



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

NAIARA JINKNSS DE CASTRO

**ILUMINAÇÃO DOS MORTOS:**

Uma fotofabulação Afro-pindorâma na Amazônia paraense a partir dos acervos da família Jinknss e Castro em contraponto aos *carte de visite* etnográficos do século XIX

Belém  
2024

NAIARA JINKNSS DE CASTRO

**ILUMINAÇÃO DOS MORTOS:**

Uma fotofabulação Afro-pindorâma na Amazônia paraense a partir dos acervos da família Jinknss e Castro em contraponto aos *carte de visite* etnográficos do século XIX

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Sequeira.

Linha de Pesquisa: Poéticas e Processos de Atuação em Artes

Belém  
2024

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD  
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará  
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

---

C355i CASTRO, NAIARA JINKNSS DE.  
ILUMINAÇÃO DOS MORTOS : Uma fotofabulação Afro-  
pindorâma na Amazônia paraense a partir dos acervos da família  
Jinkns e Castro em contraponto aos carte de visite etnográficos do  
século XIX / NAIARA JINKNSS DE CASTRO. — 2024.  
292 f. : il. color.

Orientador(a): Prof. Dr. Alexandre Sequeira  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará,  
Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em  
Artes, Belém, 2024.

1. Fabulação Crítica. 2. Fotografia compartilhada. 3.  
Fotofabulação. 4. Afro-Pindorâma. 5. Nay Jinkns. I. Título.

CDD 770.9811

---



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA  
DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.**

Aos vinte e cinco (25) dias do mês de outubro do ano de dois mil e vinte e quatro (2024), às dez (10) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal do Pará, reuniu-se sob a presidência do orientador professor doutor Alexandre Romariz Sequeira, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Dissertação de Naiara Jinknss de Castro, intitulada: **ILUMINAÇÃO DOS MORTOS: Uma fabulação Afro-Pindorama na Amazônia paraense a partir dos acervos da família Jinknss e Castro em diálogo com os carte de visite do Séc. XIX.** Perante a Banca Examinadora, composta por: Alexandre Romariz Sequeira (Presidente), Orlando Franco Maneschy (Examinador Interno), Lilia Katri Moritz Schwarcz (Examinador Externo à Instituição). Dando início aos trabalhos, o professor doutor Alexandre Romariz Sequeira, passou a palavra à mestranda, que apresentou a dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em **reprovação ( ) aprovação ( X )**. A banca destaca a originalidade, a coerência conceitual, a relevância da pesquisa, a importância das operações imagéticas empreendidas a partir de arquivos históricos e familiares e, por fim, a beleza e o afeto que a dissertação reúne. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho com pequenos ajustes à versão apresentada, a partir de sugestões apresentadas pela banca. E nada mais havendo a tratar, o professor Alexandre Romariz Sequeira agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da banca e pela mestranda.

Belém-Pa, 25 de outubro de 2024.

Documento assinado digitalmente  
 ALEXANDRE ROMARIZ SEQUEIRA  
Data: 29/10/2024 15:11:20-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Alexandre Romariz Sequeira (Presidente)

Documento assinado digitalmente  
 ORLANDO FRANCO MANESCHY  
Data: 29/10/2024 11:21:08-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Orlando Franco Maneschy (Examinador Interno)

Documento assinado digitalmente  
 LILIA KATRI MORITZ SCHWARCZ  
Data: 30/10/2024 11:52:34-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Lilia Katri Moritz Schwarcz (Examinador Externo)

Naiara Jinknss de Castro (Discente)

Documento assinado digitalmente  
 NAIARA JINKNSS DE CASTRO  
Data: 04/11/2024 13:24:00-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dedico esta pesquisa aos meus pais, Clélia  
Jinkns e Admilson Castro.

## AGRADECIMENTOS

*“Não pise no rabo do cachorro, e ele não o morderá.”* – Apesar de ser grata por todos que atravessaram meu caminho e contribuíram de modo saudável com minha pesquisa, essa é a sensação que sinto toda vez que preciso “citar todo mundo”, além dos meus pais, amigos e minha espiritualidade. Esse receio surge porque sempre há o risco de esquecer alguém ou mesmo por ter que citar alguém pela obrigatoriedade e burocracia deste momento. Para mim a sinceridade dos meus agradecimentos está no modo qual eu costumo me manifestar, através da oralidade. Portanto, os parágrafos a seguir não conseguem abarcar todos os sentimentos referentes a este processo, e são apenas uma fração do que gostaria de expressar na verdade. E sinalizo, assim como ao longo de toda esta dissertação cito Nego Bispo, nos agradecimentos recorro novamente as suas reflexões. Bispo sempre menciona a “sociedade das escrituras”, aquela que valoriza o que está registrado e nisto, há seus “prós e contra” – mas aqui, estão os meus agradecimentos (alguns contra minha vontade).

Agradeço a minha ancestralidade, meus mais velhos: especialmente meus avós e meus pais, que cuidaram do chão para que eu pudesse pisar. Sem esse acolhimento, afeto, apoio e investimento, minha trajetória e compreensão sobre vida e morte, seriam bem diferentes. Assim como no amor que sinto pelos meus parentes de quatro patas: Fiona, Beto, Danadinha e Lyla, que nos deixou durante a escrita desta dissertação. Bichos igual a gente, que entre um intervalo e outro, me distraiam e brincavam comigo. À toda minha família, com todas as suas nuances, dedico meu amor e respeito.

“Só vamos ter, o que for para ser nosso” – Agradeço a Ana Mendes, minha companheira na vida e na luta do Bem Querer. Que me apresentou a importância de escrever nossos sonhos e salvaguardar nossas reflexões, nossas denúncias através da escrita (isso é um exemplo de prós). Por estar sempre ao meu lado, nunca me deixando desistir ou perder a fé nos meus processos. Nos momentos mais desafiadores e alegres, seu olhar carinhoso e gentil em relação ao outro me inspira a seguir em frente com mais esperança e empatia neste mundo doido.

Agradeço ao movimento da vida que me proporcionou conhecer o professor e amigo João Ripper durante minha graduação. Foi por meio do seu trabalho que aprendi a importância de compartilhar o que sabemos com os outros. Aprendi com ele sobre ser documentarista, e estar atenta, me esforçar para mostrar a beleza dos afazeres e não o reforçar estereótipos – como ele diz, “é importante mostrar a deliciosa teimosia que os outros tem em ser felizes”, gratidão e saúde, professor!

Agradeço ao meu orientador Alexandre Sequeira, pelo meu ingresso ao PPGARTES.

Agradeço a Lilia Schwarcz, a Mônica Cardim e ao Orlando Maneschy por fazerem parte da minha banca, e contribuírem com esta pesquisa, não apenas na qualificação e defesa, mas desde muito antes dela, me inspirando e alimentando o meu amor pela história, pela pesquisa e pelas artes. Obrigada pela confiança.

Agradeço a todas as professoras que contribuíram na minha formação (desde a infância), dedicando suas vidas em nome da educação. Especialmente, as educadoras que apostaram suas fichas em mim, quando nem eu acreditava que era possível fazer algo diferente. Aqui cito duas – Vânia Leal e Heldilene Reale, que estão comigo desde sempre e me ajudaram na escrita do projeto para seleção de mestrado. Foram elas que me orientaram, e são as responsáveis por plantar em mim a semente da mediação e da educação por meio das artes visuais e, também, a coragem, ao enfrentar as injustiças e as violências epistêmicas.

Agradeço aos funcionários do PPGARTES que sempre foram respeitosos e gentis comigo – Aos professores do PPGARTES – Agradeço principalmente aos que influenciaram diretamente esta pesquisa como a professora e amiga, Hosana Celeste (minha casa e meu estado tem um quatinho aconchegante para você) e, também, ao meu amigo e professor Danilo Baraúna. Além da amizade do Danilo, ter sua orientação na escrita dessa dissertação tornou esta pesquisa possível e palpável. Nada do que eu escrevo aqui será capaz de traduzir a gratidão que eu e minha família sentimos por todo apoio que ele deu, até o depósito desta dissertação. Afinal, para que eu pudesse concluir esta etapa da vida sem enlouquecer, somente uma rede de apoio muito grande, e estes professores, fazem parte desses pilares.

Agradeço a CAPES, por fomentar a pesquisa de uma artista pesquisadora negra. Sem a bolsa e sem a política de ações afirmativas, teria encontrado ainda mais obstáculos neste processo de formação.

Agradeço as amigas que conheci durante o mestrado: “uma coisinha ou outra que destoa, mas quem somos nós para julgar, não é mesmo?” Brincadeiras à parte, foi brincando que as coisas se tornaram mais leves e possíveis. Agradeço a Dóris, Yasmin, Paola, Nícia e o Danilo, que se tornaram amigos para além da sala de aula. Especialmente à Dóris, minha amiga que me ajudou na correção dessa pesquisa, lendo e relendo meu texto, fazendo novas perguntas e, também, por ter criado o link da Defesa Pública desta dissertação que por inúmeros caminhos, foi desencorajado. Obrigada amiga, sem você esse caminho seria ainda mais solitário e desleal.

Outro agradecimento importante, é para minha amiga Nícia. Por todas as trocas, pelos encontros, pelas comidas, pelos presentes, pelas viagens e todo acolhimento nesses dois últimos anos (2023-2024). Agradeço também, a sua companheira Adri, que durante todo esse processo esteve presente e até minha médica se transformou. O mestrado se tornou ainda mais especial, pelas amizades que fiz e vocês fazem parte disso e, agora da minha vida.

Agradeço a minha psicóloga, Elizabeth por organizar meus conflitos comigo mesma, com o mundo fora de mim, e na compreensão dos meus sentimentos. Pelo lugar seguro, onde eu posso levar e elaborar o que passa na minha vida e na minha mente. Meu santo não deixa qualquer quer pessoa cuidar da minha cabeça, e de ti, ele gosta e permite.

Agradeço a Natasha Vasconcelos, minha amiga e advogada. Que para me orientar nas minhas angústias, sempre me escuta com atenção. Acredito que, parte do que nutre esta amizade, está no reconhecimento do que podemos transformar através do feminismo, da política e dos afetos.

Por fim, (será?)

Agradeço a minha espiritualidade. A Exú e ao meu terreiro, Ver o Peso. Pelas respostas dadas e pela materialização daquilo que só acessava através da mediunidade. Não poderia deixar de agradecer aos encantados que sempre me guiaram e cuidaram de mim. Agradeço por todo o trabalho para que eu possa elaborar nesta vida, o que já vinha tentando fazer em outros planos. A vida e a morte são uma continuidade, e o que não se resolveu hoje, trabalharemos para resolver daqui em diante. Ao meu Pai Ogum, me dá os instrumentos para afiar minha língua e proteger meu corpo. Obrigada Nossa Senhora de Nazaré, por me mostrar a força das águas doces, pelo amor e por permitires trabalhar junto de ti!

Cuide da terra e da mata, que nós cuidaremos de você. Não é para se vangloriar. Isso é alimentar nossa ancestralidade. É para testemunhar o que Exú faz em nossas vidas (Bispo, 2024, 0 min 0 s).

## RESUMO

CASTRO, Naiara Jinkns de. **Iluminação dos Mortos:** Uma fotofabulação Afro-pindorâma na Amazônia paraense a partir dos acervos da família Jinkns e Castro em contraponto aos *carte de visite* etnográficos do século XIX<sup>1</sup>. 2024. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2024.

Esta pesquisa poética tem como foco a criação de “Fotofabulações” para preencher lacunas, recuperar memórias e histórias das populações Afro-Pindorâmicas por meio da fotografia. A partir da pesquisa em arte, aprimoro o conceito de “Fotofabulação”, desenvolvido por mim, e entendido como uma prática artística voltada para o estudo, e a reinterpretação dos *carte de visite* do século XIX. Esta prática busca problematizar e ficcionalizar os *carte de visite* produzidos por fotógrafos estrangeiros no Brasil no século XIX, que contribuíram para a perpetuação de um histórico de violências, estereótipos e narrativas únicas voltadas para as populações Afro-Pindorâmicas. Elaboro esse processo para entender como os estigmas raciais presentes nessas *cartes de visite* impactaram a construção da minha identidade e a história da minha família. Para isso, realizei intervenções digitais nos meus álbuns de família com o objetivo de evocar, complementar, reconhecer e restaurar as ausências geradas pela reprodução dessas *cartes de visite*. O objetivo é expandir os registros imagéticos e narrativos das populações Afro-Pindorâmicas por meio da prática de fotofabulação, que visa recuperar e criar parte das histórias silenciadas desses arquivos. A fotofabulação atua como um abraço simbólico e compartilhado, permitindo uma conexão mais profunda com as pessoas retratadas nas *cartes de visite*. Ao refletir sobre essas imagens e integrá-las com as histórias orais da minha família, busco lidar de forma mais sensível com o passado e com a memória da minha própria história familiar. Os procedimentos metodológicos da pesquisa incluem: revisão de literatura sobre o conceito de fabulação crítica e o estado da arte; intervenção digital em imagens de acervos históricos; e intersecção digital nos álbuns fotográficos da minha família, Jinkns e Castro. Com esta pesquisa, espero contribuir para o desenvolvimento de contranarrativas artísticas que valorizem e representem as experiências e conhecimentos das populações Afro-Pindorâmicas no Brasil, iluminando as complexidades da identidade, da diversidade e da história do país, e promovendo uma compreensão mais rica e inclusiva do tecido social brasileiro.

---

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

**Palavras-Chave:** Fabulação Crítica; Fotografia compartilhada; Fotofabulação; Afro-Pindorâma, Nay Jinkns.

## ABSTRACT

CASTRO, Naiara Jinkns de. **Illumination of the dead:** an Afro-Pindoramic photofabulation in the Pará Amazon based on the archives of the Jinkns and Castro families, in counterpoint to the ethnographic *carte de visite* of the 19th century. Dissertation (Master's degree in Arts) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2024.

This research aims to create “photofabulations” to fill gaps and recover the memories and histories of Afro-Pindoramic people through photography. As practice-based research, I developed the concept of “Photofabulation” as an artistic practice that emerges for the study and reinterpretation of the XIX century’s *carte de visite*. Therefore, I challenge and fictionalize the *carte de visite* created by foreign photographers in Brazil throughout the XIX century that contributed to a history of violence, stereotypes, and one-sided histories regarding the Afro-Pindoramic population. I elaborate this process in order to understand how racial stigmas that are present in these *cartes de visite* have impacted the development of my identity and the history of my family. To reach this proposal, I have created digital interventions in my family’s photo albums aiming to evoke, complement, recognize, and restore the absences generated through the widespread reproduction of the *carte de visite*. While reflecting upon these images and integrating them into the histories of my family, I hope to establish a more sensible relationship with the past and the memories of my own family’s histories. This research’s methodology includes: a literature review on the concept of Critical Fabulation; digital interventions in images of historical archives; and the digital merging of my family’s (Jinkns and Castro) photo albums. I hope to contribute to the development of artistic counter-narratives that value and represent the experiences and knowledge of Afro-Pindoramic populations in Brazil, exposing an array of complexities that compose of the identity, diversity and history of the country, thus promoting a richer and more inclusive comprehension of Brazilian society.

**Palavras-Chave:** Critical Fabulation; Fotografia compartilhada; Photofabulation; Afro-Pindoric, Nay Jinkns.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – O espinho quando tem que furar, desde pequeno traz a ponta, 2024. ....	17
Imagem 2 – Primeira comunhão do Alan e do Peto, Cidade Nova, 1994. ....	21
Imagem 3 - Capturas Google Maps, Ananindeua década de 80. ....	23
Imagem 4 – Memórias da infância, 2024. ....	24
Imagem 5 - Capturas Google Maps, Curuçá / Araquaim, 2022. ....	26
Imagem 6 – Escola Sonho meu, Natal de 1994. ....	27
Imagem 7 – Imagens testes para dissertação, 2024. ....	27
Imagem 8- Imagens testes para dissertação, 2024. ....	38
Imagem 9 – Dona Angélica e seu gatinho Açaí, na Ilha do Combu, 2018. ....	38
Imagem 10 – Corte Marajoara, Joze. 2020. ....	45
Imagem 11 - Lua de Prata: Seu Bombom, Robinho e sua amiga, Pedra do Peixe, 2020. ....	45
Imagem 12 – Fotografias que fiz do Ripper em campo, Pernambuco, 2020. ....	50
Imagem 13 - Montagem de fotografias produzidas em Pernambuco com o Ripper, 2020. ....	51
Imagem 14 – Pedra do Peixe, Thaís Araújo e Robinho, 2017. ....	53
Imagem 15 – Joze em a última ceia, 2020. ....	53
Imagem 16 – Captura Google imagens – Tereza de Benguela, 2024. ....	58
Imagem 17 – Montagem / Mulher negra de turbante, Alberto Henschel, 1870 e Negra da Bahia, Marc Ferrez, 1885. ....	60
Imagem 18 – Capas de livros com trabalhos de Rosana Paulino. ....	66
Imagem 19– Afetocolagem: Reconstruindo Narrativas Visuais de Negros na Fotografia Colonial, Silvana Mendes, 2022 e Fotomontagem: O que sustenta o Rio, Joelington Rios, 2018. ....	69
Imagem 20 – Dona Catita, Ilha do Combu, 2018. ....	69
Imagem 21 – Quem com ferro fere, com ferro será ferido. 2018. ....	74
Imagem 22 – Pés da Dona Angélica, Ilha do Combu, 2018. ....	78
Imagem 23 – Pés do Antônio, Ilha do Combu, 2018. ....	78
Imagem 24 – Dona Onete, Flor da lua. 2018. ....	85
Imagem 25 – Capas dos discos: Natureza - Nazaré Pereira, 1980 e No toque do Bumbá - Grupo Chamegoso, 2000. ....	90
Imagem 26 – Não queremos nossos jacarés tropeçando em vocês, 2019. ....	91
Imagem 27 – Série: Estética do Cotidiano - Papai e Danadinha. 2023. ....	93
Imagem 28 – Série: Estética do Cotidiano - Peixe frito na casa da vovó, 2023. ....	96

Imagem 29 – Série: Estética do Cotidiano - Manga Buceta / Tambaqui, 2023. ....	97
Imagem 30 – Fotografias enviadas pelos meus primos via <i>Whatsapp</i> - Vovó Maria Mafalda e sua cozinha em Araquaim. ....	98
Imagem 31 – Série: Estética do Cotidiano (primeiras imagens produzidas da série), 2023. ...	98
Imagem 32 – Montagem da série: Estética do Cotidiano, 2023. ....	100
Imagem 33 – Série: Estética do Cotidiano - Eu na casa da vovó em Araquaim, 2023. ....	100
Imagem 34 – Série: Estética do Cotidiano – Papai e tia Sena. ....	105
Imagem 35 – Série: Estética do Cotidiano / Papai na cozinha, 2023. ....	105
Imagem 36 – Jogo do vira vira, 2018. ....	107
Imagem 37 – Exemplos - Coleção Princesa Isabel: Princesa Isabel e Rocambole. Roby Roy e Brilhantina. ....	111
Imagem 38 – Comparativo 1 – Albert Eckhout: Pintura Índia Tupi, 1641 e Filipe Fidanza: Mulher Negra, 1869. ....	112
Imagem 39 – Comparativo 2 – Alberto Henschel: Tipo de Negro, 1870 e Luiz Braga: Banhista, 1996. ....	113
Imagem 40 – Aqui existia uma fotografia, 2024. Para entender esta imagem, favor ler o <b>APÊNDICE A</b> . ....	113
Imagem 41 – Os Urubus, 2013. ....	114
Imagem 42 – Mercado do Ver o Peso, 2022. ....	118
Imagem 43 – Quem não diz a verdade não olha nos olhos de Exu, 2018. ....	119
Imagem 44 – Mãos do Gustavo, 2018. ....	121
Imagem 45 – Pedra de oxi, 2018. ....	121
Imagem 46 – Montagem de fotografias carregadas de estereótipos, acervo Naiara Jinknss. ....	121
Imagem 47 – Elias e a contemplação do Ver o Peso, 2019. ....	126
Imagem 48 – Teste Do mar ao rio, 2022. ....	130
Imagem 49 – Teste Do mar ao rio, 2022. ....	130
Imagem 50 – Teste Do mar ao rio, 2022. ....	130
Imagem 51 – Teste Do mar ao rio, 2022. ....	130
Imagem 52 – Teste Do mar ao rio, 2022. ....	130
Imagem 53 – Teste Do mar ao rio, 2022. ....	130
Imagem 54 – Do mar ao Rio: Elias e Nossa Senhora Nazaré, 2022. ....	136
Imagem 55 – Do mar ao Rio: Pedra do Peixe, 2022. ....	136
Imagem 56 – Do mar ao Rio: pés de Dona Angélica, 2022. ....	136
Imagem 57 – Do mar ao Rio: Pedra do Peixe, 2022. ....	136

Imagem 58 – Do mar ao Rio: Dona Angélica, 2022. ....	136
Imagem 59 – Do mar ao Rio: Marcio, 2022. ....	136
Imagem 60 – Dança dos Tapuias, Albert Eckhout, 1641. ....	144
Imagem 61– Montagem Pinturas Albert Eckhout. Mulher Tapuia, 1641. Mulher negra, 1641. E Índio Tupi, 1641. ....	145
Imagem 62 – Daniel da Trindade - Frame de Maré Alta, 2023. ....	146
Imagem 63 – Maré Alta: É tão bonito sonhar a beira mar, 2023. ....	148
Imagem 64 – Maré Alta: Belém adormecendo nas margens do Guajará, 2023. ....	149
Imagem 65 – Recorte e pintura para o vídeo Maré Alta e frame de Maré Alta, 2023. ....	150
Imagem 66 – Minha prima Kauany na iluminação em Araquaim, 2022. ....	151
Imagem 67 – Cemitério São Marçal, Araquaim, 2022. ....	154
Imagem 68 – Cozinha de Curuçá e Natureza viva, 2022. ....	156
Imagem 69 – Tio Carlinhos (Bacurau), Marcia Flexa e minha prima Kauani com a Mandiocaba. Acervo Naiara Jinknss, 2022. ....	157
Imagem 70 – Sepulturas da família Castro, Cémitério de São Marçal. Acervo Naiara Jinknss, 2022. ....	158
Imagem 71 – Casamento dos meus pais, Admilson e Clélia. 1978. ....	158
Imagem 72 – Avó Maria Raimunda Jinknss com sua cachorrinha Lyla, dois dias antes do falecimento da minha avó 2016. ....	161
Imagem 73 – Testes iniciais Fotofabulação – 3X4, 2024. ....	175
Imagem 74 – Testes iniciais Fotofabulação, 2024. ....	179
Imagem 75 – Exemplos de alguns cortes utilizados na Fotofabulação. ....	180
Imagem 76 – Joseane e a produção do protótipo, 2024. ....	183
Imagem 77 – Passo a passo da pintura da Capa do álbum. ....	184
Imagem 78 – Capa do Álbum Iluminação dos Mortos, 2024. ....	185
Imagem 79 – Montagem do álbum com as fotofabulações. Fotografia: Matheus Sousa. 2024. ....	185
Imagem 80 – Uma Senhora de Algumas Posses em sua Casa. Jean-Baptiste Debret, 1823. ....	280

## SUMÁRIO

<b>SAPATO PRETO – APRESENTAÇÃO</b> .....	17
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	30
<b>CAPÍTULO I – AFETO UM REMÉDIO ANCESTRAL</b> .....	41
<b>I.I. Fotografia compartilhada</b> .....	47
<b>I.II. Fabulação Crítica</b> .....	55
<b>I.III. Saberes Afro-Pindorama: defender a alegria, organizar a raiva</b> .....	71
<b>IV. Fotofabulação</b> .....	102
<b>CAPÍTULO II – DUAS DE CINCO</b> .....	109
<b>II.I. O Ver o Peso – Quem não diz a verdade, não olha nos olhos de Exu</b> .....	115
<b>II.II. Do mar ao rio: A gênese da fotografia brasileira</b> .....	127
<b>II.III. Maré Alta – O imaginário está atrás da porta, 2023.</b> .....	142
<b>CAPÍTULO III – ILUMINAÇÃO DOS MORTOS</b> .....	153
<b>III.I. Ritual dos Mortos: a morte é um dia que vale a pena viver</b> .....	156
<b>III.II. O interior da minha família</b> .....	160
<b>III.III. Processos poético afetivo</b> .....	177
<b>III.II.I. Carte de visite</b> .....	180
<b>III.II.II. O álbum</b> .....	181
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	268
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	272
<b>APÊNDICE A – “Combinaram de nos matar. Mas a gente combinamos de não morrer.”</b> ..	278



Imagem 1 – O espinho quando tem que furar, desde pequeno traz a ponta, 2024.

## SAPATO PRETO – APRESENTAÇÃO

*Espinho quando tem que furar desde pequeno traz a ponta.*

Artista, pesquisadora, feminista negra, paraense, amazônica, até então lésbica e, após muita teimosia, educadora. Costumo usar estes adjetivos ao me apresentar publicamente. Acrescento também, encenqueira, afinal, nunca fui santa. A trajetória de meninas negras encenqueiras é muito mais complexa do que se imagina, a linha de cor determinará graus de desvalorização e opressão para as pessoas de pele com mais melanina, seja do ponto de vista simbólico, na inserção no mundo material, seja nas relações sociais e políticas (Geledés, 2013).

Sempre fui muito curiosa e arisca, falava pelos cotovelos: dentro de casa, na sala de aula, na rua, minha língua era afiada como navalha. Então, desde pequena, todos em minha volta acreditavam que eu seria jornalista – inclusive eu. Mas se fosse por isso, todas e todos de minha família seriam jornalistas, pois somos bons contadores de histórias.

Enquanto crescia, fui sendo convencida a pensar que seria mais viável, embora ainda difícil, pagar a mensalidade de uma faculdade particular, do que arriscar a ideia de ingressar por méritos pessoais em uma universidade pública. Chegado o momento, tentei o vestibular em algumas instituições e, em uma delas, minha primeira opção chegou a ser jornalismo. Sou grata por não ter sido aprovada, e por ter desenvolvido um interesse cada vez mais crescente por artes desde que conheci a fotografia. Essa comunhão de fatores me fez cursar, Artes Visuais e Tecnologia da Imagem na Universidade da Amazônia (UNAMA).

Eu podia até ser “danada” e, às vezes, meio *nó cega*<sup>2</sup> em determinadas atitudes, mas sempre fui participativa e atenta ao cumprimento no prazo de todas as obrigações da escola. Penso que, parte das professoras que contribuíram para a minha formação devem lembrar e ter afeto por mim (repito, apenas uma parte). Apesar disso, fui figurinha carimbada na diretoria e nos períodos de recuperação até entrar na faculdade. Nunca esqueço a nota 6 obtida em meu trabalho de conclusão de curso – nota esta que não fiz questão de realizar correções que

---

<sup>2</sup> Segundo o Dicionário inFormal, nó cega designa pessoa safada, ligeira, mulher sem escrúpulos, golpista. Em Belém, se trata de uma gíria de cunho marginal – pessoa complicada (por uma série de fatores).

justificassem um aumento de nota, já que a recebida já me garantia o diploma do mesmo jeito.

Estudar em uma universidade particular não só influenciou diretamente minhas relações e referências, como também foi o lugar que mais me embranqueceu, pois, além de privilegiar uma linha de pensamento europeu, meus professores representavam e reproduziam os cânones que deveríamos estudar e enaltecer. Sobretudo, porque eles, além de professores, eram também artistas, jurados de festivais, curadores de salões de artes da cidade – ou seja, representantes de um circuito muito bem consolidado, majoritariamente branco, seletivo e do centro de Belém.

Por minhas primeiras referências terem vindo de dentro deste circuito, levei muitos anos até compreender qualquer perspectiva política em meu trabalho e, conseqüentemente, a produção artística e o discurso de artistas que compunham este sistema vigente. Levei tempo para digerir a experiência da graduação e compreender este circuito enquanto um sistema colonialista, onde meu rendimento como artista e aluna era comprometido. Afinal, eram eles os responsáveis por legitimar e avaliar o que era ou não arte. Não é à toa que, hoje como educadora, incluo e reviso meus trabalhos, além de levar parte desses artistas como exemplos para sala de aula, seja pelo trabalho de referência ou pela crítica ao método utilizado.

Permaneci na graduação por 4 anos e 5 meses e saí prometendo nunca mais voltar. Acabei me contradizendo, justo pelo desejo de sair de Belém e ir estudar no Rio de Janeiro – o que efetivamente aconteceu em 2016, quando passei no curso de Direção Cinematográfica, na Escola de Cinema Darcy Ribeiro. Pelo plano inicial, eu pretendia ser diretora de cinema e morar no Leblon (como nas novelas das 20h da Globo). Esqueci de considerar o núcleo “b” do elenco das novelas, a parte pobre, exatamente onde fui parar. Saí na metade do curso tão logo percebi que já havia passado um ano e meio e eu nunca havia sequer operado a câmera em razão dos “meninos do audiovisual” serem mais experientes. Em contrapartida, sempre havia serviço sobrando para contrarregras. Contudo, surgiu a falta de interesse em acompanhar o excesso de teorias ou os filmes clássicos, experimentais e sempre “gringos”. Confesso não ter sido difícil desistir. O Rio de Janeiro não foi fácil para mim e só era a Cidade Maravilhosa para quem fosse de fora do país – um turista estrangeiro. Caso contrário, ela te empurra contra a parede. Foi o lugar onde mais trabalhei na vida e mais estive “lisa”<sup>3</sup>. Incontáveis entrevistas de emprego, sem sucesso em qualquer uma das oportunidades. Fui assim, me distanciando da fotografia,

---

<sup>3</sup> Significado da palavra lisa no dicionário InFormal: sem dinheiro, sem valor.

cogitando fazer concurso público para viver com mais dignidade.

Antes de “me cuspir” para fora, (pois era assim como me sentia), o Rio me despertou o envolvimento com a educação, em especial, com a educação não formal – a partir de uma experiência como voluntária em um coletivo artístico no bairro de São Gonçalo que promovia ações sociais no lixão de Itaóca/Complexo do Salgueiro. Esse período foi decisivo na minha formação como indivíduo e como educadora. Neste coletivo, cada grupo tinha uma função: entrega de cestas básicas, entrega de kits de higiene, recreação, almoço. Eu me dividia em documentar as atividades e a recreação: no futebol, nas aulas de pintura e desenho. Na prática dessas atividades, acessei um jeito informal de educar e de enxergar a vida, por uma lente que destoava das que conhecia até então. Compartilho deste sentimento:

Me encontrei na fotografia, assim como me encontrei dentro do meu território, quando eu era criancinha e estava no processo de aprendizagem. Eu cuidava de um sabiá, e depois de um tempo, fui perceber isso... que na verdade, eu não estava cuidando do sabiá, e sim, ele que estava cuidando de mim, para que eu tivesse esse despertar, esse pertencimento ao meu território e eu me encontrei nisso. Através das minhas fotografias posso mostrar o sentimento do meu povo. E também, visibilizar meu povo para outros povos, para o mundo, e contar um pouco do que nós sofremos e também, da nossa alegria (Cruupohre Akroá Gamela, 2020, 6 min 38 s).

Assim como uma imagem não vale mais que mil palavras, pois precisa de legenda, este texto jamais conseguirá abarcar todas as razões, escolhas e consequências do meu processo. Considero que artista e obra caminham juntos independente de gênero, raça, classe e demais categorias. É essencial, e urgente, o artista se rever e rever seu trabalho o tempo todo. Não adianta ter uma obra magnífica, dominar uma técnica formidável, ser o melhor entendedor do assunto e, em seus discursos, reproduzir certas violências.

Retorno à academia depois de muito tempo, entendendo a mim como alguém que trabalha com comunicação oral. Proponho o debate a partir do plano das ideias, pois, agora, me sinto segura o suficiente para transcrever meus pensamentos, formalizar minhas reflexões e críticas, e legitimar minha fama de briguenta. “Sou muito exigente quando escrevo. Na verdade, eu não escrevo, eu fotografo a palavra. Eu faço foto da minha palavra. Então, como qualquer fotógrafo, eu quero ver a postura, quero ver os detalhes” (Bispo, 2023a, 38 min 46 s). E como palavra não faz curva quando o papo é reto – “utilizo das ferramentas que conheço para argumentar com fatos, o que pessoas brancas querem argumentar com opinião” (Gonçalves, 2023, 5 min 19 s).

Através do meu trabalho, venho buscando reconhecer as desigualdades que sempre

relativizei, ou melhor, ignorei. Busco promover uma melhor compreensão de como o poder funciona, para que possamos intervir no sistema estabelecido. Não faço parte de movimento social organizado, mas minha pesquisa é perpassada pela militância e pelos direitos humanos. Penso que não se trata de uma militância rasa, gratuita, desconexa ou pessoalizada. Ela reflete o resultado de um conjunto de vivências em primeira pessoa, fundamentadas com pesquisa histórica crítica e muita confluência.

[Negritude é o] Orgulho de abrir a boca e dizer: eu sou negra! Orgulho de ter tomado, num determinado momento, a consciência da sua condição de espoliado, da sua condição de vilipendiado e dizer: Basta! Eu vou lutar, eu vou mudar esse estado de coisas. Eu vou lutar em função de mostrar ao mundo, que o mundo é bem maior e amplo que a Europa (Amador de Deus, 2017, 7 min 59 s).

Reafirmo minha negritude ao me colocar como feminista negra e, também, reafirmo o compromisso político coletivo com o grupo social no qual estou inserida. Mas não somente isso. Devido ao meu fenótipo e minha origem familiar, frequentemente sou provocada a investigar a história dos meus parentes do interior, dos meus antepassados ou simplesmente da minha família paterna. Venho de um lugar onde a maioria das pessoas, por conta do fenótipo, identificam-se como morena, parda, ribeirinha, cabocla ou indígena, apesar de, na prática, negarem isto diversas vezes – como fiz por vergonha, ao ser questionada se era ou não “índia”, mesmo sendo “escurinha demais”.

Me identificar como negra está longe de me contemplar por inteira, mas foi nesse processo de reconhecimento racial que passei a revisar meu comportamento diante da sociedade, compreendendo minhas responsabilidades morais e afetivas. Isto me permitiu dar nome às violências sofridas e a reconhecer as violências reproduzidas por mim, seja nas minhas relações, de modo geral, ou mesmo as violências veladas dentro e fora ambiente familiar, entre outras coisas.

Tanto como professora conduzindo uma pesquisa sobre escravidão quanto como descendente de escravizados, eu estava ávida por reivindicar os mortos, isto é, considerar as vidas desfeitas e obliteradas na formação de mercadorias humanas. (...). Se a escravidão persiste como uma questão na vida dos afro-americanos, não é por causa de uma obsessão antiquada com o passado ou o peso de uma memória muito longa, mas porque as vidas negras estão ainda sob perigo e ainda são desvalorizadas por um cálculo racial e uma aritmética política que foram entrincheirados séculos atrás. Está é a sobre vida da escravidão – oportunidades de vidas incertas, acesso limitado a saúde e à educação, morte prematura, encarceramento e pobreza. Eu também sou a sobrevida da escravidão (Hartman, 2021, p. 13).

Cresci em uma família tradicionalmente Afro-Pindorâmica<sup>4</sup>, com suas complexidades e subalternidades. Meus pais, meu irmão, meus primos, minhas tias e minha avó materna configuravam o que eu entendia por família. As regras da casa, a rotina de ir para escola, os horários de comer, o cesto de roupa suja, o de roupa limpa, finais de semana são as roupas novas, dia de semana as roupas velhas, hora de brincar, de ficar na rua e assim por diante, tudo passava pela orientação dos mais velhos.

Minha família não era ativista/militante, mas tinham uma certa consciência política, eles conheciam a discriminação e sabiam que seríamos discriminados. Justamente por isto, na minha casa existia a seguinte pedagogia: “se alguém te xingar na rua e tu voltares chorando para casa, vais apanhar duas vezes”. Não que minha família soubesse nos ensinar, mas, desse modo, diziam que poderíamos nos defender. Talvez seja por isso que me identifico com as palavras de Sueli Carneiro no podcast *Mano a mano* quando diz:

Como eu não sabia, e quando se é criança não se tem argumentos para se defender, eu aprendi a me defender batendo. E eu batia muito, muito, muito. Agora eu era pretinha o suficiente para aprender a ser discriminada, para sofrer a discriminação desde cedo (...) então, enquanto não houvesse um outro jeito, era um jeito legítimo de se defender (Carneiro, 2022, 14 min 35 s).

Reconheço ter tido uma infância muito feliz, mesmo com suas dificuldades. Tive a melhor educação que poderia ter na época. Não significa que tenha tido uma boa formação escolar, mas era o que dava para pagar e só fui entender isso bem mais tarde. Nem mesmo com todo o cuidado do mundo, meus pais me livraram de conhecer a discriminação, as violências, os abusos.

Popularmente eu era o que reconheciam como uma criança “morena”, “morena cor de jambo”. Em outras palavras, eu era muito preta para ser branca e muito branca para ser preta. Ou seja, o moreno algumas vezes se confundia com pardo, e pardo é classificação. Então eu fiquei no meio, sempre correndo da possibilidade de ser negra e tentando ser branca.

Imagem 2 – Primeira comunhão do Alan e do Peto, Cidade Nova, 1994.

---

<sup>4</sup>Os povos Afro-Pindorâmicos, expressão utilizada por Nego Bispo (2015) para designar tanto os negros traficados para a América do Sul quanto os ameríndios.

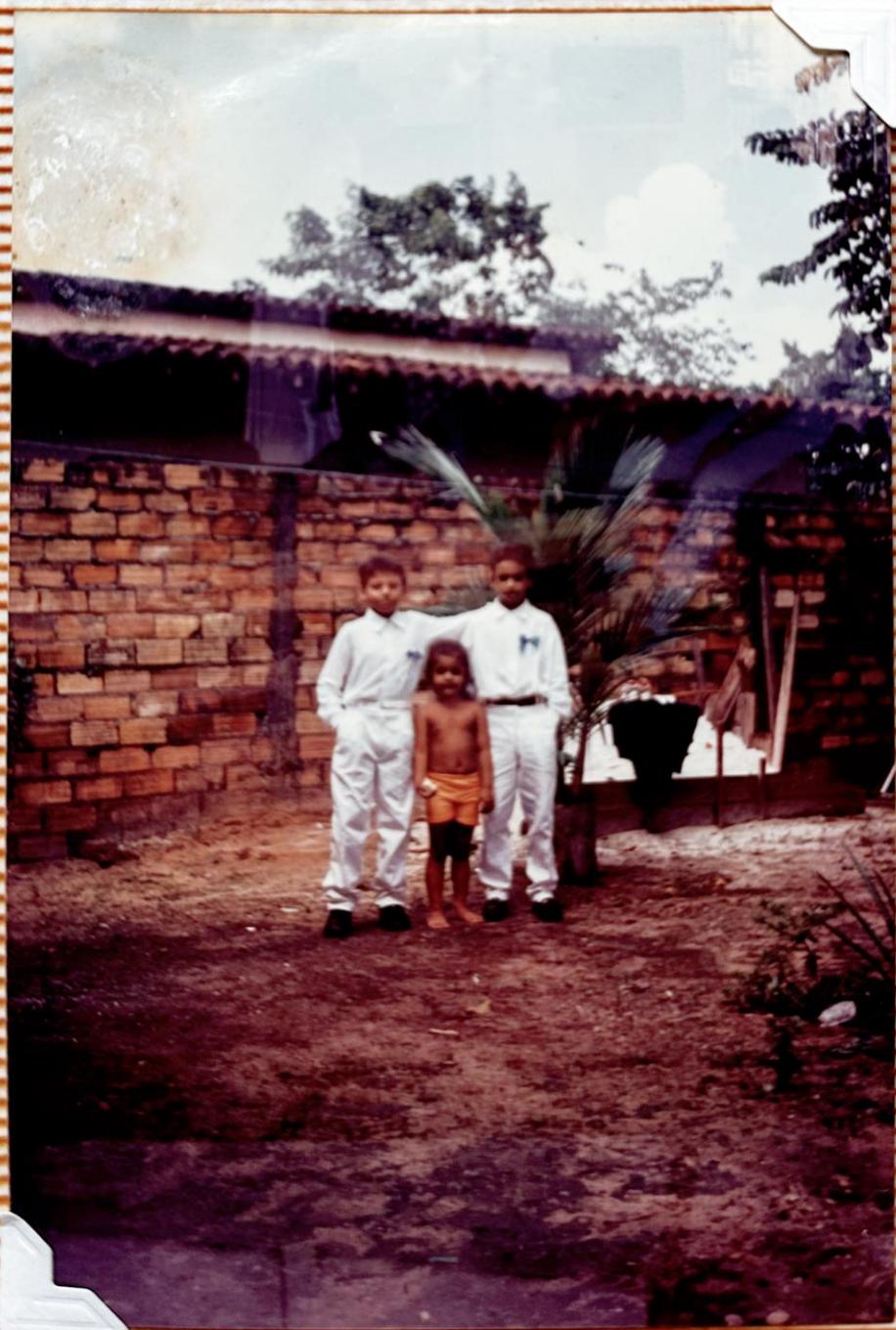


Imagem 3 – Capturas Google Maps, Ananindeua década de 80.

*Ananindeua*

Nasci e me criei na Cidade Nova, originalmente um conjunto habitacional inaugurado na década de 1970, para servir como cidade-dormitório para os trabalhadores da capital. O conjunto habitacional faz parte de um dos bairros do município de Ananindeua que, por sua vez, é conturbado com a região metropolitana de Belém. Mesmo assim, Ananindeua carregou por anos o estigma de ser uma “cidade do interior”, discurso reproduzido pelos vizinhos belenenses. Esse discurso também foi reproduzido por mim, não em relação a Ananindeua, mas quando me referia os meus parentes da cidade de Curuçá (distante 144Km de Belém) que configuravam a família Castro.

Ananindeua vem do Tupi, relacionada a grande quantidade de árvores chamadas Anani (palavra que tenho tatuada no rosto, abaixo dos olhos), que produziam a resina de cerol utilizada para lacrar as fendas das embarcações – de grande porte, a planta tem propriedades medicinais e ainda serve para ensebar cordas e é utilizada até mesmo na fabricação de tochas. Já o sufixo ‘deua’ tem diversas significações de origem popular: uma diz que vem de abundância e outra que quer dizer “dar”, por exemplo “Deu Ananin”. Depois de ser distrito de Santa Izabel e de Belém, Ananindeua tornou-se, em 1943, um município e, ainda, o segundo maior do Pará.

Por muitos anos foi considerada cidade-dormitório, aquelas nas quais seus moradores geralmente saem para o trabalho em outros municípios e voltam para casa à noite, bem como faziam meus pais e todo o resto da minha família. A expansão do município nos últimos 15 anos, permitiu que Ananindeua se tornasse independente e, em pouco tempo, passou a ser também um espaço habitacional, e criou a possibilidade da população trabalhar, estudar e manter-se na própria cidade.

Fui criada em uma família predominante negra e desconhecia as relações de subalternidades dentro do contexto familiar. Não era à toa que dividia minha família entre

capital e interior – rica e pobre – bonita e feia – Jinkns e Castro. Lembro de ter crescido com a orientação de clarear a família, mesmo sendo dito informalmente, em tom de brincadeira, isso me acompanhou por quase três décadas.

Cresci valorizando minha família da capital, ou seja, minha família materna, os Jinkns. Um parêntese importante: em Belém existe uma outra família com o mesmo sobrenome, com uma grafia distinta, os Jinkings – família cujo patriarca era o conhecido membro do partido comunista e livreiro Raimundo Jinkings. Quando questiono minha mãe sobre um possível grau de parentesco, ela comenta que talvez sejamos primos de algum grau bem distante. Até conheço alguns membros desta família, mas não os considero parentes.

Embora estivéssemos longe de sermos herdeiros, ricos, ou qualquer coisa parecida, ter um nome estrangeiro era algo que eu valorizava pois pensava ser “chique”. É fato que a família Jinkns teve mais oportunidade e acesso que a família Castro, porém isso não os tornava pobres, infelizes ou ignorantes – embora fosse o que eu achava. Fato também é que, tanto minha família da capital quanto minha família do interior eram diferentes, complexas, descentralizadas e passavam longe dos padrões sociais exigidos, já que a cor e a classe eram o marcador que nos colocava no mesmo balaio.

Imagem 4 – Memórias da infância, 2024.



Imagem 5 – Capturas Google Maps, Curuçá / Araquaim, 2022.



### Curuçá

Meu pai nasceu em Araquaim, município de Curuçá da região conhecida como Salgado Paraense (a região corresponde à uma reserva extrativista onde predomina entre a população tradicional, a atividade de artesanato associada à pesca artesanal e à cata do caranguejo). Aos 16 anos meu pai veio morar em Belém, e passou a trabalhar como mecânico de carros – o que era motivo de vergonha para mim. Penso que, por muitos anos, meu pai sentiu vergonha de si e, por consequência, discriminou a própria família. Ou até mesmo a minha mãe, que ainda não havia mencionado, que mesmo amando minha tia, sentia vergonha por ela mexer com “coisa errada”. Cresci no meio destas confusões de sentimentos, insegura e com medo de mim mesma.

Outra coisa de suma importância é lembrar da minha dificuldade com a leitura, aqui vinculada à falta de concentração, portanto ao longo da minha caminhada dentro da pesquisa, busco manter uma relação saudável entre os livros e a leitura deles – o que digo não é uma justificativa, convite ou desculpa para permanecer na mesma posição, mas de onde eu venho "*quem não tem cão, caça como gato*", cada um utiliza as ferramentas que estão ao seu alcance, por isso é fundamental lembrar “a sola do pé conhece toda a sujeira da estrada” (provérbio Africano).

Nesse sentido, quando recorro a minha infância, por exemplo, lembro com carinho a criança que fui. Imagino que, se pudesse, falaria palavras carinhosas, que demonstrassem o quanto eu era inteligente e esperta para minha idade. Reafirmaria o quanto nossa cor é bonita e como somos poderosas por isso. E, também, alimentaria meus sonhos de criança com sentimentos bons. Por fim, diria para meu eu-criança não se preocupar e voltar a brincar, pois, no futuro, eu cuidaria das palavras e das pessoas ruins.

Quando eu coloco um problema que precisa ser discutido, me torno um problema. Ser um corpo que destoa do privilégio branco, desorienta uma parcela de indivíduos que não reconhecem sua herança colonial, ou sua cegueira colonial. Sara Ahmed nos apresenta em *Complaint collective* (2021) a pessoa reclamante no processo de realização das denúncias de práticas de violência dentro das universidades, dentro um sistema, e de como o ato de “reclamar” (denunciar) está associado à imagem da feminista estraga-prazeres, que frequentemente não é ouvida.

Minha pesquisa se torna uma luta compartilhada, pois isto o que apresento, é o que muitos outros educadores, pensadores, artistas, pesquisadores, antirracistas vem se dedicando a denunciar. O deslocamento, a revisão ou escavação dessas imagens fixadas pelo tempo, nos estereótipos, reforçam, por inúmeros caminhos, uma imagem que é incapaz de abarcar todas as histórias – não corresponde e não nos representa.

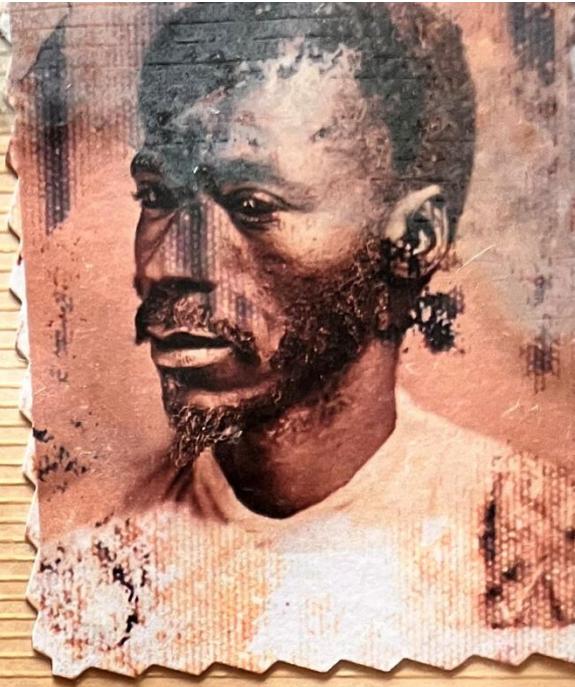
Nossos saberes, os nossos modos de pensar, os nossos modos de interpretação da própria realidade brasileira, o nosso modo de pensar as teorias que nos foram postas até hoje, elas estão muito mais fundamentadas nas ideias de confluência, escrevivências, oralidades. Talvez a gente esteja aqui, para ensinar aqueles que julgavam estar nos ensinando a leitura. Eu acho que a gente deu o pulo do gato (Evaristo, 2023, 35 min 35 s).

Esta é a urgência, a inadiável e radical mudança, e somente através de uma rede ampla de apoio, de afetos, de uma educação de qualidade, das artes de modo geral, de oportunidades reais e a longo prazo, encontramos uma possibilidade, distinta do imaginário social que marginalizou e coisificou povos originários, comunidades tradicionais e corpos queers.

Imagem 6 – Escola Sonho meu, Natal de 1994.

Imagem 7 – Imagens testes para dissertação, 2024.





## INTRODUÇÃO

A presente pesquisa poética apropria-se dos *carte de visite* etnográficos de fotógrafos estrangeiros do século XIX no Brasil, para problematizá-los e ficcionalizá-los a partir dos álbuns fotográficos da minha família materna e paterna, Jinkns e Castro. Portanto, essa dissertação versa sobre os processos criativos da obra “Iluminação dos mortos”, caracterizada como um álbum de fotografia composto por 100 fotofabulações. Imagens que se fortalecem por meio dos afetos e das memórias orais da minha família, sobretudo, parentes que assim como eu são vítimas dos estigmas, da exclusão social, dos estereótipos de raça, gênero, classe, território e ficam à mercê de narrativas únicas. E para dissertar sobre os processos criativo que geraram esse álbum, exploro, também, as perspectivas conceituais que o embasam, bem como seus desdobramentos em obras produzidas anteriormente.

A **Fotofabulação** é o conceito principal desta pesquisa. Elaborado por meio da combinação de dois conceitos base para este estudo, **Fabulação Crítica**<sup>5</sup> e **Fotografia compartilhada**. Ao utilizar o conceito de Fabulação crítica, o qual empresto da pesquisadora bamericana Saidiya Hartman (2020), busco traçar semelhanças com o termo utilizado no Brasil, **Fabulação Radical**, proposto pela escritora negra Ana Maria Gonçalves (2023), com quem sinto mais afinidade, por se tratar de uma pesquisadora brasileira, que também se apropria e questiona determinados arquivos/documentos e/ou a ausência deles, ao se tratar das histórias das populações afrodiáspóricas e originárias no Brasil. Portanto, **Fotofabulação** é o primeiro passo de um conceito que começo a desenvolver no mestrado, a fim de expandir a reflexão crítica sobre a representação e os registros do que pode ser pensado, imaginado, declarado através da imagem fotográfica em relação à vida de pessoas **Afro-pindorâmicas**<sup>6</sup>.

Recorro ao termo **Afro-pindorâma** como uma denominação dada pelos povos quilombolas, negros e indígenas, associada a palavra *Pindorama* “terra das palmeiras” para se referir ao Brasil. Este termo é cunhado pelo quilombola Nego Bispo<sup>7</sup> (2015) para pensar

---

<sup>5</sup> Hartman, S. (2020). *Vênus em dois atos*. Eco-pós, v. 23, n. 3, p.12-33, primeira vez publicado em 2008 em inglês. Hartman (2020) também revela como essa racionalidade ficcional a auxilia no processo de escrita, identificando os dilemas implicados em recuperar vidas emaranhadas aos enunciados historicamente legitimados, amalgamando-as aos terríveis registros que as condenaram à morte.

<sup>6</sup> Nego Bispo, *Colonização, Quilombos: modos e significações* 2015, p. 20. Pindorama (Terra das Palmeiras) é uma expressão tupi-guarani para designar todas as regiões e territórios da hoje chamada América do Sul.

<sup>7</sup> Antônio Nego Bispo foi lavrador, poeta, escritor, professor, ativista político. Militante do movimento social quilombola e de direitos pelo uso da terra.

passado, presente e futuro – onde o presente se torna interlocutor do passado e locutor do futuro (Bispo, 2015, p. 16). Esse termo também refere-se à compreensão do início da colonização afro-pindorâmica e à questão socio-racial contemporânea, sem a necessidade de acabar com o “velho mundo” mas sim de sua “reedição”, como um instrumento de Contra-Colonização<sup>8</sup>.

Esta pesquisa apresenta seguinte questão norteadora: como a fotofabulação de corpos Afro-Pindorâmicos no processo criativo fotográfico, a partir da apropriação de *carte de visite* do século XIX, pode auxiliar na retomada do protagonismo desses corpos por intermédio do afeto? Essa pergunta de pesquisa surge inicialmente a partir do processo criativo de obras produzidas anteriormente à escrita desta dissertação. São elas: *Do mar ao Rio: a gênese da fotografia brasileira* (2022) e *Maré Alta: o imaginário está atrás da porta* (2023), ambas de minha autoria. Essas obras foram desenvolvidas a partir de uma premissa de desestabilização de estereótipos étnico-raciais na Amazônia, propondo, por meio de produções audiovisuais, responder lacunas de representação visual de corpos negros e indígenas contidas em acervos históricos.

O **objetivo geral** desta pesquisa é investigar como a fotofabulação de corpos Afro-Pindorâmicos no processo criativo fotográfico e a apropriação de *carte de visite* do século XIX podem contribuir para a reafirmação do protagonismo desses corpos através do afeto. Pretendo destacar a persistência dessas questões, questionar os estereótipos, a ausência de nomes nas fotografias, a falta de comprometimento na construção ficcional das narrativas/legendas e a falta de humanização dessas imagens, mesmo que muitas delas sejam tecnicamente consideradas “belas”. Além disso, desejo mostrar como a fotografia colabora para a perpetuação dessas representações, refletindo a sociedade que a produz de maneira moderna e sutil. Ao utilizar os conceitos de Fabulação Crítica e Fotografia compartilhada, meu objetivo é desconstruir as identidades estereotipadas e as histórias negadas na historiografia nacional, especialmente aquelas que têm sido pisadas e negligenciadas. Portanto, é crucial reconstruir partes dessas vidas para entender quem eram as pessoas retratadas nos *carte de visite* e também as histórias dos meus parentes que, por muito tempo, recusei conhecer devido ao racismo.

A **metodologia** utilizada para a concretização do meu objetivo foi feita em algumas etapas: recortes digitais e interferências em fotografias – por meio dos álbuns fotográficos da

---

<sup>8</sup> Contra-colonização e colonização é como pretendo conceituar os processos de enfrentamento entre povos, raças e etnias em confronto direto no mesmo espaço físico geográfico.

minha família, incluindo as primeiras fotografias que fiz quando criança em 2001, empresto minhas memórias, histórias sobre pessoas que se destacaram dentro da minha vida: professoras, familiares, amigos, cachorros; revisão de literatura a cerca do conceito de Fabulação Crítica dentro da perspectiva das artes visuais, a compreensão do conceito e da aplicabilidade deste num método para criação de imagens: o levantamento do estado da arte em torno do conceito de Fabulação Crítica/Imaginação Radical.

Ao utilizar o conceito de Fabulação Crítica recorro aos estudos da historiadora cultural e escritora estadunidense, Saidiya Hartman, sobre as possibilidades e os desafios que os historiadores e, no presente caso, artistas contemporâneos – enfrentam para conseguirem aludir sobre as vidas dos milhões de indivíduos negros e indígenas submetidos à escravidão. Este método combina documentos históricos com “ficção crítica”, para preencher algumas lacunas nas histórias de seus personagens. Pessoas, nas quais, em documentos, registros e fotografias foram definidas por uma imagem reduzida e única. Ao levar os arquivos e registros históricos construídos pelo poder dominante até o limite, escavamos estas imagens e as trazemos para luz silêncios terríveis. Além de *Perder a mãe* (2021) e *Vidas rebeldes, belos experimentos* (2022) de Saidiya Hartman. Ainda no primeiro capítulo, em diálogo com os conceitos de fabulação crítica e Fotografia compartilhada, é possível compreender e como trabalhar o conceito de **Fotofabulação**, percebê-lo como um conceito alinhado a uma postura política, aliado as lutas antirracistas e LGBTQIAPN+. Isso significa, que as pessoas que se apropriarem do conceito e produzir imagens a partir do conceito **fotofabulação**, assumem uma postura ética, aliada a tais comunidades.

