





UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
FACULDADE DE ARTES VISUAIS (FAV)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL

LUIZA DOMINGOS BARRA

Ser Mil e Uma:

imagens dançaram em seus próprios tempos até chegarem a mim

GOIÂNIA

2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Luiza Domingos Barra

3. Título do trabalho

Ser Mil e Uma: imagens dançaram em seus próprios tempos até chegarem a mim

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Manoela Dos Anjos Afonso Rodrigues, Professor do Magistério Superior**, em 06/02/2024, às 09:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luiza Domingos Barra, Discente**, em 06/02/2024, às 15:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4363937** e o código CRC **CBF9253C**.

LUIZA DOMINGOS BARRA

Ser Mil e Uma:

imagens dançaram em seus próprios tempos até chegarem a mim

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual – Mestrado, da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como requisito para obtenção do título de mestre em Arte e Cultura Visual.

Área de concentração: Artes, Cultura e Visualidades

Linha de pesquisa: Poéticas Artísticas e Processos de Criação.

Orientação: Prof^a. Dra. Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues

GOIÂNIA

2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Barra, Luiza Domingos

Ser Mil e Uma [manuscrito] : imagens dançaram em seus próprios tempos até chegarem a mim / Luiza Domingos Barra. - 2024.

139 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, Goiânia, 2024.

Bibliografia.

Inclui lista de figuras.

1. Poéticas Artísticas. 2. Pesquisa Autobiográfica em Arte. 3. Feminismo Decolonial. 4. Orientalismo. 5. Arte Contemporânea Árabe. I. Rodrigues, Manoela dos Anjos Afonso, orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE ARTES VISUAIS

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº 03/2024 da sessão de Defesa de Dissertação de **Luiza Domingos Barra**, que confere o título de Mestre em Arte e Cultura Visual, na área de concentração em Artes, Cultura e Visualidades.

Aos cinco dias do mês de fevereiro de dois mil e vinte e quatro, a partir das quatorze horas e trinta minutos, realizou-se por videoconferência, a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada “Ser Mil e Uma: imagens dançaram em seus próprios tempos até chegarem a mim”. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues (FAV/UFG) com a participação das demais membras da Banca Examinadora: Professora Doutora Silvana Barbosa Macedo (DAV/CEART/UDESC), membra titular externa; Professora Doutora Carla Luzia de Abreu (FAV/UFG), membra titular interna. Durante a arguição as membras da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata **aprova**da pelas suas membras. A Banca Examinadora destaca a qualidade da pesquisa, das reflexões e dos trabalhos artísticos e indica a sua publicação pela relevância das contribuições ao campo da Arte e da Cultura Visual. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues, Presidenta da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelas Membras da Banca Examinadora, aos cinco dias do mês de fevereiro de dois mil e vinte e quatro.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Manoela Dos Anjos Afonso Rodrigues, Professor do Magistério Superior**, em 05/02/2024, às 17:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carla Luzia De Abreu, Professora do Magistério Superior**, em 05/02/2024, às 17:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Silvana Barbosa Macêdo, Usuário Externo**, em 05/02/2024, às 19:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site

https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0,
informando o código verificador **4337818** e o código CRC **6502C162**.

Referência: Processo nº 23070.001318/2024-65

SEI nº 4337818

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL

Ser Mil e Uma:

imagens dançaram em seus próprios tempos até chegarem a mim

LUIZA DOMINGOS BARRA

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues
(PPGACV/UFG)

Orientadora e Presidente da banca

Profa. Dra. Carla Luzia de Abreu
(PPGACV/UFG)

Membro interno

Profa. Dra. Silvana Barbosa Macedo
(PPGAV/UDESC)

Membro externo

Prof. Dr. Glauco B. Ferreira
(PPGACV/UFG)

Suplente interno

Profa. Dra. Denise Moraes Cavalcante
(FAC/UnB)

Suplente externo

À minha avó Nudeth Cecilio Domingos

In memoriam

AGRADECIMENTOS

Dedico gratidão e profundo carinho à minha orientadora Manoela Afonso dos Anjos Rodrigues, por conduzir com generosidade, afeto e paciência meus processos. E ser uma inspiração de artista-pesquisadora.

Agradeço o apoio financeiro e incentivo à pesquisa da FAPEG. A todas, todos e todes que compõem a coordenação do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás pelo suporte institucional.

Muito obrigada especialmente aos professores e professoras aos quais tive a oportunidade de trocar e apreender conhecimentos durante o primeiro ano de mestrado: Lilian Ucker Perotto, Carla Luzia de Abreu, Rosa Berardo, Edgar Franco, Paulo Antônio Vieira Junior (PPGLL) e Tarsilla Couto de Brito (PPGLL). Ouvi-los foi imensamente uma honra, de aprendizagem e aproveitamento profundos para a escrita e produção deste trabalho.

Obrigada aos meus colegas de pós-graduação, especialmente, Ícaro, Ana Laura, Rachel, João Pedro, Marcos, Kassius e Marília, pela amizade, sabedorias, escuta e acolhimento em Goiânia. Ao Jocy pelos conselhos e exemplo de inteligência e sensibilidade na Academia.

Eterna gratidão à minha mãe Maria Cristina e irmã Laura por não medirem esforços e me oferecerem o necessário para que eu pudesse partir e crescer em segurança.

Obrigada ao meu pai Toninho pelo suporte nas mudanças da vida e por me presentear com meu primeiro equipamento profissional de fotografia.

Agradeço imensamente à minha família de faz de conta Borges Faria por me confiar o seu lar para que pudesse me refugiar e escrever. Obrigada ao Oto, Ivo, Isis e Caio que ensinam a criança que existe em mim a se aventurar em ficções e brincar seriamente de ser maga e guerreira.

Obrigada à Amanda, minha amiga comparsa, por tudo e pelo empréstimo da máquina de escrever que me fez companhia em Goiânia e movimentou as produções artísticas. À minha prima Anaiza pelo apoio material e emocional durante os contratemplos da vida.

À Camila, Tayná e Ana Júlia que são amigas âncoras, mas que também impulsionam meus voos mais altos e sempre deram corda para o meu desejo de realizar o mestrado. Obrigada, sobretudo, pelo abraço de vocês no dia do enterro de minha avó, nunca esquecerei.

Por fim, de modo imprescindível agradeço às pesquisadoras e professoras que compõem a banca por aceitarem o convite de ler e avaliar este trabalho.

E se eu digo “eu” é porque não ousa dizer “tu”, ou “nós” ou “uma pessoa”. Sou obrigada à humildade de me personalizar me apequenando mas sou o és-tu.

Clarice Lispector, *Água Viva*

RESUMO

Esta escrita ensaística autobiográfica é uma deriva repleta de dúvidas - que é tecida junto às reflexões sobre e com os processos de criação artística. Definindo-se por uma pesquisa em arte, objetivou criar trabalhos artísticos a partir de imagens fotográficas do acervo de minha família, incluindo fotos realizadas no Líbano na década de 1950 e colecionadas por minha bisavó desde sua imigração para o Brasil. Parto do lugar de bisneta de imigrantes libaneses para me apropriar de tais fotografias com intenção poética que endereça questões de identidade, gênero e pertencimento ao mesmo tempo que critica os estereótipos orientalistas. Alimento-me, portanto, da definição de Orientalismo de Edward Said (2007), utilizando-a como nutriente teórico-crítico para perceber discursos e epistemologias eurocêntricas em imagens da Arte e Cultura Visual referente aos países árabes. Inserida na linha de pesquisa Poéticas Artísticas e Processos de Criação do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da FAV/UFG, a pertinência da pesquisa vislumbra a atual configuração geopolítica do “Oriente Médio” e como a mídia ocidental reproduz estereótipos que afetam refugiados e imigrantes. A metodologia beneficia-se das noções de Pesquisa Autobiográfica em Arte, proposta por Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues (2021) e de autoficção de Nelson Guerreiro (2011). Apresento como resultados artísticos criados nesse contexto, um conjunto de trabalhos que busca explorar tecnicamente os livros de artista, a fotografia, performance e vídeo a partir de um “modo feminista de desarquivar” como apresentado por Luana Saturnino Tvardovskas (2021).

Palavras-chave: Poéticas Artísticas; Pesquisa Autobiográfica em Arte; Feminismo Decolonial; Orientalismo; Arte Contemporânea Árabe.

ABSTRACT

This autobiographical essay writing is a drift full of doubts - which is woven together with reflections on and with the processes of artistic creation. Defining itself as a research in art, it aimed to create artistic works based on photographic images from my family's collection, including photos taken in Lebanon in the 1950s and collected by my great-grandmother since her immigration to Brazil. I start from the position of great-granddaughter of Lebanese immigrants to appropriate such photographs with a poetic intention that addresses issues of identity, gender and belonging while criticizing orientalist stereotypes. I therefore draw on Edward Said's (2007) definition of Orientalism, using it as a theoretical-critical nutrient to perceive Eurocentric discourses and epistemologies in images of Art and Visual Culture referring to Arab countries. Inserted in the research line Artistic Poetics and Creation Processes of the Postgraduate Program in Art and Visual Culture at FAV/UFG, the relevance of the research glimpses the current geopolitical configuration of the "Middle East" and how the Western media reproduces stereotypes that affect refugees and immigrants. The methodology benefits from the notions of Autobiographical Research in Art, proposed by Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues (2021) and autofiction by Nelson Guerreiro (2011). I present as artistic results created in this context, a set of works that seeks to technically explore artist books, photography, performance and video from a "feminist way of unarchiving" as presented by Luana Saturnino Tvardovskas (2021).

Keywords: Poetics; Autobiographical Arts Research; Decolonial Feminism; Orientalism; Contemporary Arab Art.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Bisavó Mariana..	16
Figura 2. Registro documental da empresa Comercial Irmão Jorge.	17
Figura 3. Avó Nudeth fazendo a rosca Caque, 2019.	20
Figura 4. Luiza Domingos, Cinco de Ouros. 2022.	22
Figura 5. Registro de Estrangeiros, 1956.	24
Figura 6. Mariana Sassine, Líbano, Julho de 2011.	24
Figura 7. Mariana Sassine, Líbano, Julho de 2011.	25
Figura 8. Mariana Sassine, Líbano, Julho de 2011.	25
Figura 9. Mariana Sassine, Líbano, Julho de 2011.	26
Figura 11. Mariana Sassine, Líbano, Julho de 2011.	27
Figura 12. Mariana Sassine, Líbano, Julho de 2011.	28
Figura 13. Mariana Sassine, Líbano, Julho de 2011.	28
Figura 14. Yara Osman, “Dabke. Manipulação de foto antiga da mamãe”. 2021.	29
Figura 15. Silvana Macedo, Destroços, 2019. Projeto Gurbah.	31
Figura 16. Silvana Macedo, Deslembranças de família, 2019, Projeto Gurbah.	31
Figura 17. Silvana Macedo, Memento, 2019. Projeto Gurbah.	32
Figura 18. Mari Dagli, Série As Heranças, 2021	33
Figura 19. Mari Dagli, Série As Heranças, 2021	33
Figura 20. Mari Dagli, Série As Heranças, 2021	34
Figura 21. Mari Dagli, Luiza Domingos no espelho, 2022. Série As Heranças, 2021.	35
Figura 22. Yumna Al Arashi, Axis of Evil (Yemen, Afghanistan, Iran, Iraq), 2020.	36
Figura 23. Luiza Domingos, l'effet de réel (ou como imaginar um Oriente), 2019.	40
Figura 24. Luiza Domingos, l'effet de réel (ou como imaginar um Oriente), 2019, fotografia digital. Detalhe.	41
Figura 25. Eugène Delacroix, A morte de Sardanapalo, 1827-28.	43
Figura 26. Jean-Léon Gérôme, O mercado escravo, 1860-1871	44
Figura 27. William Bouguereau, Garota com a Romã, 1875.	45
Figura 28. Nicaise de Keyser, O Oriente e o Ocidente, 1854.	46
Figura 29. Luiza Domingos, l'effet de réel (ou como imaginar um Oriente), 2019.	49
Figura 30. Luiza Domingos, l'effet de réel (ou como imaginar um Oriente), 2019.	49
Figura 31. Luiza Domingos, l'effet de réel (ou como imaginar um Oriente), 2019.	50
Figura 32. Jean-Auguste Dominique Ingres, Le Bain turc (1852–59).	52
Figura 33. Yumna Al Arashi, Shedding Skin, 2017.	53
Figura 34. Yumna Al Arashi, Shedding Skin, 2017.	54
Figura 35. Yumna Al Arashi, Shedding Skin, 2017.	54
Figura 36. Francisco Masriera, Salomé (Tít. ant.: La vencida). 1888	72
Figura 37. Henri Regnault, Salome, 1870.	73
Figura 38. Gustave Moreau, Salomé com a Cabeça de João Batista, 1876..	74
Figura 39. Leopold Schmutzler, Tanz der Salomé, 1907.	75
Figura 40. Luiza Domingos, a pacífica, 2022. Detalhe.	77
Figura 41. Luiza Domingos, a pacífica, 2022. Detalhe.	77
Figura 42. Luiza Domingos, a pacífica, 2022. Detalhe.	78
Figura 43. Luiza Domingos, a pacífica, 2022...	78

Figura 45. Luiza Domingos, a pacífica, 2022. Detalhe.	79
Figura 46. Luiza Domingos, a pacífica, 2022. Detalhe.	80
Figura 47. Luiza Domingos, a pacífica, 2022. Detalhe.	80
Figura 48. Luiza Domingos, a pacífica, 2022. Detalhe.	81
Figura 49. Luiza Domingos, a pacífica, 2022. Detalhe.	81
Figura 50. Luiza Domingos, a pacífica, 2022. Detalhe.	84
Figura 51. Luiza Domingos, a pacífica, 2022. Detalhe.	84
Figura 52. Luiza Domingos, a pacífica, 2022. Detalhe.	85
Figura 53. Mona Hatoum, Performance Still, 1985-95.	90
Figura 54. Mona Hatoum, Keffieh, 1993-1999.	94
Figura 55. Larissa Sansour/Søren Lind, Fantasmas Familiares, 2022 filme	95
Figura 56. Motaz Azaiza, 17 de outubro de 2023	98
Figura 57. Motaz Azaiza, 19 de outubro de 2023	99
Figura 58. Motaz Azaiza, 29 de outubro de 2023	99
Figura 59. Motaz Azaiza, 31 de outubro de 2023	100
Figura 60. Motaz Azaiza, 15 de novembro de 2023	101
Figura 62. Motaz Azaiza, 26 de novembro de 2023	103
Figura 63. Motaz Azaiza, 11 de dezembro de 2023	104
Figura 64. Luiza Domingos, a pacífica II, 2022.	107
Figura 65. Luiza Domingos, a pacífica II, 2022. Detalhe.	107
Figura 66. Sara Ouhaddou, Sura, 2020.	108
Figura 67. Sara Ouhaddou, Entre 2, 2014.	109
Figura 68. Dana Awartani, I Went Away and Forgot You. A While Ago I Remembered. I Remembered I'd Forgotten You. I Was Dreaming, 2017.	110
Figura 69. Instalação Sesc, São Paulo. Registro de acervo pessoal, 2019.	110
Figura 70. Dana Awartani, Listen to my words, 2020. I've been free all my life, and i'm not in debt to any man (Tenho sido livre toda minha vida, e não estou em dívida com nenhum homem)	112
Figura 71. Luiza Domingos, sêmolos, 2022. Livro de artista. Fonte: registros da artista na exposição do NuPAA, antes que acabe em nós o nosso desejo, em agosto de 2022, na Vila Cultural Cora Coralina, em Goiânia.	115
Figura 72. Luiza Domingos, sêmolos, 2022. Detalhes. Livro de artista. Fonte: registros da artista.	117
Figura 73. Luiza Domingos, sêmolos, 2022. Detalhes.	117
Figura 74. Luiza Domingos, sêmolos, 2022. Detalhes.	119
Figura 75. Luiza Domingos, sêmolos, 2022. Detalhes.	120
Figura 76. Luiza Domingos, sêmolos, 2022. Detalhes.	120
Figura 77. Luiza Domingos, sêmolos, 2022. Detalhes.	121
Figura 78. Luiza Domingos, para a gente se ver bastam os espelhos, 2022.	128
Figura 79. Documentário Belly Dancers, 1989. Direção de Jocelyne Saab.	129
Figura 80. Documentário Belly Dancers, 1989. Direção de Jocelyne Saab.	130

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO -----	10
1. MARIANA -----	15
1.1. longe, palavra-lugar-----	17
1.2. mãos para segurar-----	21
2. SAHRAZADE -----	36
2.1. l' effect de réll (ou como imaginar um Oriente)-----	38
2.2. o voar rouba algo do ladrão-----	54
3. SALOMÉ -----	69
3.1. a pacífica, um livro de artista digital-----	75
3.2.1. Palestina-----	87
3.1.1. a pacífica II, um convite-----	104
3.2. sêmolas, um livro de artista ritual-----	114
3.3. para a gente se ver bastam os espelhos-----	124
CONSIDERAÇÕES DO INFINITO OU O POUSO -----	130
REFERÊNCIAS -----	134

INTRODUÇÃO

Daqui partirei. Do verbo partir, para dar início, lançar-me, originar-me física ou intelectualmente; para dividir-me, separar-me em duas ou mais partes; deixar um local, sair de algum lugar, ir-me embora, pôr-me a caminho com destino indeterminado; começar a me deslocar de repente; entregar uma parcela de algo a diversos. Transitoriedades roubadas do dicionário para introduzir este ensaio. Sem a ambição de perseguir um gênero literário ou método, mas como uma decisão arriscada de caçar uma escrita infinita, tal como apresenta Pedro Duarte (2016). Ensaiai como ação de me fazer, e fazendo, fazer-me até o carço, como diz Clarice Lispector. Aqui, as minhas autoficções se perguntam se são palimpsestos de Sahrazad e Salomé, e também de Mariana, Nudeth e Cristina, mulheres que me originaram. Busco, no exercício do fazer artístico, apropriar-me de outras, para reescrevê-las, reinventá-las, reformar-me e desformá-las, através de um acervo fotográfico familiar com origens na imigração libanesa. Como posso, na formação de minha subjetividade, produzir e pensar uma arte autobiográfica feminista atravessada pela decolonialidade?

O caminho escolhido coloca a própria produção artística como passo, só me movo através dela, tal como organiza Vagner Godoi (2018) e defende Sandra Rey (2002). A minha bússola durante e diante do processo criativo, por sua vez, são as noções de autobiogeografia como metodologia decolonial (Rodrigues, 2017), e Pesquisa Autobiográfica em Arte (Rodrigues, 2021). Noções guias de perspectivas feministas e decoloniais que evocam um senso crítico de lugar e diversidade para pensar pertencimento e identidade com a prática artística. Recorro também aos recursos teóricos sobre a (auto)biografia em Leonor Arfuch (2021) como tentativa de ampliar as discussões acerca da intencionalidade autobiográfica nas Artes Visuais. Assim, entendo o processo de criação como forma de gerar diálogos entre a experiência pessoal como bisneta de imigrante libanesa, considerando as minúcias materiais e culturais herdadas, para uma esfera mais ampla que visa problematizar o eurocentrismo e os estereótipos orientalistas¹, sobretudo aqueles elaborados a partir das desigualdades de gênero.

Esta pesquisa é, de certo modo, o desdobramento dos processos de criação artística iniciados na graduação em Artes Visuais, na Universidade Federal de

¹ Voltados para o “Mundo Árabe”.

Uberlândia. Durante o período de iniciação científica e escrita da monografia de conclusão do curso, investiguei a estética feminina do cotidiano no contexto familiar doméstico sob as influências da ascendência cultural árabe. Através das questões de gênero presentes na casa, na história oral e imigratória, pesquisei objetos e signos familiares. Entre tais objetos estudados, estava a caixa de fotografias e cartões postais do Líbano colecionados por minha bisavó, ativadora das poéticas artísticas e processos de criação que aqui serão apresentados. O encontro com essas imagens não revelou completamente a origem, o propósito e a identidade das pessoas retratadas, o que corresponde ao que Miriam Moreira Leite (1993) define como “partículas desligadas” que são responsáveis por compor imaginação aos instantes ali capturados, deslocando o acesso ao real e ampliando as deixas para as ficções. Autoficção, portanto, foi considerada não como a apresentação de um eu, mas a utilização da imaginação para se construir internamente, assumindo teoricamente e visualmente que é uma “apropriação de fragmentos do outro” (Guerreiro, 2011, p.133).

Assim, no primeiro capítulo intitulado *Mariana*, busco situar a percepção dos entornos em que se realiza o processo criativo. Seja pelas motivações e modos como a cultura árabe-libanesa chega até mim na figura da bisavó, o luto da morte de minha avó materna e, sobretudo, um primeiro exercício de autobiogeografia. O capítulo também expõe, a partir de identificações narrativas de imigração, encontros com pares na arte e na academia. No segundo capítulo, de título *Sahrazade*, o centro da reflexão é o trabalho de título *l' effect de réll*, realizado ainda durante a graduação, em 2019, e que se dá como elaboração prática da compreensão teórica do artigo *The Imaginary Oriente*, de Linda Nochlin, publicado na revista *Art in America*, em 1983.² O trabalho de arte une/mistura seis imagens: a apropriação de detalhes de duas pinturas europeias orientalistas e quatro fotografias digitais de um cenário montado com objetos familiares que são apresentadas juntamente a um trecho do conto *A primeira jovem, a dona da casa*, do Livro Das Mil e Uma Noites (2006). Além desse trabalho, é apresentado um ensaio visual em fotografia digital, realizado em 2023, de título *o voar rouba algo do ladrão*.

² Esse trabalho foi apresentado no IV Encontro Nacional do GT Estudos de Gênero - ANPUH - 'Espaços e caminhos dos Feminismos: História, diversidade e resistências', promovido pelo GT Estudos de Gênero - ANPUH/Nacional, GT Estudos de Gênero - ANPUH/SP. Integrando o anais do evento como resumo expandido de título *Efeito do Real: Leituras do Orientalismo e Feminismos na Arte*. (BARRA, 2021)

O terceiro capítulo, *Salomé*, reserva relatos e reflexões acerca dos processos poéticos criativos dos trabalhos *a pacífica I e II*, e *sêmolas*, dois livros de artista, bem como do vídeo intitulado *para a gente se ver bastam os espelhos*, todos realizados em 2022. Entendendo-os como um conjunto ou série de uma mesma autoficção, volta-se para a personagem bíblica que será amplamente abordada por orientalistas.

A obra *Orientalismo*, de Edward Said, foi publicada pela primeira vez em 1978. No prefácio da edição de 2003, mesmo ano de seu falecimento, ele reconhecia e também lamentava o quão sua produção era pertinente para a configuração que, após o 11 de setembro de 2001, determinaria a dinâmica geopolítica e cultural entre “Ocidente” e “Oriente”. Em 2021, ano de escrita do pré-projeto desta pesquisa, em meio à pandemia de COVID-19, o cenário midiático e de narrativas políticas novamente colocaram o “Oriente Médio”, árabes e islâmicos em miras orientalistas: os vinte anos da queda das Torres Gêmeas; a tomada do Talibã no Afeganistão seguida da saída dos Estados Unidos do país; as questões urgentes dos palestinos em meio ao que representa o Estado de Israel e a maior crise econômica no Líbano em 150 anos, fatalmente agravada pela explosão do porto de Beirute, em 4 de agosto de 2020.

Enquanto estava em processo de criação artística e escrevia partes desse texto em 2022, um país árabe sediava a Copa do Mundo, a jornalista palestina Shireen Abu Akleh era assassinada por soldados israelenses; em plenas eleições presidenciais no Brasil, a bandeira de Israel aparecia em campanhas de apoio a Jair Bolsonaro e iniciamos 2023 com o quinto terremoto mais mortal do mundo em vinte anos na Turquia e na Síria. O ano começa também com 30 crianças mortas na Cisjordânia ocupada por militares israelenses. Entre a qualificação e a defesa desta dissertação inicia-se outra e terrível “guerra”. De 7 de outubro até 18 de dezembro de 2023, Israel já havia assassinado mais de 19453 palestinos em Gaza, dentre os quais aproximadamente 7870 eram crianças. O Sul do Líbano também está sendo bombardeado, tal como hospitais, campos de refugiados, mesquitas, igrejas e prédios residenciais de Gaza. Os inimigos de Israel, Hamas e Hezbollah, aparentemente, são todos os civis árabes dos desejados territórios do Levante.

A conclusão desta escrita, que tateia as dimensões das identidades árabes, é realizada envolta das imagens perturbadoras do primeiro genocídio transmitido ao vivo pelas redes sociais por jornalistas palestinos que lutam contra a propaganda sionista na mídia hegemônica. Logo, Said parece-me ainda mais indispensável

neste momento de extrema crise humanitária que elucida a produção de visualidades midiáticas orientalistas, como também diásporas cada vez mais intensas.

Embora reconheça a distinção entre os pensamentos decolonial e pós-colonial, em relação ao contexto do pensamento de Edward Said (2007) nos estudos pós-coloniais, considero a origem palestina e de diáspora do autor, e sobretudo, o valor que penso ter sua teoria para os debates feministas em torno das “mulheres árabes” ou mesmo do feminismo islâmico. Penso que os discursos orientalistas que definem os homens árabes como terroristas é o mesmo que usurpa as consequências do patriarcado árabe para benefício do colonizador. Foi possível testemunhar isso nas abordagens midiáticas e nas redes sociais acerca do retorno do Talibã ao poder no Afeganistão após a retirada das tropas dos Estados Unidos. Os noticiários e as manifestações em redes sociais de intelectuais feministas no Brasil focaram intensamente no tema da obrigatoriedade do uso da burca como símbolo da repressão imposta pelo Talibã. Isso torna ainda contemporâneo o artigo de título *As mulheres muçulmanas precisam realmente de salvação?*, da antropóloga Lila Abu-Lughod³ (2012), que nos alerta sobre como a redução da discussão feminista à vestimenta é, na verdade, um perigoso argumento da supremacia dos discursos ocidentais de dominação no oriente e do imperialismo. Sobre isso, a autora exemplifica o discurso de Laura Bush, em 2001, que argumenta a invasão do Iraque em tom de justificativa, durante a *Guerra ao Terror*, decretada por George W. Bush, a partir das vestimentas de mulheres muçulmanas.

