

Universidade Estadual Paulista
"Júlio de Mesquita Filho"
Instituto de Artes - Campus São Paulo

Rodrigo Lopes Costa

**ÁLBUM DE FAMÍLIA
NA ARTE/EDUCAÇÃO:
Matéria de ficção**

São Paulo
2022

Rodrigo Lopes Costa

ÁLBUM DE FAMÍLIA NA ARTE/EDUCAÇÃO: Matéria de ficção

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação / Mestrado Acadêmico em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes.

Área de Concentração:

Arte e Educação

Linha de Pesquisa:

Processos artísticos, experiências educacionais e mediação cultural

Orientadora:

Prof^ª. Dra. Rejane Galvão Coutinho

São Paulo
2022

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

C837a Costa, Rodrigo Lopes, 1995-
Álbum de família na arte/educação : matéria de ficção / Rodrigo Lopes Costa. - São Paulo, 2022.
252 f. : il. color.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rejane Galvão Coutinho
Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes

1. Arte na educação. 2. Fotografia de famílias. 3. Arquivos pessoais. 4. Arte moderna - Séc. XXI. Coutinho, Rejane Galvão. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 778.926

Rodrigo Lopes Costa

ÁLBUM DE FAMÍLIA NA ARTE/EDUCAÇÃO: Matéria de ficção

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação / Mestrado Acadêmico em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes.

Dissertação aprovada em: 09/08/2022

Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. Rejane Galvão Coutinho
(Instituto de Artes/UNESP - Orientadora)

Prof^a. Dr^a. Rita Luciana Berti Bredariolli
(Instituto de Artes/UNESP)

Prof^a. Dr^a. Luciane Germano Goldberg
(Faculdade de Educação/UFC)

Suplentes

Prof^a. Dr^a. Leda Maria de Barros Guimarães
(Faculdade de Artes Visuais/UFG)

Prof. Dr. Sidiney Peterson Ferreira de Lima
(Instituto de Artes/UNESP)

AGRADECIMENTOS

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

Agradeço à vocês que não me deixam esquecer a importância de criar as nossas imagens de felicidade, em especial, Ana Aline Furtado, Brendo da Silva, Davi Lopes, Edilza Lopes, Edu Moreira, Garu Pirani, Hércules Lima, Lucas Dilacerda, Luiz Costa, Pedra Silva, Rennó Silva, Rômulo Silva, Silvana da Silva e Sylvia Lopes.

À Rejane Coutinho, pelo acolhimento e orientação. À banca examinadora, Rita Bredariolli e Luciane Goldberg, pela leitura atenciosa e sensível deste trabalho. Ao Douglas da Silva, pela parceria no amor, na arte e na vida.

Às pesquisadoras e pesquisadores da UNESP com quem vivi momentos de partilha desta pesquisa: Auana Diniz, Caio Netto, Felínio Freitas, Gilvânia Santos, Levi Pinto, Lucas Oliveira, Janaína Ferreira, Moacir Simplicio e Raquel Santos.

Às artistas, arte/educadoras(es) e pesquisadoras(es) que inspiram esta pesquisa, em especial, Aline Motta, Aires Furtado, Castiel Vitorino Brasileiro, David Felício, Eliana Amorim, Jorge Silvestre, Mel Andrade e Messias Souza.

Agradeço às pessoas que fazem parte da minha família – parentes, amigas e amores – pelo cuidado e amor que cultivamos com os nossos fragmentos de tempo.

RESUMO

Álbum de família na Arte/Educação: Matéria de Ficção é uma pesquisa que investiga as qualidades materiais e ficcionais do álbum de família. A partir de práticas artísticas e arte/educativas, elaboro a noção de álbum como *arquivo branco* a fim de evidenciar as marcas da colonização em nossos arquivos familiares.

Palavras-chave: Álbum de família; arte contemporânea; arquivo; arte/educação; a/r/tografia.

ABSTRACT

Family album in Art/Education: Fiction Matter is a research that investigates the material and fictional qualities of the family album. From artistic and art/educational practices, I elaborate the notion of album as a *white archive* in order to evidence the marks of colonization in our family archives.

Keywords: Family album; contemporary art; archive; art/education; a/r/tography.

SUMÁRIO

17	1. INTRODUÇÃO
19	2. O QUE PODE SER UM ÁLBUM DE FAMÍLIA?
81	3. REVELAR É MERGULHAR RUMO A ESCURIDÃO DE PERFUME AVERMELHADO
121	4. COMO EXERCITAR A MEMÓRIA?
173	5. SE VOCÊ FOSSE VOCÊ
241	REFERÊNCIAS

Os ensaios que compõem esta dissertação podem ser lidos em qualquer ordem. De certa maneira, eles podem ser entendidos como um "arquivo" da pesquisa.

Em *O que pode ser um álbum de família?*, investigo a qualidade material do álbum a partir das pesquisas de Armando Silva, Mette Sandbye e Sandra Koutsoukos. A presença de materiais fotográficos e não-fotográficos, a dimensão local/global e a relação com a nostalgia são alguns dos aspectos destacados. O álbum, como um arquivo que guarda os momentos "felizes", pode ser abordado em suas dimensões social, histórica, política, racial, econômica, afetiva e emocional.

Revelar é mergulhar rumo a escuridão de perfume avermelhado é uma cartografia da palavra "fixação". Nele,

reúno um conjunto de fotos mal reveladas para investigar o caráter conservador dos álbuns e discutir os limites dos papéis de artista, arte/educador(a/e) e pesquisador(a/e) a partir da Pesquisa Educacional Baseada em Artes.

Em *Como exercitar a memória?*, mergulho na poética das artistas Castiel Vitorino Brasileiro e Aline Motta para pensar como a arte contemporânea pode contribuir com pesquisas em arte/educação que trabalham com álbuns de família.

Apresento um mapeamento de artistas que trabalham com álbuns de família e discuto sobre práticas artísticas e arte/educativas desenvolvidas durante o mestrado, em especial, a *cartografia de memórias*. A partir da busca por álbuns, fotografias e outros fragmentos de tempo que podemos encontrar em casa, proponho um mergulho no passado sem nos afogar.

No ensaio visual *Se você fosse você*, me aproprio do poema “Se eu fosse eu” da escritora Clarice Lispector e combino-o com duas fotografias que pertenciam aos meus álbuns de família. Para lembrar que o trabalho com a memória não é fácil.

2. O QUE PODE SER UM ÁLBUM DE FAMÍLIA?



Figura 1 - *Wooden writing tablet* [Tábua de escrita feita com madeira], Egito, 500-700.

Fonte:
Site do The Metropolitan Museum of Art (NY)¹.

¹Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/473393>
Acesso em: 23 out. 2020.

2. O QUE PODE SER UM ÁLBUM DE FAMÍLIA?

O que está em disputa? O que precisará ser renunciado para conseguirmos libertar a capacidade criativa radical da imaginação e dela obtermos o que for necessário para a tarefa de pensar O Mundo outramente? Nada menos que uma mudança radical no modo como abordamos matéria e forma (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 37).

Quando buscamos as raízes de uma palavra, tentamos reconstruir a sua história, criar uma origem. Procurando pelas raízes da palavra “álbum”, podemos encontrar seus vestígios na língua latina como *alba*, *albo*, *albus*. Em diferentes contextos, esses termos evocavam os sentidos de “branco”, “limpeza”, “brancura” e “felicidade”.

Na história dos antigos romanos, referia-se a uma tábua ou painel (feita com gesso ou cera) em que eram inscritas frases comemorativas e avisos oficiais. Na medicina, a parte branca dos nossos olhos. No universo musical, falamos em “álbum” para nos referir ao volume composto de um disco fonográfico e sua capa. Podemos mencionar também alguns materiais impressos, como revistas de figurinhas adesivas e livros feitos com páginas de papel que são usados para conservar imagens.

Para escrever “álbum de família” ou “álbum de fotos de família” na língua portuguesa, utilizamos a preposição “de”. Preposições são palavras que ligam palavras. Quando escrevemos “álbum de família” podemos sinalizar uma relação de *pertencimento*. Por um lado, na medida em que evidenciamos a quem esse objeto pertence, ou seja, às pessoas que compõem uma família. Por outro, ao reconhecermos alguém como parte desse grupo. Quando escrevemos “álbum de fotos de família”, a preposição que liga as palavras “álbum” e “fotos” pode indicar uma relação de *matéria* ao nos informar do que ele é composto.

Esses são apenas alguns dos tantos sentidos que os álbuns – assim como as palavras – podem acumular. Mas um “álbum de fotos” seria, necessariamente, um “álbum de família”? Um “álbum” seria um livro com começo, meio e fim? Ou ainda, um “álbum de fotos de família” seria feito apenas com fotografias?



Figura 2 - CD Aviões do Forró (Vol. 3) - A diferença está no ar, Ceará (Brasil), 2005.

Fonte:

Foto reproduzida de anúncio exibido no navegador Google Chrome².

²Disponível em: <https://shopping.google.com.br/>
Acesso em: 12 ago. 2020.

De que matéria são feitas as fotos que faz pensar no impulso de criar o álbum como arquivo? A resposta parece óbvia: as fotos são recordações, impressões da vida, momentos que se quer preservar. Mas quais são preservados? Para quem? Quando? Até quando? Que outros objetos acompanham esse arquivo de família? (SILVA, 2008, p. 46).

Em *Álbum de família: a imagem de nós mesmos*, o filósofo e professor Armando Silva (2008) nos dá algumas pistas sobre a “matéria” do álbum. A partir de uma pesquisa com álbuns de famílias que viviam em cidades da Colômbia³, o autor procura responder a perguntas como: Quantos álbuns cada família possui? Quais ritos de passagem foram registrados? Quais objetos estão colados junto com as fotos? Como esses arquivos “domésticos” contribuem na compreensão do contexto social, histórico e econômico de uma nação? O que define um álbum de família?

³Articulando teorias da fotografia, semiótica e psicanálise, a pesquisa foi realizada durante os anos de 1990 a 1996 e reuniu 170 álbuns de família nas cidades de Bogotá, Santa Marta, Medellín e de uma comunidade colombiana residente em Nova York (EUA).

Para Armando Silva, um álbum de família pode ser definido em quatro aspectos, divididos em condições *existenciais* e *narrativas*. A família, a fotografia e o álbum seriam as condições existenciais, ou seja, aquilo que torna possível a sua existência. O ato de contar seria a condição narrativa, uma ação que diferenciaria o álbum como algo que não existe apenas para ser olhado, mas especialmente escutado – na voz de um(a) ou mais familiares.

Em linhas gerais, a *família* é definida como o grupo ao qual pertence a produção e o manejo do álbum, a *foto* como o meio pelo qual as famílias se mostram, o *contar* como a possibilidade de criar um “espaço de ficção”, onde as histórias são elaboradas e compartilhadas, e o *álbum* como um tipo de arquivo.

Por “arquivo”, podemos nos referir a um conjunto de documentos antigos e, ao mesmo tempo, ao lugar onde eles estão guardados. A palavra “arquivo”, nesse sentido, indica tanto a *forma* (ou a estrutura que arquiva) quanto a *matéria* (ou o conteúdo arquivável). E se buscarmos as raízes da palavra “arquivo”?

Não começemos pelo começo nem mesmo pelo arquivo. Mas pela palavra “arquivo” – e pelo arquivo de uma palavra tão familiar. *Arkhe*, lembremos, designa ao mesmo tempo o *começo* e o *comando*. Este nome coordena aparentemente dois princípios em um: o princípio da natureza ou da história, *ali onde*

as coisas *começam* – princípio físico, histórico ou ontológico –, mas também o princípio da lei *ali onde* os homens e os deuses *comandam*, *ali onde* se exerce autoridade, a ordem social, *nesse lugar* a partir do qual a ordem é dada – princípio nomológico (DERRIDA, 2001, p. 11, grifos do autor).

Para o filósofo Jacques Derrida, o conceito de arquivo – na historiografia europeia – se refere a um conjunto de documentos do “passado”, previamente selecionados, que representavam a “verdade” sobre um momento histórico e estariam depositados em um “lugar” específico, onde o acesso e a interpretação são regulados por uma autoridade “legítima”.

No livro *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* (2001), Derrida se dedica a desconstruir esse conceito de arquivo, expondo o seu modo de funcionamento e afirmando a inseparabilidade entre lembrar e esquecer⁴. As relações de poder emaranhadas nas ações de classificar, identificar e organizar objetos indicam que um arquivo estaria longe de ser “neutro”, “completo” ou mesmo capaz de reunir todos os momentos importantes da História. Os arquivos seriam, então, constituídos também por lacunas e descontinuidades.

Pensar o álbum como arquivo, em parte, tem a ver com analisar a maneira como ele funciona, ou seja, como um álbum classifica, identifica e organiza o seu

⁴Acerca da noção derridiana de arquivo, a curadora e pesquisadora Priscila Arantes comenta que: “Tanto Jacques Derrida quanto Michel Foucault discutem essa problemática tão profundamente ligada à realidade cultural francesa, dominada pela arquivamento, pela biblioteca e pelo museu, sem restringir o arquivo à experiência de retorno à origem da lembrança arcaica. O arquivo para Derrida não está restrito a uma verdade material, mas, sim, expande-se em direção a um *registro performativo* sempre aberto – pois lacunar e sintomático – a novas escrituras (2015, p. 97, grifo da autora).

conteúdo. Como uma família define o que será arquivado — e o que não? Quem pode acessá-lo? Como isso afeta a qualidade material de um álbum? Talvez lembrar um dos casos narrados por Armando Silva possa ser útil.

Certo dia, a equipe de pesquisa havia ido ao encontro de uma das primeiras famílias que participaram do estudo. Eram “os Mora”, uma família de classe média que vivia em Bogotá. Apreensivos de que houvesse algum pudor ou resistência da família em mostrar os seus arquivos pessoais, a equipe decidiu solicitar apenas um álbum. Na data marcada, assim que entraram na casa, tiveram uma surpresa: ao invés de um, haviam dezessete álbuns dispostos sobre uma mesa, somando quase mil fotos.

O arquivo da família Mora, segundo Silva, estava organizado por gerações (avós, filhos, netos), cerimônias (casamentos, batismo, primeira comunhão, entre outras cerimônias religiosas católicas) e individualidades (álbuns que guardavam imagens de uma pessoa só). Para os membros da família, o álbum era considerado como algo valioso, *testemunho familiar*, *herança* e também *árvore genealógica* — uma representação visual da linhagem da família, reunindo imagens desde os antepassados até as crianças.

Pensar o álbum de família, no formato de livro, como uma técnica de

arquivar imagens, direciona a atenção para a maneira como elas são selecionadas, guardadas, expostas (e ocultadas) pelos membros de uma família. O preenchimento e a organização desses álbuns depende de uma série de fatores como quem eram as pessoas retratadas, a relação que cultivavam entre si, os momentos em que faziam as fotos, quem contava as histórias e também o que era escolhido para ser guardado (e para ser esquecido).

Entretanto, os álbuns que seguiam essa organização lógica e sequencial não eram a maioria. Os álbuns “soltos”, sim. E o que seriam? Caracterizados pela desordem, uma certa ausência de classificação e algum indício de arquivo, esse tipo de álbum misturava fotos de pessoas, épocas e lugares diferentes e se aproximava das ideias de *tesouro*, *reliquia*, *cofre* e *urna* — eram depositários dos restos da família.

Enquanto as pessoas tiravam as fotos de família que estavam guardadas em seus álbuns soltos (como caixas, por exemplo), Silva comenta que elas narravam as imagens sem seguir uma sequência linear, dos mais velhos aos mais novos ou algo parecido, como acontecia no folhear das páginas. Nesse tipo de álbum, a “desorganização” parecia favorecer a oralidade em relação ao aspecto visual.

Consideremos que o álbum funciona como um tipo de arquivo que guarda os momentos “felizes” de uma família.

Quais objetos são escolhidos para compor essa memória familiar? E quais não? Para Armando Silva, a “matéria do álbum” englobaria desde o que compõe o próprio álbum (como formato, tamanho, quantidade e cores de fotos e páginas) às fotografias e diferentes *pedaços de coisas* que ele guarda.

Cartões turísticos, recortes de jornais e de revistas, selos, papéis de presente, lembretes, desenhos, exames médicos, registros civis, pedaços de bolo, rosas desidratadas, gotas de sangue e umbigos de crianças recém-nascidas são uma parte do que foi encontrado ao longo da sua pesquisa. Os álbuns pareciam não ser, afinal, apenas um arquivo de fotos, mas — literalmente — um *pedaço dos nossos corpos*.

Embora se tratassem de um “mesmo” tipo de arquivo, a presença e a frequência com que esses materiais eram encontrados nos álbuns variavam. Quais fatores poderiam afetar a materialidade desses arquivos? Em outro de seus casos, ao analisar os álbuns da cidade de Medellín, o pesquisador percebe que quanto mais alta era a classe social⁵ da família, mais ela possuía fotos “antigas”⁶ em preto-e-branco e sépia.

A menor frequência (ou a ausência) de fotos antigas — e a maior frequência de fotos coloridas — nos álbuns das famílias de classe baixa coincidia com

⁵Para determinar a classe, foram levados em conta vários indicadores, como: a autopercepção de cada família, o que foi uma boa e efetiva estratégia; depois, rendas familiares, de acordo com as quantias propostas pelo Departamento Nacional de Estatística na Colômbia (Dane): média-alta, aquela que ganha mais de 15 salários mínimos; média, entre 7 e 15; baixa, menos de 7. Ao mesmo tempo, deixamos um espaço no formulário para que nosso pesquisador visual pudesse determinar, segundo seu critério, a classe correspondente. Foi importante observar que, no trabalho de análise, descobrimos que um critério importante, talvez o mais efetivo e visual para fixar a classe social era a fotografia em si e, evidentemente, o álbum” (SILVA, 2008, p. 200-201).

⁶Os álbuns que compõem a base da pesquisa foram organizados em três momentos históricos: o *período antigo*, compreende a chegada da fotografia na Colômbia — com destaque para o momento em que o retrato passa a ser difundido com a técnica do “cartão de visita” inventada por André Adolphe-Eugène Disdéri em 1854, na França — até o assassinato do político Jorge Eliécer Gaitán em 1948. O *período intermediário* compreende o fim dos anos 1940 até o fim dos anos 1970, momento de industrialização de cidades colombianas, especialmente Medellín, Bogotá, Barranquilla, Cali e Bucaramanga. O *período novo* compreende os anos 1980 em diante, caracterizado por mudanças nos modos de arquivar e produzir imagens produzida pelos meios eletrônicos (SILVA, 2008).

a instalação de novas indústrias na Colômbia depois dos anos 1980, momento que favorece a comercialização em massa de fotos intervindo em aspectos técnicos da fotografia, como a cor e as cerimônias registradas.

Uma parte das imagens mostrava um rito que passava a integrar o cotidiano e os álbuns das famílias de classe baixa: a cerimônia de formatura em instituições formais de ensino. Para Silva, o grande número de fotos de formatura estaria relacionado à importância da educação para alcançar melhores condições de vida num país “severa e dolorosamente separado em classes sociais” (2008, p. 162).

Ao olharmos álbuns que foram produzidos em diferentes países, através de lentes acadêmicas, podemos nos perguntar: Um álbum de fotos de uma família colombiana seria radicalmente “diferente” de um álbum de uma família brasileira? E entre uma família japonesa e uma brasileira? E entre uma família nordestina e uma sudestina? Faz sentido falar em uma estética nacional/regional “específica”? Como pensar com álbuns “comuns” de lugares geograficamente distantes?



**Figura 3 - Página
de álbum de família,
Japão, por volta de 2005.**

Fonte:
Foto reproduzida de
SANDBYE (2014).

⁷*Vernacular photography, popular photography, amateur photography, family photo e snapshot* são alguns dos termos em inglês que a autora utiliza para se referir à foto de família (SANDBYE, 2014).

⁸A autora destaca os livros *Un art moyen* publicado em 1965 e escrito pelo sociólogo Pierre Bourdieu e *Snapshot Versions of Life* de 1987 escrito pelo antropólogo Richard Chalfen como trabalhos pioneiros voltados para a pesquisa com fotografias de família (SANDBYE, 2014).