Esta pesquisa mostra como os *carte de visite*<sup>9</sup>, contribuem para perpetuar um histórico político social de violências ao povo Afro-Pindorâmico, estereótipos que minha família sofre e carrega, pois o tempo passou, mas a sociedade é a mesma, e algumas coisas permanecem. Portanto, uma das contribuições desta pesquisa é incorporar as imagens dos *carte de visite* ao meu álbum de família, oferecendo um pouco da minha história a pessoas que foram tornadas estrangeiras contra sua vontade, tendo suas histórias roubadas e sendo arrancadas de seus territórios. Compartilhar essas histórias é um convite para que participem da minha família,

---

<sup>9</sup> De acordo com Boris Kossoy (2001), em 1854, um fotógrafo francês chamado André Disdéri (1819-1889) patenteou um novo tipo de apresentação da imagem fotográfica, baseado no processo do colódio húmido, chamado “*Carte de visite*” (Cartão de visita), que veio revolucionar a indústria da imagem da época e assim popularizar o retrato fotográfico.

assim como Kehinde em "*Um defeito de cor*" (Gonçalves, 2016), que fez muitos amigos e foi acolhida por muitas pessoas no Brasil ao chegar da África. Mesmo em momentos de dor, existem gestos de afeto, resistência e acolhimento que emergem. Ao inseri-los em meu arquivo, estou falando sobre mim e minha própria família. Ao olhar para as imagens dos escravizados e alforriados, reconheço como essa violência é perpetuada ao longo das gerações – um trauma ancestral e de cor. Assim, a contribuição desta pesquisa vai além das páginas desta dissertação, abrangendo a vida cotidiana, pois ao abraçar alguém, você também recebe um abraço. É um gesto de reciprocidade que traz uma resposta imediata de afeto.

Quais histórias são contadas e quais histórias não te contam? O projeto de sociedade ocidental construiu a dimensão do entendimento de forma polarizada, onde existe o certo e o errado, o bem e o mal, deus e o diabo, o civilizado e não-civilizado, o eu e o outro, o familiar e o exótico. Isso nos permite questionar e fazer novas perguntas a velhos documentos e, também, a compreender a história do Brasil, a partir de um olhar contra-colonial<sup>10</sup>. Tenho como suporte o pensamento **Afro-Pindorâmico** para narrar histórias, sobre retratos fixados e engessados ao longo do tempo. E, a complexidade das famílias afro-pindorâmicas e seus sujeitos, uma contra-narrativa, que assegura criar histórias no espaço da ausência e do silêncio, e estruturar de forma crítica, como entendemos a história da fotografia no Brasil, ampliando a possibilidade de pensar as representações dos povos afrodiáspóricos<sup>11</sup> e originários.

As referências teórica afetiva presentes destaco algumas essenciais para a construção desta dissertação: A ficcionalização, de Ana Maria Gonçalves, na criação de experiências particulares, mas também compartilhadas sobre corpos afro-diaspóricos; Chimamanda ao mencionar *O perigo da história única* (2019); Ivone Mendes Richter com a reflexão sobre *Interculturalidade e Estética do Cotidiano no Ensino das Artes Visuais* (2001); Nazaré Pereira com o álbum *Natureza* (1980); Ionete Gama com o olhar afetivo e crítico nos estudos

---

<sup>10</sup>Sobre o livro *Colonização, Quilombos: modos e significações* de Antônio Bispo, 2015. Líder quilombola que faz parte da coleção de obras publicadas pelo INCT de Inclusão e assinadas por mestres e mestras das comunidades tradicionais brasileiras - indígenas, afro-brasileiras, e das culturas populares. Seu livro é o resultado de inúmeras intervenções formuladas a partir de seus diálogos com vários grupos de interesse, comunidades e frentes de luta, tais como a rede nacional de quilombos, as comunidades rurais, os demais povos tradicionais e também o movimento negro. Bispo vem a influenciar também, em um momento futuro de ampliação de seus argumentos, a área acadêmica que se convencionou chamar de Pensamento Social Brasileiro.

<sup>11</sup>O termo “culturas afrodiáspóricas” é compreendido como código e símbolo cultural que se expandiu no mundo por meio da diáspora, ou seja, através da migração forçada dos povos africanos. Disponível em: SANTOS, Nilton Filho Ferreira; SILVA, Sammia Castro. Culturas afrodiáspóricas e educação: percepção de docentes IFCE campus Canindé. *Ensino em Perspectivas*, Fortaleza, v. 2, n. 3, p. 1-12, 2021.

paraenses; Cidinha da Silva, escritora lésbica negra, com *Um Exú em Nova York* (2018) que se utiliza da literatura para narrar discursos ficcionais sobre o negro e nos convida a caminhar por diversas direções como a memória, a ancestralidade e os caminhos de Exu; O professor e fotojornalista João Roberto Ripper, que trabalha o conceito de Fotografia compartilhada e do *Bem querer*, por meio dos direitos humanos, pois ele acredita que todos têm direito a comunicação e que é de suma importância formar fotógrafos capazes de contar outras histórias, como forma de combater os estereótipos, que vem quando informamos para sociedade sobre uma pessoa, sobre uma comunidade ou sobre um país, quase sempre a mesma história.

Para embasar teoricamente meu estudo sobre fotografia, consulto livros, artigos, dissertações, teses e recursos visuais: *Coleção da Princesa Isabel, fotografia do século XIX*, Bia Corrêa do Lago e Pedro Corrêa do Lago (2013); *O Brasil na fotografia oitocentista*, Pedro Karp Vasquez (2003); *O negro na fotografia brasileira XIX*, George Ermakoff (2004); *Um olhar sobre o Brasil: a fotografia na construção da imagem da nação 1833-2003*, Lilia Schwarcz e Boris Kossoy (2012); *Hercules Florence: A descoberta isolada da Fotografia no Brasil*, Boris Kossoy (2006); *Negros no estúdio do fotógrafo e Zoológicos humanos – Gente em exibição na era do imperialismo*, Sandra Sofia Machado Koutsoukos (2010); *Identidade Branca Diferença Negra*, Mônica Cardim (2012); *No estúdio fotográfico de Fidanza: a construção da imagem das mulheres escravizadas na cidade de Belém 1869-1875*, Amanda Gatinho Teixeira (2020); *“Não precisa de legenda”: um estudo da imagem do negro na fotografia Praia de Copacabana, 2018*, Dayse Euzébio de Oliveira (2020) e outros. E me aproprio dos *carte de visite* dos respectivos fotógrafos: Alberto Henschel (1827 - 1882); Filipe Fidanza (1869 - 1875); Christiano Jr. (1832 - 1902); Hermann Kummler (1863 - 1949); Marc Ferrez (1843 - 1923); George Huebner (1862 - 1935); Walter Hunnewell (1844 - 1921); Pedro Hees (1841 - 1880); Carneiro e Gaspar (1865 - 1875); Pacheco (1830-1912).

Assim sendo, os capítulos da dissertação estão organizados da seguinte forma: no Capítulo I, intitulado **Afeto: um remédio ancestral** faço uma confluência teórico-afetiva dos conceitos que atravessam meu trabalho desde o início da minha produção até o presente momento e divido em três diferentes tópicos, cada um deles relacionado a um conceito-chave, são eles: I.I. Fotografia compartilhada; I.II. Fabulação Radical; I.III. Saberes Afro-Pindorama: defender a alegria, organizar a raiva; I.IV. Fotofabulação. Juntos, esses recursos não apenas fundamentam esta pesquisa, mas também constituem uma parte significativa da minha jornada pessoal. Neste capítulo, exploro minhas principais influências, que moldaram minha trajetória desde a infância – mulheres mais velhas, negras, indígenas, quilombolas e outras que conheci

através de atividades militantes e projetos comunitários diversos, além de espaços informais de aprendizado. Também destaco minha conexão com minha ancestralidade e espiritualidade, elementos essenciais da minha identidade, embora muitas vezes não reconhecidos nos registros acadêmicos convencionais. Por isso, enfatizo a relevância desta pesquisa e faço menção ao método de ensino de Dona Ionete em Igarapé-Miri.

Dona Ionete adotava uma abordagem pedagógica que partia da realidade dos alunos, especialmente nas margens dos rios, onde suas práticas educativas se integravam intimamente com as vivências locais. Isso incluía valorizar uma cultura que gradualmente se perde, como o aprendizado sobre as propriedades das folhas para rituais de cura, uma atividade que ela encorajava a realizar com os avós. Dona Ionete acreditava que os avós detinham conhecimentos fundamentais baseados em experiências vivenciais. Ela sustentava que tais práticas eram cruciais para que os alunos pudessem apreciar sua própria história e localidade, o que, por sua vez, os capacitaria a valorizar e compreender as histórias de outros lugares.

Na sequência, o segundo capítulo, intitulado **Duas de cinco**, reúne dois trabalhos que antecedem a produção inédita apresentada no terceiro capítulo. Os trabalhos são *Do Mar ao Rio: A gênese da fotografia brasileira* (2022) e *Maré Alta: O imaginário está atrás da porta* (2023), que introduzem minhas primeiras reflexões e interesse pela apropriação de acervo históricos. No entanto, ante de apresentar estes trabalhos, demarco minha relação com o Ver o Peso, local onde se passa ambas as obras, e é de onde parto para produzir e fazer minhas reflexões sobre a vida.

No terceiro capítulo intitulado **Iluminação dos Mortos** apresento finalmente a obra inédita, uma poética desenvolvida a partir dos estudos e afetamentos ocasionados por minha passagem pelo Programa de Pós-Graduação em artes na UFPA – PPGARTES. Uma obra que me ajuda a recuperar memórias que estavam à beira do desaparecimento da minha família, atreladas às narrativas descentralizadas, escritas negras e indígenas e estudos *queers*. Voltados para escrever o impossível, não o utópico ou o devaneio romântico e irreal das histórias estrangeiras, mas como uma ferramenta ancestral e ponta de lança, tal como a oralidade das populações tradicionais, a cosmovisão que nos desafia a vencer a frieza dos arquivos e ouvi-los, para remontar uma parte da nossa própria história.

Este capítulo é dividido em quatro partes, sendo a primeira: III.I. Ritual dos Mortos: a morte é um dia que vale a pena viver. Trata-se da descrição do Ritual fúnebre como um registro

da ancestralidade no cotidiano de Araquaim. III.II. O interior de minha família; onde apresento semelhanças entre as famílias, os conflitos, os fantasmas que de alguma maneira nos acompanharam durante os anos. Levanto algumas problematizações a respeito do meu próprio acervo e, também, minha motivação em trabalhar com esses álbuns, a partir das nossas histórias e memórias de vida. Em seguida, apresento o segundo subcapítulo: III.III. Processos poético-afetivos; e compartilho o processo criativo, os caminhos que possibilitaram a produção final desta e por fim, o quarto subcapítulo: apresentação do álbum fotográfico *Iluminação dos Mortos* (2024).

Por fim, nas considerações finais, faço um panorama da dissertação em geral, onde busco responder algumas perguntas feitas ao longo da dissertação, e, também, fazer novas perguntas. Além de comentar sobre o processo de pesquisa, os caminhos, os conflitos, as conclusões e as não conclusões. Para isto, aponto algumas problematizações sobre o processo de pesquisa e, reafirmo meu compromisso ao que diz respeito a relação Artista-pesquisador.

Ao revisitar a história da minha família e explorar a fotografia dentro de um contexto amazônico, especialmente no Pará, percebo como minha identidade, meu desenvolvimento educacional, meu trabalho e minha visão de mundo foram influenciados por uma perspectiva euro-centrada, ocidentalizada, embranquecida e colonizada. Então para aprofundar este debate e “engrossar nossas estratégias” (Berth, 2023, 1 hora 33 s) além de falar do meu próprio processo de trabalho, referencio nomes daqueles que foram minhas referências primárias de artistas.

As imagens fruto dessa ótica colonizada estão em diálogo com outras imagens o tempo inteiro, logo “imagens se referem a outras imagens, assim como utilizamos imagens para mostrar o que é uma imagem” (Schwarcz, 2014, p. 395). Para aprofundar essa compreensão, trago exemplos marcantes que ilustram as primeiras críticas que recebi em relação ao meu trabalho, devido à romantização da fotografia de rua e de corpos negros. Essas críticas também se estendem à produção de artistas como Sebastião Salgado, de Minas Gerais, Luiz Braga, do Pará, além do holandês Albert Eckhout e do português Filipe Fidanza, que fotografou Belém no século XIX. Uma análise crítica das imagens desses artistas ajuda a entender como isso influencia a construção da identidade amazônica, nossa memória coletiva, a representatividade e o sentimento de pertencimento, muitas vezes levando-nos a não gostar e rejeitar nossa própria identidade.

Entretanto, além de sinalizar essas problemáticas, ao falar de **Iluminação dos Mortos**, registro e enfatizo o que é nosso pois “eu vou falar de nós ganhando, porque pra falar de nós perdendo, eles já falam”<sup>12</sup> (Bispo, 2023b) apresento o processo de produção da obra como um todo, parte prática e conceitual, as técnicas escolhidas, o processo de pesquisa, as discussões, as costuras e, finalmente, as narrativas criadas, por meio dos *carte de visite* do século XIX. Por meio da fabulação e do compartilhamento está calcado um trabalho de pesquisa à contrapelo dos diferentes tipos de arquivos existentes sobre a escravidão e seus efeitos.

Quanto à perspectiva racial e contra-colonial, me inspiro e tenho como referência Ailton Krenak, Nego Bispo, Davi Kopenawa, Tiago Rogero e Cida Bento, que apresentam dentro de seus escritos um contraponto ao imaginário estrangeiro, nossa cosmovisão e a percepções sobre a história do negro, vista por ele mesmo. Também colabora com esta pesquisa os estudos feministas da escritora e acadêmica anglo-australiana, Sara Ahmed, cuja área de estudo incluía a intersecção do feminismo lésbico, teoria *queer*, teoria do afeto e teoria da crítica da raça. Para Ahmed, praticar o feminismo é parte integrante da concretização de uma vida feminista. Em *O Manifesto Killjoy* Ahmed elucida os princípios de viver e praticar a vida, através de uma filosofia feminista -, ao mesmo tempo que cria espaço para compartilhar como essas incorporações, criam-se tensões nas experiências de vida sob sistemas de patriarcado e opressão, especialmente, no ambiente acadêmico e/ou institucional.

Nesta pesquisa, me preocupo em manter uma escrita que seja próxima de mim, longe de ser uma linguagem hermética, acadêmica, ou mesmo, massivamente teórica ou seja, uma linguagem horizontal e acessível. Não é à toa que penso na musicalidade do texto, no ritmo das palavras - assim como à educadora popular Ionete Gama, que propõe uma tradução entre saberes da tradição coloquial e o conhecimento educacional formal. Por meio de suas composições musicais, ela mescla elementos da cultura amazônica com as ciências da natureza (Rodrigues, 2023). Suas canções nos fazem refletir acerca da importância de utilizarmos um vocabulário próximo à vivência sociocultural do aluno/indivíduo em questão, para uma melhor compreensão de diferentes áreas, conteúdos e perspectivas, como dos indivíduos que vivem e se relacionam com a Amazônia.

---

<sup>12</sup>Trecho retirado de uma roda de conversa, acessada por meio de vídeo na plataforma de streaming Instagram. Vídeo disponível em: <https://www.instagram.com/rocadequilombo/reel/C0WuAEmO0NL/>.

Por outro lado, no que tange à prática artística dessa pesquisa busquei utilizar um fazer fotográfico compartilhado com os membros da minha família, construindo de maneira coletiva essas memórias partilhadas, para que eles possam ser protagonistas de suas próprias histórias e interfiram quando não se sentirem representados na mesma. A importância desse protagonismo se dá pela necessidade de desconstruir uma imagem estagnada no tempo, alvo do imaginário do outro. Ao incluir outras narrativas, intenciono uma maior pluralidade de histórias e, também, tento fazer com que minha arte seja inteligível e crítica.

Por fim, reafirmo o compromisso de defender esta pesquisa de modo teórico e do ponto de vista da criação (uma pesquisa na linha 1), relaciono profundamente isto a minha condição de mulher negra e descendente indígena, sendo impossível ignorar a cosmovisão dos meus mais velhos e da minha relação com meu território. Para se falar em arte indígena, não tem como você não tratar sobre a vida e sobre o território indígena (Esbell, 2020). Não busco no presente momento reivindicar uma ancestralidade indígena e reafirmar que sou de um determinado povo, pois o movimento mais coerente para mim é fazer a manutenção da memória dos meus parentes e tecer fio a fio nossas histórias, nossas lembranças. Outra parte significativa desta pesquisa é memorar os educadores que estenderam a mão para mim e acreditaram em meu processo de educação mesmo quando nem eu mesma sabia o que fazia. Porém, estes educadores foram sensíveis o suficiente para não desistirem de mim e direcionaram meu aprendizado por outro caminho. Afinal, a educação não é uma receita de bolo ou bula de remédio, cada um tem seu jeito de aprender.

Imagem 8 – Imagens testes para dissertação, 2024.

Imagem 9 – Dona Angélica e seu gatinho Açáí, na Ilha do Combu, 2018.





MARCOS



## CAPÍTULO I – AFETO UM REMÉDIO ANCESTRAL

(*Confluências teórico afetiva*)

*Você tem que assumir o compromisso que vai ensinar tudo que eu lhe ensinei para quem precisar, e enquanto você ou alguém que aprendeu com você estiver ensinando e passando para frente o nosso conhecimento, eu estarei vivo mesmo enterrado. Mas se você deixar de ensinar o que lhe ensinei, eu estarei enterrado mesmo que esteja vivo, a minha vida está em suas mãos – você agora é responsável pelo meu viver. Então isso é relação com a ancestralidade. Ancestralidade não é morte, é vida, é presente, é agora, a ancestralidade é trajetória, ancestralidade come, e nós precisamos alimentar a ancestralidade, e para alimentar é simples, palavras boas horas algumas, palavras ruins horas nenhuma (Bispo, 2024, 20 min 40 s).*

Este capítulo propõe-se a compartilhar uma resposta diferente daquela que um dia me foi ensinada pela sociedade euro-cristã-monoteísta – revidar, odiar, bater, gritar e chorar. Por meio das confluências teórico afetivas propostas nesta pesquisa, irei compartilhar histórias, pessoas, conceitos e termos que fundamentaram a produção poética. Assim, busco responder qual seria um remédio para adiar o fim do mundo? Como cuidar de nós mesmos e dos outros na luta contra as desigualdades? Que feitiço poderia nos proteger do colonizador? Como lidar com sentimentos de revolta, inconformidade, injustiça e raiva sem permitir que eles se instalem em nosso corpo e nos adoçam? Como contra-colonizar? Essas são questões exploradas ao longo desta seção.

Para isto, apresento o capítulo **Afeto: um remédio ancestral**, que está dividido em três subcapítulos: I.I. – **Fotografia compartilhada**, conceito que trabalho desde minha graduação, por isto opto em iniciar com ele, já pude conhecê-lo na teoria e na prática, por consequência avançar em certos aspectos, problematizações que faço e adapto a partir da minha metodologia de produção; I.II. – **Fabulação Crítica** atrelado ao pensamento da escritora afroamericana Saidiya Hartman em diálogo com a escritora brasileira Ana Maria Gonçalves. Embora trate-se de um conceito utilizado principalmente no campo dos estudos culturais e da teoria literária, nesta pesquisa torna-se um conceito chave para reorganizar sentimentos, desenterrar histórias silenciadas e desafiar narrativas dominantes; I.III. – **Saberes Afro- Pindorâmico: defender a alegria, organizar a raiva** refere-se ao conjunto de conhecimentos, práticas, tradições, e formas de pensar e viver que têm suas raízes nas culturas afro-brasileiras e indígenas, particularmente aquelas que se desenvolveram na região conhecida como Pindorama, nome histórico para o território que hoje corresponde ao Brasil. Ao defender a alegria e organizar a raiva, incluem-se práticas espirituais, formas de organização social, sistemas de cura, conhecimentos sobre plantas medicinais, música, dança, culinária, cosmologia e muitos outros aspectos que formam a rica herança cultural desses grupos. Esses saberes, frequentemente

transmitidos oralmente e através de práticas cotidianas, refletem a resistência cultural, uma forma de preservar e fortalecer identidades coletivas diante das adversidades históricas e contemporâneas. Por fim, o subcapítulo I.IV. **Fotofabulação** trata dos primeiros passos do conceito que passo a desenvolver no mestrado, na intenção de preencher lacunas visuais históricas, onde os documentos, dito como oficiais, não dão conta.

Sem mais ignorar meus sentimentos e trabalhar junto deles, busco, ao longo desse primeiro capítulo, relacionar minhas referências com minha trajetória de vida, sempre enfatizando que “carrego no meu corpo um arquivo vivo em meu DNA” (Gonçalves, 2023, 1 hora 43 min) e, ainda, carrego o peso de uma coletividade. Por isso, procuro compreender a história sem negligenciar o plano traumático e fundacional da nação, marcado por séculos de apagamentos e violências. Relaciono como isso impacta na minha experiência ao estar na Amazônia paraense, pois reconheço tanto o racismo, enfrentado pela população negra, quanto o racismo que afeta as populações indígenas em meu corpo e no meu dia a dia. Sendo assim, sem tempo para romantismos ou devaneios, compartilho do mesmo pensamento do Tincão<sup>13</sup>, Mateus Aleluia: “A gente nunca descobre nada. A gente apenas volta para tudo aquilo que nós somos, e nos esquecemos que somos. O terreiro nunca saiu de nós, porque o terreiro é África” (Aleluia, 2019, 3 min 54 s). Desse modo, ao fazer um paralelo, relaciono o território no qual estou inserida e me criei, a Amazônia, com o grande terreiro diaspórico chamado África. Portanto, me reconheço como raiz que vinga na Amazônia e me entrelaço com outras raízes que compõem as outras Amazônias. Aqui, é meu terreiro (*e nem aqui canto de galo*).

Esta pesquisa pode ter futuros impactos no entendimento de práticas e pensamentos colonialistas e com o suas estruturas e conhecimentos persistem através da fotografia e de seus autores: suas ferramentas, práticas arraigadas, metodologias e as narrativas unilaterais que perpetuam. É crucial entender como o pensamento colonialista opera e se perpetua, não para modificá-lo, mas para evitar que ele nos modifique. Discutir esse pensamento é elaborar uma defesa, uma estratégia não para retaliar (pois quem bate, também sofre), mas para nos prevenir da reprodução destas violências em nossa própria produção e na produção de quem admiramos. Isso envolve certos desafios, como ler livros que nem sempre são os que preferíamos, conhecer

---

<sup>13</sup> Ave do cerrado brasileiro, que nos mitos amazônicos, é presságio de morte. Marcada pela sua presença e pelo seu canto, inspirou Erivaldo, Heraldo e Dadinho, na cidade de Cachoeiras, a nomear o trio musical que estava por vir na década de 1960, Os Tincões.

autores que não são necessariamente os nossos primeiros escolhidos ou que estão em diálogo com nossa produção e discurso teórico, e buscar pesquisas em inglês mesmo sem ter fluência na língua estrangeira. No entendimento da importância em ler esses cânones, mas também “ler aqueles que estão fora do radar, para engrossar as nossas estratégias” (Berth, 2023, 1 hora 33 min).

Quem é Karl Marx na frente de uma mãe de santo? Temos mestres de cultura popular, lideranças territoriais, sacerdotes religiosos e guardiões dos saberes que muitas vezes não são reconhecidos como os intelectuais que são. Por que reverenciar homens, brancos, cisgêneros, europeus, enquanto perto de nós há verdadeiras bibliotecas vivas pretas e enraizadas nos nossos territórios? (Bispo, 2023d, 27 s).

Nego Bispo certa vez, em uma roda de conversa, mencionou “pessoas são feitas de trajetórias e não de conceitos”. E quem vive de conceito, na prática, se contradiz e isto pode definir o lugar da sociedade no qual você está situado. Por isto, este capítulo perpassa minha trajetória de vida, e não se resume apenas aos conceitos acadêmicos citados, bem como diz Clarice Lispector (1998): “Suponho que me entender não é uma questão de inteligência e sim de sentir, de entrar em contato... Ou toca, ou não toca”. Assim, além dos métodos científicos, minha espiritualidade desempenha um papel significativo na minha escrita. Nos momentos de confusão e dúvida, reli esta dissertação para dialogar comigo mesma, ouvir meu interior e os conselhos das minhas avós e de todos os ancestrais que se manifestaram ao longo dos meses de escrita (através de sonhos, rituais e de banhos de cura e proteção). Além disso, manter uma escuta atenta aos amigos e professores que acompanharam esta pesquisa com comprometimento e afeto.

Este afeto como tecnologia ancestral está em diálogo com a geração avó, e com a geração futura, pois considero tudo como uma grande troca entre passado, presente e futuro. Foi baseado neste princípio que Nego Bispo escreveu o livro *Quilombos, Modos e Significados* (2015) pois ao se deparar com a seguinte questão: como definir e/ou dimensionar o tempo? Concluiu “o presente atua como interlocutor do passado e, consecutivamente, como locutor do futuro.” (Bispo, 2015, p.16). As vias podem definir uma direção, mas são as demandas que influenciam as mudanças nos métodos. Portanto, os deslocamentos, compartilhamentos, tensões, o processo de orientação e desorientação estão intrinsecamente ligados à minha trajetória, a minha prática artística e a minha visão de mundo. Então, acabo por ser consequência das escolhas, onde achei justo me posicionar, da maneira como sabia me defender. Como também, sou resultado da resistência dos que antecedem meu caminho, antepassados que brincam e conversam comigo e são eles a minha família e escola primeira. Não nasci rodeada

de livros, mas nasci rodeada de palavras (Evaristo, 2017, n.p). Portanto, ao escrever, assumo junto deles a continuidade de uma luta ancestral, onde a escrita chega como remédio de cura para a cabeça e alma, por meio das teias das resistências, do tempo, dos afetos, da oralidade, minha ancestralidade cuida de mim. Ando me sentindo no colo da ancestralidade e quero compartilhar isso (Bispo, 2023c, p. 15).

Antes de abordar os conceitos principais, é importante esclarecer que interpreto o termo *confluência* à luz da definição atribuída pelo quilombola Nego Bispo. Para ele, trata-se de um encontro cósmico de perspectivas, uma convergência de pensamentos, sentimentos e vidas. Esse fenômeno não é simplesmente uma coincidência ou acaso, mas sim o resultado de trajetórias compartilhadas. Esta dinâmica é especialmente viável em cosmologias politeístas, onde as interações entre as pessoas são vistas de forma horizontal e se reconhecem mutuamente como parentes ou amigos. No entanto, na cosmologia monoteísta, essa dinâmica não se manifesta. Os colonialistas não se encontram em confluência conosco, pois para eles só há espaço para um único: um deus, uma certeza, uma verdade, um único modo de existir. Portanto, embora a confluência seja útil para explicar parte da pesquisa, ela não pode ser considerada um método ou um conceito definitivo. Para Bispo (2015), a confluência é uma linguagem orgânica e viva. Quando é reduzida a um mero conceito acadêmico, perde sua vitalidade e significado. Torna-se apenas uma linguagem estagnada, um conceito que permanece apenas nas prateleiras das dissertações, como um rio cuja nascente seca e deixa de confluir com outros rios.

Dito isto, gostaria de destacar algumas considerações importantes para o leitor: a primeira delas e por qual a razão pela qual adoto o termo "Afro-Pindorama", cunhado por Nego Bispo. Quando comecei a me interessar por questões raciais e a me reconhecer como mulher negra, isso me levou a questionamentos mais profundos. Por um período, por volta de 2019, passei a me identificar como "afro-índigena", sem perceber que não se tratava de uma raça, mas sim de uma categorização de estudos racializados que envolvem afrodescendentes e indígenas. Hoje, devido aos encontros que tive, aos afetos que experienciei, a minha espiritualidade e ancestralidade, sinto que o termo "Afro-Pindorama" é o que melhor me representa e me inclui nas discussões e narrativas dos povos de tradição oral. Por isso, recorro a ele como base para minha pesquisa e produção artística.

Gostaria de destacar ainda, embora eu explore alguns conceitos e pensadores estrangeiros, incluindo figuras negras como Saidiya Hartman ou Chimamanda Ngozi Adichie, meu foco é estabelecer paralelos com autores brasileiros. Procuro aproximar minha língua

materna da língua estrangeira, buscando autores brasileiros que abordem esses conceitos. Um exemplo é Ana Maria Gonçalves, que utiliza "fabulação radical" ao discutir a "Fabulação Crítica", Saidiya Hartman. Por outro lado, mesmo sem dominar completamente uma língua estrangeira, encontro maior afinidade e conexão com as gírias e o ritmo corporal, especialmente vinculado às ruas, às encruzilhadas, equiparando suas dimensões. Dito isto, nas próximas páginas, apresento nos subcapítulos os conceitos, termos, afetos, trajetórias e saberes que embasam esta dissertação.

Imagem 10 – Corte Marajoara, Joze. 2020.

Imagem 11 – Lua de Prata: Seu Bombom, Robinho e sua amiga, Pedra do Peixe, 2020.





## I.I. Fotografia compartilhada

Encontro pela primeira vez a *Fotografia compartilhada* e o *Bem querer* na faculdade artes, quando precisei desenvolver uma ação educativa como trabalho de conclusão de curso em 2015. Ocorreu ao assistir um vídeo do educador e fotojornalista João Ripper. Foi ao vê-lo falar sobre seu autorretrato favorito que entendi que podíamos deixar um pouco de nós nas imagens que fazemos. Antes mesmo de ouvir falar em Fotografia compartilhada, algumas características desse método estavam inseridas no meu jeito de trabalhar. Isso me leva a pensar que o método é uma via de mão dupla, um encontro entre conceitos e pessoas. No entanto, até entendê-la, de fato, como uma metodologia demorou um tempo significativo, pois apenas o entendimento da teoria não são suficientes para entender a prática. Há necessidade de desconstrução de si, dos modos de enxergar o mundo e da capacidade de politizar o próprio trabalho, de rever seus privilégios. Ou seja, não adianta ter apenas *gógó*, a prática é determinante.

Somente quando entrei em contato com o método tomei conhecimento do que eram os estereótipos e a problemática entorno deles, foi quando os percebi dentro do meu próprio trabalho e passei a problematizar as narrativas que eu criava a partir do que me interessava e favorecia meu trabalho. Os recortes, os enquadramentos, as legendas ou ausência delas. Segundo Ripper existe um fio de dignidade na fotografia, um elo afetivo entre fotógrafo, os fotografados e os que verão as fotos – O fotógrafo não pode deixar de se indignar, nem deixar de reconhecer os valores em quem fotografa, e precisa evidenciar isso em seu trabalho (Ripper, 2016). Por isto a importância de termos uma diversidade de histórias sendo contadas, movidas pela premissa de que cada um desses grupos humanos poderia contar sua própria história e ajudar a combater a “história única”. Para Ripper o grande crime do estereótipo, não é se ele fala a verdade ou fala a mentira, o problema é que ele torna aquela amostragem uma única verdade.

Por outro lado, a matriz conceitual da experiência pedagógica do *Bem querer* está ancorada em valorizar “a beleza dos afazeres das populações mais vulneráveis”, aspecto pouco enaltecido pelas mídias, que costumam apresentar e reforçar determinados grupos ou espaços populares como violentos. Pensamento que está em diálogo com o da pensadora Chimamanda Ngozi Adichie em *O Perigo de Uma História Única* (2019), onde aponta como consequência

da história única o roubo da dignidade das pessoas ao reforçar os estereótipos e as diferenças em nossa humanidade. Em um vídeo clássico do Tedx Chimamanda (2019) nos provoca a refletir e comenta o quanto é "impossível falar sobre a história única sem falar do poder", neste vídeo Chimamanda discute como as histórias que ouvimos sobre determinadas pessoas ou lugares podem ser incompletas ou distorcidas, muitas vezes influenciadas pelo poder e pelo privilégio de quem as conta. Ela ainda argumenta que narrativas únicas podem perpetuar estereótipos e simplificações que obscurecem a complexidade das experiências humanas. Portanto, Chimamanda indica que qualquer narrativa ou história única que se apresente como universal ou completa geralmente está enraizada em relações de poder, influência e controle sobre quem pode contar sua própria história e de que maneira ela é contada.

Em todo meu trabalho, tenho tentado derrubar uma certa hierarquia de conhecimentos, como por exemplo, quem é que conhece o poder? Foucault sabe tudo sobre poder? Ou as pessoas escravizadas também sabem um pouco sobre poder? O que significa contar com essas duas fontes de conhecimento, igualmente, no trabalho que fazemos em vez de continuar a afirmar, e produzir essa hierarquia de conhecimento, entre aqueles que estão autorizados a falar e aqueles que são objetos de pesquisa? (Hartman, 2023, 50 min 53 s).

A imagem compartilhada reflete o compromisso de Ripper em garantir que as pessoas fotografadas tenham controle sobre os registros de suas vidas. Esse poder se manifesta de várias maneiras, começando pelo direito de cada indivíduo de excluir das seleções finais as fotos com as quais não se identifica. Em outras palavras, as imagens compartilhadas pelo artista resultam de uma edição colaborativa, onde os próprios fotografados são os primeiros "editores" e "curadores" de seu trabalho. Isso quer dizer, participar juntos da escolha das fotos, permitir que as pessoas coloquem o parecer de suas vidas, de seus pontos de vistas e do que fazem, na seleção das fotos, explica Ripper (2024):

Como se dar essa edição compartilhada? É trocar a edição. Ou seja, você não tem mais um editor chefe de fotografia, você não tem mais um editor de redação para decidir primeiro o que uma comunidade ou pessoa fazendo. Escolhendo a partir da visão deles, com a visão do jornal, a mesma visão de empresários, a visão do poder. Então, quando você troca a visão desta pessoa, por uma edição compartilhada com as pessoas que você está fotografou, que abriam suas vidas para serem retratadas por nós, fotografando com *Bem querer* (Ripper, 2024, n.p)<sup>14</sup>.

Além disso, na Fotografia compartilhada há o compromisso de devolver essas imagens às comunidades ou pessoas fotografadas, seja em formato impresso ou digital, para serem usadas como memória pessoal ou em ações políticas. Por isso, ao chegar em uma comunidade,

---

<sup>14</sup> O trecho foi retirado de uma conversa escrita com Ripper, por *Whatsapp* em 2024.

procuramos os contadores de histórias, os moradores mais antigos ou mais experientes, aqueles que podem melhor informar sobre o lugar – ouvir e entender as demandas dos territórios e das pessoas documentadas, não impondo nossas próprias perspectivas, pois isso também é uma questão de poder. Na metodologia desenvolvida por Ripper, exige-se um diálogo prévio, estabelecido entre o fotógrafo, as organizações, os jornais, as galerias, os festivais, de modo geral, empresas que contratam nossos serviços precisam estar cientes da nossa conduta de trabalho em campo. O que impacta diretamente na nossa contratação, afinal, na maior parte das vezes, o mercado prioriza a tradição iconográfica e literária da dor, da violência e dos estereótipos. Assim como em *Diante da dor dos outros* (2003) de Susan Sontag, em que a filósofa manifesta as implicações éticas do efeito que as imagens de sofrimento (e, sobretudo, as fotografias) têm sobre nós.

Outro ponto que merece destaque na metodologia de Ripper é a existência de uma cláusula no contrato que formalize e informe aos contratantes que as imagens adquiridas estão liberadas para organizações humanitárias, trabalhos acadêmicos e entidades de direitos humanos. Isso nos permite questionar a serviço de quem estão nossas imagens, ao lado das comunidades e das pessoas retratadas ou das instituições que nos contratam? É claro, é importante sobreviver e se manter no mercado de trabalho, mas é importante também refletir com quem dialogamos, uma vez que a fotografia não é neutra – e não se posicionar, já é uma decisão política.

A metodologia da Fotografia compartilhada envolve um contrato formal, onde uma questão-chave é abordada no "termo de cessão de imagem", um documento que os indivíduos fotografados precisam assinar para permitir a divulgação e/ou comercialização das fotos. O modelo desenvolvido por Ripper inclui uma cláusula adicional que garante ao fotografado 50% dos lucros obtidos pela venda de qualquer foto que contenha sua imagem, especialmente no crescente mercado de arte fina. Ripper não está sozinho ao garantir esses direitos através de contratos; o que importa é o que está estipulado no papel. No entanto, além das formalidades legais, o caráter ético do fotógrafo é crucial. Em minha experiência, observo que muitos artistas/fotógrafos utilizam esses contratos para seu próprio benefício e, na "legalidade do papel", conseguem vantagens sobre as pessoas/comunidades retratadas. Na teoria, a metodologia é uma coisa; na prática, é outra história. Recorro a essa reflexão para destacar o quanto os documentos podem ser falíveis e carregados de intenções subjacentes. É por isso que a Fotografia compartilhada deve transcender o que já foi discutido e desenvolvido por Ripper.



Imagem 12 – Fotografias que fiz do Ripper em campo, Pernambuco, 2020.

Gostaria de destacar um aspecto crucial na metodologia desenvolvida pelo Ripper como educador: a prática de incluir assistentes no trabalho de campo. Várias pessoas já seguiram esse caminho e tiveram experiências valiosas com a "fotografia do bem-querer", como Ana Mendes, Sara Gehren, Thiago Ripper e a saudosa Valda Nogueira. Em 2021, tive a oportunidade de acompanhar Ripper em campo e conhecer de perto seu método na prática. Isso me permitiu identificar o que funciona e o que não funciona. Desde então, tenho dialogado com meu próprio trabalho, e busco avançar um pouco mais na metodologia da Fotografia compartilhada, fazendo adaptações e reflexões adicionais sobre o método, mas comentarei sobre isso no subcapítulo I.IV. Fotofabulação. Para concluir este subcapítulo, durante sua construção, conversei um pouco com Ripper, e tive a oportunidade de ouvi-lo falar sobre sua idealização acerca do modo com que se pode, de fato, compartilhar: editar junto, fotografar com a comunidade/pessoa consciente do que você faz. E ter a intenção de captar o melhor das pessoas e depois editar junto delas. Também como ele relaciona a Fotografia compartilhada com o afeto, como eles andam juntos. Como isso, é possível amarrar e embasar esta dissertação:

Fotografia compartilhada se trata do afeto pelo outro que a gente fotografa, por querer mostrar a pessoa bem, para que ele saia na nossa foto do melhor jeito de cada um. É uma demonstração de que o fotógrafo quer bem a quem ele fotografa, e que as pessoas vão aceitando isso e querendo também. Essa postura tem uma importância política para mim muito grande, porque você reverte a forma de documentar, onde se mostra desafeto pelas pessoas que são menos desfavorecidas, de modo geral. Quando você mostra ou tenta mostrá-las com falhas no mundo e carrega nessas falhas. Eu penso que a gente deve mostrar a realidade, e a realidade já separa onde a pessoa está, como ela vive, mas quase sempre esquece de mostrar como é nesse espaço que ela vai se relacionar, ter afeto, que ela vai demonstrar carinho, demonstrar sensualidade. Eu prefiro esperar esses momentos porque eu acho que você quebra muito a resistência de mostrar sempre menos, de julgar sempre como se fosse maior, como se fosse melhor do que aquele que você fotografa. É esse carinho e afeto de você sempre olhar de igual para igual, e portanto, poder mostrar a beleza dos fazeres dessas pessoas, do trabalho, a beleza do preparar um alimento, a beleza do cuidar dos pequenos animais ou grandes, enfim, a beleza de estar integrada com a natureza, no mundo, de se fazer as coisas junto dos outros. Eu vejo muito isso, nessas população todas que eu fotografo, e acho que isso é como a gente entende e vê essa deliciosa teimosia de ser feliz que as pessoas têm. Apostar em pegar a naturalidade deles, e ir fotografando, sem que se interfira demais, sem que precise mudar esse contexto da realidade, mas buscar na realidade deles como enxergar essas belezas. Talvez só olhando de gual para igual, não olhando de cima, como se a gente tivesse do alto da nossa sabedoria, nas nossas experiências, como quem vai dizer as pessoas o que eles devem ser. Vamos

aprender com eles o que eles querem ser, e o que devem ser. Deixar as pessoas sejam transparentes, e aproveitar essa transparência, essa naturalidade para estar fotografando (Ripper, 2024, n.p).

Imagem 13 – Montagem de fotografias produzidas em Pernambuco com o Ripper, 2020.



Compreendi com respeito e profundidade a Fotografia compartilhada no processo de me debruçar sobre essa metodologia, tanto como educadora de artes visuais quanto como agente político. Ao provocar essas reflexões, percebo que meu trabalho e meus valores não devem ser moldados por estereótipos, mas sim em apoio às comunidades que constantemente lutam para manter sua voz, suas memórias, práticas e conhecimentos em destaque. Repensar o passado é fundamental para construir um futuro mais digno e cheio de oportunidades, onde possamos confiar em nós mesmos e desafiar as narrativas unilaterais. Isso inclui reconhecer o que podemos aprender diretamente com os fotografados, ouvindo-os genuinamente e permitindo que decidam como desejam ser representados na fotografia.

Toda essa interação reflete o que aprendi com Ripper, assim como minha capacidade de politizar críticas direcionadas ao meu trabalho ou discurso, o que será explorado mais profundamente no capítulo intitulado "O Ver o Peso – Quem não diz a verdade, não olha nos olhos de Exu". Além disso, inclui a problematização das minhas referências e reflexões sobre o que aprendi em círculos com mulheres indígenas, em quilombos, com autoras negras que li, com amigos, família, músicas, filmes e tudo o mais que influenciou minha vida de alguma forma. Essas experiências me ajudaram a entender a importância do método, mas também da nossa integridade, responsabilidade e compromisso ao lidar com o outro.

Imagem 14 – Pedra do Peixe, Thaís Araújo e Robinho, 2017.

Imagem 15 – Joze em a última ceia, 2020.





## I.II. Fabulação Crítica

*A gente esqueceu que é planta, pedra, água e terra. A gente esqueceu que a gente é. Não tem importância que a gente tenha esquecido desde que a gente consiga relembrar. Porque a memória também não é só o que se lembra. Na memória também está o que se esquece (Martins, 2024, p. 7).*

Iniciei a graduação com o interesse pela técnica fotográfica, já o mestrado surge da curiosidade pela história da fotografia e pela semiótica, leitura das imagens voltadas para iconografia brasileira, imagens de pintores viajantes e dos fotógrafos estrangeiros. Aliado a estes aspectos amplos, ainda havia o interesse em preservar as memórias fotográficas e orais da minha família ou o que fosse possível delas, da parte materna à paterna, fotografias envelhecidas e/ou quase apagadas de parentes, viagens, cachorros, amigos, gente viva, gente morta, pessoas que se perderam da nossa família e outras que se mantêm presente. Também, preservar a memória oral de parentes, “cuja prova de sua existência são apenas fragmentos de histórias e nomes que se repetem através das gerações” (Hatman, 2021, p. 21), sem imagem, sem papel, sem registro ou documento.

Vi no retorno para universidade a oportunidade de acessar uma parte da minha história, a qual desconhecia, negada pela sociedade e conseqüentemente por mim, e ao concentrar meus estudos na escavação e escuta das pessoas retratadas nos *carte de viste* do século XIX, a recuperação e costura de memórias, a possibilidade de conhecer a mim e conhecer parentes vivos e os mais antigos: suas histórias, do que gostavam, como falavam, suas fisionomias e até mesmo se algum deles se parecia comigo.

Qualquer lembrança era bem-vinda e se entrelaçava como uma colcha de retalhos entre si: memórias vivas, mornas ou geladas, todas serviam, não somente para preencher os álbuns da estante de casa, mas para preencher e aproximar a distância entre nós. Visto isso, o caminho que venho discutir nessa pesquisa perpassa diretamente pelo meu processo educacional refletido nos livros didáticos que somos obrigados a ler, decorar, memorizar e talvez “aprender”. A dificuldade em me enxergar nesses livros, me sentir representada naquelas histórias, é, na verdade, uma nítida política de embranquecimento social, bem como afirma Rogero no podcast de sua autoria *Vidas Negras* (2021):

Desde 2003, existe uma lei federal que obriga o ensino de história e cultura africana e afro-brasileira em todas as escolas do Brasil. Públicas e privadas, essa lei é um marco histórico, resultado de décadas de lutas dos movimentos negros. E eu gosto tanto dessa lei, que é a única que eu sei o número – 1.0639. Só que na prática, uma escola que cumpra a lei hoje é muito mais a exceção do que a regra, mesmo sendo uma lei obrigatória. Coisas do Brasil (Vidas Negras, 2021, 0 min 00 s).

Quando esta lei foi aprovada, eu ainda estava no ensino médio, logo o ensino de história que eu tive foi bem deficitário ao tratar bem de pessoas negras, as reproduções de pinturas de escravizados torturados, tal qual das populações indígenas, sempre vistas ao longo da história como “bonzinhos” ou como no “mito do bom selvagem<sup>15</sup>”. Não aprendi nada sobre as muitas formas de resistência, resiliência ou afeto, por exemplo. Por isso, olho para minha trajetória e para o presente com a expectativa de outros caminhos, alternativas diferentes para elaborar estratégias que nos contemplem, nos informem e nos representem diferentemente de um pensamento eurocêntrico. Para assim conseguir fazer outras perguntas, outros documentos, outras fotografias – “nós sempre voltamos ao passado com novas perguntas, o passado não deixa de se abrir, porque tudo depende da questão que você faz em relação ao documento” (Schwarcz, 2023, 47 min 41 s).

Durante o processo de criação das pinturas que deram origem à obra de minha autoria intitulada *Estética do Cotidiano* (2023), sempre que possível eu estava acompanhada de *podcasts*. Um dos mais marcantes neste percurso foi *Projeto Querino*<sup>16</sup> (2022) produzido pelo jornalista negro Tiago Rogero, que propunha lançar um olhar afrocentrado sobre a História do Brasil. O projeto mostra alguns dos principais momentos (como a Independência, em 1822, ou a Abolição, em 1888) sob a ótica dos africanos e de seus descendentes. Esse *podcast* surge com a função de preencher lacunas entre as histórias e as imagens que conheci na escola, os mitos fundacionais a partir de outra perspectiva, ao ouvir as histórias e conhecer os personagens negros, no gesto de “enegrecer os fatos”. Fui muitas vezes dominada pelo sentimento de ter sido enganada e lesada por anos e anos de histórias mal contadas e que, sobretudo, contam a história a partir dos colonizadores e da nossa tragédia.

Com o término dos episódios de *Projeto Querino*, passei a pesquisar por projetos semelhantes, e não demorou muito até eu encontrar outro projeto, esse chamado *Vidas Negras* (2021), também produzido por Tiago Rogero, com episódios mais curtos, porém sempre narrados por uma lente negra, o que permite a gente novamente “escurecer” os fatos. O episódio

---

<sup>15</sup> O bom selvagem ou mito do bom selvagem é um personagem modelo ou tópico literário na literatura e no pensamento antropológico da Idade Moderna, que nasce na Europa a partir do primeiro contato com as populações indígenas da América.

<sup>16</sup> O projeto Querino é um projeto jornalístico brasileiro lançado em 6 de agosto de 2022, como um podcast produzido pela Rádio Novelo — vencedor do Prêmio Jornalístico Vladimir Herzog em 2023. O projeto é inspirado no “1619 Project”, criado pela jornalista norte-americana Nikole Hannah-Jones e lançado em agosto de 2019 pela “The New York Times Magazine”, do jornal “The New York Times”.

piloto de Vidas Negras se inicia com uma pergunta: de onde sua família veio? Embora não seja sobre este episódio que vou falar agora, o segundo, o terceiro, o quarto e assim por diante, também foram episódios que lançavam muitas perguntas para os ouvintes. Isso não só chamava minha atenção, mas, de certo modo, me convocava a tocar nas feridas da História do Brasil e nas feridas da minha própria história. Foi assim, entre uma pintura, episódio e outro que cheguei ao décimo primeiro *Imagens históricas da mulher negra* (2021), é este episódio que se conecta com esta pesquisa, pois ele tem como objetivo refletir e destacar a representação e o imaginário da mulher negra por outro viés, a retomada de protagonismo por meio da apropriação de acervo histórico, feito por mãos negras.

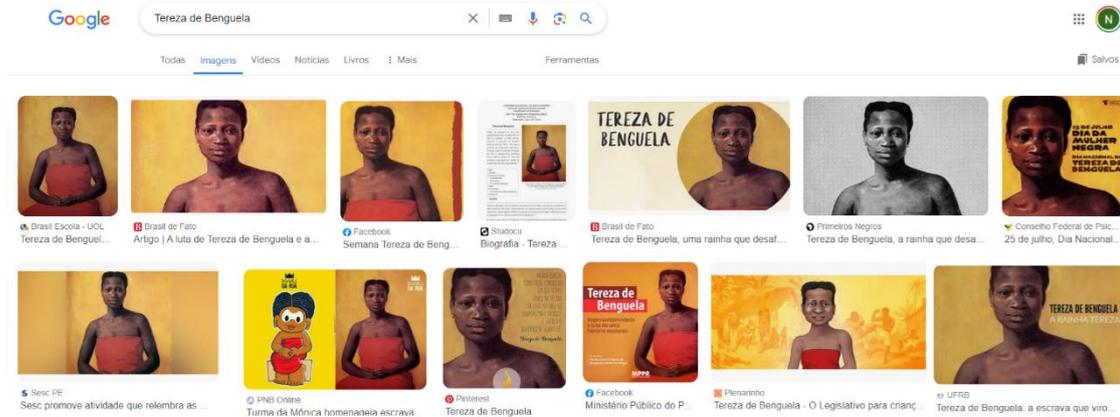
No décimo primeiro episódio, *Imagens históricas da mulher negra* (2021), Tiago inicia o *podcast* com uma pergunta: você sabia que, no século XVIII, uma mulher foi proclamada rainha de um Quilombo que resistiu aos ataques coloniais, em Mato Grosso? Em seguida contextualiza a vida e a luta da líder quilombola Tereza de Benguela<sup>17</sup>, a Rainha Tereza. Rogero ressalta que dia 25 de julho é comemorado o Dia Internacional da Mulher Negra Latino-Americana e Caribenha e que, no Brasil, é comemorado o Dia Nacional de Tereza de Benguela desde 2014. Menciona, também, que nesse dia é comum ver pelas redes sociais uma pintura de Tereza de Benguela, e descreve tal pintura: a posição do corpo, a cor do fundo, a cor roupa, o adorno usado por ela, e posteriormente questiona: “em que momento durante os anos em que ela estava resistindo aos ataques dos brancos, Tereza conseguiu um tempinho para posar e fazer essa imagem?”, curioso ainda faz a provocativa “como essa pintura resistiu há tanto tempo, ainda mais no Brasil, um país que é conhecido por maltratar e muitas vezes descartar documentos históricos?” A pintura qual o *podcaster* refere-se foi feita no ano de 1911. Rogero reflete:

Vale lembrar que Tereza liderou o Quilombo entre 1750 e 1770, e se foi uma pintura feita com ela viva, o quadro teria pelo menos 250 anos. Mas tudo bem, a pintura pode ter sido feita, ou também inspirado na história de Tereza, aí eu reparei numa paradinha que tem no canto da imagem, no canto direito de baixo, tem um nome ali, uma assinatura, diz lá: “F. Vallotton”. Quando fui pesquisar diz que Félix Vallotton foi um pintor e gravurista suíço que nasceu em 1865 e morreu em 1925 na França (Vidas Negras, 2021, 12 min 49 s).

---

<sup>17</sup>Tereza de Benguela ou “Rainha Tereza” liderou a resistência do povo negro à frente do Quilombo de Quariterê, no Mato Grosso, durante o século XVIII. Dia 25 de julho é comemorado o Dia Internacional da Mulher Negra Latino-Americana e Caribenha e no Brasil é Dia Nacional de Tereza de Benguela e da Mulher Negra, por meio da Lei nº 12.987/2014.

Imagem 16 – Captura Google imagens – Tereza de Benguela, 2024.



Após encontrar o autor da pintura, Tiago resolveu fazer outra busca por meio do Google imagens, e ao invés de escrever “Tereza de Benguela”, pesquisou pelo nome do autor “Félix Vallatton”, e notou que havia vários resultados, entre eles alguns onde mostravam a mesma pintura, só que agora com outro nome e em inglês: “Seated black woman”, ou seja, “mulher negra sentada”. Tiago então sugere que Félix Vallatton pudesse ter vindo ao Brasil em algum momento, ou talvez que ele pudesse de alguma forma ter ouvido falar sobre Tereza de Benguela. De todo modo essa não era a questão que ele gostaria de discutir nesse episódio e resolveu fazer mais uma busca, e jogou o nome “Luisa Mahin<sup>18</sup>” no *Google imagens* e desta vez apareceram algumas imagens. Tiago nos convida a focar em apenas em uma delas, se trata de um desenho em preto e branco e faz a descrição do desenho: “mulher negra de cabelos curtos, um colar bem bonito e uma roupa estampada florida, ela está sorrindo, meio que para diagonal. Vários sites usam essa imagem para ilustrar textos sobre Luisa Mahin, só que esta não é ela” sinaliza Tiago. Ao destacar que esta imagem não se trata de Luisa Mahin, quem entra em cena é a historiadora Dulci Lima<sup>19</sup> que faz o seguinte comentário:

A primeira associação que aparece no Google é com Carolina Maria de Jesus, que é um outro nome bastante trabalhado, recuperado, e é uma associação que colabora muito, inclusive ao pensar em elementos que compõe a identidade dessas duas figuras: a independência delas, o inconformismo que elas têm, porque é isso, a gente tem

<sup>18</sup> Luiza Mahin Africana guerreira, teve importante papel na Revolta dos Malês, na Bahia. Além de sua herança de luta, deixou-nos seu filho, Luiz Gama, poeta e abolicionista. Sua casa tornou-se quartel general das principais revoltas negras que ocorreram em Salvador em meados do século XIX. Participou da Grande Insurreição, a Revolta dos Malês, última grande revolta de escravizados ocorrida na Capital baiana em 1835.

<sup>19</sup> Dulce Lima é professora e historiadora. Ela é autora da dissertação de mestrado *Desvendando Luiza Mahin* (2012) e já esteve no *Vidas Negras* no episódio sobre Luisa Mahin.

necessidade de dar rosto para esses nomes, porque a gente não tem a imagem física delas e faz parte desse processo do movimento negro a positivação da imagem do fenótipo negro. Olha a cor da pele que é igual a minha, ou o cabelo que é parecido com o meu, ou os traços de boca e nariz que são parecidos com os meus. É algo fundamental para a organização da identidade dessa pessoa, essa identidade individual, mas também coletiva, a positivação dessa imagem melhora a autoestima dessa pessoa (Vidas Negras, 2021, 15 min 32 s).

Em seguida, Tiago chama atenção para outra imagem que é tão associada à Luisa Mahin quanto ao desenho de Carolina Maria de Jesus, essa outra, na verdade, é uma fotografia e se trata de uma mulher negra com turbante na cabeça e mais vez ele faz a descrição da imagem: “ela usa um turbante estampado e florido, um par de brincos e está com o que parece ser um vestido e ela olha fixamente para a câmera, um olhar forte compenetrado” e evidencia que essa foto é frequentemente usada e que já virou até na capa de livro sobre a vida de Luisa Mahin. A seguir Maria do Carmo Rainho, historiadora e pesquisadora do arquivo nacional, acentua:

Essa é uma imagem para mim muito forte, eu acho que ela tem uma força muito grande, a começar pelo olhar da retratada, e acho que a primeira coisa que chama atenção nessa imagem é o olhar da mulher, é um olhar desafiador, não é um olhar acomodado, não é um olhar passivo. A gente não consegue ver se é um vestido ou uma blusa que tem um decote, ou foi posicionado de maneira a revelar e deixar muito descoberto o colo dela, o ombro dela. Isso a gente não sabe se de fato era assim ou se foi o próprio Alberto Henschel que solicitou que ela posicionasse a roupa dessa forma (Vidas Negras, 2021, 17 min 41 s).