A partir disso, procuro entender o decolonial como movimento em disputa, reconhecendo que há ainda ausência de consenso entre as noções de descolonial e decolonial (Santos, 2018). A diferença entre colonialismo e colonialidade que definiria a escolha da terminologia e epistemologia, trata-se de uma disputa a meu ver nebulosa. Sendo o colonialismo a compreensão da colonização direta perpetrada por colonizadores europeus, e que seu fim se daria supostamente com a independência de Estados-nação antes dominados, pergunto-me se a consideração de que o termo “decolonial” é assunto do passado não é precipitada já que a

³ Lila Abu-Lughod (1952) é uma palestina-estadunidense, professora Joseph L. Bittenweiser de Ciências Sociais no Departamento de Antropologia da Universidade de Columbia em Nova York. Especializada em pesquisa etnográfica no mundo árabe e temáticas como poesia, nacionalismo e mídia, política de gênero e política de memória.

dominação da Palestina e do Congo, por exemplo, são cada dia mais contemporâneas. Porém, entendo que a definição de colonialidade que retira o “s” e funda o decolonial ainda é necessária, sobretudo para a América Latina enquanto crítica efetiva à modernidade que encara as sequelas das estruturas coloniais como a racialização, o eurocentrismo e a misoginia, bem como o modo como elas criaram periferias em níveis sociais, econômicos, políticos e culturais. María Lugones, inclusive, revisita e amplia os conceitos de Aníbal Quijano para as discussões de raça e gênero, afirmando a colonialidade como espectro amplo que perpassa o “(...) controle do acesso ao sexo, a autoridade coletiva, o trabalho e a subjetividade/intersubjetividade, e atravessa também a produção de conhecimento a partir do próprio interior dessas relações intersubjetivas” (Lugones, 2020, p. 57).

É preciso dizer, então, que a decolonialidade é buscada neste ensaio como um presságio. Assumo que as escolhas epistemológicas realizadas durante esta escrita ainda não são completamente desobedientes, mas, por hora, escolhi não excluir, mas examinar as colonialidades que se manifestaram na pesquisa, seja nas matrizes dos conhecimentos que emergem de minhas relações conceituais, ou no relato autobiográfico. Contudo, desejo, impreterivelmente, durante a reflexão sobre meus processos criativos, tensionar os discursos eurocêntricos, aprender a desaprender, e pensar junto a feministas que se posicionem contra o colonialismo e as colonialidades.

Venho ensaiar, portanto, palavras e imagens que surgem de um processo de autolocalização crítica e poética que tateia o encontro com questões postas ao mundo. Ao me situar, deslocar, imaginar e transformar a partir do fazer artístico autobiogeográfico (Rodrigues, 2017), encaro como contrário de uma afirmação de identidade fechada ou de narcisismo, mas um descobrir-me e reinventar-me. Por isso, por vezes, o texto a seguir assume um fluxo descontrolado de detalhes e relatos que contornaram a mobilização artística autobiográfica. Em outros momentos, pausa e recupera repertórios teóricos que amparam um pensamento crítico e analítico entre o fazer dissertar e a escrita de artista. É como nas palavras roubadas de Clarice Lispector: Quando vieres a me ler perguntarás por que não me restrinjo à fotografia e às minhas exposições, já que escrevo tosco e sem ordem. É que agora sinto necessidade de palavras - e é novo para mim o que escrevo porque minha verdadeira palavra ainda será intocada. Por hora, não me interessa afirmar as verdades.

1. MARIANA



Figura 1. Bisavó Mariana. Data e local desconhecidos. Fonte: acervo Nudeth Cecílio.

Perguntei à minha mãe sobre a última vez que viu sua avó Mariana. Lembrou-se dela sendo levada para o hospital pela manhã, depois de uma indisposição. Morreu de insuficiência respiratória, tal qual minha avó Nudeth. Minha mãe morava com a avó, por volta de seus catorze anos, e seu tio Manoel, filho dela, tinha ido para o Líbano. Recordou que a avó ficava ansiosa sempre que o telefone tocava, esperando por notícias dele. Fritava o quibe à noite, embrulhava-o no pano de prato para comer de manhã com coalhada fresca. Gelatina e Coca-cola nunca faltavam na geladeira dela. Era muito brava. Veio sozinha com os filhos pequenos, Jorge e Manoel, do Líbano para o Brasil, sem falar uma única palavra em português. Sete anos depois de seu marido.

Meu bisavô saiu da aldeia Jbeil (Biblos) no Líbano para o Brasil em 1928, fixando-se inicialmente em São José do Rio Pardo, no Estado de São Paulo, onde ficou até 1936, ano em que se mudou definitivamente para Uberlândia, em Minas Gerais. Minha avó e seus outros quatro irmãos nasceram já em território uberlandense. O pai de minha avó foi sem dúvida um personagem exemplar do “mito do mascate vitorioso”, possuindo como primeiro comércio uma loja de tecidos, secos e molhados que teria perdurado até o ano de 1947. Logo após esta data mudou o estabelecimento, trabalhando com atacado e varejo até aproximadamente

1998, quando os filhos assumiram como uma comercial grandiosa que viria à falência anos depois.

A narrativa que protagoniza meu bisavô como um comerciante de sucesso é enfatizada nas notas de seu falecimento em jornais locais e em oralidades. No mesmo bairro do Campus da Universidade Federal de Uberlândia, há uma rua com seu nome. Contudo, perceber a invisibilidade de minha bisavó nesses registros do processo de “imigração próspera” é meu grande incômodo. Restrita ao ambiente e a serviços domésticos, ela conduziu um modo de gerar renda cozinhando quitandas que eram vendidas nas ruas pelos filhos homens mais velhos. Cozinhando, minha bisavó diminuiu distâncias geográficas, subverteu fronteiras da casa e presenteou tradição às duas filhas, netas e bisnetas. Foi na cozinha, vendo minha mãe e avó sendo cozinheiras de comida árabe, que comecei a nunca esquecer minha bisavó Mariana.



Figura 2. Registro documental da empresa Comercial Irmão Jorge. Data desconhecida. Fonte: Acervo Maria Cristina Cecílio Domingos, imagem concedida.

1.1. longe, palavra-lugar

Venho do longe - de uma pesada ancestralidade. Eu que venho da dor de viver. E não a quero mais. Quero a vibração do alegre. Quero a isenção de Mozart. Mas quero também a inconsequência. Liberdade? é meu último refúgio, forcei-me à liberdade e aguento-a não como um dom mas com heroísmo: sou heroicamente livre. E quero o fluxo.

Clarice Lispector, *Água Viva*.

Antes de me sentar para escrever, poucos minutos antes destas palavras aparecerem neste fundo branco, escovei os cabelos com a escova que era da minha avó. O material plástico de cor preta é contraste para os fios brancos emaranhados nas cerdas. Penso, no instante imediato enquanto escrevo, que esses fios que tocaram os presos na minha cabeça são as únicas partes do corpo de minha avó fora da terra. Nessa epifania, também me lembro que a primeira vez que sonhei com ela depois de sua morte, minha mãe havia mandado desenterrá-la para que parentes distantes pudessem ir ao velório. No sonho, seu corpo fora da terra abria os olhos e voltava à vida, ao mesmo tempo, pedia-me para não ter medo, que eu era seu pedaço de céu na terra. Acordei chorando.

Chorei de novo ao ler outro desterrar no livro premiado de Sheyla Smanioto, autora do romance contemporâneo *Desesterro*⁴, incluído nas discussões da disciplina de Literatura e Estudos de Gênero com a professora Tarsilla Couto Britto. Nessa aula, após lermos *Corpos reconfigurados*, de Elizabeth Grosz (2000), discutimos as dicotomias que a autora utiliza para problematizar o lugar de discussão da corporalidade nas teorias feministas. Na marcação de gênero Homem/Mulher: mente/corpo, razão/paixão, cultura/natureza, psicologia/biologia, pensamento/ extensão, substância/acidente, necessário/contingente, sensatez/sensibilidade, realidade/aparência, poder/subalternidade. Acrescentamos outras dicotomias: Ocidente/Oriente, colonizador/terra, proprietário/propriedade. A

⁴ O romance difícil de ser adjetivado, trata de temas como a migração, a ancestralidade e as violências contra a mulher. A autora ao apresentar a obra imprime o caráter autoficcional e define ser “sobre as distâncias que percorremos, dentro de nós mesmos, para chegarmos a ser o que em verdade somos. Sobre as distâncias sociais que marcam nossos corpos e nos dizem o que podemos e o que não podemos. Não à toa escrevo: periferia é longe da cidade e é dentro dela.” Disponível em <https://www.sheylasmanioto.com/desesterro>

metáfora da mulher como terra colonizada me encontrou. Brasil e Líbano, terras colonizadas.

Longe se tornou um lugar primeiro quando me dei conta de que era para ele que minha mente ia quando a dopamina falhava no meu cérebro. Escrevia compulsivamente a palavra no caderno de anotações durante reuniões pedagógicas⁵ desinteressantes. Circulei-a em cada romance favorito que lia. Dei-me conta que é também o que divido com a minha bisavó Mariana. Ela veio de longe. Um longe que jamais conhecerei, mesmo o visitando metaforicamente, mediado pelo sentimento de inadequação. Questiono-me se é no longe que descobrirei o que é ser árabe ou se já o sou em pequena porcentagem.

Viver com a elaboração do luto pela morte de minha avó acentuou mais fortemente esses sentimentos. Ela parou de respirar na madrugada do dia dezessete de abril de 2021. Sábado. Na sexta à tarde havia chegado por correspondência meu presente de Dia Das Mães para ela, era o fotolivro do fotógrafo Bruno Bou Haya de título *Deus também descansa*. As imagens são da aldeia no Líbano que seus avós deixaram ao migrar para o Brasil. Fiquei com dois exemplares. Coincidência ou não, o título trouxe consolo nos dias seguintes em que ouvia *Enta Omri* para desafogar a dor. Minha avó morreu sem ter ido até a terra de sua mãe. Contudo, fora ela quem me apresentou cada sonoridade e sabor que pudessem vir de lá. Para a minha apresentação do trabalho de conclusão de curso na graduação em Artes Visuais, fizemos juntas as roscas árabes *Caque*, para presentear a banca e os convidados. Foi simbólico elas terem sido minhas madeleines de Proust (2014) durante a escrita. As tábuas, usadas para imprimir os desenhos geométricos na massa, foram analisadas no texto da monografia. Não tenho fotos desse dia de 2018. Mas, minha irmã guardou outros registros (**figura 3**), que aqui deixo para ritualizar uma continuação da minha formação acadêmica.

⁵ Atuei como professora de Arte para anos finais do Ensino Fundamental e Ensino Médio, entre 2017 e 2022, neste período passei por seis colégios da rede privada de ensino, em Uberlândia e Araguari - MG.



Figura 3. Avó Nudeth fazendo a rosca Caque, 2019. Fonte: Acervo Laura Domingos Barra, imagens concedidas.

Quando releio criticamente minha monografia quatro anos depois de defendê-la, o que mais é incômodo seria responder: O que é essa “cultura árabe”? Que povos são esses e de que maneira tenho direito de falar sobre eles? Como me identifico árabe sendo da terceira geração? Foi muito recentemente que entendi ser necessário, sobretudo para mim, afirmar a grandiosidade da diversidade e complexidade desses povos de 22 países árabes, assim considerados por terem como língua materna o árabe coloquial⁶. Foi buscando compreender essas identidades, que soube ser ainda necessário afirmar que ao contrário do senso comum educado por uma mídia orientalista, um mulçumano não necessariamente é

⁶ Arábia Saudita, Argélia, Barein, Catar, Comores, Djibuti, Egito, Emirados Árabes Unidos, Iêmen, Iraque, Jordânia, Kuwait, Líbano, Líbia, Mauritânia, Marrocos, Omã, Palestina, Somália, Sudão, Síria e Tunísia.

árabe, e tão pouco um árabe é necessariamente mulçumano. Ainda que o islamismo seja significativo para a formação das diversas manifestações culturais árabes. Além disso, afirmar também que as complexidades e tensões religiosas nesses países não são eixos isoladamente responsáveis pelas tantas guerras civis como a da Síria e do Líbano. Estou aprendendo sobre isso, buscando os trabalhos de pesquisadoras e teóricas como Albert Hourani (2006), Samira Adel Osman (2006) e Murilo Meihy (2016).

Diante disso, será necessário ainda percorrer as definições de exílio de Edward Said (2011) a fim de também compreender possíveis conexões com o que Leonor Arfuch (2021) trata no sétimo capítulo de seu livro, em que situa a (e/i)migração como travessias movediças de identidade, como uma “deriva identitária”. Ao buscar essas reflexões com os processos que envolvem a pesquisa artística, coloco inicialmente a minha primeira experiência de migração. Sair de Uberlândia para a realização do mestrado em Goiânia trouxe efetivamente noções autobiogeográficas de maneira que compreendi o “lugar como arranjo singular e temporário de uma multiplicidade de histórias de autolocalização que, ao serem incorporadas ao fazer artístico, adquirem forma, materialidade, visibilidade, imaginabilidade, circulação e reverberação” (Rodrigues, 2021, p. 5).

No primeiro mês em Goiânia, junto a um amigo de pós-graduação, visitei alguns antiquários. A ideia era que ambos caçassem referências e objetos que pudessem nos ajudar a criar artisticamente. Achamos inesperadamente coisas que nos procuravam de volta. Uma parede inteira de um dos brechós de antiguidade tinha pratos de louça e cobre de variedades ornamentais e origens turísticas. Impaciente de empolgação não hesitei em perguntar para o funcionário da loja se ele sabia se teria algum do Líbano, ao mesmo tempo em que já cerrava meus olhos para tentar encontrar. Reconheci dois pela grafia árabe indicando as colunas romanas de Ba'albek (بعلبك). Mal tinha onde colocá-los no estúdio de vinte e cinco metros quadrados que havia alugado, mas a presença deles em consonância com os outros dois pratos de cobre na cozinha distante de minha mãe em Uberlândia, fez

daquele lugar minha casa⁷. Um dia reuni os pratos no chão do jardim da minha casa de origem e fiz os cedros se plantarem simbolicamente naquela terra (**figura 4**)⁸.



Figura 4. Luiza Domingos, *Cinco de Ouros*. 2022. Fonte: Arquivo pessoal, registro realizado no jardim da casa em Uberlândia, com os pratos de cobre comprados em Goiânia junto aos do acervo familiar.

1.2. mãos para segurar

Ainda não fui ao Líbano, mas, precisamente no dia 6 de abril deste ano de 2023, sonhei que estive lá. Acordei extasiada, busquei o diário e tentei descrever as imagens ainda delineadas na minha memória. Em seguida, entrei no banheiro onde minha mãe tomava banho para narrar os detalhes em voz alta. Era como se para além das palavras no papel, precisasse soltá-las no ar e fazer daquela pessoa uma testemunha das imagens destinadas a se dissolver no esquecimento. No sonho, estávamos eu, minha mãe, irmã e avó na casa de bisavó Mariana e era hora de ir

⁷ É a consciência do caráter paradoxal da autobiografia - sobretudo dos escritores -, a admissão da divergência constitutiva entre vida e escrita, entre o eu e o “outro eu”, a renúncia ao desdobramento canônico de acontecimentos, temporalidades e vivências, bem como a dessacralização da própria figura do autor, que não se considera já no “altar” das vidas consagradas, o que permite ultrapassar, cada vez com maior frequência em nossa atualidade, o umbral da “autenticidade” em direção a várias formas de autoficção. (Arfuch, 2021, p.137)

⁸ A experiência, portanto, deixa de ser vista como autenticidade do vivido, como evidência em si mesma, assim como o discurso deixa de ser considerado como mera abstração conceitual, reflexo da realidade, a partir de uma oposição binária que hierarquiza teoria e prática, pensamento e ação” (Rago, 2013 p.31)

embora. Lamentava muitas vezes não ter conseguido fotografar, estava diante de uma floresta densa e verde em formato montanhoso, atrás de um grande jardim. Em incongruente sequência, ia com minha mãe até uma romã grandiosa para tentar registrar com o celular, mas ao virar a fruta constatamos que estava tomada por bichos e desistia da foto. Levada a livre combinação, meu inconsciente fez aparecer pessoas com as quais estudei quando era criança e nunca mais vi, e em seguida minha bisavó nos conduziu para um corredor longo com azulejos e flores que daria fim na viagem. Acordei logo após tirar a foto dela de costas com os cabelos soltos nos ombros.

Em outubro, encontrei minha prima de segundo grau, Mariana, neta da única irmã de minha avó. Ela que também é artista⁹ realiza projetos e séries de fotografia analógica, sempre foi uma grande referência e conselheira. Conversando sobre a conclusão da dissertação, falávamos sobre sua viagem ao Líbano em Julho de 2011 e sobre meu desejo de incluir seus registros fotográficos neste ensaio. Em meio ao entusiasmo de sua aprovação, Mariana me conta sobre a escolha de passar a assinar com o sobrenome de nossa bisavó, o sobrenome não traduzido durante a imigração: Sassini. Emocionada, disse a ela que mais do que nunca precisaria trazer para meu relato suas imagens. Compartilhou comigo um grande arquivo digital e disse que eu poderia escolher.

Na nuvem simbólica e literal onde estavam as fotografias da viagem, Mariana havia guardado o documento de registro de imigração de nossos bisavós. A surpresa que nos intriga está na descrição da nacionalidade de bisavó Mariana que diz “Libanesa (Natural de Yobrahim - Líbano)”. A possibilidade mais viável é que durante a feitura do documento não tenham entendido a pronúncia de seu árabe, já que essa vila ou vilarejo nunca existiu na história territorial do Líbano. Um lugar inventado durante a imigração. Minha prima e eu temos aqui um longe pelo qual podemos (re)inventar juntas. Escolher as imagens não foi tarefa tão difícil como havia previsto diante da quantidade volumosa de fotografias. Fui absolutamente capturada pelas familiaridades dos objetos e das ações das pessoas nas imagens. Transportada e carregada pelas texturas e das escolhas poéticas no olhar de minha prima-artista com o nome de minha bisavó. Escolhi o abrigo cúmplice na bandeira libanesa (**figura 6**), o *derbak* que ouvi fazer *dum* em silêncio (**figura 7**), os pratos de cobre

⁹ Seus trabalhos estão disponíveis em: <https://www.instagram.com/ciaospiriti/>

que também habitam minha casa; o *arak* que de líquido translúcido se transforma em leitoso magicamente diante de nossos olhos (**figuras 8 e 9**). E absolutamente, a paisagem da floresta que era a mesma que visitei no meu sonho (**figura 10**).

N.º..... SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA
DELEGACIA ESPECIALIZADA DE ESTRANGEIROS

REGISTRO DE ESTRANGEIROS

NOME:..... MARIANE SASSINE ISBER.....
Admitido em território nacional em caráter..... PERMANENTE (art.150 § 2º dec.301º/38)
Nacionalidade:..... LIBANESA (NATURAL DE YOBRAHIM - LIBANO)
Data do nascimento:..... 14.4.1906..... Estado civil:..... CASADA
Pai:..... HANNA ISSAC..... Mãe:..... EGIA HAIK
Profissão:..... P/DOMESTICAS
Registro Geral N.º..... 2.133.969..... Carteira N.º..... 484.001 exp. em 13.6.56
Residência:..... RUA FLORENCIO DE ABREU 488
Emprego:..... * * *
Local:..... 13.6.56

S. G. - Mod. 162..... Delegado Especializado de Estrangeiros

Figura 5. Registro de Estrangeiros, 1956. Fonte: Acervo Mariana Cecílio Calábria, concedida.



Figura 6. Mariana Sassine, Líbano, Julho de 2011. Fotografia digital. Fonte: Acervo pessoal, concedida pela artista.



Figura 7. Mariana Sassine, Líbano, Julho de 2011. Fotografia analógica. Fonte: Acervo pessoal, concedida pela artista.

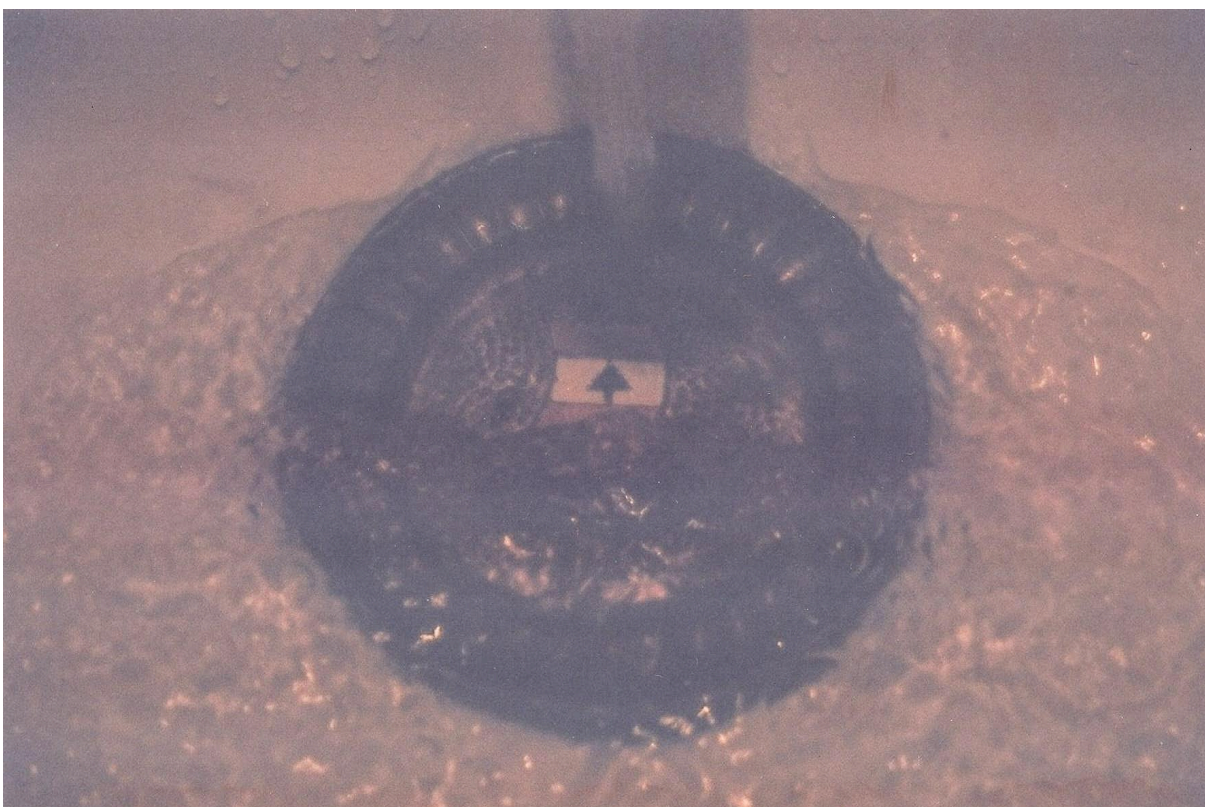


Figura 8. Mariana Sassine, Líbano, Julho de 2011. Fotografia analógica. Fonte: Acervo pessoal, concedida pela artista.



Figura 9. Mariana Sassine, Líbano, Julho de 2011. Fotografia analógica. Fonte: Acervo pessoal, concedida pela artista.



Figura 10. Mariana Sassine, Líbano, Julho de 2011. Fotografia digital. Fonte: Acervo pessoal, concedida pela artista.

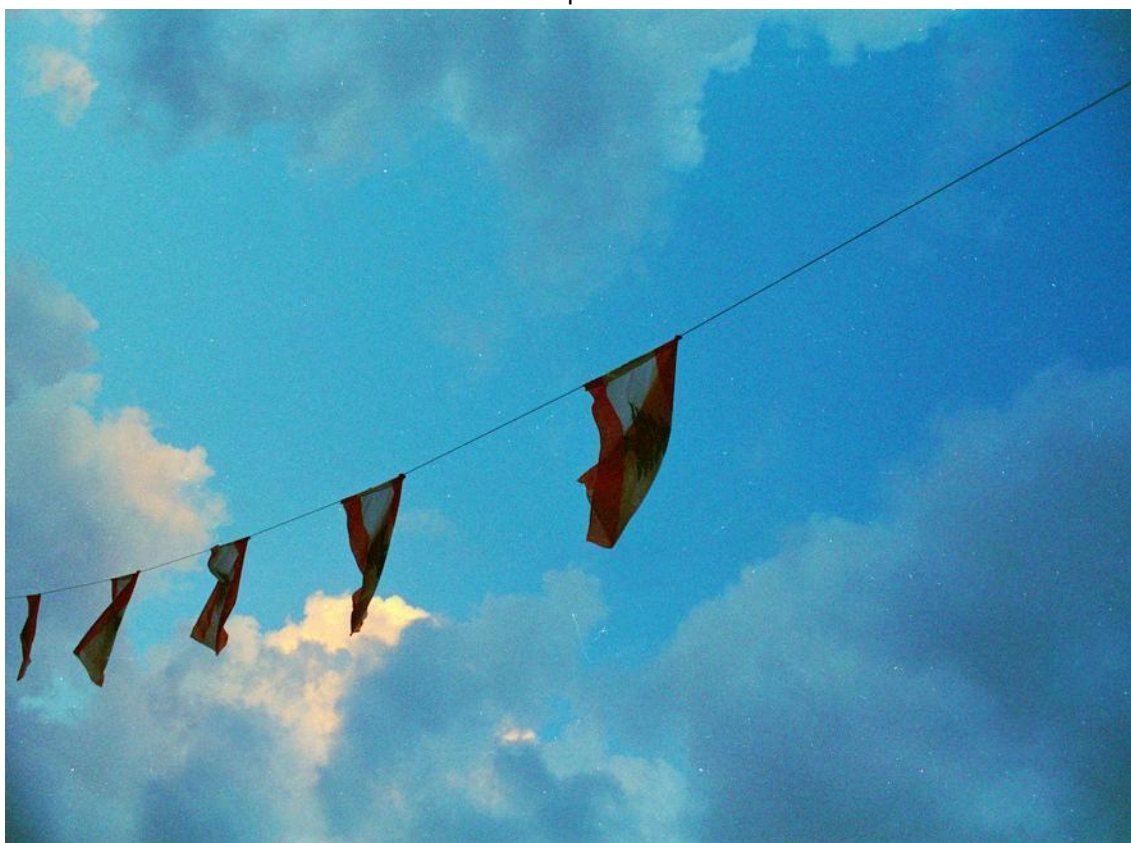


Figura 11. Mariana Sassine, Líbano, Julho de 2011. Fotografia analógica. Fonte: Acervo pessoal, concedida pela artista.



Figura 12. Mariana Sassine, Líbano, Julho de 2011. Fotografia digital. Fonte: Acervo pessoal, concedida pela artista.



Figura 13. Mariana Sassine, Líbano, Julho de 2011. Fotografia digital. Fonte: Acervo pessoal, concedida pela artista.