No Brasil, gostaria de destacar o livro *Retratos de família: Leitura da Fotografia Histórica* publicado em 1993 pela socióloga Miriam Leite e a tese *Fotobiografia: por uma metodologia da estética em antropologia* defendida em 2009 pela professora Fabiana Bruno.

Nos Estados Unidos, o artista e professor Thomas Allen Harris vem desenvolvendo trabalhos audiovisuais que lidam com álbuns de família em comunidades negras e LGBTQIA+, como *É Minha Cara/That's My Face* (2001) e *Family Pictures USA* (2019).

A foto de família, embora seja uma das mais difundidas no mundo em termos de quantidade, parece ter chamado pouca atenção de pesquisadoras e pesquisadores da história ocidental da fotografia. Para a professora Mette Sandbye, o interesse renovado no estudo da fotografia de família (também chamada de fotografia “amadora”, “vernacular” e “popular”⁷) teria a ver com a “explosão” da fotografia feita por smartphones e a transmissão dessas imagens pela Internet, produzindo uma certa sensação de “dar adeus” à tecnologia analógica⁸.

Em sua perspectiva, um álbum de fotos de família pode ser muitas coisas. Um álbum pode ser um documento da vida cotidiana – quando evidencia aspectos sociais que outras fontes históricas não seriam capazes. Uma forma de circulação global que assume formas específicas localmente ao mesmo tempo em que produz essas localidades. Um certo tipo de material que não estaria integrado aos museus porque, em grande parte, ainda estão guardados nas casas. Um objeto ligado à experiência vivida. Um arquivo que conta histórias sobre família, gênero e identidade nacional.

Como podemos nos aproximar dessas complexas “coleções de imagens”? Essa era uma das perguntas que seus estudantes lhe faziam quando se deparavam com a falta de ferramentas teóricas para investigar com álbuns de família. No artigo *Looking at the family photo album: a resumed theoretical discussion of why and how*, Mette Sandbye (2014) aproxima disciplinas como estética, história da arte, estudos culturais e estudos dos afetos a fim de encontrar possíveis saídas para esse problema de pesquisa.

Há alguns anos, a pesquisadora vinha colecionando álbuns de diferentes lugares do mundo. Sua busca estava focada nos anos 1960 em diante. A escolha por esse período histórico tinha a ver com seu interesse na vida cotidiana do pós-guerra e também por considerá-lo um dos “saltos” da fotografia popular⁹, época em que o filme colorido, o flash, a fita cassete e alguns tipos de câmeras baratas passaram a ser comercializados nos Estados Unidos e em países da Europa.

Para contornar a frustração dos estudantes e inspirar o estudo de arquivos pessoais, a autora analisa três álbuns que pertenciam à sua coleção e que foram produzidos em países diferentes, a saber, EUA, Dinamarca e Japão. Aqui focaremos em um dos fragmentos que foi (quase) acidentalmente desenterrado: uma página de álbum de uma família japonesa, tirada por volta de 2005.

⁹“Em *La photo sur la chemine é: Naissance d'un culte modern* (1983), ele [o sociólogo Bertrand Mary] analisa os dois grandes ‘saltos’ da fotografia popular, a saber, o primeiro na esteira do lançamento da câmera Brownie Box e do filme em rolo pela Kodak em 1888 com o slogan publicitário “Você aperta o botão, nós fazemos o resto”, o que tornou fácil e acessível para pessoas comuns fotografarem e o segundo salto em torno da Primeira Guerra Mundial, quando todos os soldados e seus familiares queriam ser fotografados antes do soldado ir para a guerra.” Para Mette Sandbye, o terceiro salto se configuraria a partir dos anos 1960 (SANDBYE, 2014, p. 3-4, grifo da autora, tradução nossa).

¹⁰A relação entre as fotografias guardadas em álbuns de família e o consumo de moda pode contribuir para nossa compreensão das condições sociais, históricas, econômicas e culturais de uma época.

É o que propõe, por exemplo, o projeto de ensino e extensão *Álbum de família* realizado desde 2005 na disciplina História da Moda Contemporânea no Bacharelado em Moda na UDESC. Para a professora Mara Rúbia Sant’Anna-Muller, esta atividade “concentra-se na intenção de aproximar e fazer refletir a respeito das convenções constituídas sobre as tendências e os produtos de moda de diferentes épocas, especialmente do século XX [...]” (SANT’ANNA-MULLER, 2010).

Esse álbum documentava a vida cotidiana e festiva da família de Yuko — nome da antiga proprietária e produtora — e era composto por fotos, cartas, recortes de papel e outros objetos decorativos, como um pequeno pássaro de papel de origami. Uma das fotos mostra Yuko posando com o marido e os dois filhos em um evento familiar. Como um(a/e) pesquisador(a/e) poderia abordar esse material?

Para entender, por exemplo, as fotografias de família japonesas, é preciso saber algo sobre a cultura japonesa, bem como sobre estruturas familiares e visões culturais de gênero, sobre o sistema educacional e sobre a tradição da fotografia no Japão. Da mesma forma, se possível, pode ser importante falar com os proprietários dos álbuns (como fiz com Yuko), para perguntar sobre a produção e o uso dos álbuns, sua localização em casa, os contextos sociais em que funcionam, as histórias por trás das imagens e assim por diante (SANDBYE, 2014, p. 3-4, tradução nossa).

No exemplo mencionado, a inspiração na tradição norte-americana de fazer *scrapbooks* (livro composto por recortes), o uso de adesivos com termos em inglês (como *Weeding, Newborn baby, Let it snow* e *Summer*) e a presença de fotos em que mãe e filha posam com quimonos (uma vestimenta “tradicionalmente” japonesa)¹⁰ são aspectos destacados e percebidos como um desejo de combinar tradição e modernidade.

Além das dimensões social, histórica e econômica, um álbum de família também possui qualidades emocionais e psicológicas que podem ser consideradas em seu estudo. Numa leitura mais afetiva, a pesquisadora apresenta de maneira sutil uma parte do cotidiano da família de Yuko: o marido trabalhava longe de casa e voltava a cada dois fins de semana, algo comum na vida familiar de classe média urbana japonesa nos anos 2000.

Assim, a sua aparição nos álbuns ficava exclusiva às ocasiões festivas e a maior parte das páginas eram preenchidas com fotos de Yuko e sua filha. A produção regular e consistente de álbuns e a localização central nos cômodos da casa pareciam se relacionar à uma tentativa de suprimir a distância espacial e fortalecer os laços e raízes da sua própria família. Em relação à suposta “diferença cultural” entre álbuns de países distantes, a pesquisadora nos provoca a refletir:

Aproximando-se, por exemplo, de um álbum de fotos japonês, a/o estudiosa/o ocidental talvez queira perguntar: Há algo especificamente japonês nesses álbuns? Mas, esta questão pode não ser a mais produtiva para começar, uma vez que assume uma diferença fundamental entre os álbuns reproduzidos “em outro lugar” e outros produzidos em “casa”, e ainda sugere que essa diferença pode ser identificada. Em vez disso, o álbum pode ser visto como um “arquivo” local que negocia entre formas de circulação global, como a “cultura Kodak”, o processo de criação de scrapbooks, e as redes sociais na Internet (SANDBYE, 2014, p. 10-11, tradução nossa).

O que podemos aprender quando suspendemos — ainda que por um instante — a divisão entre “Ocidente” e “Oriente”, entre a “casa” e “outro lugar”? De outra maneira, podemos nos perguntar: Quais critérios separam o “familiar” e o “estranho”? Quem possui a autoridade para classificar coisas em “diferentes” e “semelhantes”? Pesquisar com álbuns de família parece nos convidar a habitar um espaço ambíguo, entre o local e o global, o dentro e o fora, o geral e o particular, o micro e o macro, nos esquivando dos perigos de cimentar as diferenças culturais.

A qualidade material — assim como a narrativa, a performatividade ou ainda as “semelhanças” e “diferenças” globais — é um entre muitos aspectos que podem ser abordados quando pesquisamos com álbuns de família. Investigar a qualidade material de um álbum passa por considerar também as imagens individuais, a materialidade física de cada álbum, a composição das páginas, os detalhes nos gestos, as características locais/globais e os materiais adicionados, sejam fotos ou não.

Figura 4 -
Suportes variados para
cartões-de-visita e
carte-cabinet, 1870-1900.

Fonte:
Foto reproduzida de
KOUTSOUKOS (2006).



Em meados de maio de 1850, na França, o fotógrafo Louis-Désiré Blanquart-Évrard inventava o papel albuminado. Seu uso seria bastante difundido pelo mundo nos anos seguintes. Uma das etapas da sua produção consistia em dar uma demão de clara de ovo – também chamada de *álbumen* – sobre o papel para sensibilizá-lo à luz e às imagens que ali seriam fixadas¹¹.

Essa e outras invenções inseriram mudanças significativas nos usos da fotografia, como a produção de múltiplas cópias de uma mesma imagem e a impressão em papel, contribuindo no aumento do número de ateliês fotográficos e na tímida ampliação do público consumidor, até então reservado às elites econômicas¹².

¹¹ALBUMEN PAPER. *In*: Encyclopedia Britannica. Britannica, 2020. Disponível em: <https://www.britannica.com/technology/albumen-paper>. Acesso em: 21 de mar. 2021.

¹²KOUTSOUKOS, 2021, p. 79-80.

De que maneira a “popularização” da técnica fotográfica afetaria a produção de álbuns de família (e de outros dispositivos de arquivamento e exposição de imagens)? Para a pesquisadora Sandra Koutsoukos, a invenção do cartão de visita¹³ e do negativo tornaram o problema de acondicionamento desse material mais evidente.

O *carte de visite* marca o momento em que a fotografia — como signo de modernidade, objeto de desejo e mercadoria de troca, amizade e afeto — se tornava um pouco mais acessível, garantindo a possibilidade de fixar no papel imagens de paisagens, familiares, figuras políticas e, sobretudo, a própria imagem¹⁴.

Entretanto, apenas algumas fotos eram expostas em porta-retratos sobre algum móvel da casa, já que a maior parte ficava guardada em gavetas, caixas, cestas, envelopes ou livros. Assim, a prática de criar álbuns de fotos articula lógicas de organização, de exposição e também de conservação, devido ao caráter perecível do material:

Em *Collecting and valuing old photographs*, Peter Castle afirmou que os primeiros álbuns a serem comercializados, no fim da década de 1850, não tinham divisões (janelas especiais) para as fotos, mas eram apenas livros onde se deviam colar as fotos. Conforme o interesse pela fotografia crescia, passaram a ser produzidos e comercializados álbuns especiais para cartões de visita (medindo aproximadamente 12,8 cm x 15,3 cm, os menores, para acondicionar um cartão por página, além de outros maiores para

¹³Segundo o portal Brasileira Fotográfica (2016, grifos do autor): “A troca de *cartes de visite* – cartões de visita fotográficos – foi um dos grandes modismos da segunda metade do século XIX e deu origem a outro modismo: os álbuns de fotografia. E foi a *febre* do retrato fotográfico, por sua vez, que solidificou a fotografia no Brasil e no mundo. Os *cartes de visite* eram trocados entre amigos, familiares e colecionadores, que com eles se confraternizavam. Conferiam ao fotografado um certo status social e, muitas vezes, continham dedicatórias e eram datados. A fotografia tornava-se, assim, parte da vida do homem moderno.” Atualmente, existem câmeras instantâneas que produzem fotos com formato similar, como os modelos das empresas Polaroid e Fujifilm.

¹⁴“Por conta do novo mercado, foi a produção da fotografia em forma de retrato a que mais se explorou comercialmente no Brasil, seguida pela produção de vistas e paisagens e pelo registro de obras públicas que eram feitas sob encomenda de governadores locais com a intenção de provar a ‘modernidade’ do país” (KOUTSOUKOS, 2021, p. 27).

quatro cartões por página), assim como álbuns para cartões *cabinet* (sendo alguns mistos, para acondicionar os dois formatos mais usados) (KOUTSOUKOS, 2021, p. 80-81, grifo da autora).

Como livro, as páginas dos álbuns foram sendo adaptadas para acomodar os novos formatos de fotografia vendidos e seu preço poderia variar conforme o acabamento e o tamanho. Como um dos seus exemplos, a pesquisadora apresenta dois álbuns de família produzidos no Brasil no século 19. A encadernação foi feita com materiais sofisticados (como couro e veludo) e em ambos foi feita uma aplicação em forma de escudo (um em madeira, outro em metal).

Como as fotos eram coladas sobre o papel ou emolduradas em janelas ovais, redondas ou oblongas, a montagem do álbum ficava a cargo do fotógrafo ou da própria família. No contexto europeu, Koutsoukos sublinha o papel das mulheres a quem, frequentemente, cabia a tarefa de “preservar o passado”, organizando e cuidando dos álbuns de família em seus variados formatos.

O álbum foi se tornando um dos novos depositários da memória familiar, daquilo que era escolhido para ser lembrado — já que a fotografia ajudava a “não esquecer” — e poderiam ser vistos decorando a sala de visita de alguma casa abastada ou ainda em estúdios fotográficos

como álbuns-mostruário, onde alguém poderia se inspirar nos retratos guardados e escolher como gostaria de posar para o fotógrafo. Em relação à materialidade do álbum, a autora comenta:

Os álbuns, assim como as fotos em estojos, demandam contato físico, manipulação, toque. Quando viramos as páginas de um álbum, colocamos as fotografias em movimento, criamos uma sequência narrativa. O álbum faz histórias serem lembradas e trocadas, desperta as risadas e a nostalgia. Nos álbuns podem ser feitas fotomontagens com os diversos retratos, podem ser acrescentados fundos aquarelados pelo dono do álbum, podem ser colados diferentes materiais, como pérolas, flores, sementes, pedaços de tecido, mechas de cabelo (KOUTSOUKOS, 2021, p. 82).

A importância do toque, a relação com a nostalgia e a presença de materiais não-fotográficos nos álbuns são algumas das considerações destacadas por Sandra Koutsoukos no livro *Negros no estúdio do fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX*¹⁵. Costurando conhecimentos da antropologia, história e sociologia, a autora se dedica a analisar os usos e circulação da fotografia no contexto brasileiro, investigando os modos de representação e autorrepresentação de pessoas negras em estúdios fotográficos.

Passando por arquivos públicos, bibliotecas, instituições e coleções particulares, a pesquisadora reúne um conjunto de anúncios, plantas-baixas,

¹⁵Este livro deriva da sua pesquisa de doutorado intitulada *No estúdio do fotógrafo: representação e autorepresentação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX* defendida em 2006 na UNICAMP.

retratos e álbuns de família datados do século 19. Apesar de ter encontrado álbuns que pertenciam à famílias brancas, ela conta que não foi possível localizar nenhum que pertencesse à uma família negra — apesar da quantidade expressiva de fotos avulsas “sobreviventes”.

Entre a ausência desses álbuns de família e a dispersão das fotos que foram possíveis de encontrar, a autora cria *álbuns imaginados* para organizar o material reunido e entrever o “outro lado” dessas imagens: negociações, contradições e disputas vivenciadas por pessoas negras que, no contexto brasileiro, testemunharam a construção de um projeto de nação caracterizado pela escravização de pessoas africanas e indígenas, pela invasão de terras e por um modelo de família de estrutura patriarcal.

Mas onde estavam essas imagens? Folheando as páginas dos álbuns que pertenciam às famílias brancas que residiram no Brasil, a pesquisadora repara na ausência de algumas fotos. Imagens que haviam sido retiradas para serem conservadas à parte. Em algumas das “janelas” vazias, era comum encontrar algo escrito a lápis. As inscrições indicavam que ali haviam retratos de pessoas negras, escravizadas e alforriadas, que posaram à sós ou com os membros da família nos estúdios fotográficos, como por exemplo, as amas de leite¹⁶:

¹⁶No contexto da escravidão nas Américas, os principais meios de inserção no mercado de trabalho para subsistência das mulheres negras escravizadas e libertas, além das brancas empobrecidas, eram os trabalhos como limpeza da casa, lavagem de roupa e artesanato doméstico.

Para a pesquisadora Lorena Telles, refletir sobre a escravidão e as relações de gênero no Brasil implica considerar a experiência das mulheres africanas inserida numa complexa teia de relações sociais e, em especial, no local onde acontecia a escravidão doméstica: a casa. A figura icônica da ama-de-leite surge como uma função que obrigava exclusivamente as mulheres a desempenhá-la e impacta as experiências acerca da maternidade e a exploração de seus corpos (AMAS-DE-LEITE. *In*: Dicionário da escravidão e liberdade, p. 101-108, 2018).

As fotos das amas conservam-se ainda hoje em bom número, se comparadas com a quantidade sobrevivente de retratos de outros empregados domésticos. Isso talvez possa ser explicado pelo fato de que elas foram mesmo mais retratadas do que os outros domésticos, pois estavam envolvidas mais “intimamente” com as famílias — por conta do trabalho que realizavam —; acrescenta-se o fato de que às “boas amas” normalmente os senhores queriam agradar (e o retrato com a criança podia ser uma das formas de recompensa). Foram ainda as amas um bom “tema” para fotografia e, até um certo período, o “retrato da criança com sua ama”, acondicionado no álbum, era também mais uma moda a ser copiada, mais uma forma de autorrepresentação da família (KOUTSOUKOS, 2021, p. 262, grifo da autora).

Em sua análise, a pesquisadora explora a composição formal — como as vestes à moda europeia e a presença de crianças brancas com a mulher negra — bem como as violências experienciadas no cotidiano, no convívio íntimo com as famílias escravocratas. Para Koutsoukos, as/os proprietários dessas fotos procuravam mostrar uma possível relação de afeto ao negociar a presença dessas mulheres para posarem “como se fossem” da família. Apesar disso, a presença delas, bem como de outros corpos negros, nos estúdios fotográficos não se dava de maneira passiva ou mediada apenas por essas famílias.

Entre os usos antropológicos da fotografia (para justificar teorias pseudocientíficas racistas), como souvenir (em que pessoas africanas eram retratadas como “exóticas”) e como signo de status

(posar como uma pessoa livre/liberta), também nos usos domésticos da fotografia — como as imagens que circulavam no interior das casas, nos álbuns — pessoas negras elaboraram estratégias de sobrevivência numa sociedade racista para se *dar a ver* como sujeitos e sujeitas de suas vidas e de seus retratos.



**Figura 5 - Vó Tercília,
Lugar desconhecido,
2007.**

Meus avós maternos viveram em Varzelândia, norte de Minas Gerais, e se chamavam Tercília e Laudelino. Sei pouco sobre como viviam. Eles trabalhavam na fazenda que pertencia a outra pessoa e, depois que meu vô morreu, minha vó fugiu de lá com as filhas e filhos assim que foi possível.

Ambos já faleceram. Não cheguei a conhecê-los pessoalmente e o pouco que lembro aprendi ouvindo as histórias que a minha mãe, Edilza, me contou.

Vi o rosto da minha avó pela primeira vez em 2020, quando recebi uma foto dela pelo WhatsApp. Uma tia fez uma foto (digital) de uma foto (impressa) que guardava em casa. Compartilhou essa imagem com a minha mãe pelo celular que me enviou um tempo depois. O rosto do meu avô ainda é desconhecido para mim. O que eu sei é que ele gostava de comer sonhos e de sonhar.

Fonte: Acervo pessoal.

O processo de industrialização — em curso desde o século 18 — pode ser considerado como um dos fatores responsáveis por tornar a fotografia um rito social, uma prática que inicialmente foi inserida no cotidiano das pessoas que viviam na Europa e em parte das Américas. No livro *Sobre fotografia* (2004), a filósofa Susan Sontag lembra que registrar comemorações de pessoas que são consideradas como membros da família é um dos usos mais antigos da fotografia.