Alberto Henschel<sup>20</sup> é o nome do autor dessa fotografia feita no formato *carte de visite*, ele é nascido em Berlim e é considerado empresário da fotografia – “é judeu e vem de uma família de gravadores que atuavam de alguma forma nesse campo” (Vidas Negras, 2021, 18 min 34 s). Essa fotografia recebe um “nome” e se chama “Mulher negra de turbante” e foi clicada em 1870. Tiago menciona que não há nada que indique que se trata realmente de Luisa Mahin, e faz a seguinte reflexão: “nesta época Luisa Mahin teria mais ou menos 60 anos e a mulher da fotografia de Henschel aparenta ter menos que isto, o fato é que não se sabe quem foi a Mulher de turbante retratada” e para tencionar mais a reflexão Maria do Carmo ainda questiona: “será que ela era escravizada, forra ou liberta? Quem é essa mulher? Onde ela viveu? Essa foto era mesmo de 1870? Será que ela foi tirada mesmo no Rio de Janeiro?”. Além do

---

<sup>20</sup>Alberto Henschel (Berlim, 13 de junho de 1827 – 30 de junho de 1882, Brasil) é considerado um dos mais importantes fotógrafos que atuaram no Brasil na segunda metade do século XIX. Chegou em Recife, em 1866, e, ao longo de 16 anos, teve uma intensa atividade no país. Um dos pioneiros empresários da fotografia no país, chegou a ter quatro estabelecimentos: o primeiro em Recife (1866), o segundo em Salvador (provavelmente em 1868) e os últimos no Rio de Janeiro (1870) e em São Paulo (1882). Sua produção inclui retratos de estúdio, fotografia de paisagem e imagens etnográficas, com destaque para a série de retratos de africanos e afrodescendentes. Também fotografou a família real no Brasil e chegou a ser agraciado com o título de fotógrafo da Casa Imperial.

mais, nesse episódio ainda se revela que não é só Luisa Mahin que é associada a esta fotografia, pois aparece também se você pesquisar por Maria Filipa de Oliveira<sup>21</sup> no Google.

Esse episódio não culpabiliza o Google por essas buscas, pois, se aparece muitos resultados repetidamente, é porque as pessoas utilizam essas imagens com frequência em publicações, eventos nas redes sociais, enfim. Um último exemplo rápido deste episódio foi Aqaltune<sup>22</sup> uma das líderes dos quilômetros da Serra da Barriga em Alagoas, onde ficava Palmares. Ao buscarmos “Aqaltune” no Google aparece uma mulher negra sentada ao lado de uma mesa de madeira, com a mão apoiando o queixo, ela veste uma saia enorme, provavelmente com anáguas, está cheia de pulseiras, colares e anéis. É uma fotografia também no formato *carte de visite*, e Tiago nos lembra que Aqaltune é do século XVII, e a fotografia foi inventada no século XIX. A fotografia em evidência, na verdade é intitulada como “Negra da Bahia” e foi clicada em 1885 por Marc Ferrez e reforça “de novo a mulher negra na foto não tem nome, assim como a Mulher Negra com turbante” (Vidas Negras, 2021, 21 min 29 s).

Imagem 17 – Montagem / Mulher negra de turbante, Alberto Henschel, 1870 e Negra da Bahia, Marc Ferrez, 1885.



<sup>21</sup>Maria Felipa de Oliveira foi uma mulher marisqueira, pescadora e trabalhadora braçal. Teria participado da luta da Independência da Bahia.

<sup>22</sup>Aqaltune foi uma suposta princesa congoleza escravizada no Brasil e líder quilombola à frente de um dos 11 mocambos do Quilombo dos Palmares

A pesquisadora Maria Rainho questiona ainda nesse episódio: “qual o lugar do negro nas instituições de memória? É um não lugar, por que é que há esse apagamento ou uma invisibilidade?” Depois disso, Tiago apresenta uma colega de Rainho, Aline Montenegro Magalhães que estudou os diversos usos recentes da fotografia da mulher de turbante e elas tentaram entender o porquê dessa imagem ser tão associada à personagens históricas como Luiza Mahin e a Maria Felipa, e frisa:

É uma coisa comum dos nossos tempos, né? O fato de que as imagens são replicadas e as associações começam a ser replicadas e acaba se naturalizando, sem crítica ou sem uma reflexão essa associação. A gente pode observar o caráter formal dessa imagem, esse aspecto morfológico e a questão estética dessa imagem, ela não é uma imagem qualquer pois ela tem uma potência muito grande, ela tem um olhar desafiador, mas eu acho que o mais importante é que ela dá a vazão a muitos desejos, né? Há muitas questões e para mim uma das apropriações dessa imagem, onde foi feita uma colagem que foi feita a partir da imagem dessa mulher negra de turbante, em que se colocou nessa fotografia um estetoscópio e um livro (Vidas Negras, 2021, 22 min 13 s).

O trabalho mencionado acima é da artista negra Tay Cabral, é uma colagem onde ela apropria-se da imagem da mulher negra de turbante e insere objetos nessa imagem, no caso são um estetoscópio, livros e apostilas, ainda dá para ver as mangas de um jaleco branco. As pesquisas das historiadoras entendem que este movimento de apropriação das imagens permite que o outro se desligue um pouco do lugar convencional e dos estereótipos da mulher invisível, da mulher negra que está relegada a um outro lugar, da mulher negra sem identificação. Não é que isso deixe de incomodar, mas esse tipo de uso, esta apropriação por outro lado, também é interessante para pensar a potência da resignificação dessa imagem. Tay Cabral é comunicadora social, ilustradora, com projetos voltados para a representação de corpos negros nas artes e da resignificação da própria imagem, e busca projetar em seus trabalhos “outras possibilidades de existências para além da dor, do sofrimento, mas através das ilustrações buscar imagens que projetem esperança e outras possibilidades de futuro para gente” (Vidas Negras, 2021, 24 min 11 s). A Tay Cabral, assim como eu, entende seu trabalho como processo de cura, cura da mulher negra que vive no Brasil.

Toda vez que eu ilustro alguma coisa, eu busco colocar corpos negros em posições de plenitude. E através das ilustrações, trazer figuras históricas que ao logo do tempo foram apagadas, justamente para reivindicar a memória e mostrar que, enfim, como Jurema Werneck diz: os nossos passos vêm de muito longe. E que hoje a gente não está desamparada, pois meninas negras como eu podem criar justamente porque, outras mulheres abriram espaço pra mim, para que eu pudesse estar aqui hoje, para que eu pudesse estar falando, para que eu tivesse voz, para que eu pudesse produzir arte hoje. Eu acho muito importante esse esforço da gente buscar os rostos dessas

peessoas, a nossa história só sobreviveu por conta dela ter sido passada pela oralidade. A gente tem essas histórias desprendidas de rostos, mas eu acho muito importante esse esforço de pensar como era o rosto dessas pessoas, para buscar humanizar elas. Quando eu paro para ilustrar, tentar projetar a imagem de alguma dessas mulheres que a gente não tem acesso ao rosto, como no caso de Luiza Mahin (Vidas Negras, 2021, 24 min 50 s).

A reelaboração da imagem de mulheres negras como reelaboração de um mito, feito por artistas negras, é um exercício, e parte deste exercício é ressignificar um sentimento que mulheres negras compartilham desde suas infâncias, o sentimento de que teria sido diferente se tivéssemos contato com essas histórias desde a infância, na idade escolar, e que muita coisa poderia ter sido acordada, despertada, aflorada desde muito cedo – “muito mais difícil você se enxergar em um lugar quando você não vê possibilidade nenhuma, não vê referência alguma de representatividade e protagonismo, muito pelo contrário, ainda se tem a nossa imagem, voz e histórias negadas” (Vidas Negras, 2021, 29 min 21 s).

Após acessar o *podcast* e as pesquisas de Tiago Rogero, passei a ir atrás de audiolivros disponíveis na internet que pudessem me fazer companhia enquanto eu produzia minhas pinturas. Recorri aos audiolivros pois deduzi que poderia adentrar da mesma maneira no universo imaginativo e literário, sem que fosse pela leitura das palavras, mas através da escuta delas. Neste processo ouvi alguns livros como: *O quarto do despejo* (1960) de Carolina Maria de Jesus; *Olhos d'água* (2014) de Conceição Evaristo; *Um defeito de cor* (2016) de Ana Maria Gonçalves, e é com este último que amarro boa parte da discussão desta pesquisa. Após escutar os livros, passava a pesquisar sobre a vida das autoras, suas outras obras e suas referências, para que eu pudesse ir atrás das indicações delas. Uma das autoras que destacou nesse período foi a Ana Maria Gonçalves pois ela traduz muito do que penso ao assumir o compromisso com a apropriação de arquivos e com o conceito de fabulação crítica:

Tem uma coisa que é muito característica das mulheres negras, artistas da diáspora, onde a gente acaba falando da mesma coisa, por métodos diferentes, às vezes em épocas diferentes, mas é a mesma coisa – estamos contando a mesma história. Temos o mesmo trauma original/fundacional da nossa identidade. Então, este trauma é o que a gente está colocando para fora, ou seja, nas escritas, nas pinturas, nas músicas, no teatro, todas essas artes que a gente faz é uma maneira de conversar como comunidade, em como é que a gente vai lidar com esse trauma coletivo (...) A voz da mulher negra é fundamental na formação da estrutura do Brasil daquela época, até hoje. E que não tinha tido ainda a oportunidade de contar a história, a partir do seu ponto de vista. Não no sentido de contraposição a história, mas como uma das vozes disputando aquela narrativa. Ao contar nossa história, como protagonista, como narradoras, o que estamos fazendo é contar a história oficial do Brasil (Gonçalves, 2023, 37 min 40 s).

O trabalho de pesquisa de Ana Maria Gonçalves costura dados históricos a elementos da ficção e possibilita que o leitor acompanhe perspectivas de uma parte do passado brasileiro

que ainda permanece com muitas lacunas e silenciamentos: a escravidão. O romance *Um defeito de cor* (2016), ficcionaliza a biografia de Luísa Mahin, uma das principais personalidades da história do Brasil por sua participação na luta antiescravagista, sobretudo por sua liderança na Revolta dos Malês em Salvador 1835. A história estrutura-se como uma carta de Kehinde, nome iorubá de Luísa Mahin, para seu filho, com quem perdeu o contato após o menino ser vendido pelo pai como escravizado, o filho em questão é o poeta abolicionista Luiz Gama. A opção de Ana Gonçalves por construir a história dessa forma faz com que a representação de Luísa Mahin por meio de Kehinde ganhasse outras nuances e explorasse outras dimensões de sua subjetividade.

A obra, como um todo, busca resgatar do esquecimento personagens e eventos que foram marginalizados pela história dominante e preenche lacunas dos documentos oficiais. Esse gesto proporciona à autora não apenas criar uma narrativa que simbolize a resistência e o protagonismo da história de pessoas negras, mas também se compromete com a criação de uma história verossímil e humanizada. Isso significa que Kehinde não é apenas uma figura mitificada, mas uma personagem complexa, com suas próprias virtudes e falhas, cuja vida e experiências são compostas de uma série de acontecimentos e reviravoltas ao longo do livro. O gesto de coletar, “recortar e colar” documentos dos arquivos pesquisados vai dando vida às narrativas dos personagens que projetam um desejo pelo qual lutamos ainda hoje: a liberdade de poder contar nossa própria história.

Portanto, o conceito de fabulação crítica chega em minha vida através de Ana Maria Gonçalves, e, embora já houvesse visto muitas entrevistas suas, foi no Roda Viva de 2023 que a escutei falar sobre Fabulação crítica, após ter sua obra comparada a da afro-americana Saidiya Hartman, que, até então, eu desconhecia. Diferente de Saidiya, Ana Maria utiliza o termo semelhante “*fabulação radical*”, na união de documentos históricos e fabulações para o preenchimento de lacunas em que os documentos não dão conta de contar e preservar a história e a memória do país. Quando cheguei até Saidiya Hartman, nunca pensei que teria algo em comum com uma “gringa” de Nova York, mas imediatamente me reconheci em sua literatura. Embora a dificuldade de compreender a língua inglesa, isso não foi empecilho, pois busquei vídeos dela tratando sobre o conceito e com o auxílio da tradução automática dos vídeos, pude alcançar o entendimento do pensamento de Hartman sobre fabulação crítica.

Para além dos vídeos, encontrei artigos traduzidos também, o primeiro *Vênus em Dois atos* (2020) e posteriormente *Tempo da Escravidão* (2021), entretanto, foi ao tatear e ler *Perder*

*a mãe* (2021) que percebi as nossas semelhanças. Primeiramente, no início do livro, Hartman descreve a sensação ao desembarcar em Gana e faz referência a um termo que ouviu de três crianças “obruni”, onde ela jurava ser “boas-vindas”, mas se tratava de “estrangeira” tal como “gringa”. Isso ilustra como a experiência de ser vista como estrangeira pode ultrapassar fronteiras geográficas e culturais, capaz de interligar experiências pessoais diferentes sob um sentimento de julgamento ou de ser percebido como “outro”. Ao encontrar essas semelhanças com Hartman, pude não apenas me identificar com suas palavras, mas também encontrar um ponto de conexão profundo que vai além de sua literatura, o que possibilita a gente ampliar a compreensão de mundo, as identidades e o pertencimento de nacionalidade explorados por Hartman, que explica:

Queixei-me para um amigo expatriado que vivia em Acra de que eu nunca havia me sentindo tanto uma estrangeira quanto agora em Gana. Ele murmurou “uhum” e em seguida indagou: Quando você vai a Chicago você espera que os negros de lá lhe deem boas-vindas porque você é de Nova York? Bom, por que seria diferente aqui? (Harman, 2021, p. 11).

O sentimento de não lugar relaciona-se imediatamente com minha trajetória de vida, e com minhas idas e vindas à Curuçá, afinal, em algum momento, ao retornar para lá, também tive a sensação de ser lida como uma estrangeira pela minha família paterna. Ou seja, “um rosto negro não me tornava uma parente” (Hartman, 2021, p. 11) ou mesmo, um fenótipo igual ao deles não me faria ser incluída imediatamente na família. A partir disso, entendi que “o país que você desembarca nunca é aquele que você sonhou” (Hartman, 2021, p. 45) e há necessidade de reconhecer em si a presença de um olhar engessado e romântico, de um possível “reencontro/retorno”, “conexão ancestral”, perceber que essa expectativa é real, todavia faz parte do olhar colonial.

Obruni forçou-me a reconhecer que eu não pertencia a lugar algum. O domínio de um estrangeiro é sempre um ilusório outro lugar. Eu nascera em outro país, onde eu também me sentia como uma alienígena, o que, em parte, determinara a razão de minha ida a Gana. Tinha me cansado de ser uma pária. Secretamente, queria pertencer a algum lugar ou, pelo menos, queria uma explicação conveniente de por que eu me sentia como uma estrangeira. Na minha infância, quando eu ficava zangada com minha mãe e meu pai, eu evocava pais gloriosos imaginários que me salvariam daquela gente horrível que era obrigada a chamar de pai e mãe. Frequentemente, imaginava que o cantor Johnny Hartman era o meu pai, uma vez que tínhamos o mesmo sobrenome. Sempre que meu pai colocava para tocar um de seus álbuns do John Coltrane, eu prestava atenção na voz saudosa de Johnny Hartman. Se eu não pensasse muito no motivo de ele ter me abandonado, podia encontrar socorro nessa minha ficção de origens (Hartman, 2021, p.11).

*Em Perder a Mãe* (2021) encontrei mais uma camada de identificação com Saidiya Hartman, dessa vez através da reflexão sobre termos sobrenomes estrangeiros e o desejo de

pertencer à outras famílias. No caso de Hartman, ela expressou o desejo de ser filha do cantor Johnny Hartman, enquanto eu tinha o desejo de pertencer à família de Raimundo Jinkings<sup>23</sup>. Esse desejo surge de várias formas, muitas vezes influenciado pela admiração por essas figuras públicas e/ou pela percepção de *status* associado a essas famílias. No entanto, esses desejos não correspondiam a nossa realidade. Contudo, é interessante notar como os sobrenomes podem influenciar percepções externas e interações sociais, pois me recordo que, ao ser questionada se eu fazia parte da família dos Jinkings, podia experimentar tanto a curiosidade das pessoas quanto a pressão para me encaixar em uma narrativa familiar que não era a minha. Essas reflexões sobre identidade, família e pertencimento são temas profundamente explorados na obra de Saidiya Hartman e estão em diálogo com minhas experiências pessoais. Ao conectar esses pontos com minha própria vida, entendo minha responsabilidade ao lidar com o passado.

Trabalhar esse passado, tem sido uma maneira de reivindicar uma posição de dignidade no presente, e talvez, mais do que isso, trabalhar isto na fotografia, é uma forma de você afirmar a sua identidade afrobrasileira (Evaristo, 2020, 6 min 23 s).

Assim como Ana Maria Gonçalves, muitos outros artistas, de diversas formas de expressão, criam com o objetivo de reivindicar o lugar ou questionar o não-lugar que nos foi atribuído ao longo de tantos anos de apagamentos e violências. É sobre isso que gostaria de discorrer a seguir, pois esta pesquisa aborda a arte e a literatura contemporânea explorando o conceito de fabulação crítica e a desconstrução de estereótipos ligados aos corpos negros. Mas a seguir, trago dois artistas cujas trajetórias se assemelham a minha e que se refletem em suas produções: Joelington Rios e Silvana Mendes. Assim como eu, ambos são negros e utilizam os *carte de visite* do século XIX e exploram intervenções visuais e digitais para reinterpretar símbolos e narrativas históricas.

Mas antes de começar a apresentar os artistas e suas produções, acredito que é crucial mencionar Rosana Paulino, pois seu trabalho desempenha um papel fundamental na abordagem da fabulação crítica tanto em *Um defeito de cor* quanto em *Perder a mãe*. A presença de suas obras na edição comemorativa de 16 anos de *Um defeito de cor* e na capa da edição brasileira de *Perder a mãe* destaca não apenas sua relevância artística, mas também a conexão intrínseca entre suas obras e as narrativas literárias que relaciono com esta pesquisa.

---

<sup>23</sup>Raimundo Antonio da Costa Jinkings foi um livreiro, jornalista, líder sindical e militante comunista brasileiro. Exerceu importante liderança na Amazônia.

Imagem 18 – Capas de livros com trabalhos de Rosana Paulino.



Ao destacar essas interconexões de literatura, arte visual e intervenção crítica, demonstra como diferentes formas de expressão artística podem dialogar e complementar-se mutuamente. Isso amplia não apenas a compreensão das questões sociais e históricas tratadas, mas também nossa apreciação pela criatividade e pela capacidade de transformação de artistas e autores. Portanto, considero esses elementos interligados, proporcionando uma visão mais abrangente e enriquecedora das questões abordadas sobre identidade, memória e resistência nas obras que menciono a seguir.

Nascido no Quilombo de Jarmy dos Pretos em Turiaçu no Maranhão, Joelington Rios desloca-se para o Rio de Janeiro em 2017. Tive a oportunidade de conhecê-lo pessoalmente em 2023, quando fui fazer uma residência artística, que irei comentar no capítulo seguinte. Uma das coisas que mais me chamou atenção é que, ao se apresentar, Rios primeiramente se identifica como quilombola e reforça que, ao se reafirmar assim, localiza o outro do seu lugar. Quando nos conhecemos, trocamos um pouco sobre nossas trajetórias, nossas percepções sobre a vida e a arte, e não demorou muito para percebermos que havia coisas em comum. Primeiro o desejo e o sonho de novela das oito: morar em um Rio de Janeiro inalcançável para aqueles que vieram em busca de trabalho e de se instalar na cidade carioca. Em segundo lugar, o interesse em se apropriar das imagens de Alberto Henschel.

*O que sustenta o Rio* (2018) é uma série composta por doze **fotomontagens** em preto e branco, onde Rios sobrepõe e ajusta digitalmente a imagem do Cristo Redentor à cabeça de pessoas retratadas nos *carte de visite* de Henschel. Para Joelington Rios, viver o Rio de Janeiro

foi uma experiência radical de descoberta transformadora do seu olhar sobre o centro, os subúrbios, as favelas, as praias como contrastes, asperezas, embates e exclusão. Para o dito “fotógrafo quilombola” o Rio de Janeiro ideal, a Cidade maravilhosa, colide com a crise estrutural de grandes segmentos da população, o *apartheid* social gritante, a realidade nua, a realidade fictícia da marginalidade social.

Tudo surgiu de uma espécie de necessidade do próprio trabalho com imagens que eu vou fotografar, no primeiro momento em que chego no Rio e crio uma espécie de arquivo fotográfico com as fotografias que estava fazendo. E usou as sobreposições a princípio, a partir das próprias fotografias. Mas depois ele queria saber o que constituía esse Rio de Janeiro imageticamente, embora ele não se limite em arquivos feitos apenas na região do Rio, se apropria dos arquivos da Bahia, Recife etc. Joelington foi pesquisando essas fotografias do Rio de Janeiro antigo, quando eu faço esse movimento eu faço essa justaposição do tempo essa linha que corta o trabalho, uma justaposição visual dessas fotografias e desses corpos, incluindo eles no discurso que ele traz no trabalho. Então havia a necessidade de ter essas imagens, toda essa subjetividade que esteve no rio em sua formação, e como isso impacta hoje ele estar no rio de janeiro como quilombola, que é sua origem. Foi muito importante olhar pra esse material e pensar neles e quanto mais ele estudava sobre fotografia no Brasil, mais ele se assustava com esses corpos desde o continente até aqui e pensar como ele também se relaciona com as imagens a partir do momento que ele se dispõe a pegar elas pra trabalhar, porque tem muitas complexidades e sutilezas então o uso dessas imagens cada uma dela é pensado e estratégico, no sentido de imagem, narrativo, inclusive de coisas que não dá pra ver. Porque não são compartilhadas mas estão nos olhares dessas pessoas, nos rostos nas sutilezas que a fotografia se quebra, quando vai em direção. A fotografia não consegue chegar em certos lugares (Rios, 2024, n.p).

A outra artista mencionada é Silvana Mendes Luís, natural do Maranhão, nascida em 1991. É artista visual, graduanda em Artes pela Universidade Federal do Maranhão, e desenvolve um trabalho que busca investigar o cotidiano e a subjetividade do comum. Assim como o artista Joelington Rios, Silvana Mendes tem uma trajetória semelhante à minha. Silvana utiliza como suporte artístico a colagem digital, o lambe e a **fotografia afetiva**. Durante o processo de escrita desta dissertação, descobri três pontos em comum com a Silvana: temos idades muito próximas, um ano de diferença; nosso processo de racialização foi praticamente no mesmo período, em meados 2013; e a parte que eu mais gosto é que temos um pai mecânico de carros, essa identificação é muito forte e relevante para mim por se tratar de trajetórias semelhantes.

Silvana usa o muralismo e lambe como suporte de disseminação do que acredita como didática artística descolonizadora e leva as experiências artísticas também para licenciatura, na tentativa de transformar desde a base, ocupando espaços como facilitadora de oficinas e palestras com suportes e veículos de produção artística, escrita poética e vídeo. Entretanto, no que diz a respeito da sua produção a partir da apropriação dos *carte de visite* do século XIX, foi

uma pesquisa que se iniciou em 2018 quando entrou em contato com as oficinas de fotografia que fazia na época, inclusive na própria universidade. Muito instigada pela fotografia, passou a pesquisar como se deu o início da fotografia no Brasil, como era a relação de retratar alguém em uma imagem, como era a relação desses fotógrafos itinerantes:

Como é extremamente danoso e perigoso a retratação de um homem negro ou mulher negra, e de como isso pode construir uma narrativa que esta pessoa vai levar para a vida inteira dela, esse estigma. A fotografia não pode mais ser essa fotografia, porque isso influencia no dia a dia das pessoas, é muito bizarro hoje, ter o entendimento não só a partir dos estudos mas a partir do regaste da memória do que meu pai passou, do que minha mãe passava, o que passávamos juntos, e de várias pessoas da minha família de perceber que minha mãe ainda é muito desrespeitada por conta da cor, por conta de como ela vista pelas pessoas, de como meu pai foi marginalizado nesse processo, que não teve acesso à educação, mas teve acesso a massa de manobra, a ser mecânico e de como isso é passado... obviamente o que eu vivo, o que acontece comigo não é o mesmo que aconteceu com eles, mas o processo de desumanização que minha mãe passou, ele acabou passando pra mim (Mendes, 2021, 4 min 46 s).

A presença de Joelington tornou-se constante para mim durante o processo de escrita deste capítulo; sempre que tínhamos oportunidade, conversávamos sobre fotografia, nosso trabalho e a importância do afeto dentro da nossa prática. Um aspecto relevante ao mencionar Joelington e nossas conversas é como ele integra o trabalho com o afeto. Ele observa que, mesmo antes de se dedicar à fotografia, o afeto já ocupava um espaço significativo em sua vida, o que se reflete em sua abordagem de criar uma fotografia afetiva, que se origina de experiências anteriores. Quando sua família começa a relatar memórias sobre uma fotografia dele e de seu irmão na infância, registradas em um fotolivro por Ricardo Teles, durante sua visita ao Quilombo Jamary dos Pretos.

Joelington Rios menciona o quanto esses relatos orais de sua família eram permeados por afeto, especialmente devido às lembranças dele com o irmão na infância, mais do que pelo registro fotográfico em si, embora este também fosse um tema de conversa. Os relatos concentravam-se nos detalhes da fotografia e no contexto em que foi tirada. Narravam sobre a forte ligação de Joelington com seu irmão quando crianças, como seu irmão o carregava sempre no colo e como tudo o que faziam era juntos, eram inseparáveis. Quando Joelington começou a fotografar, suas relações com as pessoas próximas a ele tornaram-se parte essencial de seu trabalho. Até mesmo quando não são próximas, como por exemplo, nos dos *carte de visite*, pessoas negras em contextos muitas vezes desfavoráveis.

Deste modo, ele encara este processo como uma construção afetiva. Ao revisitar essas imagens e despojá-las de quaisquer estigmas, símbolos ou pesos, Joelington estabelecia uma relação afetiva profunda com elas. Ele percebe que essa relação afetiva segue na mesma direção

afetuosa com que sua família enxergava a fotografia dele com seu irmão. Joelington compreende o significado dessas imagens dentro de um discurso que poderia ser um discurso outro. Ele frequentemente recorre aos relatos orais de sua família sobre uma imagem que ele não conhecia diretamente, mas que era narrada dentro do contexto de um fotógrafo visitante no Quilombo. Ao mesmo tempo, a família de Joelington subverte a narrativa do fotógrafo, pois embora se tratasse de uma imagem dita como digna, de um momento dele no Quilombo, ela foi construída sem nenhuma relação afetiva ou compartilhada com o fotografado.

Imagem 19– Afetocolagem: Reconstruindo Narrativas Visuais de Negros na Fotografia Colonial, Silvana Mendes, 2022 e Fotomontagem: O que sustenta o Rio, Joelington Rios, 2018.



A importância de trazer o trabalho de dois artistas negros, maranhenses, que produzem a partir da apropriação dos *carte de visite* do século XIX, para fazerem suas reflexões e problematizar a representação do negro na fotografia, não é à toa. Pois são artistas com os quais me identifico, por possuírem uma trajetória similar a minha, por falarem a partir da Amazônia em que estão inseridos, e por estarem na busca de repensar a identidade, as memórias dos negros e indígenas retratados nos *carte de visite* oitocentistas. Como já foi dito anteriormente, entre o século XIX e o tempo que já se passou, a produção dos fotógrafos imperialistas está há uma distância significativa de nós. Entretanto, a sociedade é a mesma, então, o racismo está presente em nosso cotidiano. O que eu quero dizer é que o racismo de tempos atrás, sentimos em nossas vidas todos os dias. Entretanto, quando nos apropriamos dos *carte de visite* de Alberto Henschel, por exemplo, estamos em conversa com o retratado, a fim de conhecer mais sobre eles, ou tirá-los daquele lugar de submissão. A fotografia pode ser um lugar de desvantagem quando você não cria um laço afetivo com o fotografado.

Imagem 20 – Dona Catita, Ilha do Combu, 2018.



### I.III. Saberes Afro-Pindorama: defender a alegria, organizar a raiva

*Por que o povo da favela fala gíria? Preenchem a língua portuguesa com palavras potentes que o próprio colonizador não entende. Enchem a língua como quem enche uma linguíça. E, assim, falam português na frente do inimigo sem que ele entenda. A favela adestrou a língua, a enfeitiçou. Temos que enfeitiçar a língua. Posso dizer que sou feiteiro, qual o problema? Mas sou feiteiro e milagreiro, porque sou politeísta e sei fazer o efeito tanto pelo milagre como pelo feitiço (Bispo, 2023c, p. 4).*

Mesmo que pouco se fale nisso, minha avó paterna Maria Mafalda conhecida como Dona Fabíca, assim como sua amiga tia Filóca, eram feiteiras. Minhas avós tinham pouco contato, mas havia algo comum entre elas, ambas eram médiuns, viam e conversavam com gente morta ou, como dizíamos em casa, com “visagens”. Essa parte não era segredo para ninguém, ainda por cima, uma falava com bicho, a outra falava com planta. Achava curioso e sentia medo disso. Ao fazer minhas orações praticamente intimava Deus ao dizer: “eu não quero ver nada, por favor respeite e amém”. Achei Deus de uma grande generosidade, pois de fato nunca cheguei a ver nada, entretanto, desde muito pequena, antes mesmo que eu entendesse a mediunidade das minhas avós, já havia um encantado junto de mim – mesmo antes de saber o que é um encantado, sua presença já era antiga comigo.

Através da escuta, das plantas, dos bichos, da mediunidade minhas mais velhas conversam comigo, e nos dias em que me encontro mais cética, me “ralham” e me fazem voltar atrás, para falar com a língua do meu interior. Somente meu vocabulário euro-cristão-monoteísta<sup>24</sup> não as acompanha, afinal, para me comunicar com elas, procuro a linguagem do corpo, do invisível, dos orixás, dos encantados. Como bem explica Mateus Aleluia, ao fazer um contraponto ao versículo bíblico que diz: “No princípio, era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus” (João 1:1). Para Seu Mateus: “antes da palavra existiu a música, o verbo veio somente com o homem. Antes do mundo ser criado, quando só estavam os elementos. Tudo era uma grande sinfonia, a terra, os mares, os ventos, o crepitar das chamas”<sup>25</sup>. É desse jeito que minhas avós andam na minha croa<sup>26</sup>, e me abraçam apertado como quem sente saudades.

---

<sup>24</sup>O povo euro-cristão-monoteísta é uma sociedade que reconhece ter apenas um Deus onipotente, onisciente e onipresente, portanto único, inatingível e está acima de tudo e de todos. É uma sociedade que tende a se organizar de maneira exclusivista, vertical e/ou linear pelo fato de tentarem ver somente um Deus, olharem apenas em uma única direção. (Colonização, Quilombos: modos e significações, 2015, p. 38)

<sup>25</sup> Trecho retirado do vídeo no youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=lq9RagVaocA&t=10s>

<sup>26</sup> Croa ou Coroa = cabeça

O subcapítulo *Saberes Afro-Pindorama* busca cruzar uma ordem cronológica de momentos chaves da minha trajetória, questões que afetaram diretamente meu trabalho, e também me ensinaram a cuidar de mim e dos “meus” na luta antirracista. Uma busca de elaboração por estratégias de sobrevivência em todos os espaços: na rua, dentro de casa, nas salas de aulas, em nossos trabalhos, nos museus, numa cidade pequena, em uma cidade grande, numa conversa aleatória, numa entrevista de emprego, numa conversa com uma pessoa desconhecida/conhecida, até mesmo com as pessoas mais queridas, as estratégias precisam existir. No entanto, a violência, o desgaste, o desconforto e os embates nos adoecem e nos fazem esquecer das estratégias de afeto, do cuidado consigo e do cuidado com o outro. Por conta disso, esse subcapítulo é a respeito de como “defender a alegria e organizar a raiva”, através do envolvimento com a oralidade de Nego Bispo, que mesmo após sua ancestralidade nos presenteia com seus saberes.

Afro-Pindorama termo utilizado por mim nesta pesquisa é uma denominação dada pelos povos quilombolas, negros e indígenas associado à palavra Pindorama “terra das palmeiras”, nome dado pelos povos Tupi-Guarani, ao se referirem ao Brasil (nome dado pelos colonizadores). Foi a partir do termo Afro-Pindorama que pude compreender melhor como defender esta pesquisa e até mesmo como responder sobre minhas dificuldades no processo de ensino como um todo. Por meio de Afro-Pindorama aprendi como a colonização nos adocece, mas também aprendi como nos imunizar contra ela, a exemplo de *A terra dá, a terra quer* (2023):

A cosmofobia é o medo, é uma doença que não tem cura, apenas imunidade. E qual é a imunização que nos protege da cosmofobia? A contracolônização. Ou seja, o politeísmo, porque a cosmofobia é germinada dentro do monoteísmo. Se deixamos o monoteísmo e adentrarmos o politeísmo, nos imunizamos. No mundo politeísta não existe pecado original, ninguém foi expulso do Jardim do Éden, ninguém tem memória de terror. Os deuses e as deusas são muitos e não temos medo de falar com eles. No mundo politeísta, ninguém disputa um deus, porque há muitos deuses e muitas deusas - tem para todo mundo. Como no mundo monoteísta só há um deus, é uma disputa permanente (Bispo, 2023c, p. 19).

Contracolônizar é o pensamento proposto por Nego Bispo, um remédio ao pensamento e práticas colonialistas, uma espécie de *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019) de Ailton Krenak, pois ele nos incetiva a observar a vida por uma outra perspectiva, diferente da qual fomos ensinados a enxergar: “Se pudermos dar atenção a alguma visão que escape a essa cegueira que estamos vivendo no mundo todo, talvez ela possa abrir a nossa mente para alguma cooperação entre os povos, não para salvar os outros, mas para salvar a nós mesmos”. Contracolônizar é remédio de cura, é feitiço brabo e para enfeitiçar o inimigo precisa-se estar

bem de corpo, da cabeça e do espírito. Isso é um saber Afro-Pindorâmico.

Foi nas primeiras páginas de *A terra dá, a terra quer* (2023) que Nego Bispo contou que, aos dez anos de idade, passou a adestrar os bois e foi quando percebeu que “adestrar e colonizar são a mesma coisa”. Primeiro vem a desterritorialização dos povos e das comunidades tradicionais, assim como as aldeias que um dia viram vilas, e as vilas um dia viram grandes cidades e capitais. Em seguida, tiram sua cosmologia e a demonizam, impõem novos limites e modos de existência, para então dar-lhes outros nomes: “O processo de denominação é uma tentativa de apagamento de uma memória para que outra possa ser composta” (Bispo, 2023c, p. 12).

O termo Afro-Pindorama assume uma importância crucial aqui, pois visa promover a convergência de conhecimentos, ou seja, o diálogo de saberes entre mestres e mestras das tradições populares e da comunidade universitária. Isso é facilitado pela presença e pelo protagonismo de conhecedores de diversos grupos étnicos: povos indígenas, praticantes de religiões de matriz africana, negros, quilombolas, quebradeiras de coco, entre outras comunidades tradicionais. Essa abordagem é transversal, multidisciplinar e horizontal, buscando valorizar os saberes tradicionais em continuidade epistemológica com os conhecimentos acadêmicos. Isto fica bem destacado no livro *Colonização, Quilombos: modos e significações* (2015) onde Bispo reforça como a sociedade euro-cristã-monoteísta é uma sociedade colonialista, e enfatiza que os povos politeístas são povos contra-colonialistas. Para um melhor entendimento, Bispo (2015) menciona a guerra das denominações e cita a educação como uma denominação capitalista pois “educar, nomear, domesticar, adestrar e colonizar são muito parecidas” (Bispo, 2023e).

Com os nossos pais e nossa família fomos criados e não educados, vejamos bem, antes de começarmos a engatinhar, a andar sozinho pelo chão, pela terra, a minha família me levava sempre com eles para a roça ou para onde quer que eles fossem. Assim eu exercitava a escuta e a visão, as sonoridades das coisas, e todas aquelas informações visuais e auditivas. E quando eu começo a engatinhar, eu começo a usar o tato, a sentir as coisas no corpo, os cheiros, os paladares, e tudo que eu toco com as mão, eu levo na boca pra saber o gosto que tem ou no nariz pra saber o cheiro que tem, enfim, é assim que todos os viventes são criados, os bichos, os pássaros, os répteis, exceto os seres humanos educados. Porque a educação não é processo de criação, é processo de ensinamento (Bispo, 2023e, 7 min 50 s).

A educação ocidental é diferente e na escola euro-cristã-monoteísta, a qual Bispo se refere, aprendemos tudo longe da realidade, estudamos, escutamos e somos educados, robotizados e moldados. O que me leva a assimilar as minhas dificuldades em todas as fases do meu processo educacional como por exemplo: acordar tão cedo para estudar, a chatice das filas

indianas, o desgosto ao estudar *Os Lusíadas* (1572) de Camões, a falta de interesse em saber quem era Camões (1524 - 1580), ou então, a sobrecarga ao precisar decorar fórmulas, equações, tabela periódica etc. Tais dificuldades comprometiam minha autoestima, a ponto de me enxergar inferior aos meus amigos de colégio e de faculdade, refletindo em médias baixas e até reprovação em algumas disciplinas. A educação ocidental é uma metodologia educacional vinculada à cobrança de uma racionalidade, de um comportamento específico, de uma lógica fragmentada, de uma exatidão, como se o comando inicial viesse da cabeça para o aprendizado acontecer e não da experiência. Voltado para a desconexão dos saberes, no esquecimento de que fazemos parte da natureza, de que sentimos no corpo as coisas e não podemos ignorá-las, e nos faz esquecer que o conhecimento faz parte da interação com o outro.

Após a compreensão desta racionalidade, e de como ela está associada a um sistema de sociedade euro-cristã-monoteísta, ao adentrar no mestrado, eu redobrei a atenção da maneira com que minha avó me ensinou, me mantendo esperta para não cair novamente nesta cobrança. É exatamente por isto, que tudo que produzo no ponto de vista teórico e do ponto de vista de criação, é profundamente marcado pela minha condição de mulher negra brasileira (Evaristo, 2020). Devido a reconhecer que a sociedade, a todo custo, quer me colocar em um lugar que já não caibo mais, o lugar da vilipendiada.

Imagem 21 – Quem com ferro fere, com ferro será ferido. 2018.



Identifico-me com o termo Afro-Pindorâmico ao problematizar a política de "olho por olho, dente por dente" e questionar quem realmente se beneficia dessa abordagem. Enquanto desenvolvo estratégias compartilhadas para viver e sobreviver, reconheço a importância crucial da mediação de conflitos, apesar de algumas vezes valorizar radicalidades. Faz parte da luta erguer a bandeira da paz sempre que possível, pois sem essa possibilidade, corremos o risco de nos confundir e de considerar todos como inimigos, inclusive nossos aliados, o que anularia qualquer chance de diálogo. Por isso, ao me perceber como artista-pesquisadora, engajada em debates acadêmicos específicos, sinto-me capacitada para mediar certas discussões por meio do meu trabalho, e relaciono isso com a, também artista pesquisadora, Rosana Paulino:

Um das minhas preocupações quando eu crio é tentar fazer com que minha arte seja inteligível, isso não quer dizer que eu vá facilitar o trabalho, mas quer dizer que a arte é uma comunicação de mão dupla, e meu trabalho só se complementa com a visão do outro. Então tem que ser eficiente nesse pensar, encontrar fórmulas, maneiras de trazer o que estou pensando para discussão e o outro, tem que ser capaz de entender quais são minhas questões e buscas (Paulino, 2016, 2 min 32 s).

Isso não significa que eu vá moderar meus posicionamentos, deixar de fazer críticas pertinentes, falar de forma mais suave ou formal como muitos sugerem, ou deixar de citar nomes e exemplos. Meu método de produção e pensamento baseia-se na análise direta da sociedade racista, patriarcal e misógina na qual estou inserida, que ainda me rotula como briguenta, agressiva, reativa, ou debochada quando reconheço e abordo as violências e desigualdades presentes.

A partir de um pensamento Afro-Pindorâmico “todas as vidas são necessárias” (Bispo, 2023c) assim, é possível enxergar com lucidez as injustiças do cotidiano, sem esquecer da importância das rodas, das brincadeiras e dos afetos nesse caminho. O que me faz lembrar que, mesmo antes de conhecer Nego Bispo, já tinha sido atravessada por outras referências, inclusive de dentro do movimento social, logo quando eu volto a morar em Belém, uma delas foi a liderança Maria Luiza, membra do Centro de Estudos e Defesa do Negro no Pará (Cedenpa) ao escutá-la no encontro *45 dias de ativismo contra o racismo* no ano de 2018:

Que bom que todas vocês conseguiram chegar aqui com saúde, pois não são todas que tiveram esse privilégio. Algumas quiseram vir mas não tinham o dinheiro da passagem, outras não tiveram com quem deixar suas crias, algumas tiveram que ir trabalhar e assim por diante. É por isto, que é importante estarmos aqui e dialogarmos por elas também, nos movimentarmos para numa próxima vez, elas possam estar com a gente. O que eu quero dizer, é: antes de vocês nascerem não existia a geração do “lacramento”, era a geração do arrombamento – onde nós arrombávamos as porteiras. Pois nessa época existiam homens donos da nossa cabeça, então antes de lacrar,

aquilombar e avançar (Maria Luiza Nunes, Casa Velha, 2018) [informação verbal]<sup>27</sup>.

Com esse puxão para a realidade fui incentivada a ouvir “as mais velhas”, a conhecer o “verdadeiro feminismo” sem superficialidade, tendo como referência o feminismo negro, cujas demandas não são contempladas pelos discursos e práticas do feminismo liberal ou como gosto de chamar: *feminismo branco*. Desse episódio em diante, passei a participar com frequência de rodas de feminismo, visibilidade lésbica, quilombamento, até de grupo de estudos feministas LGBTQIAPN+. O que abriu meus olhos e ouvidos para intelectuais negras como Zélia Amador de Deus, Djamila Ribeiro, Joice Berth, Sueli Carneiro pois traduziam minhas inquietações por meio das suas falas e seus escritos.

Ao entrar em contato com pensamento dessas mulheres passei a fazer alguns questionamentos, entre eles: o meu feminismo contemplava Dona Angélica, ribeirinha da Ilha do Combu? Meu discurso está em diálogo com as mulheres quilombolas e indígenas do sul, que naturalmente são invisibilizadas pelo discurso de que lá só existem brancos? Ao falar de Amazônia, a qual delas estou me referindo, a urbana, a rural? No meio de tantas perguntas, muitos dos questionamentos foram respondidos no corpo a corpo e não nas escrituras dos livros. Nesses estudos primários sobre feminismo, priorizei ouvir e ler mulheres negras, e através da fala delas pude dar nome para as violências que sofria e que às vezes também reproduzia.

Outra lembrança que merece destaque, até mesmo para situar melhor o que digo sobre a reprodução dessas violências, foi durante uma participação que fiz em uma roda sobre visibilidade lésbica em 2019, idealizada em um espaço e por pessoas LGBTQIAPN+, esse encontro tinha como objetivo o compartilhamento de histórias de vida e trabalho, o fortalecimento e ampliação de redes de apoio e afeto. Entretanto, proferi muitos comentários transfóbicos durante a mesa, sem que eu me desse conta do desconforto ou violência contida nas minhas falas – falas as quais foram alimentadas pelas palmas e risos de uma parte da plateia. Porém, antes do final da conversa uma ativista fez suas colocações e desde então, além das complexidades raciais, gênero e sexualidade passaram a fazer parte do meu discurso quando me questioneei se no meu feminismo eu considero mulheres com pau e homens com vagina.

Como já pontuei antes, nesse período comecei a fazer várias reflexões sobre o

---

<sup>27</sup> Fala da ativista negra Maria Luiza Nunes durante o evento *45 dias de ativismo contra o racismo* (2018), Belém-PA, link do evento no Facebook: <https://www.facebook.com/events/153012958892911/>. A palestra não gerou documentos escritos.

feminismo e a luta antirracista, muitas dessas reflexões vieram através da coleção *Feminismos Plurais*. A coleção é composta de quinze livros que apresentam alguns dos conceitos mais atuais do feminismo e da luta pela igualdade social, com textos profundos e acessíveis. Em livros como *Lugar de Fala* (2019) de Djamila Ribeiro; *Empoderamento* (2019) de Joice Berth, *Encarceramento em massa* (2019) de Juliana Borges, *Interseccionalidade* (2019) de Carla Akotirene fui engatinhando em busca da minha desconstrução e letramento político. Contudo, os livros e os conceitos não me livraram de ser uma pessoa transfóbica, o que me levou a perceber não somente meu discurso radical, mas de uma boa parte da comunidade lésbica.

Quando me dou conta do meu lugar no mundo e da complexidade do dia a dia entorno das interseccionalidades, avanço minha ampliação de mundo. Para a pensadora Carla Akotirene (2019) a interseccionalidade é uma sensibilidade analítica de percebermos que o racismo, o capitalismo e o patriarcado existem juntos e de maneira inseparável. A proposta da interseccionalidade é que se entenda a mulher considerando sempre todas as outras características que a atravessam. Assim, entendemos que a vivência e as lutas das mulheres negras, PCDs, indígenas, LGBTQIAPN+, 50+ e várias outras se diferem entre si. Então, qualquer um de nós que se dedica a lutar contra o racismo, também precisa lutar contra o machismo, o capacitismo, a lesbofobia, a transfobia etc., pois existe uma matriz de opressão que opera essas violências de maneira simultânea e contínua.

Imagem 22 – Pés da Dona Angélica, Ilha do Combu, 2018.

Imagem 23 – Pés do Antônio, Ilha do Combu, 2018.





*A sola do pé conhece toda a sujeira da estrada (Provérbio africano).*

Um dos momentos decisivo para o rumo desta pesquisa, foi durante o segundo semestre do curso de mestrado, na disciplina de neurociência e estudos *queers*, ministrada pela professora Hosana Celeste<sup>28</sup> e pelo professor Danilo Baraúna<sup>29</sup>. Subestimei essa disciplina por diversas vezes e sempre pensava: “o que eu tenho para falar de neurociência e estudos *queers* lá em Curuçá?”. Como uma grata surpresa da vida, não demorou muito tempo para eu me envolver com o conteúdo e enxergar a disciplina como um respiro, pois na época ainda estava um pouco perdida sobre meu projeto de pesquisa. Essa disciplina me fez lembrar o que eu havia ido fazer na universidade: realizar as críticas que já não cabiam mais nas redes sociais. Sendo que “o mundo é grande e tem espaço para todo mundo, é redondo exatamente para as pessoas não se atropelarem” (Bispo, 2023c, p. 54) então por quê não fazer as críticas? Por que citar determinados nomes e outros não? Minha curiosidade e minhas perguntas diante do mundo desorientam as pessoas e me cansam também. Isto me levou a responder mentalmente muitas das provocações de professores em sala com: “tudo o que penso responderei com pesquisa” e por isto estou aqui.

A neurociência me ajudou a perceber que trabalhamos com o corpo a todo tempo e não podemos esquecer disso. Me fez perceber que quando eu me posicionava ou simplesmente falava em público, minhas mãos suavam e meu corpo tremia, sentia calafrio, um nervosismo quase que inexplicável. A gente esquece que o corpo é um sistema complexo e que trabalha em todos os momentos da vida, embora a gente ignore isso quando vamos dormir, quando vamos ao cinema, quando faço carinho nos meus cachorros. O nosso corpo continua trabalhando: o meu rim, a pálpebra dos meus olhos, os tecidos que envolvem os meus órgãos, tudo está em

---

<sup>28</sup> Hosana Celeste Oliveira é artista e designer. É Professora Visitante do Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Ciências da Arte, da Universidade Federal do Pará. Realizou pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/UFSM (bolsa CAPES PrInt). Doutora em Artes pela UNESP-SP (bolsa CAPES), com Doutorado Sanduíche no Departamento de Mídia da Escola de Artes, Design e Arquitetura, da Aalto University (Finlândia)

<sup>29</sup> Professor, pesquisador, curador independente e artista visual. Queer/bixa/viado com interesses de pesquisa nas interseções entre o audiovisual experimental e os estudos queer/cur (particularmente as abordagens afetivas, decoloniais e ecológicas). Doutor em Belas Artes pela Glasgow School of Art (Reino Unido), com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Atualmente é pesquisador de pós-doutorado na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), onde investiga as relações entre as ecologias queer/cur e o audiovisual experimental LGBTQIAPN+ da Amazônia brasileira.

movimento e em ação. Já no que diz respeito aos estudos *queers*, não foi diferente, pois minha sexualidade, meu gênero, minha cor, meu corpo e meus pensamentos são *queers* e uma memória significativa desse momento foi o encontro com a pesquisadora e feminista inglesa Sara Ahmed, que dedica seu trabalho a denunciar o sexismo, o racismo, a homofobia em espaços de poder, o que provoca uma situação de exclusão de grupos sociais, inclusive em ambientes cujas narrativas se dizem comprometidas com igualdade, a exemplo das universidades.

Sara Ahmed utiliza em seu trabalho o conceito da *feminista estraga prazeres* ao se referir as feministas “*Killjoy*” – feministas as quais reconhecendo as desigualdades existentes, expõem isso e, ao trazer para o centro do debate tal problemática, estragam o prazer de uma parte da sociedade que se recusa a enxergar essas desigualdades. Em sua maioria “homens brancos”, que tem o seu prazer estragado ao apresentarmos alguma ameaça ao privilégio deles. Meus questionamentos me levam exatamente para o lugar da “*feminista killjoy*” ou “*feminista estraga prazeres*” e sempre foi assim, desde a infância, dentro da minha casa, na escola, na rua, no museu, no ônibus, na universidade, na mesa de jantar.

Sara defende a ideia de que estamos como uma família reunida à mesa de jantar, onde cada pessoa tem seu lugar e valoriza essa posição na sua “família perfeita”. No entanto, a feminista “estraga prazeres” abre mão dessa concepção, questionando a existência de uma família perfeita. Esse movimento coloca em risco os lugares dos outros à mesa, já que outras pessoas começam a reivindicar esse espaço. Ser uma “estraga prazeres” implica em ser vista como alguém que perturba a ideia de uma vida prazerosa, pois a vida parece estar intrinsecamente ligada à busca pela felicidade, o que pode levar a interpretações de que a pessoa é contra a vida (Ahmed, 2018). Como consequência, isso representa um risco para a vida dessa feminista, podendo resultar em sua exclusão, boicote, veto ou até mesmo ameaças à sua vida.

A figura da feminista estraga-prazeres frequentemente surge em situações de dor e dificuldade intensas: quando você está sentada à mesa, fazendo o trabalho de ser família, esse objeto feliz, digamos assim, é um objeto que você ameaça. E você o ameaça ao indicar o que já está ali, no recinto; novamente, você não está sendo criativa. Mas a sensação é esta: todo o sentimento negativo que não é revelado quando a família está funcionando é depositado sobre a pessoa que revela que a família não está funcionando (Ahmed, 2018, p. 403).

Ao fazer críticas e comentários durante as aulas de mestrado, percebi um desconforto ao contestar os textos predominantemente eurocêntricos usados como referência. Não é tanto o uso de autores estrangeiros que me incomoda, já que outras disciplinas também os utilizam, mas sim a repetição constante dos mesmos autores, textos e obras. Essa repetição gerava uma

aversão em relação a certos conteúdos: os mesmos textos, os mesmos autores e artistas, frequentemente homens cisgêneros e brancos, e algumas obras racistas ou artistas transfóbicas, por exemplo. Diante desses conflitos e angústias no contexto educacional, comecei a compreender melhor a minha posição ao adotar a perspectiva da "feminista estraga-prazeres". Ao me posicionar na universidade contra os cânones considerados intocáveis por aqueles que os defendem, passei a ser vista como o problema. Como descreve Ahmed (2018), "Expôr a violência nos faz ser vistas como violentas, como se a violência da qual falamos tivesse origem em nós" (p. 402).

Para aprofundar a reflexão, retorno à ideia apresentada por Nego Bispo. Ele nos convida a considerar alguém que estuda agronomia, mas não necessariamente tem habilidades práticas de cultivo da terra. Bispo levanta a questão de que se esse agrônomo conseguiria sobreviver e trabalhar efetivamente aplicando seu conhecimento acadêmico. Ele pergunta: Será que ele consegue? Bispo conclui que é improvável que consiga viver apenas com esse conhecimento, pois os agrônomos frequentemente "fazem roça no papel". Essa reflexão é pertinente não apenas para agrônomos, mas também para engenheiros, advogados, pesquisadores e diversas outras profissões acadêmicas, que muitas vezes são concebidas para serem aplicadas teoricamente, e não necessariamente na prática real.

Por que os pesquisadores ao invés de serem pesquisadores, não são estudantes? Não são aprendizes? Porque eles saem das universidades para irem aos territórios nos pesquisar, ao invés de nos contratarem pra dar aula pra eles? Pra ensinar relações ambientais e não educação ambiental, pra ensinar relações de compartilhamento e não coletividade, ensinar sobre relações de envolvimento e não desenvolvimento (...) Quando cair por terra as teorias e entrar em cena as cosmologias, ou seja, a ancestralidade, vai ferver. Ganhar pra nós não é destruir o outro, mas é impedir que eles destruam alguma coisa e isso é ganhar pra nós. Pois se continuarmos assim é como diz brilhantemente Davi Kopenawa "eles vão destruir a si próprio" (Bispo, 2023, n.p.).

Conforme Nego Bispo, o tempo das "teorias desconectadas" chegou ao fim e, para entender isso, "não precisamos inventar um novo mundo, mas reeditar o velho mundo, como o conhecemos" (Bispo, 2023f, 0 min 0 s). Isso implica, por exemplo, em revitalizar nossas expressões culturais a partir de um conhecimento orgânico. O conhecimento orgânico é aquele que reedita, enquanto o conhecimento sintético é aquele que recicla. Agora é o momento da confluência de saberes, um processo de equilíbrio entre diversas civilizações, ciências, e adotá-los significa contracolonizar. São os conhecimentos que adquirimos nos terreiros, na capoeira, no samba, no carimbó, no brega; são aprendizados colhidos enquanto mariscamos, pescamos. Portanto, aprendemos através das nossas interações com os outros. Por exemplo, ao visitar os

Kamaiurá no Xingu, observo que eles aprendem a construir as ocas ao assistir os mais velhos. Os anciãos constroem as ocas e as crianças fazem miniaturas, aprendendo por imitação e brincadeira. “Nos quilombos também, a gente aprende a fazer roça ao fazer rocinhas, assim como aprendemos a cozinhar cozinhando, ou aprendemos a comer comendo, fazendo na vida real” (Bispo, 2023e, 16 min 42 s). A gente brinca, mas nossa brincadeira está envolvida, e traça uma relação com a vida real.

Quando nós falamos tagarelado e escrevemos mal ortografado, quando nós cantamos desafinando e dançamos descompassados, quando nós pintamos borrando e desenhamos enviesado, não é porque estamos errando é porque não fomos colonizados (Bispo, 2023e, 1 hora 6 min 30 s).

Em 2021, seu Antônio, ou melhor, seu Binuca, meu vizinho da frente de casa, me ensinou a cuidar de um filhote de suí<sup>30</sup> que havia caído do ninho. Através do carinho e atenção fui ensinada para quando fosse necessário, eu soubesse como fazer: “Naiara, não pega muito nele, se ele ficar com teu cheiro, os pais dele não volta, coloca o mamão e fecha a gaiola”, dizia seu Binuca. Por uma semana e meia foi assim, era uma criança pequena, que não sabia direito voar, os pais iam toda tarde visitá-lo e lembro de ficar de longe a observar e perguntar para o vizinho: quando a gente vai soltar ele? Seu Binuca dizia: “te acalma, ele tem que melhorar ainda”. Pois bem, foi assim, que aprendi a cuidar de filhote de passarinho, de lá pra cá, já tiveram outros, foram suís, rolinhas, pardais e até perema<sup>31</sup> que nem passarinho é. Defendo que nesse gesto seu Binuca me ensinou sobre a vida, sobre cuidado, paciência e ciência, outros saberes que não conheci por meio dos livros, mas gostaria de ter aprendido na escola, assim como tantas outras coisas.