As imagens do *Dabke* (figuras 12 e 13), mostram a dança típica dos países do Levante¹⁰. Nas suas variações, geralmente nos damos as mãos intuindo fazer uma roda que não se fecha, e nossos pés criam contrapesos e batidas no chão. No meu imaginário, por vezes os ombros podem se encostar e os braços se erguem, quem fica na ponta do semicírculo pode ainda fazer saltos no ar, agachando e levantando sem soltar a mão de quem está ao seu lado. Sua mão livre roda no ar um lenço, um cordão ou um terço. Sinto sempre que danço em casamentos e festividades que unidos pelas mãos busco encontrar meu ritmo no movimento desse coletivo, meus pés reafirmam a existência de onde pisam e o som do tambor pulsa dentro da minha caixa torácica. Para mim, talvez isso seja o mais próximo do que é pertencer.



Figura 14. Yara Osman, “*Dabke. Manipulação de foto antiga da mamãe*”. 2021. Fotografia e manipulação digital. Fontes: Yara Osman (@yaraosmanyaya) • Instagram, fotos e vídeos. Fotografias de Yara Osman: “olhar a guerra que existe dentro da gente” | Cultura | Capire.

¹⁰ Esse termo geográfico geralmente é usado para agrupar Síria, Líbano, Jordânia, Israel e Palestina, mas também pode incluir o Iraque, a Arábia Saudita e o Egito.

Assim, o trabalho artístico de Yara Osman, refugiada síria no Brasil há 8 anos, compõe muitos significantes. Meu primeiro contato com as imagens da artista foi pela sua rede social. O uso do arquivo fotográfico materno (**figura 14**), uma série em que romãs aparecem e as discussões em torno de gênero em seus trabalhos me capturaram. Em seguida o acesso à exposição "Longe de Casa"¹¹, com curadoria de Silvana Macedo e Juliana Crispe, aborda as lembranças e experiências da artista ao se aventurar em novos territórios para reconstruir sua vida, após ser obrigada a deixar sua terra natal devido à guerra. As curadoras abordam que as obras apresentam a espécie de palimpsestos, o acúmulo de camadas de memórias, trânsito e movimento, refletindo não apenas esperança, mas histórias de destruição e reconstrução através da resiliência. Explicam que Yara explora estratégias pessoais e desafios compartilhados por outras famílias refugiadas, oferecendo uma visão das complexidades dessa experiência. E elucidam que seu trabalho explora temas como choque cultural, feminismos e machismo no mundo árabe, assim como a travessia e (re)construção da identidade.

A obra *Gurbah* concebida e realizada em Florianópolis em 2019 pela artista Silvana Macedo em colaboração com a Yara e o também refugiado sírio Adel Alloush, trata-se de uma exposição-instalação. Explorando as nuances conceituais e emocionais da migração, conta com uma vídeo-instalação sonora multicanal, cartazes e fotografias, abordando temas como a "saudade de casa" e os desafios emocionais decorrentes do deslocamento. O texto memorial disponibilizado no site da artista Silvana Macedo, explica que o título da obra origina do termo árabe "Gurbahem", cujo sentido não tendo tradução literal para o português corresponde à nostalgia pela terra natal e um profundo sentimento de estranhamento. A obra podendo ser acessada por vídeos que percorrem a instalação e também a celebração das colaborações no processo criativo, são valiosos. Ao abordarem o "choque cultural" e questões relacionadas às masculinidades e feminilidades contemporâneas nas culturas árabe e do sul do Brasil, o trabalho artístico de Silvana, Yara e Adel revela intersecções culturais fundamentais que aproximam semelhanças ao invés de acentuar diferenças.

¹¹ Disponível em: <https://www.projetoarmazem.com/longedecasa-yaraosman>



Figura 15. Silvana Macedo, *Destroços*, 2019. Projeto *Gurbah*. Pintura acrílica sobre restos de demolição. Tamanho variável. Fonte: <https://www.silvanamacedo.com/gurbah>



Figura 16. Silvana Macedo, *Deslembraças de família*, 2019, Projeto *Gurbah*. Impressão Fine Art, Papel Matt Fiber. 20 x 30 cm (8 unid.), 15 x 20 cm (2 unid.)
Fonte: <https://www.silvanamacedo.com/gurbah>



Figura 17. Silvana Macedo, *Memento*, 2019. Projeto *Gurbah*. Impressão Fine Art, Papel Matt Fiber, 26 x 40 cm. Fonte: <https://www.silvanamacedo.com/gurbah>

Nos primeiros meses do ano pandêmico de 2021, encontrei o perfil de Mari Dagli no Instagram. O encantamento e identificação foram tão imediatos diante das pinturas, gravuras, tatuagens, e os relatos de seus processos, que tomei coragem de lhe enviar uma mensagem. Senti imediatamente não estar sozinha, ambas olhávamos para os objetos do ambiente doméstico oriundos de nossas ancestralidades. De origem síria e espanhola, tem licenciatura e é Bacharel em Artes Visuais pela UNESP, São Paulo, onde mora atualmente, é tatuadora e Mestre pela Universidade de Oviedo, Oviedo, na Espanha. Encontrei na referência da artista, também uma amiga e cúmplice, que tem fortalecido os meus processos.

No projeto *As Heranças*, Mari Dagli recebe inscrições de pessoas que desejam ser retratadas a partir de características físicas de origem no Oriente Médio, ou regiões da África e Ásia. As mais de 17 pessoas retratadas em pinturas em nanquim aguado e tinta acrílica sobre papel 300g, em sua maioria descendentes, reconhecem em si características como olheiras, excesso de pelos em mulheres, monocelhas, nariz adunco, e tom de pele oliva, consideradas indesejáveis e fora dos padrões de beleza ocidentalizados. Portadora dessas características, a artista considera crucial explicitar e questionar as formas como os corpos são valorizados no Brasil. Em

2022, seis pinturas e relatos já estiveram expostos no 30ª Mostra de Arte da Juventude, no SESC Ribeirão Preto¹² e SESC Consolação em janeiro de 2023.



Figura 18. Mari Dagli, *Série As Heranças*, 2021. 30ª Mostra de Arte da Juventude, no SESC Ribeirão Preto - SP, Brasil, 2022. Fonte: Acervo pessoal, concedido pela artista.

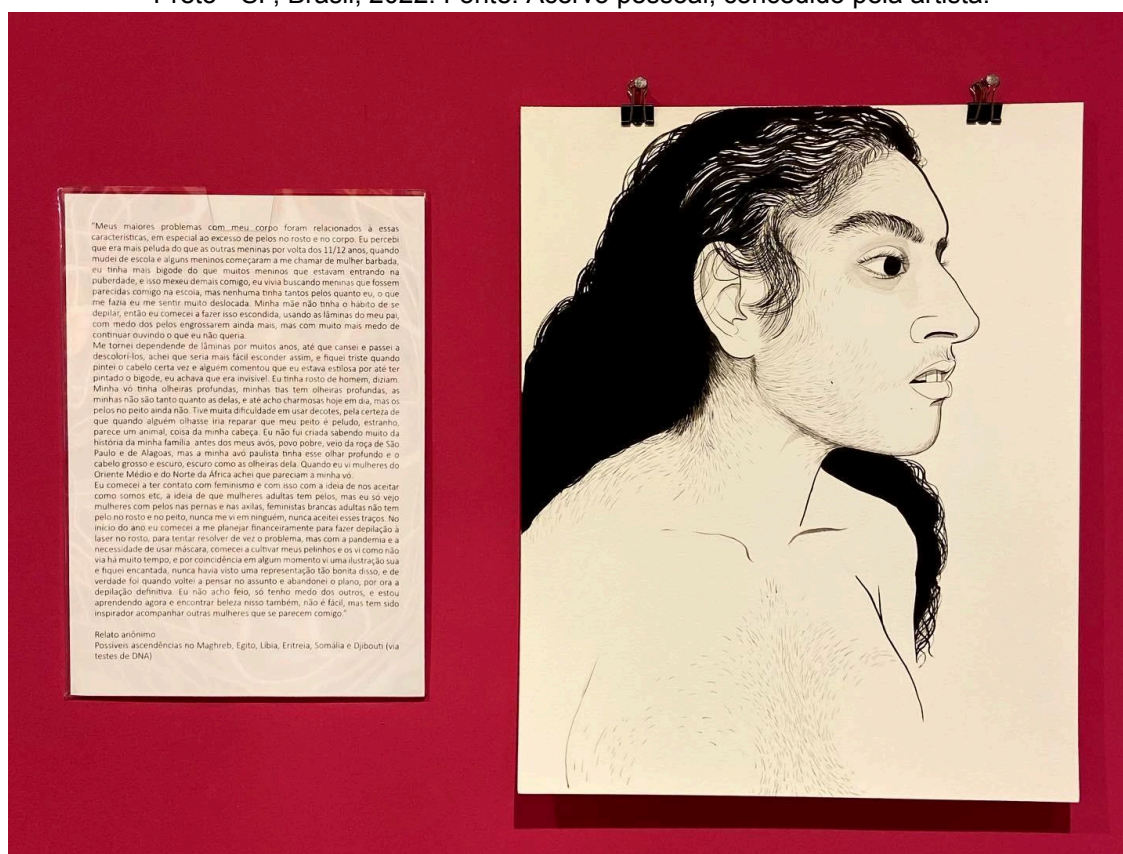


Figura 19. Mari Dagli, *Série As Heranças*, 2021. 30ª Mostra de Arte da Juventude, no SESC Ribeirão Preto - SP, Brasil, 2022. Fonte: Acervo pessoal, concedido pela artista.

¹² Disponível em: <https://maj.secscsp.org.br/30maj/artistas/mari-dagli>

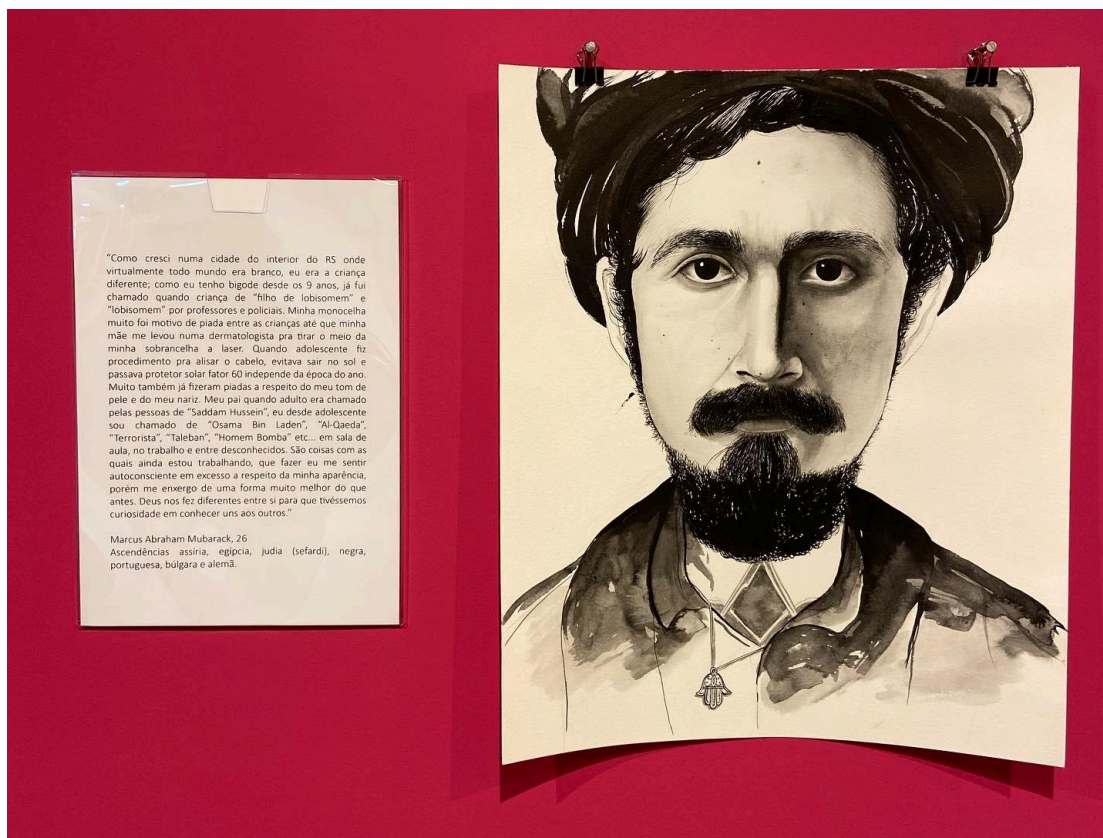


Figura 20. Mari Dagli, *Série As Heranças*, 2021. 30ª Mostra de Arte da Juventude, no SESC Ribeirão Preto - SP, Brasil, 2022. Fonte: Acervo pessoal, concedido pela artista.

Quando fiz minha inscrição no formulário do projeto, pude acessar na memória e no enfrentamento de minhas fotografias algumas vivências que trouxeram para meu corpo questões de pertencimento e identidade. O alisamento do cabelo, o tamanho de minhas narinas que sempre revelaram os pelos nasais e os olhos que por muito tempo acreditei serem grandes demais e caídos nos cantos. Na minha adolescência atribuídos pejorativamente à descendência árabe. Lembrei-me das vezes que quando criança adultos achavam que meu nariz estava sujo, mas ao se aproximarem para limpar viam que eram pelos e se constrangiam; todas as vezes em que ao contar sobre a presença da cultura árabe na minha casa, escutei um "bem que vi no seu rosto, você se parece mesmo". Em 2017, em uma oficina de autorretratos com mulheres no Museu Universitário de Uberlândia (MUnA) tirei minha primeira foto de perfil. Em 2020, pedi a uma amiga que me fotografasse e repeti o exercício diante do espelho, essa é a foto que Mari Dagli escolheu para meu retrato (**figura 21**). A validação e apropriação geradas em mim através do projeto artístico *As Heranças* são dimensões efetivas do que a arte é capaz de gerenciar em seus contextos. E reforça o quanto os encontros são profundamente fundamentais na experiência humana e nos fazeres artísticos autobiográficos.



Figura 21. Mari Dagli, *Luiza Domingos no espelho*, 2022. Série *As Heranças*, 2021. Nanquim aguado sobre papel 300g, 29,7 x 21 cm. Fonte: <https://www.instagram.com/asherancas/>



Figura 22. Yumna Al Arashi, *Axis of Evil* (Yemen, Afghanistan, Iran, Iraq), 2020. Fonte: <https://yumnaaa.com/axis>

Esta fotografia foi feita para a minha primeira exposição individual europeia em Berlim, na galeria *Anahita Contemporary*. É um autorretrato ao lado de Anahita Sadighi, Moshtari Hilal e Susu AbdulMajid. Somos respectivamente do Iémen, Irão, Afeganistão e Iraque. Apesar das nossas raízes diferentes, reparei que todos partilhamos uma formação semelhante, tendo crescido em países ocidentais que muitas vezes difamam os locais de origem das nossas famílias. Notei também os perfis fortes de cada um dos nossos rostos. Então decidi criar este retrato com o título *Eixo do Mal* – uma brincadeira com o termo tão frequentemente usado para descrever os nossos países de origem quando éramos pequenas. Também abrange a beleza dos nossos narizes distintos, que muitas vezes são tratados como feios, algo a ser mudado. Eu queria abraçar essas nossas qualidades nesta imagem, criando algo poderoso e desafiador. (Yumna Al-Arashi, 2020, tradução nossa)¹³

Aproximando os trabalhos de Yumna Al Arashi e Mari Dagli, compreendo a importância do outro para as poéticas artísticas. Buscar referências e conexões de artistas com poéticas árabes ou origens árabes, tornou-se uma necessidade para o meu fazer artístico. E para além disso, ler, estar com e ouvir artistas tem sido um exercício incessante por me implicar nas escolhas dos processos de criação. Por isso, sinto ter relatado aqui alguns encontros que estão fomentando o futuro. A rasa percepção de que produções artísticas anunciadamente autobiográficas são manifestações narcísicas de um individualismo sem propósito, parece-me ainda ser comum nos circuitos da arte, sobretudo, os acadêmicos. Isso confirma a frequente necessidade de defender as poéticas autobiográficas no campo das Artes Visuais, o que a (re)existência do Núcleo de Práticas Autobiográficas (NuPAA)¹⁴ realiza como coletividade.

2. SAHRAZADE

Mas se o sujeito só pode narrar sua existência, “enganar” sua solidão tendo laços diversos com o mundo, não poderia pensar-se que o relato de si é um desses ardis, sempre renovados, à maneira de Scheherazade, que tentam dia após dia, a ancoragem com o outro - e a outridade -, uma “saída” do isolamento que é também uma briga contra a morte? (Arfuch, 2010, p.130)

¹³ Disponível em: <https://lfi-online.de/en/stories/yumna-al-arashi-axis-of-evil-14954.html>

¹⁴ Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas - UFG/CNPq. <https://nupaa.org/>

A *Sahrazad* (Sherazade) que conheço¹⁵ é a narradora dos mil e um contos e fábulas, que distraem, noite após noite, a ira mortal de um rei. Ela é filha do vizir mais importante do reino governado pelo rei chamado Shahriyar (Shahriar), que após ser traído pela esposa e presenciar a cunhada traindo seu irmão, decide se vingar da “má índole, intrínseca às mulheres” se casando com uma por noite, e assassinando-as na manhã seguinte. Sherazade, muito culta, decide através de um plano colocar fim ao pânico instaurado nas famílias das jovens do reino; oferecendo-se a casamento e orquestrando com a irmã a contação de histórias que nunca terminam antes do sol nascer, enganando o rei, que sempre espera o fim de cada conto na noite seguinte. É a narradora da obra literária árabe mais traduzida no mundo.

Quando estava escrevendo minha monografia, em 2018, comparei-me a ela por estar também narrando algo que desafia os perigos entre o fictício e o real. No meu caso, a história de imigração dos meus bisavós e a memória que seus pertences materiais poderiam supor. Ao fim da escrita, porém, encontrei um livro autobiográfico de Joumana Haddad, uma jornalista libanesa, responsável por uma revista erótica no Líbano, cujo título já diz muito sobre seu posicionamento: “Eu matei Sherazade: confissões de uma árabe enfurecida” (2011). Na época, apavorei-me com a ideia de estar reforçando desavisadamente o estereótipo. A leitura foi feita em completa ausência crítica. Passei a também negar Sherazade. Entretanto, quando recentemente releio a obra de Haddad, já com as lentes de um feminismo pós-colonial e decolonial, noções de orientalismo e escrita de si, encontrei no discurso dela muitas percepções com as quais posso discordar, e ao mesmo tempo não deslegitimar seu relato de vida.

Foi então que outro relato de vida de uma mulher árabe me fez fazer as pazes com meu desejo de inventar minha Sahrazade. Fatima Mernissi, uma socióloga marroquina vai escrever em *Sonhos de transgressão: minha vida de menina num harém* (1996) uma autobiografia generosa com o leitor. Visitar a infância da autora foi aprender aspectos culturais e desfazer preconceitos de modo sensível. Ela nos conta da definição de harém acerca de uma grande casa em que moram juntos diferentes núcleos familiares da mesma família, e que as mulheres de fato não

¹⁵ Livro das mil e uma noites, volume 1: ramo sírio / Anônimo; [introdução, notas, apêndices e tradução do árabe: Mamede Mustafa Jarouche.] – 3 ed. São Paulo: Globo, 2006.

podem sair sem serem acompanhadas. Descreve os questionamentos que tem sobre isso enquanto criança e adulta, e nos apresenta mulheres de sua família que possuem opiniões diferentes sobre as regras, política e tradição cultural. É de uma beleza comovente, e o fragmento abaixo, elucida meu entusiasmo.

Fiquei pasma ao perceber que muitos ocidentais consideravam Scherazade uma contadora de histórias atraente por seus encantos pessoais, mas um tanto simplória, alguém que diverte com enredos inócuos trajada fabulosamente para apresentá-los. No nosso lado do mundo, Scherazade é vista como uma corajosa heroína e uma das raras figuras míticas femininas que possuímos. Scherazade é uma estrategista e uma pensadora com poderosos recursos, que utiliza seu conhecimento psicológico dos seres humanos para conseguir que avancem mais depressa e pulem mais alto. À maneira de um Saladino e de um Simbad, ela nos torna mais ousados e mais confiantes em nós próprios e em nossa capacidade de transformar o mundo e seus habitantes. (Mernissi, 1996, p.23)

Diante disso, contrariando Joumana Haddad, aproprio-me de *Sahrazad* (Sherazade) para estrategicamente construir minhas próprias narrativas. Encarando que o prólogo moldura da obra *As Mil e Uma Noites* anuncia a mulher como sexualmente incontrolável, e elucida a sexualidade enquanto controle de gênero, desejo a ação autoficcional de narrar contra a morte. Ao pensar que é Sahrazad que narra muitos contos e poesias eróticas, penso nas obras das brasileiras Olga Savary, Adélia Prado, Hilda Hist, Yêda Schwartz e Conceição Evaristo e como suas autorias são transgressoras e dissolvem as dicotomias que sujeitam moralmente as vidas de mulheres no patriarcado brasileiro.

2.1. l' effect de réll (ou como imaginar um Oriente)

Para apresentar o trabalho em que Sahrazade me ajuda a pensar o Orientalismo, também sinto voltar à minha infância. Começo me perguntando: O que meu corpo sabe de fotografar? Parodiando a provocação de Roland Barthes (1980), faço-me essa pergunta ao mesmo tempo em que busco lembrar as primeiras vezes em que experimentei o olhar fotográfico. Não me lembro de um dia, hora ou idade. Meu pai, quem possivelmente me apresentou uma máquina fotográfica, é um cinegrafista que se formou no exercício. Um pioneiro na cidade que nasci conquistou uma carteira de jornalista sem terminar o ensino fundamental. Saiu da região rural

de Tupaciguara para colar lambes nas ruas de Uberlândia, esperando que na melhor oportunidade alguém lhe emprestasse e ensinasse a usar câmeras filmadoras.

Sei que em dado momento da nossa infância, junto com minha irmã, ganhei duas analógicas simples para levarmos nos passeios da escola. Os negativos às vezes eram revelados e em outras esquecidos nas gavetas ultra organizadas dele. O coreto que nós costumávamos bagunçar, como ele diz. Lembro que a primeira lição foi sobre composição, para tomarmos cuidado com o espaço sobre as cabeças das pessoas nos retratos. Não cortar as cabeças, mas também não deixar longos tetos no enquadramento. Aprendendo a ser artista, precisei desobedecer à regra e algumas cabeças foram cortadas.

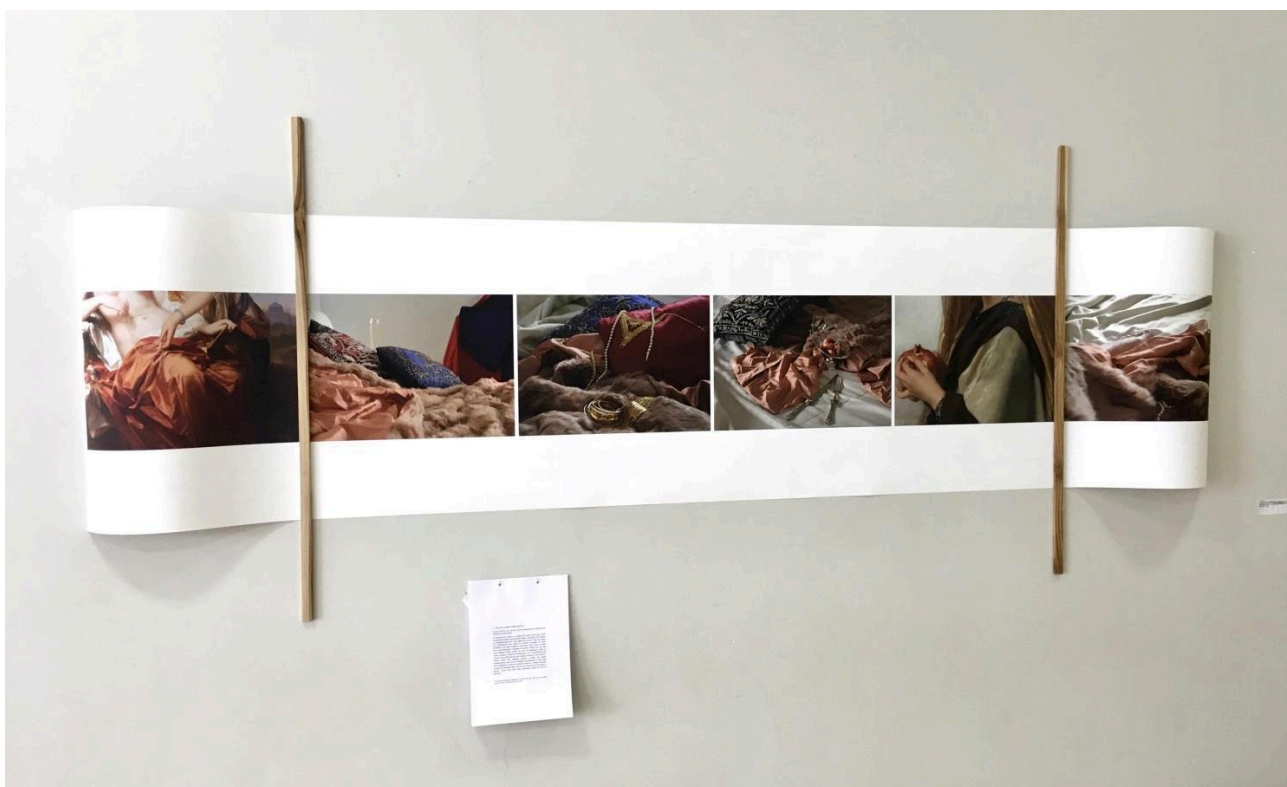


Figura 23. Luiza Domingos, *l'effet de réel (ou como imaginar um Oriente)*. Impressão jato de tinta, pigmentos minerais sobre papel 210g, 260 cm. 2019. Fonte: Registro da artista, Exposição *Corpos Pulsantes*, Universidade Federal de Uberlândia, 2019.



Figura 24. Luiza Domingos, *l'effet de réel (ou como imaginar um Oriente)*, 2019, fotografia digital. Detalhe.