Além das festas de aniversário e outros ritos considerados “fotografáveis”, álbuns podem conservar imagens de pessoas que já faleceram e, eventualmente, ajudar a lidar com o sentimento de angústia provocado por essa ausência. Enquanto essa prática tornava possível que cada família construísse uma crônica visual de si mesma, a própria noção de família passava por mudanças significativas — que também afetariam a materialidade do álbum:

Ao mesmo tempo que essa unidade claustrofóbica, a família nuclear, era talhada de um bloco familiar muito maior, a fotografia se desenvolvia para celebrar, e reafirmar simbolicamente, a continuidade ameaçada e a decrescente amplitude da vida familiar. Esses vestígios espectrais, as fotos, equivalem à presença simbólica dos pais que debandaram. Um álbum de fotos de família é, em geral, um álbum sobre a família ampliada – e, muitas vezes, tudo o que dela resta (SONTAG, 2004, p. 19).

Se, no século 19, o álbum funcionava como um depósito dos “restos” da família e no século 20 era o que “restava” da família, o que “restou” dele no século 21? Essa pergunta é importante porque tenta chamar a atenção para um assunto pouco discutido até aqui no texto. As pesquisas mencionadas, em geral, trabalham com um tipo de álbum de fotos de família que é, em parte, caracterizado pela impressão e por estar guardado em um lugar físico. Como a prática de criar álbuns “sobreviveu”?

Analisando as transformações que marcaram a fotografia na passagem do século 20 para o século 21, Armando Silva (2008) assinala que uma mudança radical nas qualidades materiais e comunicativas estava em curso, algo que afetaria os modos visuais de representação, circulação, produção e percepção que a envolvem – contribuindo no “desaparecimento” desse tipo de álbum.

Para demonstrar como essas mudanças se manifestavam nos álbuns produzidos na Colômbia, o pesquisador esboça uma linha do tempo dividida em três momentos. O primeiro é indicado pelo formato *livro*, datado do final do século 19 e que guardava fotos impressas em papel e mostrava as gerações mais antigas da família. O segundo momento é caracterizado pelo *vídeo*¹⁷, um formato de imagens em movimento e com som que vai aparecer nos arquivos familiares no final do século 20.

A *fotografia digital* introduz um terceiro momento no álbum, quando a foto deixa de ser exclusivamente uma imagem de natureza analógica obtida por processos físico-químicos e passa a ter uma natureza lógico-matemática obtida em programas de computador (softwares). A lógica do álbum de família passa a coexistir com técnicas digitais de arquivamento, como pastas de computador, pendrive, CD, DVD e redes sociais:

Em sua prática, esse novo panorama leva a manipular outro tipo de substâncias, já não próprias de alguma matéria física, mas de algo abstrato, nesse caso os números, e de formas virtuais para produzir simulações, onde se inscrevem não só os ambientes domésticos, como também as próprias criações dos artistas (SILVA, 2008, p. 179).

¹⁷A introdução do vídeo nos registros familiares, nomeado como “vídeo familiar”, “doméstico” ou “caseiro”, afeta tanto a maneira como as recordações são guardadas e compartilhadas como os meios utilizados para a produção de arquivos familiares.

Armando Silva analisa como a indústria do entretenimento, mais especificamente alguns programas de televisão, exploram o aspecto cômico e espontâneo da vida familiar, exemplificando com o *American’s Funniest Home Video* nos Estados Unidos e o *Loco vídeos* na Colômbia (SILVA, 2008).

No Brasil, temos variações dessa programação em diferentes canais de televisão, como o quadro *Vídeo-cassetadas* no programa *Domingão do Faustão* exibido na Rede Globo entre os anos de 1969 e 2021.

Para olhar fotos de família já não é indispensável que estejam impressas em papel e guardadas em casa. Elas podem ser encontradas “flutuando” em páginas da Internet, circulando em rede através de plataformas de compartilhamento de imagens – como Flickr e Facebook e, mais recentemente, Instagram. Esse tipo de arquivo já não é caracterizado apenas pela *matéria* e pelo *espaço*:

E o novo álbum de família, ao mesmo tempo, passa a ser mais um objeto próprio da *dimensão do tempo* nessa nova condição de ir sendo construído, de sempre estar se fazendo, em movimento. A evolução de uma técnica, a fotografia, corre paralela à evolução de uma instituição social, a família, e as novas tecnologias de imagem desenvolvem-se paralelas às novas formas de as pessoas se juntarem familiarmente. A foto passa a ser dado, enquanto o substantivo “família” se transforma em qualificativo de um modo de ser: a familiaridade (SILVA, 2008, p. 196, grifo nosso).

No Ocidente, as transformações na fotografia acompanham as mudanças na noção de família. A redução do número de membros familiares, o aumento de casais com um ou nenhum filho e a legitimação de outras formas de família que não são baseadas na relação consanguínea e na heterossexualidade são alguns dos fatores destacados por Armando Silva.

A descentralização da família nuclear aparece como imagens de uma *família*

ampliada, onde os retratos deixam de privilegiar os laços de sangue em favor das relações de familiaridade, amizade, amor e afeto. Para Silva, pesquisar com álbuns de família envolve refletir sobre os modos de representação da família, como uma instituição burguesa que foi predominantemente retratada nesses arquivos.

Em *Peles negras, máscaras brancas*, o psiquiatra e militante Frantz Fanon (2008) problematiza os limites dessa noção de família. Considerando a atenção especial dada aos eventos familiares no trabalho de um(a/e) analista, Fanon investiga as contribuições da psicanálise na compreensão da relação entre pessoas brancas e pessoas negras residindo em territórios colonizados. O primeiro passo seria analisar o contexto em que tal noção estava inserida:

A família, na Europa, representa uma maneira que tem o mundo de se oferecer à criança. A estrutura familiar e a estrutura nacional mantêm relações estreitas. A militarização e a centralização da autoridade de um país conduzem automaticamente a uma recrudescência da autoridade paterna. Na Europa, e em todos os países ditos civilizados ou civilizadores, a família é um pedaço da nação (FANON, 2008, p. 127-128).

No contexto europeu, as noções de “família” e “nação” estão relacionadas pela maneira análoga com que a autoridade e

o poder são distribuídos. Entretanto, na prática clínica, o psiquiatra se depara com uma inadequação do que havia aprendido com seus professores acerca das teorias psicanalíticas: a estrutura familiar das pessoas negras em nada se assemelhava à estrutura nacional que, no caso das Antilhas, encontrava-se sob domínio colonial da França. Fanon prossegue:

A família branca é depositária de uma determinada estrutura. A sociedade é, verdadeiramente, o conjunto de famílias. A família é uma instituição que pressupõe uma instituição mais vasta: o grupo social ou nacional. Os eixos de referência permanecem os mesmos. A família é o lugar de preparação e de formação para a vida social. (FANON, 2008, p. 132-133).

O que estava em jogo senão a insuficiência de esquemas teóricos e práticas de cuidado baseadas numa matriz eurocentrada diante da violência que ela mesma havia produzido? No artigo *Trauma, colonialidade e a sociogenia em Frantz Fanon: os estudos da subjetividade na encruzilhada* (2020), a professora Fátima Lima parte do pensamento de Fanon para problematizar alguns conceitos caros aos estudos da psicologia, como as categorias de *sujeito e humano*.

Fundadas no projeto moderno/colonial, essas noções serão mobilizadas pelas Ciências Sociais e Humanas para tentar explicar toda e qualquer experiência

a partir de modelos “universais”, ou seja, baseados num sujeito branco, cisgênero, heterossexual, masculino, cristão, europeu. Nesse contexto, o conceito de *sujeito/humano* é produzido e sustentado na/pela violência do pensamento moderno e da subjugação racial.

Os eventos traumáticos relatados pelos pacientes de Fanon jamais poderiam ser circunscritos ao núcleo familiar, afinal, tratava-se de uma situação complexa. No contexto colonial, é o contato da criança negra com o mundo branco — o imaginário da cultura europeia difundida através da literatura, ciência, imprensa, educação, entre outros meios¹⁸ — que lhe tira a própria humanidade.

Se, lembrando as palavras do antropólogo Richard Chalfen, “fazer fotos de família e organizar álbuns são adições modernas às muitas maneiras de um ser humano definir e ordenar simbolicamente o mundo”¹⁹, qual seria a nossa tarefa como pesquisadoras(es)? E se nos dedicássemos a inventar maneiras de desfazer as fotos de família — e o que elas fizeram conosco? E se nos dedicássemos a desorganizar álbuns e outros modos que a modernidade/colonialidade construiu para definir e ordenar as nossas vidas?

¹⁸Na versão de *Pele negra, máscaras brancas* publicada pela EDUFBA, em 2008, a capa e a contracapa do livro são ilustradas com uma seleção de imagens estereotipadas de cunho racista que se aproximam da descrição dada por Frantz Fanon. Parte das imagens constitui um arquivo da propaganda comercial francesa datada entre 1890 e 1950.

¹⁹CHALFEN, 1991 *apud* SANDBYE, 2014, p. 13, tradução nossa.



Figura 6 - Álbum de fotos de família, Ceará (Brasil), por volta de 2000.

Meus avós paternos viviam em Várzea Alegre (CE), na região do Cariri. Minha vó se chamava Raimunda e meu vô, José.

Ambos faleceram durante o mestrado. Minha vó em 2020 e meu vô em 2022. As fotos mais especiais que guardo deles são duas. Da minha vó, tenho uma foto (digital) de uma foto (analógica) em que ela me segura cuidadosamente nos braços. Uma prima me enviou essa foto por WhatsApp no dia em que ela faleceu.

Do meu vô, guardo uma foto analógica que fiz em 2013 na qual ele aparece sentado na calçada da casa onde morava. Essa imagem está armazenada em CD e até hoje não foi impressa.

Fonte: Acervo pessoal.

De modo ainda mais incisivo, novamente, pergunto: como uma pessoa dissidente sexual pode ter a experiência da felicidade num país como o Brasil, que garante a nós uma tenebrosa experiência de vida, orientada pelo medo de não sobreviver às matanças? (VITORINO BRASILEIRO, 2018, p. 18)

Escrevo agora para os brancos – para os homens brancos, bem como para todas as gentes brancas – cuja brancura é menos uma cor e mais um modo de perceber a si e organizar a vida, uma inscrição particularmente privilegiada na história do poder e uma forma de presença no mundo: nós vamos nos infiltrar em seus sonhos e perturbar seu equilíbrio.

Às pessoas heterossexuais, cuja heterossexualidade é contínua ao regime político de homogeneização sexual, extermínio dos desejos subnormais e genocídio das corporalidades desviantes, eu gostaria de dizer: nós vamos penetrar suas famílias, bagunçar suas genealogias e dar cabo de suas ficções de linhagem.

Para cada pessoa cisgênera que olha a si e se vê como norma, e assim olha o mundo e o vê como espelho, deixo o seguinte recado: nós vamos desnaturalizar a sua natureza, quebrar todas as suas réguas e hackear sua informática da dominação (MOMBAÇA, 2021, p. 74-75)

Cresci com poucas fotos nas paredes ou sobre os móveis de casa. A verdade é que eu odiava posar para a câmera. Odiava tanto que durante um certo tempo eu não sentia prazer em rever aquelas imagens. Não lembro o porquê.

Quem parecia gostar de posar para a câmera era a minha irmã, Sylvia. Gosto de mexer nas fotos e encontrar o seu sorriso – enquanto eu fazia alguma careta. Houve uma época na infância em que a gente brigava muito. Sempre por alguma bobagem. Cinco minutos depois, a gente já estava brincando de novo, como se nada tivesse acontecido.

Lembro que minha mãe, Edilza, fazia montagens com fotos nossas em um mesmo porta-retrato. Para mim, ela amorosamente tentava nos mostrar que, ao invés de brigar, a gente precisava cuidar uma da outra. Já meu pai, Luiz, costumava expor algumas fotos de parentes que moravam longe ou que já tinham falecido. Para mim, parecia um gesto silencioso de expressar que sentia saudades da cidade onde nasceu.

Pesquisar com álbuns de família é uma prática que venho cultivando desde 2018. Álbuns, fotografias e outros fragmentos de tempo estão no coração do meu trabalho. Afinal, o que pode ser um álbum de família? Como uma família define o que será (ou não) guardado? Fotos de família seriam realmente “imagens de nós mesmos”? O que sentimos quando nos encontramos com as nossas imagens? Onde estão guardadas? O que podemos aprender com álbuns de fotos que de outra maneira não seria possível?

Para tentar responder às perguntas que a pesquisa trazia, comecei a buscar os

meus álbuns, para ter algum em mãos. Foi nesse momento que percebi que nenhum estava comigo. Acontece que, há alguns anos, quando saí da casa onde morava com a minha família, decidi que não levaria nenhuma foto ou álbum. Tempos depois, voltaria à casa dos meus pais para tentar reunir esse arquivo – ou o que havia restado dele.

Uma das coisas que chamou a minha atenção era que os álbuns não estavam expostos na sala, como eu havia lido nos livros, mas estavam guardados dentro do quarto de cada um. Na casa da minha mãe, os álbuns estavam reunidos numa antiga bolsa de tecido. Na casa do meu pai, uma fina pasta de plástico armazenava a sua parte das fotos.

Na bolsa, os álbuns não tinham um tema único e misturavam fotos de diferentes lugares e pessoas, embora estivessem timidamente organizados por períodos. Na pasta, encontrei fotos e documentos desordenados e acumulados uns sobre os outros. Como não tínhamos o hábito de olhar álbuns “em família”, o meu interesse por aquelas imagens antigas soava um pouco estranho.

De início, senti uma certa frustração. Uma bolsa de tecido poderia ser um “arquivo” de álbuns? Uma pasta de plástico poderia ser um “álbum” de fotos de família? Por que os álbuns não estavam expostos (na sala) e sim quase escondidos (no quarto)?

Reunidos os álbuns e fotos que foram possíveis de encontrar, passei a olhá-los com mais atenção. Não encontrei nenhum com capa dura e páginas de papel. As nossas fotos de família estavam guardadas em um tipo de álbum que era pouco analisado nos livros que eu havia estudado. São álbuns menos duráveis em termos de material, feitos com capa de papel e páginas de plástico.

No verso de um deles, é possível ler *Fuji, Fuji Image Plaza e Teófilo Foto Vídeo Som*. Nos três endereços indicados da loja, todos no centro de Fortaleza — minha cidade natal, capital do Ceará — hoje vende-se lingerie, óculos de grau ou alguma outra coisa. Um álbum “comercial” que ainda hoje é entregue com as fotos impressas, como um brinde da loja.

Fotografias, boletim escolar, pingente, convite de aniversário, amostras grátis de perfume da Avon, moedas, páginas de bíblia e panfletos evangélicos são alguns dos fragmentos que encontrei (e que me encontraram) ao longo dessa busca. Eles contam uma parte da história da minha família. As imagens englobavam desde o período em que meus pais migraram para São Paulo entre as décadas de 1970 e 1980 — minha mãe, de Minas Gerais, e meu pai, do Ceará — até o ano de 2014.

“Várzea” é uma palavra utilizada para se referir a um terreno plano e extenso, cultivável e que se situa às margens de

rios ou ribeirões. Várzea também pode significar confusão ou um lugar onde jogam times de futebol amadores. Meus pais se conheceram no final da década de 1980 em uma escola de cabeleireiros — profissão que até hoje realizam. Pentas, escovas, spray de cabelo e espelhos eram parte do nosso cotidiano. Nunca casaram oficialmente e se separaram no começo dos anos 2000.

Uma parte das imagens havia viajado pelas regiões Sudeste e Nordeste, reunindo memórias dos estados de Minas Gerais, São Paulo e Ceará. De certa maneira, elas são *imagens migrantes*. Costuram a história da minha família com os fluxos de migrações internas no território brasileiro²⁰. Por quais estados ou regiões do Brasil meus antepassados passaram? Como viviam? Será que alguém veio de outro país? Quais fragmentos foram perdidos no caminho?

Entretanto, na busca pelas minhas raízes com os álbuns, não consegui montar uma árvore genealógica “completa”. Eu me deparei com páginas vazias, silêncios e histórias mal contadas. Mais perguntas surgiam. Afinal, de onde vieram os meus antepassados? Por que eu não conseguia encontrar nenhuma fotografia de gerações anteriores aos meus avós?

Por que as imagens de familiares brancos que viviam no Ceará eram mais numerosas e acessíveis do que de familiares negros e indígenas que viveram em Minas Gerais? Por que, nas fotos de infância,

²⁰Segundo a professora e pesquisadora Valéria Barbosa Magalhães (2019, p. 306): “As migrações internas do Nordeste em direção ao Sudeste (que têm como marco inicial a década de 1930) são um dos principais movimentos migratórios brasileiros. O impulso para esse fluxo de pessoas deveu-se principalmente, mas não unicamente, à seca e pobreza no Nordeste e à industrialização e modernização agrícola no Sudeste, que oferecia um atrativo ao migrante.”

minha cor de pele escurece com o passar dos anos? Por que sempre estou posando com uma menina nas fotos de cerimônias escolares?

Essas perguntas são importantes porque lembram que um álbum, como qualquer arquivo, não é “neutro” ou “universal”. Assim como a posição que assumo diante das questões trazidas pela pesquisa se relaciona com a minha condição de bicha, negra, de cor parda, nascida no Ceará, região nordeste do Brasil.

Acredito que o álbum de família funciona como um *arquivo branco*, ou seja, um arquivo que, no contexto brasileiro, é marcado pelo trauma colonial. Um arquivo em que a possibilidade de eternizar memórias para futuras gerações – articulando a fixação de imagens fotográficas e técnicas para conservação do material – foi privilegiadamente garantida às famílias brancas escravocratas que aqui invadiram e se estabeleceram.

Um tipo de arquivo íntimo onde nós, pessoas marcadas pela experiência da raça, da pobreza e da desobediência às normas de gênero e sexualidade baseadas na moral cristã fomos/temos sido retratadas como “diferentes”, “selvagens”, “exóticas”, “promíscuas” e “inferiores” em relação ao sujeito moderno/colonial – e assim, excluídas dos álbuns de família. Como lidar com as marcas deixadas pela colonização em nossos álbuns de família? O que

podemos fazer quando um álbum nos lembra algo que não podemos esquecer?

Para nunca esquecer (2018-2020) é um projeto que nasce do desejo de lembrar das minhas origens a partir dos álbuns de família. Através de práticas com bordado, performance e oficinas realizadas de forma colaborativa, passei a investigar as qualidades material e ficcional desse arquivo.

Uma das práticas que desenvolvi foram as oficinas *Bordando Vivências*, como bolsista no Laboratório de Arte Contemporânea²¹ e acompanhamento do professor Kaciano Gadelha²² em 2018. Na época, eu estava concluindo a graduação em Comunicação Social na Universidade Federal do Ceará e cultivava um interesse nas relações entre memória, arquivo e arte contemporânea.

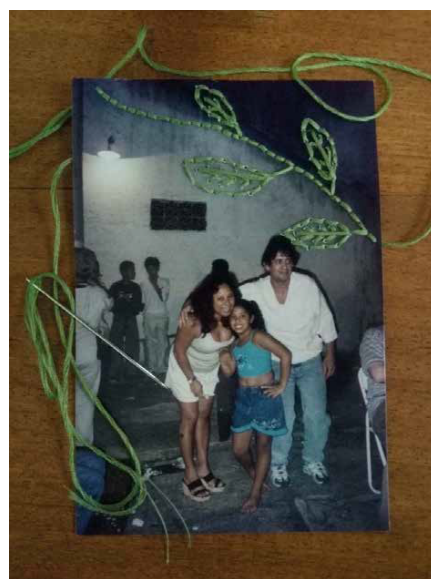
Bordando Vivências eram oficinas de bordado livre sobre fotografia que aconteciam de forma gratuita e aberta na universidade. Agulhas e linhas eram fornecidas a quem participasse e não era necessário ter conhecimento prévio sobre a técnica. Um dos meus interesses era investigar como o bordado e outras técnicas de costura eram apropriadas por artistas como Arthur Bispo do Rosário, Leonilson, Letícia Parente, Nice Firmeza e Rosana Paulino.