Nisso está o diferencial de duas educadoras que me ajudam como melhor defender a alegria e também a finalizar este subcapítulo, a primeira é a arte educadora Ivone Richter que propõe, a partir da Interculturalidade, pensar a Estética do Cotidiano, a beleza das coisas presentes em nosso cotidiano, uma ação ou gesto cujo valor estético possui um sentido mais amplo e subjetivo, para além de apenas um culto ao belo. Em seguida, a professora Ionete Gama, que, por meio de seu trabalho, discute, através de músicas, o pertencimento ao território e ao imaginário amazônico compartilhado: nossas paisagens, nossas encantarias, nossos bichos,

---

<sup>30</sup>É uma das aves mais comuns do país, conhecida por realizar acrobacias em meio a disputa por frutas com outros pássaros. O sanhaço-cinzento é uma ave passeriforme da família Thraupidae.

<sup>31</sup>Espécie recente de tartaruga de água doce da Amazônia que habita igarapés.

nossas histórias, nossa cosmovisão. Ambas problematizam as relações entre escola e cultura, escola e cotidiano e escola e imaginário, cultura e ensino de arte, e reforçam o quanto a beleza das coisas guiam as experiências humanas, inclusive na rotina do cotidiano, pois para elas a beleza não está distante de nós, restrita às vitrines, as campanhas publicitárias, à televisão, aos livros, aos museus. Ela está aqui, dentro de nossas casas, na roupinha do botijão de gás, na customização do cartaz do Círio de Nazaré, no *kit* de decoração do banheiro, na fotopintura pendurada na parede, ou na rua, na plaquinha do salão de cabeleireiro, na decoração de aniversário, no *look* para as festas de aparelhagem etc.

Ivone Richter propõe que uma forma de combater essa visão estreita da arte é trabalhar com a estética do cotidiano no ensino das artes visuais, o que “supõe ampliar o conceito de arte, de um sentido mais restrito e excludente, para um sentido mais amplo, de experiência estética” (2001). Segundo a autora:

Somente desta forma é possível combater os conceitos de arte oriundos da visão das artes visuais como "belas artes", "arte erudita" ou "arte maior", em contraposição à ideia de "artes menores" ou "artes populares". A própria denominação de folclore e artesanato já vem carregada de preconceito. O termo "folklore" foi utilizado para representar a arte "do outro", daquele que não tinha acesso às camadas mais eruditas da sociedade; e o termo artesanato tem sido vinculado à ideia da reprodução sem criação, ou sem uma maior perfeição técnica (Richter, 2001, p. 24).

Na fala acima, Richter resume e resolve toda problemática abordada nesse capítulo: a visão etnocentrista da arte, o elitismo que elege algumas formas de arte como “erudita”, “canônica” ou “maior”, o preconceito contra o artesanato, visto como “arte menor”. Isso se concretiza ao propor, através da estética do cotidiano, uma ampliação do conceito de arte, de "um sentido restrito e excludente para um sentido mais amplo de experiência estética" (Richter, 2001, p. 24). Isso implica incorporar ao conceito de arte também a forma especial de lidar com as coisas simples e com as experiências cotidianas. Esse enfoque dialoga diretamente com os saberes Afro-Pindorama, pois ao trazer a reflexão proposta por Ivone Richter, estabeleço um diálogo com meu trabalho e com minha ancestralidade

Imagem 24 – Dona Onete, Flor da lua. 2018.



Quando menciono ancestralidade, logo acrescento outra palavra: território. Isso porque, em certo momento da minha vida, passei não apenas a questionar como seria possível conciliar a educação proporcionada pela escola com minha ancestralidade e, conseqüentemente, com meu território, mas também como evidenciar isso cada vez mais no trabalho que desenvolvo. É neste ponto da minha pesquisa que busco estabelecer essa importante conexão entre duas educadoras, Ivone Ritcher e Ionete Gama, para minha produção poética e teórica. Juntas, elas sintetizam muitas das minhas reflexões relacionadas à cultura paraense, ao empoderamento do nosso olhar sobre as Amazônias, os rios, nossas florestas e outros saberes. Sobretudo, exploram como esses elementos alimentam nossa alma e espírito, como sua força ressoa dentro de nós, nos tornando únicos e conscientes dessa singularidade.

Conheci Dona Ionete aproximadamente 10 anos atrás, quando estava no início da minha carreira fotográfica, e ao longo dos anos sempre a fotografei. No entanto, foi apenas recentemente que tive proximidade com sua vida pessoal e com o período em que ainda era professora. Destaco dois momentos significativos na escrita desta pesquisa, que me ajudaram a compreender a metodologia desenvolvida por Dona Ionete na disciplina de Estudos Paraenses<sup>32</sup>. O primeiro foi ao acessar a dissertação de sua neta, Josivana Rodrigues, intitulada *Entre remansos e banzeiros: memórias da professora Ionete Gama* (2023). Através deste trabalho, pude entender melhor sua vida, sua prática em sala de aula, sua relação com Cachoeira do Arari no Marajó, sua cidade natal, além de sua abordagem metodológica, suas histórias e músicas utilizadas para ensinar seus alunos, e até cartas escritas por eles, entre outros aspectos.

O segundo momento ocorreu em junho de 2024, quando tive a oportunidade de acompanhar e fotografar a gravação de um documentário sobre vida e as memórias, de Dona Ionete, de Belém à Igarapé-Miri. Durante este período, muitas experiências foram marcantes para mim entre elas estão: viajar com ela, conhecer a escola onde ela lecionou em Igarapé-Miri,

---

<sup>32</sup>Esta disciplina curricular tem como objetivo a valorização das histórias e geografias locais, as culturas e os patrimônios materiais e imateriais em suas especificidades locais e regionais, de modo a formar o senso e atitudes de pertencimento e de produção sociocultural nas Amazônias brasileiras, particularmente no estado do Pará, evidenciando uma unidade regional na diversidade de saberes e fazeres.

encontrar amigos e antigos alunos, testemunhá-la cantar para os botos, presenciar o buraco da Jatuirá<sup>33</sup> com meus próprios olhos, e ouvir a descrição de alguns dos feitiços que ela domina. Perceber como as experiências de Dona Ionete dialogam com minha vida apenas fortalece o que discuto e proponho através do meu trabalho. Além disso, suas memórias ressoavam de maneira significativa com as minhas próprias memórias de infância: as histórias que meu pai contava sobre Curuçá, sobre minha avó ser feiticeira, da mulher que se transformava em cabra, da iluminação dos mortos que acontecia no interior, enfim, entre outras histórias.

Dona Ionete dedicou muitos anos ao magistério, e desatacou-se, pela sua metodologia única em sala de aula. Isso está em diálogo com sua vida pessoal, com sua participação no movimento sindicalista de Igarapé-Miri<sup>34</sup>. O que traz outro peso para minha pesquisa também, pois cada vez mais percebo meu trabalho fortemente ligado aos movimentos sociais, à militância política e com a educação. No entanto, não foi dentro da sala de aula que conheci Dona Ionete, mas sim após sua aposentadoria aos 70 anos, quando iniciou uma carreira profissional na música. Foi nessa fase que ela lançou seu primeiro álbum, *Feitiço Caboclo* (2013). Aos 85 anos hoje, possui mais de 300 composições próprias que refletem suas vivências desde a infância em Igarapé-Miri e no bairro da Pedreira em Belém, isso inclui suas lembranças de encantarias, religiosidade e histórias do Norte do país, como afirma sua neta (Rodrigues, 2023).

Desde jovem, Ionete acumulou diversos tipos de conhecimentos ao navegar pelos rios da Amazônia. Foi através da interação com o ensino formal na Amazônia Paraense que começou a enxergar o mundo de maneira transdisciplinar, e explorar diferentes perspectivas de um mesmo objeto ou tema em suas práticas diárias. Ionete Gama cruzou os rios e as pontes do conhecimento de ponta a ponta, e foi capaz de criar conexões entre saberes, entre a estética do cotidiano ribeirinho e amazônico, com a nossa memória coletiva. Esse entrelaçamento entre diferentes conhecimentos foi viabilizado pelo seu profundo envolvimento desde a infância, seja na ludicidade, seja no encontro com seres que habitam os rios, e no processo de militância, e movimento educacional que trilhou (Rodrigues, 2023).

---

<sup>33</sup>Jatuirá é uma cobra grande que existe no município de Igarapé-Miri, Jatuirá também é conhecida como Rosalinda.

<sup>34</sup> Igarapé Miri é uma cidade há 3 horas de Belém, e conhecida como “Capital Mundial do Açaí”.

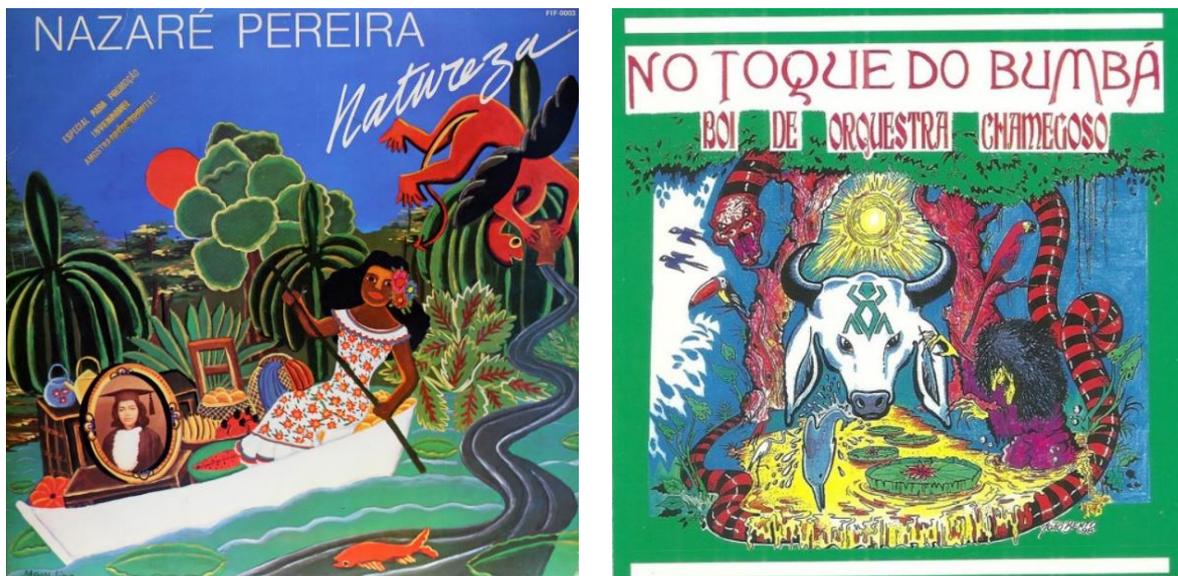
As diversas interações entre diferentes tipos de conhecimento permitiram Ionete criar um método que aplicava em suas aulas, denominado por ela como "turismo do pensamento". Esse método incentivava os alunos a explorarem, imaginarem e se relacionarem com diversas dimensões do pensamento. Ionete compreendia que os alunos estavam cansados das abordagens tradicionais e da sobrecarga de disciplinas. Por isso, ela integrava a música, e cantava para os alunos e proporcionava aprendizado a eles enquanto descansavam. Ao invés de focar apenas em resumos extensos de textos, ela conduzia estudos direcionados por meio da música. O modo como Ionete conduzia suas aulas é o que eu gostaria de ter experimentado na minha infância. Isso não diminui a importância das boas professoras que tive; pelo contrário, reservo um espaço para falar delas no meu terceiro capítulo, pois sem o carinho delas e a identificação que sentia, não teria escolhido a educação como meu caminho. No entanto, a abordagem de "aprender brincando", através da música e do envolvimento com os outros, é algo que conecto com um remédio contra a "cosmofobia" mencionada por Nego Bispo em *A terra dá, a terra quer*.

A humanidade se desconectou da natureza exatamente por ter cometido o pecado original. Seu castigo foi se afastar da natureza. Por isso Adão foi expulso do Jardim do Éden e o humanismo passou a ser um sistema, um reino desconectado do reino animal. Dentro do reino vegetal, todos os vegetais cabem, dentro do reino mineral, todos os minerais cabem. Mas dentro do reino animal não cabem os humanos. Os humanos não se sentem como entes do ser animal. Essa desconexão é um efeito da cosmofobia. A cosmofobia é o medo, é uma doença que não tem cura, apenas imunidade. E qual é a imunização que nos protege da cosmofobia? A contracolônização. Ou seja, o politeísmo, porque a cosmofobia é germinada dentro do monoteísmo. Se deixamos o monoteísmo e adentramos o politeísmo, nos imunizamos. No mundo politeísta não existe pecado original, ninguém foi expulso do Jardim do Éden, ninguém tem memória de terror. Os deuses e as deusas são muitos e não temos medo de falar com eles. No mundo politeísta, ninguém disputa um deus, porque há muitos deuses e muitas deusas - tem para todo mundo. Como no mundo monoteísta só há um deus, é uma disputa permanente. O povo de Israel contra o povo da Palestina, por exemplo. Estão se matando na disputa por um deus. No nosso caso, não é preciso: temos Exu, Tranca Rua, Pomba Gira, Maria Padilha... Se não estamos com um, estamos com outro (Bispo, 2023c, p. 18).

Por isso, a professora e artista, Ionete desempenha um papel fundamental nesta pesquisa ao proporcionar reflexões que me permitem não apenas compreender o lugar onde estou inserida, mas também aprender como proteger e preservar a comunidade e as memórias deste território através da educação e do afeto. Acredito que ao me conectar com as músicas de Dona Onete, como é conhecida em sua carreira musical – sensibilizada também por outros artistas nortistas, como acreana Nazaré Pereira e os paraenses Mestre Vieira, Mestre Laurentino, Grupo Chamegoso, entre outros – vou encontrando base e sentido na fotografia e no trabalho que busco desenvolver.

Como em *Maré Alta: o imaginário está atrás da porta* (2024), obra de minha autoria, que discuto no segundo capítulo, mas também, na relação que faço a partir das pinturas produzidas quando entro no mestrado e, para isso ser melhor entendido, abaixo destaco três trechos importantes das Dona Onete que exemplificam o que mencionei acima.

Imagem 25 – Capas dos discos: *Natureza* - Nazaré Pereira, 1980 e *No toque do Bumbá* - Grupo Chamegoso, 2000.



A Yuara canta, o boto assovia  
 Hoje é noite de festa no reino da encantaria  
 Yuara rainha das águas, boto faz fuá fuá  
 Rainha, rainha das águas, boto faz chuá chuá  
 Onde a Yuara canta pescador não vai pescar  
 Ele joga cachaça na água, ele joga bebida no mar  
 cigarro de tauari para a Yuara fumar  
 Joga flores, joga rosas para Yuara se enfeitar  
 A cobra grande da Sé saiu veio mundiar  
 fez rebujo no remanso, balançou a preamar  
 Até a lua do céu veio beijar o Guajará

(Dona Onete)

Morena, cor de canela do igarité  
 No encanto da cobra grande do igarapé  
 Dos zóios da cor da noite  
 Da lua do Marajó  
 Das danças tão feiticeiras  
 Do lundum do carimbo

(Nazaré Pereira)

Na calada da noite a Matinta assoviou  
Lá no fundo da mata, mau agouro anunciou  
Visagem da noite  
Nas trevas se esconde  
Mantinta, Manti-perêrê  
Quem te viu, pagou fumo e quis correr

(Alfredo Reis)

Imagem 26 – Não queremos nossos jacarés tropeçando em vocês, 2019.



Este é o método transdisciplinar que a professora também utiliza na composição de suas músicas. A escolha das músicas é justificada pelo fato de incorporarem elementos da cultura, da fauna e da flora da região amazônica. Esses elementos são destacados nas composições com o propósito de integrar conhecimentos da disciplina de ciências, especialmente aqueles transmitidos de geração em geração que preservam as tradições culturais amazônicas e que permitiram à professora Ionete criar suas composições. Dessa forma, ao unir a abordagem transdisciplinar da educadora Ionete Gama com a interculturalidade de Ivone Richter, amplio minhas reflexões para as pinturas que venho produzindo durante o mestrado, e isso progressivamente enriquece minha pesquisa.

Menciono, ainda, as capas de dois álbuns de artistas amazônicos que influenciaram minha inclinação pela pintura e orientaram meu olhar e minhas percepções sobre minha cultura e meu pertencimento. O primeiro é *Natureza* (1980) de Nazaré Pereira e o segundo é *No Toque do Bumbá* (2000) do Boi Chamegoso. Esses artistas têm me inspirado desde a infância e proporcionam os primeiros estímulos ao conceito que passo a desenvolver a partir do mestrado, o qual será explorado no próximo subcapítulo deste trabalho.

Imagem 27 – Série: Estética do Cotidiano - Papai e Danadinha. 2023.



Das idas e vindas à Curuçá, o arrependimento e a vergonha andaram comigo no início, porque estar na casa dos meus avós, era estar em um lugar que eu havia negado, mas que sempre esperou por mim, por uma visita ou uma “bença” que fosse, mas não fui. Sentimentos que se organizaram com o tempo, pois o sentimento foi surpreendido pelo gesto de carinho do outro, dos que aguardaram para quando eu despertasse soubesse ao menos como voltar. Ao encontrar meus parentes/primos<sup>35</sup> em vida – a Gisele, a Kauani, a Simone, a Vitória, o Amiraldo – todos cuidaram de mim para que eu pudesse sempre me sentir em casa, transmitindo para mim que o que importa é o que faremos agora, pois agora há espaço e interesse para conversas e para conhecer o outro. Havia, então, as possibilidades que antes eram inexistentes. Foi daí que entendi que olhar com carinho para os meus parentes e para o território do meu pai era cuidar de mim, da minha cabeça, da minha alma e do meu espírito. Entendi como um chamado à necessidade de preencher as lacunas entre nós – preencher os vazios com presenças, imagens, registros, uma grande colcha de retalhos, de memórias, afetos, porque isto permanece, não há como tirar de nós.

No dia do falecimento da minha avó paterna, Dona Fabíca foi quando voltei à Curuçá depois de adulta, mas falo um pouco mais sobre isso mais tarde, pois agora gostaria de destacar que só havia ido uma vez, e foi na infância, muito nova para guardar algum fragmento de memória. Meus pais me criaram longe de Curuçá, longe do convívio com minha família por parte de pai, e isto também está pautado no racismo, porque o racismo nos faz negar nossas origens, negar tudo o que nos lembre de onde viemos. Mas inevitavelmente quando piso em Araquaim, volto à infância – como se não houvesse tempo perdido, um afastamento, uma lacuna, um arrependimento, porque eu simplesmente retornei. Quando minha avó morreu foi um dia feliz, é claro que houve tristeza, mas sabíamos que este é o movimento da vida, movimento que minha avó Fabíca cumpriu. Na sua despedida conheci um outro tipo de ritual fúnebre, diferente de todos que um dia eu já havia visto na cidade. Minha avó fez sua passagem na época das mangas e Araquaim cheirava a manga, uma hora doce e depois um pouco azeda. Na parede de casa tinham vários paneiros com mangas, também era época de caranguejo e no velório da vovó teve muito caranguejo. Nesse dia conheci alguns primos e revi outros que já conhecia, conheci tias novas depois de grande, jogamos bola na parte de fora da casa, alguns jogavam dominó, outros contavam histórias. Foi uma despedida bonita, minha avó fez sua

---

<sup>35</sup> Gisele, Kauani, Vitória, Simone e Amiraldo – primos de primeiro grau da minha família paterna, Castro.

passagem com festa e eu também quero morrer assim.

Imagem 28 – Série: Estética do Cotidiano - Peixe frito na casa da vovó, 2023.



Imagem 29 – Série: Estética do Cotidiano - Manga Buceta / Tambaqui, 2023.



A saudade de Curuçá e a curiosidade em conhecer minha família de lá estreitou as conversas com meus primos. Fizemos um grupo de *WhatsApp* e no meio das conversas sempre nos enviávamos fotos, desse jeito conhecíamos uns aos outros. Fotografias antigas, de pessoas vivas e dos que já partiram. No meio dessas trocas de imagens, recebi duas: uma imagem da cozinha da minha avó – na mesa, uma toalha de plástico com detalhes florais, a pia com uma cortina vermelha com detalhes em branco, a geladeira antiga marrom, a garrafa azul, a cafeteira e o *buião* de farinha sob a mesa – eram detalhes de casa de *vó*. Detalhes da casa da minha avó que somente agora conheço.

Na outra fotografia, a minha avó na casa da minha tia lendo jornal – no sofá de capa azul, um jogo de almofadas e um tapete feito de retalhos de tecidos –, uma imagem com detalhes que gostaria de ter visto e vivido com minha avó. Através dessas fotografias, vi a beleza das coisas em cada detalhe da casa dos meus avós e da minha tia. Ao as observar com carinho e ao revisitar minha família em Araquaim pude valorizar essa estética, como diz Van Amstel (2007)

“a estética do cotidiano não é a estética do exótico, do inalcançável, do perfeito, mas sim do que é verdadeiramente humano: o comum, o rotineiro, o gostosinho, o bonitinho, o bom” (n.p).

Imagem 30 – Fotografias enviadas pelos meus primos via *Whatsapp* - Vovó Maria Mafalda e sua cozinha em Araquaim.



Para preenchimento destas lacunas, a minha ausência nas fotografias da minha família por parte de pai, me aproprio da pintura, na tentativa de, por meio da repetição e fixação das imagens, memorizar o lugar de cada coisa: seja na cozinha de minha avó, na sala da minha tia, nos detalhes do focinho da Danadinha, cachorra que nos recebe sempre que chegamos na casa dos meus avós etc. Portanto, a pintura assume o papel de extensão de narrativa, possibilidade de preenchimento de memórias. Decido pela pintura por já ter certa afinidade com a linguagem, porém uso como referência dois álbuns de artistas amazônidas, álbuns que faziam parte da minha infância e que estão em diálogo com o imaginário que ambienta minha relação com as Amazônia em que estou inserida. Nos álbuns *Natureza* (1980) de Nazaré Pereira<sup>36</sup> e *No toque do Bumbá* (1998) de Alfredo Reis<sup>37</sup>, encontro nas músicas um imaginário no qual eu me identifico e que me guia neste percurso criativo.

Imagem 31 – Série: Estética do Cotidiano (primeiras imagens produzidas da série), 2023.

<sup>36</sup> Nazaré Pereira - Cantora, compositora, dançarina e atriz acreana, nascida em 1939 no município de Xapuri (AC).

<sup>37</sup> Alfredo Reis – Cantor e compositor paraense.



Parte das minhas pinturas foram inspiradas em fotografias, tanto antigas quanto recentes. Comecei a visitar Curuçá e pintei meu pai no Pretinhos do Mangue, a cozinha da minha avó, minha ida ao cemitério onde meus antepassados paternos estão enterrados, e as frutas do terreno da minha avó, entre outros momentos significativos. Além desses, também utilizei imagens compartilhadas por meus parentes pelo *WhatsApp*: fotos da minha avó lendo jornal, do casamento dos meus avós, fotos das minhas primas e primos quando eram crianças, dos cachorros da família Castro, e muitas outras fotografias. Este movimento de me reaproximar da minha família paterna foi crucial para me reconectar com minha própria identidade. Foi quando percebi melhor o tempo que havia negligenciado essa relação, e isso trouxe outro peso, o arrependimento.

Durante um período, acreditei que poderia recuperar o tempo perdido, mas a realidade é que, mesmo que eu quisesse voltar ao passado como gostaria, isso não seria possível. Da mesma forma que me martirizar pelo preconceito que tive pela família Castro, não poderia ser um sentimento eterno. Não significa que devemos ignorar o peso dos nossos erros; pelo contrário, devemos reconhecê-los em suas nuances e complexidades, mas não nos deter na lamentação. Um direcionamento importante, foi imaginar o que eu poderia fazer diante do que está posto no presente, o que fazer daqui para frente? Embora não pudesse mudar o que passou,

comecei a fotografar a casa dos meus avós mesmo na ausência deles: os documentos guardados na gaveta, uma foto minha com meu pai no espelho do guarda-roupa, quando fui comprar peixe em Marapanim; aos poucos álbuns de fotografia que havia na casa. Em resumo, enquanto o passado não podia ser alterado, novas possibilidades abriam-se, e afeto é uma parte de mim.

Compreender melhor os motivos que me afastaram de Araquaim, dos meus parentes e até de mim mesma, me ajudou a lidar com o passado, com a ausência e com a morte. Para os povos da oralidade, a morte não é o fim, mas parte do ciclo da vida. Aprender através dos afetos, da continuidade e dos saberes Afro-Pindorâmicos representa uma forma de proteção contra a raiva, um remédio afetivo.

Imagem 32 – Montagem da série: Estética do Cotidiano, 2023.



Imagem 33 – Série: Estética do Cotidiano - Eu na casa da vovó em Araquaim, 2023.



#### IV. Fotofabulação

Nesta dissertação inicio minhas primeiras reflexões sobre o conceito de *Fotofabulação*, proposto por mim. Este conceito é empregado como uma possível junção entre os conceitos de *Fotografia compartilhada* e *Fabulação Crítica*. Até o presente momento, cunho o conceito de *Fotofabulação* como uma prática artística direcionada aos estudos e apropriação dos *carte de visite* do século XIX. Em segundo lugar, proponho que a Fotofabulação deve ser compreendida como uma postura política e ética, assim como educativa e afetiva, sobre a memória e as narrativas históricas das populações Afro-pindorâmicas. No entanto, não se trata de um conceito que se contrapõe ao discurso e que tem como intenção rebater, confrontar, contra-atacar, revidar alguma coisa ou alguém. Ao invés disso, surge com o fim de tatear outras possibilidades, já que, como disse anteriormente, assim como o gesto de abraçar alguém é uma via de mão dupla, bater em algo é, também, receber o mesmo golpe de volta. Portanto, *Fotofabulação* é uma possibilidade afetiva de contracolonizar, organizar a raiva e defender a alegria.

Este conceito é atravessado, primeiramente, pela Fotografia compartilhada, devido à fundamental contribuição dela para minha produção, desde que iniciei na fotografia. Depois, porque este conceito desafia a tradicional demanda do fotógrafo, do artista, do documentarista, do antropólogo, do cientista social, da redação jornalística, do editorial e do poder, para priorizar a visão do fotografado. Ou seja, visibiliza que os fotografados possam comunicar sobre suas vidas, como gostariam de ser retratados e permite, ainda, que participem da seleção/edição do trabalho produzido, incorporando sua perspectiva. O fotografado não apenas vislumbra o resultado final, a comercialização e o compartilhamento da fotografia, a pauta jornalística, o olhar curatorial e assim por diante, ele participa do processo.

A Fotografia compartilhada distingue-se significativamente da produção das *cartes de visite* do século XIX. Naquela época, os fotógrafos tinham um interesse e uma abordagem voltados para a comercialização dessas *cartes de visite*, que à semelhança de álbuns de figurinhas ou almanaques de Copas do Mundo, serviam como objetos de colecionador. O foco dos fotógrafos do século XIX estava na exploração comercial das imagens de pessoas afro-pindorâmicas, pessoas com deficiência e indivíduos *queer*, o que refletia uma lógica colonialista que ainda persiste. Essa abordagem continua a se manifestar no trabalho de muitos artistas contemporâneos, e evidencia um problema recorrente no campo da fotografia e das artes visuais, e não se trata de algo geracional como a sociedade euro-cristã-monoteísta sugere. Ao nos inclinarmos para ouvir o que dizem estas *cartes de visite* e problematizá-los, garante-se que

o contexto atual, possa discutir e apontar críticas quando seja necessário.

Outro conceito chave para entender a *Fotofabulação* é a Fabulação Crítica, destaco dois motivos centrais: primeiro por contestar documentos históricos ou a ausência deles em relação às histórias das populações Afro-pindorâmicas. Seguido disto, por se tratar de conceito que requer um olhar racializado, crítico, afetuoso e ético às narrativas e protagonismo destas populações. Isto é, para Ana Maria Gonçalves (2023), minha maior referência ao se tratar de Fabulação Crítica, facilmente somos questionados pela sociedade euro-cristã-monoteísta, sobre onde se encontra a veracidade dos fatos que citamos, onde se comprova o que foi dito, baseado em qual autor está nossa própria fala. Entretanto, quando o movimento é ao contrário, a sociedade euro-cristã-monoteísta, nos responde as críticas direcionadas aos seus trabalhos, com opinião ou de modo superficial, pela tangente. Outro motivo essencial pelo qual recorro ao conceito de Fabulação Crítica é porque ele considera e legitima as narrativas dos povos da oralidade, dos povos politeístas, das populações Afro-pindorâmicas, ao ponto de preservar certas histórias, ressignificar símbolos e tecer importantes memórias sobre nossa identidade.

Os estudos iniciais sobre *Fotofabulação* estão voltados para apontar algumas fragilidades que observo no conceito de Fotografia compartilhada desenvolvida pelo Ripper, e mediante a isto, busco avançar em tais aspectos, pois compreendo que essas brechas estão em diálogo com uma relação de poder, logo uma relação colonialista. Apesar de termos como base o *Bem querer*, eu e Ripper, partimos de contextos e experiências distintas, a começar pelo gênero, depois pela nossa cor, seguido da minha localização geográfica e pela nossa sexualidade. Talvez por conta disso, percebo nas sutilezas, como alguns profissionais da imagem, apropriam-se do conceito de Fotografia compartilhada, sem entendê-lo na prática, ou utilizam o conceito em seu próprio benefício.

Ripper costuma dizer que a Fotografia compartilhada continua sendo compartilhada porque as imagens são deixadas com as pessoas fotografadas, pois antes mesmo de servirem a qualquer outro propósito, à imprensa, ao salão de artes, à venda as imagens pertencem a estas populações. Para que elas próprias possam usá-las na defesa de suas causas, para mostrarem suas realidades e destacarem o que é significativo para elas em seus lares, em seus territórios. Mas existe uma brecha, que vulnerabiliza o conceito de Fotografia compartilhada: o fato da devolutiva da fotografia do fotografado, não garantir a segurança do fotografado. Pois há quem se aproveite do gesto de retorno das fotografias e consiga tirar vantagem desse gesto. Outro ponto, que vem se destacando na minha percepção, é ver que muitos profissionais e

organizações utilizam um contrato para respaldar o fotografado, que, diga-se de passagem, muitas vezes nem entende o que está escrito em várias laudas, com tantas cláusulas.

Para entendermos um pouco isso, trago dois exemplos. O primeiro é sobre a feira do Ver o Peso, pois é necessário sinalizar algumas limitações, por exemplo: nem sempre reencontramos a pessoa fotografada novamente, nem sempre elas querem se identificar pelo nome verdadeiro, nem sempre é possível compartilhar/retornar as fotografias às pessoas documentadas, seja pela ausência de um número telefônico, por não terem email, ou mesmo, um endereço fixo para receber as fotografias impressas. Embora o Ver o Peso também seja uma comunidade, o fluxo dos trabalhadores e moradores da feira modifica-se constante e diariamente e este é um ponto. Ao buscar avançar em certos aspectos a respeito dos direitos de imagem e contratos, notei que poucas são as pessoas que se sentem a vontade para assinar algo de alguém desconhecido ou com pouca intimidade e isso não se encaixa somente no contexto de Ver o Peso. Esse trâmite de assinaturas e contratos protege quem, na verdade? O fotografado, o fotógrafo ou as empresas contratantes? Ou se invertêssemos isso e os contratos fossem redigido pelos indígenas, pelos quilombolas, pelos moradores de rua fotografados por teleobjetivas de dentro do carro? o que pode e o que não pode? o valor? Será que concordaríamos ou daríamos um jeito de invalidar o que foi escrito? E se ao invés da palavra escrita fosse a palavra oral, você se manteria “ético”? O peso da palavra oral vale menos que a palavra escrita? Não gostaria de parecer superficial, muito menos negligente, mas essa reflexão preza por profundidade de debate e sempre questiono se tudo que está no papel é “legal” ou “verdadeiro”. Há quem defenda a tese jurídica do Marco Temporal<sup>38</sup>, não?

Ainda referencio *Um defeito de cor* (Gonçalves, 2016), para falar sobre o que está escrito no papel. Em entrevista ao *Roda Viva* a autora do livro, Ana Maria Gonçalves, foi questionada sobre a veracidade do prólogo chamado *Serendipidades*<sup>39</sup>. No livro há pelo menos dois exemplos de Serendipidade, um desses momentos é quando ela narra o processo de escrita de *Um defeito de cor*, já em Itaparica, após ter sido chamada por Jorge Amado para ir morar na Bahia. Gonçalves vai à casa de uma família local e encontra uma menina desenhando em uns papéis, onde no verso deles ela percebe o que parecem ser fragmentos de um manuscrito e

---

<sup>38</sup>Marco temporal é uma tese jurídica segundo a qual os povos indígenas têm direito de ocupar apenas as terras que ocupavam ou já disputavam em 5 de outubro de 1988, data de promulgação da Constituição.

<sup>39</sup>Serendipidades: Ato ou capacidade de descobrir coisas boas por mero acaso, sem previsão. Um fenômeno que faz com que você crie explicações ou tenha insights fortuitos, mas para os quais você já tem que estar preparada.

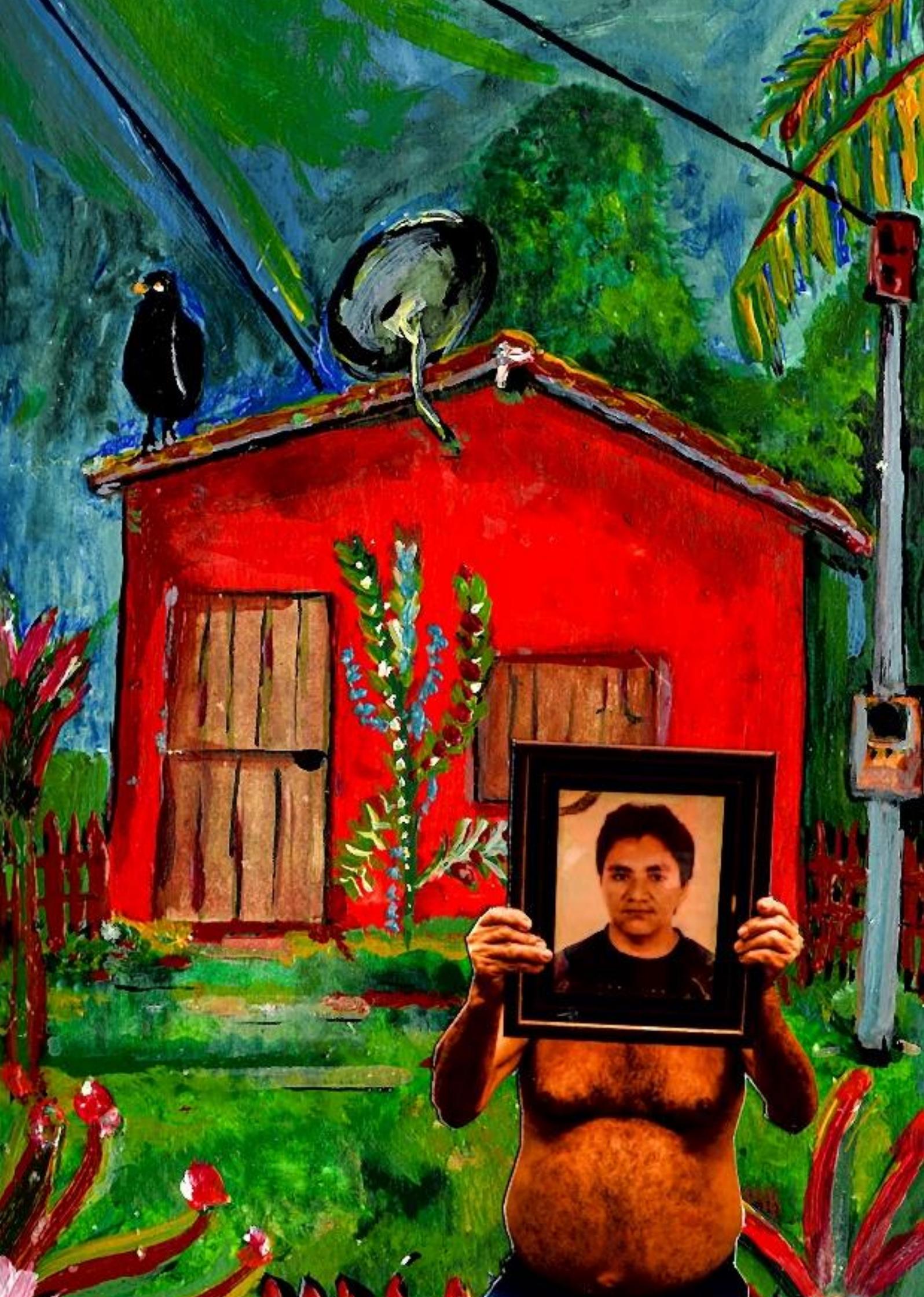
isso lhe dar uma revelação. A pergunta basicamente foi o que encontrou nesses papéis/manuscritos e deram para ela a conexão para escrever esse livro, Ana Maria responde:

Essa pergunta me persegue e me encanta de responder também, eu digo que tudo que está no prólogo de *Um defeito de cor* é verdade, menos a questão do manuscrito. Principalmente da população negra sempre se cobrou muito, onde estão os documentos, onde é que você prova isso, como é que você prova isso? E esse é um recurso do romance e da literatura que sempre tem, achei a fita em tal lugar, achei determinadas escritas, e eu falei “eu vou colocar isso aqui”. Eu pensei que se eu conseguir ser convincente, (e cada vez que eu ouço essa pergunta eu acredito que eu consegui isso), acho que é uma maneira da gente questionar, por exemplo, quando vamos discutir a questão racial no Brasil, a gente geralmente apresenta e entra com os fatos, e a branquitude acha pode contestar apenas com opinião, então só com a gente é cobrado esses documentos. Então isso está no início do livro, no início de um romance pois tento ficcionalizar a história daquela personagem, pois isso se torna um gatilho pra essa conversa que eu estou achando bem interessante (Gonçalves, 2023, 1 min 4 s).

Imagem 34 – Série: Estética do Cotidiano – Papai e tia Sena

Imagem 35 – Série: Estética do Cotidiano / Papai na cozinha, 2023





Ao me inserir, integrar meu pai, minha tia Sena, meus avós, por meio da junção com a fotografia, nas pinturas que passei a fazer de Curuçá, da casa dos meus avós e dos cachorros da família, percebi que conseguia estabelecer uma conexão real com minha memória e minha ancestralidade. Ou seja, a reprodução dessas pinturas atreladas ao gesto de sobrepor uma fotografia, realinhava passado e presente dentro de mim. Onde minha ausência na vida da minha família paterna poderia ser revista com coerência. Portanto, estas foram minhas primeiras reflexões sobre o conceito de *Fotofabulação*, que me fizeram acreditar que essa dimensão fabulativa, não se trata de uma fantasia ou uma “realidade inventada”, mas sim de um compromisso ético de recuperação de memórias das populações Afro-pindorâmicas. O que transforma a *Fotofabulação* em uma defesa de contracolonização, para “organizar a raiva, defender a alegria”, diante de uma sociedade que, na maioria das vezes, invisibiliza e silencia as histórias dos povos da oralidade.

Imagem 36 – Jogo do vira vira, 2018.



## CAPÍTULO II – DUAS DE CINCO

*Quando as teias de aranha se juntam, elas podem amarrar um leão  
(Provérbio africano).*

Este capítulo reúne duas obras produzidas nos anos de 2022 e 2023, a primeira, *Do mar ao rio – a gênese da fotografia brasileira* (2022) que antecede meu ingresso na pós-graduação, seguido de *Maré Alta – o imaginário está atrás da porta* (2023), este mais desenvolvido e inevitavelmente afetado pelas experiências proporcionadas pelo PPGARTES. Esses trabalhos marcam o início do meu interesse pela pesquisa e pela apropriação de acervos históricos, e reafirmam o meu afeto pelo Mercado do Ver o Peso, local que situa ambas as poéticas e sobrepõe os métodos/conceitos que introduzem a produção inédita apresentada no terceiro capítulo. Portanto, ambos trabalhos que centralizam reflexões, as quais andam comigo há bastante tempo, críticas que gostaria de ter lido no início da minha formação para estar atenta, mas que não as encontrei: problematizações e reexame de métodos, referências artísticas e da própria produção. Estruturei o segundo capítulo com uma breve introdução, seguida dos subcapítulos: Ver o Peso: quem não diz a verdade não olha nos olhos de Exu, Do mar ao rio e Maré Alta.

*Do mar ao rio – a gênese da fotografia brasileira* (2022) é resultado da proposta de residência artística realizada no Rio de Janeiro, no Instituto Inclusartiz. Busquei traçar paralelos entre as zonas portuárias do Rio de Janeiro e de Belém do Pará, os *carte de visite* produzidos nos estúdios dos fotógrafos estrangeiros *Alberto Henschel* e *Filipe Fidanza* no século XIX e, fazer a seguinte pergunta: o que liga os fotógrafos do Brasil Império aos artistas contemporâneos? Pergunta que ajudou a direcionar a pesquisa, a evidenciar uma matriz racista reproduzida com a mesma lógica: capitalizar em cima da imagem e dos discursos relacionados às populações tradicionais e corpos *queers* – a reflexão permite nos orientarmos e revermos nossas práticas de produção, nossas referências artísticas e canônicas, a fim de evitar e desconstruir discursos ficcionais direcionados a uma comunidade, povo e território.

*Maré Alta – o imaginário está atrás da porta* (2023) segue a mesma linha, porém sendo uma obra comissionada pelo Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB), para a exposição *Imagens que não se conformam* (2023) com o intuito de renovar os significados das peças da coleção, e propor um diálogo profundo acerca da desconstrução das narrativas históricas já constituídas e incentivadas pelo mesmo. A partir da apropriação das pinturas de Albert Eckhout presentes no acervo, chamei atenção ao imaginário estereotipado europeu em relação às

populações originárias e afro-brasileiras. Levantei, então, um contraponto, construindo um imaginário narrado em primeira pessoa, de dentro para fora, de quem vivencia a Amazônia/Ver o Peso – sendo assim, o imaginário não é um sonho quando se é compartilhado – pois o compartilhamento é uma coisa que rende (Bispo, 2023c) quando o que alimenta este imaginário é a pluralidade e a complexidade das histórias de seus protagonistas.

Tanto nas pinturas seiscentista de Eckhout quanto o colecionismo dos *Carte de visite* de Henschel e Fidanza, tais imagens fazem menção a um imaginário vendido por estrangeiros, para estrangeiros e não corresponde com a realidade das imagens. Um imaginário capaz de desconsiderar outras narrativas a ponto de negarmos, não quereremos e não gostarmos da nossa própria história. Entre mim, os pintores viajantes e os fotógrafos do século XIX existe muito tempo, mas existe algo em comum: o racismo que estrutura e movimenta a sociedade e continua o mesmo, como canta Criolo “*cada cassetete é um chicote para um tronco*” (Esquiva da Esgrima, 2014). As roupagens contemporâneas velam outros métodos, fortalecem o racismo por meio de novas imagens e narrativas coloniais. Meu trabalho, desse modo, surge na perspectiva de questionar essa tendência de naturalização de recortes, enquadramentos, padrões visuais, narrativas estereotipadas do fotógrafo, para fazer a leitura das próprias fotografias e a leitura das fotografias dos artistas atuais, considerando como a memória colonial e escravagista do Brasil afeta a visão de mundo e reforça o apagamento dessas populações.

Embora fotógrafos e artistas busquem transmitir um testemunho fiel e autêntico por meio das narrativas de suas imagens, a realidade nem sempre corresponde à experiência daqueles que são retratados. Em outras palavras, a fotografia carrega um olhar ficcional que influencia não só a vida da pessoa ou comunidade representada, mas também a forma como a sociedade se vê e vê os outros. Nesse contexto, seria necessário que toda fotografia viesse acompanhada de uma legenda? Talvez sim, desde que as informações sejam consistentes com a realidade e com a forma como os retratados ou as comunidades se sentem representados, evitando distorções ou interpretações incompletas que possam resultar em falsidades e estereótipos.

Para ser melhor compreendida, quando me aproprio destes acervos muitas perguntas vêm em minha direção, e me fazem partir atrás de registros, informações sobre esses “personagens”. Qual o nome das pessoas retratadas nas *cartes de visite*? Quem são essas pessoas? De onde elas são e como elas vieram parar no Brasil e na Amazônia? Qual o critério de seleção dos fotógrafos? Quando parto em busca dessas respostas, encontro poucos

documentos e muitas lacunas, às vezes só uma parte história, nisso surgem os incômodos, as revoltas e outras dúvidas, mas poucas respostas. O que falam os corpos arquivados nos acervos da branquidade e das instituições com herança colonial?

Na Coleção Princesa Isabel: *Fotografia do século XIX* (2008), um livro de Pedro e Bia Lago, traz as *cartes de visite* de Pedro Hees, Pacheco e Carneiro e Gaspar. Princesa Isabel jovem com seu cachorro Rocambole, na mesma página Rob Roy e Brilhantina, cachorros da realeza, todos devidamente identificados com as seguintes informações: autor, local, ano, nomes dos retratados, nomes dos cachorros – Qual o critério para a inclusão de legendas? Por que algumas pessoas são identificadas e outras não? Uma foto vale mais que mil palavras ou só não precisa de informação? Quem são os verdadeiros donos das *cartes de visite*, seriam autores, as instituições ou os retratados?

Imagem 37 – Exemplos - Coleção Princesa Isabel:  
Princesa Isabel e Rocambole. Roby Roy e Brilhantina.



(...) constatamos que apesar de apresentarem um padrão estrutural semelhante, a indicação do nome próprio só está presente nas imagens que correspondem a personalidades brancas. Essa diferença de abordagem nominal é indicativa de uma não isonomia de tratamento. Nesse caso, os detalhes textuais da imagem nos encaminham na direção de uma leitura mais contextualizada, que vai além da aparência do que lhe é visível e que denotam um tipo de construção social comum à época, que não seria notado caso apenas nos atentássemos ao conjunto compósito da mesma (Oliveira, 2020, p. 60).

Começo a buscar por livros, pesquisadores, artigos que me ajudassem a enxergar as lacunas, a perceber que elas não se preenchem sozinhas. Em *Não precisa de Legenda: um estudo da imagem do negro na fotografia praia de Copacabana, 2018* (2020) identificamos o diálogo entre passado e presente, na permanência dos estereótipos dentro da reprodução dos

artistas contemporâneos. Para evidenciar, de modo breve, e introduzir à pesquisa trago no primeiro exemplo, a tela de Eckhout: *Índia Tupi em conversa com o carte de visite: Vendedora de frutas* de Fidanza. No segundo exemplo, um retrato da série *Tipo Negros*, do fotógrafo Alberto Henschel, e a fotografia intitulada *Banhista* (1996) do fotógrafo paraense Luiz Braga<sup>40</sup>, feita na praia de Outeiro/PA. Entretanto, ler as imagens nos revela significados que vão além dos elementos iconográficos documentados, são modelos de construção de sentido que se inserem na nossa maneira de pensar e produzir conteúdo. O conjunto de símbolos e representações repetem-se, as *representações* idealizadas/fetichizadas do retratista europeu desde as primeiras litogravuras, aquarelas, permitem perceber como obras de arte dialogam com outras obras, com tradições e modelos fixos: a frontalidade, o busto semidesnudo, o recorte, a ausência de identificação, a repetição do gesto, os objetos e adereços. São elementos que remetem aos modos de representação de negros escravizados no período colonial, essas cenas preenchem um imaginário escravista, afirma Oliveira (2020).

Imagem 38 – Comparativo 1 – Albert Eckhout: Pintura Índia Tupi, 1641 e Filipe Fidanza: Mulher Negra, 1869.



<sup>40</sup> BANHISTA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra63803/banhista>.

Imagem 39 – Comparativo 2 – Alberto Henschel: Tipo de Negro, 1870 e Luiz Braga: Banhista, 1996.

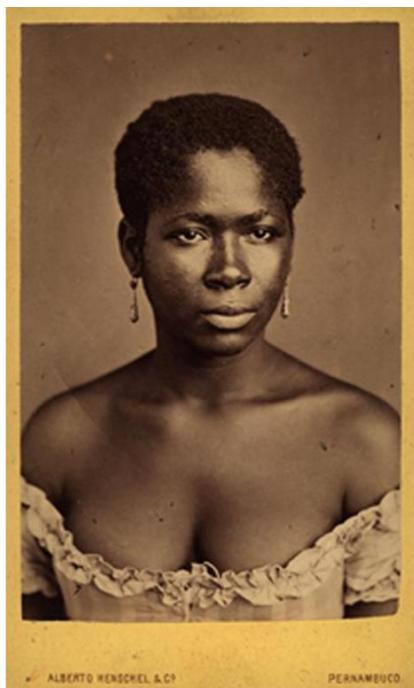


Imagem 40 – Aqui existia uma fotografia, 2024. Para entender esta imagem, favor ler o **APÊNDICE A**.



Assim como essas *cartes de visite* guardam suas histórias, os feirantes do Ver o Peso são um baú de histórias não ouvidas – comparei, imprimi, escavei, recortei, pinte e dialoguei com os trabalhadores do Ver o Peso, para entender como amplificar e potencializar as histórias ouvidas – para melhor compreensão e pluralidade de histórias. Ao me situar na pesquisa, situe-me na minha própria história e, parte do que foi desenvolvido aqui, perpassa pelo sentimento

de recusar essas imagens colonialista, compreendendo a importância de legendar meu próprio trabalho, com uma melhor riqueza de informações e não mais resumir uma pessoa a sua profissão, número, legendas genéricas e ilustrativas. Assim como fotografar as ruas e as comunidades tradicionais, o Ver o Peso também tem suas regras, fundamentais para estabelecer uma relação de confiança e intimidade entre fotógrafo e fotografados, entre território e estrangeiro – ao se tratar de acervo histórico não é diferente, ou seja, sem escuta, sem perguntas, sem respostas. Portanto, as duas obras falam sobre ouvir, sobre cuidar e devolver uma história com *Bem querer*.

Imagem 41 – Os Urubus, 2013.



### **III.I. O Ver o Peso – Quem não diz a verdade, não olha nos olhos de Exu**

*Uma das coisas lindas de terreiro é que você aprende a parar e escutar, a gente ensina a obediência, a exercitar a paciência e filhos de Oxossi precisam desta paciência. Você aprendendo esses caminhos, do caçador que observa e espera o momento certo de agir, mas tudo com muito respeito à natureza, ao outro, mas nada que te aprisione, nada que te acorrente. E quando você me disse que fotografava o Ver o Peso, eu fiquei pensando quem é que te acompanhava ali – certamente Exu pra te dar a guarda e a proteção, Pomba gira pra te dar o encantamento e as pessoas aceitarem serem vistas pela tua ótica e quantos encantados não ficam te olhando ali de dentro daquela água? (Mãe Rita, 2024, n.p).*

Este subcapítulo possui uma escrita diferente dos anteriores, uma escrita pessoal, biográfica e afetiva, por meio dessa escrita aproximo este texto da minha relação com o Ver o Peso, ao traçar uma linha do tempo, tecida por memórias desde a infância até os dias de hoje. Dito isso, o Ver o Peso é ponto de partida e início de uma parte significativa desta pesquisa e da minha vida, além dele ser o lugar de onde parto para produzir meus trabalhos e refletir sobre a vida, ele atravessa a história da minha família, parentes que trabalharam na região do mercado, e, também, onde meus avós maternos Maria da Conceição e Guilherme Jinknss se conheceram.

Mas vejo a necessidade de uma breve contextualização do Ver o Peso, inaugurado em 1625, no antigo Porto do Pirí, a Casa de “*Haver o Peso*”, inicialmente era apenas um posto de aferição de mercadorias e arrecadação de impostos e viria a constituir um grande mercado aberto. O conjunto arquitetônico e paisagístico foi reconhecido pelo Iphan, em 1977. É um complexo arquitetônico e paisagístico de 25 mil metros quadrados, com uma série de

construções históricas. O conjunto tombado inclui o Boulevard Castilhos França, o Mercado de Carne e o Mercado de Peixe, o casario, as praças do Relógio e Dom Pedro II, a doca de embarcações, a Feira do Açáí e a Ladeira do Castelo.

Desde criança, o Ver o Peso comunica-se comigo, como quem me chama pelo nome, talvez seja por isso que minhas primeiras reflexões tenham vindo de lá. Ao pensar nisso, o trato com carinho, cuidado e respeito. Nele também está o compromisso com minha ancestralidade e, continuidade do trabalho de cabeça iniciado com minha avó, seguido pela minha mãe e minha tia Suely, e recebido por mim na terceira geração. No entanto, é bom lembrar que embora exista uma relação íntima com o Mercado, isso não me faz menos estrangeira nele. Nesse espaço, sou apenas um átomo em deslocamento, e, nem mesmo que quisesse, daria conta sozinha da infinidade da feira e das suas diferentes facetas. Como bem lembro de um vídeo gravado por mim em 2018, onde o Gustavo apresenta da Pedra do Peixe o que é o Ver o Peso para ele:

Estamos aqui pra “figurar”, como você está retratando tudinho, conhecendo o Ver o Peso, essa é a vida. Aqui é o formigueiro humano durante madrugada, é o único lugar em que Belém não para (...) aqui é que nem o “Rio 40”, aqui é o Ver o Peso 40°, tem tudo do bom, do melhor e do pior. Por isso, é sempre bom você está com alguém daqui, que seja da Pedra, que conhece.... Assim você fica mais tranquilo, entendeu?

O Gustavo é trabalhador, artista plástico e morador do Ver o Peso, e ao entender o que o Mercado significa para ele, acesso um Ver o Peso novo para mim, conhecê-lo pelas palavras do Gustavo, ensinou-me a andar com cautela, a observar os caminhos e fortalecer minhas amizades. Mas antes disso, gostaria de falar mesmo de outras memórias, e isso inclui muitas idas ao Ver o Peso na infância com minha família, íamos ao comércio comprar roupas, fazer feira, passear, ver o rio e lembro quando a vovó dizia: “*hoje vamos lá embaixo*” e aquele passava a ser meu dia favorito. Essa expressão “*lá embaixo*”, era utilizada pelos mais antigos para referir ao Ver o Peso ou comércio de modo geral. O termo ficou conhecido por conta de uma extensa praia que existia nessa região no século XVII, mas devido ao *boom* da borracha e o processo de urbanização da cidade de Belém no século XIX, a área foi completamente aterrada para a criação das Docas e do que conhecemos como Mercado de Ferro do Ver o Peso, inaugurado em 1901. Até hoje é possível notar o aclave existente nas ruas que cortam o bairro da Campina, da João Alfredo para Santo Antônio ou da subida da Presidente Vargas em relação a Praça de República. Isso simboliza que a parte mais alta do bairro não alagava, diferentemente do que acontecia nas partes mais baixas, e até hoje durante as águas de março, período mais chuvoso de Belém, ocorre intensos alagamentos conhecido como maré alta.

Uma das recordações que tenho de infância é de estar sentada, a mamãe e a vovó de pé lanchando, enquanto esperávamos o ônibus em uma padaria do outro lado da parada/rua, o momento caótico que é o verdadeiro “*toró*” – já viram formiga quando chove? Assim parece a gente, uma correria frenética na busca de abrigo, o ambiente cheio e barulhento é uma lembrança quente e úmida que guardo com carinho na memória. Uma outra imagem viva são os urubus planando em nossas cabeças, a ventania nos coloca como um. Sempre andei acompanhada no Ver o Peso e a cada dia mais acredito nisso. Se não estou com gente, estou com santo, com os cachorros, pois eles também me ensinaram a andar neste lugar.

De acordo com o envelhecimento da minha avó, já não íamos com a mesma frequência ao centro/comércio, e existia a problemática da distância por morar em Ananindeua. Para completar, minha mãe sempre foi muito reguladora, então cresci e estudei no mesmo perímetro e quando ia a Belém geralmente era acompanhada dela, quando não, tinha hora para ir e voltar. Só fui aprender a andar em Belém depois dos 18 anos, isso em 2008 quando entrei na faculdade, o campus ficava no centro e daí conseguia me deslocar com mais facilidade pela cidade. Um ano depois disso, ganhei minha primeira câmera “profissional”, uma *Nikon D40* presente dos meus pais e da minha avó, essa câmera deu origem aos meus primeiros trabalhos remunerados, ensaios e eventos, e, também a passeios com meus amigos de infância.