Em 2019 concluí o bacharelado, e durante a disciplina Ateliê de Pintura realizei um trabalho prático em que não uso pincel, mas fotografo a partir da reflexão teórica do artigo *The Imaginary Orient*, de Linda Nochlin, publicado na revista *Art in America* em 1983. O trabalho de arte une/mistura seis imagens em sequência impressa em 2,6 metros de papel: a apropriação de detalhes de duas pinturas Orientalistas (**ver figuras 27 e 28**) e quatro fotografias digitais de um cenário montado com objetos familiares que são apresentadas juntamente a um trecho do conto “A primeira jovem, a dona da casa” do Livro Das Mil e Uma Noites:

(...) Na noite seguinte, Sahrazad disse:

Eu tive notícia, ó rei, de que a jovem dona da casa, contando sua história ao califa, disse:

Ó príncipe dos crentes, na cabeça da rainha havia uma coroa cravejada de pedras preciosas de muitas variedades. No palácio se estendiam tapetes de seda salpicada de ouro. Notei no centro do apartamento uma cama de marfim revestida de ouro cintilante, com duas romãs de esmeralda verde. Sobre a cama havia um baldaquino

composto de pérolas. Notei uma luz, um raio brilhante saindo através da rede do baldaquino. Subi na cama, coloquei a cabeça no baldaquino e vi, ó comandantes dos crentes, uma pedra preciosa do tamanho de um ovo de avestruz. Estava sobre uma pequena cadeira e tinha um brilho incandescente, uma luz tão brilhante que ofuscava a vista. Não havia ninguém na cama, revestida de lençóis e cobertas de seda; ao lado da almofada, duas velas acesas; tomei-me de assombro e pensei: “Essas velas não foram acendidas senão por um ser humano.”

Livro das Mil e Uma Noites, tradução de Mamede Mustafa Jarouche.

No artigo, Linda Nochlin (1983) utiliza a noção do orientalismo teorizado por Edward Said (1978) e levanta justamente perguntas acerca das representações, resgatadas por exposições que ocorreram no ano de 1982. Buscando entender o interesse institucional por essas obras, ela indaga se seria uma forma de recuperar obras negligenciadas pela história ou possibilidade de se discutir cânones acadêmicos. No entanto, ao longo do texto enuncia evidências que derrubam essas hipóteses esperançosas e um tanto sarcásticas. Os curadores e financiadores de tais exposições não se aprofundam em aspectos cruciais envolvidos na leitura de tais obras, mas reafirmam um discurso de que esses pintores propunham um realismo documental nessas imagens do Oriente. Esse limiar concede à historiadora o suporte de enfrentamento que precisa. A partir da análise crítica de obras dos franceses Eugene Delacroix (**figura 25**) e Jean-Léon Gérôme (**figura 26**), expõe as camadas atmosféricas do colonialismo europeu para com países do Oeste Asiático e África, e as perspectivas de poder no uso e construção do corpo feminino nas imagens.



Figura 25. Eugène Delacroix, *A morte de Sardanapalo*, 1827-28, óleo sobre tela, 392 cm × 496 cm. Museu do Louvre, Paris-França.



Figura 26. Jean-Léon Gérôme, *O mercado escravo*, 1860-1871. Óleo sobre tela, 74,9 x 59,7 cm. Cincinnati Art Museum. Fonte:



Figura 27. William Bouguereau, *Garota com a Romã*, 1875. Óleo sobre tela, 59,6 cm x 45,7 cm. Coleção privada.



Figura 28. Nicaise de Keyser, *O Oriente e o Ocidente*, 1854. Óleo sobre tela, 171,9 cm x 128 cm. Coleção privada, reprodução fotográfica de domínio público.

Esse “mistério” motivador do olhar dos ocidentais para o Oriente teria no Livro das Mil e Uma Noites a possibilidade de interpelações. A atemporalidade desta obra de muitas origens me convoca a pensar os efeitos que sua tradução em grande

alcance, sobretudo na Europa do século XVIII, concebe para a Arte. Acredita-se que o livro é vislumbrado de uma matriz iraquiana, mas abrange territórios na Síria e Egito; sendo, sobretudo, composto de fragmentos atemporais repletos de lacunas, mas estimados desde o século IX d.C. É tal como anuncia o premiado tradutor Jarouche uma composição de:

(...) fragmentos remotos e formulações digressivas, em manuscritos aparentemente incompletos conservados pelo acaso e compilações tardias cuja completude fez correr demasiada tinta, bem como silêncios e registros lacônicos e lacunares que não raro estimulam fantasias e desejos da crítica. (Jarouche, 2005, p. 11)

A citação que abre a nota editorial da tradução de Jarouche é de Michel Foucault, e ele diz: “Eu penso em As mil e uma noites: falava-se, narrava-se até o amanhecer para afastar a morte, para adiar o prazo deste desenlace que deveria fechar a boca do narrador” (apud Jarouche, 2005, p. 9). Diante da história de Sherazade que, de certo modo, narra a fronteira entre o real, o fantástico e o fictício, questiono-me se sua ampla tradução durante o século XVIII seria uma alimentação do imaginário dos pintores europeus românticos do século XIX, principalmente os franceses. Tais pinturas denominadas Orientalistas apresentam temáticas como haréns, banhos, odaliscas, mercados de escravas, cerceados pela monumentalidade da arquitetura islâmica e seus geometrismos e ornamentos. Por isso, coloco as lacunas compreendidas no Livro das Mil e Uma Noites, mencionadas pelo tradutor e pesquisador, em paralelo ao que para Nochlin anuncia enquanto registro de um olhar distante e mistificador, produtor de ausências que “são tão evidentes que, uma vez que nos tornamos conscientes delas, eles começam a funcionar como presenças, de fato, como sinais de certo tipo de privação conceitual” (Nochlin, 1983, p. 35, tradução nossa).

Uma “ausência histórica” que esteticamente chamamos de mistério e é, na verdade, resultado da presença colonial ou turística ocidental. Para Nochlin, o avanço da fotografia a partir do século XVIII muito contribuiu para um discurso de realismo científico dessas imagens, já que muitos desses pintores registram poucas ou nenhuma viagem ao Oriente Médio. O recurso tecnológico teria permitido que esses pintores se aproximassem de detalhes desnecessários que na pintura ganhavam teor de convencimento do real, algo que academicamente era vinculado ao prestígio técnico e estético. Assim, a historiadora utiliza o termo *l'effet de carretel*,

de Roland Barthes, para explicar que o recurso tecnológico teria permitido apreensão de detalhes gratuitos para convencimento do real nas pinturas. A partir disso, apropriei-me desses detalhes na pintura do belga Nicaise de Keyser, cujo título é em tradução livre *O Oriente e o Ocidente*, e na tela *Garota com a romã*, do francês William Bouguereau. E a partir do estudo cromático e compositivo delas e da descrição narrativa do fragmento do conto, construí um cenário em minha casa, com objetos da minha família e fotografei (**figuras 24, 29, 30 e 31**).

Determinei uma ordem linear para as imagens, intercalando as fotografias com os fragmentos das pinturas para borrar os limites entre a apropriação e a produção fotográfica. Sentindo, assim, impor uma leitura rígida que acompanhada do texto pareça ser convincente, forjando uma integridade de discurso que, no entanto, em sua origem de fato é e faz uso desses fragmentos e ausências. Sinto ter realizado uma espécie de “costura” dessas narrativas, objetivando um evidente encaixe/desencaixe, que manipula e, simultaneamente, denuncia a manipulação. Além disso, considero que tenho aqui três apropriações, a do texto do conto e das pinturas, mas também o formato da instalação dessas imagens na exposição; como um texto aludido numa espécie de pergaminho.

A primeira vez que esse trabalho esteve em exposição foi em setembro de 2019, durante a mostra que se chamava *Corpos Pulsantes*, de curadoria da Professora Clarissa Borges e era parte do I Fórum do Projeto Nuavidas, que aconteceu na Universidade Federal de Uberlândia. O rolo de papel foi suportado na parede com duas ripas de madeira e acompanha um texto que o público poderia levar. Essa mesma montagem foi realizada na exposição do NuPAA, *antes que acabe em nós o nosso desejo*, em agosto de 2022, na Vila Cultural Cora Coralina, em Goiânia.



Figura 29. Luiza Domingos, *l'effet de réel (ou como imaginar um Oriente)*, 2019, fotografia digital. Detalhe.



Figura 30. Luiza Domingos, *l'effet de réel (ou como imaginar um Oriente)*, 2019, fotografia digital. Detalhe.



Figura 31. Luiza Domingos, *l'effet de réel (ou como imaginar um Oriente)*, 2019, fotografia digital. Detalhe.

Disponibilizar o trabalho a um público foi de imensa importância para esta pesquisa, conceitos possíveis de serem levantados, e que eram ainda muito timidamente encarados por mim. A escolha por não revelar a autoria das pinturas, seja no título ou na legenda, deseja ser um tanto política quanto irônica. Roubá-las seria devolver tais imagens? Retirá-las do estatuto da pintura por serem apresentadas como reproduções que se misturam em meio a outras imagens de origem fotográfica, seria confundir a ideia de que: “O pintor constrói, o fotógrafo revela. Ou seja, a identificação do tema de um fotógrafo sempre domina nossa percepção do tema - como não ocorre, necessariamente, numa pintura.” (Sontag, 2004, p.109). Quando desejo que de imediato não saibamos distinguir uma técnica da outra, gostaria de realizar a armadilha que coloca em questionamento a veracidade de todas essas imagens.

As consequências de mentir tem de ser mais cruciais para a fotografia do que jamais seriam para a pintura porque as imagens planas, em geral retangulares, que

constituem as fotos reclamam para si uma condição de verdade que as pinturas nunca poderiam pretender. Uma pintura falsificada (cuja a autoria é falsa) falsifica a história da arte. Uma fotografia falsificada (retocada ou adulterada, ou cuja a legenda é falsa) falsifica a realidade. (Sontag, 2004, p.102)

Com isso, sobre o poder de realidade entre pintura e fotografia, Susan Sontag reforça meu desejo de, neste caso, mentir mais do que falar a verdade. Desse modo, me empresto da análise do *espaço biográfico*, de Leonor Arfuch (2021), que se refere às produções literárias, mas depois as amplia, para concordar que “(...) podemos acrescentar, com o treinamento de mais de dois séculos, esse leitor estará igualmente em condições de jogar os jogos do equívoco, das armadilhas, das máscaras, de decifrar os desdobramentos, essas perturbações da identidade que constituem topoi já clássicos da literatura” (Arfuch, 2010, p. 56). Transpondo para as artes visuais, e pensando em uma fotografia que desta vez imita a pintura para desafiar as noções de realidade ao mesmo tempo que lança luz aos estereótipos, faz-me pensar no trabalho *Shedding Skin* (**figura 33**) da artista iemenita-estadunidense Yumna Al-Arashi que atualmente vive em Zurique, na Suíça.

A primeira vez que tive contato com a série de fotografias que também compõem um vídeo, lembrei imediatamente das pinturas do orientalista francês Jean-Auguste Dominique-Ingres, principalmente as séries das banhistas e a pintura *Le Bain turc* (Figura 13). Al-Arashi, em seu site, traz um breve texto que acompanha as imagens e admite indiretamente a referência. Não dá nomes. Porém, assertivamente nos diz que já vimos aquilo anteriormente: “uma cena de hammam com mulheres árabes nuas”. Citando o Orientalismo de Edward Said, e afirmando querer criar desconfortos com as imagens, ela diz estar reivindicando essas representações orientalizadas, para retomar o espaço que para aquelas mulheres é de autocuidado comunitário.



Figura 32. Jean-Auguste Dominique Ingres, *Le Bain turc* (1852–59), óleo sobre tela e madeira, 108 cm × 110 cm. Museu do Louvre, Paris, França.

No vídeo¹⁶ de oito minutos, ouvimos a voz da artista, falando em inglês na primeira pessoa, e em dado momento também a vemos. Ela nos fala de corpo, sexualidade, liberdade, casa, ancestralidade e lugar. A câmera, em enquadramento dramático e intimista, passeia sobre as ações das mulheres e crianças que, nuas ou com toalhas e tecidos, ajudam umas às outras, penteando seus cabelos ou esfoliando a pele. Termina nos perguntando: “Consegue ver claramente, agora?”.

Em minha opinião, a história é feita por homens e mulheres, e do mesmo modo ela pode ser desfeita e reescrita, sempre com vários silêncios e elisões, sempre com formas impostas e desfiguramentos tolerados, de modo que o “nosso” Leste, o “nosso” Oriente possa ser dirigido e possuído por “nós”. Seria o caso de eu dizer uma vez mais que não tenho um Oriente “real” a defender. Tenho, contudo, enorme consideração pela fortaleza das pessoas daquela parte do mundo, bem como por seu esforço de continuar lutando por sua concepção do que são e desejam ser. (Said, 2007, p. 15)

¹⁶ Disponível em: <https://vimeo.com/228396380>

Assim, tenho repetido a mim mesma a pergunta de Edward Said: “como é possível estudar outras culturas e povos a partir de uma perspectiva libertária, ou não repressiva ou não manipuladora?” (Said, 2007, p. 14). Questão que ele coloca como um problema complexo de conhecimento e poder. Mas sinto, cada vez mais, que será buscando pelos feminismos de(s)coloniais e, nesse caso, o reconhecimento de artistas contemporâneas árabes, mulheres da diáspora, do exílio, muçulmanas e suas subjetividades, como a de Yumna Al-Arashi, que as respostas poderão se revelar. É através deles (desses feminismos) que desejo buscá-las e desaprender, reaprender.



Figura 33. Yumna Al Arashi, *Shedding Skin*, 2017. Fotografia digital e vídeo. Fonte: <https://yumnaaa.com/SHEDDING-SKIN>



Figura 34. Yumna Al Arashi, *Shedding Skin*, 2017. Fotografia digital e vídeo. Fonte: <https://yumnaaa.com/SHEDDING-SKIN>



Figura 35. Yumna Al Arashi, *Shedding Skin*, 2017. Fotografia digital e vídeo. Fonte: <https://yumnaaa.com/SHEDDING-SKIN>

2.2. o voar rouba algo do ladrão

É escrevendo, a partir da e em direção à mulher, e enfrentando o desafio do discurso governado pelo falo, que a mulher afirmará a mulher num lugar diferente daquele reservado a ela no e pelo símbolo, ou seja, o lugar do silêncio. Que ela escape da armadilha do silêncio. Que ela não permita que a reduzam aos limites da margem ou do harém. (Cixous, 2022, p. 55)



Nasci em oito de março de 1996, Dia Internacional da Mulher. A caçula da única filha de minha avó a não gostar homens. Determinada no nascimento a buscar os feminismos. Aos oito anos, parecendo assistir atenta a vida, perguntei a uma prima adulta o porquê de minha avó Nudeth preferir seus filhos homens. Aos quase 28 anos, ainda questiono enciumada o fato de minha mãe tratar seus irmãos como seus filhos. O encontro vaidoso de patriarcados na minha casa era sinuoso em cada gesto de minha avó. No Natal do ano seguinte ao falecimento dela, uma prima me disse que a vovó era a pessoa mais machista que ela já conheceu. Assenti, era verdade. Sabia que o afeto que construí mesmo na convivência por vezes conflituosa com minha avó, era extremamente particular. Conforme fui descobrindo como foi sua vida antes de ser minha avó, minha indignação virou sentido.

Assistindo uma mesa online no canal da editora tabla de título *Os Libaneses na Formação do Brasil - Ciclo Diáspora*, exibida em 2 de setembro de 2021 com Samira Osman, Murilo Meihy e Diogo Bercito muitas falas foram proveitosas¹⁷. Em especial, uma fala de Osman acerca da mãe imigrante libanesa ser chamada de turca¹⁸, e como ela se apropriou disso para alcançar mais clientes para as roupas que costurava e vendia na vizinhança. Falaram também do modo como esses imigrantes e seus descendentes perpetuaram discursos e visualidades auto-orientalistas para que pudessem ser inseridos economicamente e socialmente nas sociedades brasileiras.

Quando Meihy aborda o “mito do mascate vitorioso”, e elucida o quanto isso também invisibiliza as mulheres durante os processos de assimilação da imigração, lembro-me que ao contrário do meu bisavô Cecílio, que construiu uma comercial, o avô paterno de minha mãe chamado Abud, também imigrante, era apenas um pequeno comerciante, com um armazém modesto em São Sebastião da Gramma, no interior de São Paulo. As irmãs de meu avô todas se formaram professoras, os filhos homens tornaram-se caminhoneiros, incluindo meu avô Adib. Minha avó Nudeth não se casou com um descendente rico, e tampouco herdou algo do império comercial de seu pai, por ser mulher. Ela e as filhas, tornaram-se pequenas comerciantes.

Minha mãe tem um diploma de assistente social que nunca buscou. A mais velha de cinco filhos, a única a fazer e concluir o ensino superior, antes e infinitamente depois disso, sempre foi uma comerciante. Descobri o que era mascatear ainda muito pequena quando ia com minha mãe até a casa de clientes mostrar joias e roupas. Mesmo em 2001 quando administrava e cozinhava também num restaurante de comida árabe. Vendeu roupas, ouro, acessórios, objetos de decoração, comida. Ela, minha tia e avó, sempre foram comerciantes. Minha mãe tinha junto da vovó Nudeth uma loja de presentes e decorações por cerca de dez anos em imóvel alugado em uma das avenidas mais movimentadas do bairro em que moramos. São sólidas as memórias da minha infância e adolescência de estar na loja, sentada na mesa dela e ouvirmos no computador música árabe enquanto ela jogava paciência. Sei ainda o nome de algumas das cantoras/es que ouvíamos: Fairuz, Myriam Fares, Fares Karam, Nancy Ajram e Mohamed Eskandar.

¹⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GNTuB4FD9KQ>

¹⁸ O Império Otomano dominou os territórios do Líbano e outros países do Oriente Médio até 1922, por isso quando migraram para o Brasil seus passaportes eram turcos. Muitos árabes se sentiam ofendidos através desse tratamento.

Em 2014, ano em que entrei para a faculdade de Artes Visuais, minha mãe decidiu mudar a loja para uma grande sala dentro de casa. Esse movimento foi muito doloroso, lembro-me do desconforto da desordem nas mudanças, tanto na vida quanto no ambiente. Foi a primeira vez que adoeci emocionalmente com uma gastrite nervosa. A maneira que encontrei de ordenar e dar contorno ao caos, foi me apropriando de objetos que me interessavam da loja e não encontravam lugar nas prateleiras: a gaiola em madeira que se assemelha a um palácio já habita meu quarto há quase dez anos e foi lendo Helene Cixous (2022), que esse objeto me convocou a produzir um ensaio visual. A autora mais de uma vez brinca com os significados das palavras em francês, mas fui arrebatada com o jogo semântico com o verbo francês *volar* e a articulação com o duplo significante de *voar* e *roubar*.

Voar é o gesto da mulher, voar na língua, fazê-la voar. Do voo, nós todas aprendemos a arte feita de profusas técnicas, faz muitos séculos que nós não temos acesso a ela a não ser *roubando*; que nós temos vivido num voo, que nós temos vivido de roubar, encontrando, quando desejamos, passagens estreitas, ocultas, que atravessam. Não é um acaso poder-se jogar com os dois significados de *voler*, gozando de um e de outro e desorientando os agentes de sentido. Não é um acaso: a mulher tem algo do pássaro e do ladrão assim como o ladrão tem algo da mulher e do pássaro: elxs passam, elxs escapam, elxs desfrutam do prazer de perturbar a organização do espaço, de desorientá-lo, ao trocar de lugar os móveis, as coisas, os valores, ao criar cacos, ao esvaziar as estruturas, ao virar de cabeça para baixo o que é considerado limpo. (Cixous, 2022, p. 68)

O ensaio escrito em 1975, demora 50 anos para ser traduzido para o português. Cixous (2022), a partir da crítica às noções de castração de Freud, defende que mulheres devem se libertar das restrições impostas pela linguagem patriarcal e encontrarem sua própria voz na escrita. A origem argelina¹⁹ da autora

¹⁹ Na coletânea organizada por Heloísa Buarque de Holanda (2020) acerca dos feminismos decoloniais, o único texto que menciona o modo como os feminismos acadêmicos pouco considera as diversidades e autonomia dos movimentos em países árabes é o de Marnia Lazreg que prudentemente, assume se deter às mulheres argelinas: “As mulheres na Argélia são incluídas nos rótulos nada neutros de “mulheres muçulmanas”, “mulheres árabes” ou “mulheres do Oriente Médio”, dando a elas uma identidade que talvez não lhes pertença. Se as chamadas mulheres muçulmanas são devotas, ou se suas sociedades são teocráticas, tais questões são encobertas por esses rótulos. A unilateralidade do discurso predominante sobre a diferença entre as mulheres pareceria intolerável se fosse sugerido, por exemplo, que mulheres na Europa e na América do Norte fossem estudadas como mulheres cristãs. Da mesma forma, o rótulo “mulheres do Oriente Médio”, quando contraposto ao rótulo “mulheres europeias”, revela sua injustificada generalidade.” (Lazreg, 2020, p.175)

influenciou sua compreensão das complexidades da identidade, do colonialismo e das relações de poder. Crescendo na Argélia sob domínio francês, ela estava ciente das tensões coloniais e políticas. Essa experiência moldou sua perspectiva feminista, explorando como as mulheres eram oprimidas tanto pelo patriarcado quanto pelo colonialismo. Além disso, sua sensibilidade em relação à linguagem e à expressão foi influenciada pelo ambiente multilíngue e multicultural em que cresceu. Assim, interpreto o quanto tal proposta é provocante como linguagem contra-colonial. Em uma transmissão *online* promovida pela editora Bazar do Tempo²⁰, responsável pela edição traduzida pela primeira vez no Brasil, a autora comenta sobre tal relação e faz chegar a uma sentença arrebatadora: O Voar Rouba Algo Do Ladrão.

As apropriações/roubos têm sido operações importantes em meus processos de criação, em tentativas de problematizar e ressignificar imagens. A metáfora da escrita como um voo me veio, portanto, como imagem. Não houve planejamento para escrever as imagens que a gaiola demandava de mim, o que escolhi fazer foi retornar com ela ao espaço que a tirei. Junto de nós, na loja-sala dentro de minha casa, foram as fotografias da coleção de minha bisavó e uma mala que somente por acidente visitava nosso lar. Da mala, tirei as joias do mostruário de venda da minha mãe. Imagino interromper a tradição de serem os homens a presentear as mulheres com joias. Vesti todas que me cabiam como se estivesse fazendo algo muito proibido e perigoso. Diante da escolha da luz, na dificuldade de enquadrar em meio a tantos objetos distintos, fiz-me experimentar ações diante da câmera. Ao esgotar as possibilidades, lancei as imagens no computador e, de fragmentos soltos, criei uma sequência narrativa. Desejei fazer minhas materialidades se desmaterializarem.

Não se trata de contrapor corpo da obra e relato de vida, mas de perceber a riqueza das sobreposições e interrelações entre matéria e conteúdo nas proposições artísticas autobiográficas que geram novas formas de acesso às experiências e subjetividades humanas. Nesse tipo de proposta, presenciamos materialidades íntimas dispostas e sobrepostas de formas novas no espaço, gerando uma amálgama que nos convoca a lidar com o autobiográfico mais por meio da simultaneidade da matéria presente no espaço do que da sequencialidade

²⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Lp7DljNPTzw>

de fatos narrados nos relatos de vida. Portanto, na relação arte-autobiografia, onde Pareyson vê apenas conteúdo da obra, nós percebemos a força poética e política do caráter autobiográfico oscilante que se impõe ora como matéria, ora como conteúdo. (Rodrigues, Barra, Souza, 2023, p. 7)

Tal como eu, minha irmã, mãe e avó materna, meus avós e bisavós paternos são nascidos e criados em Minas Gerais. Terras usurpadas pelos bandeirantes. Sou do sul global, latina, brasileira, mineira e árabe. Dar-me conta disso, situa em outros sentidos o ouro nas minhas imagens e história familiar. Penso se houve cumplicidade dos imigrantes árabes durante a colonização do Brasil. Penso nos meus privilégios neste país. Penso que Minas Gerais é terra indígena dos povos Maxakali, Xakriabá, Krenak, Aranã, Mukuriñ, Pataxó, Pataxó hã-hã-hãe, Catu-Awá-Arachás, Kaxixó, Puris, Xukuru-Kariri, Tuxá, Kiriri, Canoeiros, Kamakã-Mongoió, Karajá, Kambiwá, Tikuna, Borum-Kren, Makuni, Guarani e Pankararu. Penso que em Minas Gerais nasceu Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo e Lélia González.. Penso que através dessas imagens soube a direção em que estava olhando para dentro de mim, e percebi o que estava deixando de sentir na sola de meus pés. Penso em como o exercício de olhar para dentro parece ser ainda condicionado pelas distâncias que encontro fora de mim. Ser uma artista latina-árabe e com urgência. O que em mim está colonizado? O que em mim ainda é cúmplice do meu aprisionamento e de outras mulheres?

Fatima Mernissi ao relatar as possibilidades de fuga dos haréns marroquinos, faz um alerta que levarei para a o enfrentamento deste fazer artístico e da escrita:

O caminho de saída pelo terraço raramente era vigiado, pela simples razão de que chegar à rua por ali era uma proeza difícil. A pessoa tinha que saber fazer muito bem três coisas: escalar, pular e “pousar” com jeito. A maioria das mulheres escalava e pulava razoavelmente bem, mas na hora de “pousar” poucas tinham a receita para evitar o mau jeito. Por isso de vez em quando aparecia alguma com o tornozelo enfaixado, e então todos ficavam sabendo em que projeto andara metida. A primeira vez em que descii do terraço com os joelhos sangrando, mamãe me explicou que o principal problema que havia na vida para uma mulher era o de como projetar suas “aterrissagens”. “Sempre que você estiver a ponto de embarcar numa aventura”, dizia ela, “tem que pensar na aterrissagem. Levantar voo não é problema. Quando sentir o desejo de voar, pense em como e onde vai parar.” (Mernissi, 1996, p.76).





















3. SALOMÉ

Do aramaico, a pacífica, do hebraico, paz. Criança e Mulher, dançarina fiel à sua mãe. Desde o século XIII, Salomé tem sido retratada em pinturas de cunho religioso, inicialmente como a figura que, nas escrituras cristãs, desencadeia a morte de São João Batista. Ao longo do tempo, essa representação mudou, transformando-a de uma presença feminina em um ambiente festivo para uma figura que empunha espada, bandeja e joias, ao lado da cabeça decapitada do primo de Cristo. No século XIX, Salomé adquire uma nova identidade, surge como uma odalisca, tornando-se erótica, exótica e fatal. Diversas análises abordam as transformações na representação de Salomé ao longo do tempo. Mireille Dottin-Orsini (1998), por exemplo, elabora uma cronologia para compreender como essa personagem bíblica se converte no estereótipo da Mulher Fatal, persistindo até os séculos XX e XXI. Autores como Gustave Flaubert (1877) e Oscar Wilde (1891) contribuíram para a construção de uma abordagem orientalista em relação à Salomé durante o período imperialista. Ambos escrevem suas obras em francês, apresentando diferentes estruturas narrativas, mas compartilhando uma forte ênfase nos territórios do Oriente Médio e nos aspectos eróticos e exóticos da figura feminina. Essas obras tornam-se referências não apenas para as pinturas orientalistas do século XIX, mas também para as produções cinematográficas estadunidenses que retratam Salomé²¹.