Cada pessoa era convidada a trazer uma foto dos seus álbuns para a oficina.

²¹O LAC - Laboratório de Arte Contemporânea - é um espaço de estudo, pesquisa, investigação e criação em arte contemporânea. Foi criado em 2015, com a coordenação do Prof. Dr. Kaciano Gadelha, associado ao Programa de Pós-Graduação em Artes da UFC, e atualmente tenho coordenado com Lucas Dilacerda.

Ao longo desses anos, o LAC vem investigando as relações entre arte, gênero, raça, classe, etnia, sexualidade, em uma perspectiva crítica e decolonial para, a partir disso, repensar o local da história da arte, da teoria da arte, da crítica de arte, da curadoria, da expografia, da arte/educação, da poética e dos processos de criação na contemporaneidade.

²²**Kaciano Gadelha** (Fortaleza, CE, 1980-2021) foi professor, sociólogo, curador e pesquisador em artes. Doutor em Sociologia pela Universidade Livre de Berlim (2014), com pós-doutorado em Artes pela Universidade Federal do Ceará. Foi professor adjunto de Sociologia no Instituto de Ciências Humanas e da Informação na Universidade Federal do Rio Grande (FURG) e coordenador do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros e Indígenas (NEABI) da FURG e membro do NuSEX do PPGAS/Museu Nacional.



**Figuras 7, 8 e 9 -
Oficina Bordando Vivências,
Fortaleza (CE), 2018.**

Registros de oficinas realizadas na
Universidade Federal do Ceará (UFC).

Fonte: Acervo pessoal.

A fotografia se tornou uma parte fundamental dos encontros, em parte, pois era sobre aquelas imagens que iríamos intervir com o bordado. Nem sempre as fotos trazidas eram de familiares ou pertenciam a algum álbum. Algumas pessoas tinham o hábito de colecionar fotos encontradas na rua, por exemplo.

Às vezes, no encontro, acontecia de alguém se recusar a furar uma foto ou quando fazia, a intervenção era mínima, evitando machucar a imagem da pessoa retratada. Esse gesto de recusa parecia evidenciar um valor afetivo e emocional, demandando cuidado com o papel fotográfico e com as memórias evocadas pela foto.

Pedir que as pessoas se apresentassem a partir de uma foto é uma prática que passei a realizar com as oficinas. Exercitar a escuta de histórias de vida era uma maneira de aproximar as questões discutidas no trabalho de artistas contemporâneas(os) — em especial, relacionadas à classe, raça, gênero e sexualidade — com as nossas experiências vividas no “lar”, no ambiente “doméstico”, espaço historicamente associado à prática do bordado²³.

Infelizmente, as histórias compartilhadas nas oficinas nem sempre eram felizes, como os álbuns tentam fazer parecer. Recusa ou dificuldade de diálogo, tentativas de conversão por parte de familiares cristãos, imposição de padrões

²³Em sua análise das artes têxteis no século 20, a professora Ana Paula Simioni destaca: “O bordado é visto como um caso exemplar: arte feminina por excelência, é adequado a esse sexo por sua graça, encanto, domesticidade e, poderíamos dizer, ‘textilidade.’ A percepção social de que os objetos realizados em tecidos eram, “por sua natureza”, frutos de atividades de mulheres e apropriados aos recintos domésticos era por demais difundida e arraigada, a ponto de penetrar inadvertidamente, e por isso mesmo com força, as crenças e práticas em vigor nos campos artísticos. Assim, as artes têxteis, mesmo em inícios do século XX, ainda encontravam-se indissociavelmente ligadas aos estigmas do amadorismo, do artesanato e da domesticidade” (2010, p. 8).

binários de gênero (masculino/feminino), além de agressão física e psicológica são parte das situações de violência narradas pelas pessoas participantes²⁴.

As histórias evocadas pelas fotos de família ecoavam um outro tipo de arquivo que passou a compor a pesquisa: os arquivos públicos produzidos por movimentos sociais e pelo Estado, como o *Relatório de Violência LGBTfóbica* (MINISTÉRIO DOS DIREITOS HUMANOS, 2018). Apresentando um retrato da violência contra a comunidade LGBT no Brasil, ele foi lançado em 2018 pelo Ministério dos Direitos Humanos — que, com a eleição do presidente Jair Bolsonaro passou a se chamar Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos.

O relatório apresenta uma análise dos dados produzidos em 2016 pela Ouvidoria de Direitos Humanos, Grupo Gay Bahia (GGB) e a Rede Trans Brasil (RedeTrans). Essa foi uma iniciativa pioneira na América Latina, momento em que o Governo Federal publica dados sistematizados sobre a violência contra a comunidade LGBT no Brasil, reunindo um conjunto de informações importantes como número de denúncias, principais tipos de violência e perfil de vítimas e agressoras/es dos casos de LGBTfobia²⁵ denunciados.

A partir de informações produzidas por instituições do Governo Federal e

²⁴Apresentei uma comunicação oral acerca das experiências do projeto *Bordando Vivências* no IX Congresso Internacional da Associação Brasileira de Estudos da Trans-Homocultura (ABETH) em novembro de 2018 (COSTA, 2019).

²⁵Assim sendo, compreendemos a expressão LGBTfobia como o conjunto de anseios como ira, nojo, desconforto, receio, horror, desprezo e descaso pelas pessoas que não estão incluídas nas definições rígidas amarradas a heteronormatividade e a dialética binária de gênero. O binarismo parte da premissa que o masculino e o feminino são polos de ideias que se contrapõem e não se complementam." (MINISTÉRIO DOS DIREITOS HUMANOS, 2018, p. 7)

de notícias veiculadas pela imprensa — prática de mapeamento recorrente dos movimentos sociais LGBTQIA+ no Brasil desde a década de 1980 —, esses dados foram compilados em gráficos e organizados segundo os grupos vulneráveis pesquisados (lésbica, gay, bissexual, travesti e transexual).

Entre os gráficos apresentados no relatório, um deles indica a relação entre a pessoa agressora e a vítima. Apesar da quantidade considerável de casos subnotificados, um detalhe chamava a atenção: a presença de membros familiares. Pai, mãe, tio(a), primo(a), entre outros(as) integravam a lista de agressores(as) mais denunciados(as) por violência LGBTfóbica.

Por que a família que deveria nos proteger está nos matando? Quem são as pessoas retratadas nos nossos álbuns? Onde estão as outras bichas? Onde moram as pessoas trans da nossa família? Como estão conservadas as imagens das nossas parentes lésbicas ou bissexuais? Quem pode contar as nossas histórias e como o faz?

Pai (2018) é uma série de oito bordados sobre fotos analógicas que pertenciam aos álbuns da minha família. Realizado com minha irmã, Sylvia, o trabalho articula duas técnicas que historicamente estão ligadas ao espaço doméstico — o bordado e o álbum — para retratar violências sofridas em vivências



Figura 10 - Sem título (série Pai), 2018.
Bordado sobre fotografia analógica e tecido
Ø 22 cm

Fonte: Acervo pessoal (Foto por Lucas Dilacerda).

LGBTQIA+ no cotidiano familiar.

A dimensão autobiográfica e a apropriação de objetos de uso cotidiano se evidenciam no encontro entre imagem e palavra. Enquanto as fotos mostram momentos que facilmente podem ser encontrados em álbuns de família (como cenas cotidianas, rituais religiosos e cerimônias escolares), as palavras bordadas sobrepõem a nostalgia evocada por imagens de infância com a violência discursiva produzida por estruturas familiares baseadas no patriarcado, na cisgeneridade e na heterossexualidade.

O bordado, ao invés de um elemento “decorativo”, se torna um gesto delicado de rasura desse projeto de memória. Se recordar aquelas falas durante o processo não havia sido uma experiência feliz, bordá-las não necessariamente ajudaria a esquecê-las, mas produzia outro efeito: ao me apropriar de fotos de arquivos pessoais e materiais de costura, a materialidade do trabalho destacava a qualidade *conservadora* da família, da fotografia, do álbum e da voz.

É nesse momento, quando a *família* — que produz, guarda e tem acesso ao álbum — passa a ser percebida como agente de violência e a *casa* — lugar onde se guardam fotos e álbuns — como espaço de performance dessas violências, que lembramos aquilo que não nos deixam esquecer: ao abrir os álbuns,

nem sempre encontraremos as nossas imagens de felicidade, de celebração da vida. A ação de buscar esses arquivos, quando nos aproxima da própria história de vida, pode se tornar uma tarefa desconfortável. Neste caso, o desafio estaria em desnaturalizarmos o desconforto de vivermos experiências de felicidade em práticas e arranjos afetivos que desobedecem os ideais de amor romântico (VITORINO BRASILEIRO, 2018).

Para nunca esquecer me levou a perceber que álbuns de família podem ser relevantes para destacar, analisar e desarticular os efeitos da modernidade/colonialidade no contexto brasileiro. Se buscar os nossos álbuns envolve estar aberta(o/e) à um conjunto imprevisível (e em constante transformação) de fragmentos de tempo, então esses arquivos, de fato, não poderão contar a nossa história por inteiro, de onde viemos ou o que podemos vir a ser, mas podem contribuir para uma *redistribuição da violência* (MOMBAÇA, 2021) que envolve a produção, circulação e conservação dos nossos acervos pessoais, das nossas imagens de felicidade.

3. REVELAR É MERGULHAR RUMO A ESCURIDÃO DE PERFUME AVERMELHADO



3. REVELAR É MERGULHAR RUMO A ESCURIDÃO DE PERFUME AVERMELHADO

As imagens captadas por aquela fresta jamais poderiam ser vistas imediatamente, diferente de como acontece com os smartphones, câmeras e outros dispositivos digitais. Embora “invisíveis”, elas estão presentes: é o que poderíamos chamar de *imagens latentes*. Imagens que estão por vir. No processo de revelação de filmes e papéis fotográficos acontece a transformação de uma imagem latente em *imagem visível*.

Fixação é uma das etapas do processo de revelação de imagens fotográficas. Imagens captadas por máquinas que têm sido produzidas e comercializadas desde o século 19, como o daguerreótipo, o ambrótipo e, mais recente, modelos variados de câmeras analógicas. A busca por métodos para fixar imagens em superfícies — a fim de garantir sua duração ao longo do tempo — conectava as pesquisas de Louis Daguerre, Nicéphore Niépce e outros cientistas que contribuíram para o desenvolvimento da técnica fotográfica²⁶.

²⁶A pesquisadora Sandra Koutsoukos ressalta que embora Louis Daguerre tenha ficado conhecido como o inventor da técnica, há registros de outros pesquisadores e cientistas que faziam experimentos com propósitos parecidos ao de Daguerre na mesma época, digamos assim, eles também tentavam fixar imagens “reais”, como Hippolyte Bayard (1801-1887) na França, Henry Fox Talbot (1800-1877) na Inglaterra e Antoine Hercule Romuald Florence (1804-1879) no Brasil (KOUTSOUKOS, 2021).

É também no século 19, no contexto da escravidão, que surgem os primeiros estúdios fotográficos no Brasil.

Nos anúncios publicados em jornais da época, a durabilidade era um fator que qualificava os serviços oferecidos pelo fotógrafo, na tentativa de persuadir o público leitor (e, eventualmente, consumidor) acerca da duração das imagens produzidas em seu estúdio. Quando uma foto era mal revelada e/ou mal fixada, a imagem tendia a clarear, desaparecer, embranquecer. A fixação é um problema na história ocidental da fotografia.

Fixar pode ser entendido como pregar (algo em algum lugar), tornar firme, tornar-se obstinada(o/e), constituir residência para alguém ou para si mesma/e/o, colocar no devido lugar, determinar uma data para um acontecimento, fitar de forma insistente e reter algo na memória. Se os sentidos atribuídos a essa palavra parecem se relacionar com noções de espaço e tempo, estabilidade e duração, a ação de fixar imagens fotográficas — e as memórias que elas trazem à tona — torna-se uma prática conservadora, de conservar imagens ao longo do tempo.

Quando pensamos no planeta Terra, as ações de preservação e conservação serão fundamentais para que os territórios e sua biodiversidade sensível existam. Embora ambas possam ser caracterizadas como conjuntos de medidas que visam

impedir a deterioração de ecossistemas, sua diferença está na possibilidade de toque. Entre preservar e conservar, entre o intocável e o tocável, como as práticas de conservação do planeta ajudam a perceber o funcionamento conservador dos álbuns (assim como da fotografia e da família)?

No desenvolvimento da técnica fotográfica, esses cientistas perceberam que era necessário exercitar uma certa sensibilidade relacionada ao manejo dos efeitos da luz: o processo físico-químico de revelação, caso não fosse devidamente interrompido, conduziria a um escurecimento contínuo da imagem capturada.

Para evitar que isso acontecesse à foto quando exposta novamente à luz, fora do laboratório, era preciso inventar um procedimento que fosse capaz de parar a ação das substâncias químicas que produziam a “revelação” da imagem. Assim, considerar a fotossensibilidade passava por estar sensível à maneira como a luz grafava no papel, inscrevendo imagens.



²⁷**Isadora Ravena**

(Uruburetama, CE, 1997)
 é travesti, artista, arte/
 educadora, pesquisadora
 e professora da rede
 pública de ensino.
 Mestra pelo Programa
 de Pós-Graduação em
 Artes e graduada em
 Licenciatura em Teatro,
 ambas pela Universidade
 Federal do Ceará (UFC).
 Investiga para a arte
 contemporânea forças
 de desestabilização dos
 discursos hegemônicos
 sobre o gênero e sobre
 o corpo, fundamentais
 para o fim deste mundo.
 Em 2020, publicou o
 livro *Sinfonia para o fim
 do mundo* e atuou como
 curadora na *I Tomada LBT*.

²⁸Em diálogo com os
 estudos de gênero e
 estudos feministas,
 reconhecemos a
 existência de múltiplas
 identidades transgêneras.
 Utilizaremos a expressão
 “pessoas trans” neste
 texto para nos referir, de
 forma geral, à travestis,
 homens e mulheres
 transgêneras/os,
 não-binárias e outras
 pessoas que vivem
 suas identidades de
 gênero além dos limites
 e expectativas impostos
 pela cisgeneridade
 (BAGAGLI, 2017).

Em sua conta do Instagram, a artista e professora Isadora Ravena²⁷ publicou um card com a frase “corpos trans e o direito à lembrança” acompanhado de um relato escrito em novembro de 2020. Nele, Ravena relembra o recebimento inesperado de um conjunto de fotos antigas e questiona o desconforto emocional experienciado por pessoas trans²⁸ em relação ao exercício de rever as fotos da infância e da adolescência:

Eu poderia arriscar inúmeros motivos mas acredito que o problema não tá aí.

O problema é a fixação daquela imagem.

O problema é que, infelizmente, pessoas queridas só conseguem nos ver daquela forma. É a mesma raiz de problema que faz pessoas que conhecemos e amamos naquele instante nos chamarem pelo nome morto e a nos tratarem no pronome antigo.

O problema é que mostrar essas fotos vem acompanhado até subconscientemente por um “que pena que vc virou isso aí”.

A lente da cisgeneridade não consegue captar a transição. E se tenta captar é pra capturar (RAVENA, 2020).

Ao problematizar a fixação da imagem em relação à lente da cisgeneridade, a artista desnaturaliza o sentimento de não-reconhecimento, ou ainda de não-pertencimento, em relação às lembranças evocadas pelas fotos. Sua reivindicação passa pelo direito de lembrar dos momentos vividos que perderam o brilho e também pelo direito de transformar a aparência perfeita e tranquila que os “nossos queridos de muito tempo” – por exemplo, familiares – mantém sobre momentos que foram/estão sendo desafiadores no espectro de gênero.

No artigo *Pensando a cisgeneridade como crítica decolonial*, a ativista transfeminista, professora e pesquisadora Viviane Vergueiro Simakawa (2016) define a cisgeneridade como um conceito útil para analisar problemas em torno das identidades de gênero no contexto brasileiro. Assim como falamos em heteronormatividade no espectro das orientações sexuais e em branquitude no âmbito das relações étnico-raciais, falar em cisgeneridade passa por questionar a noção de gênero como uma “verdade imutável”. Sobre o conceito, Vergueiro contextualiza:

Nesse sentido, uma primeira definição para a cisgeneridade seria considerá-la a identidade de gênero daquelas pessoas cuja “experiência interna e individual do gênero” corresponda ao “sexo atribuído no nascimento” a elas. E aqui talvez seja importante uma ressalva sobre os propósitos deste conceito: aqui, não se trata de almejar a criação de uma “identidade

cisgênera”, ao menos não no sentido de reproduzir o exercício de diagnóstico e imposição identitária que é colocado diante das comunidades e pessoas trans travestis (2016, p. 252).

O conceito de cisgeneridade, enquanto produto, diálogo e aprendizado de comunidades e pesquisadoras/es trans e travestis, nos demanda refletir sobre os dispositivos de poder que produzem a naturalização da pessoa cisgênera como referencial normativo (como a medicina, o direito, a psiquiatria, a psicanálise e outros saberes) bem como em viabilizar cartografias críticas da violência que atua contra a multiplicidade de corpos, corpos e identidades de gênero.

Quando lembramos que esses dispositivos não se restringem à aspectos individuais, mas têm o poder de definir ideais de gênero, moral, família e Estado, podemos considerar o álbum de família como parte desse conjunto de dispositivos. Em que sentido? Movidos por um desejo de eternidade e de perpetuação da própria imagem através das gerações, álbuns podem contribuir para a fixação de um imaginário de família que se autodenomina “normal”, “biológica”, “natural”, “de verdade” e “cristã” em detrimento de outros modelos de família, interferindo na maneira como nos relacionamos com as memórias que estão guardadas neles.

No Brasil, esse imaginário vem sendo

mobilizado, por exemplo, em discursos de partidos de extrema-direita, bem como por figuras políticas ligadas à igrejas cristãs (católicas e evangélicas) que, “em defesa da família”, se esforçam em cristalizar a noção de gênero em relação ao sexo atribuído ao nascimento e se opor às iniciativas de combate às violências contra a diversidade em diversos âmbitos, inclusive na Educação.

Em setembro de 2020, o pastor e ex-ministro da Educação Milton Ribeiro foi entrevistado pelo jornal O Estado de S. Paulo. Nela, ele reitera uma postura conservadora e irresponsável — alinhada com a do presidente Jair Bolsonaro — em relação à discussão de gênero e sexualidade nas escolas²⁹.

Ao ser perguntado sobre a importância de se discutir esses assuntos no ambiente escolar, lugar em que essas práticas de discriminação costumam acontecer, o ex-ministro relacionou a homossexualidade à “famílias desajustadas” e à “falta de atenção” de pais e mães. Na mesma entrevista, o pastor ainda afirmou que tinha reservas em relação à presença de professores/as trans na sala de aula e que não poderiam “fazer uma propaganda aberta” e “incentivar meninos e meninas para andarem por esse caminho”. Em janeiro de 2022, Milton Ribeiro foi denunciado por crime de homofobia³⁰.

²⁹SOARES, 2020.

³⁰FALCÃO, VIVAS, 2022.

Vale lembrar que, em 2015, Jair Bolsonaro foi condenado pelo crime de homofobia.

Em entrevista ao programa CQC, veiculado pela TV Bandeirantes, em 2011, Bolsonaro afirmou que “não correr riscos” de ter um filho gay por ter dado “boa educação”. Vale lembrar que Bolsonaro, na época como deputado federal, chegou ainda a dizer que a família deveria ser preservada a qualquer custo ou a nação ruiria.

A ação civil pública foi movida pelo *Grupo Arco-Íris de Conscientização Homossexual*, pelo *Grupo Cabo Free de Conscientização Homossexual e Combate à Homofobia* e pelo *Grupo Diversidade Niterói* ainda em 2011 (G1, 2015; CNN Brasil, 2021).



A lente faz parte do dispositivo óptico de uma máquina fotográfica. É por essa fresta na caixa preta que a luz sensibiliza o filme. Existem diferentes tipos de lentes e cada uma produz diferentes modos de olhar. Há lentes que “veem” como o olho humano, outras são indicadas para fazer retratos, registrar paisagens. Lentes que ampliam coisas tão pequenas que jamais seríamos capazes de ver a olho nu, enquanto há aquelas com as quais nos sentimos perto das estrelas.