A proximidade entre mim e o Ver o Peso aconteceu na época que fiz estágio obrigatório, foi quando mais transitei pela região do comércio, pois mediei tanto no *Palacete Pinho* quanto na *Casa das Onze janelas*, ambos localizados no centro histórico do ladinho do “Veropa”. Ao ser mediadora no Palacete Pinho, passei a investigar sua história, dos que moravam lá e do Palacete em si, para compartilhar com mais detalhes as informações aos visitantes que se interessavam pelo prédio e pelas histórias dele. Depois disso fui selecionada para a mediação do Diário Contemporâneo de Fotografia, um festival de fotografia que costuma acontecer em vários pontos da cidade, com curadoria de Mariano Klautau Filho (e que nesse período era meu professor). Estagiei em duas edições do Diário, nas duas vezes na *Casa das Onze janelas*, prédio histórico que fica de frente para a Ladeira do Castelo, rua que se conecta com a Feira do Açáí.

Nos últimos meses da faculdade o Ver o Peso estava tão presente no meu cotidiano quanto eu no dele, era onde eu almoçava, fotografava, passeava todo santo dia, e foi o lugar que minha orientadora Heldilene Reale me incentivou a produzir meu TCC de licenciatura. Embora eu tivesse muita resistência e dificuldade com as disciplinas de educação, não pude fugir de fazer uma ação educativa para concluir essa etapa da minha vida, a ideia era desenvolver uma

oficina em algum lugar que eu gostasse muito e não precisava ser uma sala de aula (o que era meu pesadelo). Então, sem pensar duas vezes, escolhi o Ver o Peso, desse modo eu conseguiria fazer a oficina com as vendedoras de refeição dos boxes que eu frequentava – foi quando conheci o Ripper e ele me conheceu. Desde então, a Fotografia compartilhada e o Ver o Peso caminham juntos dentro do meu trabalho.

Com frequência, via pelas redes sociais fotos de saídas fotográficas no Ver o Peso de madrugada e ao amanhecer, promovidas por clubes/cursos de fotografia e entrava em contato e pedia para participar numa próxima vez, mas nunca rolou. Às vezes chegava a me questionar como esses grupos iam e não eram assaltados, e sim, eu também compartilhava o imaginário de que o Ver o Peso era um lugar perigoso. Depois de um tempo fui saber que esses grupos iam acompanhados de um segurança “à paisana”. Ao tomar conhecimento dessa história, cogitei ter um segurança também, por mais que eu já tivesse ido e vindo, de dia e de tarde, no sol e na chuva pelo Ver o Peso, a madrugada era um horário diferente.

Imagem 42 – Mercado do Ver o Peso, 2022.



Minha tia Suely, na época tinha duas sapatarias, uma na Terra Firme e outra no Ver o Peso, bem de frente para o Mercado de Ferro, minha mãe trabalhava com minha tia e revezava entre as lojas, por isso sempre teve muitos conhecidos ali. Minha mãe, ao saber do meu interesse em fotografar a feira de noite, resolveu chamar um “conhecido” dela, um segurança que trabalhava no meio a meio. Ele nos acompanhou por R\$ 50,00 pelo Ver o Peso. Sim, eu, o Leonardo (que dirigia um Palio velho da mamãe), o Fagner (primo do Leonardo) e o Thiago, éramos cinco no total. Percebo, ao olhar a situação, duas coisas: minha mãe, do jeito dela, sempre incentivou meu “corre”, a outra, era que parecíamos muito estar em uma cena de *O Guarda Costas*: eu era a própria Whitney Houston, “protegida” por todos aqueles meninos.

Nesse dia, só o que fotografei foi a paisagem e olhe lá, sem aproximação ou conversa com ninguém, pois a presença dos meninos intimidava qualquer gesto que eu fizesse, porém essa foi a única vez que andei pelo Ver o Peso inteiro nesse horário da madrugada. Normalmente, as áreas movimentadas são as que possuem trânsito de mercadorias. A feira é um corpo vivo, é como a gente quando dorme, uma parte descansa e as outras estão em funcionamento, estão lá mesmo que estejamos adormecidos. No “Veropa” é mais ou menos assim, a parte acordada da feira concentra-se no Mercado de Ferro, Pedra do Peixe e Feira do Açaí, deixando as demais áreas soturnas. No amanhecer, a concentração que existia se desfaz, se esvazia e abrem caminho para as erveiras, para os vendedores de frutas, de camarão, os artesanatos, para o Mercado de Carne, para que, então, o comércio possa se levantar. Lugares vazios são lugares “remeros”, mas como qualquer outro lugar, é considerável você conhecer alguém do lugar para ter mais tranquilidade como disse já disse Gustavo.

Eu tô pra ver um daqui pedir toalha, água  
 Não resistir a essa batalha  
 Do rap não sou uma estrela, eu sou uma arma  
 Que cospe a verdade, pega e fala  
 É do perreio, desespero, descabelo e da desgraça  
 Que nutre o ódio e prolifera com a massa  
 O gosto amargo, descaso que se passa  
 É trabalhar sem ter se envolver vira fumaça  
 Do que esconderam debaixo do tapete  
 Saciar meu povo, que tá com sede de verdade  
 Sim, aqui se pode, correr atrás  
 Traíras não podem conquistar o que teriam de graça  
 De que adianta ter conceito nas festa  
 Sem moral na quebrada?  
 (Tô pra vê, 2006, n.p)



Desde esse dia em diante existiu um Rio de Janeiro no meio do caminho, foi quando fiquei um tempo significativo sem ir ao Mercado, afinal, só era possível nas férias quando visitava uma vez ao ano minha família, sempre na época de Círio de Nossa Senhora de Nazaré. Aproveitava para levar a mamãe e vovó para fazer compras no Ver o Peso e nesse momento sempre me dava conta da falta que eu sentia de Belém. Quando saí daqui, senti saudades de tudo, a começar pelo cheiro da chuva, das músicas, das nossas paisagens... das comidas, nem se fala, porque aí, eu fiquei fraca. É por isto que, ao retornar para Belém, volto com outros sentimentos e entendimentos sobre mim e sobre essa cidade, com meu olhar voltado para o feminismo negro, entendi que meu trabalho precisa ir além do domínio da técnica fotográfica. Arquitetura, luzes e cores da cidade, além do meu próprio equipamento, pensava o que eu poderia deixar para minha comunidade além de fotos ditas bonitas.

O que é um palco no momento de lucidez? Se deus te deu um dom, não te engrandece não, é que tu tá devendo por três (2016) o Ver o Peso também me comunicou que a vaidade é

perigosa, então que eu não deveria me distrair pelos caminhos. Por trás do meu trabalho eu gostaria de ampliar o que outras pessoas compartilham comigo, a partir da minha cidade, com meus atravessamentos, equívocos, consciências. O Rap foi um grande aliado para me fazer refletir sobre mim e sobre a sociedade que estou inserida, mesmo assim, quando retorno para Belém, ainda volto com o olhar muito viciado nos estereótipos, que eu reforçava tanto nas imagens do lugar, quanto das pessoas.

A relação de anos com o mercado e com trabalhadores da feira, permitiu que eu pudesse chegar e ter uma abertura maior de diálogo com eles, eu demorei um bom tempo para entender como isso ficava explícito no meu trabalho e no meu discurso, mesmo que não fosse difícil de enxergar, mas às vezes, você decide que não quer enxergar. Falo isso por me dar conta que demorei para entender as críticas direcionadas a mim, porque eu estava ocupada demais “denunciando” a violência através do meu Instagram ou de algum salão de artes e, claro, ligada nos comentários, nos elogios sobre o quanto eu era necessária por ter postado uma foto forte com uma legenda de efeito. Era quase sempre isso, em quase todas as oportunidades de troca, eu queria mostrar o “lado B” da feira, o lado da violência ou da “realidade do Ver o Peso”, sem contar que da minha parte não havia preocupação no trato com as pessoas, e as deixava expostas às vulnerabilidades.

Imagem 44 – Mãos do Gustavo, 2018.

Imagem 45 – Pedra de oxi, 2018

Imagem 46 – Montagem de fotografias carregadas de estereótipos, acervo Naiara Jinkns.







Isso começou a mudar depois de um quase assalto que eu sofri por lá, no meio de umas barracas de frutas, entre a feira do açaí e a Pedra do Peixe por volta das 4h da manhã – porém não é esse recorte que merece ser descrito, afinal assaltos acontecem em todos os lugares, mas o livramento me colocou no lugar do outro, e me levou a pensar que se ao invés de uma arma aquele menino tivesse uma câmera, o que ele fotografaria? Se ele tivesse oportunidade e dignidade, o que seria diferente?

E aliás, cá pra nós, até o mais desandado  
 Dá um tempo na função, quando percebe que é amado  
 E as pessoas se olham e não se falam  
 Se esbarram na rua e se maltratam  
 Usam a desculpa de que nem Cristo agradou  
 Falô! Cê vai querer mesmo se comparar com o Senhor?  
 (Ainda há tempo, 2006, n.p)

Acredito que, para enxergá-lo assim, o Rap foi um grande professor na reflexão do pensamento e da mensagem, em como enxergar o outro com *Bem querer*, como na amizade, na qual tenho muito afeto, com a Thaís no Ver o Peso, Thaís Araújo – ela é bem da minha cor, tem o rosto quadrado como o meu, os lábios finos, os cabelos encaracolados castanho-escuro e voz rouca. Ela me lembrar o jeito da minha tia Creuza, que, embora tenha convivido pouco e ela morasse em Manaus, estava presente nas fotografias de família e nos telefonemas que fazíamos. Ao me aproximar da Thaís, sentia que, em algum lugar, eu me aproximava com carinho da minha tia. Na minha casa, ninguém nunca escondeu que minha tia “se metia com coisas erradas”, que se metia em muita confusão. Tia Creuza chegou a puxar cadeia e cumprir pena, ao falarem disso, em seguida destacavam o quanto ela era leal e fiel às amizades e aos parentes dela. Mesmo que ela brigasse contigo, ela te defenderia, caso fosse necessário – meu coração sempre esteve aberto para titia.

Talvez seja por isso que, um certo dia, deu um estalo na minha cabeça e fiz uma pergunta diferente das que eu fazia pra Thaís: “ei, deixa eu te perguntar: tu gostas de alguém? Tu és a fim de alguém, Thaís?” E essa pergunta me colocou num outro papel, pois enxerguei a Thaís como uma das minhas amigas, que ficam envergonhadas/encabuladas, quando assumem que estão a fim de alguém. Nesse dia eu acessei uma Thaís diferente da que eu conhecia, ou melhor, inventei, afinal era meu olhar que a resumia como alguém sem subjetividades e que não fosse capaz de amar alguém – e reflito um pouco sobre isso em um vídeo chamado *O brega como empoderamento do paraense* (2019) onde filmei dois casais, trabalhadores e moradores do Ver o Peso em seu momento de lazer, curtindo um brega e dançando na Feira do Açaí. Ao olhar o outro com carinho, enxerguei não apenas o Ver o Peso ou as pessoas com afeto, mas a mim mesma.

Imagem 47 – Elias e a contemplação do Ver o Peso, 2019.



O terreiro é uma casa acolhedora, de irmãos. Onde a gente perde os títulos lá fora. Aqui são todos meu pai, minha mãe e meu irmão. É uma família unida, essa casa, esse terreiro como queira nominar, é um grande útero, onde cabem todos seus filhos, todos encontram aconchego, respeito, o carinho e quando necessário o apoio (Oluwa Mi / Orixá Oxagiayan, 2019, n.p).

Entre a faculdade, os estágios, as fotografias, os *books* que fazia e as pesquisas históricas, mesmo meu olhar para o Ver o Peso a partir da minha vivência, também havia muito tempo. Nesse lugar encontro a casa da minha pessoa favorita, minha escola e um terreiro – por isso, ao adentrar o Ver o Peso, peço proteção e licença para estar ali com eles, com meus guias e Nossa Senhora, com Exus, Pombas Gira, Cabocos e Pretos Velhos, com os encantados que converso e trabalho – se não estamos com um, estamos com outro (Bispo, 2023c) e com meus amigos. Dos urubus planando ao anúncio de que “*lá vem ela*”, em referência à chuva, eu marinei e cozinhei nas águas do Ver o Peso – no suor que às vezes se misturava com a chuva, com os cheiros e com os barulhos, da minha perna melada no meio do pitiú, a música torando e uma gritaria louca, foi assim que eu cozinhei no calor e nas águas do Ver o Peso. É por isso que trago o Ver o Peso entranhado no meu trabalho, em minha pesquisa e em minha carne.

## II.II. Do mar ao rio: A gênese da fotografia brasileira

Para iniciar os desdobramentos de *Do mar ao rio: a gênese da fotografia brasileira* é imprescindível sinalizar sobre o interesse em falar de uma “gênese” ou “origem” da fotografia brasileira. Surge primeiramente do incômodo constante acerca dos posicionamentos de inúmeros artistas, em sua maioria homens brancos, de classe média/alta e do circuito paraense/nacional das artes, onde reivindicam certo poder e protagonismo em torno das narrativas de pessoas não brancas, quando objetificadas em seus trabalhos. Para evitar generalizações, ratifico, não são todos os que pessoalizam as críticas, entretanto, muitos se fecham e impossibilitam a abertura de qualquer diálogo, para repensar seus métodos/práticas no plano das ideias.

Se por um lado entende-se “gênese” como um versículo bíblico, na qual se pode compreender, através de uma visão cristã, como o mundo se originou, aqui, atribuo o emprego desta palavra como matriz metodológica, ou seja, a forma como o racismo se originou e se perpetua na fotografia brasileira. Mediante a isso, fiz os seguintes questionamentos: o que liga os fotógrafos de antigamente (período imperial) aos artistas contemporâneos, nossos colegas de profissão? Seria algo geracional ou fruto de um vício de reprodução?

Do mar ao rio foi um trabalho pensado para o programa de residências Inclusartiz em 2022, Instituto de artes situado aos pés do Morro da Providência, bairro da Gamboa. Essa é uma região compreendida pela zona portuária do Rio de Janeiro, conhecida também como Pequena África<sup>41</sup>. A localização do instituto foi parte fundamental para o direcionamento da pesquisa a ser desenvolvida, tendo em mente fazer analogias entre a zona portuária do Rio de Janeiro e a zona portuária de Belém do Pará.

De um lado a cidade do Rio tem o Cais do Valongo, principal porto de entrada de africanos escravizados no Brasil e nas Américas, por outro, há o Complexo Feliz Lusitânia, núcleo inicial da ocupação do município de Belém pelos colonizadores. Do mar das águas salgadas, geladas e azuis, ao rio de águas doces e douradas. Marcados pelas trocas de mercadorias. Do tambor aos sinos. Da Pedra do Sal à Pedra do Peixe, da Praça do Relógio à

---

<sup>41</sup> Nome dado por Heitor dos Prazeres - compositor, cantor e pintor brasileiro. Foi um dos pioneiros na composição dos sambas e participou da fundação das primeiras escolas de samba do Brasil.

Praça das 11. Lugares com cores, corpos e cheiros - responsáveis por sussurrar importantes informações sobre nossa memória.

A fim de pontuar a imagem colonial e as intervenções estéticas/políticas de extermínio e embranquecimento em ambas as localidades, algumas perguntas disparadoras guiaram o conceito da pesquisa, como por exemplo, pensar passado e presente, entre o complexo da Gamboa e complexo do Ver o Peso. Quais as semelhanças e atravessamentos entre os dois lugares, marcados pelo domínio da colonização e da escravidão brasileira? Quais registros deste período nos ajudam a compreender nossa história de maneira crítica? Por fim, quais fotografos documentaram ambas as cidades na mesma época?

Portanto, temos um baú de memórias sobre os horrores da escravidão, por outro lado, a veia nervosa do corpo em movimento revela ambas as regiões como espaços de resistências. Deste modo, recorro as *cartes de visite* produzidos nos estúdios dos fotógrafos estrangeiros Alberto Henschel (1827 - 1882) e Filipe Fidanza (1844-1903) no século XIX, sobretudo, para refletir sobre essas imagens estereotipadas e proponho uma contra narrativa, que destoe da expectativa de seus autores e do populismo das *cartes de visite*, adequados ao colecionismo etnoantropológico.

Quando fui apresentada às fotografias de Fidanza, encontrei, naquelas imagens, a fisionomia da minha mãe e das minhas tias. Assim como nas de Henschel, as minhas primas. Já nas imagens de paisagem, de Fidanza reconheci os lugares que ando e sinto responsabilidade em fotografar. Nas de Henschel, a lembrança de estar com minha família na zona portuária do Rio. Não é à toa, que me sinto convocada por uma força a tocar nessas imagens, a conversar com elas e escutá-las. Como revirar novamente essas fotografias sem tirar a dignidade e a humanidade das pessoas retratadas? Em algum momento da história essas imagens descansam?

Desde muito antes da era do Imperialismo, como bem sinaliza a pesquisadora Sandra Koutsoukos, autora dos livros *Negros no estúdio fotográfico* (2010) e *Zoológicos humanos, gente em exibição na era do imperialismo* (2020). Ao fazer a seguinte problematização: *entretenimento ou objeto de estudo?* Sobre as modas, que vinham do estrangeiro, e o desenvolvimento das técnicas de navegação – pouco mais de quinhentos anos atrás, responsável por colocar os europeus em contato com outras partes do mundo, em busca de fortuna e sucesso no mercado que abriam – Sandra questiona: *entretenimento ou objeto de estudo?*

O comércio lucrativo de todo tipo de “bens exóticos”, ganha respaldo científico, por meio das ideologias racistas e pesquisas com conclusões auto dignificantes. A rapidez de inúmeros fotógrafos estrangeiros invadirem a Corte e outras cidades brasileiras, em busca de sucesso no mercado que se abria, e/ou atraídos pela diversidade possível de temas, dada a beleza “pitoresca” do país, descrita antes pelos numerosos viajantes registrada em desenhos, litogravuras aquareladas<sup>42</sup> (Koutsoukos, 2020).

As imagens não são inocentes, muito menos quem as produz; neste sentido, as experiências visuais estão profundamente conectadas às relações de poder e de tecnologia. A primeira vez que isto ficou claro na minha cabeça, foi ao entrar em contato com a pesquisa da pensadora Ariella Azoulay, em *História potencial: Desaprender o imperialismo* (2024) propõe repensar as origens da fotografia moderna, como costumam ser contadas: a partir das inovações tecnológicas que possibilitaram seu surgimento e dos feitos de cientistas e empresários responsáveis por impulsioná-las. A fotografia colonial, sobretudo, cumpre papel fundamental para a manutenção do sistema imperialista, uma política de embranquecimento social, refletida nas artes, nos espaços institucionais, nos processos de formação educacional como um todo. Desaprender ou desconstruir as narrativas imperialistas legitimadas pela fotografia, possibilita uma pluralidade de outras histórias.

A capitalização em cima dos corpos negros e indígenas, ou corpos *queers*, não ficou no passado, muito pelo contrário, é fortalecida na contemporaneidade – com roupagem moderna e velada. Com esse entendimento senti a obrigação de rever a minha própria conduta de trabalho, repensar a ética envolvida, minhas referências, também lançar essa provocação para as pessoas ao meu redor, para que pudéssemos refletir juntos. Compartilhar essas inquietações e perceber a necessidade de ampliar essa discussão, deu origem ao *Manifesto contra referência* (2020) lançado pela Coletiva brasileira de fotógrafas Mamana<sup>43</sup>, coletiva a qual faço parte desde 2019. O manifesto discute como construir novos caminhos e novas referências na fotografia a partir do olhar de quem teve, historicamente, sua imagem massivamente explorada e roubada.

---

<sup>42</sup> Para se ter uma ideia, em 1847 a cidade do Rio de Janeiro contava com apenas três estúdios (fixos) de fotografia. Em 1857, tinha 11 estúdios. Em 1864, eram 30 estúdios. Sobre o assunto: Pedro Karp Vasquez, D. Pedro II e a fotografia no Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho; Companhia Internacional de Seguros, 1985, p. 20.

<sup>43</sup> Mamana é uma coletiva fotográfica brasileira que nasceu em 2016. Voltada para as áreas da fotografia de rua, fotojornalismo e documental, é composta apenas por fotógrafas. Tem como propósito ajudar a construir e sustentar territórios que considerem questões de gênero na profissão, fortalecer a rede de fotógrafas, divulgar trabalho de mulheres e incentivá-las, para que estejam, com maior frequência e quantidade, nas ruas fotografando. As atividades do coletivo envolvem a criação de ensaios documentais e fotojornalísticos, exposições coletivas, oficinas de fotografia exclusivas para mulheres, lives com fotógrafas brasileiras, divulgação de trabalhos fotográficos e participação em rodas de conversa, palestras e oficinas.

Esse trabalho é uma estratégia de ensino crítica e explicativa, de onde e como está fundada a metodologia racista reproduzida sutilmente em nossas pesquisas, nossos trabalhos, ou mesmo, no trabalho dos artistas que tanto admiramos. Inspirada a construir outros caminhos, especialmente por Racionais Mc's, músico e gravou a primeira versão do Manifesto Do mar ao rio: a gênese da fotografia brasileira. Até chegar na versão final da série fotográfica Do mar ao rio percorri muitos caminhos. Imprimi milhares de fotografias do século XIX e fotografias que alimentam o manifesto musicado, incluindo imagens dos artistas contemporâneos, que antigamente eu tinha como referência, como os seguintes artistas: Berna Reale, com os trabalhos *Ordinário* (2013) e *Ginástica da pele* (2019); Luiz Braga com a fotografia *Banhista* (1996); e Sebastião Salgado com *Genesis* (2013). Além disso, destaquei trechos de entrevistas públicas desses artistas<sup>44</sup>. Recortei, montei um grande mosaico, desfiz, refiz e desisti dele.

Depois de muitas idas e vindas, sem ainda estar satisfeita com os resultados, decidi usar fotografias minhas, que havia levado numa pasta separada. Eram fotografias do Ver o Peso, fotografias de moradores da Ilha do Combú, ilha que fica em frente à cidade de Belém, do outro lado do rio. Também, fotografias que havia levado para deixar de recordação para amigos durante a residência no Rio de Janeiro. A partir disso, passei a colocá-las como plano de fundo dos recortes das *cartes de visite* – Como se nos encarassem, ou apenas observassem, uma pessoa aleatória, carregando uma ossada em um carro de mão, desfilando pelas ruas do bairro.

Imagem 48 – Teste Do mar ao rio, 2022.

Imagem 49 – Teste Do mar ao rio, 2022.

Imagem 50 – Teste Do mar ao rio, 2022.

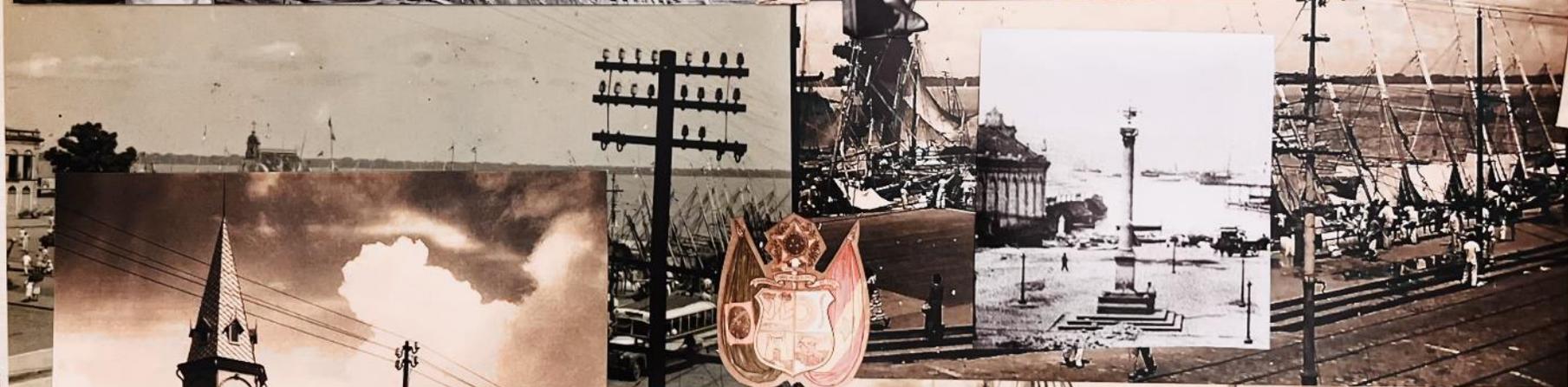
Imagem 51 – Teste Do mar ao rio, 2022.

Imagem 52 – Teste Do mar ao rio, 2022.

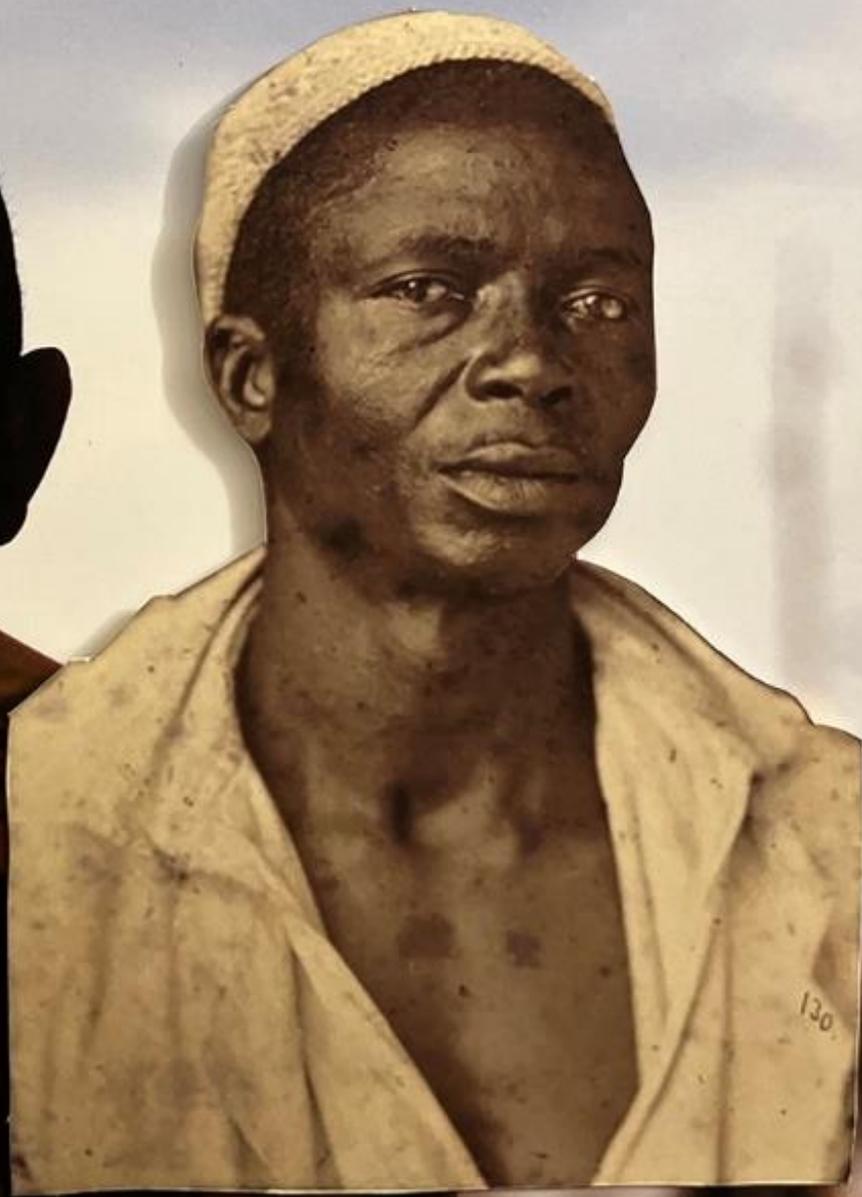
Imagem 53 – Teste Do mar ao rio, 2022.

---

<sup>44</sup>Entrevista sem cortes: Berna Reale A performance da violência - <<https://www.youtube.com/watch?v=SD2bC2aZRgU&t=2291s>>. Sebastião Salgado no Arte 1 - <<https://www.youtube.com/watch?v=ODZKQ95aMgs&t=1191s>>. Luiz Braga - Ao pôr do sol: Fotografia e afeto - <https://open.spotify.com/episode/OLA4XMzjzg5KBdVnhVHTVT?si=UtnsDY6PRj-KtkVkWGfnyQ>.



DIPLOMA









### *Manifesto – Gênese da fotografia brasileira*

Quando se fala sobre a gênese fotografia brasileira;  
Como surge e qual sua intenção ao retratar o Brasil, encontra-se o olhar estrangeiro.  
Um olhar embranquecido com o interesse de vender um imaginário;  
De um país civilizado ou de uma Amazônia a ser conquistada.

Esta fotografia que foi vendida nos *carte de visite*;  
Coisificou, objetificou, hipersexualizou e criminaliza até hoje corpos negros – assim  
como o meu.

Corpos negros, corpos indígenas estão a margem.

Eu digo e repito:

Uma fotografia não vale mais que mil palavras

Uma imagem precisa ser - IDENTIFICADA!

A fotografia como arma imperialista, reforça por inúmeros caminhos um lado da história

Uma estética racista, com privilégios e permanências de poder.

Por este motivo, é importante documentar o outro como alguém que a gente ama

Com afeto e dignidade e não apenas em nome da “arte”.

Então, ao pensar em uma Fotografia compartilhada é permitir que o outro

Que sempre este à frente da câmera como - alvo

Possa se expressar, para que não se torne refém

De histórias únicas.

Imagem 54 – Do mar ao Rio: Elias e Nossa Senhora Nazaré, 2022.

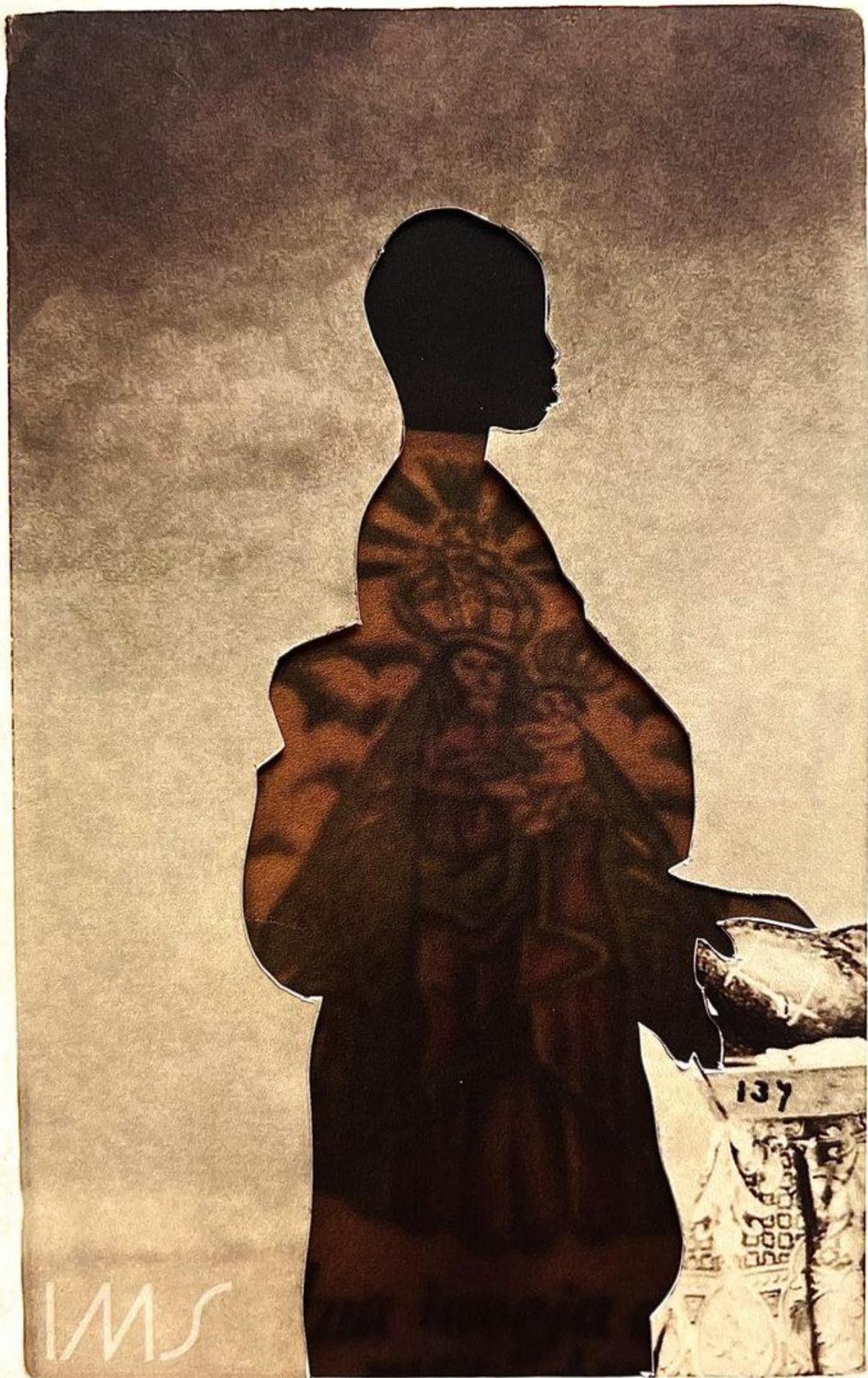
Imagem 55 – Do mar ao Rio: Pedra do Peixe, 2022.

Imagem 56 – Do mar ao Rio: pés de Dona Angélica, 2022.

Imagem 57 – Do mar ao Rio: Pedra do Peixe, 2022.

Imagem 58 – Do mar ao Rio: Dona Angélica, 2022.

Imagem 59 – Do mar ao Rio: Marcio, 2022.



IMS

*Bahia.*

ALBERTO HENSCHEL & C<sup>o</sup>

BAHIA.



FIDANZA,

PARA.



IMS

*Bahia*

ALBERTO HENSCHEL & C<sup>o</sup>

BAHIA.

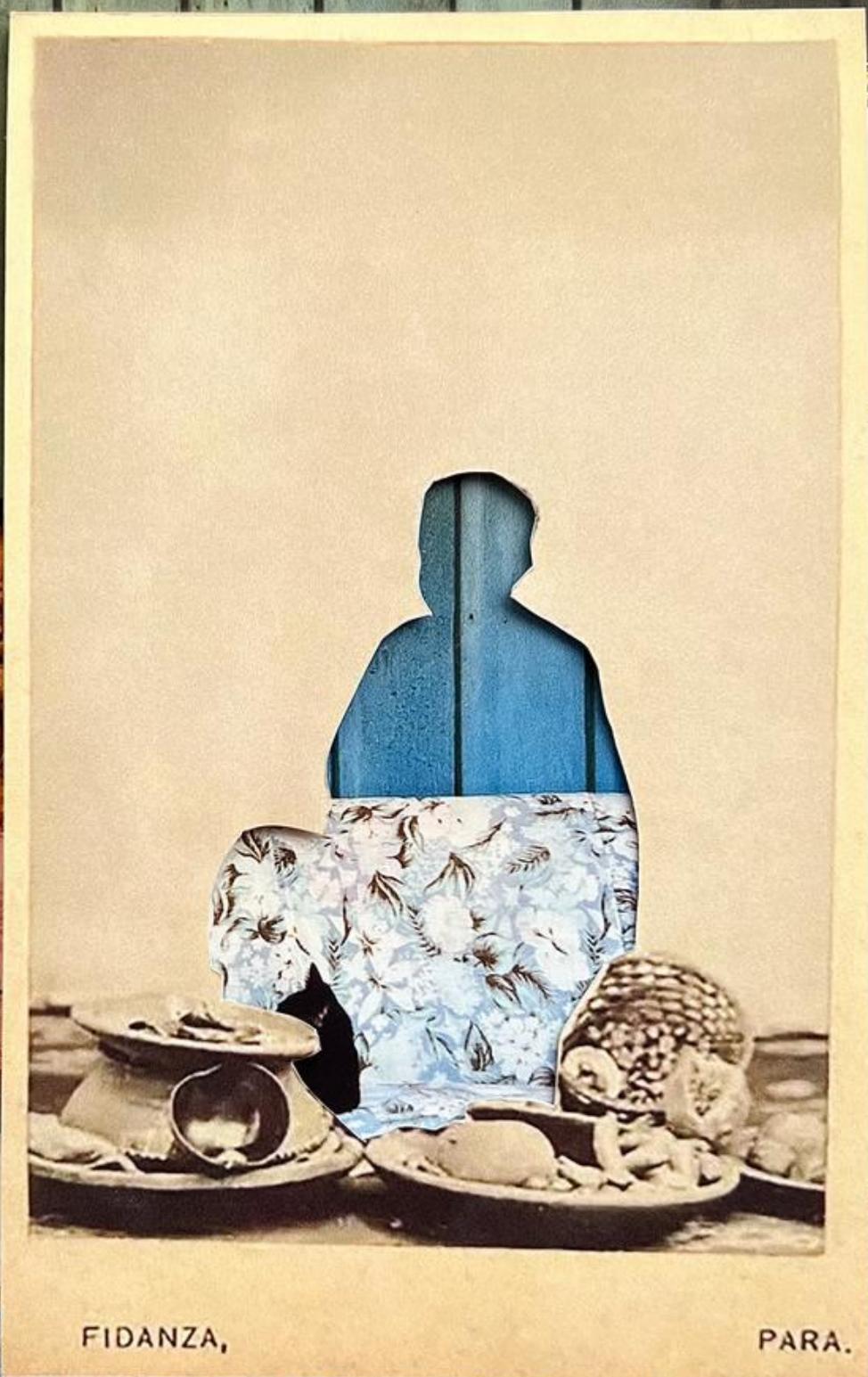


FIDANZA,

PARA.

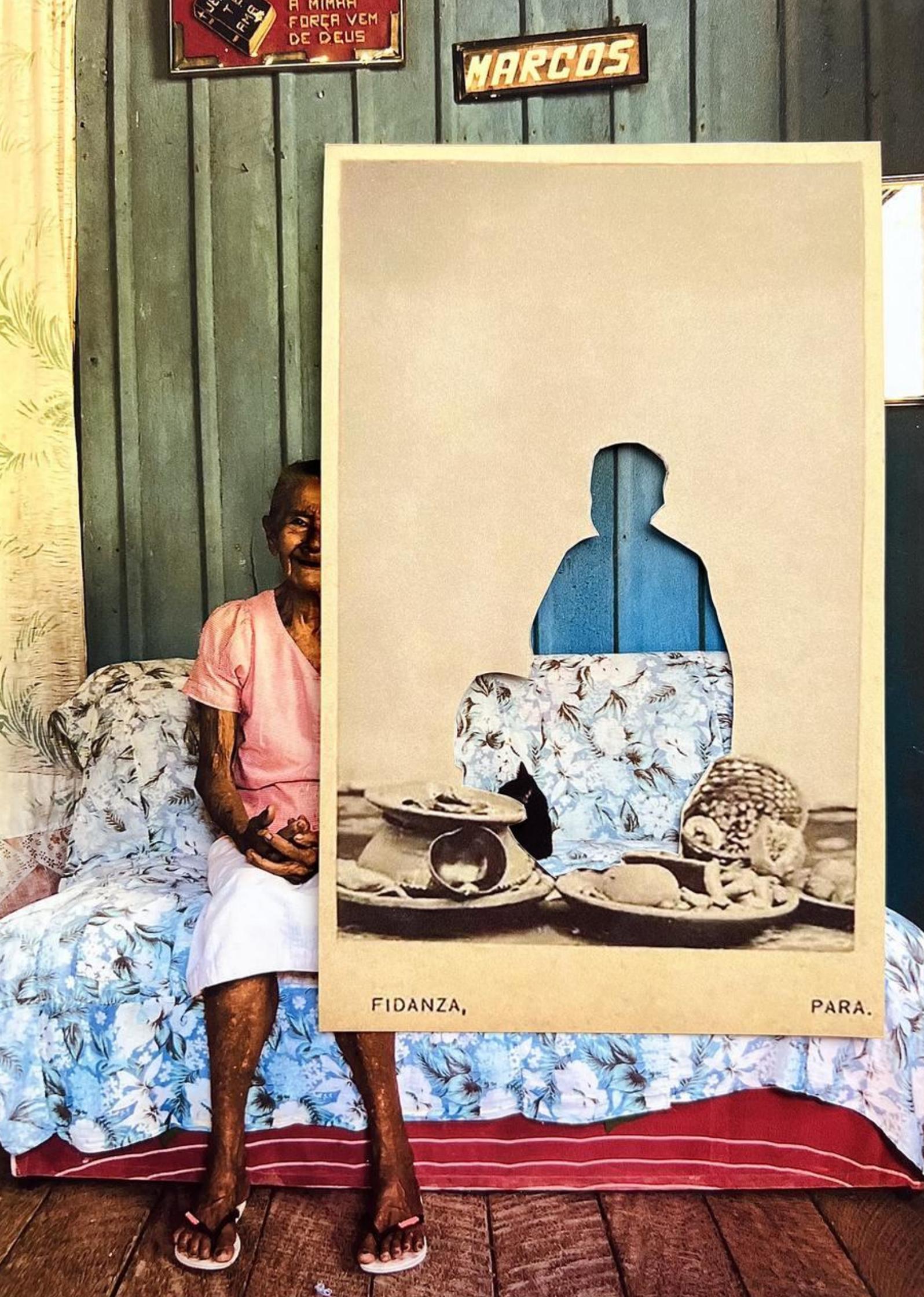
A MINHA FORÇA VEM DE DEUS

MARCOS



FIDANZA,

PARA.



### **II.III. Maré Alta – O imaginário está atrás da porta, 2023.**

Maré Alta é uma obra comissionada pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) especialmente para a exposição itinerante Imagens que não se conformam (2023). Essa exposição coletiva visava, a partir do diálogo com a Arte Contemporânea, renovar os significados das peças da coleção do IHGB, para interrogar as visões sobre a História do Brasil. A montagem da exposição itinerante em Belém proporciona uma experiência integrada ao território, incluindo artistas paraenses para construir novas narrativas. Contou com 3 obras comissionadas e ainda com as obras do Sistema Integrado de Museu do Estado do Pará, de outros 13 artistas. A edição tem a curadoria de Paulo Knauss, sócio titular e vice-presidente do IHGB, em parceria com Aldrin Figueiredo, diretor do Museu do Instituto Histórico e Geográfico do Pará.

Maré Alta é uma obra composta por duas fotografias e um vídeo construídos a partir da apropriação das pinturas do holandês Albert Eckhout - Mulher Tapuia (1641), Mulher Negra (1641) e Dança dos Tapuias (1641), imagens que fixaram o imaginário estrangeiro a respeito do Brasil. E, também, por imagens que fazem parte do meu acervo fotográfico ao longo de 14 anos de documentação da feira do Ver o Peso. A obra tem como plano de fundo um único cenário: o mercado Ver o Peso, um complexo arquitetônico e paisagístico, iniciado em 1625. Situado em Belém do Pará – considerado a maior feira a céu aberto da América Latina e tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) – o Ver o Peso é responsável por abastecer a cidade com variados gêneros: vestuário, artesanatos, ervas medicinais e alimentícios (como peixes, carnes, frutas, farinhas) vindos das ilhas vizinhas da capital e dos municípios do interior por via fluvial. Destaca-se também por sua intensa vida social e seu rico “intercâmbio” cultural, onde as práticas trabalhistas tradicionais têm lugar cativo, propiciando, cotidianamente, uma complexa teia de relações.

Ao retirar as imagens engessadas pelo tempo nas pinturas de Eckhout, trago-as para o cotidiano da “Feira que nunca dorme”, buscando repensar os caminhos possíveis de uma contra narrativa. Um olhar compartilhado, horizontal e consciente das pautas políticas atuais em relação à raça, gênero, classe, território dentre outras diversidades. Desse modo, essa obra lida com questões inadiáveis, uma tentativa de reparação histórica em relação à mudança social e educacional, permitindo uma ampliação na percepção de mundo. Na maioria das vezes, quando se chega ao Ver o Peso, principalmente os turistas, mas não somente, são alertados: “mano, cuidado com tua bolsa, bota ela pra frente!” ou “cuidado com os meninos!”, *ok* em partes é

legítimo, mas até a página dois - é mais fácil enxergarem o Ver o Peso pela ótica da violência, que pela da omissão do Estado. Afinal, esse é o imaginário social naturalizado pelas mídias que compromete a visão de um lugar ocupado por gente que trabalha, que ama, cria os filhos com dignidade. Construir a narrativa de modo compartilhado a partir do Mercado, dos trabalhadores, dos moradores da feira, de dentro para fora, permite ampliar essas vozes e compreender o Ver o Peso em primeira pessoa, por quem o vive. Ao incluí-los nesse processo de construção coletiva, na produção e edição desse material, informados da finalidade da produção/pesquisa, eles podem decidir como se sentem melhor representados.

Enquanto artista pesquisadora, como dito anteriormente, venho desenvolvendo investigações poéticas sobre retomada de narrativas, por meio da apropriação de imagens de acervos históricos/públicos. Sendo assim, partindo da proposição do IHGB, atribuo a escolha pelas pinturas de Eckhout, justamente por fixarem na história uma imagem duvidosa a uma narrativa que não contempla todas as histórias, mas apenas à hegemônica.

Durante os primeiros passos para a construção de *Maré Alta*, ao iniciar a leitura do livro *Sobre o Autoritarismo Brasileiro* (2019), por acaso, tive conhecimento do primeiro concurso público realizado pelo IHGB, e esta informação, tornou-se essencial para aprofundamento do mesmo. Deste modo, o projeto perpassou, por uma contextualização histórica sobre o IHGB, e pela análise das pinturas de Eckhout. Tive o intuito de trazer para o centro do debate, a relação com o tempo, com nossas memórias, visando compreender como a perspectiva de um olhar colonizador e estrangeiro, tem contribuído na construção de discursos ficcionais e de olhares estereotipados da sociedade.

O IHGB foi criado em 1838, com sede no Rio de Janeiro. Reúne estudiosos de História, da Geografia e das Ciências Sociais. Foi parte do conjunto das instituições que participaram do processo de consolidação do Império do Brasil. A coleção geral formada em sua origem logo deixou claras suas principais metas: construir uma história que elevasse o passado e que fosse patriótica nas suas proposições, trabalhos e argumentos (Schwarcz, 2019), tendo o desejo de contribuir para a afirmação do estado nacional, cuja independência havia sido declarada em 1822.

Para referendar a coerência da filosofia que inaugurou o IHGB, basta prestar atenção no primeiro concurso público por lá organizado. Em 1844, abriam-se as portas para os candidatos que se dispusessem a discorrer sobre uma questão espinhosa, desta forma elaborada: “Como se deve escrever a história do Brasil”. A ementa era direta,

não deixava margem para dúvidas. Tratava-se de inventar uma nova história do e para o Brasil. A singularidade da competição também ficou associada a seu resultado e à divulgação do nome do vencedor. O primeiro lugar, nessa disputa histórica, foi para um estrangeiro — o conhecido naturalista bávaro Karl Von Martius (Schwarcz, 2019, p. 12).

Assim como muitos estrangeiros retrataram o Brasil ao seu modo, Eckhout teve a tarefa de documentar a fauna, a flora e os tipos humanos brasileiros, atendendo a uma expectativa de uma clientela específica, os europeus. Tornou-se conhecido principalmente pelo conjunto de telas a óleo sobre imaginário brasileiro. Tal conjunto é constituído por uma série de naturezas mortas com frutas e vegetais tropicais, que por sua vez, enfatiza formas fálicas, nas vargens, nos troncos, nas conchas como representação iconológica de uma vulva. Elementos referendados à hipersexualização dos corpos representados, retratos ditos “etnográficos” dos primeiros habitantes do Brasil no século XVII, como o grande painel Dança dos Tapuias.

Imagem 60 – Dança dos Tapuias, Albert Eckhout, 1641.



Pinturas que estimulavam o racismo às populações indígenas, em um tempo no qual as identidades originárias eram atribuídas pelo olhar do outro. Como bem aponta Belluzzo (1999) o Brasil, nesta época, não se pensava: era objeto do pensamento de um outro. Antes de se representar, era representado. Bem como a introdução do cachorro, imagem associada ao simbolismo do primitivo, do selvagem. Ou mesmo as sandálias romanas, que passam distante da cultura dos povos originários. Este é o olhar peculiar de um europeu que se encantou com o Brasil holandês, exprimindo o belo nas cores fortes, nas formas estranhas de seres humanos,

nas plantas e nos animais considerados exóticos na Europa. Uma roupagem pitoresca que minimiza a reação adversa de quem não conhece os trópicos e a efervescência de vida distanciada dos padrões europeus.

Imagem 61– Montagem Pinturas Albert Eckhout. Mulher Tapuia, 1641. Mulher negra, 1641. E Índio Tupi, 1641.



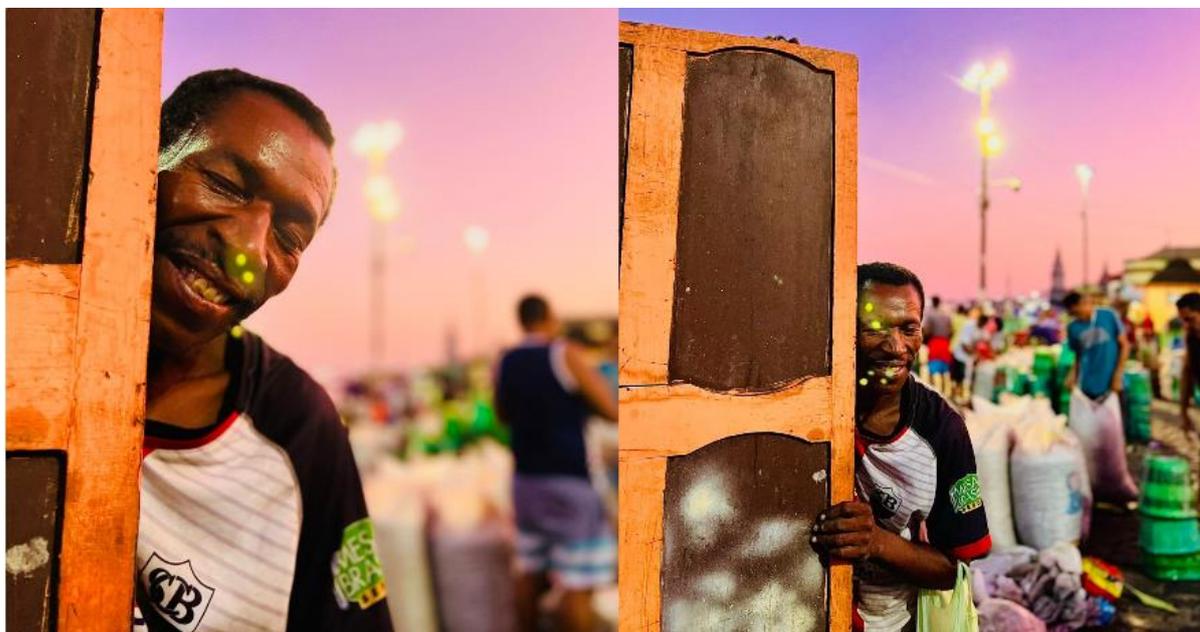
As pinturas de Eckhout revelam o universo brasileiro sob as lentes do imaginário europeu seiscentista, que corresponde a um olhar entre o real e o imaginário. Há símbolos pessoais na composição representados na pretensão de compartilhar com o público uma imagem paradisíaca, na expectativa de interação do público com a imagem e tentando educar por meio de suas obras. Se durante muito tempo esses trabalhos foram vistos como retratos fiéis da realidade brasileira, valorizados por sua qualidade técnica e documental, hoje se sabe da falsa relação entre ideal e realidade que deu origem a essas pinturas. Por isso, Maré Alta dedica-se, integralmente, à readequação das representações dos ameríndios e afrobrasileiros registradas nas pinturas de Eckhout.

*O imaginário não é um sonho*

Quem quiser venha vê,  
mas só um de cada vez,  
não queremos nossos Jacarés tropeçando em vocês!  
(Belém-Pará-Brasil, 1992, n.p)

A olho nu encontra-se a paisagem natural. Um fractal de natureza, uma imagem contemplativa: uma floresta, um rio, o Ver o Peso, por exemplo. Isto é, uma vista cuja paisagem não se revela por completo e tem seu tempo para isso. Nas frestas do cotidiano, busco traçar uma disparidade sobre as Visões do Paraíso Selvagem<sup>45</sup> construídas pelo imaginário de Eckhout e um imaginário de *Paraíso* contado, em primeira pessoa, pelos feirantes do Ver o Peso.

Imagem 62 – Daniel da Trindade - Frame de Maré Alta, 2023.



Para isso, além de me apropriar das imagens de Eckhout pertencentes à coleção IHGB, trabalhei com imagens do meu acervo pessoal de 2014 e 2015, anos em que já documentava a feira. Também contei com as trilhas/paisagens sonoras: O por do sol, de Fernando Mendes (1975) e É tão bonito sonhar à beira mar, de Dona Onete (2013). Músicas que fazem parte da minha memória afetiva. Essa relação de afeto e de respeito com a memória do Ver o Peso, ocorre por eu acreditar que a feira preserva a identidade dos paraenses. Assim como nós, a feira é complexa, diversa e contraditória, um verdadeiro país com sua própria língua, moeda e regras.

---

<sup>45</sup> Livro (obra completa) de Albert Eckhout *visões do paraíso selvagem*. Autora: Rebecca Parker Brienen.

Há um trânsito entre o urbano e o rio, uma ordem/desordem construída internamente pelos seus diversos territórios, que se estende às pessoas, também o significado de estar à margem ou na beirada da cidade.

A história do mercado do Ver o Peso confunde-se muito com o surgimento da cidade de Belém. Esse espaço repleto de significados e possibilidades é o lugar sagrado onde objetos, expressões corporais, sentimentos e sociabilidade associados e desenvolvidos no fazer diário, estimulam o imaginário e ativam memórias. De geração à geração, esse legado é responsável – juntamente com aqueles que o preservam, reinterpretem e transmitam – pela manutenção da "essência" do Ver o Peso, assim como pelo sentido de pertencimento e de identificação de seus trabalhadores ao longo dos anos.

Através das múltiplas linguagens das artes visuais, como o audiovisual, a fotografia e a pintura; e procedimentos como o recorte e a colagem manual, interajo com o passado e reconstruo um universo que se aproxima e se conecta com minhas vivências, a partir das minhas memórias, da minha cultura e do meu território, tendo em vista que, para falar do corpo negro como marca identitária não se pode perder de vista que o corpo negro porta consigo o baú de histórias de Ananase (Amador de Deus, 2014). É um corpo que sempre terá uma tarefa coletiva, fala por si, mas também fala por uma raça e pela ancestralidade.

Tal percepção faz-me buscar uma imagem que seja mais que ilustrações representativas, pois ela falará por mim e por nós, traduzindo para o outro, nossa complexa identidade, bem como nosso complexo e diverso imaginário.

Imagem 63 – Maré Alta: É tão bonito sonhar a beira mar, 2023.



Imagem 64 – Maré Alta: Belém adormecendo nas margens do Guajará, 2023.



Passado e futuro se articulam no presente. O passado traz o espaço das experiências, das vivências, das memórias, enquanto o futuro projeta os horizontes de expectativa, sonhos e projetos. No hoje, está presente o passado. E o futuro, no instante seguinte. As escolhas e opções, ou propositalmente a falta de opções, pela imposição, dominação e pelas diversas formas de colonialidade, se enraizaram em nossa sociedade. Colidir imagens do passado (pinturas de Eckhout) com imagens do presente, nas quais pessoas marginalizadas aparecem como protagonistas, é a intenção do vídeo *Maré Alta*, almejando uma contra narrativa da história tida como oficial.

Imagem 65 – Recorte e pintura para o vídeo *Maré Alta* e frame de *Maré Alta*, 2023.



O vídeo possui entorno de cinco minutos e cinquenta segundos, intercalando imagens produzidas por mim no *Ver o Peso* entre os anos de 2015 a 2023, selecionadas por criarem um diálogo com a proposição de contra narrativa e imaginário amazônico. Destaco esta passagem: “Que o povo de fora venha curtir aqui, essa beleza que nós temos, venha aproveitar o nosso paraíso que é Belém, do Pará” diz, Junior, fileteiro da feira, quando peço para ele apresentar o *Ver o Peso*, para quem não o conhece. Seguido da trilha:

Um belo sol parauara, mangueira verde bandeira, na brisa da preamar, no brilho da lua cheia. Um belo mar de água doce, de rios e igarapés. Da canarana visoça no lago, tapete de mururé. No balançar dos barquinhos, Doca do *Ver o Peso*, canoa e Igarité. Cheiro de terra molhada, reponta da maré, muitas prosas e versos de boto, cobra e sereia. Do balançar dos barquinhos nas margens do rio Guamá, balanço da maré cheia. É tão bonito sonhar a beira mar, ver o sol poente namorando a linda lua, e a passarada no céu a gogear, Belém adormecendo as margens do Guajará (Gama, 2014, 46 min

59 s).