Edward Said (2007), como crítico literário, analisa o discurso orientalista de Flaubert, destacando a associação que o autor faz entre o Oriente e a fuga para fantasias sexuais em seus romances. O ponto crucial é a figura de Kuchuk Hanem, uma cortesã egípcia, como influência para a criação de Salomé. Correspondências indicam a visão de Flaubert sobre mulheres ocidentais, retratadas como "máquinas" de "indiferença sentimental" e "sexualidade muda", permitindo-lhe criar visualidade e exercer poder. Assim, Kuchuk Hanem se torna modelo e oportunidade. Durante o século XIX e XX, Salomé se tornou uma odalisca.²² Sobre as relações entre o Orientalismo e a "dança do ventre" as pesquisadoras Thisaranie Herath (2015),

²¹ Em artigo de título *Invenções de Salomé: Visualidades e Orientalismo*, apresentado no V Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, reúne reflexões acerca do levantamento conceitual em torno das representações de Salomé, na literatura, História da Arte no século XIX e cinema norte-americano do século XX e XXI. Utilizo o conceito de visualidade e contravisualidade trabalhados por Nicholas Mirzoeff (2016), para assim, discutir o olhar colonizador sobre os corpos femininos ditos "orientais" e o direito ao olhar, problematizando essas visualidades. (Barra, 2022)

²² O termo em turco remete às escravas sexuais nos haréns do Império Otomano.

Márcia Dib (2017), Naiara Müssnich Rotta Gomes de Assunção (2021) e Nina Ingrid Caputo Paschoal (2019), produzem reflexões muito significativas.

Salomé tornou-se meu interesse de autoficção quando encontrei um artigo da BBC que anunciava *Quem era Salomé, a menina que Santo Agostinho transformou em 'mulher sem-vergonha'*. A publicação é a tradução para o português do texto de Christian-Georges Schwentzel, professor de História Antiga na Universidade de Lorraine (França), publicado em fevereiro de 2021 no site *The Conversation*. Esse autor defende que nas primeiras menções de Salomé na bíblia, sua dança é realizada por uma menina, descrita sem adjetivos eróticos. Ao ler, lembrei-me da minha criança que até os dezesseis anos frequentou uma escola de danças árabes, dirigida por uma prima de minha mãe. Dançava em torno de quatro horas seguidas pelo menos três vezes na semana. Preparava-me para dançar em grupo nos espetáculos no teatro, em festas árabes e nas de minha família. Aprendi a equilibrar uma espada na cabeça enquanto girava em meu próprio eixo, a tocar snujs²³, a dançar said com bastão; desenhar no ar com o véu de seda; usar o castiçal com velas na cabeça para casamentos. Os diferentes estilos musicais e ritmos folclóricos eram meticulosamente estudados, deixava de ganhar presentes de aniversário ou natal para fazer workshops. A dança era uma obsessão. Minhas maiores ídolas na adolescência eram bailarinas que pude ver dançar das coxias dos palcos ou bailarinas mais velhas que admirava enquanto ensaiavam.

A efetiva tomada de consciência da atribuição de sexualização à dança e ao meu corpo feriu minha fidelidade moral com as mulheres da minha família. E antes disso ser elaborado pela maturidade da minha razão, senti no meu corpo, culpa e vergonha. Cessei minhas apresentações de dança. Eu mesma me bani. A menina que fui, desde os seis anos de idade dançando músicas árabes, pareceu se reconhecer ao saber que Salomé também teve sua dança distorcida pelo olhar patriarcal e orientalista. Assim, (re)inventar-me-nela tem sido uma busca de vingança e redenção.

²³ Instrumento de percussão, são como castanholas de metais que se encaixam nos dedos.



Figura 36. Francisco Masriera, Salomé (Tít. ant.: La vencida). 1888. óleo sobre tela, 176 x 105 cm. Museu Nacional de Belas Artes da Argentina.



Figura 37. Henri Regnault, *Salome*, 1870, oil on canvas, 160 x 102.9 cm. The Metropolitan Museum of Art.



Figura 38. Gustave Moreau, Salomé com a Cabeça de João Batista, 1876. óleo sobre tela, 21.6 × 12.1 cm. The Metropolitan Museum of Art.

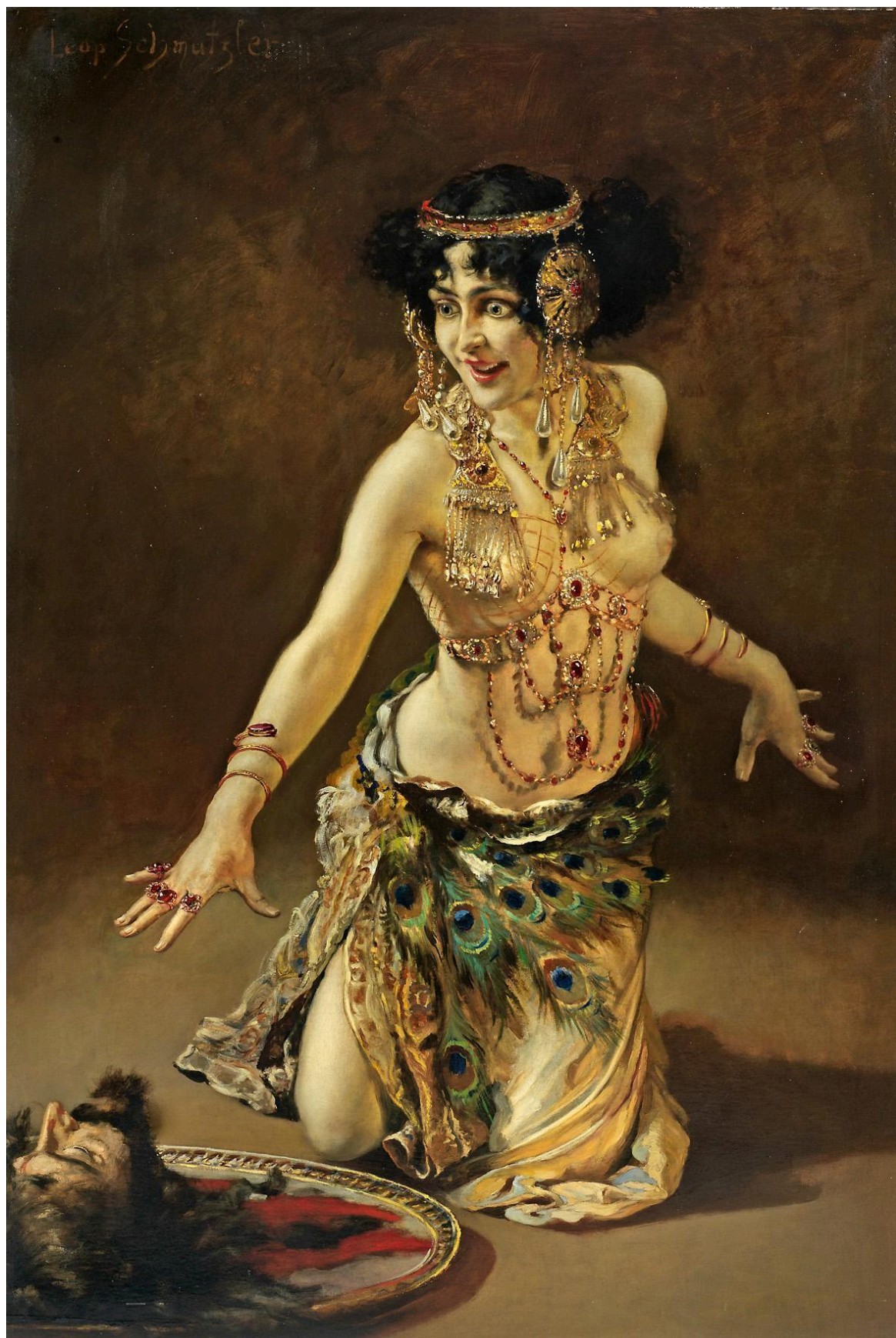


Figura 39. Leopold Schmutzler, *Tanz der Salomé*, 1907. Óleo sobre tela, 139 x 95 cm. Coleção Jack Daulton

3.1. *a pacífica*, um livro de artista digital

Autoficção como relato de si que coloca armadilhas, brinca com as pistas referenciais, dilui os limites - com o romance, por exemplo - e diferentemente da identidade narrativa de Ricoeur, pode incluir o trabalho da análise, cuja função é juntamente a de perturbar essa identidade, alterar a história que o sujeito conta a si mesmo e a serena conformidade desse autorreconhecimento. (Arfuch, 2010, p.137)

<https://apacifica.cargo.site/>

O livro de artista digital de título *a pacífica* é a primeira experimentação de autoficção com Salomé. Foi realizada durante a disciplina *Tópicos Especiais B*, ministrada pelo Professor Edgar Franco, em 2022-1. Possui como suporte o website cargo, comportando assim, um layout configurado em páginas sequenciais, com recursos de dinamização de imagens fixas, gifs e vídeos que não só possibilitam, mas exigem a interação do visitante. Tais recursos tecnológicos, mais especificamente o dinamismo das imagens e a manipulação delas com o movimento do mouse, como em caleidoscópio ou refração, são explorados artisticamente no intuito de criar uma narrativa poética com referências à personagem Salomé. Imagens e palavras dividem as páginas que se apresentam em duplas ou por vezes se complementam. O processo de criação de um livro de artista que é digital tem como principal possibilidade não somente a incorporação de imagens não fixas como o vídeo, mas, sobretudo, o alcance democrático e a interação de um público virtual que possa na internet fruir um trabalho de arte.

Na 1002ª noite das espantosas histórias
das mil e uma noites,
para contrariar a morte

Sahrazad disse:

Salomé não é a jovem que
provoca a morte quando deseja
ou é desejada

Luiza Domingos, 2022



Figura 40. Luiza Domingos, a pacífica, 2022. Detalhe. Livro de artista digital. Fonte: registro da artista.



Figura 41. Luiza Domingos, a pacífica, 2022. Detalhe. Livro de artista digital. Fonte: registro da artista.



Figura 42. Luiza Domingos, a pacífica, 2022. Detalhe. Livro de artista digital. Fonte: registro da artista.



Figura 43. Luiza Domingos, a pacífica, 2022. Detalhe. Livro de artista digital. Fonte: registro da artista.



Figura 44. Luiza Domingos, *a pacífica*, 2022. Detalhe. Livro de artista digital. Fonte: registro da artista.



na parede de casa
sobre as cabeças
e não como bandejas
os pratos de cobre
sustentam somente o tempo

Figura 45. Luiza Domingos, *a pacífica*, 2022. Detalhe. Livro de artista digital. Fonte: registro da artista.



Figura 46. Luiza Domingos, *a pacífica*, 2022. Detalhe. Livro de artista digital. Fonte: registro da artista.



Figura 47. Luiza Domingos, *a pacífica*, 2022. Detalhe. Livro de artista digital. Fonte: registro da artista.

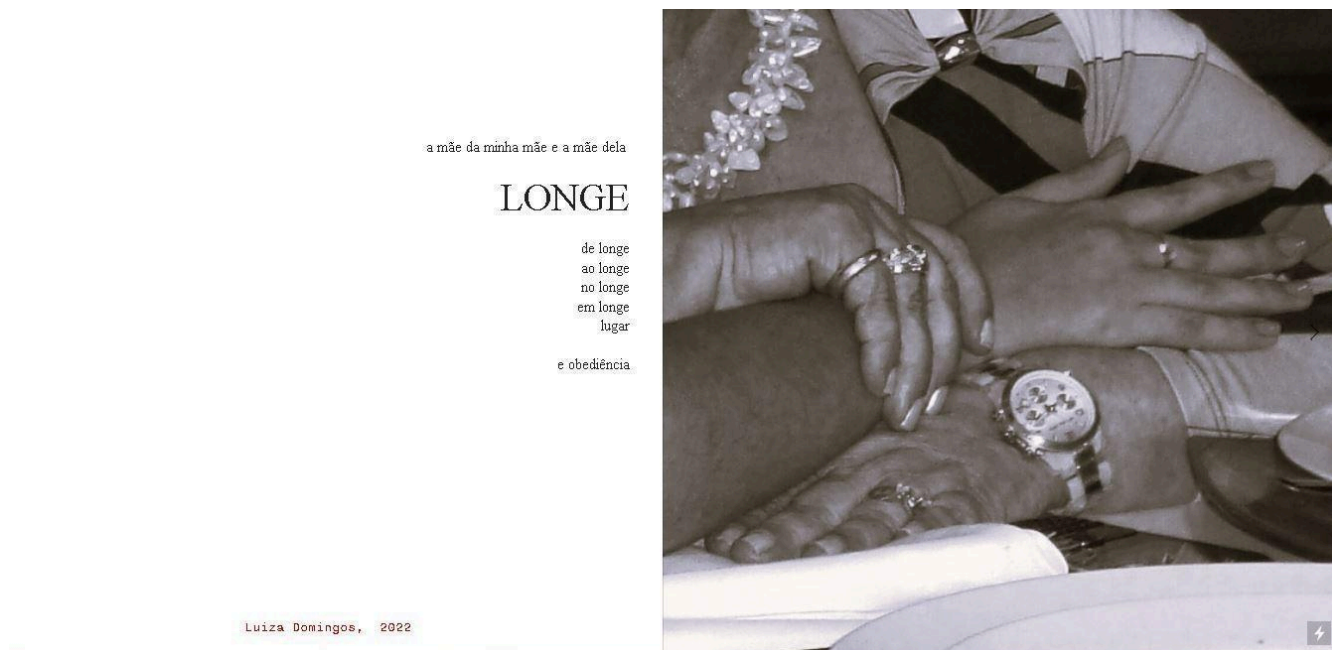


Figura 48. Luiza Domingos, *a pacífica*, 2022. Detalhe. Livro de artista digital. Fonte: registro da artista.



Figura 49. Luiza Domingos, *a pacífica*, 2022. Detalhe. Livro de artista digital. Fonte: registro da artista.

A possibilidade técnica/tecnológica foi investigada no artigo *Experimentalismo e inovação na curadoria do livro de artista digital*²⁴, de Celina Figueiredo Lage e Izabela Marcolino Carvalho Costa (2017). As autoras apresentam exemplos como o livro digital *Pond at Deuchar* (2013), de Hellen Douglas²⁵, e o *Photomediations: An*

²⁴ LAGE, Celina; COSTA, Izabela. Experimentalismo e inovação na curadoria do livro de artista digital, 2017. In GOBIRA, Pablo; MUCELLI, Tadeus. Configurações do pós-digital.

²⁵ Disponível em [Virando as páginas™ - Helen Douglas \(onlineculture.co.uk\)](http://Virando as páginas™ - Helen Douglas (onlineculture.co.uk))

Open Book (2015), de curadoria da Joanna Zylinska²⁶ que apresentam um layout interativo de aproximação e distanciamento das imagens, e a simulação da passagem de páginas ou mesmo a ideia de duplo espaço em diálogo no livro aberto me interessavam.

Na navegação, o visitante tem como possibilidade somente “folhear” as páginas a partir dos cliques à direita. Ao limitar tal escolha, pretende-se aludir a um seguir adiante na história que é introduzida por Sahazad. A intenção é que à medida que avançamos nas páginas, tenhamos a sensação de que elas não têm fim, ao contrário disso, retomam ciclicamente um anacronismo que recai em páginas já vistas. Tendo como metáfora o labirinto, em que uma vez que se entra, a saída desafia a lógica. Algo próximo ao que Sahazad faz toda noite, ao convidar o Rei a ouvir uma história que não tem fim no amanhecer, e por isso, imposto à curiosidade, vê-se obrigado a mantê-la viva para que a narração siga na noite seguinte. Poeticamente, Sahazad e Salomé são símbolos de um “Ocidente que inventou o Oriente”, tal como teoriza Edward Said (2003).

Das referências das quais o trabalho de arte digital *a pacífica* se apropria, estão a leitura crítica das obras de Gustave Flaubert (1877) e Oscar Wilde (1891) e detalhes das pinturas de Henri Regnault (1870), Ella Ferris Pell (1890), Gustave Moreau (1876), Polydore Beaufaux (1905) e Leopold Schmutzler (1907), todas de título Salomé.

Os detalhes dessas pinturas, alteradas para o preto e branco²⁷, misturam-se com fotografias e vídeos do meu acervo familiar. Em algumas sequências, as imagens se revezam na página caminhando em sentido contrário à navegação do visitante. Enquanto vamos adiante, as imagens voltam ao passado. Como se dançassem não só no tempo, mas também desafiando a direção de grafia do ocidente, da direita para a esquerda. Os trechos de filmes árabes como o egípcio *I Love You Hassan* (1958), de direção do Hussein Fawzi e *Where Do We Go Now?* (2011), da libanesa Nadine Labaki, e um vídeo de apresentação da cantora

²⁶ Disponível em [Fotomediações: Um Livro Aberto \(photomediationsopenbook.net\)](http://Fotomediações:UmLivroAberto(photomediationsopenbook.net))

²⁷ Não pode haver no mundo lá fora cenas a preto-e-branco. Isto porque o preto e o branco são situações <<ideais>>, situações-limite. O branco é a presença total de todas as vibrações luminosas; o preto é a ausência total. O preto e o branco são conceitos que fazem parte de uma determinada teoria da Óptica. Deste modo, as cenas a preto-e-branco não existem. Mas as fotografias em preto-e-branco, essas sim, existem. Elas <<imaginam>> determinados conceitos de determinada teoria, graças à qual são produzidas automaticamente. Aqui, porém, o termo automaticamente já não pode satisfazer o observador ingênuo do universo da fotografia. Quanto ao problema da crítica da fotografia, eis o ponto crítico: ao contrário da pintura, onde se procura decifrar ideias, o crítico de fotografia deve decifrar, além disso, conceitos. (Flusser, p.58)

Georgette Sayegh, são emprestadas na narrativa na tentativa de reforçarem a ideia de contranarrativa estereotipada e linear na intenção de apresentar referenciais de uma cultura visual árabe. Na medida em que outras Salomé são contrapostas tento diluir com a própria experiência de dança no convívio familiar de origem libanesa o estereótipo de odalisca dessa personagem que tem como território original as bordas do Mar Vermelho. Pretende ser também, novamente, danças conflitantes entre fotografia e pintura. Real e Ficção. Ficção e Ficção.

Portanto, o feminismo trouxe esperança, juntamente com novas imagens do pensamento, ao revelar que o mundo poderia ser outro, isto é, feminino e filógino, e que as mulheres não são apenas sistemas reprodutivos passivos, nem natureza transbordante e incontrolável ameaçando destruir a cultura, com seu desejo ninfomaníaco e selvagem, como sugerem várias peças e filmes dos inícios do século 20, a exemplo de “Salomé” e de “O Anjo Azul”. (Rago, 2004, p.12)

O recurso de caleidoscópio que a plataforma instrumentaliza, foi provavelmente o desdobramento mais rico do processo com o livro de artista digital. O movimento, velocidade e forma são passíveis de configurações, assim como ativar a sensibilidade ao mouse. Ter escolhido o triângulo e a interação, diante da fotografia das mulheres do Líbano, resultou na compreensão mais significativa sobre memória dentro do processo criativo. Movimentar o aparecimento e desaparecimento dessas figuras gerou inúmeras possibilidades de composições.



Figura 50. Luiza Domingos, *a pacífica*, 2022. Detalhe. Livro de artista digital. Fonte: registro da artista.



Figura 51. Luiza Domingos, *a pacífica*, 2022. Detalhe. Livro de artista digital. Fonte: registro da artista.



Figura 52. Luiza Domingos, *a pacífica*, 2022. Detalhe. Livro de artista digital. Fonte: registro da artista.

Conforme mergulhava em Salomé e reunia as inúmeras versões e conceitos criados a partir da primeira menina que pediu a cabeça de São João Batista, o fato de ela ser bíblicamente uma princesa judia, tornou-se uma questão atravessada no céu escuro da contemporaneidade, como diz Giorgio Agamben (2009). Como poderei, na criação de uma autoficção de Salomé, buscando desconstruir estereótipos e preconceitos, em minha contemporaneidade, apropriar-me cautelosamente desse aspecto? O contato com o trabalho de Ella Shohat (2022) que é professora de Estudos Culturais na New York University, nascida no Iraque, de ascendência árabe e judaica, expandiu-me princípios de possibilidade. Contudo, pensar e questionar a formação do Estado de Israel se fez imprescindível e, para isso, é preciso primeiro afirmar que não compactuo absolutamente com o antissemitismo. Trata-se de partir da compreensão geopolítica e não religiosa da questão Palestina, elucidada através de autores como Ilan Pappé (2016).²⁸ Trata-se também de buscar compreender como a história da colonização no Brasil, o racismo estrutural e o marco temporal contra a demarcação de terra dos povos indígenas, podem se relacionar à ocupação da Palestina. Como se dão as relações políticas e militares brasileiras com Israel, por exemplo.

²⁸ O contato com tais pesquisadores e outros surge a partir do curso de extensão “Brasil e Palestina: fontes de identificação” (Brazil and Palestine: sources of identification) organizado pela Universidade de São Paulo – USP, em parceria com universidades palestinas, e apoio da editora Tabla. As aulas tiveram início em março de 2023.

No início de 2022, fiz algumas aulas de árabe com uma jovem palestina, nascida na Síria, da minha idade e que comemorava, no dia do primeiro encontro online, sete anos no Brasil. Com intensa participação nos movimentos pela libertação da Palestina, minha professora é uma estudante de cinema na cidade de São Paulo. Na turma de árabe, outras duas pessoas também estavam envolvidas com audiovisual e eram descendentes de libaneses buscando aprofundar o vínculo com as culturas árabes e suas ancestralidades através da língua. Quando fui me apresentar, respondendo sobre minha motivação em estar ali, disse que havia decidido de última hora. Passei dias em dúvida se deveria me matricular, até que achei um vídeo de minha avó traduzindo uma música. Pareceu-me um sinal. A professora me pediu para ver o vídeo e imediatamente reconheceu a música, *Habibet Alby*, de Joe Ashkar. Depois disso, não houve um único dia que não a ouvi. Escuto-a agora.

A leitura e pesquisa sobre a vida e obra de Edward Said já me convocava a pensar na definição de povos árabes, e o que significava o Estado de Israel assim denominar as pessoas que eles expulsam de suas casas. O reconhecimento do Apartheid na Palestina como apresenta Samer Abdelnour (2022) e John Reynolds & Noura Erakat (2022), tornou-se algo que tenho buscado compreender. No entanto, ler *Tornar-se Palestina*, de Lina Meruane, pareceu uma sirene escandalosa nos meus pensamentos. Através da autora soube que o Chile é o país que mais recebeu palestinos no mundo. O Chile foi minha primeira viagem internacional, feita em 2019, com amigas desde o colégio, paga com o dinheiro do meu trabalho como professora de ensino médio. Em Santiago, foi a primeira vez que vi neve; corri perigos e espantei o medo através da beleza sublime do terrível; a compreensão de reconhecimento latino-americano. Ir até o Chile me comoveu e expandiu em muitas direções internas; foi um deslocamento evidente de altitude, latitude e abertura cultural. Uni essa experiência à informação quase como outro chamado.

Certa vez cruzei com uma piada nas redes sociais que dizia tudo ser um sinal quando se é doido o suficiente. Não sou religiosa e tampouco me assumo supersticiosa em racionalidade, mas salvei a imagem numa identificação eloquente por, contraditoriamente, assumir aquilo também como um sinal. No dia anterior, aguardando para a aula de *Tópicos em Poesia I*, uma aventura no Programa de Pós-Graduação da Letras, fui até uma geladeira desativada no corredor da faculdade que é utilizada para trocas de materiais e livros entre os discentes e

docentes. Pela primeira vez, em meses atravessando aquele espaço, por um impulso aleatório, dediquei-me a ver se algo ali seria interessante. E minha mão dirigiu-se quase antes dos meus olhos a uma revista da UFG, submergida em outras impressões de folhas soltas de textos. Para minha surpresa, era “dossiê imigrantes”, a edição de Julho de 2011, Ano XII nº 10. Aberto o sumário, o artigo de título *O Árabe Em Goiânia - Sua Vida Aqui*, de Maria Aparecida Yasbec Sebba, um encontro que me fez rir com a improbabilidade do acaso e imediatamente me comoveu.

Depois de muito tempo, eu soube que poderia ser chamada de árabe-brasileira ou libanesa-brasileira. Então, não era só brasileira. Para mim, que sou da terceira geração, não me parecia possível, naquela época do episódio, ser libanesa. Pensava em minha nacionalidade que era determinada pelo local de nascimento e nem pensava em questões de identidade. Mas sentia uma sensação de certo orgulho e também me empolgava quando tinha que explicar a origem de meu nome, ou quando ia a uma festa árabe com minha avó e via uma apresentação de dança do ventre ou os árabes presentes dançar o dabke. (Sebba, 2011, p. 45)

A sensação não foi momentânea, cresceu à medida que no primeiro parágrafo me espelhei nas palavras da autora, era uma imensa acentuação de sentido para o que vinha fazer naquela cidade e meu projeto de mestrado. Meus ombros soltaram a tensão que pareciam segurar por anos, experimentei uma espécie de confiança que não costumo ter diariamente. Ali também acabei por descobrir que Goiás é um dos estados com a maior comunidade árabe no Brasil. Goiás e Chile, meus primeiros deslocamentos significativos. Senti colocar os pés nos lugares certos, o peso distribuído com segurança e curiosidade.

Os eventos do acaso por mim considerados sinais não cessaram. Em janeiro de 2023, dezesseis dias antes do momento desta escrita, estava voltando de avião de São Paulo para Uberlândia, quando fechei o livro de Lina Meruane sobre o colo e uma mulher sentada do meu lado, na outra fileira da aeronave, me pergunta se ele era sobre Israel. Surpresa com a abordagem, sorri meio sem graça, cuidadosamente respondi que era uma crítica ao Estado de Israel, escrita autobiográfica de uma palestina nascida no Chile. Ela pediu desculpas pela intromissão e disse que morava há dois anos em Tel Aviv, trabalhando na embaixada brasileira. Pisquei umas duas vezes seguidas para confirmar se apenas não tinha cochilado durante o voo e meu cérebro, inconsciente alimentado pela leitura, cria magicamente tal situação. Mas, era de fato real. Lembro-me imediatamente de pensar: *qual a chance?* E nas nossas

curiosidades iniciamos uma conversa sobre seu trabalho à medida que também contava sobre meu interesse no conflito e meu projeto de mestrado.