Um conjunto de lentes forma uma *lente fotográfica* (ou *objetiva*). Como as páginas de certos tipos de álbum, as lentes e os visores são feitos de materiais transparentes, como vidro e plástico, para tentar garantir uma certa precisão quando olhamos através delas. Uma das condições necessárias para alcançar esse grau de transparência é a eliminação de impurezas do material utilizado em sua fabricação.

Uma das funções da *objetiva* é corrigir as “distorções” de perspectiva entre a câmera, a pessoa que fotografa e a que está sendo fotografada. Ao aproximar *fotografar* e *pesquisar*, o que estou tentando fazer é tensionar os limites do olhar em relação à maneira como nos relacionamos com as imagens e problematizar um certo modo de pesquisa que — baseado no olhar fotográfico — articula noções de objetividade, distância, pureza e transparência.

Quando fotografamos, é através da lente (ou de uma fresta) que a luz passa e inscreve uma imagem. Entretanto, essa passagem não acontece em linha reta e sim através de um jogo de espelhamentos, reflexões e desvios. Então, quando pesquisamos, que tipo de olhar estamos exercitando? No contexto de uma pesquisa acadêmica, uma lente seria algo que se adquire, que passa a “pertencer” à alguém? E o que acontece se tomarmos a lente como uma metáfora para a maneira como olhamos o mundo, ou ainda — nos deslocando do campo da visão — para como nos relacionamos com o mundo?

Então, discutir se a lente é (ou não) transparente não nos interessa aqui. Apesar da sua materialidade, é através dos sentidos atribuídos a ela que estamos passando neste momento. Isso quer dizer que uma lente não pode ser ingenuamente compreendida como algo transparente em essência e sim que deve ser percebida como

algo que fabrica a sua própria transparência e assim afeta, deforma e condiciona o nosso olhar, a relação que construímos com o mundo. É aí, quando estamos entrevedo uma relação que não exige uma postura objetiva e transparente que nos interessa aproximar a ação de fotografar e a ação de pesquisar.

Nesse sentido, olhar fotos de álbuns de família passa por exercitar uma postura ética, estética e política que recusa a se relacionar com o planeta e com as formas de vida que aqui residem de forma compulsoriamente binária (homem/mulher, natureza/cultura, civilizado/selvagem). Olhar com esta lente nos convida a abandonar a ficção que determina “sexo”, “genitália” ou qualquer outra característica corporal como um fator capaz de designar o gênero de uma pessoa, uma planta, um animal, uma vida.

A partir da minha experiência com oficinas, no contexto da educação não-formal, acredito que é de fundamental importância cultivar um olhar crítico diante das expectativas de “coerência”, “permanência” e “estabilidade” ao longo de uma vida, seja em relação às fotos como aos aspectos fisiológicos e psicológicos da pessoa que compartilha as suas fotos conosco.

Se a possibilidade de rever fotos antigas é, em parte, garantida pelo êxito da tecnologia de fixação da imagem

fotográfica, ela também está vinculada com práticas e dispositivos de conservação dessas imagens, como álbuns, painéis e porta-retratos. Ciência e afeto misturam-se na organização e manutenção de fotografias e outros fragmentos de tempo guardados nos álbuns de família. Diante dos álbuns, no ir e vir das páginas e no toque das fotos avulsas, talvez possamos perceber que o tempo não está passando/passará/passou/passa de forma linear.



No Ocidente, a escrita foi historicamente privilegiada como *local de memória*, desconsiderando (ou ainda, contribuindo na deslegitimação de) outras formas de grafia e de inscrição de saberes, como a/o corpa/o. Ao apontar o processo de marginalização dos repertórios narrativos e poéticos de povos africanos e indígenas na literatura brasileira do século 19, a poeta, dramaturga e professora Leda Maria Martins recupera uma discussão importante acerca da relação entre escrita e conhecimento:

Nessa ordem, o domínio da escrita torna-se metáfora de uma ideia quase exclusiva da natureza do conhecimento, centrada no alçamento da visão, impressa no campo ótico pela percepção da letra. A memória, inscrita como grafia pela letra escrita, articula-se assim ao campo da visão mapeada pelo olhar, apreendido como janela do conhecimento. Tudo que escapa, pois, à apreensão do olhar, princípio privilegiado de cognição, ou que nele não se circunscreve, nos é ex-ótico, ou seja, fora de nosso campo de percepção, distante de nossa ótica de compreensão, exilado e alijado de nossa contemplação, de nossos saberes (2003, p. 64).

Ainda estamos rondando o território do olhar e, de certa maneira, da luz: palavra que aqui nos remete à concepção iluminista que atribuía a propriedade da razão exclusivamente ao *ser humano*. A racionalidade foi/tem sido um atributo mobilizado na legitimação de um certo tipo de conhecimento caracterizado pela busca de clareza, certeza, objetividade e verdade, empenho que reforça a separação entre mente e corpo, um dos pilares do projeto moderno/colonial.

A escrita – ou ainda, o gesto de inscrever palavras sobre uma superfície – passa a condicionar os nossos modos de pensar, de perceber, de conhecer, de olhar, de nos relacionar com o mundo. Acerca disso, o tradutor e professor Márcio Seligmann-Silva aponta que:

[O século 18] Foi também o auge da concepção iluminista do ser humano como ser racional, capaz de iluminar a terra com a ciência, de explicar, catalogar, tipificar tudo, radicalizando o movimento taxonômico e enciclopedista do século anterior. Saber era equivalente a saber controlar o mundo objetificado sob as leis da taxonomia e do arquivamento.

Esse século foi, portanto, como o formulou Vilém Flusser (2008), o do triunfo da escrita latina ocidental, da *textolatria* e dos arquivos. A linearidade da escrita implicou uma visão linear da história. Com a institucionalização das burocracias de Estado modernas, pós-guerras napoleônicas, os arquivos, as bibliotecas e os museus se tornaram instituições de poder, recebendo também locais privilegiados dentro do arquivo-cidade (2015, p. 200, grifo do autor).

Questionar o domínio da escrita, a centralidade da visão e a linearização do tempo implica em experimentar formas de pesquisa que busquem romper com os pilares da modernidade, da colonialidade. Um convite a imaginar e experimentar diferentes formas de expressar aquilo que passamos a conhecer, formas que, às vezes, podem estar “fora do nosso campo de percepção”: trata-se de uma recusa a performar movimentos de captura em relação àquilo que desconhecemos. Um desafio a repensar e criar novas formas de compartilhar o que vivemos, sentimos e pensamos durante processos de criação e pesquisa.

Nesse percurso, que vai se criando enquanto caminhamos, algumas perguntas podem surgir: Como mostrar objetos do cotidiano (como álbuns de fotos de família) de uma forma diferente da que estamos acostumados a olhar? Quando nos encontramos com as nossas memórias nos álbuns, ainda faz sentido falar em “objetividade”? Como relacionar as práticas artísticas e educativas com a escrita (ou outras formas de grafia)? Onde “começa” o(a/e) artista e “termina” o(a/e) pesquisador(a/e)? Ou onde “termina” o(a/e) arte/educador(a/e) e “começa” o(a/e) artista(a/e)? Ou ainda, é possível “ver”, com precisão, os limites que separam arte, pesquisa e ensino/aprendizagem?



³¹A *a/r/tografia*, como método de pesquisa, foi instituída por um grupo de pesquisadoras e pesquisadores na Faculdade de Educação da University of British Columbia, no Canadá, a partir de 30 teses realizadas entre 1994 e 2004. Inspirada pelos estudos do professor norte-americano Elliot Eisner e pela “virada narrativa” produzidos entre nos anos 1970 e 1980, sua abordagem pretende desafiar noções naturalizadas e conservadoras de se fazer pesquisa.

O referencial teórico da *a/r/tografia* está fundamentado na Fenomenologia, no Estruturalismo e no Pós-estruturalismo e sustenta-se no trabalho de pensadoras/es como Elliot Eisner, Judith Butler, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel Foucault, Jacques Derrida, entre outras/os.

Buscar outras maneiras de olhar é um dos desafios que têm sido propostos pela Pesquisa Educacional Baseada em Artes. Uma das metodologias derivadas deste campo é a *a/r/tografia*: as letras “a”, “r” e “t” compõem um acrônimo de *artist* (artista), *researcher* (pesquisador), *teacher* (professor, educador, ou ainda arte/educador) e *graphy* que está relacionado à ideia de “grafia”, ação de inscrever graficamente³¹. Ou seja, a *a/r/tografia* pode ser entendida como uma forma de investigação produzida por alguém que simultaneamente *performa* os papéis de artista, de pesquisador(a/e) e de professor(a/e)³².

Enquanto uma pesquisa acadêmica tradicionalmente tende a estabilizar — ou ainda, fixar — o conhecimento (como no processo de revelação fotográfica), a a/r/tografia estaria mais interessada nos processos, em construir uma investigação *no e através do tempo*, onde as questões não permanecem as mesmas, mas podem se desdobrar em outras que, por sua vez, provocarão novas questões, um processo descontinuadamente contínuo. Investigar no e através do tempo se refere ao agora, “mas que acontece simultaneamente ao que já está acontecendo e apontando para o que vai acontecer”³³. Uma pesquisa que respira, transpira e se transforma: ela está viva.

No contexto da PEBA, a busca por um conhecimento fundamentado em noções modernas/coloniais perde o sentido, pois o que passa a nos interessar é a ampliação e a melhoria de perspectivas, em especial, em relação aos assuntos que dizem respeito à arte e à educação. Como uma pesquisa de orientação qualitativa, a a/r/tografia encoraja o uso de métodos das Ciências Sociais, como levantamentos e diários de campo, bem como a criação de formas próprias de investigação artística e educativa com histórias de vida, lembranças, diários e fotografias³⁴.

Sua ênfase na imagem, tanto nas práticas de ensino/aprendizagem como nas práticas de pesquisa, procura tensionar a relação com o texto escrito. Para o professor Fernando Hernández (2013),

No Brasil, o professor Belidson Dias é um dos precursores desses estudos, articulando em suas pesquisas questões relacionadas à cultura visual e os estudos queer na arte/educação. Em 2013, junto com a professora Rita Irwin, que participou do acompanhamento das teses utilizadas na criação da *a/r/tografia*, publicaram o primeiro livro traduzido para o português sobre o tema (DIAS, 2013; DE OLIVEIRA, CHARREU, 2016).

³²Em inglês, os termos que compõem o acrônimo de a/r/tografia possuem gênero neutro.

³³DIAS, 2013, p. 15.

³⁴IRWIN, 2013.

as imagens estão relacionadas com as experiências dos(as/es) sujeitos(as/es) envolvidos(as/es) na pesquisa e se configuram como um componente estético junto com os textos. Ao ressaltar a relevância das imagens na tradição das Ciências Sociais e sua influência nas Investigações Baseadas em Arte³⁵, como a a/r/tografia, o autor nos adverte:

No entanto, na maioria das pesquisas etnográficas, as imagens fotográficas e cinematográficas se apresentam como ilustrações da narrativa textual ou como expoentes das evidências obtidas durante a estância no campo. Este caráter ilustrativo, no entanto, apresenta-se como insuficiente na perspectiva da IBA, que se propõe também, como assinala, a possibilidade de gerar conhecimento ao relacionar – ao desvelar – mediante diferentes estratégias, aquilo que a câmera capta com o que seria o problema da pesquisa (HERNANDEZ, 2013, p. 50).

Nesse contexto, diferente de como acontece em galerias ou museus, uma pesquisa não poderia ser apresentada com uma simples sucessão de fotos, como num álbum de família.

O uso de imagens e representações artísticas (visuais e/ou performativas) constitui uma das principais marcas das Pesquisas Baseadas em Arte (educacionais ou não), com destaque para o uso de fotografias. Imagens podem nos sensibilizar, produzir conhecimento e ampliar nossa percepção do contexto em

³⁵Neste texto, consideraremos *Investigação Baseada em Artes* (IBA) e *Investigação Educacional baseada em Artes* (IEBA) como sinônimos de *Pesquisa Baseada em Artes* (PBA) e *Pesquisa Educacional Baseada em Artes* (PEBA). Para ampliar, ver: DE OLIVEIRA, CHARREU, 2016.

que a pesquisa está inserida. Costurando arte, pesquisa e ensino, a a/r/tografia nos estimula a criar relações entre texto e imagem, a entrecruzar camadas de tempos e narrativas, abrindo espaço para novas relações.



**Figuras 11, 12, 13, 14 e 15 -
*Revelar é mergulhar rumo
a escuridão de perfume
avermelhado, 2018-2022.***

Série composta por recortes de papel fotográfico utilizados em processos de revelação. Obtidas com técnica pinhole, as fotos mal-reveladas foram produzidas em 2018, durante o estágio em arte/educação que realizei no Museu da Fotografia Fortaleza (MFF).

Fonte: Acervo pessoal.

4. COMO EXERCITAR A MEMÓRIA?

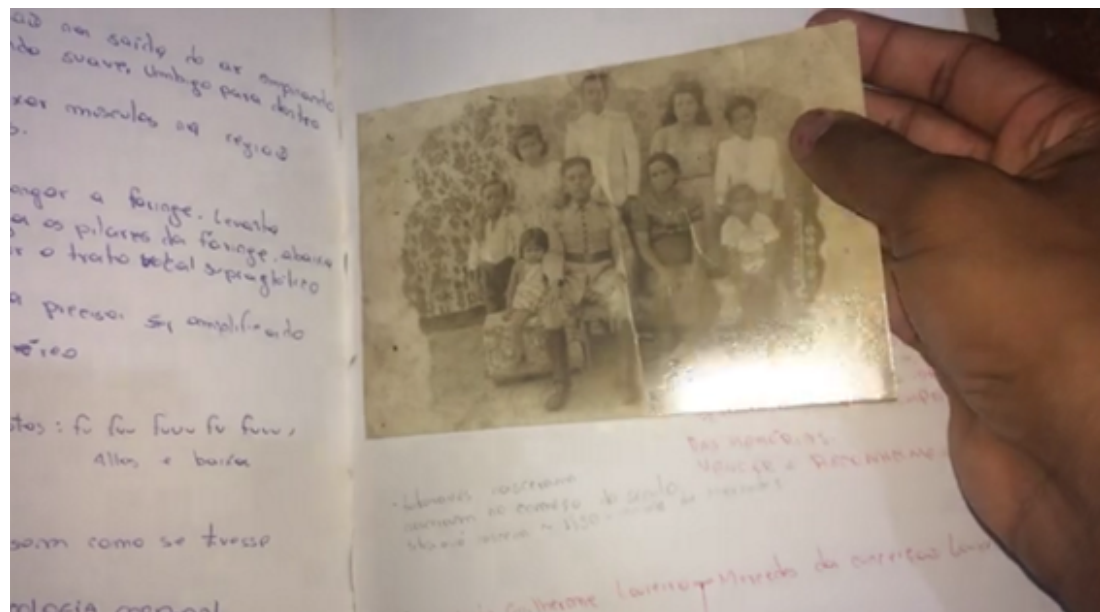


Figura 16 - Livro que não me deixa esquecer, 2019

Castiel Vitorino Brasileiro

Vídeo (4'45'')

Fonte: Canal da artista no YouTube³⁶.

³⁶Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZEyhNBhXQMI&ab_channel=CastielVitorinoBrasileiro. Acesso em: 19 set. 2020.

4. COMO EXERCITAR A MEMÓRIA?

Tudo começa com um livro fechado sobre uma superfície. Poderia ser o chão de algum lugar? Sim, mas não sabemos exatamente onde. Alguns segundos depois, em silêncio, uma mão se aproxima do livro. Ela toca a capa e, ao abrir, vemos as primeiras páginas. Alguém começa a falar... Datas, nomes, medos e lembranças...

Seria um diário? A câmera oscila levemente como num vídeo caseiro. Os dedos apontam ou aproximam da lente aquilo a que a voz se refere. Passadas algumas páginas, vemos uma foto e ouvimos: *Essa aqui é minha avó... Quer dizer, a tia da minha avó. Da minha avó Eda. Tia indígena. Ela morou na Fonte Grande também e... se recusava a vestir nossas roupas...*

Assim como acontece em outros trechos do vídeo, não conseguimos escutar as suas últimas palavras. É como se o som das páginas de papel as mantivesse em segredo.

Em *Livro que não me deixa esquecer* (2019) da artista Castiel Vitorino Brasileiro³⁷ assistimos a narração de um livro composto de textos, desenhos, somagramas, ervas, receitas e fotos de família. Mas esse livro que vemos é um álbum? Embora não seja apresentado como um, o conteúdo, a forma (capa, páginas, presença de fotos, plantas e outros objetos colados sobre os papéis) e sua qualidade de evocar lembranças pode nos ajudar a pensar no álbum de família como um “livro que não nos deixa esquecer”. Sobre o contexto de produção do trabalho, a artista comenta:

Esse livro surge de um desejo de não esquecer do morro da Fonte Grande. De não esquecer da minha história e de sua complexidade construída durante um bom tempo cronológico. Eu passei 15 anos na Fonte Grande e hoje eu tenho 23. Quando desci do morro, eu quis esquecer que morava lá. Eu tinha vergonha de morar no morro e de ter Brasileiro no meu nome. Esse sentimento de ter vergonha era resolvido com esquecimento e eu entro nesse processo para lembrar de tudo. Foi um livro que eu comecei a fazer depois que meu avô morreu. Tem páginas de quando ele estava vivo ainda, mas só fiz tudo quando ele faleceu. (VITORINO BRASILEIRO, 2021).

Em *Álbum de família, morte e vida na cultura Bantu* (2021), conversamos sobre processos de criação em que a artista se apropria de álbuns de família. As memórias pessoais que compõem o livro se misturam com a história do morro da Fonte Grande, comunidade localizada na cidade

³⁷**Castiel Vitorino Brasileiro** (Fonte Grande/Vitória, ES, 1996) é artista, escritora e psicóloga clínica. Mestre em Psicologia Clínica pela PUC-SP e graduada em Psicologia pela UFES. Sua produção artística se divide em projetos, textos, ações, fotografias, aquarelas, objetos, vídeos e espaços perecíveis de liberdade onde dribla, incorpora e mergulha na diáspora Bantu. Vive a transmutação como desígnio inevitável. Participou de residências artísticas, mostras de cinema e exposições individual e coletiva, como *O trauma é brasileiro* (2019), *3ª Frestas – Trienal de Artes: O rio é uma serpente* (2020/21) e *11th Berlin Biennale for Contemporary Art* (2021).

de Vitória (ES), onde ela viveu durante a infância com sua família. O morro está localizado no maciço central da ilha que, desde o século 17, já era habitado por povos indígenas e pessoas negras escravizadas que estavam em fuga (VITORINO BRASILEIRO, 2020).

Se lembrar é criar, esse processo de criação passava por enfrentar o desejo de esquecimento em relação ao sobrenome e ao lugar onde morava. A dimensão autobiográfica do trabalho se embaralha com questões que extrapolam o núcleo familiar e reviram a História do Brasil. Em entrevista à curadora Diane Lima, a artista contextualiza:

Quando meu avô Benedito faleceu, em dezembro de 2018, voltei a comer peixe e jaca – alimentos que ele adorava e que eu tinha dificuldade de comer. Meu avô agora vive neste plano terreno em forma de desejos e também vive em minha saudade e em meu sobrenome Brasileiro. Meu bisavô paterno recebeu do dono da fazenda onde morava o nome de Brasileiro. Em seus movimentos de fuga, ele construiu para si um outro nome: Augusto. Augusto Brasileiro, o nome do meu pai, seu neto. E decidi me lembrar disso hoje, para amanhã conseguir acordar e continuar redistribuindo minha vitalidade em direção à cura desses traumas que são Brasileiros e Vitorinos (VITORINO BRASILEIRO, 2019).