Sutilmente, utilizando recortes de fotografias antigas e interferindo com uma nova camada de tinta em impressões das pinturas de Eckhout, vou propondo uma narrativa diferente daquela que fomos apresentados anteriormente. Dessa vez, não mais despidos, estereotipados ou objetificados, mas sujeitos livres, com nome e sobrenome, com nossas paixões e contradições.

Nas entrelinhas do imaginário, trago nos *takes* seguintes, elementos palpáveis como a interação com a *porta* na feira do açaí, para convidar o espectador a observar por outra perspectiva e fazer a passagem para a segunda parte do vídeo. Também recorro aos elementos técnicos como o movimento de “reverso” e a rotação em 180 graus de alguns planos, além de uma segunda trilha, O por do sol (1975) de Fernando Mendes, tendo o brega como empoderamento do paraense. E, para finalizar, um áudio da professora Ionete Gama que aconselha:

Então eu aconselho muita gente, escutem, escutem muito, uma esquina que falta você virar, você está na linha reta, mas falta uma esquina somente, pra você encontrar o auge da sua história, a sua felicidade, que às vezes em linha reta a gente não encontra (Nay Jinkss, 2023, 5 min 18 s).

A oralidade exerce um papel fundamental em nosso processo identitário. É uma matriz, uma árvore antiga. Base pulsante das histórias transmitidas de geração a geração. Uma voz própria, dissociada do discurso do colonizador. Uma voz que constrói um “novo” discurso, fincado na ancestralidade e responsável pela manutenção da memória, representando um instrumento valioso de registro da tradição e da História de cada povo.

Imagem 66 – Minha prima Kauany na iluminação em Araquaim, 2022.



MARIA MC CASTRO

### CAPÍTULO III – ILUMINAÇÃO DOS MORTOS

*Somos povos de trajetórias, não somos povos de teoria. Somos circularidade: começo, meio e começo. As nossas vidas não tem fim. A geração avó é começo, a geração mãe é o meio e a geração neta é o começo de novo (Bispo, 2023c, p. 102).*

Este terceiro e último capítulo apresenta o resultado da pesquisa poética *Iluminação dos mortos* (2024) dividido em quatro subcapítulos sendo eles: **Ritual dos Mortos: no limiar da vida e da morte em Araquaim; Introdução: o interior da minha família; Processos poético afetivo; e Apresentação da obra.** Nesses subcapítulos, contextualizo os caminhos percorridos ao longo desta pesquisa, os sentimentos administrados, a parte prática desta produção. Apresento o brincar e o tempo como base da minha escrita, sem diminuir ou relativizar este processo na construção da pesquisa inteira, pois escrever é como uma espinha verde, não pode mexer enquanto está sem ponta.

A compreensão do tempo como uma parte essencial para o amadurecimento das coisas, das nossas experiências, o transforma em instrumento essencial para esta pesquisa poética. Com isso, me permito a um tempo para brincar, pintar, desenhar, passear, assistir um filme, como parte do caminho, sem negligenciar e procrastinar esse processo, mas na compreensão da importância deste momento para se ter intimidade e afeto pela pesquisa e pela escrita.

Reitero que este capítulo se compromete com uma escrita mais solta e autobiográfica, sem muitas referências externas. Mas a partir das histórias orais da *minha família*, foram traçadas as fotofabulações, que identificam quem são os meus parentes retratados por meio das *carte de visite* do século XIX. É importante negritar que, ao mencionar "minha família" neste capítulo, refiro-me tanto a minha família materna quanto à paterna. Esta pesquisa não aborda a morte como um evento violento ou como um pretexto para justificar uma morte injusta; ao contrário, explora a possibilidade de continuidade por meio da relação com a morte como parte integrante da vida. O diálogo com minha ancestralidade é central para este trabalho. Reitero, também, a importância do Ver o Peso, que está nas imagens dos trabalhos discutidos no segundo capítulo. O Mercado representa um aspecto fundamental da minha orientação espiritual, especialmente através da influência da minha avó materna, que trabalhava lá e se cuidava com as erveiras. Parto dele para discutir sobre minha origem familiar, minha espiritualidade, minha trajetória de vida e trabalho. Da mesma forma, ao me aproximar do município de Curuçá, especificamente da comunidade da Vila Araquaim, por influência de meu pai, investigo os rituais, a culinária e as cosmovisões locais que me afetaram neste caminho. Quando penso em vida, eu sinto Ver o Peso. Quando vejo a morte, eu sinto Araquaim.

Para uma melhor compreensão sobre a relação que se tem entre vivos e mortos em Araquaim, inicio o subcaptulo **Ritual dos Mortos: no limiar da vida e da morte em Araquaim** contextualizando sobre o ritual, as comidas e a relação com a ancestralidade. Em seguida, o subcapitulo **O Interior da Minha Família** inicia com a morte das minhas avós, a partir das quais comecei a refletir sobre como a orientação que recebo delas, bem como dos encantados que me acompanham, molda e organiza meus pensamentos sobre espiritualidade e ancestralidade. A pesquisa e os escritos referentes a esta dissertação estão profundamente conectados com essas influências. Além disso, irei percorrer por aspectos comuns entre as famílias Jinkns e Castro, os "fantasmas" que habitam em cada uma e nos marcadores sociais, costumes e tradições que as definem. Opto por iniciar a narrativa deste subcapítulo com a história materna, dado que percebo os Jinkns como minha referência primária em termos de identidade e cultura, a ponto de influenciar diretamente meu comportamento e minha percepção de mundo. Em seguida, abordarei a parte paterna, pois reconheço a influência dos Castros no meu corpo e espiritualidade, no trato com os bichos, no jeito de lidar com o outro e na compreensão de fazermos parte da natureza.

No segundo subcapítulo **Processos Poéticos afetivo: brincar de brincar** descrevo o processo de construção da poética; os caminhos que deram certo, o que precisou ser revisto e adaptado para a produção da obra; a produção do álbum em co-autoria com a *Editora 1/4*, através das mãos e do olhar carinhoso da artista Joseane Souza; o critério de seleção do material utilizado para produção desta obra. Também, faço uma breve análise do acervo fotográfico entres as famílias, e ressalto como esses álbuns contribuíram para a compreensão de nossas histórias e identidades. Ainda neste subcapítulo, pontuo informações sobre *cartes de visite* específicos.

No terceiro e último subcapítulo **Iluminação dos mortos: um registro da ancestralidade no cotidiano** trago o resultado fotográfico, com detalhes das 100 fotofabulações e do álbum como um todo.



### III.I. Ritual dos Mortos: a morte é um dia que vale a pena viver

*Só quando uma árvore cai alcançamos todos os seus galhos  
(Provébio africano).*

A morte é um dia que vale a pena viver – uma relação entre os vivos e os mortos. Para minha família paterna, a Iluminação é como o Círio de Nazaré: é preciso viver para compreender, como se este único dia valesse uma vida inteira. Como mencionei antes, já participei de alguns velórios e enterros, sendo os mais marcantes os das minhas avós. Esses momentos me levaram a pensar sobre como gostaria que fosse o meu próprio enterro, o que me fez planejar algumas ideias, independentemente das circunstâncias da minha morte. Gostaria de morrer em festa, celebrando a transformação dessa relação, sem o corpo, sem a matéria, mas com a ancestralidade. Queria que houvesse jogos de tabuleiro ou de cartas, como dama e *pif-paf*, que são meus favoritos. Também não poderia faltar comidinha, especialmente um café gostoso, para embalar o choro e as conversas sobre o morto – no caso, eu. Uma música para acalmar o meu corpo e meu espírito na despedida. E, se pudesse chover, seria bonito, pois sempre ouvi dizer que a chuva só vem quando o morto vai deixar saudades.

Imagem 68 – Cozinha de Curuçá e Natureza viva, 2022.

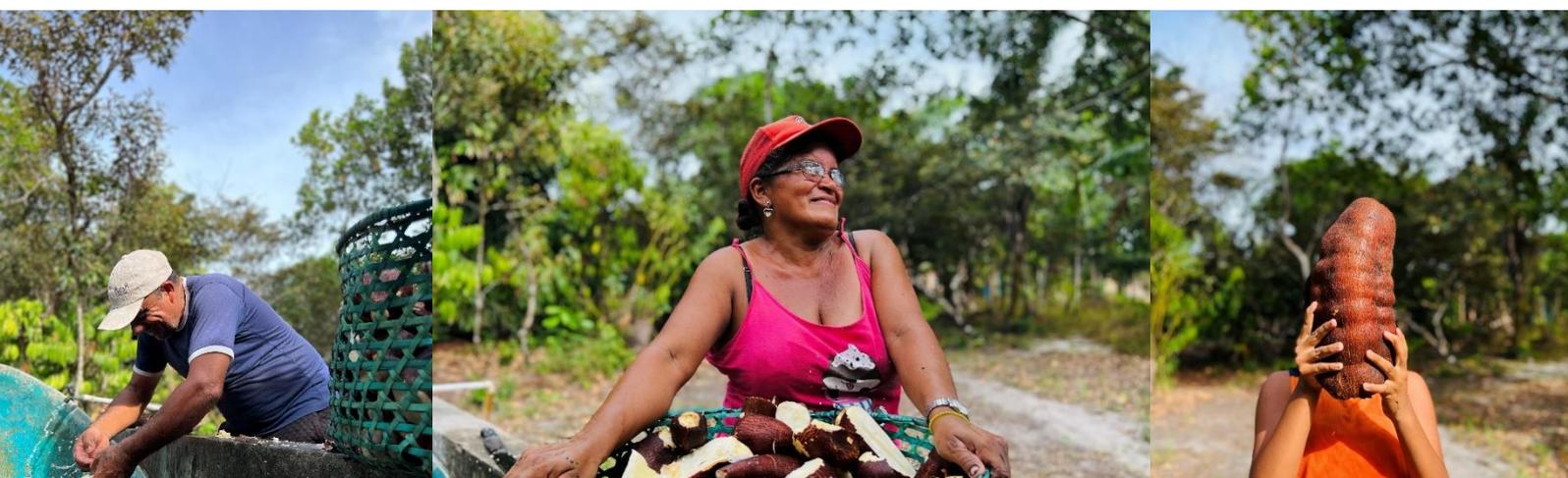


Além do dia da morte e do ritual fúnebre, há uma relação que se constrói a partir da ausência do corpo, sendo mantida através do cotidiano e da ancestralidade. Essa relação se nutre da iluminação, dos sonhos, do cuidado em preservar as memórias e o nome do falecido, mantendo-o vivo, reconhecendo sempre que é um processo demorado, ou seja, não ocorre da noite para o dia. É na continuidade dos ciclos e do tempo que os sentimentos e as relações se transformam. Por isso, a Iluminação dos Mortos é um dia especial dedicado a relembrar

histórias, amenizar a saudade e iluminar o caminho dos entes queridos na eternidade. É quando as famílias se reúnem em suas melhores roupas, não apenas para honrar seus mortos, mas também para reencontrar a "comunidade cemiterial" — aqueles que descansam ao lado, transformando o cemitério em um lugar de despedidas e reencontros, como detalha Valéria Sales (2014) em sua pesquisa de doutorado. O cemitério é um verdadeiro "condomínio dos mortos". As sepulturas, frequentemente localizadas por referências como quadras, capelas e o nome de quem repousa ali, tornam-se pontos de encontro onde se identificam pelo "ao lado do fulano" ou "perto da sepultura do cicrano". O ritual é uma data marcante para caprichar no visual, vestir-se com sua melhor roupa, acender velas, levar flores e, acima de tudo, reencontrar velhos amigos e familiares no cemitério (Sales, 2014).

Outro aspecto que gostaria de destacar na Iluminação é que: sem comida, sem ritual. Pois é através da comida que saudamos o sagrado. Isso significa que, assim como no Círio de Nossa Senhora de Nazaré, celebrado no segundo domingo de Outubro em Belém, onde as famílias reúnem-se para almoçar em homenagem à Virgem de Nazaré, após inúmeras romarias. Ou como pude vivenciar no Kuarup, ritual fúnebre dos povos do Xingu; as flautas, as danças, as lutas, as comidas, os troncos e os choros, celebram o Pajé. Em Curuçá, assim como em toda a região do Salgado Paraense, realiza-se esse gesto de celebração junto da comida. Em Araquaim, acontece através da Manicuera, as pessoas aguardam o ano inteiro para saborear a bebida em frente ao cemitério. Uma bebida sagrada, consumida em um local igualmente sagrado, dedicado à memória de parentes e amigos (Sales, 2014). Ao compartilhar o passo a passo, para o cozimento da Manicuera, observa-se o diálogo direto entre a alimentação, a cultura dos povos e os rituais. Para a Iluminação dos Mortos, a Manicuera é preparada com dez meses de antecedência, quando se planta a mandiocaba (mandioca doce), que é a base dessa bebida típica, vendida exclusivamente entre 30 de outubro e 2 de novembro, segundo Sales (2014).

Imagem 69 – Tio Carlinhos (Bacurau), Marcia Flexa e minha prima Kauani com a Mandiocaba. Acervo Naiara Jinkss, 2022.



Primeiro eu lavo, cevo na cevadeira, espremo tudo para tirar o sumo, e aí vem pro fogo. Tem que ficar mexendo até ela pegar o ponto, ela cria uma goma, mas a goma não pode ficar com gosto na Manicuera. Quando tiver quase preta, tu colocas o arroz, a macaxeira, isso é o principal do dia de finados<sup>46</sup>.

Imagem 70 – Sepulturas da família Castro, Cemitério de São Marçal. Acervo Naiara Jinkns, 2022.



Iluminação dos Mortos é um momento de reverência, de celebração e de continuidade, onde a memória se alimenta da tradição e a saudade transforma-se em reconhecimento do legado deixado pelos que amamos. E, ao final, é nesse ritual de amor e respeito, sustentado por nossa memória e pela comida que nos nutre, que encontramos a verdadeira iluminação.

Imagem 71 – Casamento dos meus pais, Admilson e Clélia. 1978.

---

<sup>46</sup> Comunicação oral proferida por Márcia e Flexa durante a colheita da mandiocaba e feitura da Manicuera.



### III.II. O interior da minha família

*"É preciso uma aldeia inteira para educar uma criança".  
(Provébio Africano)*

“Tudo que nasce, morre,” foi o que Xidó, amigo ribeirinho da Ilha do Combú, disse ao avistarmos uma Sumaúma caída, com as raízes na floresta e a copa mergulhada no rio, enquanto contornávamos a Ilha das Onças de barco. Nunca tinha visto uma árvore tão grande e antiga caída, lembro-me de lamentar o ocorrido. Xidó, então, explicou: “Essa árvore caiu sozinha e viveu muito, Nai. Imagine quantas coisas ela não testemunhou? Agora, será a morada de outros seres e servirá de alimento para eles também”. A sensibilidade e a gentileza de Xidó ao me apresentar a morte sob essa perspectiva de continuidade – ora trágica, ora simples, mas sempre parte da vida - foi profundamente tocante.

Desde a infância, a morte sempre despertou minha curiosidade. Recordo de ter ido ao enterro de Dona Raimundinha, uma amiga da família, quando eu ainda era pequena o suficiente para conseguir apoiar meu queixo na altura do caixão. Sentia o corpo gelado e sentia o movimento e rigidez do corpo da Dona Ramundinha, o que me assustava, mas não me fazia arredar os pés de lá. Outra morte que tenho na memória foi a do Waltinho, um vizinho de cerca de 13 anos, que morreu atropelado perto de casa enquanto passeava de patins. Eu era mais nova que na morte da Dona Raimundinha, e tenho apenas alguns flashes na memória: a dor e as lágrimas dos meus amigos nesse velório. Também presenciei a morte de uma pessoa desconhecida, no dia do “baby chá” da minha prima Danny. Por volta das 21h, enquanto estávamos reunidos na porta de casa, quando começou uma perseguição com troca de tiros na rua de casa. Lembro de ouvir alguém dizer: “Mataram um assaltante, o corpo ta lá na esquina,” e daí, corri até lá para ver com meus próprios olhos, empurrando as pessoas para me aproximar e enxergar o morto.

A morte tem sido uma presença constante em minha vida, mas com um impacto mais profundo e consciente ultimamente, especialmente com as perdas de familiares próximos como minhas avós e minha prima Danny. Essas perdas levaram uma parte de mim, mas também deixaram fragmentos valiosos que me ajudaram a enxergar a vida com outros olhos, a partir de seus rituais fúnebres. Esse processo trouxe-me uma compreensão mais profunda sobre a morte e a continuidade da vida. No entanto, neste momento, vou concentrar-me nas mortes das minhas avós, pois sinto que elas conversam entre si. As identifico como duas Samaúmas antigas e caídas dentro do meu terreno.

Nas minhas conversas com Deus, sempre pedia para estar em Belém quando minha avó materna falecesse, pois considerava sua idade avançada e eu morava no Rio de Janeiro na época. Em 2016 foi o último final de ano que passamos juntas. Nesse período, estive em Belém por um mês. Minha avó parecia bem, com os exames em dia, lúcida e cheia de vontade de viver. Porém no dia 30 de dezembro, uma voz sussurrou no meu ouvido: “Se despeça, ela partirá em poucos dias”. Embora tenha achado estranho, tirei uma foto da minha avó com sua cachorrinha Lyla, como se quisesse deixar um registro sobre o aviso. Apesar disso, não dei muita atenção e não comentei com ninguém sobre o ocorrido e, nos dias seguintes, celebramos a virada do ano reunidos em casa com minha avó.

Imagem 72 – Avó Maria Raimunda Jinkss com sua cachorrinha Lyla, dois dias antes do falecimento da minha avó 2016.



Minha avó começou o novo ano um pouco indisposta, cansada e ofegante, mas, aparentemente, tudo estava sob controle, ao considerar os altos e baixos típicos de seus 74 anos. No entanto, a situação começou a mudar no final do dia 1º para o dia 2 de janeiro. Ela ficou ainda mais cansada, o que me deixou preocupada, e pedi ajuda à minha mãe para levar a vovó à UPA. Após ser atendida e medicada, minha avó foi encaminhada ao Hospital do Coração Gaspar Viana para exames mais específicos. Enquanto aguardávamos a ambulância, ela

conversou com minha mãe e comigo. A noite parecia passar lentamente, quando retornamos para casa, pela manhã, lembro-me de ouvi-la dizer: “Ainda vou viver muito” e eu rezei para que a voz que ouvi na semana anterior estivesse errada. Depois de deixá-las em casa, fui à farmácia comprar seus medicamentos. Quando finalmente cheguei em casa e fui tirar um cochilo, na primeira pescada do sono, ouvi um grito da minha mãe.

Quando cheguei, encontrei minha mãe e minha tia Sheila no quarto da minha avó, que estava em um estado preocupante. Conseguimos chamar uma ambulância, que levou minha avó de volta à UPA. Isso nos deixou muito apreensivos, pois os recursos da UPA eram frequentemente precários ou inexistentes. O dia 2 de janeiro foi um verdadeiro sufoco, com a necessidade de fazer novos exames, e longas horas de espera por uma transferência para um hospital com mais recursos, mas nada avançava. No passar do dia decidi ligar para os parentes mais próximos e sugeri que nos reuníssemos, pois algo me dizia que precisaríamos estar juntos nas próximas horas, o que se confirmou logo em seguida. Infelizmente, às 21h15 do dia 2 de janeiro de 2016, minha avó Maria Raimunda veio a óbito. Pude, então, confirmar que a voz que ouvi dias antes, tinha razão.

Após descrever os dias que antecederam o falecimento da minha avó, gostaria de compartilhar alguns detalhes sobre seu enterro. Ela foi velada e sepultada no dia 3 de janeiro, no Cemitério Santa Isabel, na região metropolitana de Belém, onde já estão enterrados outros membros da nossa família materna. No velório, havia pouca oração e nenhum canto; apenas muito choro e uma sensação de inconformação, diante da vida da minha avó que parecia ter escapado entre os dedos. Outro momento marcante foi no cemitério, no sepultamento, um senhor aproximou-se de nós com um saxofone e pediu permissão para tocar algumas músicas em troca de alguns trocados. A primeira música foi "Nossa Senhora", seguida de mais duas músicas do Roberto Carlos. O som do saxofone, misturado com o ruído da terra sendo jogada sobre o caixão, intensificou o momento, tornando-o ainda mais doloroso e quase traumático para mim. E me fez recordar a dor e a tristeza, no velório do Waltinho. Em algum lugar dentro de mim, desejei uma despedida diferente para minha avó, no mínimo mais feliz ou menos dolorida que esta. Apesar disso, me reconheço nesse rito funebre, por, até então, não conhecer outro.

A voz que havia comunicado sobre o falecimento da minha avó continuava presente na minha cabeça. Acreditei por um tempo que essa voz, que eu ouço desde criança, era a voz da minha da própria consciência. Mas a partir de 2016, somente o que eu não entendia, eu não

considerava. Entretanto, esse caminho ainda era novo e delicado, pois havia muitas dúvidas, e eu não sabia o que fazer com elas. Em 2017, quando já havia retornado do Rio para Belém, ainda sentia o luto e a ausência da vovó estando na casa dos meus pais.

Passados alguns anos, ocorre o falecimento da minha avó paterna. Falarei, agora, sobre minha avó paterna, Maria Mafalda. Era comum, nas conversas com meu pai, ele perguntar me quando eu iria visitar o interior. Eu, em seguida, sempre lamentava a falta de tempo e o desencontro, por nunca ter conseguido ir lá. Este lamento se intensificou ainda mais após a morte da minha avó paterna, justamente no dia do aniversário do meu pai, que para mim, chegou como um aviso, como quem diz: “agora não tem mais jeito”.

Bell hooks (2021) diz que “Amar é ação”, por isso é necessário praticar o que sentimos e desejamos e não ficar apenas fazendo planos, quando se é possível realizá-los. Não falo das pessoas que não tem condições de realizar seus planos, mas sim, daquelas que adiam, procrastinam, mesmo quando ainda podem fazer alguma coisa. Quando minha avó faleceu, eu ainda estava deitada na cama, minha mãe então abriu a porta do quarto e avisou que iríamos para Curuçá, pois minha avó havia morrido. Recordo de sentar na beira da cama e lamentar por ter pedido a oportunidade de ter o carinho da minha avó e depois, levantar e organizar a viagem: eu, meus pais e meu irmão. Ao chegar em Araquaim, meu irmão fez logo uma piada, quando avistou um menino parecido comigo: "Olha, Naiara! São tudo teu parente!". Quando chegamos na casa da minha avó, já havia uma boa parte da família reunida. Era época de manga, e minha memória sempre me traz a lembrança de ver três cestos de manga encostados na parede, enquanto do outro lado faziam um carangueijada.

Meu pai organizou uma fila enorme e me apresentou a todos os parentes um por um e, em seguida, me fez entrar na casa dos meus avós pela cozinha. Andei pelo corredor até chegar à sala onde o corpo de minha avó estava sendo velado. Dentro da casa, havia café, mingau, conversa e novena; do lado de fora, histórias, carangueijada, mangas, jogos de cartas e de dominó. A parede que separava o caixão de minha avó era a mesma onde, depois do almoço, pintamos uma trave para brincar de futebol com as crianças. Em meio a tudo isso, entre uma comida e outra, uma história e outra, no momento em que entrei para buscar água na casa da vovó, foi quando ela falou a primeira vez comigo. Novamente, para me certificar de que não era coisa da minha cabeça, peguei o celular e comecei a gravar, para lembrar que, de fato, naquele momento, minha avó estava no meu ouvido. Coloquei o celular para gravar o som ambiente do velório, preendi o celular na cintura, e caminhei até minha avó, deslizei minha mão

ao redor do caixão, toquei em suas mãos até parar em pé, com as mãos em seus cabelos brancos, e gravei a seguinte canção:

Me puseste uma brasa no peito e uma flecha na alma  
Eu pensei muitas vezes calar e não dar nem resposta  
Eu pensei na fuga esconder-me, ir longe de ti  
Mas tua força venceu e ao final eu fiquei seduzida  
É difícil agora viver sem saudade de ti  
Eu só encontro a paz e a alegria  
Bem perto de ti  
Padre Zezinho

Guardei essa canção com o mesmo carinho com que recordo a despedida da minha avó, o choro das minhas primas mais novas e o gosto da saudade. Lembro de termos caminhado à pé por um trecho de terra vermelha e esburacada até o cemitério São Marçal, quase no centro de Araquaim. Naquele dia, morrer parecia uma festa nesse pedaço de mundo, um pedaço que também se abriu dentro de mim. Achei bonito morrer desse jeito, embora houvesse o luto, o ritual envolvia outros tipos de afetos. Embora esse rito tivesse sido mais festivo, sentia que só seria capaz de ouvir o áudio audio do velório, quando eu me sentisse preparada. E isso aconteceu somente em 2022, depois de estar indo à Araquaim com mais frequência. E escutei o áudio nos dias que antecediam a Iluminação dos mortos, um ritual fúnebre que acontece dia 02 de novembro, dia de finados, e que pretendo escrever sobre ele um pouco mais a diante. Até então, havia um tempo que eu amadurecia a ideia de ouvir gravação, mas enquanto havia dúvidas, eu trabalhava mais um pouco a paciência. Pois, em algum lugar em mim, não concordava em ter feito essa gravação por baixo da roupa, ainda mais se algum dia eu decidisse compartilhar esse áudio com o mundo.

Entre a morte da minha avó materna e a morte da minha avó paterna passaram-se alguns anos. Tempo suficiente para fazer incalculáveis perguntas aos meus pais, para em também extendê-las a toda minha família. As mais difíceis eu direcionava aos mais velhos e aos mortos – o que torna essa pesquisa uma rede de retalhos de histórias orais, fruto de muita pesquisa, muita investigação, mas, sobretudo, de confluências, de envolvimento e de compartilhamento com o outro. Com isto, percebo que mesmo que eu quisesse, nem toda a escrita do mundo conseguiria abarcar o peso de toda vida e oralidade que trago comigo e que, de certo modo, também represento, por ser a “continuação de um sonho da minha mãe, do meu pai, da minha avó e do meu avô e de todos que vieram antes de mim” (Continuação de um sonho, 2022). Por ter sido aguardada, amada e preparada pela minha família para compartilhar um pouco de como

salvamos nossas vidas, a partir das dimensões com os encantados e tudo o que aprendi junto deles e de uma extensa rede de apoio.

Fui criada nos moldes da família Jinkns, onde minha referência sobre tudo foram eles: meu irmão, meus primos e primas, tios e tias, avós, até mesmo os vizinhos da família Jinkns, por isto reconheço sempre, em algum gesto e/ou intonação de voz que faço, um pouco deles. Mas antes de contar algumas histórias sobre minha família, acho essencial mencionar um dos fantasmas da minha família que influenciou no meu imaginário, uma associação frequente sobre pertencer a uma tradicional família paraense, cujo sobrenome era parecido ao meu, os Jinkings.

A minha expectativa intensa de pertencer à família Jinkings levou-me a rejeitar não só a minha família como um todo, mas também a minha própria identidade. Um detalhe importante é que a família Jinkings é uma família branca. Por isso, em meados de 2014, essa curiosidade motivou-me a tentar traçar uma árvore genealógica para oficializar minha ligação com essa família, o que não ocorreu. Ao longo dos anos, também observei várias confusões gráficas em relação ao meu sobrenome, como Jinkys, Jinkss, Jinkyss. Essas variações me fazem refletir sobre uma possível semelhança com a escritora Clarice Lispector. Em uma entrevista, ela mencionou que o sobrenome Lispector foi modificado devido a erros de cartório, resultando na forma como é conhecido hoje, L-i-s-p-e-c-t-o-r. No contexto atual, considero a possibilidade existir um certo grau de parentesco entre a família Jinkns e a família Jinkings. Em uma conversa casual com Leila Jinkings<sup>47</sup>, mencionamos que, devido a possíveis erros de cartório, poderíamos ser primas distantes, de quarto, quinto, sexto grau, e deixamos por isso mesmo.

Uma das observações que faço sobre toda essa história, é a compreensão de que em certo momento eu rejeitei minha família como um todo. Nem os Castros, nem mesmo os Jinkns, atendiam as expectativas que eu tinha sobre pertencer a uma família com certo *status* social. No entanto, à medida que esse desejo se desfazia, comecei a considerar mais profundamente as questões envolvidas nessa expectativa. Passei a me concentrar na minha própria família, buscando entender nossa história e verificar se era possível reparar, em alguma medida, os danos causados pelo racismo, pela negação, exclusão e silenciamento ao longo dos anos. Encaro este entendimento como um ponto disparador para me fazer refletir sobre minha família e

---

<sup>47</sup>Leila Jinkings nasceu em 1955, em Belém, filha de Maria Isa Tavares Jinkings e Raimundo Antônio da Costa Jinkings. Fotógrafa nos anos 1980 e 1990 e também mãe da atriz Maeve Jinkings.

identidade. Isto ocasionou muitas perguntas e em uma busca de fragmentos de histórias e memórias. Essa busca permitiu-me fazer costuras, provocou um olhar afetoso e compreensível em relação à complexidade de uma família com raízes negras e indígenas na Amazônia paraense.

Minhas mais velhas (tias, mães, madrinhas, primas) sempre foram mulheres observadoras e questionadoras dentro e fora de casa, acredito que elas se inspiravam na minha avó Maria Raimunda. Com o falecimento do meu avô Guilherme Jinkns aos 54 anos minha avó materna assumiu a imagem central da família, era quem organizava e cuidava de tudo e de todos. Foi ao ver minha avó Maria se expressar que aprendi a falar, a me portar, a brincar com os outros, a fazer Monteiro Lopes<sup>48</sup>, a saber quando o peixe está ou não fresco, a fazer perguntas ao mundo, das mais simples às mais complexas. Foi com ela que aprendi a usar aquelas balanças antigas, vermelhas e de ferro, para quando eu fosse à feira sem a presença dela, ficasse esperta para negociar com os feirantes o valor de acordo com o peso. Mas de todos os ensinamentos, o mais marcante, foi o de jamais abaixar a cabeça ao ter convicção de algo, talvez uma parte significativa da minha personalidade venha deste aprendizado.

Quando falo sobre a história da minha família materna, início pelos meus avós, Guilherme Jinkns e Maria Jinkns. E embora eu raramente fale sobre meu avô, por não chegar a conhecê-lo, ainda sim, sempre me atentei no carinho em que minha avó se referia a ele. Meus avós se conheceram quando trabalhavam no Ver o Peso, é por isto que este lugar marca não apenas a minha história, mas guarda um pedaço da vida da minha família. Minha avó trabalhou desde muito nova, e com 13 anos, trabalhava numa empresa francesa de castanhas do Pará de nome *Chamié*, localizada onde atualmente se encontra o Porto Futuro. Já meu avô, com cerca de 17, anos era conferente de madeiras em uma empresa amazonense de nome *A.M Fidalgo*. Minha família, na cidade grande, era composta de muita gente, mas quando volto ao passado e busco por lembranças que remontem a presença do meu avô em minha vida, recordo pouco sobre o que falavam sobre ele.

---

<sup>48</sup>O biscoito amanteigado de duas cores (com um lado mais claro e outro de chocolate polvilhado com açúcar), o Monteiro Lopes, já popularizado no Brasil, tem criação creditada a Belém do Pará, entre fins do século XIX e primeira metade do século XX. A historiadora da Alimentação e professora da Universidade Federal do Pará (UFPA), Sídiana Macêdo, conta há um folclore em torno da história e origens do Monteiro Lopes. Uma delas se refere à rivalidade entre dois padeiros, Manoel Monteiro e Antônio Lopes, cujos estabelecimentos ficavam no entorno do Ver-o-Peso.

Mas antes de começar a falar sobre como minhas experiências afloraram minha espiritualidade, preciso destacar algumas coisas: minha mãe, assim como eu, experimentou o lugar de ser “filha favorita”, o que provocou muito ciúmes nos meus tios. Minha mãe é a filha mais velha de 5 filhos – Clélia, Walter, Suely, Creuza e Danny (filha de criação). A minha família já morou na região metropolitana de Belém, porém com o falecimento do meu avô, e devido a complicações financeiras, a família inteira (exceto minha tia Suely), mudou-se, no início da década de 1980, para Ananindeua. A casa que morávamos em Ananindeua era padrão Cohab, ou seja ideal para uma família de 4 pessoas, mas até então estávamos em 9, tendo em vista que, nessa época, eu ainda não havia nascido. Também é importante destacar, que minha tia Creuza, ao se mudar para Manaus, deixou uma filha com cada irmã em Belém – a Denize com minha tia Suely, a Hellen com minha mãe, a Danny com poucos meses de vida com minha avó, e a Brunna ficou com o pai. Ainda existia um fator que colaborava com o número de moradores da nossa casa, minha avó era adepta da política do “de onde come 2 comem 3”, logo nossa casa era um grande lar dos amigos que minha avó fez ao longo dos anos que trabalhou na Feira, como seu amigo Arara.

No que diz respeito a minha própria configuração familiar, foi formada da seguinte forma: meu pai, minha mãe e meu irmão, mas antes do André, meus pais tiveram o primeiro filho, Adriano. O fato é que, depois do casamento dos meus pais, eles moraram um tempo de aluguel em Belém até irem morar com minha avó em Ananindeua, quando meu irmão estava quase para completar 7 anos em 1983. Foi na observação da relação da minha avó com minha mãe, que pareciam, que se completavam, que entendi mais sobre minha espiritualidade.

Dentro de casa, nunca foi um tabu o fato da minha mãe ver pessoas mortas, ou como chamamos aqui no Norte, "visagem". Minha avó também tinha essa capacidade, mas de forma mais intensa; ela sonhava e conversava sozinha com muito mais pessoas do que minha mãe. Em algum momento, meu irmão manifestou essa sensibilidade, mas depois o assunto acabou se perdendo entre nós. Anos mais tarde, minha prima Danny também se identificava como médium e frequentava um centro espírita, com a família, por conta de umas situações que aconteceram com meu primo Guilherme. Em um desses episódios meu primo, com apenas 3 anos, acordou e me disse que tinha um recado para mim, uma pessoa que amava muito, estava com saudade e identificava-se como Arara. Arara era um amigo antigo da minha avó, Maria Raimunda. Amigo que fez durante os anos de feiras no Ver o Peso, e que morou por muitos anos lá em casa, onde também faleceu. O detalhe curioso desta história, é que Arara faleceu 9 anos antes do Guilherme nascer, e nunca havíamos mencionado seu nome na frente dele para

que pudesse lembrar e sonhar com ele.

Uma história mais antiga remonta a quando eu ainda era pequena o suficiente para sentar no banco e meus pés não chegarem ao chão. Como eu sempre estudei pela manhã, havia todo um ritual: acordava, tomava meu banho, tomava meu café e seguia para a escola, ali no mesmo bairro. Nesse dia estávamos sozinhas na cozinha, lembro de ter sentado para tomar o café, e observar minha mãe arrumar as coisas na mesa. Até ela começar a contar que achava ter sonhado com a madrinha do meu irmão, a Carlota, que havia falecido há cerca de dois anos atrás. No entanto, ao despertar, percebeu que não se tratava de um sonho. Minha mãe se levantou para ir ao banheiro e, ao abrir a porta do quarto, deu de cara com Carlota em pé na porta do quarto. Nesse tempo, eu dividia a cama com minha mãe, porque meu pai sempre dormiu em rede. Foi por isto que Carlota, pediu à minha mãe que não se assustasse, para que eu não acordasse. Confesso que achei isso gentil da parte dela, pois, em vida, ela tratava meu irmão e eu com muito carinho. E por falar no meu irmão André, ele saiu do quarto e sentou-se na mesa ainda sonolento e a primeira coisa que disse foi: “mãe, a senhora nem sabe... hoje eu sonhei que via a madrinha na beira da minha cama. Quando acordei, ela pediu que eu voltasse a dormir”. Lembro que, ao ouvir este relato, murmurei algo como: “Ainda bem que foi ele quem viu, porque eu mesma não quero ver é nada”.

O que eu ainda não sabia na época, e que me ajudou a entender a sensibilidade mediúnica da nossa família, é uma parte da história que vou compartilhar agora. Minha mãe me contou que uma das razões das brigas entre minhas avós era a amizade que minha avó mantinha com Dona Inês, a mãe de santo do terreiro ao lado da casa deles, na Cremação. Minha mãe e minha tia Creuza nasceram no mesmo ano, 1953, e minha mãe tinha apenas onze meses quando essa história aconteceu. Em 7 de dezembro, quando minha avó saiu da maternidade, Dona Inês visitou a casa e pediu permissão para levar a tia Creuza ao festejo em homenagem a Santa Bárbara no terreiro. Minha avó contava que Dona Inês e os caboclos da casa dançavam e erguiam tia Creuza nas mãos enquanto ela dormia na festa.

Sempre que essa história voltava para nossas vidas, minha mãe costumava acrescentar as mesmas informações que ouviu das bocas da minha avó e de minha bisavó, Chandoca. A primeira era que minha tia Creuza havia chorado de dentro da barriga de minha avó, o que indicava que ela precisaria de cuidados redobrados ao nascer. A segunda informação era que, no dia da morte de Dona Inês, ela uivava como um cachorro – até hoje, não entendo muito bem o significado dessa parte da história, mas talvez algum dia ela se encaixe melhor entre a vida e

a morte, como as histórias de agora se encaixam. No mais, toda essa cerimônia ritualísticas que Dona Inês fez com minha tia nos braços, só faz sentido para mim quando percebo a semelhança com a cerimônia de batismo do Banjokô, como descrito em *Um Defeito de Cor* (2016):

Dando início à ikomojade, a cerimônia de apresentação, o Babalaô Gumfiditimi primeiro se benzeu rezando em voz baixa, enquanto erguia o Banjokô em direção ao céu para depois segurá-lo sobre o braço esquerdo. O Babalaô Gumfiditimi pediu a compreensão dos orixás e dos ancestrais por estarmos realizando a cerimônia depois de passados mais de nove dias do nascimento, e só mais tarde, em outra cerimônia, foi que entendi o que aconteceu logo em seguida (...) O Babalaô Gumfiditimi disse que estávamos reunidos naquele dia porque eu, Kehinde, tinha regalado todos eles com uma vida nova, preciosa, que merecia todos os presentes recebidos e todas as oferendas, para as quais pediu as bênçãos dos ancestrais convidados para a cerimônia. Pediu também que os nomes que seriam dados enriquecessem a vida do Banjokô, ao que todos os presentes confirmaram com um ase (Ase: Sentido, algo como "assim seja"). Na mesma vasilha com que tinha atirado água para cima, o Babalaô Gumfiditimi molhou o dedo e o passou na testa do Banjokô, dizendo que fazia aquilo para que ele soubesse o quanto era necessário para a felicidade da família que o acolheu, tão necessário quanto a água, já que nenhum ser pode viver sem ela. E também para que ele nunca passasse sede e que, assim como a água, soubesse contornar todos os obstáculos encontrados pelo caminho, não deixando que nada detivesse o curso que sua vida estava destinada a tomar. (...) Na primeira vasilha havia pimentas vermelhas, de onde o Babalaô Gumfiditimi pegou um pequeno pedaço e passou pelos lábios do Banjokô. Depois, como também aconteceu com as outras vasilhas, ela foi passada de mão em mão para que todos nós provássemos dela. A pimenta tem vários significados, como o Babalaô Gumfiditimi explicou ao meu filho, e um deles é propiciar uma vida fecunda, cheia de filhos, porque ela contém várias sementes. Outro significado é o poder de decisão sobre as forças da natureza, por ela conseguir sobrepor o seu sabor aos vários outros sabores. Depois da pimenta, havia uma vasilha com água, que foi passada sobre os lábios do Banjokô, para aumentar a pureza do espírito e proteger o corpo contra as doenças. A terceira vasilha continha sal, que representa a inteligência e a sabedoria, e também a importância que a criança tem para os seus parentes e amigos, pois o sal é colocado em quase todas as refeições para realçar o gosto. Com o sal, o desejo é de que a vida da criança seja cheia de sabor e abundante de felicidade como abundante também é o sal. Depois foi a vez do óleo de palma, ou dendê, como ele é chamado na Bahia, que também é usado para evitar a ferrugem dos metais e para massagear e amaciar a pele do corpo. Com ele, o Babalaô Gumfiditimi desejou que a vida do meu filho fosse fácil e suave. O Banjokô gostou principalmente do mel da quinta vasilha, sugando o dedo do babalaô, que desejava que ele fosse doce ao tratar com as pessoas ao seu redor, que tivesse felicidade e fosse trabalhador como as abelhas, que atraísse muitos amigos e nunca ficasse amargo ou rancoroso. Quando foi oferecido o vinho de palma, da sexta vasilha, dedicado aos ancestrais para que eles estivessem sempre olhando pela criança, eu já estava muito emocionada. Foi como se naquele momento pudesse mesmo sentir a presença de todos eles, como se de repente o salão ficasse pequeno e aconchegante, tomado por todos os meus parentes que já tinham retornado ao Orum antes de mim, como se eles estivessem presentes e aceitando o filho, o sobrinho, o neto e o bisneto que eu tinha dado a eles. E foi completamente tomada por aquela sensação reconfortante que, depois do meu filho e do Babalaô Gumfiditimi, peguei da última vasilha o meu obi, a noz-de-cola, e o masquei por um bom tempo, até que, ao jogá-lo fora, imaginei ter extraído dele a longevidade, a boa sorte e o poder de afastar os maus espíritos. (...) O ewi Ifasen pediu a palavra, mas antes o Babalaô Gumfiditimi quis fazer uma brincadeira e tirou do bolso um colar de búzios, dinheiro africano. Assim que o viu balançar diante do rosto, o Banjokô rapidamente levantou as duas mãozinhas e o agarrou, para alegria de todos, que disseram que ele viveria com riqueza (Gonçalves, 2016, p. 130).

Em outro momento, já na adolescência das minhas tias, minha avó aproximou-se de

outro terreiro, onde Dona Ester era a mãe de santo. Minha avó costumava deixar minha mãe e minhas tias durante o dia, enquanto ela trabalhava. Isso incomodava um pouco meu avô, mas como não havia outra alternativa, minha mãe e minhas tias viviam a rotina deste terreiro. Elas organizavam o salão, arrumavam o barracão, abriam os giras, e participavam das cantorias e danças com os outros filhos da casa. Dona Ester frequentemente comentava com minha avó que minha mãe também deveria ser iniciada no santo, além de minha tia Creuza, cuja relação com o santo se intensificou com o tempo. Embora minha mãe nunca quisesse assumir os compromissos do santo, a influência espiritual nunca a abandonou, nem à nossa família, que sempre teve uma relação com os encantados e guias.

Mesmo meu avô relutou por muitos anos, até adoecer e ser aconselhado a procurar um terreiro para um tratamento. Naquela época, minha família ainda morava em Belém, e eu nem havia nascido. Foi quando meus avós começaram a frequentar o terreiro do Pai Airton Soeiro em Ananindeua, por volta de 1975. Meu avô faleceu no mesmo ano em que meu irmão Adriano morreu, com apenas três meses de vida. Assim como o Banjokô em *Um defeito de cor* (Gonçalves, 2016), meu irmão era um abiku. Meu avô Guilherme e minha tia Creuza também eram abikus, assim como eu, que só pude entender essa identidade através do Santo. Segundo minha mãe, meu irmão nasceu com problemas de saúde e chorava muito; quando foi internado, contraiu uma infecção hospitalar e veio a óbito. Esses acontecimentos me fazem lembrar do livro e perceber como as histórias neste continente são semelhantes, repetem-se, se cruzam e se entrelaçam. Por isso, volto a um trecho de *Um defeito de cor* (Gonçalves, 2016) que, para mim, traduz por meio da literatura uma parte da história da minha família:

Antes tinha nascido o meu irmão Kokumo, e o nome dele significava "não morrerás mais, os deuses te segurarão". O Kokumo era um abiku, (Abiku: "criança nascida para morrer"), como a minha mãe. O nome dela, Dúrórólke, era o mesmo que "fica, tu serás mimada". A minha avó Dúrójaiyé tinha esse nome porque também era uma abiku, e o nome dela pedia "fica para gozar a vida, nós imploramos". Assim são os abikus, espíritos amigos há mais tempo do que qualquer um de nós pode contar, e que, antes de nascer, combinam entre si que logo voltarão a morrer para se encontrarem novamente no mundo dos espíritos. Alguns abikus tentam nascer na mesma família para permanecerem juntos, embora não se lembrem disto quando estão aqui no iye, na terra, a não ser quando sabem que são abikus. Eles têm nomes especiais que tentam segurá-los vivos por mais tempo, o que às vezes funciona (Gonçalves, 2016, p. 07).

Acredito que, assim como meu avô e minha mãe tentaram evitar o envolvimento com o santo, eu também busquei fugir disso de alguma forma. No entanto, nas minhas conversas com Deus, eu costumava dizer que, se Ele realmente me amasse, nunca permitiria que eu visse ou me assustasse com algo. E, de fato, nunca aconteceu de eu ver alguém, inesperadamente e depois de morto, aparecer na minha frente. No entanto, desde pequena, sempre conversei

sozinha, e acreditava que isto fazia parte da minha imaginação. Talvez eu não soubesse que, através dessas conversas, meus guias, de alguma maneira, cuidavam-me e manifestavam o santo para mim. Cuidado que me atravessava sem que eu percebesse. Ao longo dessa vida e reouvindo as mesmas histórias, às vezes com mais detalhes, outras com mais atenção, em nenhum momento tinha parado para pensar se ocorria algo parecido com a família do meu pai ou com ele mesmo.

O que me dei conta de fato é que filhas meninas tendem a ser mais próximas da mãe, filhos homens dos pais. E foi durante os últimos anos que percebi que não era meu pai que falava baixo e era mais reservado, era eu quem não ouvia as histórias dele. Pois percebo que somente nos últimos anos parei para ouvir com mais atenção as coisas que meu pai falava e eu não ouvia as histórias da infância e do interior dele. Desde a minha infância, meu pai sempre foi muito carinhoso comigo e com meu irmão, a ponto de me fazer acreditar que já abracei muito mais meu pai do que minha mãe. Um detalhe, é que nossa família nunca foi muito do contato físico e imagino que isso influencie diretamente nas minhas outras relações, como uma não intimidade ao tato, mas isso é outra história.

Quando penso no meu pai, logo me vem à mente o caranguejo e o Paysandu, duas de suas grandes paixões. Também refleti sobre o quanto ele trabalhou e se dedicou para nos oferecer o melhor: saúde, educação, lazer e mesmo assim, senti vergonha de sua profissão e dele. Contudo, sinto que, ao escrever ou falar sobre essa relação complexa, mas que busca cura no afeto, no amor e na ancestralidade, estou começando a conhecê-lo melhor. Essa cicatriz que carrego, quando se abre novamente, trato com jucá<sup>49</sup> para aliviar a dor.

A memória que compartilho ocorreu durante um trabalho documental em uma comunidade indígena em Viana, no Maranhão. Tal memória influenciou meu caminho, nos momentos de dúvida e sobre minha identidade. Pois, neste território, meu fenótipo é muito semelhante ao dos indígenas locais. Enquanto esperávamos o ônibus para retornar a Belém, conversei com Pjhcre, uma liderança Gamella. Compartilhei com ela a história da minha família paterna e a rejeição, expliquei sobre Araquaim e como a Aldeia Taquaritiua se assemelhava à casa dos meus avós. Pjhcre comentou: “Naiara, você precisa ir atrás da história do teu povo”.

---

<sup>49</sup>jucá ou pau-ferro, é uma árvore amazônica usada tradicionalmente em chás, infusões e emplastos para o tratamento de feridas e contusões, além de doenças broncopulmonares, diabetes, reumatismo, câncer e distúrbios gastrointestinais. 15 de jun. de 2020.

Eu refutei: “Ah, Pjhcre! O povo do meu pai acabou!” E Pjhcre enfatizou: “engraçado, até 2014, o meu povo também tinha desaparecido”. O que Pjhcre destaca é a importância de reconhecer a parte da história do povo que foi recentemente autodeclarado e reconhecido pelo ISA<sup>50</sup> em 2014. Ou seja, até 2014, eles eram considerados extintos também. Pjhcre me lembrou que o povo Akroá Gamella é um povo feiticeiro, e que para que o feitiço fazer efeito, o tempo é um dois ingredientes. Pjhcre pôs em mim a semente que faltava para buscar minha própria história e a cuidar das histórias da minha família.

O recorte das histórias sobre o meu pai que busco mencionar nesta pesquisa, pouco estão na minha infância, pois são histórias recentes do meu cotidiano. Como já mencionei antes, um dos pontos de partida desta pesquisa foi o falecimento da minha avó Maria Mafalda. Cada vinda para Araquaim é diferente uma da outra e nelas tenho a chance de conhecer minha família, meu pai e eu, pois a cada reencontro, outra parte da história é apresentada a mim, pelos meus tios, pelos primos e primas, pelos bichos. Mas também, através dos objetos, como a estrutura da casa da minha avó que de algum modo sussurram para mim, as histórias que deixaram marcas naquelas paredes, nos móveis.

Em Araquaim, é comum que as pessoas se reúnam à tarde na casa do parente mais velho para tomar café e conversar, e nesse dia fomos a casa da tia Hedoisa. Foi ouvindo-a relatar uma história que me parecia familiar que voltei à minha infância e percebi que essa mesma história já havia sido contada pelo meu pai. A história envolvia uma cabra que, ao ver meu pai e meu avô atravessarem o campo de futebol em frente à casa dos meus avós, correu em direção a eles para atacá-los, até que meu avô gritou para meu pai atirar. A cabra se espantou, mas a bala a atingiu de raspão, deixando um rastro de sangue que só desapareceu nos fundos da casa de uma senhora que morava próximo ao terreno dos meus avós. Minha tia conta, que depois disso, a senhora que morava nesta casa, apareceu acidentada e que passou a andar com um apoio, pois uma de suas pernas não tinha mais firmeza. Naquele dia, após uma tarde inteira de histórias, desta vez todas contadas pelos meus parentes e não por meu pai, retornaram com tanta intensidade a ponto de conseguir resgatar essas memórias do meu esquecimento.

Entre as visitas à Araquaim, uma história frequentemente contada pela Tia Hedoisa era

---

<sup>50</sup>O Instituto Socioambiental é uma organização não governamental brasileira fundada em 22 de abril de 1994 com o objetivo de defender bens e direitos sociais, coletivos e difusos, relativos ao meio ambiente, ao patrimônio cultural, aos direitos dos povos indígenas do Brasil.

sobre como ela "mancava" devido a um feitiço que não conseguira desfazer. O que eu achava curioso na época era que, apesar de uma parte dos meus parentes de Curuçá serem evangélicos, isso não os impedia de compartilhar e reforçar as histórias de encantaria que os mais velhos, como meu pai e tia Hedoisia, contavam. Minha tia Hedoisia faleceu enquanto eu escrevia esta pesquisa, mas ela permanece comigo nestas palavras, através das memórias que acredito serem sementes que iluminam nosso caminho e nos orientam nas entrelinhas da vida e da morte. Antes de falecer, ela sugeriu que eu procurasse uma pessoa chamada tia Filóca, que, apesar da idade avançada e da memória debilitada aos 103 anos, ainda poderia oferecer informações valiosas sobre minha origem familiar. Segundo tia Hedoisia, tia Filóca e minha avó andavam juntas, e certamente ela teria algum detalhe sobre minha avó Fabica que ajudaria a resgatar um pouco da história da minha avó em Araquaim.

Quando percebi, já não fazia perguntas apenas aos *carte de visite*, às fotografias do meu acervo, ou aos meus pais e parentes, mas também às histórias compartilhadas e cruzadas com as narrativas dos vizinhos e amigos da minha família. Foi nesse momento que me dei conta de que conhecia Tia Filóca de vista, exatamente do dia do velório da minha avó. No retorno do cemitério, paramos na casa dela para comprar biscoitos de coco, os mais tradicionais da vila. Esse aspecto da cultura morreu com ela, pois era a única que guardava o segredo da receita tradicional, transmitida de geração para geração. Assim como minha Tia Hedoisia, Tia Filóca veio a falecer no mesmo ano e acredito que eu tenha sido a última a fotografá-la e entrevistá-la.

Toda essa conversa só foi possível graças à minha prima Gisele, que conhece toda a Vila Araquaim, sem exagero. Foi por meio de muita insistência que uma das filhas de tia Filóca permitiu que eu a entrevistasse e a gravasse para esta dissertação. Tia Filóca nos recebeu após o café da manhã e, à princípio, quase não acreditou que eu era neta de Fabíca e Milton, filha de Admilson. Só depois de confirmar isso, mencionou que costumava andar para cima e para baixo com minha avó, e falou também sobre uma disputa de terras entre a família do meu avô Milton e a dela. Isso permitiu que ela compartilhasse o que lembrava sobre a história e conflitos da Vila, e incluiu os tradicionais biscoitos nessa contação de história. No entanto, no meio de uma frase e outra, ela soltou a seguinte frase: “Minha filha, tua avó era feiticeira.” E eu perguntar: “como?” Até ser imediatamente interrompida pela filha, que disse: “A mamãe anda com essa história há um tempo, já falei para ela parar”. Mesmo assim, quando a filha se afastava, tia Filóca continuava repetindo o que havia dito, até a conversa se encaminhar para o fim.

Ainda em Curuçá, fiz perguntas aos meus tios mais velhos e ao meu pai para entender

o que mais estava se perdendo na comunidade, além das pessoas. Apontei para um abanador de palha, feito à mão, e perguntei: "Quem mais faz esse tipo de trabalho aqui?" Meu tio Manoel, marido da tia Hedóisa, respondeu: "tua tia era a última que sabia fazer isso, mas teu pai sabe fazer anel de tucum<sup>51</sup>, não é Admilson?" Foi assim que descobri que, na adolescência, antes de decidir se mudar para Belém, meu pai fazia artesanato, além de caçar e pescar. No entanto, o que alimentou minha visão na cidade grande foi a ideia de que, por vir do interior, meu pai seria uma pessoa rústica e ignorante. Isso sempre vinha à tona quando minha mãe ou meu irmão eram homofóbicos comigo. No entanto, eu não sabia que, além da minha prima Gisele, minha tia Sena também era sapatão. Quando ela foi discriminada pelo meu avô Milton, foi meu pai quem a defendeu, dizendo ao pai que isso fazia parte da vida e que não determinava quem éramos.

Minha prima Gisele se parece muito comigo e foi uma das principais pessoas com quem conversei e com quem encontrei apoio e afeto. Gisele costuma dizer que meu pai teve sua parcela de culpa ao me afastar do convívio com eles, mas também vê essa mesma história se repetir com o irmão dela, meu primo, que afasta os filhos da família do interior acreditando que a família com mais acesso é melhor. Será que as histórias se repetem para que possamos agir de forma diferente? Às vezes, penso que sim, e acredito que, quando você aponta um dedo, o outro também se volta para você. Meu pai negou sua própria história por ter sido vítima dela, vítima da sociedade euro-cristã-monoteísta, assim como meu primo sofre a mesma violência. E que talvez, nem saiba disso, mas sente falta do conviver e dos cuidados dos parentes. Cabe enfeitiçar as palavras, lançá-las ao rio, para que elas cheguem de alguma forma em nossos sobrinhos. Bem como o feitiço que me buscou na cidade, e me trouxe para o aconchego dos meus parentes, que também aguardaram pelo meu nascimento, mas que nunca chegaram a me encontrar.