Parecia-me inacreditável, uma viagem completamente inesperada e sem planejamentos, a convite de uma prima que mora na cidade de São Paulo. A passagem barata encontrada de última hora. Enviei mensagem para a professora de árabe para combinarmos de nos conhecermos pessoalmente, e nos encontramos na sexta à noite num bar palestino, no dia anterior ao voo. Quando me perguntei novamente se aquilo poderia significar algo, a vida tratou de me responder rapidamente de maneira cômica. O avião não conseguiu pousar no aeroporto de Uberlândia, devido a uma massa de neblina e retornamos a Guarulhos. Houve mais tempo para conversar e, ao embarcarmos novamente, contava para mim e uma família sobre um acidente que havia sofrido em Israel e sido prontamente atendida por vários soldados do exército.

Nesse instante, uma senhora vira-se para nós e diz: “Por isso Israel é bom para as mulheres e a Palestina para os homens. Dizem que lá, para cada homem há um harém com várias virgens.” Imagino ter expressado muito fortemente meu espanto com os olhos, já que estava de máscara, ou ela percebeu que eles eram amendoados como os dos árabes, pois senti que a senhora terminou olhando para mim de uma maneira a me entregar aquela fala. Nesse dia, entorpecida pelas coincidências improváveis, soube que precisaria encontrar maneiras de falar sobre a colonização da Palestina. Escrevi esse relato em abril de 2023.

3.2.1. Palestina

esquecer(-se) é treinar a imaginação a respeitar o real, deixando a língua ultrapassá-lo; é uma esperança caseira cujas imagens do amanhã são faltas

mahmud darwich

É dia nove de dezembro, enquanto escrevo, chove e minha casa está sem janelas. Foram retiradas para uma reforma na pintura, um completo descompasso com as nuvens carregadas sobre o telhado. Por um segundo imagino a água alcançando tudo dentro de casa. Escrevendo me lembro de Davi Kopenawa que nos alerta sobre *a queda do céu*. Penso em seguida nas bombas e mísseis que derrubaram tudo sobre as cabeças dos palestinos em Gaza e na Cisjordânia. Sinto a esperança abandonar meu corpo assentido dos privilégios. Retorno para a voz de

Safa Jubran ao vivo em um encontro online, promovido pelo Centro de Estudos Árabes e Islâmicos da Universidade Federal de Sergipe, sobre o livro que ela traduziu do árabe para o português: *Detalhe Menor*, de Adania Shibli (2021). O romance como Jubran mesmo define, é sobre “(...) a experiência do apagamento, da desapropriação e da vida palestina sob ocupação israelense, e revela a complexidade de costurar uma narrativa através de fragmentos” (Entrevista, 2023, p. 23). Dividido em duas partes, na primeira acompanhamos minuciosamente a rotina de um general do exército israelense e uma menina beduína capturada, abusada e morta um ano depois da Nakba²⁹, 13 de agosto de 1949. No segundo capítulo, a narradora nascida em 13 de agosto de 1974 (também ano de nascimento da autora), busca a verdade sobre este assassinato. Relembrando a leitura e mergulhando com a tradutora nas descrições literais e metafóricas do livro, dou-me conta de quais detalhes já deixei escapar.

Desde 2018, com a conclusão da graduação em licenciatura, tenho buscado identificar a presença do autobiográfico nas produções artísticas de artistas mulheres de origem árabe em diáspora, exílio ou imigração. Na monografia, relacionei a obra *Mensures of Distance* (1988), de Mona Hatoum com as séries *Narrativas de Parto* (2015) e *Parto e Êxtase* (2016), de Clarissa Borges, que foi minha professora na UFU. Nesse exercício, interessava-me discutir o aspecto feminista de abordar a sexualidade na maternagem e dissolver a dicotomia orientalista que afastaria simbolicamente essas artistas. Hoje, olho para esse processo e me incomodo como não me atentei mais profundamente à questão palestina presente não só na história, mas nas obras e discurso de Mona Hatoum. Por isso, retorno a ela e faço isso através da escrita da palestina Shahd Wadi.

A tese assumidamente autobiográfica de Shahd Wadi (2013), defende que ao reconfigurar o corpo/terra e desafiar as representações convencionais nas expressões artísticas, mulheres palestinas no exílio constituem o cerne de uma resistência que é simultaneamente feminista, política e identitária. A pesquisa apresenta artistas palestinas contemporâneas que representam uma voz artística a desafiar a ocupação israelense, sua narrativa hegemônica e a narrativa patriarcal palestina. A análise se concentra nas produções artísticas de palestinas nascidas no exílio após a Nakba de 1948. A autora explora diversas formas artísticas, como

²⁹ Em árabe: catástrofe. Como os Palestinos chamaram a ocupação militar israelense na fundação do Estado que matou e expulsou muitas pessoas de suas terras.

poesia, romance, música e performance, empregadas por artistas como Suheir Hammad, Rafeef Ziadah, Huzama Habayeb, Leila Hourani, Annemarie Jacir, Cherien Dabis, Raeda Saadeh, Muna Hatoum, Arapyat e Sabreena da Witch.



Figura 53. Mona Hatoum, Performance Still, 1985-95. Tate Modern, Londres. Fonte: <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/mona-hatoum>

A artista Mona Hatoum é uma palestina nascida no Líbano, que em 1975 com o início da guerra civil, se exila novamente em Londres. A análise de suas obras são muito vastas, e poder ter acesso ao seu trabalho através do incrível diálogo entre artistas na entrevistas de Hatoum para Janine Antonini na revista Bomb (1998) foi crucial, são fontes valiosas. Gostaria de destacar também, além da leitura de Shadi Wadi, o artigo de Ana Gabriela Macedo (2019) que utiliza do conceito de "contraponto" de Edward Said para analisar as fronteiras entre público e privado na desconstrução do espaço doméstico e objetos cotidianos proposta pela artista. O que converge muitas possibilidades de reconhecimento das materialidades e imaterialidades autobiográficas nas produções de Hatoum.

É difícil ler Mona Hatoum sem pensar na sua história: até as suas obras, entremeadas de objetos domésticos e

utensílios de cozinha, estão ligadas à sua própria vida, não só como mulher, mas também como palestina. O conceito de “lar” nas obras de Mona Hatoum funciona como um lugar perigoso e inseguro, como se pode ver, por exemplo, em *Home* (1999), *Door Mat* (2000), *Homebound* (2000), *Daybed* (2008), ou *Paravent* (2008). Isto é, podem ler-se como metáfora da sua vida como exilada de dois lares inseguros e perigosos: a Palestina e o Líbano. (Wadi, 2013. p. 139)

Um interessante desdobramento disso é a obra intitulada *Performance Still 1985–95*, é resultado da performance denominada *Roadworks* realizada em 1985, em que Mona Hatoum percorre por uma hora as ruas de Brixton, em Londres, descalça e arrastando consigo um par de botas pretas Dr. Martens, amarradas aos tornozelos pelos cadarços. A ação performática foi registrada em vídeo exibido na edição de seis minutos em exposições. Uma década depois, Hatoum selecionou uma imagem do vídeo, recortou-a e a imprimiu em preto e branco antes de montá-la em alumínio, encostada na parede no chão da galeria. Essa obra não somente pode ser interpretada como autobiográfica, como a artista admite ser em entrevistas. Como palestino-libanesa, a ação remonta também o enfrentamento da força militar israelense (Wadi, 2013, p.138).

Contudo, no contexto de deslocamento em que a performance é realizada, a artista vivencia a confluência política e social do seu trabalho reverberar. Na década de 1980, Brixton era cenário de altos índices de desemprego, criminalidade e condições habitacionais precárias enfrentadas especialmente pela comunidade afro-caribenha. Em 1981, os conflitos eram impulsionados pela conduta violenta e arbitrária das forças policiais, que se intensificaram em 1985, após a polícia assassinar uma mulher negra que procurava por seu filho. Hatoum comenta como a população transpõe para suas próprias realidades a performance a partir de identificações imediatas de perseguição e autoritarismo.

Sobre como os deslocamentos, exílio e identidade se fazem discutir a partir das obras autobiográficas da artista, ela diz algo que Edward Said (2000) consegue delinear com muita precisão:

Como se eu tivesse uma receita e pudesse isolar o ingrediente árabe, o ingrediente mulher, o ingrediente palestino. As pessoas muitas vezes esperam definições claras de alteridade, como se a identidade fosse algo fixo

e facilmente definível.” (Hatoum, 1998, apud Antoni, p, tradução nossa).

Her work is the presentation of identity as unable to identify with itself, but nevertheless grappling the notion (perhaps only the ghost) of identity to itself. Thus is exile figured and plotted in the objects she creates. Her works enact the paradox of dispossession as it takes possession of its place in the world, standing firmly in workaday space for spectators to see and somehow survive what glistens before them. (Said, 2000, p.109)³⁰

A partir disso, sinto vislumbrar como os trabalhos artísticos autobiográficos de mulheres exiladas, refugiadas e imigrantes podem revelar e afetar diretamente contextos aos quais se inserem socialmente e politicamente. Isso ressalta ainda mais a importância de que:

Ao localizarmos o debate “arte-autobiografia” no campo das artes visuais, adentramos de forma mais específica no território da criação artística e da feitura de obras de arte, imagens e visualidades. Observamos, desde um outro ponto de vista, a força transformadora das dimensões poéticas do espaço biográfico, bem como das dimensões autobiográficas que estão a operar no território da arte hoje, dimensões complexas e imprescindíveis ao projeto poético e político de tantas e tantos artistas/es que têm buscado em suas experiências de vida novas formas de expressão e enunciação frente aos apagamentos e silenciamentos históricos. (Rodrigues, 2021).

Outro exemplo significativo, foi encontrar o trabalho de Larissa Sansour de título *Familiar Phantoms* (2023) que é descrito como um curta-metragem documental e experimental que aborda temas como memória, história e trauma. Sansour nasceu em Jerusalém Oriental, e reside atualmente em Londres. Somente tendo acesso ao trailer, já é possível ter conhecimento de uma produção que combina objetos como fotografias pessoais de família e imagens de arquivo para explorar uma ficção, vemos em especial a presença do símbolo emblemáticos da luta de libertação da Palestina que é a melancia. O filme, inspirado em anedotas da história pessoal da

³⁰ “Seu trabalho é a apresentação da identidade como incapaz de se identificar consigo mesma, mas mesmo assim lutando contra a noção (talvez apenas o fantasma) de identidade para si mesma. Assim é o exílio figurado e plotado nos objetos que ela cria. Suas obras encenam o paradoxo da desposseção à medida que toma posse do seu lugar no mundo, permanecendo firmemente no espaço do dia a dia para que os espectadores vejam e de alguma forma sobrevivam ao que brilha antes deles.” (Said, 2000, p.109, tradução nossa)

artista e de sua infância em Belém, anuncia ser gravado em uma mansão abandonada e em um estúdio escuro. O filme parece alternar entre a narração de histórias e reflexões sobre a natureza da memória. As séries fotográficas *At Home* (2006) e *Falafel Road* (2010) dentre outras produções de curta-metragens e vídeos-arte revelam as materialidades autobiográficas do trabalho da artista palestina.

As gerações nascidas após 1948, especialmente no exílio, utilizam produtos artísticos reinventados como *storytelling devices*. Ou seja, criam-se objetos auto/biográficos que redefinem uma nova identidade palestina, que se tornou híbrida. Trata-se de uma estratégia estético-política útil para falar a partir de uma outra posição e em outros espaços de “não-lugares”. Utilizo o termo histórias-artísticas-de-vida para referir os trabalhos ficcionais e artísticos que refletem, e em si encerram, a vida das mulheres palestinas que os inventam e narram. (Wadi, 2013. p. 135)

Os relatos de mulheres palestinas no Brasil têm sido reunidos por Muna Muhammad Odeh (2021), junto à Ashjan Sadique Adi, Fátima Ahmad Ali, Maysar Hassan Ali El Haya, Faysa Daoud, e seus escritos nos ajudam a compreender a superação em contextos de refúgio e migração, que geralmente envolvem vulnerabilidade e exposição a situações extremas. Os relatos evidenciam a importância do apoio de organizações da sociedade civil, dada a falta de apoio do poder público aos projetos de apoio a refugiados. Brasil, Líbano e Palestina são países que convivem com feridas coloniais, em processo infundável de falhas na cicatrização ou dilacerante carne viva, dividem dores que se comunicam através da interculturalidade. A maior parte dessas mazelas coloniais, vivenciadas por mulheres, estão guardadas no espaço privado da casa, ou no silêncio de suas entranhas.



Figura 54. Mona Hatoum, *Keffieh*, 1993-1999. Cabelo em tecido de algodão, 120 x 120 cm.
:Centre Pompidou, Paris, França

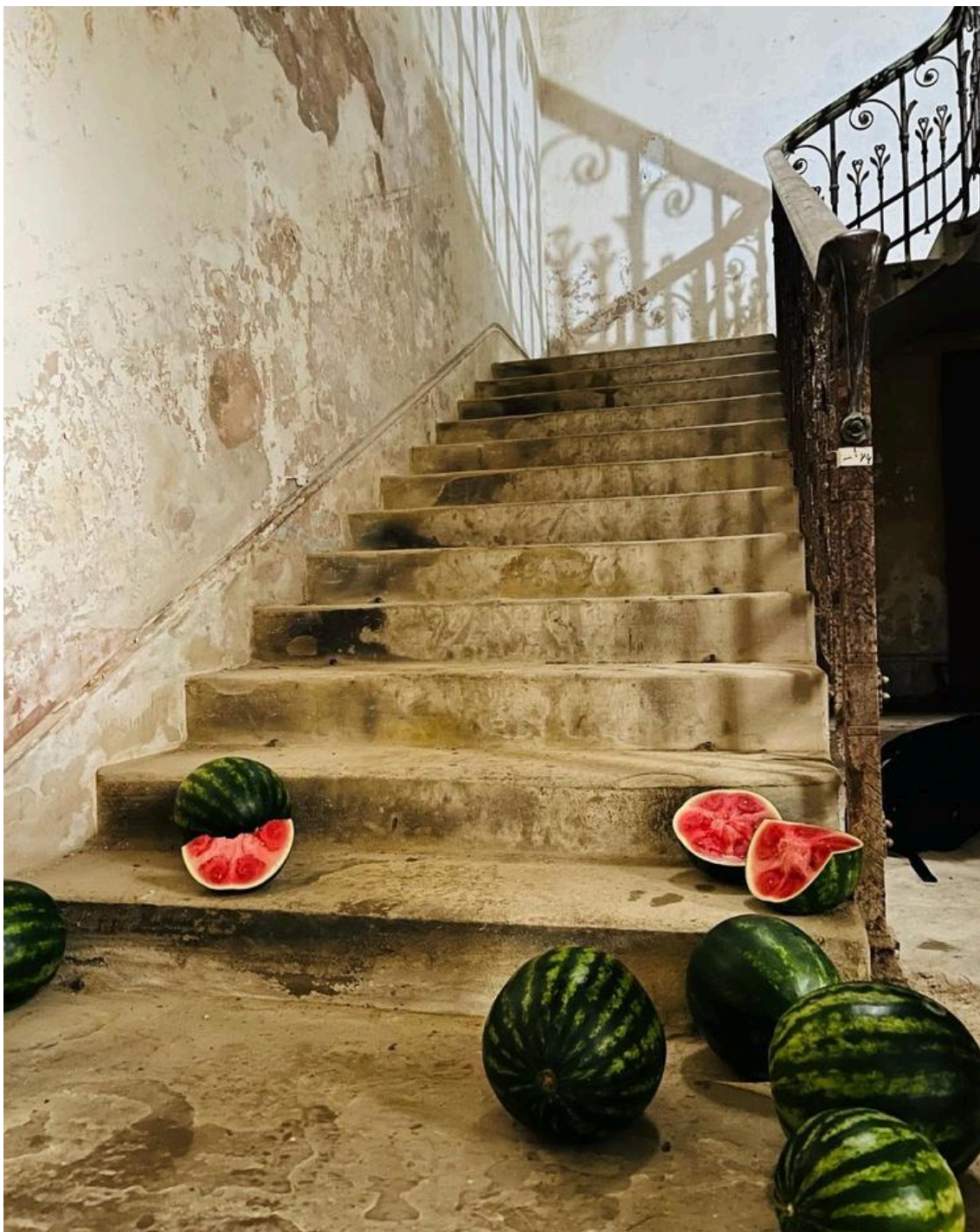


Figura 55. Larissa Sansour/Søren Lind, *Fantasmas Familiares*, 2022 filme, 42'. Fonte: <https://larissasansour.com/Familiar-Phantoms-2023>

Diante disso, acredito na relevância da produção autobiográfica dessas artistas no combate às visualidades que desumanizam as pessoas árabes palestinas. Acompanhar a mídia hegemônica ocidental desde 7 de outubro de 2023 foi confirmar o quanto o sionismo usa das visualidades orientalistas para justificar crimes de guerra. Diante do alcance dessas narrativas e do poder tecnológico e militar de Israel, os jornalistas palestinos em Gaza usam das redes sociais para

transmitir, em tempo simultâneo, o genocídio e limpeza étnica de seu povo. Imersa nessas imagens devastadoras, pergunto-me qual o impacto delas para essas pessoas e a longo prazo para a Cultura Visual.

Recorrendo à Nicholas Mirzoeff (2016), um dos teóricos dos estudos visuais, temos sua definição de visualidade não apenas como um conceito discursivo, mas de implicações práticas, incluindo a maneira como vemos, nossa perspectiva e até mesmo a ideia de vigilância, abordada e teorizada pelo pós-estruturalista Michel Foucault. O autor explica que o termo "visualidade" é a interpretação de informações, ideias, imagens e a capacidade de dar forma à imaginação que, por sua vez, influenciam diretamente os processos históricos, sobretudo, os colonizatórios. Assim, diante do papel crucial na manutenção da autoridade e do poder das visualidades, ele desenvolve a ideia de contravisualidade enquanto busca por descolonizar a maneira como vemos. Diante disso, vejo ser possível estabelecer conexão entre o Orientalismo defendido por Said (2007) e o que Mirzoeff chama de "complexo de visualidade" ao reconhecer que o neoimperialismo israelense e estadunidense usa de visualidades orientalistas para forjar o conceito de terrorismo vinculado aos povos árabes e palestinos.

Além disso, faz-se válida também a reflexão de Maria José Mondzain (2009), sobre a inocência ou o poder das imagens em relação à violência, sendo o título de seu livro a pergunta se as imagens podem matar. Ao iniciar seus apontamentos, a autora afirma a queda das torres gêmeas em 11 de setembro de 2001 nos Estados Unidos, como um abalo da supremacia do visual, destacando que o presidente promoveu o "jejum das imagens". Contudo, é imprescindível considerar os 14 anos que nos distanciam do texto de Mondzain, e como a "Guerra ao Terror", anunciada por George W. Bush promoveu representações visuais e estereótipos dos homens árabes como terroristas, violentos e opressores, junto à mídia ocidental e à indústria visual norte-americana. Pergunto-me, portanto, o que o 7 de outubro, no contexto das redes sociais e *fake news*, representará para as visualidades que já promovem no agora práticas de antissemitismo, islamofobia e as bárbaras intervenções militares.

A violência da imagem desencadeia-se quando esta permite a identificação do infigurável no visível. O que equivale a dizer que a imagem só se sustenta na dissemelhança, na distância entre o visível e o sujeito do

olhar. Mas será esta distância visível? Se o fosse, deixaria de ser distância. Existe então no acto de ver um "gesto" invisível que constitui a distância do ver. Talvez seja substituído pela voz. (Mondzain, 2009, p. 24, grifos da autora)

Essa avaliação das distâncias apresentada por Mondzain (2009) poderia ser lida como àquela gerada pelo Orientalismo? Em última análise, a concepção do imaginário, do misterioso e do inventado só se torna viável mediante a noção de distanciamento. Em outubro, uma jornalista israelense do canal *i24 News*, sediado em Tel Aviv, noticiou ao vivo uma entrevista com um comandante do Exército de Israel que alegou ter encontrado bebês decapitados pelo Hamas. Ele afirmaria que cerca de 40 bebês foram encontrados mortos decapitados em um Kibutz. Essa história teve ampla repercussão global e foi divulgada por vários meios de comunicação. Alguns, como o *Jerusalem Post*, afirmaram ter visto fotografias que corroboram os relatos, mas essas nunca foram divulgadas. O presidente dos Estados Unidos, Joe Biden, inicialmente afirmou ter visto imagens de bebês decapitados, o que foi posteriormente desmentido pela Casa Branca. Seria outro "jejum das imagens"? O Hamas negou as acusações de decapitação de crianças e agressão a mulheres. Posteriormente, as Forças de Defesa de Israel declararam não poder confirmar o episódio, e um porta-voz afirmou que não investigaram o caso em respeito aos mortos.³¹

Essas imagens invisíveis dos 40 bebês, justificam, até o fim de dezembro de 2023, a morte de quase 9.000 (mil) crianças palestinas, que vêm sendo expostas no Instagram como o que considero ser contravisualidades³². O fotojornalista Motaz Hilal Aziza, de 25 anos, nasceu e cresceu no campo de Deir al-Balah, em Gaza, e tem arriscado sua vida para denunciar a crise humanitária através de sua rede social muito antes do primeiro dia dos bombardeios. Graduado em estudos ingleses pela Universidade Al-Azhar em Gaza, em 2021, antes do 7 de outubro já trabalhava para a UNRWA, uma Agência de Assistência e Obras das Nações Unidas para os Refugiados da Palestina no Oriente. Em outubro de 2023, teve um vídeo seu tirado de contexto, onde ajudava no resgate de duas crianças em uma ambulância, e foi

³¹ O Estadão preparou um guia cronológico desses acontecimentos. Disponível em:

<https://www.estadao.com.br/estadao-verifica/o-que-se-sabe-ate-agora-sobre-alegacao-nao-confirmada-de-que-o-hamas-decapitou-40-bebes/>

³² A importância da fotografia para a luta do povo Palestino, após a Nakba em 1948 é um tema valioso que pretendo me aprofundar futuramente, através de maiores leituras sobre a fotografa Karimeh Abbud.

amplamente compartilhado como se fosse um soldado israelense realizando um ato solidário. Azaiza expõe seu cotidiano em incontáveis vídeos de curta duração e publica imagens e vídeos como modo de lutar essa guerra narrativa. Por isso, incorporo-as a este ensaio como um manifesto. Suas imagens parecem me dizer que temos uma resposta à pergunta de Mondzain (2009), mas sinto fazer outra: Podem as imagens salvar?



Figura 56. Motaz Azaiza, 17 de outubro de 2023: “At least crying is better than no crying... You know what mean ?” Fonte: https://www.instagram.com/motaz_azaiza/



Figura 57. Motaz Azaiza, 19 de outubro de 2023: Fonte: https://www.instagram.com/motaz_azaiza/



Figura 58. Motaz Azaiza, 29 de outubro de 2023: “What make me crazy about all what is happening is that children are the most effected and the most who paid their bloods for doing nothing.” Fonte: https://www.instagram.com/motaz_azaiza/



Figura 59. Motaz Azaiza, 31 de outubro de 2023: "A young girl stuck under her house rubble after being bombed by the Israeli warplanes." Fonte: https://www.instagram.com/motaz_azaiza/

A noite na cidade é escura,
exceto pelo brilho dos mísseis.
Silenciosa,
exceto pelo som do bombardeio.
Aterradora,
exceto pela promessa lenitiva da oração.
Tenebrosa,
exceto pela luz dos mártires.
Boa noite

Heba Abu Nada (1991-2023)



Figura 60. Motaz Azaiza, 15 de novembro de 2023: “Children in Gaza have been witnessing endless violence by the Israeli forces. These children do not deserve what they are currently experiencing. 40 days of violence and brutality.” Fonte: https://www.instagram.com/motaz_azaiza/



Figura 61. Motaz Azaiza, 20 de novembro de 2023: "In the international day for children around the world. More than 6000 Palestinian child got killed in the last 43 days by the Israeli army. Thousands more lost their entire family, parents and their loved ones." Fonte: https://www.instagram.com/motaz_azaiza/



Figura 62. Motaz Azaiza, 26 de novembro de 2023: “إن اصغرتنا بطل”. Even our babies are heroes.” Fonte: https://www.instagram.com/motaz_azaiza/



Figura 63. Motaz Azaiza, 11 de dezembro de 2023: “I believe he was peacefully making a cup of tea before the Israeli warplanes bombed the house. Israel must be proud about their speed to kill, they can do it before the cup of tea is ready, especially if the target is Palestinians. I don't want to imagine, I don't want to photograph more of this. Please take action to end this before the next cup of tea! (you know what I mean)”. Fonte: https://www.instagram.com/motaz_azaiza/

3.1.1. *a pacífica II, um convite*

Acredito que o maior aprendizado nos primeiros semestres do mestrado foi que o processo criativo requer confiança nos acasos, estar disponível para os erros e deixar que as imprevisibilidades se tornem mobilizadores. O medo sempre me paralisa. Passei meses olhando para as fotografias do acervo de minha bisavó, imaginando conceitos e procedimentos; jamais executando. Por medo. De danificá-las, perdê-las, desperdiçá-las, misticamente ferir minhas antepassadas, não ser por elas a artista que as merece.

Foi tomando consciência que decidi objetivamente solucionar minha procrastinação-insegurança da maneira mais literal possível. Fiz cópias em papel de alta gramatura e impressão jato de tinta com pigmentos minerais. Incluí entre as fotografias da coleção de minha avó e bisavó as imagens que utilizei no livro de artista digital, a fim de experimentar possíveis rearranjos. O profissional que realizou a impressão para mim aleatoriamente organizou as imagens em seus tamanhos reais num arquivo único para ser impresso de uma vez, um rolo de papel de dois metros e trinta centímetros. O critério de aproximação dessas imagens era de encaixes que aproveitassem o máximo possível o papel, evitando desperdício. Pedi que ele deixasse ao menos uma ínfima margem entre elas para que depois conseguisse recortá-las. E por um acidente-acaso, somente duas imagens foram impressas completamente coladas uma na outra (figuras 65 e 66).