No projeto *O trauma é brasileiro* (2018-2020), Castiel Vitorino realiza uma experiência estética de imersão na Fonte Grande a partir de uma série de ações,



Figura 17 - *Descubra seu futuro*, 2019
Castiel Vitorino Brasileiro
Ação

Fonte: Site da artista³⁸.

³⁸Disponível em: https://castielvitorinobrasileiro.com/acoes_descubra.
Acesso em: 19 set. 2020.

como subir e descer o morro, mapeando as fontes de água que lá existem. Uma promessa que ela fez para o seu avô — e que descobriria ser uma aposta que ele fez nela.

A prática de coleta de fotos analógicas do acervo familiar e a construção de álbuns reaparecem em outros trabalhos da artista, como *eu voltei na Fonte Grande assim hoje* (2019), *Quando criei minha origem* (2019), *Celebrar para não esquecer* (2019) e *Descubra seu futuro* (2019), obras produzidas ao longo desse projeto.

Na ação *Descubra seu futuro*, a artista reúne os álbuns de família que pertenciam à sua avó, Julite, e os dispõe sobre uma mesa, como uma cartomante. A ação foi realizada no *Quintal Bantu* do Mestre Renato Santos, também localizado na Fonte Grande.

As pessoas que passavam no lugar e paravam para ver os álbuns, acabavam se reconhecendo em fotos de 20 ou 30 anos atrás. “Elas iam ver o futuro e acabavam voltando para o passado e pensando no presente”, comenta. Nesse sentido, o gesto de olhar fotos de álbuns antigos exercitado no trabalho acaba operando um processo de desaprendizagem da noção linear de tempo:

Na pesquisa de minha exposição *O trauma é brasileiro* tive que reelaborar as noções de presente, passado e futuro para entender a

dimensão do tempo e da fotografia. Com a cultura Bantu compreendi que o futuro se constrói no presente. O presente de liberdade e o presente em liberdade se constroem na atualização de experiências do passado. Assim você constrói futuros olhando pro passado, se voltando para o passado. Como uma brincadeira, ou melhor, um jogo. Eu penso que descobrir o futuro é voltar ao passado porque não se descobre o futuro, mas se constrói um futuro e se constrói um tempo. Como se constrói um tempo? Se voltando para essas coisas que já aconteceram (VITORINO BRASILEIRO, 2021, p. 92, grifo nosso).

Bantu se refere a um conjunto heterogêneo de povos que viviam em África, na região sul-equatorial. Bantu são considerados um dos grupos mais numerosos que foram sequestrados e trazidos para o Brasil através do tráfico escravocrata. Bantu também é o nome de um tronco linguístico rico de onde outras línguas foram criadas.

Ao costurar a história do seu sobrenome, do seu avô e da presença da cultura Bantu na história do morro da Fonte Grande, a artista negocia com o tempo e cria a possibilidade de presentes/passados/futuros em que os povos Bantu, assim como seus familiares, não estão/não foram/não serão mortos pelo esquecimento, pois continuam/sempr e estiveram/continuarão vivos entre nós.



Figuras 18 e 19 - Pontes sobre abismos, 2017
 Aline Motta
 Série fotográfica / Videoinstalação em três canais (8'28'')

Fonte: Site da artista³⁹.



³⁹Disponível em: <http://alinemotta.com/Pontes-sobre-Abismos-Bridges-over-the-Abyss>. Acesso em: 19 set. 2022.

⁴⁰**Aline Motta** (Niterói, RJ, 1974) é artista visual, fotógrafa e cineasta. Pós-graduada em Cinema pela The New School University (NY) e bacharel em Comunicação Social pela UFRJ. Sua produção artística combina diferentes técnicas e práticas artísticas, mesclando fotografia, vídeo, instalação, performance, arte sonora, colagem, impressos e materiais têxteis. Seu trabalho busca ressignificar corporalidades, memórias e modos de existências ao resgatar a ancestralidade negra e africana a partir de suas origens. Foi contemplada com prêmios de fotografia, participou de residências artísticas, mostras de cinema e exposições individuais e coletivas, entre as mais recentes estão *Aline Motta: memória, viagem e água* (2020), *Histórias feministas, artistas antes dos anos 2000* (2020), *Histórias Afro-atlânticas* (2018) e *Mostra Diálogos Ausentes* (2017).

⁴¹Parte dessa análise foi originalmente publicada no texto "Como atravessar os abismos do tempo?" que integra o livro *Imaginação e Memória na Arte Contemporânea* (LOPES, 2021). Para este texto, a versão anterior foi atualizada e ampliada.

Pontes sobre abismos (2017) é um projeto sobre a vida. É assim que a artista visual Aline Motta⁴⁰ apresenta seu trabalho. O projeto nasce de uma investigação sobre as origens da sua família⁴¹.

A partir da revelação de um segredo guardado por sua avó materna, Doralice, a pesquisa conduz a artista rumo a uma jornada por perímetros urbanos e rurais no Brasil, em Portugal e em Serra Leoa. Três países em três continentes. Como um segredo familiar conectava lugares tão distantes? O que essa história tinha a ver com álbuns de família?

O que minha avó me contou dois anos antes de morrer é algo recorrente em muitas famílias e revela as relações de abuso de poder entre patrões e empregados. É algo que está nas entrelinhas dos álbuns de fotografia, nas piadas repetidas à exaustão, nas mentiras que dizemos para não ofender, naquilo que é falado mas permanece como uma sombra, prestes a ser escancarada [...] (MOTTA, 2017).

Certo dia, a avó da artista lhe contou um segredo. Um tabu que guardava há muitos anos. Esse segredo era o nome do pai de Doralice. Ela nunca o havia conhecido. Ou melhor, ele nunca a reconheceu como filha. A certidão de nascimento indica que Doralice nasceu por volta de 1911 na cidade de Vassouras (RJ). Motivada a entender sua genealogia, Aline Motta parte numa busca para investigar o contexto da relação entre seu bisavô e sua bisavó, passando por cartórios, igrejas, jornais e arquivos públicos e privados.

Cruzando informações, ela descobre que o nome do seu bisavô era Enzo. Enzo era o filho do dono da casa onde Mariana trabalhava. Mariana era a mãe de Doralice e bisavó da artista. Enzo era o filho do patrão. Jovens, Mariana era uma mulher negra e pobre e Enzo era um homem branco e rico. A descoberta da gravidez indesejada tornou-se um motivo para mandá-la embora.

Pontes sobre abismos (2017) integra uma trilogia junto com outros filmes

⁴²Para Kênia Freitas: “O que Hartman pretende é ‘deslocar o relato preestabelecido ou autorizado e imaginar o que poderia ter acontecido ou poderia ter sido dito ou poderia ter sido feito’ (HARTMAN, 2020, p. 29). A fabulação crítica faz-se da torção dos traços de memória que permanecem e da sua reincorporação no texto como elemento de criação. Dito de outra forma por Adirley Queirós na frase que encerra *Branco Sai, Preto Fica* (2014): ‘Da nossa memória fabulamos nós mesmos.’ Para Tavia Nyong’o o que o método de Hartman consegue é ‘(re)produzir um senso de instabilidade e potencialidade imanente ao evento’ (NYONG’O, 2014, s/p) [2] - nem história [history], nem ficção; nem verdadeiro, nem falso. Para Nyong’o a fabulação produz simulacro e inautenticidade como uma estratégia para ‘tirar o peso’ da representação (idem). Assim Nyong’o situa a fabulação dentro de um ‘tipo de tempo’ especificamente importante para ‘negros e os minorias, para os quais a brecha aberta entre o possível e o potencial, por menor que seja, continua crucial’ (Ibidem, 2018, s/p). Não nos parece um acaso que possamos perceber nos últimos anos na cinematografia brasileira um deslocamento do realismo e naturalismo da encenação para narrativas mais especulativas simultâneo a um momento em que se percebe uma maior inserção nas posições criativas de cineastas pertencentes a grupos raciais e sociais historicamente marginalizados” (2021, p. 71).

produzidos no contexto dessa pesquisa: *Se o mar tivesse varandas* (2017) e *(Outros) Fundamentos* (2017/2019). A relação com arquivos e fotos de família também aparece na instalação *Filha Natural* (2018/2019).

Segundo o antropólogo Hélio Menezes (2018), a artista intenta montar uma possível genealogia familiar a partir de diferentes fontes como relatos orais, documentos, arquivos familiares e exames de DNA.

Ao destacar a inversão da rota do tráfico negreiro no trajeto da pesquisa, que parte do Rio de Janeiro, no Brasil, em direção à Serra Leoa, em África, Menezes lembra a potência das estratégias de fabulação de laços afro-atlânticos de parentesco. Ao mapear e reunir vestígios do seu passado familiar, a artista cria uma contra-narrativa que desafia o modo como costuma ser narrada a formação das famílias brasileiras, opondo-se à romantização do processo de miscigenação.

Em diálogo com o pensamento de Tavia Nyong’o e Saiydia Hartman, a professora e pesquisadora Kênia Freitas (2020) reforça a potência da fabulação⁴² no filme que interfere redimensionando “a importância dos sujeitos históricos, invertendo a dominância do homem branco para as mulheres negras” a partir de arquivos familiares.



Figura 20 - Pontes sobre abismos, 2017

Aline Motta

Série fotográfica / Videoinstalação em três canais (8'28'')

Fonte: Site da artista⁴³.

⁴³Disponível em:

<http://alinemotta.com/Pontes-sobre-Abismos-Bridges-over-the-Abyss>. Acesso em: 27 jun. 2020.

A ambivalência e a estrutura de colagem presentes no filme não se limitam a restituir uma história familiar através da recuperação de arquivos, mas opera o contrário: expandem a história para fora de si mesma e denunciam as relações de poder que a estruturam.

Para o crítico de arte Moacir dos Anjos (2021), o não-reconhecimento como filha e o abandono vivido por Doralice explicitam práticas que eram comuns à época e que marcam as relações entre violências de classe, raça e gênero no contexto brasileiro.

A partir das reflexões da filósofa Lélia Gonzalez – em especial, em relação à condição da mulher negra como um corpo duplamente inscrito na História, como “doméstica” e “mulata” –, Anjos destaca a costura entre as dimensões do trabalho e da sexualidade como algo incontornável para pensarmos criticamente as desigualdades materiais, bem como as relações sexistas e racistas nas quais se funda esta ficção que chamamos de Brasil.

Talvez, *Pontes sobre Abismos* esteja a nos convidar a um mergulho no passado sem se afogar. Atravessar um mar de memórias e ter a incerteza como bússola. Refletir como os corpos, as corpas, as histórias, as memórias e as geografias atravessam e são atravessadas umas pelas outras.

Se o abismo pode ser uma metáfora para os esquecimentos, as ausências e as violências que marcam as diásporas, o que precisamos lembrar para fazer a travessia?



Figuras 21 e 22 - exercício 01 - fotografar (2019)

Performance e série fotográfica

Ação realizada com Douglas da Silva

Fonte: Acervo pessoal.

000. Uma escavação não é um movimento rumo à interioridade (MATTIUZZI; MOMBAÇA, 2019, p. 15)

Aline Motta e Castiel Vitorino Brasileiro fazem parte de um mapeamento de artistas que sistematizei durante o mestrado. Meu interesse tem sido mapear práticas artísticas e arte/educativas que, no contexto brasileiro, trabalham com álbuns de família como “matéria de criação”, em torno das noções de arquivo, história e memória⁴⁴.

Partindo da pergunta “Como a arte contemporânea pode contribuir em pesquisas com álbuns de família?”, passei a reunir artistas e arte/educadoras(es) que trabalham com esse material, além de, eventualmente, tensionarem noções de classe, raça, etnia, gênero e sexualidade. Vale ressaltar que tais artistas não necessariamente têm sua pesquisa e produção focada exclusivamente nos álbuns.

⁴⁴Em relação à produção artística mapeada, vale mencionar a exposição *Álbum de família* com curadoria de Daniella Géó no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica em 2015 e a peça *Álbum de família* escrita em 1945 pelo dramaturgo Nelson Rodrigues (1912-1980).

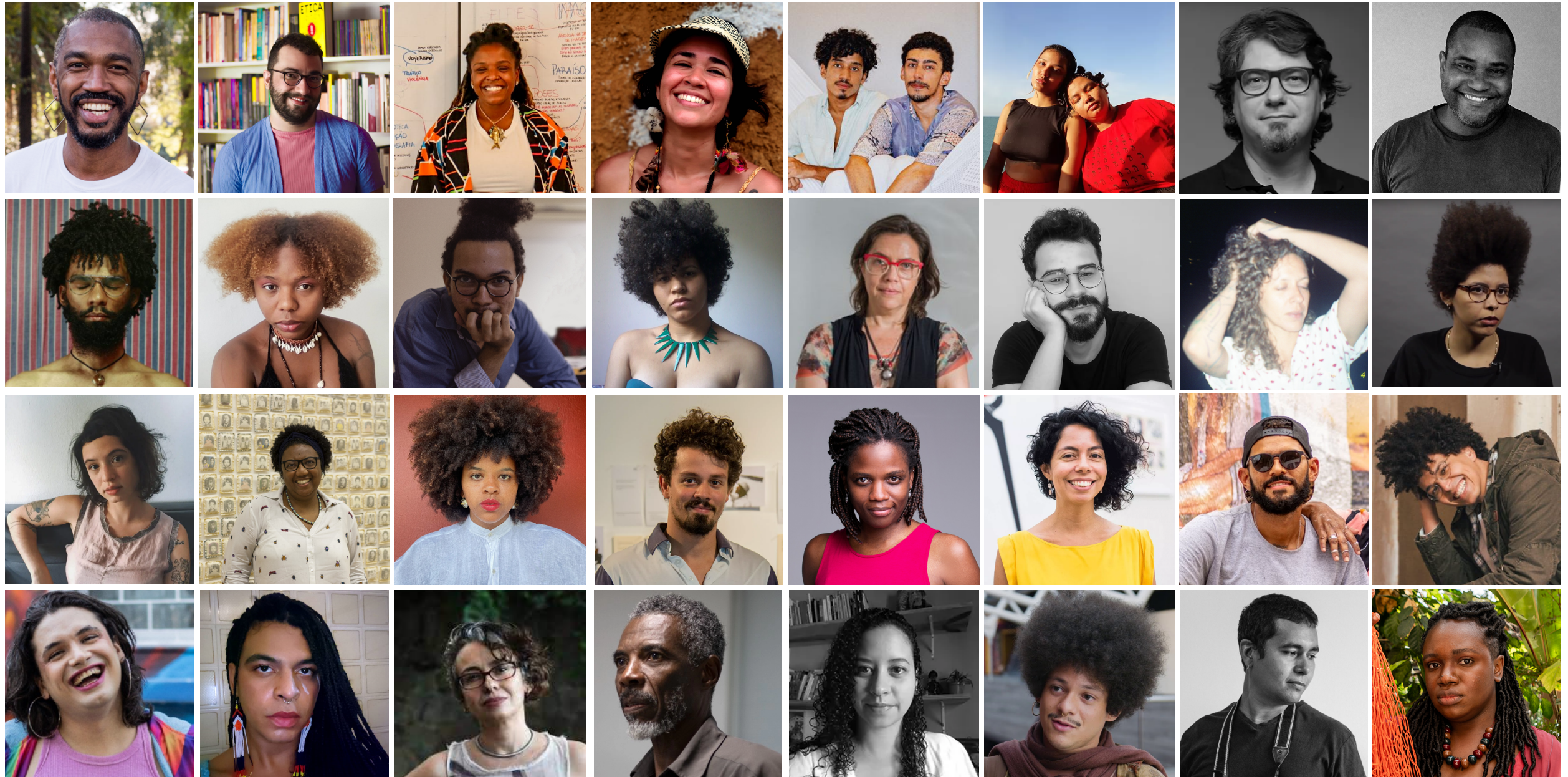


Figura 23 - Pannel de artistas que trabalham com álbuns de família

Fonte: Imagens extraídas da internet.



Figura 24 - Painel de artistas que trabalham com álbuns de família (com legenda)

Fonte: Imagens extraídas da internet.

Pensar o álbum como arquivo, envolve estar aberta(o/e) a um conjunto indeterminado de *fragmentos de tempo*, como fotos, dentes, fios de cabelo, cartões comemorativos, convites de aniversário bem como as histórias – sempre em transformação – que os acompanham.

Para a curadora e pesquisadora Priscila Arantes (2015), a relação entre arquivo e arte contemporânea no Brasil pode ser percebida a partir dos anos 1960 – época marcada pela ditadura militar –, momento em que as produções artísticas passam a manifestar características como a desmaterialização da obra de arte, circuitos paralelos ao sistema da arte, utilização de novos meios/mídias e a incorporação da dimensão do tempo e do processo no fazer artístico.

No livro *Re/escrituras da arte contemporânea: história, arquivo e mídia*, Arantes argumenta em favor do uso do arquivo como dispositivo para uma re/escritura da história, ou seja, “uma grafia da história não entendida como representação, mas uma grafia da história sempre aberta a outros significados possíveis” (2015, p. 98).

Ao analisar um recorte da produção artística de 1960 aos anos 2000, a questão do arquivo parece se deslocar do registro e documentação das ações realizadas para tornar-se poética e *modus operandi* de obras e projetos artísticos,

sinalizando algumas estratégias possíveis para o trabalho com arquivos, como *reencenação, apropriação, espacialização, incorporação e meta-arquivo*⁴⁵ (ARANTES, 2015).

No mapeamento que venho realizando, com foco nos álbuns de família, tenho encontrado filmes, oficinas, fotolivros, instalações, performances e outras formas de expressão mobilizadas por artistas – que, por vezes, se utilizam de estratégias como as sinalizadas por Priscila Arantes – que nos convidam a exercitar a memória, a escavar os “restos” deixados ao longo do tempo e imaginar outras narrativas.

O que pode ser um exercício? Exercícios podem ser uma série de ações sugeridas para serem praticadas, de forma repetitiva, no intuito de manter ou aprimorar uma certa habilidade. Quando alguém fala em “exercício”, por exemplo, podemos lembrar das questões de Matemática na escola ou da prática de movimentos corporais. E quanto à memória? De que maneiras podemos exercitá-la? Como aprimorar a nossa capacidade de lembrar? E de esquecer?

Em tempo de smartphones, notebooks e outros dispositivos digitais que armazenam imagens e as exibem numa tela luminosa, abrir álbuns de família e tocar fotos impressas ainda pode ser considerada uma prática cotidiana?

⁴⁵Em linhas gerais, a *reencenação* tem a ver com reencenar “fatos” históricos e/ou rearticular produções artísticas anteriores, criando uma nova obra. A *apropriação* designa processos de se apropriar de imagens de diferentes contextos, modificando seus sentidos “originais”. Na *espacialização*, os projetos se interessam em intervir no espaço público, fazendo uso de testemunhos que mobilizam a voz de “pessoas comuns”. A *incorporação* toma o corpo como arquivo ou incorpora o arquivo no tecido corporal e *meta-arquivo* está relacionado à práticas de problematização das metodologias de arquivamento.

Vale destacar ainda que essas categorias, de certa maneira, se relacionam com sua atuação na curadoria, em especial, a partir de uma trilogia sobre o arquivo composta pelas exposições *Livro Acervo* (2010), *Para Além do Arquivo* (2012) e *Arquivo Vivo* (2013). Parte das(os) artistas analisados em seu livro integram essas exposições (ARANTES, 2015, p. 85-168).

Nesse caso, exercitar a memória estaria vinculado apenas a olhar imagens?

Quando, por exemplo, escutamos a história de uma foto na voz de alguém e tentamos imaginar... não estaríamos também estimulando a nossa memória? Onde “acaba” a memória e “começa” a imaginação? Lembrar seria uma ação particularmente visual/mental? Ou ainda, uma recuperação “fiel” do passado? Sentir cheiros e andar pelo bairro onde moramos também pode mexer com as nossas lembranças?

Em *Performances da oralitura: corpo, lugar de memória* (2003), a poeta, dramaturga e professora Leda Maria Martins nos convida a pensar a memória em relação à performance, à voz e ao corpo, na contramão da reflexão comumente centrada nos arquivos.