Enquanto escrevia este parágrafo, revisei os momentos em que encontrei Gisele na minha vida: no velório da tia Alberina, no velório do tio Milton e, mais tarde, no velório da vovó. Percebi que a morte, assim como a vida, está sempre próxima de nós duas, e entendi que não deveria esperar mais mortes para mudar o curso das coisas. Ao perceber isso, senti como se estivesse reencontrando alguém que não sabia que havia perdido, alguém que me acolhia e que eu não correspondia. Abrir as portas da minha vida para minha prima me permitiu

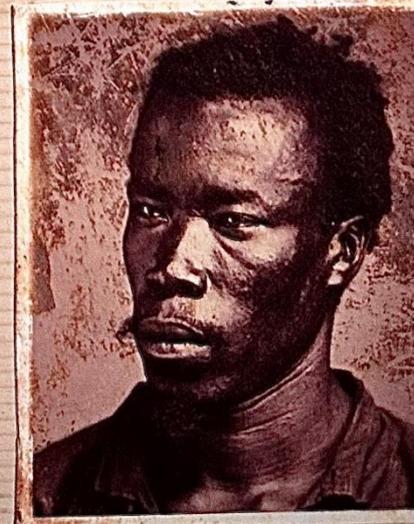
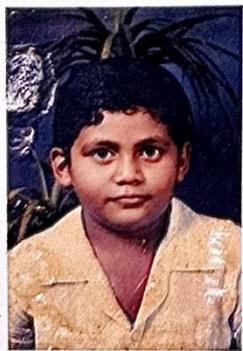
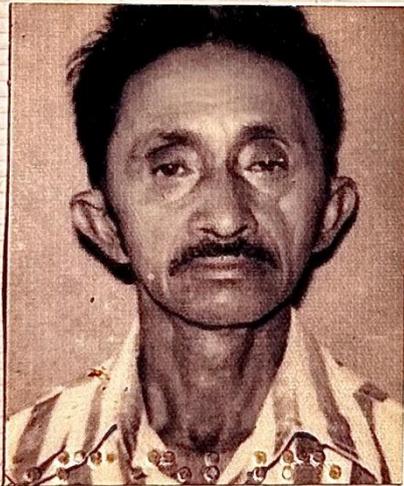
---

<sup>51</sup>Anel feito da semente de tucum, uma espécie de palmeira nativa da Amazônia. Seu nome vem da palmeira tucum, cujas sementes são usadas para criar o anel.

reconhecer traços e gestos da minha avó nela. Ao notar as semelhanças entre elas, também percebi as semelhanças entre eu e ambas. Um exemplo marcante foi quando soltei meu cabelo, que costumava prender com coque. Todos notaram meu cabelo longo e preto e comentaram o quanto ele lembrava o de minha avó Fabíca.

Além de me abrir para meus parentes, também me abria para as histórias que cruzavam e guiavam esta pesquisa. Foi por isso que finalmente resolvi perguntar ao meu pai sobre a história de tia Filóca afirmar que ela e a vovó eram feiticeiras. A conversa se estendeu até a casa dos meus tios, que explicaram que, para eles, feitiço era considerado remédio e que, na verdade, quem lidava com remédios eficazes era minha avó. Com a morte dela, todas as suas plantas e conhecimentos se foram com ela. Eles também lembraram do tio Miguel, filho de criação dos meus avós, que, segundo meu pai, foi deixado para trás porque manifestava o santo desde pequeno. Assim como as fotografias se perderam com o tempo, a memória de Miguel se perdia em nossas vidas, já que os mais jovens não o lembram. Ao mesmo tempo, sentia que esta era minha última chance de entender, de uma vez por todas, o meu caminho e como os encantados revelavam-se para mim. Temia que, se eu negasse novamente as histórias compartilhadas por meus parentes, poderia estar à beira do esquecimento, já que meus parentes mais velhos, que testemunharam minha chegada, são como árvores antigas.

Será que precisamos morrer e nascer novamente para nos reencontrar e mudar o que ainda não foi transformado? Não se esqueça de mim, sou eu, Naiara! Filha de Admilson e Clélia. Agora que iluminou minha vista, sou eu quem aguarda por vocês que ainda não encontraram o caminho de volta, que ainda não retornaram e estão perdidos no esquecimento, assim como eu estive um dia. O feitiço é para que o remédio encontre vocês no meio de uma brincadeira nossa. Que, ao adormecerem, vocês encontrem o caminho preparado pelos mais velhos para sua passagem. Faz parte do ritual cuidar da cabeça para receber o santo.



### III.III. Processos poético afetivo

*E enquanto você reza, vá fazendo (Provérbio Africano).*

Como se inicia no Santo? Como começa uma vida? Como nasce um trabalho? Essas são perguntas simples e, ao mesmo tempo, complexas de responder. Acredito que as coisas precisam acontecer no seu próprio ritmo, pois assim elas têm a chance de se transformarem, e não apenas no nosso tempo. Quando visitei pela primeira vez a casa onde moro há três anos, percebi que o único "verde" visível eram os matinhos que cresciam nas rachaduras do quintal e um pequeno vaso de planta deixado pelos antigos inquilinos; o restante era só concreto. Quando aluguei a casa, decidi mostrá-la ao meu primo Guilherme. Apresentei a casa primeiramente pelo quintal, até de repente um passarinho voar sobre nossas cabeças, foi quando avistei um ninho de suís verdes perto da porta da cozinha. Naquele momento, entendi que, na verdade, aquela casa já tinha donos.

A primeira visita que recebi quando as coisas já estavam mais organizadas, foi do meu pai, que ao entrar em casa disse: “tem que ter um cachorro aqui” e eu concordei e em seguida, adotamos a Fiona. Durante os primeiros meses nesta casa toda vez que eu comia um mamão, eu jogava as sementes entre as rachaduras do quintal. Catava algumas plantas da rua, outras mudas recebia de amigos, e haviam também, as que eu comprava. O meu quintal com o tempo floresceu e deu mamão, um apenas não, mas quatro pés de mamão, e muitas outras plantas, das ornamentais, as medicinais, e chegaram a dizer: “tu tem mão boa pra planta” e de tanto falarem, eu até cheguei a acreditar. Depois de um tempo chegou o Beto, mais conhecido como caramelo branco. O tempo modificou a paisagem dessa casa e também encheu minha vida, de vida. Ou seja, o tempo foi um componente fundamental para que esta pesquisa fosse possível de ser gestada.

Como não tenho mais nenhum dos meus avós vivos, recorro às memórias dos meus pais, que são os que ainda preservam fragmentos de histórias que eu desconheço, ou que têm a capacidade de alinhar passado, presente e futuro. Nesse processo de reconstrução, minhas primas de Curuçá também desempenham um papel importante, ajudando a recuperar memórias e a cultivar novas. Sinto que, com isso, estou resgatando um pedaço da memória que estava prestes a se perder no tempo. Por isto, fotografei incansavelmente os álbuns existentes na casa dos meus pais, para que eu não deixasse passar despercebido nada, mesmo tendo consciência que neste momento os meus olhos talvez não fossem alcançar tudo que estava ali. Como se eu ainda não tivesse bagagem suficiente para conseguir ouvir tudo que as entrelinhas desses álbuns

estavam para me dizer. Assim, tal como os retratados dos *carte de visite*. Por isso, o cuidado ao colocá-los dentro do meu grande álbum de família.

Quando dei início a esta dissertação, fui atrás dos álbuns da minha família que existiam dentro de casa. Nesse meio tempo, entre a digitalização das fotografias contidas nesses álbuns, a digitalização dos filmes fotográficos antigos, o restauro e impressão destas imagens, em nenhum momento cogitei a ideia de que apareciam outros álbuns ao longo do caminho. Desde os primeiros momentos da dissertação, já imaginava que a maior parte dos álbuns que integrariam a obra final desta pesquisa, seriam pertencentes da minha família materna e também, imagens do meu próprio acervo, resultado dos primeiros filmes que fotografei aos 12 anos. Mas ainda surgiram os álbuns da minha prima Danny, fotografias soltas que amigos e vizinhos lembravam de compartilhar comigo. Tais álbuns, pertencentes a minha família materna, então sob os cuidados da minha mãe: álbum de casamento dos meus avós; álbum de casamento da minha tia Suely, álbum de aniversário de 15 anos da minha prima Danny, álbum do meu primeiro aniversário, formaturas etc. Outra parte do acervo utilizado vem da minha origem familiar paterna com poucos álbuns e com bastante fotografias deterioradas. Por isso, nesta pesquisa, uma parte essencial para que a obra pudesse ser feita, foi a produção de novas fotografias, fruto das viagens feitas a Araquaim nos últimos anos.

Muitas perguntas foram feitas aos acervos utilizados para que fosse possível fotografá-los. Revelar o que ainda não havia sido revelado, imprimir o que ainda não tinha sido visto. Perguntar aos meus familiares mais próximos informações sobre meus parentes já falecidos, suas vidas e suas mortes. E isto resultou em muitos compartilhamentos, ativou outras conversas, que me permitiram conhecer melhor meus parentes e a mim mesma. Entre uma conversa e outra, uma Fotografia compartilhada no grupo de *Whatsapp* e ao relacionar com os *carte de visite*, sinto como se essas imagens fossem um dos meus parentes que somente agora consigo reconhecer.

Durante a produção desta pesquisa, uma amiga me perguntou certo dia: “Quando você ganhou sua primeira câmera?” Eu respondi que foi entre meus 11 e 12 anos, e lembro dela ter achado curioso que, entre tantas coisas que uma criança poderia escolher ganhar, eu tivesse optado por uma câmera. Essa questão permaneceu ressoando em mim por um tempo. No decorrer do processo de pesquisa, uma das descobertas que fiz, possibilitada pela investigação do acervo da minha família, foi que, ao contrário do que eu imaginava, minha primeira referência na fotografia não foi Leila Jinkings, como eu havia desejado depois que descobri o

interesse na fotografia, na esperança de cultivar uma possível DNA artístico familiar. Na verdade, foi quando minha mãe, no meio do processo de criação das fotofabulações, mencionou que ainda guardava uma caixa de sapatos cheia de fotografias antigas da minha prima Danny. Ela disse que não gostava de ver essas fotografias porque sentia muita saudade. Até aquele momento, eu não imaginava que minha mãe ainda possuía algum álbum que eu não conhecesse, pois já havia pegado todos os álbuns e fotografias soltas disponíveis pela casa e pelos armários.

Ao ter acesso a essas imagens, percebi que a pessoa que pela primeira vez me chamou atenção por estar com uma câmera, foi minha prima Danny. Outra descoberta curiosa foi que a maioria das fotografias tinha legendas em seu verso, com local, data e nomes das pessoas retratadas, às vezes até com uma dedicatória. A pesquisa se expandiu com o gesto de compartilhar as fotografias produzidas pela minha prima com as pessoas retratadas, muitas das quais nem se lembravam desses registros. Um exemplo são as fotos do chá de panela da Danny, que já mencionei anteriormente. Nessas imagens, por exemplo, aparece a finada Maria José, mãe de uma amiga de infância chamada Priscila, que estava na festa e é vista em alguns registros ao lado de sua mãe.

Um momento particularmente marcante após ter acesso àquela caixa de fotografias foi encontrar a foto de Brunna, a irmã caçula da Danny. Brunna foi uma prima com quem tivemos pouco contato e que enfrentou condições de vida precárias e falta de afeto. Ela faleceu dentro da seccional da polícia, e com sua morte, nossa família perdeu sua imagem e não sabíamos onde encontrar suas fotografias. No entanto, cada vez que eu enviava uma fotografia de alguém que não sabia ou não se lembrava daquele registro, ou de uma pessoa já falecida, ocorria uma verdadeira iluminação dos mortos diante dos meus olhos. Esses momentos ajudavam a alimentar o sentimento de saudade e a recordar um tempo que nunca mais voltará. No entanto, reafirmo que a pesquisa não deve se restringir a uma disputa sobre quem possui a maior quantidade de fotografias ou acervo. O essencial é a capacidade que essas fotografias têm de reunir histórias e memórias da nossa família e de outras pessoas que, assim como nós, sofreram o apagamento de suas identidades e visões de mundo.



### III.II.I. *Carte de visite*

Nos testes iniciais sobre a apropriação dos *carte de visite*, eu não sabia exatamente qual o recorte/enquadramento utilizar ao me apropriar dos *carte de visite* e incluí-los nas minhas fotografias de família. Deste modo, está presente no álbum algumas variações desses recortes como a seleção do corpo inteiro do retratado no *carte de visite*, mas em sua maioria, os recortes se dão pela seleção de um quadrado, apenas com o rosto dos retratados. Outra informação, é que não são apenas as *cartes de visite* que entram em meu álbum de família, minha família em certos momentos também entra nas *cartes de visite*. Este gesto repete-se algumas vezes mas quase sempre são os *carte de visite* que são acolhidos dentro do álbum da nossa família.

Imagem 75 – Exemplos de alguns cortes utilizados na Fotofabulação.



Reitero que existe a repetição de algumas *cartes de visite*, como por exemplo, nas fotografias em que aparecem meus pais e nas fotografias em que eu apareço. Sinalizo a

repetição do *carte de visite* de George Huebner, sob as fotografias com o meu rosto. Esse *carte de visite*, entra em minha pesquisa através do livro *Zoológicos Humanos* (2020) da Professora Sandra Koutsoukos. Esse *carte de visite* foi intitulado por George Huebner como “Índia do Pará” (1882) e que Koutsoukos prefere chamar de “A índia desnudada” e eu concordo com isto. Ao se referir a esse *carte de visite*, Koutsoukos:

peço desculpas por mais uma digressão, mas esta índia, penteada e vestida à moda europeia (ainda que seu penteado e seu vestido fossem bem simples), com os seios desnudados para o registro, incomoda e espanta; sua foto leva a pensar em mais de um sentido e uso que esse registro desse tipo podem ter tido – e certamente tiveram. Existe uma diferença muito grande entre posar nua e ser “desnudada”. Porém, quero salientar aqui essa moça, retratada por George Huebner, não andava pelas ruas nem mesmo pelas matas com os braços presos dessa forma pelas mangas abaixadas do vestido desabotoado. A foto incomoda, sobretudo, porque a jovem não está caracterizada (...) Uma das sensações possíveis ao olharmos o retrato dessa jovem é a de que estamos invadindo a sua privacidade. Se ela estava confortável, ou não, com o seu desnudamento, isso não sabemos. A foto da índia desnudada por Huebner transforma o observador em um voyeur, mesmo contra a sua vontade. É possível que essa moça tivesse absorvido traços da cultura local, e até aí tudo bem. Porém, o que importa aqui é que a roupa removida aumenta a objetificação da pessoa retratada. Ela está vestida à moda europeia, porém representando uma violência (Koutsoukos, 2020, p. 143).

A fotografia em questão retrata uma adolescente indígena que teve sua blusa abaixada por um homem. A hesitação de Koutsoukos sobre incluir ou não a fotografia do *carte de visite* de George Huebner em seu livro me levou a refletir sobre como posso utilizar o *carte de visite* desta adolescente indígena sem reproduzir a violência contida nele. Ao refletir sobre isso, decidi sobrepor o recorte deste *carte de visite* ao meu próprio rosto, pois já vivi uma experiência de violência semelhante à descrita. Além disso, encontro em minhas próprias fotografias e memórias da adolescência momentos afetivos que me conduzem a outras reflexões, ao reconhecer e nomear os abusos e violências que sofri durante minha juventude. Outro *carte de visite* que repito sempre que apresento meus pais, seja casando, na juventude, ou comigo, são da autoria do Felipe Fidanza. Opto pela apropriação desses *carte de visite*, porque ao entrar em contato com eles, eles chamaram me atenção por lembrarem a fisionomia dos meus pais, ou seja, sempre que meus pais aparecem nas fotografias do álbum, estão acompanhados dos retratados por Fidanza no século XIX.

### III.II.II. O álbum

Este álbum foi criado para acolher e organizar as memórias da minha família. Um dos pensamentos que guiaram sua produção, foi para que ele pudesse servir como um convite aos indivíduos retratados nas *cartes de visite* compartilharem um pouco de suas fisionomias,

permitindo-me conhecer melhor minha história e origem familiar. Além disso, que este álbum pudesse preservar e compartilhar as memórias e narrativas orais que mantêm viva a imagem dos ancestrais da minha família. Dessa forma, ao apontarmos para uma fotografia deste grande álbum familiar, sejamos capazes de reconhecer a identidade da pessoa em questão; entender suas origens, a composição de sua família, o local e em que condição a fotografia foi tirada, ou até mesmo seus sonhos, ao invés de reduzir nas *cartes de visite* à estigmas sociais, objetos de coleções de grandes fotógrafos e instituições de memória, ou retratos fantasmas.

Portanto, ao me decidir sobre o álbum, vieram outras dúvidas, como por exemplo, como seria esse grandioso álbum. Qual a melhor forma de apresentar/acomodar as fotofabulações? Então, comecei a buscar na internet por álbuns prontos, que se assemelhassem aos que eu já conhecia. Nas primeiras pesquisas procurei por dois tipos de álbuns: um da década de 70, semelhante aos álbuns da minha avó Maria Jinkns, com folhas de alta gramatura, detalhes em madeira e costurados. E o outro específico da década de 90, com folhas autocolantes e espiral de arame, como o álbum do meu primeiro ano de vida. Apesar de muitas buscas e compras, ainda permanecia insatisfeita com o que havia encontrado até ali. Foi por isto, que cheguei à conclusão de que seria eu mesma a fazer este álbum.

Quando decidi criar um álbum do zero, baseei minha escolha em dois motivos principais. Primeiro, durante os semestres da dissertação, me envolvi na construção de fotolivros e zines, experimentando essas técnicas com amigos em casa. Segundo, acreditava que a criação deste álbum deveria ser um processo mais orgânico. Isso me permitiria tomar decisões cuidadosas sobre cada detalhe, como as lâminas (páginas do álbum), a gramatura, a cor, o tipo de costura (ou a ausência dela) e o design da capa. No entanto, percebi que, ao contrário dos zines e das minhas primeiras costuras, não conseguiria produzir um álbum desta magnitude sozinha. Ao compartilhar minha insegurança sobre essa etapa com meu amigo Rafael, que me ensinou a fazer meus primeiros fotolivros, costuras e zines, ele sugeriu o trabalho de Joseane. Diante das muitas opções e dúvidas, uma pessoa com experiência seria essencial para ajudar a organizar as ideias e a produzir o álbum.

Em relação à produção do álbum, foi necessário contar com a colaboração de uma coautora para que essa fase fosse concluída conforme minhas expectativas. Para isso, entrei em contato com Joseane, a fim de dar vida a esse elemento crucial da dissertação. Entendi que o diálogo seria fundamental para que pudéssemos nos conhecer melhor, para que ela

compreendesse meu trabalho e a pesquisa da dissertação, e para que estivéssemos à vontade para ajustar o rumo, se necessário.

Todo esse processo, que incluiu conversas e a produção do álbum, levou aproximadamente 5 meses e envolveu cerca de quatro a cinco encontros. A primeira conversa, ainda que virtual, permitiu que nos conhecêssemos melhor. Joseane destacou que sua metodologia de trabalho girava em torno da interação entre palavra, imagem e materialidade. Segundo ela, esse processo começou durante sua faculdade de Letras e se estende à plasticidade e visualidade dos livros. Ou seja, uma conversa com a poética de outros autores, o que configura uma forma de criação semelhante à minha, de compartilhamento. E, também, em coautoria com o outro, assim pode entender os caminhos possíveis e sensíveis desse diálogo.

Jose teve acesso ao texto de abertura da minha dissertação, "*Sapato Preto*", para se familiarizar com a minha pesquisa e comigo mesma. Isso permitiu que, nos encontros seguintes, ela conhecesse melhor tanto o meu trabalho quanto a mim. Além disso, durante nossa conversa presencial, entreguei a ela todos os papéis que serviriam como base para a construção do álbum. Como já havia realizado alguns testes, já havia me decidido quais materiais gostaria de usar, com cantoneiras de papel e de cobre, e o tamanho deste álbum; lâminas pretas de gramatura 180g, papel vegetal de 90g, fotografias com cantoneiras, nas dimensões 30x30. A partir desse momento, Jose se concentrou na criação de um protótipo, que nos permitiria visualizar a ideia de forma semiconcluída e preparar um plano B, caso algo não saísse como o esperado.

A construção do protótipo nos permitiu ter ideia de quantas lâminas, teria o miolo deste álbum, assim como, a cor das cantoneiras em kraft, o tamanho de cada fotografia de 13x10, quantas imagens caberiam por lâmina, se trabalharíamos com frente e verso destas lâminas, como nas imagens abaixo:

Imagem 76 – Joseane e a produção do protótipo, 2024.



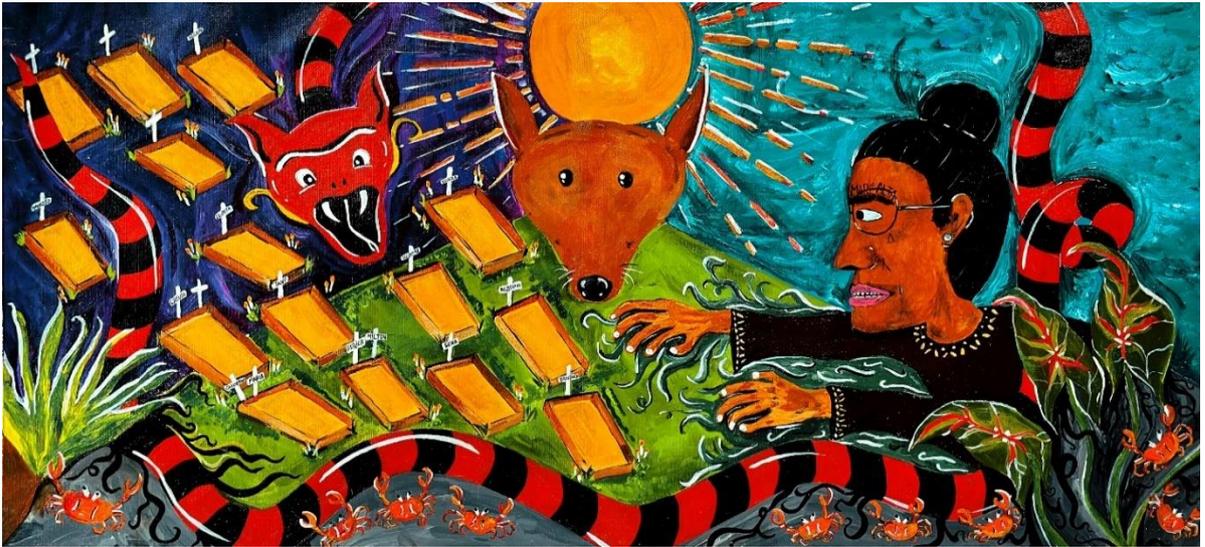
Com o avanço na construção do miolo do álbum e o cronograma cada vez mais apertado, era crucial pensar o design da capa. Precisava decidir se a capa seria dura ou não, se incluiria uma contracapa, se teria textura, alguma coisa escrita, se seria com tecido ou com alguma intervenção especial. Após muita pesquisa e conversa com a Jose, optei por pintar a capa do álbum. Pois a pintura sempre me ofereceu a oportunidade de explorar novas reflexões em minha pesquisa, e conecta-se diretamente às primeiras reflexões que dão origem ao conceito de *Fotofabulação* que venho desenvolvendo. Sem contar que a pintura torna-se uma extensão do que já venho produzindo em meu trabalho, e dialoga com o que desenvolvi ao longo do mestrado.

Como mencionado no primeiro capítulo, as ilustrações de dois discos de músicas nortistas têm uma influência direta no meu processo criativo e na minha memória afetiva. Portanto, para criar a capa do álbum, usei como referência as capas desses dois discos: um com a ilustração de Luiz Bento e o outro com Mary Lino, para orientar a pintura. Neste caminho, era importante lembrar dos riscos ao se fazer uma pintura única, pois nada poderia sair errado, caso contrário teria que refazer a pintura. Por isto, me concentrei no preparo do tecido que receberia a pintura, nas dimensões necessárias do álbum, o compreendendo aberto e fechado, e com todas as imagens dentro. Outro detalhe que precisa ser pontuado, é que pintar a capa significava pintar a parte de trás do álbum. Para isto, preparei um tecido nas dimensões 75x40 e considerei uma margem de erro, conforme ilustrado a seguir:

Imagem 77 – Passo a passo da pintura da Capa do álbum.

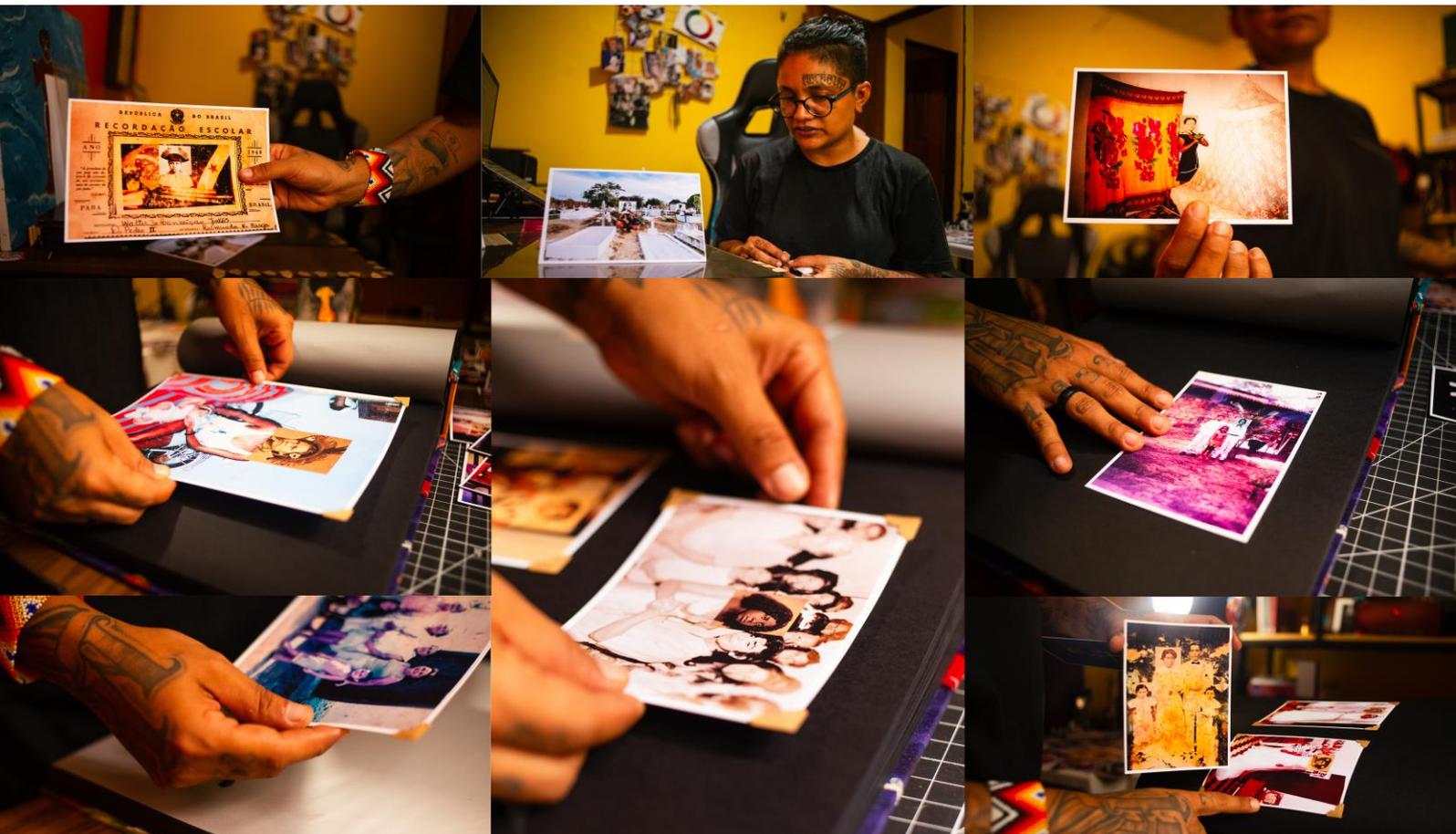


Imagem 78 – Capa do Álbum Iluminação dos Mortos, 2024.



O resultado do álbum, embora tenha atendido às minhas expectativas, reflete a mesma opinião de Jose: eu não optaria, novamente, por um álbum tão volumoso. Se a quantidade de páginas fosse um fator decisivo, para comportar todas as fotofabulações, eu dividiria em dois álbuns. No entanto, para esta dissertação, este livro representa um gesto de carinho, uma etapa concluída que, junto com minha família, me permite reviver, criar e compartilhar novas memórias, a partir das fotofabulações.

Imagem 79 – Montagem do álbum com as fotofabulações. Fotografia: Matheus Sousa. 2024.















REPÚBLICA



DO BRASIL

# RECORDAÇÃO ESCOLAR

ANO

1969

*"A grandeza de um país não depende da extensão do seu território, mas do caráter do seu povo."*

(COLBERT)

*"Os Estudantes de hoje, serão os heróis de amanhã."*

PARA

BRASIL



ESTUDANTE:

Walter da Boneieira Jinkes

COLÉGIO:

D. Pedro II

PROFESSORA:

Raimunda N. Braga









36



























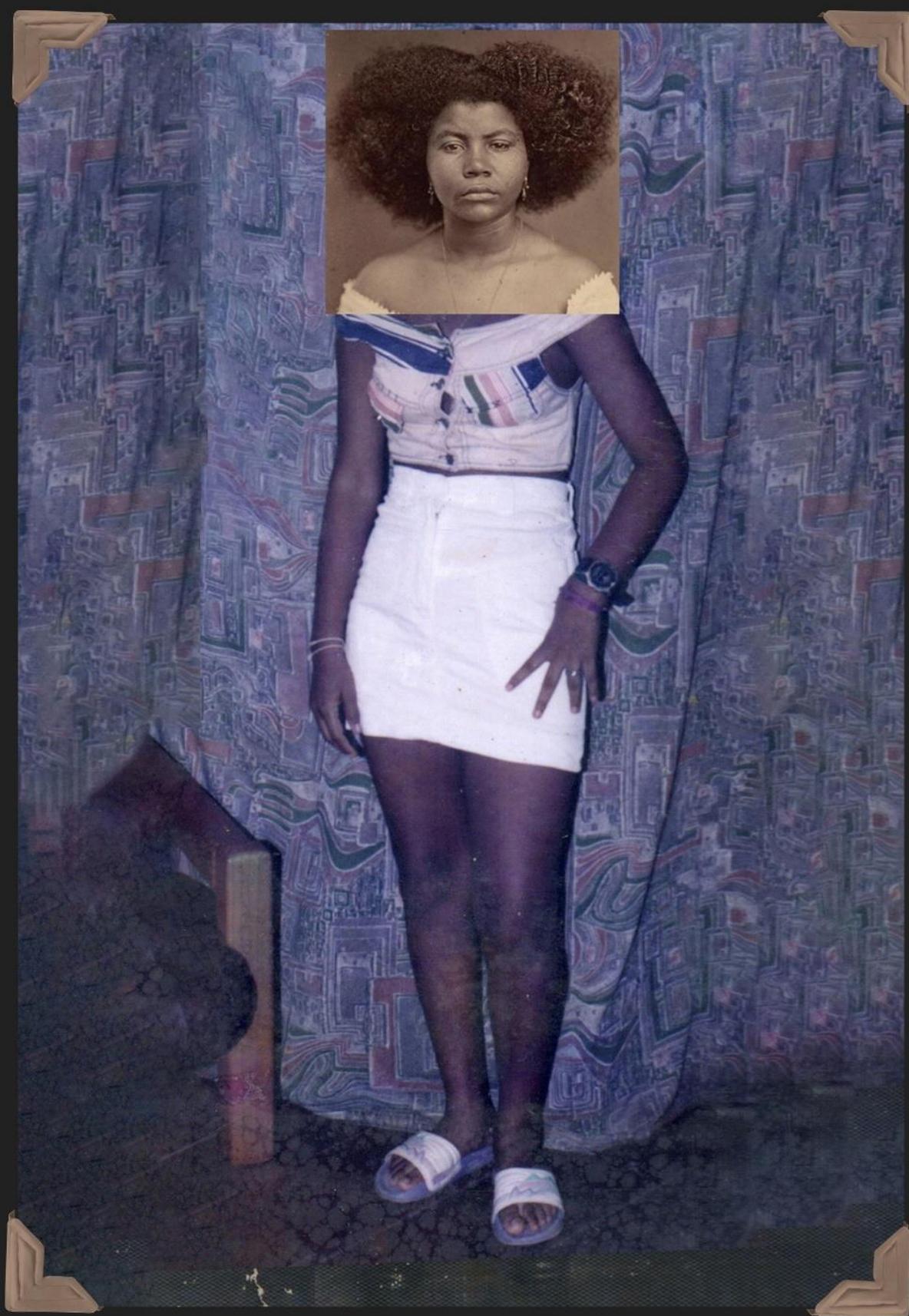








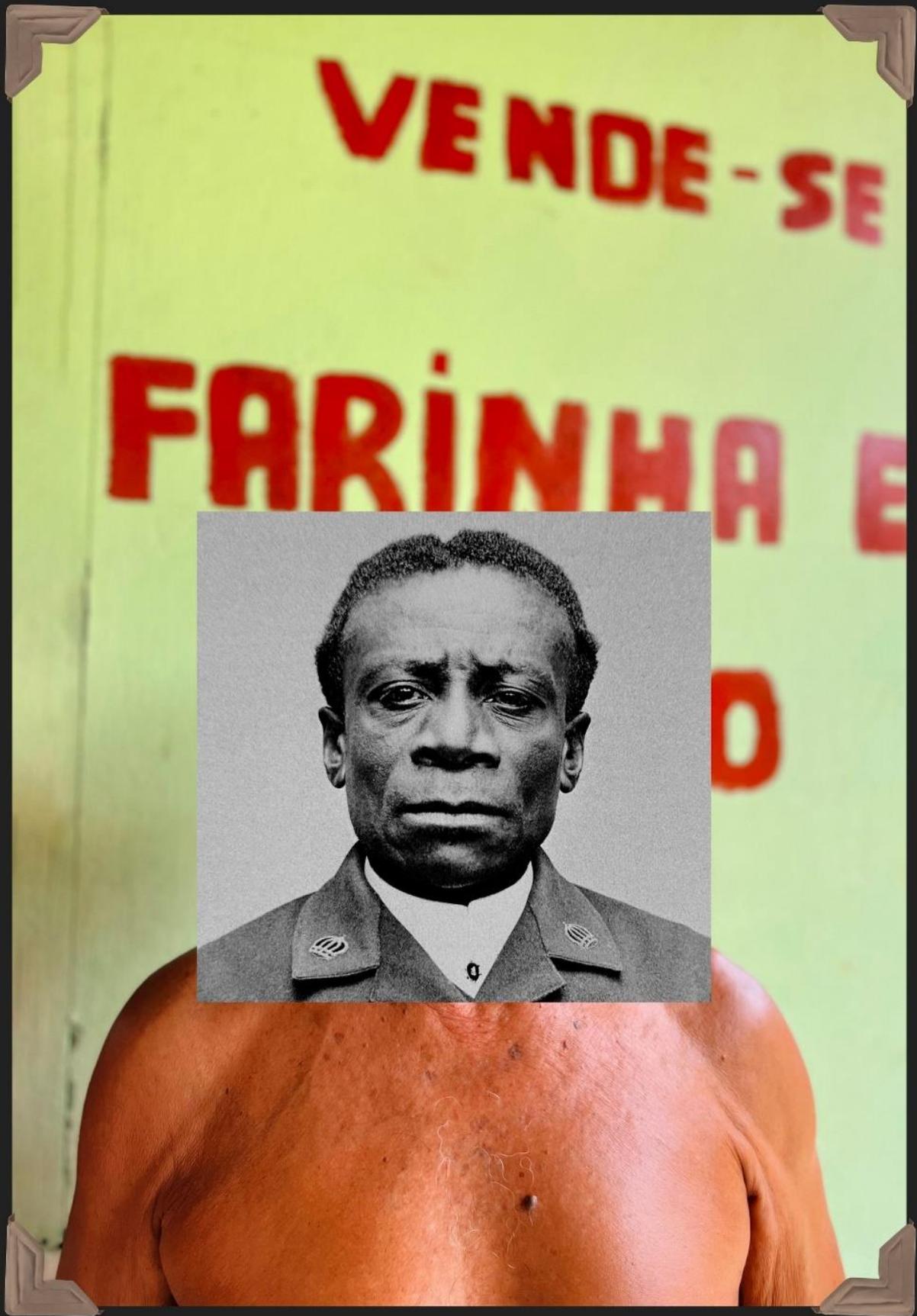












VENDE-SE

FARINHA E

D























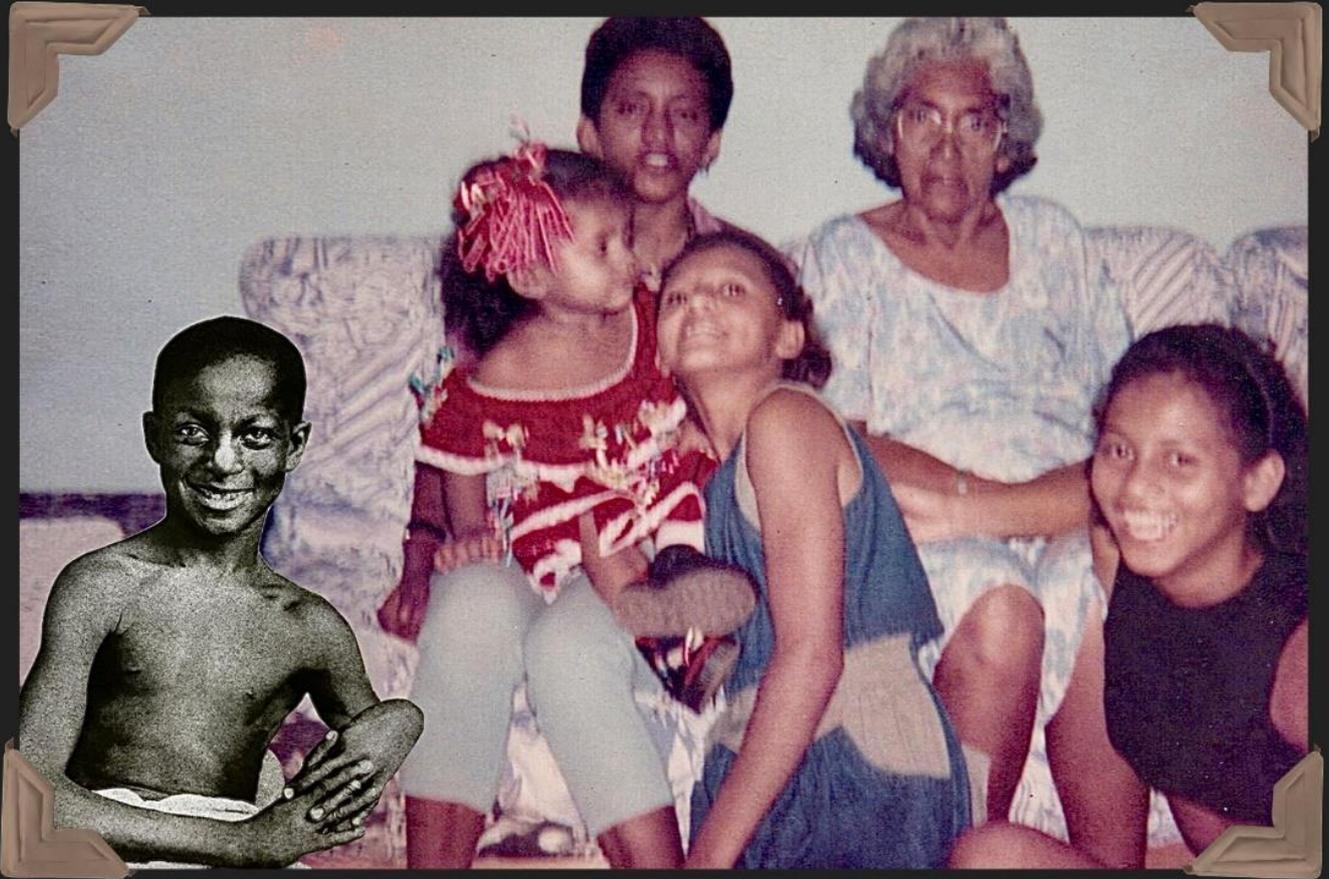


















LIZETA DE



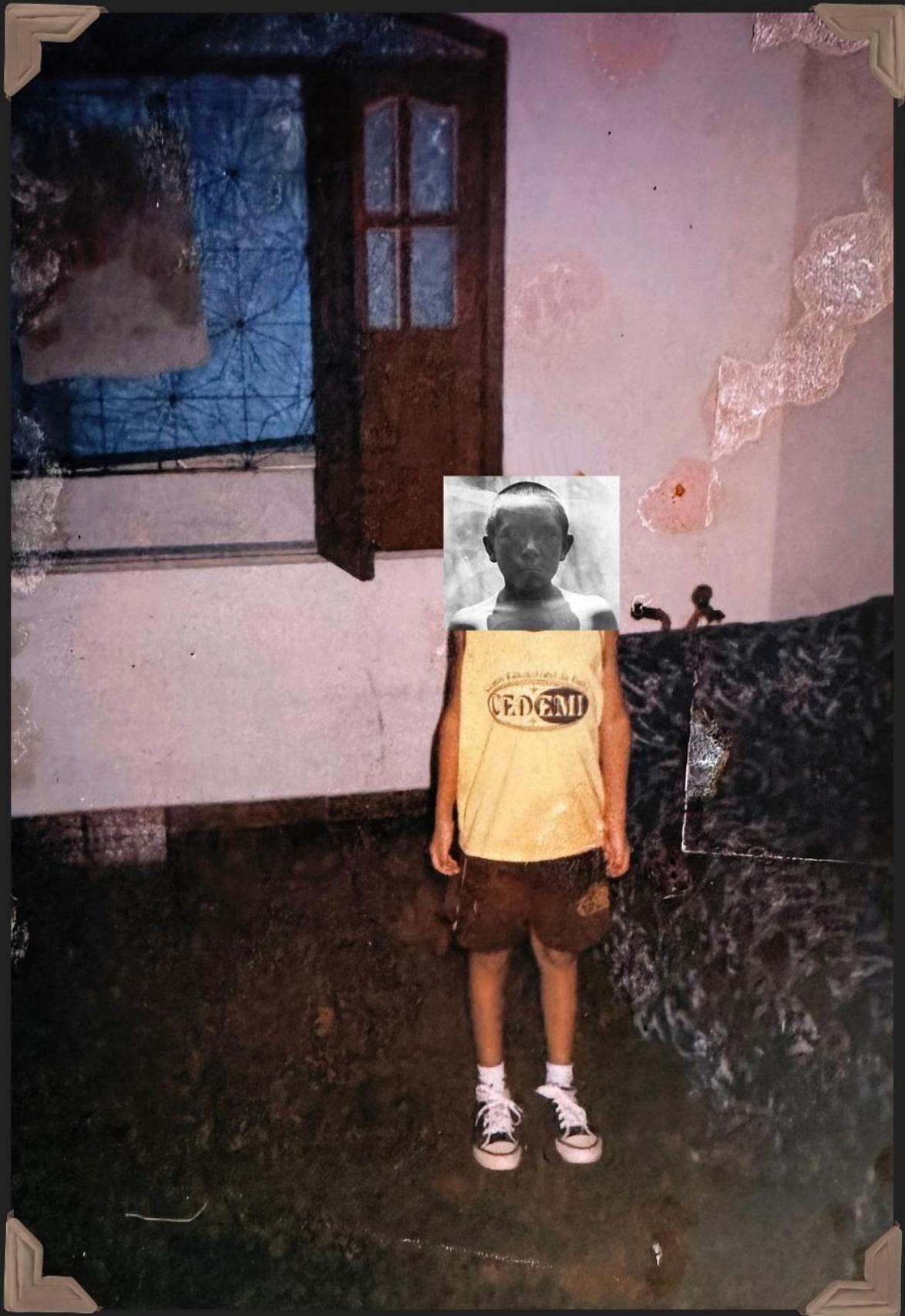


















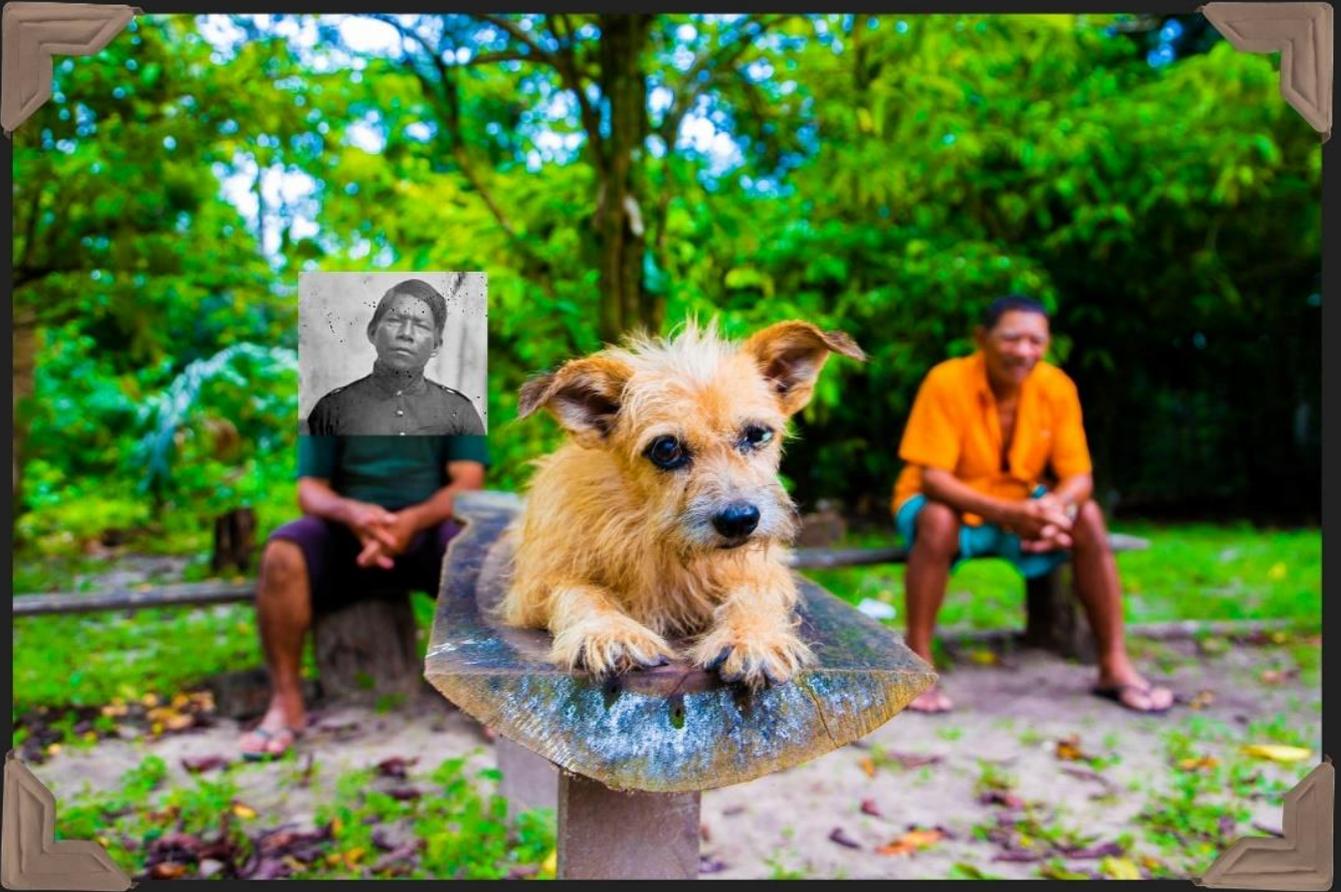








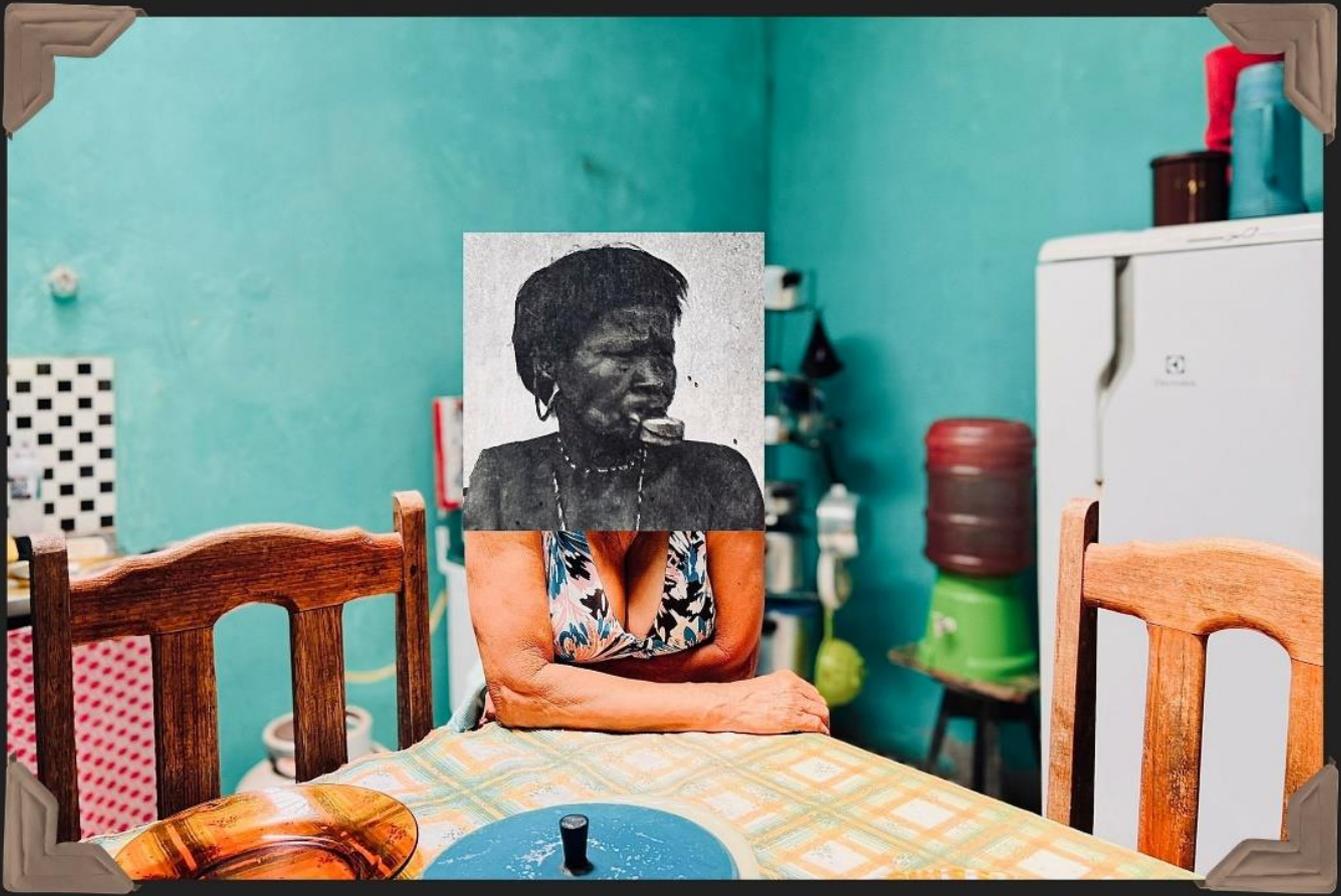
















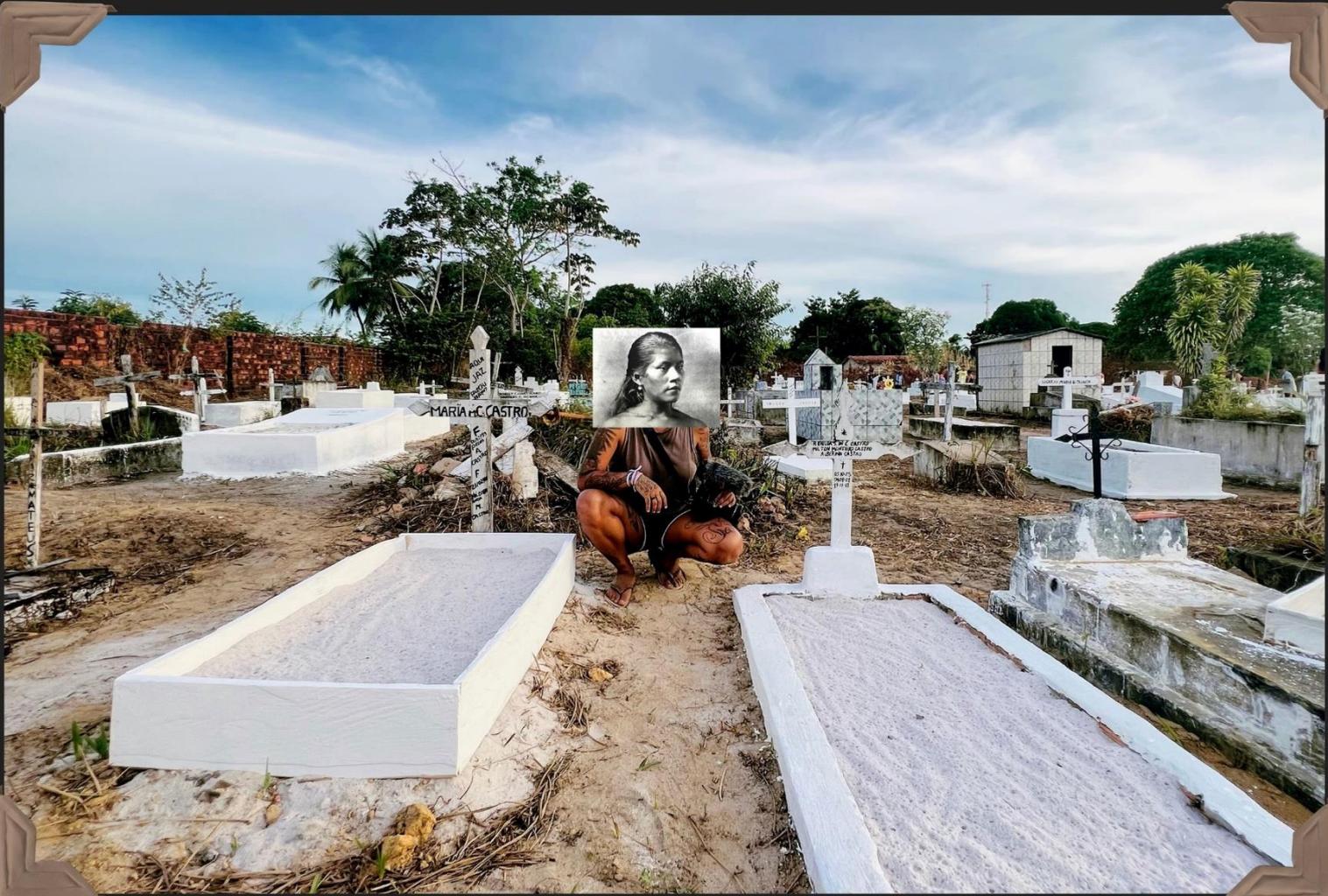












## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação, intitulada “*Iluminação dos Mortos: Uma fotofabulação Afro-pindorâma na Amazônia Paraense a partir dos acervos da família Jinknss e Castro em diálogo com os carte de visite do séc. XIX*”, propôs uma travessia profunda e reflexiva ao desenvolver o conceito de “*Fotofabulação*”, uma intersecção entre os conceitos de “*Fabulação crítica*” e a “*Fotografia compartilhada*”. Através da apropriação dos *carte de visite* do século XIX e sua integração com o acervo fotográfico da minha família, Jinknss e Castro. O estudo se propôs além de ressignificar a representação dos corpos Afro-Pindorâmicos, criar imagens que desafiem os estereótipos históricos ainda presentes na sociedade atual. Para promover o empoderamento, a reafirmação, e o protagonismo das populações afro-pindôramicas, por meio da “*Fotofabulação*”, e conseqüentemente do afeto, do direito a memória e da ancestralidade.

A pesquisa destaca como os *carte de visite*, desde sua origem, são responsáveis por perpetuar estigmas sociais e narrativas únicas. Porém através da apropriação dos *carte de visite* e do diálogo com a Arte Contemporânea, tais narrativas podem ser alteradas e contextualizadas de maneira responsável e crítica. Ao introduzir os *carte de visite* no meu álbum fotográfico familiar, a dissertação não apenas reconta uma parte da história do Brasil, mas identifica e dignifica, a complexidade dos retratados. Questionar as representações históricas e as lacunas na narrativa visual sobre as populações Afro-Pindorâmicos, torna-se possível uma relação entre passado, presente e futuro.