Na esquerda um retrato meu feito pela amiga, artista e fotógrafa, Victória Barão, parte de um ensaio feito na minha casa de Uberlândia, em 2020. Antes de pensarmos em começar, sentei-me na pia e ela me fotografou enquanto contava sobre o conto *A Casa de Asterion*, de Jorge Luis Borges, que havia acabado de ler. A imagem da direita é a pintura a óleo de título *Salomé*, do francês Henri Regnault, datada de 1870 e que originalmente tem em escala 160 x 102.9 cm. No livro de artista digital, já havia me apropriado de ambas, observando que no retrato fotográfico, ao meu lado na parede estão os pratos de cobre com o cedro do Líbano, contrapondo-os ao simbolismo da bandeja de prata em *Salomé*.

A união das duas imagens verticais que formam juntas um quadrado perfeito, provocou-me por dias e meses. Sobre a mesa de corte, intocada; não tinha coragem de separá-las e cada vez que olhava encontrava semelhanças e diferenças. Estamos eu e *Salomé* com o pé esquerdo sobre o direito, ambas sentadas. Em

alturas e suportes diferentes, mas em repouso. Na imagem olho para cima, e fora dela, Salomé me encara. A espada que ela segura sobre o colo junto à bandeja, comparo ao vaso da planta no canto direito, popularmente conhecida como espada-de-são-jorge, espécie originária do continente africano. Lembrei-me de Georges Didi-Huberman e Aby Warburg, decidindo elucidar a aproximação das duas diante do tempo, emoldurei-as em paspartur duplo, tentando ativar novamente as noções geométricas. O quadrado perfeito dentro de retângulos, ângulo e perspectiva. Convite para entrar e compará-las. A frase seria o reforço e a declaração formal disso. Lendo a autobiografia de Fátima Mernissi, encontrei o que precisava já nas primeiras páginas ela nos conta sobre como aprendeu a reconhecer e definir fronteiras sendo uma marroquina que cresceu num harém:

Primo Samir, que às vezes acompanhava meu tio e papai em suas viagens, dizia que tudo o que é preciso para criar uma fronteira são soldados que forcem os outros a acreditar nela. Na paisagem, propriamente, nada se modifica. A fronteira está na cabeça dos poderosos. Eu não podia ir e ver isso por mim mesma porque meu tio e papai diziam que uma garota não viaja. (...) Mas, desde então, procurar a fronteira tornou-se a ocupação da minha vida. E me dá a maior aflição todas as vezes que não consigo situar a linha geométrica que organiza minha impotência. (Mernissi, 1996, p. 11)

Situar quais linhas geométricas organizam nossa subserviência, foi minha ressignificação, intuindo que mesmo Mernissi (1996) já não acredita mais na palavra impotência. Não há ausência de poder. Michel Foucault nos revela isso. Mas, há definitivamente aqueles que subjagam nosso poder. Saqueiam, exploram, limitam. À medida que reconhecemos de onde vêm, resistir seria ao menos revoltar-se, deixar de aceitar se submeter e colonizar. Diante disso, precisei buscar referências de artistas contemporâneas árabes que estivessem falando sobre os significados da geometria islâmica. Sei que na cultura visual islâmica a representação figurativa é proibida e, por isso, as composições geométricas abstratas elaboram significados espirituais e noções de interconectividade cósmica. Para aprofundar meus estudos, estou buscando o trabalho de Sylvia Leite (2007).



Figura 64. Luiza Domingos, *a pacífica II*, 2022. Moldura 30 x 60 cm, Fonte: Registro da artista da exposição do NuPAA, *antes que acabe em nós o nosso desejo*, em agosto de 2022, Vila Cultural Cora Coralina, Goiânia.



Figura 65. Luiza Domingos, *a pacífica II*, 2022. Detalhe.

A artista Sara Ouhaddou, que também é marroquina, em *Sura* (**figura 66**) e *Entre 2* (**figura 67**), faz uso de inteligência artificial para abordar a questão da memória e identidade cultural através dos arquivos de saberes ancestrais detidos pelos artesãos. Os padrões geométricos parecem ser aqui embaralhados, sobrepostos em desordem interna, já que divididos em quadrados simulam uma contenção. Assim, a artista acredita colocar em relação a tecnologia, a tradicional geometria islâmica e a arte contemporânea árabe.



Figura 66. Sara Ouhaddou, *Sura*, 2020. fonte: <https://www.arabculturefund.org/Grantees/967>

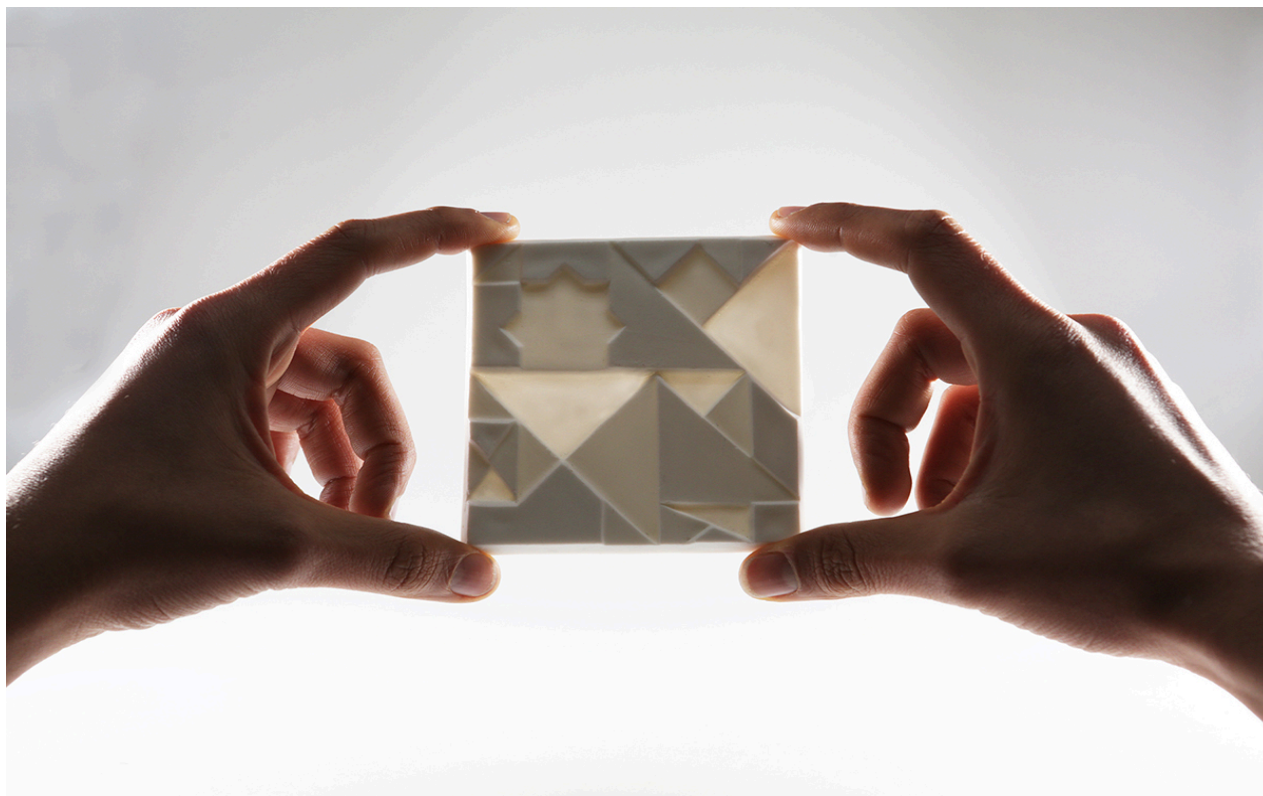


Figura 67. Sara Ouhaddou, *Entre 2*, 2014. fonte: <https://www.arabculturefund.org/Grantees/967>

Dana Awartani, de origem palestina, nascida na Arábia Saudita, tem também uma vasta produção voltada às tradições da arte islâmica. A primeira obra muito significativa para mim é *I Went Away and Forgot You. A While Ago I Remembered. I Remembered I'd Forgotten You. I Was Dreaming* (Figura 24), que pude ver pessoalmente na Bienal de Arte Contemporânea e Vídeo no Sesc de São Paulo (Figura 25), em 2019. Trata-se de uma vídeo-instalação. O chão é coberto por uma fina areia que desenha padrões geométricos. Protegido por uma faixa de contenção, o chão espelha a imagem do vídeo, em que podemos ver um ambiente com duas portas e uma janela. O vídeo inicia com a artista entrando por uma das portas e com uma vassoura nas mãos varrendo/desmanchando a geometria, reunindo os grãos de areia em um amontoado. É um trabalho também sobre preservação de memória que une temporalidades, passado e presente, mas, sobretudo, de deslocamento. Em seu site, a artista revela que a casa onde é filmada a performance é essencialmente simbólica. Localizada na parte antiga de Jeddah, residiu a geração dos avós da artista, e uma elite que na década de 1960 passou a abrir mão do estilo arquitetônico tradicional em nome de uma estética europeia “civilizatória”.



Figura 68. Dana Awartani, *I Went Away and Forgot You. A While Ago I Remembered. I Remembered I'd Forgotten You. I Was Dreaming*, 2017, Mixed media installation with sand and natural pigments, single-channel video, with no sound, 22 minutes.



Figura 69. Instalação Sesc, São Paulo. Registro de acervo pessoal, 2019.

Para além disso, vejo na ação de Awartani, somada à alteração do espaço e montagem do trabalho em diferentes exposições, menções significativas autobiogeográficas. Ela parte de um passado e do local de origem, que é a imagem em looping do prédio em Jeddah, promove um procedimento cotidiano, doméstico que se faz somente “lá”; permitindo a ressignificação do “aqui” para o fruidor da obra. O esforço imaginado para a realização do desenho em areia no chão diante de nós no espaço expositivo concebe a manutenção e valorização da identidade cultural que a artista reivindica. Podemos nos sentir seguros diante da geometria imaculada na realidade material dos nossos olhos.

As questões feministas são conciliadas aos padrões geométricos na obra *Listen to my words* que, em 2020, ganhou uma versão em vídeo³³, mas provém de uma instalação multimídia de 2018. Em uma tela cinza vazia, surge o som de vozes femininas em árabe, junto a desenhos de linhas retas e circulares que formam gradualmente padrões geométricos. As vozes são de mulheres sauditas que a artista convida para recitarem versos de escritoras e poetas árabes da era pré-islâmica até o século XII. Os versos são traduzidos em inglês abaixo das composições geométricas e abordam amor, saudade, liberdade e posicionamentos políticos a partir da lírica feminina. A artista disponibiliza um texto que acompanha o acesso da obra online, e nele a menção aos elementos arquitetônicos islâmicos *jali* e *mashrabiya*, são conceitos que aproximam as composições dos versos poéticos. Tais elementos, ainda que considerados ornamentais, possuem funções pragmáticas ao que se refere à luz e circulação de ar nos ambientes das construções. Contudo, *jali* é principalmente mencionado como símbolo dos limites do público e privado, representando as restrições domésticas das mulheres.

³³ Disponível em: <https://www.stage.tba21.org/detail/listen-to-my-words-2020>

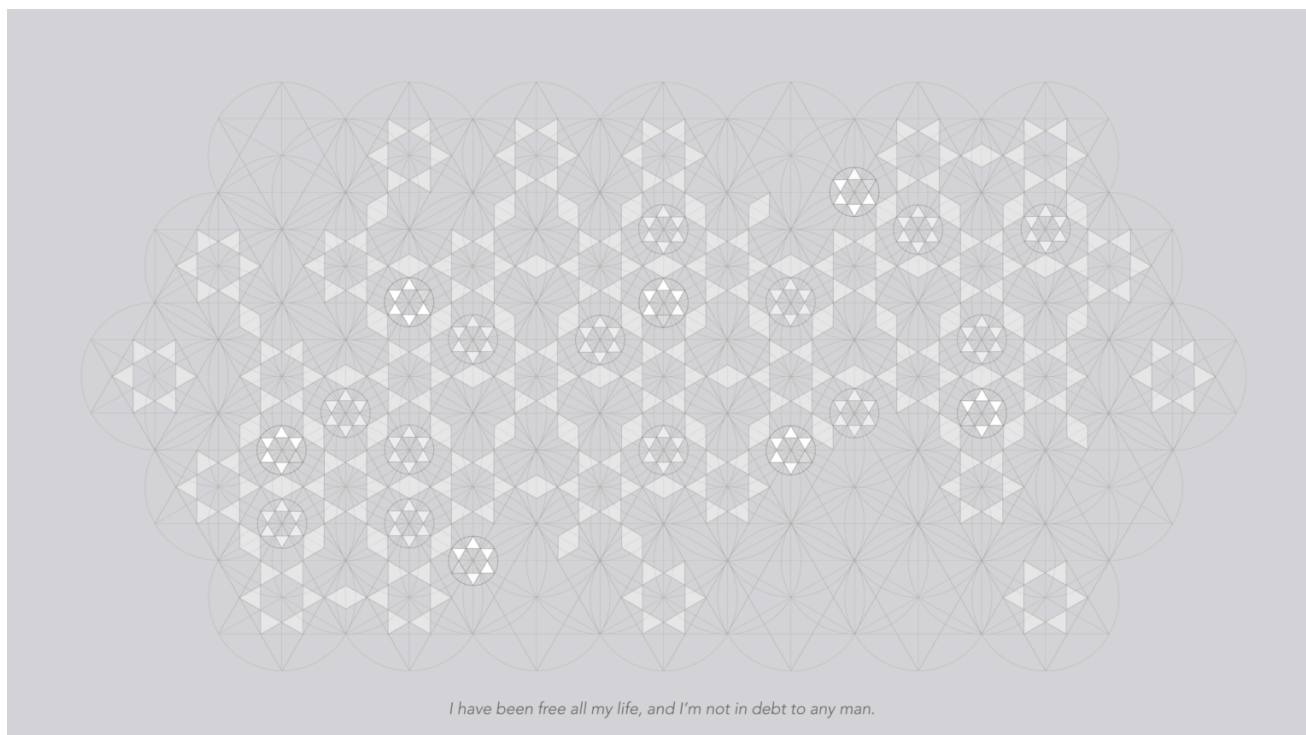


Figura 70. Dana Awartani, Listen to my words, 2020. I've been free all my life, and I'm not in debt to any man (Tenho sido livre toda minha vida, e não estou em dívida com nenhum homem) Fonte: <https://danaawartani.com/artwork/listen-to-my-words-2/>

Pensar a arquitetura islâmica, fez-me buscar entender como o feminismo islâmico escancara a islamofobia ligada às visualidades provenientes do orientalismo. A ignorância do fato de o islã ser uma religião presente em diferentes sociedades e culturas é fruto do achatamento colonialista do que é ser árabe.³⁴ Exemplo disso é a recorrente fala que brasileiras muçulmanas ouvem sobre voltarem para seus países. As visualidades que associam as práticas religiosas do Islã às guerras no Oriente Médio e ao terrorismo, remontam à imagem do véu (que na verdade se tratam de uma diversidade de vestimentas: burca, hijab, abaya...) à submissão das mulheres muçulmanas. Nesse sentido, ressalto as publicações de Francirosy Campos Barbosa Ferreira³⁵ (2013) e seus estudos sobre islamofobia no Brasil são contribuições fundamentais.

³⁴ Em 2020 o livro de François Vergès também foi lançado pela editora Ubu e a autora, comenta dentro do contexto francês como “mulheres árabes” são racializadas, e o quanto leis cada vez mais efetivas são aprovadas a favor da islamofobia no país, como a proibição de vestuário muçulmano.

³⁵ Antropóloga. Mestre e Doutora pela Universidade de São Paulo (USP). Academic Visiter na Oxford University. Livre-Docente no Departamento de Psicologia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (FFCLRP-USP). Coordenadora do Grupo de Antropologia em Contextos Islâmicos e Árabes (GRACIAS-USP). Integrante do Grupo de Trabalho Religião, Neoliberalismo y Pos/Decolonialidad vinculadoà CLACSO (2019/2022). Pesquisadora Produtividade CNPq 2, desenvolvendo pesquisa sobre islamofobia no Brasil.

Buscando as origens feminismo islâmico, no artigo *Feminismo islâmico: uma proposta em construção* a autora Cila Lima³⁶ apresenta a definição e contextualização do movimento social e os eixos de organização até 2012. Ela situa os conceitos de *itjihad* e *tafsir*, apontados como modos de ler e (re)interpretar o Alcorão, o que as feministas islâmicas buscam realizar a partir de citações da mulher na fonte religiosa. A partir disso, a autora nos expõe dimensões importantes sobre o movimento: a desterritorialização e a divisão em duas categorias/vertentes. Lima (2012) considera por mulheres islamistas aquelas que estão pensando gênero dentro da religião e, no entanto, rejeitam a denominação feminista por serem críticas às influências ocidentais; compreendidas em três grandes nomes de acordo com gerações para a autora: 1ª) Zainab Al Ghazali (Egito); 2ª) Safinaz Qazim (Alexandria) e 3ª) Heba Rauf (Egito).

Assim, Lima (2012) apresenta outros três grupos de autoras, o primeiro em sua maioria residentes dos Estados Unidos que são respectivamente entendidas como “militantes do feminismo islâmico”: Asma Barlas de origem paquistanesa, Ziba Mir Hossumi iraniana e Azizah Al-Hibri libanesa. O segundo como “estudiosas sobre o feminismo e o Islã”: Margot Badran (Estados Unidos) e Azza Karam (Egito). E no terceiro grupo apresentado como “críticas ao movimento feminista islâmico”: Sharzad Mojal, Haideh Moghissi, ambas iranianas residentes nos Estados Unidos e Irshad Manji da Uganda, morando no Canadá. A partir da exposição resumida do pensamento dessas teóricas podemos encontrar menção às tensões entre a “Jihad de gênero” dentro do feminismo islâmico e as relações de algumas pautas com os Direitos Humanos internacionais. A autora para contextualização cronológica ainda divide o movimento em 5 importantes fases de início em 1920 com um feminismo liberal radical, em seguida o feminismo populista marxista em 1940, logo o feminismo sexual em 1950, em 1980 por sua vez, o feminismo ressurgente e o feminismo islâmico pós 1990 (Lima, 2012, p. 8).

³⁶ Doutora em História Social pela USP, mestre em História Social pela USP, pós-graduada em Relações Internacionais pela FESPSP e bacharel em Ciências Sociais pela UNESP. Autora dos livros *Mulheres e Islamismo: os casos do Egito e da Turquia* e *Feminismo islâmico: mediações discursivas e limites práticos*. É membra de dois centros de pesquisa: o Centro de Estudos de História e Historiografia (NEHH) - uma extensão do Laboratório de Teoria da História e do Laboratório de História da Historiografia (LABTEO) - e o Grupo de Trabalho sobre o Oriente Médio e o Mundo Muçulmano (GTOMMM) – uma extensão do Laboratório de Estudos Asiáticos (LEA). Também é cofundador e membro do conselho editorial da Malala Review.

A tese de Clarice da Conceição Monteiro de Lima Safo (2019) é também uma importante referência para a compreensão da inter-relação entre o discurso religioso do Alcorão e a formação do feminismo islâmico. A pesquisadora analisa entrevistas com três feministas islâmicas atuantes no Marrocos em diálogo com versículos do Alcorão. Ela abarca a influência do discurso corânico na elaboração da teoria feminista islâmica e na identidade dessas mulheres a partir de Stuart Hall e estudos culturais para compreender a construção de identidades. Os enunciados levantados pela autora revelam que o discurso corânico permeia diversos aspectos das vidas das feministas, impactando suas identidades como muçulmanas e defensoras dos direitos das mulheres. O estudo recorre a referências tanto das teorias feministas “ocidentais” quanto das islâmicas de diferentes nacionalidades.

Abu-Lughod (2012) enfatiza preocupação com a reprodução do "feminismo colonial" e crescimento, do feminismo neoliberal. Isso implica não impor às mulheres muçulmanas os padrões supostamente libertários ocidentais, que somente refletem as convenções do mundo capitalista. Para a autora, a resolução das preocupações e divisões étnicas que podem parecer distantes da nossa realidade envolve perguntar diretamente a essas mulheres e a esses povos como podemos contribuir para a melhoria do mundo. Artistas visuais contemporâneas como Boushra Almutawakel (Lémen), Behnaz Babazadeh (Afeganistão) e Yumna Al-Arashi (Lémen- Estados Unidos), exploram o tema da burca e do hijab por meio de séries fotográficas. Seus objetivos são não apenas atribuir novos significados a essas vestimentas, rompendo com as interpretações estereotipadas no ocidente de submissão, mas também afirmar que o uso dessas roupas é uma escolha subjetiva e uma expressão de identidades culturais.

3.2. *sêmolas*, um livro de artista ritual

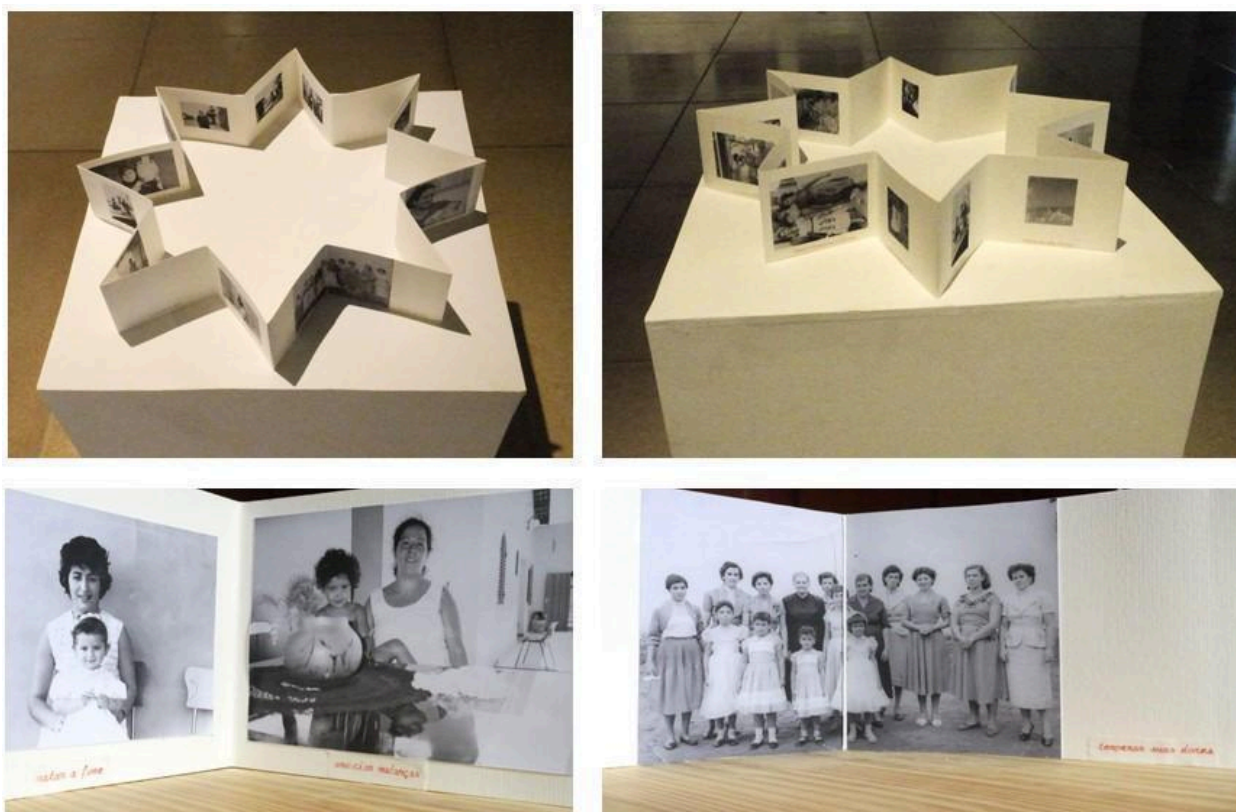


Figura 71. Luiza Domingos, *sêmolas*, 2022. Livro de artista. Fonte: registros da artista na exposição do NuPAA, *antes que acabe em nós o nosso desejo*, em agosto de 2022, na Vila Cultural Cora Coralina, em Goiânia.

O livro de artista ou livro-objeto de título *Sêmolas* é um sanfonado com as duas pontas unidas, que ao ser aberto forma uma estrela de oito pontas. Essa tridimensionalidade geométrica, também uma escolha poética, foi pensada para que não somente as páginas/fólios configurem frente e verso, mas principalmente, dentro e fora. Dentro da estrela-livro estão cópias das fotografias em que as figuras femininas aparecem sozinhas, em preto-e-branco como as originais, parte da coleção da minha bisavó, fotos de suas juventudes e de familiares do Líbano. Junto a estas imagens, em páginas intercaladas, estão textos escritos à mão livre e grafite; minhas memórias sobre a culinária árabe no convívio com minha mãe e avó.

Optei por uma grafia do gesto, espontânea, em letra cursiva, que a princípio se fazia pequena e sem força a partir do desejo de fazer caber todas as memórias no pequeno espaço. Tomada pelo fluxo de pensamentos, minha mão cuidadosa aos movimentos e peso das palavras, à medida que avançava, em algumas partes dava mais contorno e força para a cor do grafite. Com a devida distância, a escala da

escrita providenciava uma unidade de mistura das quase minúsculas palavras, tornando-as espaço cinzento, no efeito de íntimo; do segredo entreaberto em meio à solidão imaginada em cada fotografia. Quando a escrita cessa, uso cola para unir permanentemente as duas extremidades do sanfonado, tornando esse lado o interior da estrela ou a parte interna de um livro fechado em si mesmo.

É possível encontrar diversos trabalhos acadêmicos que abordam a assimilação da imigração de árabes no Brasil a partir da comida. Dentre eles ressalto a tese de Patrícia Dario El-moor Hadjab (2014). A pesquisa aborda os imigrantes do século XIX e hábitos introduzidos por colonizadores ibéricos, destacando como as tradições alimentares revelam identidades "árabes" na sociedade brasileira. Torna significativo também como alimentação é crucial para compreender conexões históricas, tal como a manutenção dessas tradições enquanto estratégia para preservar as identidades das comunidades árabes.

Foi lendo também a autobiografia da síria Dima Wannus, de título *A família que devorou seus homens* lançado em 2023 pela editora tabla e tradução de Safa Jubran³⁷, que pude encontrar um espelhamento dessas discussões. As descrições de Wannus da relação das mulheres de sua família com a comida foram os trechos que me fizeram perder o ar na leitura. Da força de sua avó em determinar os padrões de qualidade, ou o hábito de sua mãe enrolar charutos de folha de uva e congelar, confirmaram as tradições das minhas.