A partir de uma pesquisa acerca das performances rituais nos Congados⁴⁶, Martins dialoga com os estudos em performance e defende uma perspectiva inclusiva para o termo, dada a multiplicidade de seu uso conceitual e metodológico. Para isso, ela nos oferece duas imagens para pensarmos a performance: *o leque e a rede*.

Como leque, podemos considerar a performance como um conjunto de práticas não-hierarquizadas que possuem “modos próprios e convenções específicas” como ritos, ações do

⁴⁶O Congado é uma manifestação cultural e religiosa de influência africana celebrada em algumas regiões do Brasil. Trata basicamente de três temas em seu enredo: a vida de São Benedito, o encontro de Nossa Senhora do Rosário submergida nas águas, e a representação da luta de Carlos Magno. O Congado originou-se na África no país do Congo, inspirando-se no Cortejo aos Reis Congos que era uma expressão de agradecimento do povo aos seus governantes. Ao receber a colonização portuguesa, vários africanos foram trazidos para o Brasil para serem escravos e acabaram trazendo esta tradição e mesclando com a cultura local” (Congado. In: Portal Geledés. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/congado/>. Acesso em: 13 out. 2021.)

cotidiano, cenas familiares e processos do fazer artístico. Como rede, a maneira como imaginamos a performance se transforma novamente: dessa vez, destacando as dinâmicas de organização e as interações processadas durante a ação (2003, p. 65).

Fazer uma foto de alguém, contar e escutar histórias, buscar álbuns. Ações como essas que podemos fazer no dia-a-dia – até mesmo em casa – podem ser consideradas como práticas artísticas e arte/educativas?

exercícios (2019-2020) é uma série de trabalhos em que lido com essas questões, experimentando práticas para estimular a memória a partir de álbuns de família. Em *exercício 01 - fotografar* (2019), a ação consistia em fazer fotos numa data comemorativa, posando com um álbum. *exercício 02 - contar* (2020) consistia em narrar histórias utilizando um álbum com fotos de família, articulando o toque no material impresso com a transmissão digital. Em *exercício 00 - buscar* (2020), partimos em busca dos álbuns e outros fragmentos de tempo de forma colaborativa.

A partir dessas experiências com performance, passei a combinar as ações de forma conjunta, desenvolvendo uma proposta arte/educativa com álbuns de família que passei a nomear como *cartografia de memórias*.

Entre os objetivos propostos no

projeto de pesquisa, a realização de oficinas em espaços de educação não-formal (como museus, centros culturais e espaços independentes) estava prevista para acontecer presencialmente. Entretanto, com o aumento do número de mortes por COVID-19 e, na época, ainda sem vacinação, as instituições culturais públicas e privadas no Brasil continuavam fechadas e suas programações aconteciam, quando possível, de forma remota. Sem previsão de reabertura, os objetivos da pesquisa precisaram ser ajustados para esse novo cenário.

Foi nesse momento em que pude perceber algo valioso para o desenvolvimento da pesquisa, algo que a experiência com as oficinas proporcionavam: a sensação de *estar com*. Diante da impossibilidade de estar com outras pessoas presencialmente, me deparei com duas perguntas: Como realizar oficinas durante a pandemia de COVID-19? Como reunir pessoas, buscar álbuns e escutar histórias seguindo os protocolos de distanciamento social?

Convidar as pessoas a buscar, fotografar e contar histórias com álbuns é uma prática que faz parte do meu trabalho com arte/educação desde 2018. Durante o mestrado, pude aprimorar esse gesto em diferentes momentos⁴⁷, como quando realizei o estágio docência, de forma remota, na disciplina *Ensino de Artes Visuais* no Instituto de Artes da

⁴⁷Entre 2020 e 2021, pude elaborar a *cartografia de memórias* com as experiências vividas no seminário *Imaginação e Memória na Arte Contemporânea* realizado com o curador Lucas Dilacerda (Museu de Arte Contemporânea do Ceará), na oficina *Álbum de família na arte contemporânea cearense* com mediação da professora Rita Bredariolli (Museu da Cultura Cearense / II Congresso Internacional Online Entre Arte, Cultura e Educação) e nas ações arte/educativas desenvolvidas para os projetos *Para a Terra Volta Toda Corpa em Matéria* (Vila das Artes), *Você é a encruzilhada das suas memórias* (Museu Sem Paredes), ambos com as artistas Pedra Silva e Garu Pirani.

A proposta passou por mudanças a cada experiência. Um traço comum era a intenção de sensibilizar a memória a partir da relação que cada pessoa cultivava com os seus álbuns. Com a experiência do estágio docência na disciplina *Ensino de Artes Visuais* (desde 2004), por exemplo, passei a incluir também *objetos de memória* — algo que não fosse uma fotografia e que também tivesse um valor afetivo — como parte da pesquisa.

Universidade Estadual Paulista (UNESP) com a professora Rejane Galvão Coutinho em 2020.

Com o objetivo de articular a história do ensino de Artes no Brasil com as histórias de vida da turma, a disciplina nos convida a construir e apresentar cartografias das nossas referências artísticas e estéticas. Ao situar esse repertório de imagens em relação à nossa história pessoal e ao contexto sócio-político e econômico em que estamos inseridos, embarcamos num processo de autoconhecimento que pode contribuir na transformação das nossas práticas artísticas e educativas.

Em *Vivências e experiências no contato com a Arte* (2004), Rejane Coutinho aponta caminhos possíveis para a realização desse trabalho de reflexão e formação. Ao lado das memórias de experiências artísticas e estéticas vivenciadas na escola (e em outros espaços formativos), é comum que apareçam as memórias do cotidiano familiar nas cartografias.

A escolha por imagens e objetos decorativos que fazem parte do nosso cotidiano, que podemos encontrar em casa (na sala, na cozinha, no quarto), pode ser um ponto de partida significativo para a reconstrução da nossa formação. Com quais imagens e objetos podemos fazer esse percurso?

Um fio condutor deste processo podem ser os nossos álbuns de família onde condensamos nossas memórias. A fotografia é um registro e um testemunho de parte de uma realidade vivida em determinada época e contexto. É também uma forma de expressão visual resultante de procedimentos tecnológicos que a materializam e como forma de expressão ela traz em si o olhar daquele que registrou o momento, que selecionou o ângulo de visão, que congelou aquele instante precioso. As fotografias pessoais são guardadas como alimento e testemunho para nossa memória, são fontes potenciais deste processo de reconstrução (COUTINHO, 2004, p. 152).

Se os álbuns podem contribuir no processo voluntário de imersão na nossa história de vida, como a nossa memória pode ser afetada quando vivenciamos tais processos de formação? De que maneira podemos costurar essa dimensão “individual” com uma dimensão “coletiva”?

Quando resolvemos abrir nossos álbuns ou nossas caixas de recordações e nos deparamos com imagens fotográficas do passado, nossa memória é impulsionada por um registro vivo que pode fazer detonar todo um manancial de experiências significativas. Por que guardamos com tanto carinho e zelo àquela determinada fotografia? Porque gostamos mais daquela em especial? O que ela representa em nossa história? Onde estávamos? O que fazíamos? As questões podem também nos remeter aos aspectos estéticos da imagem, do enquadramento, da paisagem, do cenário e do figurino, podem nos revelar o quanto a moda e os costumes se modificam com o passar do tempo e conseqüentemente, como nós nos modificamos com o passar do tempo. (COUTINHO, 2004, p. 152).

O convite feito nas *cartografias de memórias* era realizar essa busca a partir de álbuns de família, fotos e outros objetos que pudessem ser encontrados em casa. Cada etapa era acompanhada por um conjunto de perguntas. O mais importante não eram as respostas e sim como essas perguntas poderiam contribuir na busca pelos nossos arquivos, por esses fragmentos das nossas histórias de vida.

Embora a atenção estivesse voltada para a relação que cada pessoa cultivava com seus álbuns, a busca não se restringia a esse tipo de arquivo. Painel de fotos, CD, DVD, redes sociais (como Facebook e Instagram) e outras formas de conservar memórias familiares, também foram mobilizadas pelas pessoas participantes.

Em cada experiência, houveram diferentes desdobramentos. Gostaria de comentar dois momentos desse percurso, o seminário *Imaginação e Memória na Arte Contemporânea*⁴⁸ e a oficina *Álbum de família na arte contemporânea cearense*⁴⁹, ambos realizados em 2020. Nas práticas realizadas com álbuns de família, pude encontrar artistas, professoras(es), arte/educadoras(es), produtoras(es) culturais e pesquisadoras(es) de diferentes áreas.

No seminário *Imaginação e Memória*, as fotos e objetos trazidos pelas pessoas participantes foram reunidos num livro digital homônimo. Fotos de fotos,

⁴⁸O seminário de pesquisa *Imaginação e Memória na Arte Contemporânea* (12h/a) foi realizado com o filósofo e curador Lucas Dilacerda de forma gratuita e online. Entre os dias 09 e 13 de novembro de 2020, os cinco encontros fizeram parte da programação do Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC Dragão), reunindo 25 participantes.

⁴⁹A oficina *Álbum de família na arte contemporânea cearense* (4h/a) foi realizada de forma gratuita e online nos dias 15 e 17 de dezembro de 2020 no Museu da Cultura Cearense (MCC) e reuniu 20 pessoas inscritas.

imagens extraídas da internet, fotografias de infância que foram suturadas e fotos de objetos como dentes, esmaltes e livros são uma parte do que compõe essa publicação. Algumas pessoas compartilharam um pequeno texto para acompanhar o seu conjunto de imagens.

Palavras podem contextualizar (ou não) as imagens que as acompanham ao longo das páginas. Parte significativa do que foi escrito tratava não só da relação afetiva que cada pessoa cultivava com seus arquivos familiares, como também indicava interesses comuns de práticas de criação e pesquisa em torno da memória, como nas páginas das artistas Mel Andrade⁵⁰ e Aires Furtado⁵¹.

O desafio no desenvolvimento do projeto gráfico da publicação se aproximava do que o professor e pesquisador Fernando Hernández (2013) comenta que “quando a pesquisa gira em torno de projetos de intervenção artística que pretendem ser colaborativos”. Nesses casos, é importante questionar os limites “do papel do artista, pesquisador e facilitador nas atividades criativas”, buscando maneiras de apresentar os trabalhos de forma criativa:

Isto é algo que pode ser conseguido quando o processo de pesquisa coloca os colaboradores em uma posição que lhes permita se manifestar através de alguns papéis que possibilitem sua participação com recursos que dominem e que lhes possibilitem manifestar suas emoções e que lhes facilite sua transformação” (2013, p. 57).

⁵⁰**Mel Andrade** (Fortaleza, CE, 1990) é artista visual, pesquisadora em arte e professora. Atualmente, está como docente de Audiovisual, Estética e História da Arte e Fotografia no curso de Publicidade e Propaganda da UniNassau. Integra o Laboratório de Investigação em Cultura, Corpo e Arte [LICCA-UFC]. Costuma explorar em seus trabalhos as linguagens da fotografia, audiovisual, performance e desenho nas relações com a memória, infância, autoficção, imaginação e ancestralidade.

⁵¹**Aires Furtado** (Ananindeua, PA, 1989 - Vive e trabalha em Fortaleza, CE) é travesti em “transição tardia” e utiliza como motor da sua investigação a sua própria traição de gênero. É artista, arte/educadora, produtora cultura. e conselheira estadual de cultura (performance), possui licenciatura em Teatro pela UFC. e desenvolve trabalhos em performance, fotoperformance, vídeos e ações individuais/ coletivas. Atualmente, desenvolve uma pesquisa em torno da sua infância, criando possibilidades de reescritura e ficionalização dessa criança trans(viada). Participou de residências, mostras e exposições

como *O Álbum é a obra* (2021/2022), *Imaginários Queer* (2022) e *73º Salão de Abril* (2022).

⁵²**Messias Souza** (Mata Grande, AL, 1990) é artista visual, arte-educador, ilustrador e pesquisador. Graduado em artes visuais pela FMU. Enquanto artista visual, desenvolve seus trabalhos a partir de memórias ancestrais garimpadas em antigos álbuns de fotografia do acervo privado de sua família. Questionando quais lugares são reservados para preservar a memória de pessoas afroindígenas e idosas dissidentes de gênero nos álbuns fotográficos. Através de colagens, instalações, performances, intervenções manuais e processos de experimentações sob suporte fotográfico, preenche lacunas e ficciona arquivos como uma garantia de serem lembradas e continuarem vivas as suas ancestrais. Em 2021, realizou sua individual *O brilho das velhices LGBTQs*. Participou de residências artísticas, mostras fotográficas e exposições coletivas, como *Nas rugas do tempo* (2022), *Vento vai, vento vem - 18º Festival de Fotografia Internacional Paraty em Foco* (2022) e *Para você Camnitzer* (2022).

Na oficina *Álbum de família na arte contemporânea cearense*, as(os/es) participantes eram artistas que viviam nas regiões Nordeste e Sudeste (Sergipe, Alagoas, Ceará, Minas Gerais e Rio de Janeiro) e já cultivavam uma relação (de produção artística, curiosidade, cuidado) com os próprios álbuns de família, como o artista visual Messias Souza⁵², natural de Mata Grande, interior do sertão de Alagoas (AL) e que vem produzindo colagens analógicas e pinturas. Em suas pesquisas, Souza tem se dedicado a investigar narrativas de pessoas dissidentes nos álbuns de fotografia do acervo da sua família.

A passagem de um estado desinteressado para uma relação de atenção e cuidado com os álbuns era indicada por fatores como a falta de interesse da própria família e o compartilhamento do valor afetivo construído por familiares com o álbum. As mulheres da família aparecem nos relatos como as pessoas responsáveis por cuidar dos álbuns — ou das poucas fotos que foram possíveis de ser encontradas.

As práticas artísticas com os álbuns de família, oscilavam entre conservação e destruição, organização e esculhambação. Misturar fotos “antigas” e “recentes”, construir os próprios álbuns, acompanhar as mudanças do tempo através desses arquivos, intervir sobre as fotografias (com cigarro, linhas e adesivos, por



Figura 25 - Páginas do livro *Imaginação e Memória na Arte Contemporânea* (2021)
Trabalho da artista visual Mel Andrade

Fonte: DILACERDA; LOPES (2021).



lidar com a matéria
e a memória
parece um caminho
que não tem fim.

remexer arquivos,
álbuns de fotografias,
reler cartas
e recados de tempos outros.

olhar de frente,
com o peito escancarado,
aberto e sensível.

qual é o segredo?
o que está escondido porque se deve
proteger?

o patuá
a cabaça
o búzio
a concha
a cuscuzeira
a casa fechada
a memória



Figura 27 - Páginas do livro *Imaginação e Memória na Arte Contemporânea* (2021)
Trabalho da artista visual Aires Furtado.

Fonte: DILACERDA; LOPES (2021).

exemplo) também foram mencionadas nos encontros.

No convívio com a família, episódios de racismo e LGBTfobia não eram incomuns. Parte das pessoas participantes, com idade entre 20 e 30 anos, pertencia à primeira geração a “sair do armário”, a viverem sua dissidência sexual e/ou desobediência de gênero abertamente, embora, em alguns casos, reconhecessem que não tinham sido as primeiras da família a vivenciarem essas violências.

Lembrar das nossas tias “machudas” e tios “afeminados” que foram afastadas(os) do convívio familiar por não se enquadrar nessas expectativas normativas de gênero e sexualidade, aos poucos, ia decompondo a “brancura familiar” que o álbum, quando muito, só consegue aparentar. Em alguns casos, para não serem excluídas(os/es) do cotidiano, muitas(os/es) negociaram com a família, o que implicava em viver uma performance cisheteronormativa.

Se por um lado, as questões relacionadas à questões de gênero também apareciam nos relatos de abandono parental por parte dos homens cisgêneros e heterossexuais da família, por outro, sinalizavam a importância de acompanhar as mudanças na própria performatividade, na permanência das formas de nomear a si mesma(o/e) e na apropriação de termos que, em outros momentos, foram ditos

como ofensa como “gay”, “criança viada”, “viado(a)”, “bicha/bixa”, entre outras formas como fomos nomeadas(os/es) quando nossos gestos e trejeitos não foram capturados por certas lentes.

A relação com a espiritualidade foi outra questão que surgiu nos encontros. Enquanto parte das experiências, na infância, se situava em instituições religiosas cristãs (católicas, evangélicas), hoje, a busca por conexão com a fé e com a própria ancestralidade também acontecia em religiões de matriz africana, como o Candomblé e a Umbanda.

E quanto à materialidade? Familiares de classe média foram mencionados como proprietários(os/es) dos álbuns em melhor qualidade de conservação e maior quantidade de fotografias. As migrações (mudança entre estados de uma mesma região ou entre regiões do Brasil) também marcam a história das famílias e afetaram a produção e conservação dos arquivos. Entre os motivos que levaram a esses movimentos migratórios, encontramos a busca por melhores condições de vida e cerimônias, como o casamento.

Por fim, gostaria de comentar três pontos que passei a considerar sensíveis no trabalho artístico e arte/educativo com álbuns de família. Um é a relação entre a *sensação de conforto* e a *garantia do direito à privacidade* das imagens e histórias compartilhadas, tanto

presencialmente como em encontros virtuais, sejam ao vivo ou gravados.

Outro ponto é a *ausência ou pouca quantidade* de arquivos familiares. Conversando sobre o processo de busca dos álbuns, um sentimento de tristeza se manifestava no encontro, às vezes, quando não conseguiam encontrar registros de gerações anteriores.

A produção de álbuns não envolve apenas as dimensões afetiva e emocional – no guardar e recordar lembranças – mas também econômica. Quando consideramos os custos para a compra de filmes e câmeras analógicas, para revelar e imprimir as fotografias ou ainda para adquirir um álbum feito com material mais durável, lembramos que a fotografia (e, de certa maneira, o próprio álbum) não era algo acessível a todos os públicos. Para mim, isso sinaliza o acesso desigual às tecnologias de produção e arquivamento de imagens.

Quando lembramos que a miscigenação é um *projeto de embranquecimento da memória* cuja violência foi/tem sido direcionada às pessoas negras e indígenas, podemos perceber como ela se manifesta na produção e modos de arquivamento das nossas memórias familiares. A gente tenta lembrar dos antepassados e “dá um branco”.

O terceiro seriam os *processos*

de autopercepção em relação à raça que estavam sendo vivenciados por participantes das oficinas, especialmente em pessoas que foram racializadas como “pardas”. Formações proporcionadas no campo das artes (visuais, cênicas, musicais, entre outras inspiradas/mobilizadas por movimentos sociais organizados por pessoas negras e/ou indígenas) e o acesso à universidade pública (através de políticas públicas, como as cotas) tiveram um papel fundamental em oportunizar momentos de reflexão e aceitação.

Ao nos aproximar da nossa história de formação (artística, educativa, profissional, familiar), podemos nos deparar com memórias difíceis e perceber que diálogos sobre o enfrentamento dessas formas de violência (como racismo, LGBTfobia) no cotidiano familiar/escolar não eram tão presentes (ou evitadas propositalmente).

Fotos guardadas em álbuns de família são apenas uma parte dos *fragmentos de tempo* com os quais podemos fazer essa busca, reconstituir a nossa trajetória, criar a nossa origem. Podemos recorrer também à outras fontes como quando escutamos histórias ou quando lembramos daquelas que guardamos em nosso próprio corpo.

Pesquisar com álbuns de família no contexto brasileiro, em parte, passa por enfrentar a violência da miscigenação,

o mito da democracia racial e a maneira como as migrações afetaram/afetam a formação das famílias – como percebo na minha história de vida. Esses aspectos me fazem reconhecer a complexidade em lidar com as marcas inscritas pela colonização, reconhecendo as possibilidades e limites da nossa atuação no campo da arte/educação.

Para mim, isso testemunha a importância do acolhimento e do cuidado mútuo ao longo desses processos. Inclusive, acolhendo aquilo que sobre nós ainda é desconhecido, as nossas lacunas. Ora, e o que podemos fazer quando passamos a não nos reconhecer em “nossas imagens”? E quando, ao lembrar de histórias familiares, sentimos angústia, tristeza e confusão?