O conceito de *Fotofabulação*, desenvolvido a partir dos trabalhos de Saidiya Hartman, Ana Maria Gonçalves, e a fotografia de *Bem querer* desenvolvida por João Ripper, ofereceu uma abordagem metodológica que combina a crítica dos documentos históricos com uma prática artística compartilhada e aliada aos direitos humanos. Esta pesquisa evidenciou a importância da *Fotofabulação* como uma ferramenta para desafiar e reescrever a história do Brasil e num contexto Amazônico, onde estou inserida, abordando a ausência de nomes e a desumanização encontrada nos arquivos fotográficos do século XIX. Através deste conceito, o estudo não apenas reinterpretou os *carte de visite*, mas também trouxe à tona as identidades silenciadas por séculos de opressão, e as histórias que atravessam a oralidade da minha família.

Além disso, a metodologia apresentada, incluiu recortes digitais, interferências fotográficas e análise crítica dos conceitos envolvidos. Permitindo uma reflexão profunda sobre a função da fotografia na construção e desconstrução de narrativas sociais estigmatizadas. A

pesquisa ressaltou a necessidade de uma abordagem ética e política na produção de imagens, alinhada às lutas antirracistas e de inclusão, demonstrando como a arte pode ser um meio poderoso para readequar as representações visuais históricas, a partir das vivências e da oralidade dos povos Afro-Pindorâmicos.

No segundo capítulo o diálogo com as obras anteriores, como *Do Mar ao Rio: a gênese da fotografia brasileira* (2022) e *Maré Alta: o imaginário está atrás da porta* (2023), destacou a continuidade e o desenvolvimento de um projeto de desestabilização de estereótipos étnico-raciais, ampliando a compreensão das representações visuais na Amazônia. Ainda neste capítulo, reitero a importância do Ver o Peso, ser o lugar de onde parto criar e refletir sobre meus trabalhos e trajetória de vida. O que permitiu, fazer uma análise crítica das imagens que produzi ao longo dos anos de documentação do mercado, e das críticas direcionadas ao meu trabalho, que contribuiu para uma maior consciência sobre o impacto da fotografia na construção da identidade e na memória coletiva de um lugar ou povo.

O principal resultado desta pesquisa é o álbum *Iluminação dos Mortos* (2024), que usa o conceito de *Fotofabulação* para entrelaçar as histórias orais da minha família e das pessoas retratadas nos *carte de visite* do século XIX. O objetivo é integrar a história da minha família aos *carte de visite*, subverter os estigmas associados a essas fotografias, e transforma-las em ferramentas antirracistas para a superação de opressões. Assim, ao olhar uma fotografia deste álbum familiar ancestral, sermos capazes de nos reconhecer e nos olharmos com carinho. Ou conhecer a identidade da pessoa retratada, compreender suas origens, a composição de sua família, o contexto da fotografia e até mesmo quais seus sonhos, em que tempo viveu ao invés de reduzir os *carte de visite* a estigmas sociais ou meros objetos de coleção.

A pesquisa conclui que a prática artística da *Fotofabulação* oferece uma contribuição significativa para a história da fotografia e para a narrativa dos povos Afro-Pindorâmicos. Ao transverter os *carte de visite* em um espaço de afeto e memória, esta dissertação não apenas promove uma reflexão crítica sobre as representações históricas, mas também abre caminhos para uma maior inclusão e reconhecimento das histórias e das vozes que foram historicamente marginalizadas.

Assim, o trabalho realizado ultrapassa as páginas desta dissertação, oferecendo um convite à reflexão sobre como as práticas artísticas podem desafiar narrativas dominantes e contribuir para uma compreensão mais rica e inclusiva da história. A pesquisa reafirma o

compromisso com a memória ancestral e a construção de uma sociedade mais justa, onde todas as histórias possam encontrar seu devido espaço e respeito. Através da *Fotofabulação*, a dissertação evidencia a importância de uma narrativa plural e a necessidade de uma constante revisão das imagens e das histórias que moldam nossa percepção do passado e do presente.

Imagem 80 – Preta que não passa a vida em branco, 2024.



## REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AHMED, Sara. **Complaint!**. Durham: Duke University Press Books, 2021.

AHMED, Sara. **Viver uma vida feminista**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

AINDA HÁ TEMPO [Compositor e Intérprete]: Criolo. São Paulo: Sky Blue Music, 2006, 1 CD (69 min).

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Polén, 2019.

ALELUIA, Mateus. **Mateus Aleluia é um milagre**. São Paulo-SP: Trip TV, 2019. 1 vídeo (9min37s). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=lq9RagVaocA&t=234s>>. Acesso em: 23 set. 2024.

AMADOR DE DEUS, Zélia. **Zélia Amador de Deus – Descolonizar #Negritude (2017)**. Belém-PA: Sesc Boulevard, 2017. 1 vídeo (1h19min). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=BBzEfKmkS5g&t=634s>>. Acesso em: 23 set. 2024.

AZOULAY, Ariella Aïsha. **História potencial: Desaprender o imperialismo**. São Paulo: Ubu Editora, 2024.

BELÉM-PARÁ-BRASIL. [Compositor e Intérprete]: Mosaico de Ravena. Belém: Gravadora Atracão, 1997, 1 CD (62 min).

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **O Brasil dos viajantes**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

BERTH, Joice. **Empoderamento**. São Paulo: Pólen, 2019.

BERTH, Joice. **Mesa 8 | uma prisão mortal, com Joice Berth, Denise Carrascosa e Manuela d'Ávila - áudio original**. Paraty-RJ: Flip – Festa Literária Internacional de Paraty, 2023. 1 vídeo (1 hora 37 minutos). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yGLLeLMi8YJ0&t=1770s>>. Acesso em: 23 set. 2024.

BISPO, Nego. “A gente precisa testemunhar o que Exu apresenta na nossa vida.” **Nêgo Bispo** [...]. São João do Piauí, 29 jan. 2024. Instagram: @rocadequilombo e @apamelacarvalho. Disponível em: <https://www.instagram.com/apamelacarvalho/reel/C2tJfkfJChQ/>. Acesso em: 23 set. 2024.

BISPO, Nego. “Eu vou falar de nós ganhando. Porque pra falar de nós perdendo eles já falam.” [...]. São João do Piauí-PI, 2 dez. 2023b. Instagram: @rocadequilombo. Disponível em: <<https://www.instagram.com/rocadequilombo/reel/C0WuAEmO0NL/>>. Acesso em: 23 de set. 2024.

BISPO, Nego. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora, 2023c

BISPO, Nego. **Colonização, quilombos modos e significações**. Brasília: Editora UNB, 2015.

BISPO, Nego. **Confluências e Aquilombamentos \*A roda de conversa foi transmitida integralmente e está nesse feed.\*\*** [...] São João do Piauí-PI, 20 out. 2023d. Instagram: Instagram: @rocadequilombo. Disponível em: <[https://www.instagram.com/reel/CynYbr\\_Or\\_x/?igsh=MTNvdmEzcWlsMnJydA==](https://www.instagram.com/reel/CynYbr_Or_x/?igsh=MTNvdmEzcWlsMnJydA==)>. Acesso em: 23 de set. 2024.

BISPO, Nego. Mesa: Confluências e escrituras, muito mais do que rimas. Rio de Janeiro-RJ: Flup RJ, 2023a. 1 vídeo (1h46min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K2bG76vfwBQ>. Acesso em: 23 set. 2024.

BISPO, Nego. **Nego Bispo – Trajetórias**. São João do Piauí-PI, 2024. 1 vídeo (23 min 40 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Tqt9BnrolFg>. Acesso em: 23 set. 2024.

BISPO, Nego. **Saberes Afro-Pindorâmico: Educação e Alegria**. São Paulo-SP: Terreiros do Riso, 2023e. 1 vídeo (1h7min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xolW1mjq8u4&t=1915s>. Acesso em: 23 set. 2024.

BISPO, Nego. **Vivas, Vivas!!! Via @midianinja · · · “A roda não tem fim, a roda tem começo, meio e começo de novo.”** [...] São João do Piauí-PI, 18 dez. 2023f. Instagram: @rocadequilombi. Disponível em: <<https://www.instagram.com/reel/C1ALMHnrduq/?igsh=OGU1b3FjYmpsbGI2>>. Acesso em 23 set. 2024.

BORGES, Juliana. **Encarceramento em massa**. São Paulo: Pólen, 2019.

BRIENEN, Rebecca Parker. **Albert Eckhout: visões do paraíso selvagem** (obra completa). São Cristóvão: Editora Capivara, 2010.

CARDIM, Mônica. **Identidade branca e diferença negra: Alberto Henschel e a representação do negro no Brasil do século XIX**. Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) Universidade de São Paulo, 2012.

CONTINUAÇÃO DE UM SONHO. [Compositor e Intérprete]: BK', Gigantes e JXNV\$. São Paulo: Altafonte, 2022, 1 CD (43 min).

CRUPOOHRE AKROA GAMELA. In.: Nay Jinkns e Ana Mendes. **Como adiar o fim do mundo**. Aldeia Taquaritiua, Viana-MA, 2020. Instagram: @nayjinkns e @anamendes\_anamendes. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CQPJ-zFgsMX/?igsh=MmxvMGhha2F1Yjd2>. Acesso em: 23 set. 2024.

ERMAKOFF, George. **O negro na fotografia brasileira do século XIX**. Rio de Janeiro: George Ermakoff Casa Editorial, 2004.

ESQUIVA DA ESGRIMA. [Compositor e Intérprete]: Criolo. São Paulo: Oloko Records, 2014, 1 CD (43 min).

EVARISTO, Conceição. **CONCEIÇÃO EVARISTO | Escrivência**. Leituras Brasileiras, 2020. 1 vídeo (23min17s) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QXopKuvxevY&t=130s>. Acesso em: 23 set. 2024.

EVARISTO, Conceição. **Conceição Evaristo: “Não nasci rodeada de livros, mas de palavras, através da literatura oral”**. *El país*, 2017. Disponível em: < <https://www.escrevendoofuturo.org.br/conteudo/revista-digital/artigo/73/entrevista-conceicao-evaristo>>. Acesso em: 23 set. 2024.

EVARISTO, Conceição. **Mesa: Confluências e escrituras, muito mais do que rimas**. Rio de Janeiro-RJ: Flup RJ, 2023. 1 vídeo (1h46min). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=K2bG76vfwbQ>>. Acesso em: 23 set. 2024.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d’água**. Rio de Janeiro: Pallas, Fundação Biblioteca Nacional, 2014.

GAMA, Ionete. **Arquiteturas: Mercado Ver o Peso**. Belém-PA: SescTV, 2014. 1 vídeo (51 min 2 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y4UPeyMyKpw>. Acesso em: 23 set. 2024.

GELEDÉS - Instituto da Mulher Negra; CFEMEA - Centro Feminista de Estudos e Assessoria. **Guia de enfrentamento do racismo institucional**. São Paulo: Geledés; Cfemea, 2013.

GONÇALVES, Ana Maria. **Roda Viva | Ana Maria Gonçalves | 17/07/2023**. São Paulo-SP. Roda Viva, 2023. 1 vídeo (1h48min). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=7cP28ek\\_6dg](https://www.youtube.com/watch?v=7cP28ek_6dg) . Acesso em: 23 set. 2024.

GONÇALVES, Ana Maria. **Roda Viva | Ana Maria Gonçalves | 17/07/2023**. São Paulo-SP. Roda Viva, 2023. 1 vídeo (1h48min). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=7cP28ek\\_6dg](https://www.youtube.com/watch?v=7cP28ek_6dg) . Acesso em: 23 set. 2024.

GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. Rio de Janeiro: Record, 2016.

HARTMAN, S. O Tempo da Escravidão. **Revista Periódicus**, [S. l.], v. 1, n. 14, p. 242–262, 2021. DOI: 10.9771/peri.v1i14.42791. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/42791>. Acesso em: 23 set. 2024.

HARTMAN, S. Vênus em dois atos. **Revista Eco-Pós**, [S. l.], v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020. DOI: 10.29146/eco-pos.v23i3.27640. Disponível em: <  
[https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/27640](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640)>. Acesso em: 23 set. 2024.

HARTMAN, Saidiya. **Perder a mãe**: Uma jornada pela rota atlântica da escravidão. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.

HARTMAN, Saidiya. **PÓS-FLIP 2022: Saidiya Hartman conversa com Diane Lima**. Paraty-RJ: Livraria MegaFauna, 2023. 1 vídeo (1h13min). Disponível em: <  
<https://www.youtube.com/watch?v=fmLSdFeYdW4&t=3053s>. Acesso em: 23 set. 2024.

HARTMAN, Saidiya. **Vidas rebeldes, belos experimentos**: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais. São Paulo: Editora Fósforo, 2022.

HOOKS, bell. **Tudo sobre o amor**. São Paulo: Editora Elefante, 2021.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**. São Paulo: Francisco Alves, 1960.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KOSSOY, Boris. **Hercule Florence**: a descoberta isolada da fotografia no Brasil. São Paulo: Edusp, 2006.

KOSSOY, Boris. SCHWARCZ, Lilia. **Um olhar sobre o Brasil**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

KOUTSOUK, Sandra Sofia Machado. **Negros no estúdio do fotógrafo**: Brasil, segunda metade do século XIX. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 2010.

KOUTSOUK, Sandra Sofia Machado. **Zoológicos humanos**: Gente em exibição na era do imperialismo. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 2020.

LAGO, Bia Correa do. LAGO, Pedro Correa do. **Coleção Princesa Isabel. Fotografia do Século XIX**. São Cristóvão: Capivara, 2013.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MANO A MANO: **Sueli Carneiro** [Locução de]: Mano Brown e Sueli Carneiro. [S.l.]: Spotify, 25 mai. 2022. Podcast. Disponível em:  
[https://open.spotify.com/episode/2eTloWb3Nrjmog0RkUnCPr?si=8u2XfZM0QmSPNMyW\\_MHKzeg](https://open.spotify.com/episode/2eTloWb3Nrjmog0RkUnCPr?si=8u2XfZM0QmSPNMyW_MHKzeg) . Acesso em: 23 set. 2024.

MENDES, Silvana. **Silvana Mendes, CUÍCA Residência 2020**. Niterói-RJ: Lambes Brasil, 2021. 1 vídeo (13min24s). Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=DgmjtfPeMt0&t=286s>. Acesso em: 23 set. 2024.

NAY JINKNSS. **Maré alta: o imaginário está atrás da porta**: Esse é o vídeo que foi apresentado nos dias de @amazoniamapping agradeço [...]. Belém-PA, 7 de ago. 2023. 1 vídeo (5 min 47 s). Instagram: <https://www.instagram.com/reel/Cvp-vaAAOid/>. Acesso em: 23 set. 2024.

OLIVEIRA, Dayse Euzébio de. **“Não precisa de legenda”**: um estudo da imagem do negro na fotografia Praia de Copacabana, 2018. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2020.

OLUWA MI / ORIXÁ OXAGIAYAN. [Compositor]: Iuri Passos/ Luciana Baraúna / Yomar Asogbá. Intérprete: Grupo Ofá, Mateus Aleluia e Ivete Sangalo. Brasil, Deck Disk, 2019. 1 disco (56 min).

PAULINO, Rosana. **Rosana Paulino – Diálogos Ausentes (2016)**. São Paulo-SP: Itaú Cultural, 2016. 1 vídeo (9min24s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7awdUzh9UVg&t=152s>. Acesso em: 23 set. 2024.

PROJETO QUERINO: **A grande aposta**. [Locução de]: Tiago Rogero. [S.I]: Spotify, 6 ago. 2022. Podcast. Disponível em: <  
<https://open.spotify.com/episode/3eqBSnbWDaRsn2yDYW6kWe?si=zMEU7LqQOqaWiWYUbpPvg>>. Acesso em: 23 set. 2024.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?**. Feminismos plurais. Belo Horizonte: Letramento, 2019.

RICHTER, Ivone. **Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das artes visuais**. São Paulo: Mercado de letras, 2001.

RIOS, Joelington. [**Reflexões sobre a série fotográfica *O que sustenta o Rio***]. Whatsapp: [conversa entre Naiara Jinknss e Joelington Rios]. 21 jun. 2024. 13h33. 1 mensagem de Whatsapp.

RIPPER, João. [**A fotografia compartilhada e o bem querer**]. Whatsapp: [conversa entre Naiara Jinknss e João Ripper]. 02 ago. 2024. 10h. 1 mensagem de Whatsapp.

RIPPER, João. **A informação no processo de educação | João Ripper | TEDxUnisinos**. Porto Alegre-RS: TEDx Talks, 2016. 1 vídeo (18 minutos 26 segundos). Disponível em: <  
<https://www.youtube.com/watch?v=EEMylvpRJ4w&t=81s>>. Acesso em: 23 set. 2024.

RODRIGUES, Josivana de Castro. **Entre banzeiros e remansos: memórias da professora Ionete da Silveira Gama**. Dissertação (Mestrado em Educação em Ciências e Matemáticas) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Educação Matemática e Científica, Belém, 2023.

SALES, Valéria Fernanda Sousa. **Saudades, Reencontros e Manicuera: espetacularidades entrecruzadas de afeto na Iluminação dos Mortos em Curuçá-PA**. Orientador: Miguel de Santa Brígida. 2022. 175 f. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Belém, 2022. Disponível em:  
<http://repositorio.ufpa.br:8080/jspui/handle/2011/14086>. Acesso em: 10 de jul 2024.

SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. **Persona | Lilia Schwarcz | 09/07/2023**. São Paulo – SP: TV Cultura, 2023. 1 vídeo (55min48s). Disponível em: <  
<https://www.youtube.com/watch?v=ietfd9fXnZ0&t=2862s>>. Acesso em: 23 set. 2024.

SCHWARCZ, Lilia M. Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais. **Sociol Antropol**, 2014, Jul, v. 4(2), p. 391–431. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2238-38752014V425>>. Acesso em: 23 set. 2024.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

SILVA, Cidinha da. **Um exú em Nova York**. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2018.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TAKÚA, Cristiane; MARTINS, Leda Maria. **Entre línguas**. Rio de Janeiro: Dantes editora, 2024.

TEIXEIRA, Amanda Gatinho. No estúdio fotográfico de Fidanza: a construção da imagem das mulheres escravizadas na cidade de Belém (1869-1875). **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S. l.], v. 15, n. 30, p. 157–180, 2020. DOI: 10.26563/dobras.i30.1239. Disponível em:  
<https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1239>. Acesso em: 23 set. 2024.

TÔ PRA VÊ. [Compositor e Intérprete]: Criolo. São Paulo: Sky Blue Music, 2006, 1 CD (69 min).

VAN AMSTEL, Frederick. **A estética do cotidiano**. Blog Usabilidoido, 10 jun. 2007. Disponível em: [http://www.usabilidoido.com.br/a\\_estetica\\_do\\_cotidiano.html](http://www.usabilidoido.com.br/a_estetica_do_cotidiano.html). Acesso em 24 set. 2024.

VASQUEZ, Pedro Karp. **O Brasil na fotografia oitocentista**. São Paulo: Metalivros, 2003.

VIDAS NEGRAS: A **imagem histórica da mulher negra**. [Locução de]: Tiago Rogero. [S. l.]: Spotify, 13 jan. 2021. Podcast. Disponível em:  
<https://open.spotify.com/episode/6kLk08F1xJJoktGERsTWr1?si=zdaWZ3bURbWGNJucVrcXw>. Acesso em: 23 set. 2024.

**APÊNDICE A** – “Combinaram de nos matar. Mas a gente combinamos de não morrer.”

*“Quem continuar a olhar para trás enquanto está correndo, certamente irá tropeçar.”*  
 Provérbio Africano

Escrevo este texto após minha defesa de mestrado, que ocorreu no dia 25 de outubro de 2024. No decorrer do mês de novembro pude refletir sobre três datas significativas para mim: a Proclamação da República, o Dia da Consciência Negra e o último ciclo de quimioterapia da minha mãe. Embora não quisesse me alongar, seria impossível falar sobre as duas primeiras datas, sem mencionar a presença constante e os ensinamentos da minha mãe: “*Deus marca para não perder de vista*”, foi um deles.

Foi pela fragilidade de sua saúde que decidimos que ela não estaria na minha defesa. No entanto, ao longo de todo meu processo de aprendizagem, do pré-escolar à universidade, minha mãe sempre esteve ao meu lado. Ela conversava com os professores sobre meu rendimento e comportamento, sempre ciente de que eu daria trabalho. Mesmo que não compreendesse todos os aspectos do meu estudo, nunca deixou de se envolver. Isso é o que chamo de privilégio. Contudo é sobre outro tipo de privilégio que trata este apêndice: **o pacto de branquitude**.

Deste modo, reitero neste documento meu compromisso com minha negritude<sup>52</sup> e com a pesquisa, que, não por acaso, é fruto das políticas de ações afirmativas<sup>53</sup>, as quais possibilitam a diversidade e pluralidade de identidades e estudos dentro da academia. Nasci negra e ter consciência disso altera tanto a maneira como vejo o mundo quanto a forma como sou vista pelo outro. Sendo assim, o letramento racial é uma compreensão essencial para reconhecermos as desigualdades. Não se trata apenas do entendimento do negro ou do indígena, mas de toda a sociedade, especialmente daquela que carrega uma herança de um passado escravocrata.

Por este motivo, não costumo resumir minha trajetória, enquanto artista, apenas pelo viés da minha poética, pois ela não é capaz de abranger toda a complexidade da minha experiência. Da mesma forma, minha pesquisa acadêmica, por si só, também não consegue

---

<sup>52</sup>O conceito de negritude, desenvolvido por Aimé Césaire foi criado em reação à opressão do sistema colonial francês e ao apagamento e a desvalorização da cultura africana herdada. A concepção visava rejeitar a assimilação cultural imposta pelo processo colonizatório.

<sup>53</sup>O Programa Federal de Ações Afirmativas (PFAA) tem o objetivo de promover direitos e a equiparação de oportunidades por meio de ações afirmativas destinadas às pessoas negras, quilombolas, indígenas, pessoas com deficiência e mulheres - para promover a participação de minorias no processo político, no acesso à educação, saúde, emprego, bens materiais, entre outros.

fazê-la. Ainda assim, tanto minha poética quanto minha pesquisa acadêmica, distanciam-se de qualquer tentativa de servir aos interesses ou resguardar os privilégios de um grupo ou indivíduo branco. Por esta razão, ser uma pesquisadora negra (que se propõe a fazer uma pesquisa contra colonial ou decolonial) – em uma universidade, predominantemente, masculina e branca – é solitário e cruel.

**Negrato**, a branquitude se coloca em oposição à negritude, um conceito criado e desenvolvido pelo ativismo negro, principalmente na Europa e nos Estados Unidos, por volta da década de 1930. Foram intelectuais negros que deram forma à ideia de negritude, que se caracteriza como uma afirmação de identidade e um símbolo de orgulho para o movimento social negro. Em contraste, o conceito de branquitude passou a ser entendido como uma categoria de acusação, uma norma moral que denuncia.

Por muito tempo, pessoas brancas apropriaram-se do lugar e da fala dos/sobre os outros, tirando o protagonismo dessas pessoas. Assim, enquanto tinham facilidade em falar sobre os outros, demonstravam, e ainda demonstram, grande dificuldade em se auto-racializar. A raça branca, nesse contexto, representa um lugar de privilégio social, um privilégio que tem raízes em nosso passado histórico, mas que se mantém presente até hoje. Trata-se de um privilégio que é, ao mesmo tempo, simbólico e material.

Em consequência disso, as datas citadas no início do texto reverberam de diferentes formas dentro de mim e, de algum modo, conversam entre si. Enquanto pesquisadora negra e em processo de retomada identitária, questiono: **O que muda na racialização das imagens após a abolição formal da escravidão?**

Primeiramente, é fundamental revisarmos nossa compreensão sobre a abolição. Nossa história, de modo geral, é profundamente marcada por uma perspectiva branca, masculina, colonial e europeia, o que frequentemente coloca as mesmas figuras e eventos no centro da narrativa. No caso da abolição, por exemplo, a versão oficial destaca a Princesa Isabel, atribuída como a responsável por abolir a escravidão em maio de 1888. No entanto, é crucial lembrar que o Brasil foi o último país a abolir a escravidão no âmbito do sistema mercantil, entendido aqui como a escravidão institucionalizada pelas potências europeias desde o século XVI. Embora a escravidão mercantil tenha sido formalmente abolida, outras formas de exploração e subordinação continuam a existir na sociedade atual.

O Brasil foi o país que mais recebeu africanos escravizados<sup>54</sup> (sem mencionar a escravidão e extermínio das populações originárias). Estima-se que mais de 12 milhões de pessoas foram sequestradas de África, retiradas de seus povos e aldeias, isto apenas em relação ao tráfico transatlântico. Os números apontam que, dos 12 milhões, cerca de 10 milhões conseguiram chegar com vida às colônias europeias nas Américas, o que revela o altíssimo índice de mortalidade dessa travessia. Do total de 10 milhões, aproximadamente 4,4 milhões foram trazidos para o Brasil: o maior receptor de mão de obra escrava e é sobre isso que estou falando, uma escravidão que percorreu o país de Norte a Sul, naturalizando-se, de forma perversa, em todas as suas estruturas sociais.

Imagem 80 – Uma Senhora de Algumas Posses em sua Casa. Jean-Baptiste Debret, 1823.



Esta pintura de Debret, por muito tempo, foi analisada de forma "ingênuo" e sem questionamentos, esteve presente na capa ou dentro dos livros de história do Brasil. Mas o que parece uma cena pacífica, na verdade, está imersa em violências "ocultas". A pergunta que se fazia: "Qual o problema dessa imagem?", no entanto, há diversos problemas: a mulher branca ensinando outra mulher branca, algo apresentado como uma atitude meritória. Há também um macaquinho que sobrepõe a imagem da mulher negra sentada na esteira. Além de posições hierárquicas evidentes, como as mulheres brancas sentadas nos bancos, enquanto as pessoas negras estão na esteira; as crianças negras nuas, dispostas de forma subjugada. Essas crianças negras são frequentemente retratadas nuas no chão, como se fossem animais de estimação. Além disso, há um chicote nas costas da mulher branca, algo que não pode ser ignorado. Se fosse apenas uma vez, poderíamos pensar: "Ah, talvez estejamos exagerando". Se fossem duas

---

<sup>54</sup> Para mais informações acesse: <https://www.slavevoyages.org/>.

vezes, começaríamos a questionar: "Será que há algo por trás disso?". Mas, ao vermos isso repetidamente, percebemos que se trata de uma estrutura, um **padrão**.

Minha metodologia de trabalho envolve a comparação de imagens e, por isso, insisto na necessidade de "ler" essas imagens. Mudou algo de 1888 para 2024? Sim, mudou. É importante destacar que não temos mais escravizados no Brasil, mas em 1888 a quantidade de pessoas escravizadas já era reduzida. Então, quem realmente libertou os escravizados? Foram as próprias populações negras, junto com um movimento civil mais amplo. A abolição, na verdade, foi uma tentativa do Império de garantir que Isabel fosse reconhecida como sucessora de Dom Pedro II, assegurando-lhe o terceiro reinado, o que acabou não acontecendo. Houve mudança? Sim, houve. Mas houve muita mudança? Não, não houve tanta mudança assim. O que podemos perceber é que, além dos padrões visuais carregados por essas imagens, há também um discurso e uma performance branca. Mesmo lidando com histórias visuais do "passado", essas imagens continuam a se reiterar, reafirmando **estruturas presentes**.

Desde o início desta dissertação (devidamente referenciada), discutiu-se, como no campo das artes visuais, mais especificamente na fotografia no final do século XIX, a memória negra e indígena no Brasil tem suas origens nas coleções de retratos etno-antropológicos de pessoas escravizadas ou recém-libertas. Retratos que foram realizados nos estúdios de estrangeiros/fotógrafos brancos, como Alberto Henschel, Felipe Fidanza, George Huebner, Christiano Junior e Marc Ferrez (e tantos outros), cujos olhares estavam imersos em uma visão colonialista.

Realizados há mais de um século no Brasil, esses registros fotográficos – respaldados pela ciência, serviram de base para a construção de políticas racistas e contribuíram para a perpetuação de histórias hegemônicas, muitas vezes distorcendo e minimizando as memórias das injustiças e violências do período colonial. Tu podes até dizer: “Ah, mas naquela época eles não pensavam nisso!”, o que pode ser verdade. No entanto, isso não diminui o fato de que esses fotógrafos atendiam a um sistema de colecionismo etno-antropológico que objetificava, tipificava e desumanizava seus retratados por meio dos *carte de visite*. Ou seja, impossível não os responsabilizar, ou mesmo, relativizar tais problematizações no contexto atual.

A pontual frase do fotógrafo negro Januário Garcia<sup>55</sup>, "existe uma história do negro sem o Brasil. O que não existe é uma história do Brasil sem o negro", sublinha a importância fundamental do direito à memória coletiva das pessoas Afro-pindorâmicas na formação do Brasil, tanto no passado quanto no presente, direcionando também para um futuro possível. Logo, o que podemos compreender como um futuro possível para artistas pesquisadores Afro-pindorâmicos? Significa um futuro em que possamos problematizar a construção da história hegemônica. E não apenas na história, problematizar na arte contemporânea artistas não racializados que sustentam suas produções em repetitivas metodologias racistas, destoando do que o movimento das maiorias minoritárias<sup>56</sup> propõe-se a defender. Nosso futuro é fazer frente, **disputar as narrativas e protagonismo no fazer da história e da arte.**

Na disputa por essas narrativas, artistas contemporâneos **negros** e **indígenas** têm se apropriado dessas imagens do século XIX, especialmente dos retratos em formato *cartes de visite*, preservados em acervos públicos, como os do Instituto Moreira Salles, do Museu Paulista da Universidade de São Paulo; do Leibniz-Institut für Länderkunde, em Leipzig, Alemanha, e da biblioteca Arthur Viana, em Belém. Esses artistas reapropriam esses registros fotográficos, sem desconsiderá-los, para reescrever a história, resgatar e preservar as memórias silenciadas dos povos da oralidade.

Outro questionamento que me acompanhou durante a escrita desta dissertação foi: como realizar uma **crítica em artes** sobre a produção de um autor vivo, que se recusa a ceder autorização para a reprodução de suas imagens na pesquisa, e que, portanto, não está em domínio público? É neste ponto que retorno a escrita, e faço este apêndice. Vale destacar que, nesse caso, a fotografia seria utilizada para fins acadêmicos, como ferramenta de comparação entre padrões metodológicos. Diferentemente dos acervos históricos: as pinturas de Albert Eckhout ou dos *carte de visite* do século XIX, não se trataria de uma apropriação para uma

---

<sup>55</sup> Januário Garcia Filho (Belo Horizonte, 16 de novembro de 1943 – Rio de Janeiro, 30 de junho de 2021[1]) foi um fotógrafo brasileiro. Com extenso trabalho nas áreas de publicidade, música e documentação de afrodescendentes em âmbitos social, político, cultural e econômico, Januário participava de importantes espaços de memória, arte e cultura do povo negro além do âmbito profissional. Foi autor das fotos de capas de álbuns icônicos de artistas como: Gilberto Gil, Tim Maia, Belchior e Leci Brandão. Para conhecer mais acesse: <https://www.januariogarcia.com.br/>

<sup>56</sup> Ironicamente, o que chamamos aqui de minorias são, quantitativamente, a maioria da população. O termo minoria refere-se, na sociologia, a grupos sociais historicamente excluídos do processo de garantia dos direitos básicos por questões étnicas, de origem, por questões financeiras e por questões de gênero e sexualidade. Também podem entrar no conceito pessoas que se encontram em situação de vulnerabilidade social, como idosos e portadores de necessidades especiais.

reapropriação do arquivo, mas de uma análise sem interferir no trabalho original, como é feito pelos diversos tipos de pesquisa, nas diferentes linhas de pesquisa, mesmo aqui nesse programa em que me formo.

Então, **qual o problema na utilização da fotografia *Banhista*<sup>57</sup> (1994) do autor Luiz Braga para a pesquisa acadêmica?** Por quase nunca serem questionados, pesquisar e contestar a produção de artistas brancos paraenses é uma questão apropriada e relevante que vai sendo, e precisa urgentemente, ser alterada em nosso contexto contemporâneo. No livro *A presença da ausência* (2024), é possível notar como as populações brancas nunca foram de fato ameaçadas, sempre foram uma imensa presença, mas que fica totalmente fora do questionamento. Ou seja, a população branca nunca se viu ameaçada, a não ser quando seus poderes/privilégios são questionados: quando sua maneira de falar e performar, de trabalhar, de se divertir, de produzir seus trabalhos, de capitalizar em cima dos corpos negros, quilombolas, indígenas torna-se denúncia de falta de respeito e desumanidade.

Não sou a primeira pessoa negra a criticar o Luiz Braga, assim como a cobrança em relação ao trabalho de artistas brancos não começa comigo. Afinal, as pessoas brancas estão presentes nas artes há muito tempo, seja nas universidades, exposições, museus, livros de arte e em muitos outros espaços. As críticas, entretanto, nem sempre estiveram presentes. Isso me faz refletir que posso estar inserida nesse universo artístico predominantemente branco, mas isso não significa que deixarei de expressar minha opinião. Porém, dentro da universidade (embora não se tratasse da minha opinião, mas sim da minha pesquisa acadêmica) isto foi um caso à parte.

Fazer esse tipo de questionamento a autores vivos, como tentei fazer com a *Banhista* (1994) do Luiz Braga, não terá grandes perdas, pelo contrário, pois ele pode, se *desejar*, revisar sua metodologia. Para nós, pessoas racializadas, vítimas de diversos tipos de racismo, a diferença é grande: estamos conquistando (não ganhando) acesso à universidade, às exposições da cidade, visibilidade etc., o caminho é mais recente e estreito. Para aqueles que não têm possibilidade de ascensão a esses espaços, as barreiras são ainda mais severas, e as consequências, muito mais graves.

---

<sup>57</sup> <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/112125-banhista>

As mulheres negras, quando interseccionamos os marcadores de raça e gênero, são as que mais sofrem com a dupla discriminação, e na academia isso não é diferente. Ao contrário da agressão física, a violência psicológica é muitas vezes sutil, o que dificulta a identificação e a nomeação de certas violências, como por exemplo, nomear que certos enfrentamentos que passei a fazer dentro da universidade tratavam-se de **racismo epistêmico**.

Atribuo a dificuldade em incluir a fotografia *Banhista* (1994) nesta dissertação ao pacto de branquitude, que não só protege o Luiz Braga, mas também a outros indivíduos brancos como professores, curadores/donos de galerias/ diretores de museus, o circuito das artes paraense entre outros artistas. Foram dois anos de perguntas repetitivas: "**Vais realmente citar o Luiz? Vais mesmo colocar a foto da Banhista? Você tem autorização do Luiz para usar a fotografia dele?**" Vale destacar que, ao longo desta dissertação, citei outros artistas que não estão em domínio público, artistas vivos, mas essas questões nunca foram levantadas em relação ao trabalho deles. É fato que utilizei essas obras como referência, propondo um contraponto às imagens estereotipadas do século XIX, mas me peguei refletindo: se mencionasse a obra ou a conduta de Luiz Braga como uma forma de elogio, eu teria sido questionada por tanto tempo sobre a autorização para incluir a fotografia nesta pesquisa?

Pessoas, geralmente brancas, têm grande dificuldade em reconhecer o racismo nas fotografias ou na atuação de Luiz Braga, pois algumas não passaram por um processo de letramento racial, que é essencial para compreender as desigualdades. Sem essa conscientização, continuarão se defendendo e defendendo seu grupo, desqualificando e resumindo a pesquisa que proponho a fazer a algo como: "inveja do trabalho e da carreira de Luiz" ou até como "mimimi". Lembro-me de quando o Arte Pará<sup>58</sup> o anunciou como o artista homenageado, ver um comentário nas redes sociais que dizia algo como: "Pode falar o que for, ele é o cara da fotografia paraense!" E eu pensei: "Hum, não é sobre isso". Mesmo reconhecendo a contribuição de Luiz para a fotografia paraense, acredito que o fato de suas obras serem tecnicamente e esteticamente consideradas boas não pode isentá-lo de receber críticas – muito menos não permitir que as pessoas possam "**ler as imagens**".

---

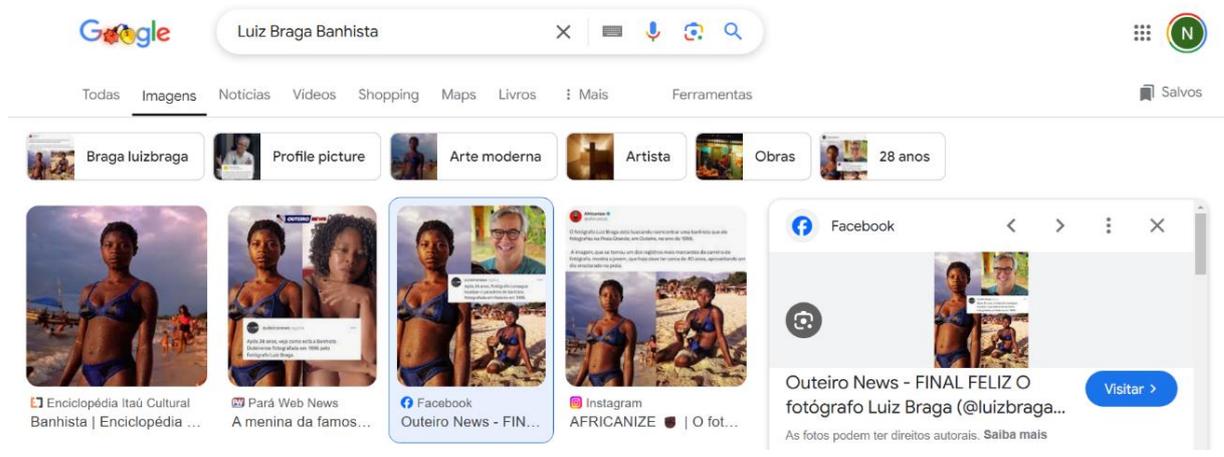
<sup>58</sup> O Arte Pará – Salão de artes que surgiu do projeto idealizado pelo jornalista Romulo Maiorana (1922-1986), no início dos anos 80.

No ano de 2023, no podcast *Ao por do Sol: Fotografia e afeto com Luiz Braga*<sup>59</sup> do professor e historiador paraense Michel Pinho, Luiz comenta sobre as cobranças que vem recebendo em suas redes sociais, sobre os direitos autorais dos retratados em sua produção e ele comentou:

(...) a fotografia é um registro, e até por ela ser um registro do real, ela paga um preço que o desenho, a pintura não paga. Por exemplo, se aquela Banhista. Eu estou te falando isso porque são perguntas que eu respondo muito: “ah, mas você tem autorização dessa pessoa pra usar a foto dela, esta mulher? As pessoas não entenderam que aquela mulher não é a Maria Antônia da Silva Souza, aquela é a fotografia da Banhista.

É ótimo termos o privilégio de repensar e mudar nossas atitudes, mas infelizmente, palavras não voltam para dentro da boca. Esse foi o comentário de Luiz sobre Joycenilde Cardoso, 48 anos, de Turialçu/MA retratada como Banhista desde 1994. Ela foi identificada após a campanha que Luiz fez em abril de 2024, a qual viralizou e gerou uma grande mobilização. Sites como Outeiro News, Pará Web News e até o Africanize, uma página voltada para pautas e o movimento negro, divulgaram a história. Isso me faz perceber as contradições nesse processo de pesquisa e militância, reforçando a urgência de reinterpretar as imagens, reconhecendo a problemática de uma performance romântica, heróica e emocional do fotógrafo, que se posiciona como salvador. Foi por isso que, para esta parte da pesquisa, busquei no Google Imagens a expressão "Luiz Braga Banhista", e encontrei a campanha para localizar, como os sites dizem: “a famosa Banhista de Luiz Braga”.

Imagem 82 – Captura de tela Google imagens – Campanha para encontrar a retratada como Banhista, realizada por Luiz Braga, abril de 2024.



<sup>59</sup> Para acessar e ouvir o podcast: <https://open.spotify.com/episode/OLA4XMzjz5KBdVnhVHTVT?si=UrVGKCvyRvGhHzdfm4BkJQ>

Imagem 83 – Captura de tela @Africanizeoficial – Campanha para encontrar a retratada como Banhista, realizada por Luiz Braga, abril de 2024.

O fotógrafo Luiz Braga está buscando reencontrar uma banhista que ele fotografou na Praia Grande, em Outeiro, no ano de 1996.

A imagem, que se tornou um dos registros mais marcantes da carreira do fotógrafo, mostra a jovem, que hoje deve ter cerca de 40 anos, aproveitando um dia ensolarado na praia.



Movido pelo desejo de reencontrar a banhista e compartilhar com ela a foto que guarda há tanto tempo, Luiz Braga nos propôs um desafio através das redes sociais. Em sua página (@luizbraga), ele publicou a imagem e pediu ajuda aos seus seguidores para identificar a jovem.

O fotógrafo espera que, com a ajuda das redes sociais, consiga finalmente reencontrar a banhista e entregar a ela a foto que a eternizou. Ele acredita que este reencontro será um momento emocionante, capaz de reviver memórias e fortalecer a conexão com o passado.

Se você conhece a banhista da foto ou tem alguma informação que possa ajudar a encontrá-la, entre em contato com @luizbraga através das redes sociais ou em nossa DM.

Reprodução: @luizbraga  
#AfricanizeOficial #Repost

Imagem 84 – Captura de tela @Africanizeoficial 2 – Campanha para encontrar a retratada como Banhista, realizada por Luiz Braga, abril de 2024.

**uyrasodoma** 32 sem  
Me admira vcs da @africanizeoficial passando pano e replicando a romantização dessa prática colonial.  
Responder Ver tradução 24

**marcia.moreira09** 32 sem  
Eu tenho uma revista francesa com essa foto na capa!  
Responder Ver tradução 1

**shymenni** 32 sem  
No perfil dele, diz que achou e que ela se chama Joycenilde Cardoso. Combinou de retratar a foto novamente... Espero que agora pague pelo direito de imagem da mulher! Que alguém possa orientar a ela, para que corpos negros não virem prêmios a brancos e nada ao detentor da beleza.  
Responder Ver tradução 576

**souaqueladiana** 32 sem  
Foi encontrada: Joycenilde Cardoso.  
Responder Ver tradução 6

**rogercipo** 32 sem ❤️ pelo autor  
Parece legal, mas isso é problemático. Eu sou fotógrafo de formação e sempre critiquei esse tipo de prática que sai clicando pessoas negras e criam obras sem nomes, tirando a identidade da nossa comunidade.  
Eu espero que ele esteja procurando para indenizá-la com alguma grana que a imagem dela deve ter gerado pra ele (ou facilitado no sucesso de tal trabalho).  
Profissionais de fotografia, não produzam esse tipo de trabalho sem informações básicas das pessoas. Não tire a identidade das pessoas em nome da sua fotografia. Isso é fazer manutenção do racismo e, hora, com mais tempo eu até posso explicar pq (mesmo sendo meio óbvio).  
6.394

**aomar.ia** 32 sem  
Ela é linda, mas a história da foto é cruelmente terrível. Somos usados a todo tempo e de todos os modos  
Responder Ver tradução 6

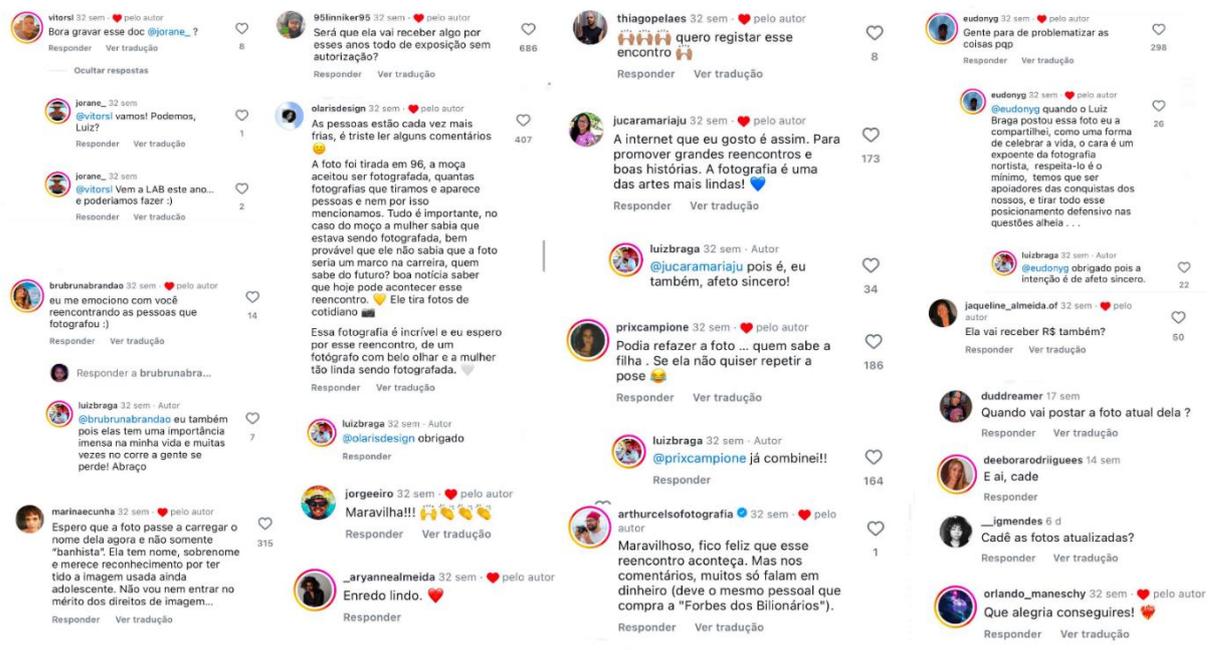
**anamendes\_anamendes** 32 sem  
Alô século XXI, aqui é o bonde da fotografia (masculino-branco) que deu nomes genéricos pra todas as suas imagens porque nunca foi cobrada politicamente por isso, tu pode me ajudar a limpar a minha barra? Alô ... alô ...  
Responder Ver tradução 724

Imagem 85 – Captura de tela @luizbraga – Campanha para encontrar a retratada como Banhista:

ENCONTREI<sup>60</sup>, abril de 2024.



Imagem 86 – Captura de tela @luizbraga – Campanha para encontrar a retratada como Banhista: ENCONTREI - comentários no instagram de Luiz Braga, abril de 2024.



<sup>60</sup> Para acessar a publicação, acesse: <https://www.instagram.com/p/C6KJUK3PMBH/?igsh=bjNrMXU1ZGhsNjJr>

É possível perceber a expectativa por um final feliz em torno do movimento de Luiz Braga, mas também destaco as cobranças que ele vinha recebendo, intensificadas com a campanha. Apesar disso, os elogios e convites para documentar o reencontro e recriar a fotografia de 2024 com Joycenilde ou com sua filha foram predominantes. Destacam-se dois pontos importantes: primeiro, embora existam outras fotografias de Luiz Braga devidamente identificadas, foi a de Joycenilde Cardoso que ele reivindicou como sua, afastando a possibilidade de ser *Maria Antônia da Silva Souza* e inserindo a imagem em sua própria narrativa, chamando-a de *Banhista*. Além de ter sido ele mesmo que promoveu uma mobilização nas redes sociais para encontrá-la. Segundo, é possível que nem Joycenilde, nem mesmo sua filha se reconheçam neste lugar de produção de estereótipos e objetificação dos corpos negros, e possam, de fato, ver o gesto de Luiz como algo positivo; tanto que ao serem questionadas sobre indenização pelo uso da imagem, elas reafirmam não estarem interessadas no aspecto financeiro.

Até o momento em que esta pesquisa foi realizada, Luiz já se reencontrou com Joycenilde em São Luís, no Maranhão, e lhe entregou uma cópia emoldurada da fotografia. Não há informações sobre os direitos autorais entre as partes e se houve algum retorno financeiro para Joycenilde. Por fim, a fotografia de Joycenilde Cardoso faz parte da Coleção MAM São Paulo<sup>61</sup>, da Coleção fixa da Casa das 11 Janelas, e permanece sem a devida identificação, exposta no Arte Pará de 2024 com o título que Luiz atribuiu.

Imagem 87 – Arte Pará 2024 – Artista homenageado: Luiz Braga. Fotografia: Nay Jinkss, dezembro de 2024.



<sup>61</sup> <https://acervo.mam.org.br/ficha.aspx?ns=216000&id=4443&c=objetos&lang=PO>

Essas reflexões e problematizações têm sido objeto de minha observação e elaboração há anos, muito antes de ingressar no PPGARTES. No entanto, foi somente após a minha defesa que decidi escrever uma crítica mais aprofundada sobre essa fotografia, uma crítica que, por muitos anos, busquei sem sucesso. Nesse sentido, faço uma comparação: em 1641, Albert Eckhout nomeou sua pintura de uma mulher negra com uma criança negra desnudada como **Mulher Negra**; no século XIX, Felipe Fianza deu o título de **Vendedoras de Frutas** à fotografia de uma senhora negra no chão, de 1869. Hoje, na contemporaneidade, Luiz Braga mantém a fotografia de uma mulher negra na praia sob o título de **Banhista** 1994, sem abrir espaço para qualquer diálogo que não seja um elogio à sua obra e à sua produção.

Como forma de resistência, mesmo após a defesa da minha dissertação, procurei me informar e buscar apoio junto a uma rede de aliados: amigos, editores, professores universitários, advogados e até com as membras da minha própria banca de defesa, compartilhando com todos o meu frequente desencorajamento em utilizar essa fotografia. Até o último momento, tentei incluir a imagem sem a autorização do autor, como um gesto político, com o único objetivo de depositar a pesquisa no banco de dissertações do PPGARTES, sem pensar em uma possível publicação futura. Portanto, reitero que o desejo de usar a fotografia *Banhista* (1994) era exclusivamente para **fins acadêmicos**.

Para isso, entrei em contato com a secretária do PPGARTES e busquei mais informações sobre as autorizações e os termos de uso de imagem – para saber se poderia ou não utilizar a fotografia sem nenhum problema. Também, cheguei a ir ao setor de propriedade intelectual da Universidade Federal do Pará (UFPA) para tirar minhas dúvidas, precisamente no dia 19 de novembro de 2024. Mas, para minha infelicidade, saí de lá com as mesmas incertezas e insegurança com que entrei, ou pior, compreendendo que o sistema possui brechas e sobrevive quem tem mais vantagens, ou melhor poder. Ao entrar em contato com a **lei N° 9.610**<sup>62</sup>, de 19 de fevereiro de 1998, sobre a legislação de direitos autorais e de outras providências, compreendi que:

---

<sup>62</sup> Para acessar a LEI N° 9.610 completa, acesse: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/19610.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19610.htm)

- No capítulo II, **São direitos do autor:** de acordo com o “ART. 24. Nº IV – o de assegurar a integridade da obra, opondo-se a quaisquer modificações ou à prática de atos que, de qualquer forma, possam prejudicá-la ou atingi-lo, como autor, em sua reputação ou honra”;
- No capítulo IV, “**Das Limitações aos Direitos Autorais:** de acordo com o ART. 46. Nº I – a reprodução. **a)** na imprensa diária ou periódica, de notícia ou de artigo informativo, publicado em diários ou periódicos, com a menção do nome do autor, se assinados, e da publicação de onde foram transcritos; **b)** em diários ou periódicos, de discursos pronunciados em reuniões públicas de qualquer natureza”; **III** – a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra;

Se no capítulo II existe uma parte da lei que protege o autor e sua obra, no capítulo IV há disposições que resguardam a mim e a minha pesquisa. A questão é que, provavelmente, caso houvesse um processo judicial futuro (como fui incansavelmente lembrada, e que, por isso, deveria arcar com as consequências sozinha, com meu CPF), eu, enquanto **artista-pesquisadora negra**, seria a mais exposta, enfrentando um **artista branco veterano consolidado**. Embora discordasse e reconhecesse as fragilidades dessa lei, tenho plena consciência de que não estava fazendo nada ilegal ou errado. E, entendendo que a corda costuma quebrar do lado mais fraco. Foi exatamente no dia 20 de novembro de 2024, Dia da Consciência Negra, que decidi não utilizar a fotografia de Luiz Braga, em comparação ao *carte de visite* produzido por Albert Henschel.

Como já foi mencionado neste apêndice, não tolerarei ou permitirei ser silenciada, muito menos conivente na manutenção dos privilégios de artistas brancos, muito menos os que se recusam a politizar suas trajetórias e rever suas produções. Deste modo, recorro ao samba enredo apresentado pela Beija-Flor no desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro durante o carnaval de 1989 **Ratos e Urubus, Larguem minha fantasia**. Criado pelo carnavalesco Joãozinho Trinta, o enredo fez uma crítica social profunda, utilizando os conceitos de lixo e luxo como metáforas para abordar questões como política, sexo e religião. O desfile começa com um convite para que os mendigos participem do "grande baile" promovido pela escola. Seguindo essa linha mendigos, pedintes, loucos, profetas de rua, meretrizes, travestis, pivetes,

catadores de papel e alimentos nas feiras, entidades espirituais e todos os habitantes das ruas transformam o lixo em suas fantasias para participar dessa grande festa.

Na véspera do desfile, a Justiça do Rio de Janeiro acatou um pedido da Arquidiocese para proibir a exibição do carro abre-alas, que trazia uma reprodução da estátua do Cristo Redentor vestindo trapos, emergindo de uma favela e cercada por mendigos. Diante dessa decisão, o diretor de carnaval da escola, na época, teve a ideia de cobrir a escultura com um plástico preto e pendurar uma faixa com a inscrição: "**Mesmo proibido, olhai por nós!**". Esse gesto transformou a alegoria em uma das imagens mais marcantes do carnaval contemporâneo – e assim como imagens dialogam com outras imagens, uso como referência a imagem do carnaval de 1989 decidir cobrir a intocável produção de Luiz Braga.

Imagem 88 – Carnaval Beija-Flor de Nilópolis / Imagens censuradas – Ano: 1989.



Reinterpretar a forma de como utilizar esta fotografia, foi um jeito que encontrei para não abaixar a cabeça diante e de dentro da casa grande. Luiz Braga apropriou-se por 30 anos da imagem de uma mulher negra em um dia de lazer na praia de Outeiro, reivindicou e reforçou seu próprio imaginário, enquanto silenciou a identidade dessa mulher. Além disso, expôs essa imagem nacional e internacionalmente, capitalizando e consolidando sua carreira.

O que venho propondo a dizer não é para mudar os senhores, e sim, para que nenhum de nós volte a abaixar a cabeça para estes senhores – para que tenhamos a autonomia de repensar e reinterpretar o trabalho destes artistas em primeira pessoa. O tempo passou, mas a sociedade segue reproduzindo os mesmos estigmas e estereótipos que comprometeram e continuam a afetar a mim e minha família – Por fim, repito algumas perguntas e também, faço outras: **Como utilizar a fotografia de um autor vivo sem a sua autorização? Como fazer pesquisa de dentro de uma instituição que protege e assegura o privilégio de artistas brancos? Quais**

**leis amparam artistas-pesquisadores Afro-Pindorâmicos a produzirem suas pesquisas e críticas em artes, sem o risco de serem processados? Como reinterpretar a produção e os acervos de artistas considerados intocáveis e consolidados como Luiz Braga? Só podemos direcionar críticas há quem morreu a mais de 100 anos?**

São muitas perguntas, poucas respostas. Muitos sentimentos e confusões no mundo e dentro de si. A raiva, a indignação, a subestimação, o desencorajamento, as injustiças e as violências são sentimentos que os artistas Afro-Panorâmicos conhecem muito cedo. Engulo tais sentimentos, mas ponho para fora, o remédio é deixar sair. Vindo de onde eu vim, tendo a família e a mãe que tenho, não seria diferente. Meu entendimento sobre tudo na vida, meu comprometimento e amor pela pesquisa me direcionam para outros caminhos: minha terapia, as pessoas que me amam e cuidam de mim, minha espiritualidade, todos estão interligados. O que eu estou comunicando é que, ao invés de apenas me decepcionar e odiar a experiência que tive dentro da universidade, elaboro estes sentimentos e devolvo com pesquisa, com fontes, com afeto e cuidado, e reafirmo o combinado: **combinamos de não morrer.**