Montar a nossa árvore genealógica ou buscar os nossos álbuns pode realmente nos curar das inúmeras violências a que somos diariamente submetidas(os/es)? Talvez não, mas certamente pode contribuir para que nós cultivemos uma relação mais amorosa com a nossa história de vida.

Nem só de histórias “felizes”, afinal, é feito um álbum de família. Álbuns – assim como uma pesquisa acadêmica ou artística – estão sempre em processo, incompletos. E as memórias estão sempre por aí. Esperando a hora de nos encontrar.

5. SE VOCÊ FOSSE VOCÊ





Quando não sei
onde guardei uma
foto importante
e a procura se
revela inútil,
pergunto-me:

Se eu fosse eu
e tivesse uma
foto importante
para guardar,
que lugar escolheria?





Às vezes dá certo.



Mas muitas
vezes fico tão
pressionada
pela frase
“se eu fosse eu”,
que a procura pela
foto se torna
secundária, e
começo a pensar...
diria melhor,
sentir.

E não me
sinto bem.

Experimente:
se você fosse você,
como seria
e o que faria?



Logo de início
sentimos um
estranhamento:
a imagem em que
nos acomodamos
acabou de ser
levemente
locomovida
do lugar onde
havia se fixado.



Acho que se eu
fosse realmente
eu, algumas
pessoas não me
cumprimentariam
na rua, porque até
minha fisionomia
teria mudado.



Como?
Não sei...

Metade das coisas
que eu faria
“se eu fosse eu”,
não posso contar.

Bicha,
acho por exemplo
que por um
certo motivo
eu terminaria
presa na cadeia...



E “se eu fosse eu”
daria tudo o que
é meu e confiaria
minhas imagens
ao Futuro?

“Se eu fosse eu”
parece representar
o nosso maior
perigo de viver?

Parece uma
entrada nova no
desconhecido?

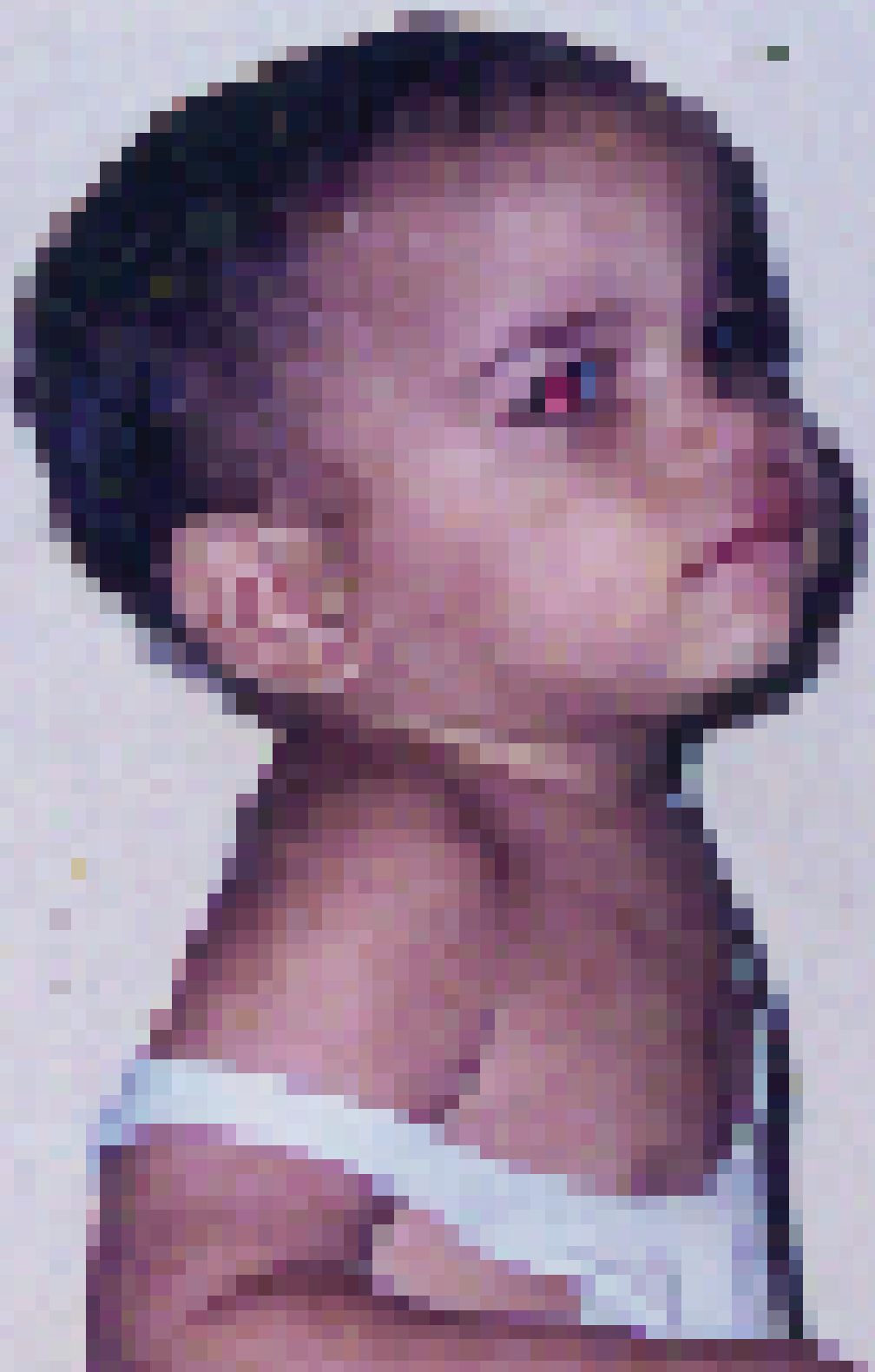


Por que estou
lembrando disso
agora?

Talvez, porque eu
me imaginava mais
forte.



Porque eu fazia
da memória
um cálculo
matemático
errado: pensava
que somando os
álbuns, as fotos
e outros objetos,
eu lembrava.



Mas aprendi que,
somando os
esquecimentos,
é que se lembra
verdadeiramente.



Porque eu,



só por ter
encontrado
um álbum,



pensei que
lembrar fosse
fácil.

**Figuras 28 a 42 -
Se você fosse você, 2022.**

Recortes de duas fotografias de infância que pertenciam aos meus álbuns de família. Essas fotos fazem parte de uma sequência de quatro imagens em que apareço, um tanto desconcertado, beijando uma outra criança sobre uma mesa rodeada por pessoas adultas (vizinhas e familiares).

Desenvolvi este ensaio visual a partir dos cursos *Olhares Negros* (2021) com a artista Safira Moreira e *Fotobiografias: supervivência, imaginação e futuro de arquivos e álbuns* (2022) com a professora Fabiana Bruno.

Fonte: Acervo pessoal.



ALINE MOTTA. *In*: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa637831/aline-motta>. Acesso em: 07 ago. 2020.

ALINE MOTTA. **Site da artista**. Disponível em: <http://alinemotta.com/>. Acesso em: 07 ago. 2020.

AMAS-DE-LEITE. *In*: Dicionário da escravidão e liberdade, p. 101-108, 2018. Disponível em: https://contrapoder.net/wp-content/uploads/2020/04/SCHWARCZ-_GOMES-2018.-Dicion%C3%A1rio-da-escravid%C3%A3o-e-liberdade.pdf. Acesso em: 14 de jul. 2021

ARANTES, Priscila. **Reescrituras da arte contemporânea: história, arquivo e mídia**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

BAGAGLI, Beatriz. Orientação sexual na identidade de gênero a partir da crítica da heterossexualidade e cisgeneridade como normas. *Letras Escreve*, Macapá, v. 7, n. 1, 1. sem., p. 137-164, 2017. Disponível em: <https://periodicos.unifap.br/index.php/letras/article/view/3073>. Acesso em: 04 out. 2020.

Bolsonaro será julgado no STJ por declaração homofóbica de dez anos atrás. **CNN Brasil**, 14 set. 2021. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/politica/>

bolsonaro-sera-julgado-no-stj-por-declaracao-homofobica-de-dez-anos-atras/. Acesso em: 18 out. 2021.

CARTÕES DE VISITA - CARTES DE VISITE. *In*: Brasiliana Fotográfica. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=3873>. Acesso em: 05 abr. 2020.

CASTIEL VITORINO BRASILEIRO. **Site da artista**. Disponível em: <https://castielvitorinobrasileiro.com/>. Acesso em: 02 ago. 2020.

Congado. *In*: Portal Geledés. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/congado/>. Acesso em: 13 out. 2021.

COSTA, Rodrigo Lopes. Bordando Vivências: Notas sobre bordado, álbum de família e vida. *In*: ANDRADE, Luma Nogueira. **Diversidade Sexual, gêneros e Raça: Diálogos Brasil-África**. Campina Grande: Realize Editora, 2019. Disponível em: <https://unilab.edu.br/wp-content/uploads/2022/04/e-book-CINABEH.pdf>. Acesso em: 10 mai. 2021.

COUTINHO, Rejane Galvão. Vivências e experiências a partir do contato com a arte. *In*: **Educação com arte / Idéias** 31. FDE, 2004, p.143-158. Disponível em: <https://culturaecurriculo.fde.sp.gov.br/Administracao/Anexos/Documentos/220130821152309ideias%2031%20rejane%20coutinho%20pags%20143%20a%20158.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2020.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo:**

uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DE OLIVEIRA, Marilda; CHARREU, Leonardo. Contribuições da perspectiva metodológica “Investigação Baseada nas Artes” e da A/r/tografia para as pesquisas em educação. **Educação em Revista**, v. 32, n. 1, 2016. p. 365-382. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/edur/a/YdsHyKtWKvFHHmKJGKyxXpH/?lang=pt#:~:text=A%20perspectiva%20metodo%20C3%B3gica%20de%20%22investiga%20C3%A7%C3%A3o,Competing%20Paradigms%20in%20Qualitative%20Research>. Acesso em: 21 abr. 2021.

DIAS, Belidson; IRWIN, Rita. (orgs.). **Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/r/tografia**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2013.

DIAS, Belidson. A/r/tografia como Metodologia e Pedagogia em Artes: uma introdução. *In*: DIAS, B.; IRWIN, R. (orgs.). **Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/r/tografia**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2013. p. 21-26.

DILACERDA, Lucas; LOPES, Rodrigo (orgs.). **Imaginação e Memória na Arte Contemporânea**. Fortaleza: IDM, 2021. Disponível em: https://issuu.com/laboratoriodeartecontemporanea/docs/imagina_o_e_mem_ria_na_arte_contempor_nea. Acesso em: 10 fev. 2021.

DOS ANJOS, Moacir. Arte como encruzilhada. **Revista Zum**, São Paulo,

26 fev. 2021. Disponível em: <https://revistazum.com.br/colunistas/arte-como-encruzilhada/>. Acesso em: 13 mar. 2021.

FALCÃO, Márcio; VIVAS, Fernanda. PGR denuncia ministro Milton Ribeiro, da Educação, ao STF por crime de homofobia. G1. Brasília, 31 jan. 2022. Política.

Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2022/01/31/pgr-denuncia-ministro-milton-ribeiro-ao-stf-por-crime-de-homofobia.ghtml>. Acesso em: 19 abr. 2022.

FANON, Fanon. **Peles negras, máscaras brancas**. Bahia: Editora Edufba, 2008.

FERREIRA DA SILVA, Denise. **A Dívida Impagável**. São Paulo: Forma Certa, 2019.

FRANCISCO, Clébson (org.). **Negritude Infinita: o cinema é negro**. Fortaleza: Casamata, 2020. Disponível em: https://issuu.com/acasamata/docs/negritude_infinita_24052021. Acesso em: 05 out. 2021.

FREITAS, Kênia. Afrofabulações e opacidade: as estratégias de criação do documentário negro brasileiro contemporâneo. *In*: RICARDO, L. (org.). **Pensar o documentário: textos para um debate**. Recife: Ed. UFPE, 2020. p. 201-228. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/451453771/Pensar-o-Documentario>. Acesso em 15 jan. 2021.

FREITAS, Kênia. **Movimentos Fabulares. Cinema brasileiro: Anos 2010, 10 olhares**. 2021. Disponível em: <https://www.10olhares.com/olhar-7-k%C3%AAnia->

freitas. Acesso em: 30 fev. 2022.

HERNÁNDEZ, Fernando. A pesquisa baseada nas artes: propostas para repensar a pesquisa educativa. *In*: DIAS, B.; IRWIN, R. (orgs.). **Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/r/tografia**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2013. p. 39-62.

IRWIN, Rita. A/r/tografia. *In*: DIAS, B.; IRWIN, R. (orgs.). **Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/r/tografia**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2013. p. 27-38.

Bolsonaro é condenado a pagar R\$ 150 mil por declarações homofóbicas, G1, 14 abr. 2015. Disponível em: <https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2015/04/bolsonaro-e-condenado-pagar-r-150-mil-por-declaracoes-homofobicas.html>. Acesso em: 19 abr. 2022.

KOUTSOUKOS, Sandra. **Negros no estúdio do fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX**. Campinas: Editoria da UNICAMP, 2021.

KOUTSOUKOS, Sandra. **No estúdio do fotógrafo: representação e auto-representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX**. 2006. Tese (Doutorado em Mídias) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006. Disponível em: <https://www.dobrasvisuais.com.br/wp-content/uploads/2012/08/Negros-no-Est%C3%BAdio-do-Fot%C3%B3grafo-Sandra-Koutsoukos.pdf>. Acesso em: 04 abr. 2020.

LIMA, Fátima. Trauma, colonialidade e a sociogenia em Frantz Fanon: os estudos da subjetividade na encruzilhada. **Arquivos brasileiros de psicologia**, Rio de Janeiro, v. 72, n. spe, p. 80-93, 2020. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-52672020000300007&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 23 jan. 2021.

LOPES, Rodrigo. Álbum de família: um arquivo branco na arte contemporânea cearense. *In*: CALAÇA, M. C.; PIMENTA, J.; SOARES, A. C. (orgs.). **Revista Reticências**. 4. ed. Fortaleza: Reticências, 2021a. Disponível em: <https://reticencias.art/revistas>. Acesso em: 25 fev. 2022.

LOPES, Rodrigo. Como atravessar os abismos do tempo?. *In*: DILACERDA, L.; LOPES, R. (org.). **Imaginação e Memória na Arte Contemporânea**. Fortaleza: IDM, 2021b. p. 28-36. Disponível em: https://issuu.com/laboratoriodeartecontemporanea/docs/imagina_o_e_mem_ria_na_arte_contempor_nea. Acesso em: 10 fev. 2021.

LOPES, Rodrigo. Onde estão seus álbuns de família? *In*: SILVESTRE, J.; TOMÉ, S. (curadoria). **DepoisDuranteAntes**. Fortaleza: Estudio S, 2021c. p. 18-19. Disponível em: <https://issuu.com/depoisduranteantes/docs/depoisduranteantes/1>. Acesso em: 25 fev. 2022.

LOPES, Rodrigo. **Para nunca esquecer**. Fortaleza: LAC, 2019.

MAGALHÃES, Valéria. A História Oral nos estudos das migrações do Nordeste para o Sudeste: Relato de pesquisa. **Cadernos CERU**, vol. 30, n. 1, jun. 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ceru/article/view/158715>. Acesso em: 30 mai. 2020.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**. Santa Maria, n. 26, p. 55-71, jun. 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 20 jun. 2020.

MATTIUZZI, Musa Michelle; MOMBACA, Jota. Carta à leitora preta do fim dos tempos. *In*: FERREIRA DA SILVA, D. **A Dívida Impagável**. São Paulo: Forma Certa, 2019.

MENEZES, Hélio. O curador Hélio Menezes destaca obras fotográficas da exposição Histórias afro-atlânticas, em cartaz em São Paulo, **Revista Zum**, 17 out. 2018. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/historias-afro-atlanticas/>. Acesso em: 10 jan. 2020.

METTE, Sandbye. Looking at the family photo album: a resumed theoretical discussion of why and how. **Journal of Aesthetics & Culture**, vol. 6, 2014. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.3402/jac.v6.25419>. Acesso em: 07 jul. 2020.

MINISTÉRIO DOS DIREITOS HUMANOS. **Violência LGBTQFóbicas no Brasil: dados da violência.** Brasília: Ministério dos Direitos Humanos, 2018. Disponível em: https://prceu.usp.br/wp-content/uploads/2021/04/MDH_violencia_2018.pdf. Acesso em: 12 set. 2020.

MOTTA, Aline. **Rumos 2015-2016: Pontes sobre Abismos.** [Entrevista concedida a] Adriana Ferreira Silva. Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/rumos-2015-2016-pontes-sobreabismos>. Acesso em: 05 out. 2020.

RAVENA, Isadora. **Corpos trans e o direito à lembrança.** 04 fev. 2019. Instagram: @isadoraravena_. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CHLkg2tFf04/>. Acesso em: 20 jan. 2020.

SANT'ANNA, Mara Rubia. Álbuns de família: uma experiência pedagógica e de investigação histórica da Moda. **Anos 90.** v. 17, n. 32, p. 249-282, mai. 2010. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/anos90/article/view/17096>. Acesso em: 19 ago. 2021.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Arquivo e coleção ou uma borboleta chamada Miranda / Posfácio. *In:* ARANTES, P. **Re/escrituras da arte contemporânea: História, arquivo e mídia,** Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 197-210.

SILVA, Armando. **Álbum de família: A imagem de nós mesmos.** São Paulo: Editora Senac, 2008.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. **Revista Proa,** v. 2, p. 01-19, 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/anasimioni.html>. Acesso em: 18 nov. 2021.

SOARES, Jussara. Volta às aulas no País e acesso à internet não são temas do MEC, diz ministro. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 24 set. 2020. Educação. Disponível em: <https://educacao.estadao.com.br/noticias/geral,voltas-as-aulas-no-pais-e-acesso-a-web-nao-sao-temas-do-mec-diz-ministro,70003450120>. Acesso em: 27 set. 2020.

SONTAG, Sontag. **Sobre fotografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TELLES, Lorena. Amas de leite. *In:* SCHWARCZ, Lilia Mortiz; GOMES, Flávio dos Santos (Orgs.). **Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

VERGUEIRO, Viviane. Pensando a cisgeneridade como crítica decolonial. *In:* MESSEDER, S.; CASTRO, M.G.; MOUTINHO, L. (orgs.). **Enlaçando sexualidades: uma tessitura interdisciplinar no reino das sexualidades e das relações de gênero.** Salvador: EDUFBA, 2016. p. 249-270. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/mg3c9/pdf/messeder-9788523218669-14.pdf>. Acesso em: 02 mar. 2020.

VITORINO BRASILEIRO, Castiel.

Álbum de família, morte e vida na cultura Bantu. [Entrevista concedida a] Douglas da Silva e Rodrigo Lopes. *In*: FRANCISCO, C. (org.). **Negritude Infinita: o cinema é negro**. Fortaleza: Casamata, 2020. p. 82–95. Disponível em: https://issuu.com/acasamata/docs/negritude_infinita_24052021. Acesso em: 05 out. 2021.

VITORINO BRASILEIRO, Castiel (org.). **Devorações: Descolonizando corpos, desejos e escritas**. Vitória: Castiel Vitorino Brasileiro, 2018.

VITORINO BRASILEIRO, Castiel. Memórias da transfiguração: Redizendo a Fonte Grande. **Humanidades e Inovação**, v.7, n. 25, p. 166-172, 2021. Disponível em: <https://revista.unitins.br/index.php/humanidadesinovacao/article/view/4908>. Acesso em: 02 fev. 2021.

VITORINO BRASILEIRO, Castiel. O trauma é brasileiro. [Entrevista concedida a] Diane Lima. **Contemporary and America Latina**, Berlim, 12 ago. 2019. Disponível em: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/trauma-brasileiro-castiel-vitorino/> Acesso em: 20 jan. 2020.