Recordar? Como a memória pode recuperar sons e cheiros? Penso na Marianne, e ouço sua risada exatamente como era e sua voz grossa me dizer: "Se Deus quiser, você vai me enterrar." Consigo sentir seu cheiro gostoso, mistura de perfume e aroma de azeite. Quando criança, eu gostava de sanduíches de *zaatar* e azeite, porque cheirava à Marianne. Ela esfregava o rosto com azeite várias vezes por dia e creditava a isso o frescor de sua pele e suas poucas rugas. Com o tempo, todos os cômodos da casa da tia cheiravam a azeite; o aroma foi se infiltrando nas paredes e ficou aprisionado no ar. (Wannus, 2023, p.79.)

³⁷ É a primeira tradução do livro para outra língua.

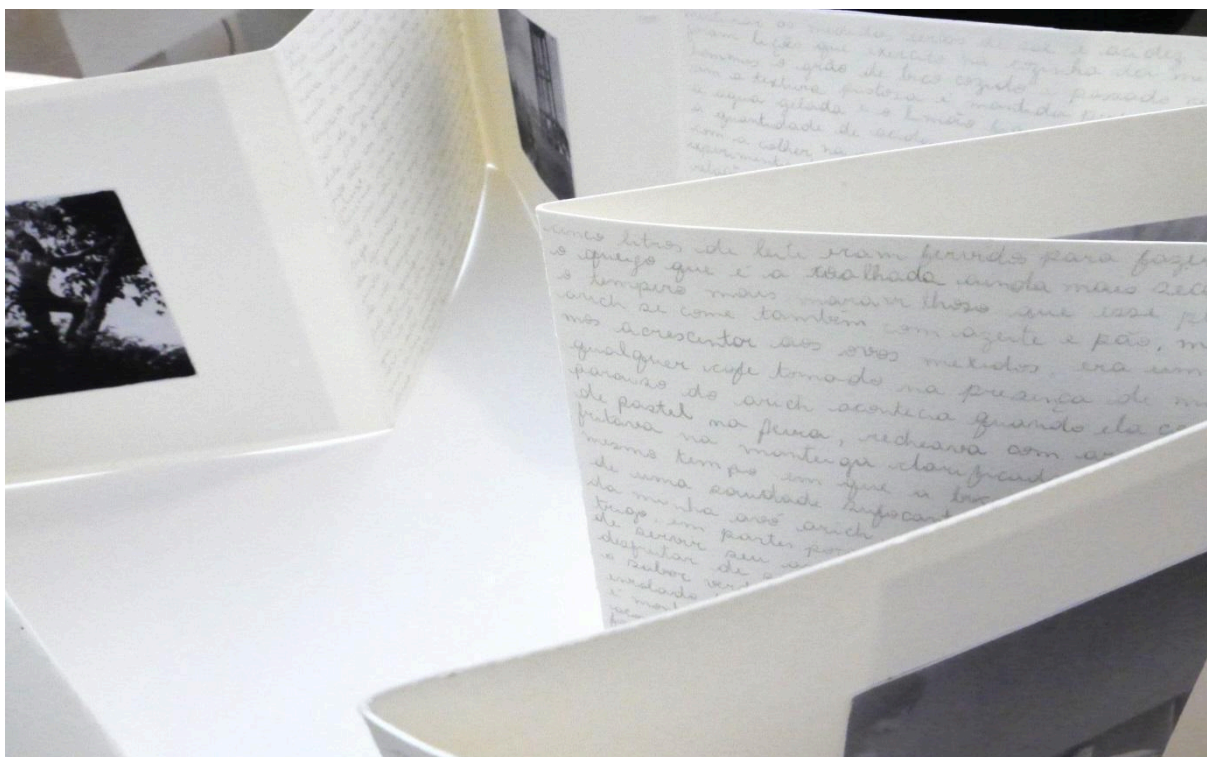


Figura 72. Luiza Domingos, *sêmolas*, 2022. Detalhes. Livro de artista. Fonte: registros da artista.



Figura 73. Luiza Domingos, *sêmolas*, 2022. Detalhes. Livro de artista. Fonte: registros da artista na exposição do NuPAA, *antes que acabe em nós o nosso desejo*, em agosto de 2022, Vila Cultural Cora Coralina, Goiânia.

No lado de fora, as cópias das fotografias do livro de artista *Sêmolas* são de figuras femininas reunidas em ensaios, cenas cotidianas e retratos maternos³⁸. Incluí

³⁸ Na monografia da graduação analiso alguns desses retratos maternos. BARRA, Luiza Domingos. *Uma casa sobre orvalhos: estética feminina do cotidiano e cultura árabe*, ensaio da formação

entre elas uma imagem da minha mãe comigo no colo aos três anos, convertendo-a também para o preto-e-branco. Estamos na cozinha da área externa da mesma casa em que moramos hoje, sentadas atrás de uma mesa de vidro com um vaso decorativo no centro; ela me apoia na perna direita e sorri enquanto eu franzo a testa e sobranceiras em aparente desagrado. No plano de fundo há um longo corredor com uma cadeira que parece estar lá por engano. Essa cadeira me fez aproximá-la da fotografia de outra mulher sentada com uma criança no colo, libanesas desconhecidas por mim. Ao lado delas também o encosto de uma cadeira vazia.

Escrevi versos diretamente em uma máquina de escrever emprestada. A fonte era inacreditavelmente cursiva, algo raro. A amiga que me emprestou, conta que o pai a comprou diretamente da filha de um médico que a usava para trabalhar. Escolhi a cor vermelha e o papel manteiga. Escrevi os versos numa ordem que já não me recordo, mas mantendo meu olhar distante das imagens. Recorria à ordem delas somente na memória. Quando os versos se esgotaram na tomada de fôlego, recortei cada uma das orações, embaralhei-as na mesa de corte e passei a experimentá-las abaixo das fotografias em que as mulheres aparecem juntas. Com as extremidades dos fôlios já coladas, a ordem dos versos-experimento tem dois sentidos de leitura.

<p><i>fragmentos transgressores do grão trigo resultantes de moagem incompleta dançam a distância contornam uma terra invisível se alimentam da falta incorporam a carne e as folhas temperam suas dores devoram pertencimentos saboreiam do próprio suor repetem coreografias e passos matam a fome anunciam mudanças</i></p>	<p><i>para desvendar cidades matam a fome repetem coreografias e passos saboreiam do próprio suor devoram pertencimentos temperam suas dores incorporam a carne e as folhas se alimentam da falta contornam uma terra invisível dançam a distância resultantes de moagem incompleta fragmentos transgressores do grão trigo</i></p>
--	---

Sêmola é um tipo de moagem de grãos espessos. Mas a sonoridade da palavra me lembra um bolo de sêmolina de trigo duro que minha avó fazia com

medidas inventadas. Ela desenhava na massa do bolo, antes de assar, vários losangos que ao centro recebiam uma amêndoa. Quando pronto, uma calda de açúcar era jogada na assadeira. Certa noite, dormindo na cama com minha mãe, ela confessou nunca ter feito esse bolo. Aquilo me deu dimensão do tempo de saudade e distância do sabor. S-E-M-O-L-A-S é de fora para dentro S-A-L-O-M-E-S. Assim, invento que essas mulheres, sozinhas dentro e juntas fora, dançaram em seus próprios tempos até chegarem a mim.

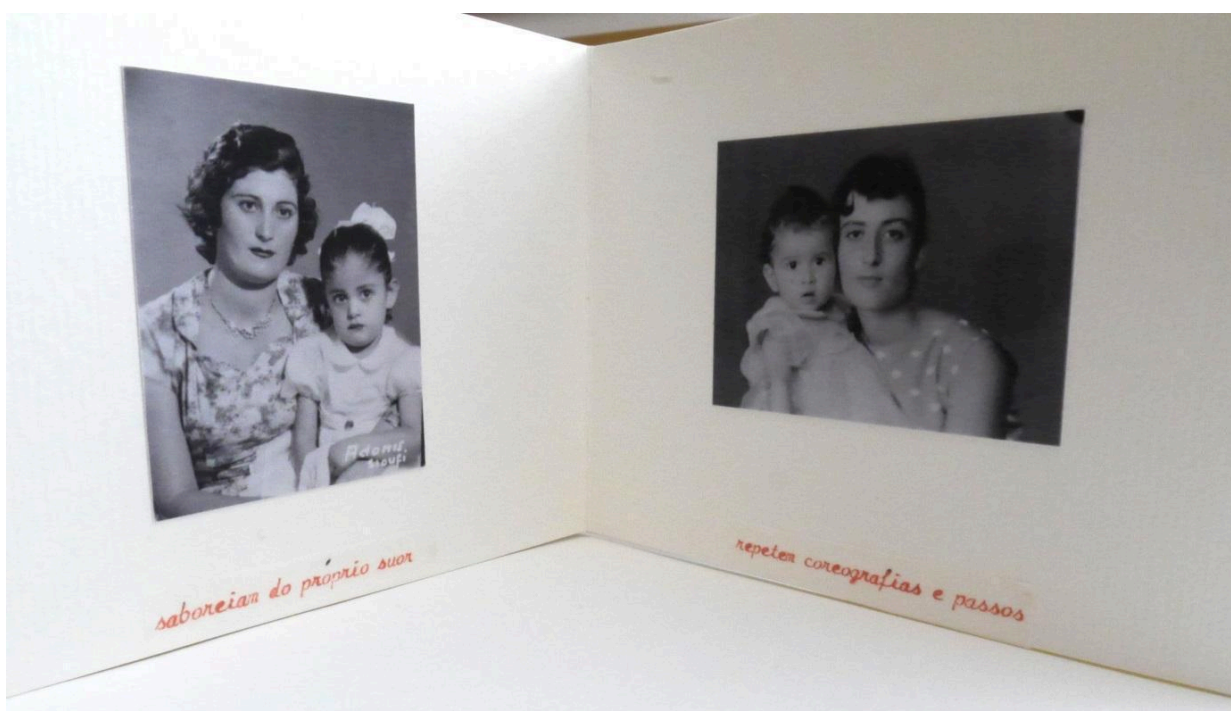


Figura 74. Luiza Domingos, *sêmolos*, 2022. Detalhes. Livro de artista. Fonte: registros da artista.



Figura 75. Luiza Domingos, *sêmolas*, 2022. Detalhes. Livro de artista. Fonte: registros da artista.

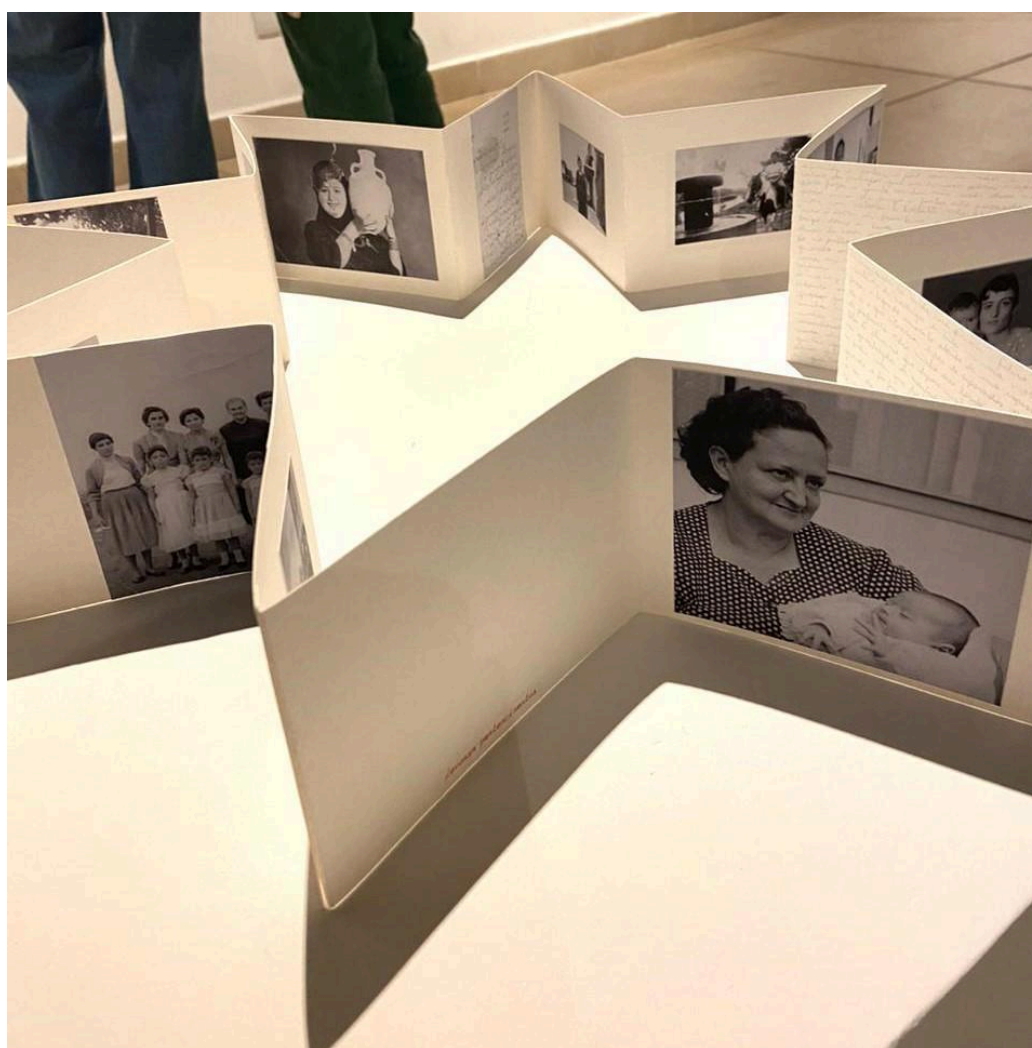


Figura 76. Luiza Domingos, *sêmolas*, 2022. Detalhes. Livro de artista. Fonte: registros da artista na exposição do NuPAA, *antes que acabe em nós o nosso desejo*, em agosto de 2022, Vila Cultural Cora Coralina, Goiânia.



Figura 77. Luiza Domingos, *sêmolos*, 2022. Detalhes. Livro de artista. Fonte: registros da artista na exposição do NuPAA, *antes que acabe em nós o nosso desejo*, em agosto de 2022, Vila Cultural Cora Coralina, Goiânia.

Ao me apropriar dessas fotografias, imediatamente recorro à referência da artista Rosângela Rennó. A historiadora Luana Saturnino Tvardovskas, que se dedica à produção de mulheres artistas, teorias feministas e a constituição de subjetividades, ao pensar o trabalho de Rennó e Rosana Paulino através dos usos de arquivos fotográficos familiares, elenca a prática “modos feministas de desarquivar” (TVARDOVSKAS, 2021, p. 166). Considerando trabalhos sobre memória, e exercícios de relatos críticos e conscientes, assume que fazem do âmbito privado e familiar meios de restituição de memória social que expõe os apagamentos de gênero. Assim, a autora faz uma provocação que desejo transpor e buscar nos meus processos criativos:

Não produzir novas imagens, mas inserir no arquivo cristalizado do social um estranhamento do olhar denso, irônico, obsessivo e radical: não seria feminista essa atitude de criar uma “pequena ecologia da imagem”, informada pelo próprio arquivo familiar, numa refinada dissonância em nossa memória afetiva, política e cultural? (Tvardovskas, 2021, p. 155)

Além disso, a partir de leituras iniciais de Chandra Talpade Mohanty (2017) tem sido possível vislumbrar uma busca por respostas que atuariam para desesteriotipar as narrativas orais. As fotografias colecionadas por minha bisavó como uma ligação simbólica com o lugar que ela deixou ao imigrar são, nesse sentido, caminho para compreender como outras possibilidades de sua história poderiam compor as mulheres que se sucederam a ela, que convivem comigo e que busco ser. A busca seria, portanto, partir da problematização de que:

[...] análises feministas que praticam e sustentam a hegemonia da ideia da superioridade do Ocidente produzem um conjunto correspondente de imagens universais da “mulher de Terceiro Mundo”, imagens como a mulher de véu, a mãe poderosa, a virgem casta, a esposa obediente etc. (Mohanty, 2017, p. 57)

São tais imagens que pretendo subverter e superar, a começar pelo apelo delas na minha própria subjetividade.

para fazer qualquer quibe não deixamos o trigo de molho, lavamos tal como arroz



cinco litros de leite são fervidos para fazer dez bolas de arich, envoltos de zahtar



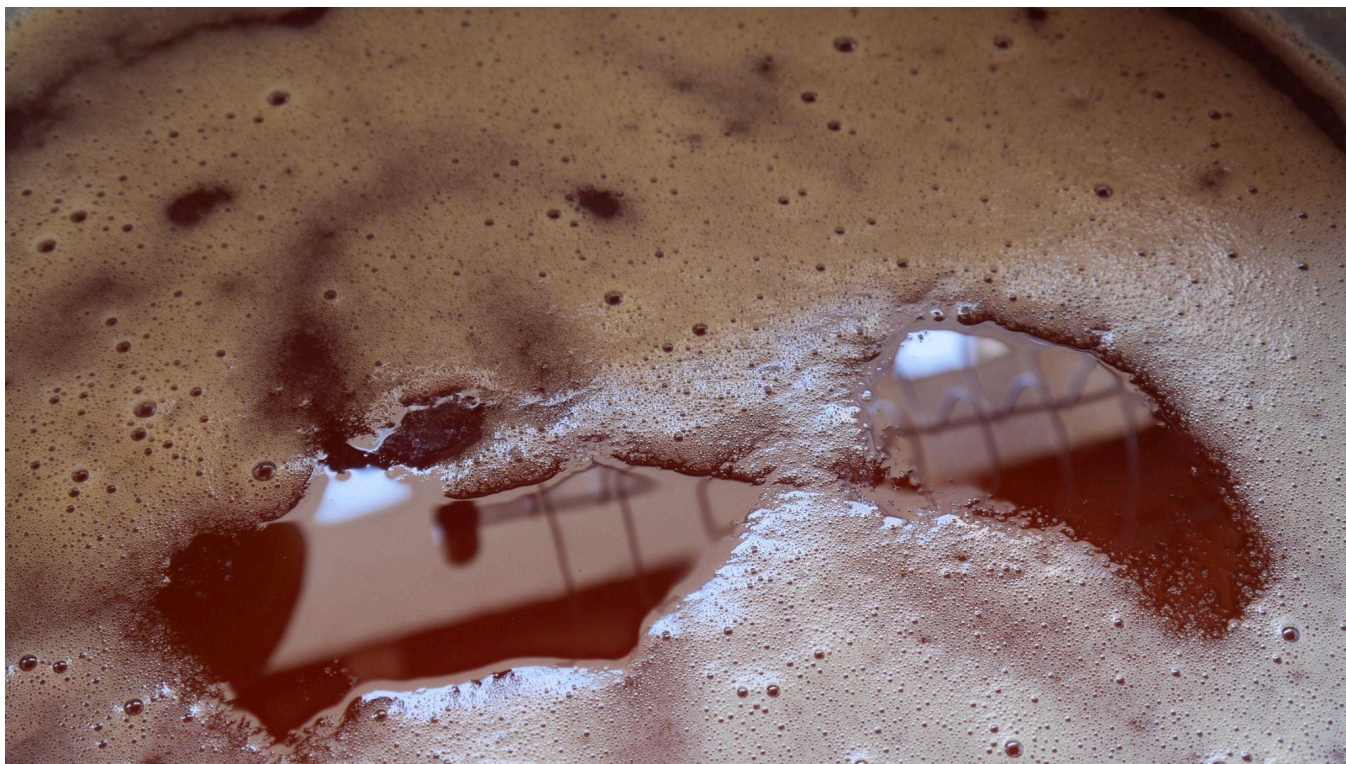
aprendi devagar e cedo, a fechar as esfirras em triângulos perfeitos



no babaganush não há acidez, mas o sabor do fogo é simbólico para quando eu e minha mãe precisamos silenciar nossas diferenças



mulheres árabes, na minha casa, preveem o futuro fervendo litros de manteiga de leite



3.3. para a gente se ver bastam os espelhos

As mulheres têm servido há séculos como espelhos, com poderes mágicos e deliciosos de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural. Sem esse poder, provavelmente a terra ainda seria pântanos e selvas. As glórias de todas as nossas guerras seriam desconhecidas. [...] O tsar e cáiser nunca teriam usado coroa nem a teriam perdido. Seja qual for seu uso nas sociedades civilizadas, os espelhos são essenciais para todas as ações violentas e heróicas. É por isso que tanto Napoleão quanto Mussolini insistiam tão enfaticamente na inferioridade das mulheres, pois, se elas não fossem inferiores, eles deixariam de crescer. Isso explica, em parte, a necessidade que as mulheres representam para os homens. [...] Pois se ela resolver falar a verdade, a figura refletida no espelho encolherá; sua disposição para a vida diminuirá. Como ele continuará a fazer julgamentos, civilizar nativos, criar leis, escrever livros e vestir-se bem e discursar em banquetes, a menos que consiga ver a si mesmo no café da manhã e no jantar com pelo menos o dobro do tamanho que realmente tem? [...] A alegoria do espelho é de importância suprema porque recarrega a vitalidade, estimula o sistema nervoso. Exclua isso e o homem morre, como o viciado em cocaína quando privado da droga.

Virginia Woolf, *Um Teto Todo Seu*

O espelho é um elemento que persigo (ou me persegue) nos processos artísticos desde o primeiro semestre da graduação. No final da disciplina de fotografia em 2014-1, meu trabalho prático foi uma série de fotografias analógicas de

peessoas que encontrei nos banheiros da UFU e convidei a se olharem nos próprios olhos diante do espelho. Tinha somente uma única pose por pessoa, ínfima e modesta tentativa de capturar algo que elas demonstrassem encontrar no próprio reflexo. Lembro que ampliar e revelar os negativos no laboratório, ver as imagens surgindo vagarosamente no papel mergulhadas em químicos, foi tão emocionante quanto perceber ao final do dia fotografando que o espelho havia se tornado um portal para mim.

Depois disso, em 2017, outra imagem fotográfica feita no reflexo do espelho, de título *Descender*, fez parte da minha monografia de conclusão de curso. Fiz a reflexão desse trabalho tendo que me desvencilhar da figura mitológica ocidental do Narciso. Em outro momento, tomo uma fixação por *Alice através do Espelho*, de Lewis Carroll. Lendo e relendo, inúmeras vezes. Depois, na aula de Tópicos de Poesia I, em 2022, falando sobre o estágio do espelho segundo Lacan, o professor me revela e desperta a curiosidade sobre a relação de Oxum com o espelho na cultura lorubá e sua forte presença na escrevivência de Conceição Evaristo (2020). Pergunto-me: Sendo espelho, dou ao que me quebra sete anos de azar ou viro caleidoscópio de mim mesma?

O título do vídeo, *para a gente se ver bastam os espelhos*, é retirado do diálogo entre Herodes e Salomé na obra de Oscar Wilde. O rei, ao ouvir o pedido de Salomé pela cabeça do profeta Iokanaan diz: “Não, não a queres! Dizes isso só para torturar-me porque toda a noite não tirei de ti os olhos. É verdade: olhei-te muito toda a noite... A tua beleza perturbou-me, perturbou-me abominavelmente! Olhei-te muito! Mas não olho mais... Nem tudo se pode ver, e para a gente se ver bastam os espelhos que nos refletem os rostos...”.

Durante a montagem decidi unir em camadas de transparência imagens de diferentes espaços e tempos. A proposta era um vídeo de autorrepresentação para a disciplina *Tópicos Especiais B*, da professora Rosa Berardo, em 2022. Já possuía duas gravações que somente fermentavam entre meus dedos. Consistia em me sentar no chão diante da câmera, ao som da música *Mreyte Ya Mreyte*, de Khaled Mouzanar, parte da trilha sonora do filme *Caramel* (2007)³⁹, de Nadine Labaki, e somente poder dançar improvisadamente com as mãos. Primeiro sentei-me no piso fresco do estúdio que aluguei em Goiânia e alguns dias depois no jardim da casa de

³⁹ Os direitos autorais da música estão sendo levados em consideração, e possibilidades ainda estão sendo investigadas no processo criativo.

minha mãe, em Uberlândia. Usei nos dois momentos um vestido preto de botões brancos. Deixei solto meu cabelo. Tirei os óculos.

Em grande parte do tempo, fechei meus olhos. Veio da necessidade de encontrar algum procedimento que me colocasse em estado de honestidade com meu corpo. Ainda que estivesse sendo vista pela câmera, registrada, era como se deslocasse para o futuro meu olhar. Estaria míope do entorno no tempo presente da dança. No escuro confortável de mim mesma e do que a música pedia da memória no corpo. Achei que manter meu quadril imóvel e plantado ao chão, junto às minhas pernas e pés, seria a primeira etapa para visualizar meu próprio banimento da dança; ou ao menos ter a chance de dedicá-lo a algo que ainda não sabia o que era.

As minhas mãos, braços, ombro e cabeça, por outro lado, estavam à minha disposição. Em meados de fevereiro de 2022, fiz aulas particulares de dança árabe online com Esmeralda Colabone, uma bailarina que acompanho e admiro desde a adolescência. Ela morou e dançou em diferentes países árabes por doze anos. Sua vivência e repertórios para além de técnicos, são constituídos de reformulação identitária, proveniente do processo de imigração e performance cultural. Havia ali tanto encantamento, que nas duas primeiras aulas somente conversamos por quase duas horas. Contei-lhe que não dançava em palcos há dez anos. Da reprovação da minha avó pelas apresentações, apesar do sabor que era dançar somente entre nós.

Pedi a Esmeralda que me ajudasse a lembrar. E nas primeiras práticas o que mais dolorosamente minha memória imprimiu foi o peso dos meus braços. A falta de tônus muscular para sustentá-los em segunda posição, abertos, pouco abaixo da linha dos ombros. Era como se o ar pesasse uma tonelada. Alguns meses depois soube que ela, que é de São Paulo, estaria em Goiânia para ministrar um Workshop. Não pensei duas vezes para me inscrever. Vimo-nos pessoalmente pela primeira vez. Esmeralda ao me lembrar de dançar, disse que não orientava o movimento das mãos porque elas são nossa voz.

Minha mão dança quando escreve? Descobrir minha própria voz e o que quero dizer através das mãos é o que tem insistido nos meus pensamentos desde então. Já havia recortado as mãos das mulheres nas fotografias e a sua fala me abateu. Fiquei pensando também que as palavras mão e mãe são família, muda-se uma única letra e tem-se a outra. Mãe é outra pulsão do que quero dizer. Vim dela para a vida e de outra mãe a minha veio. As suas mãos me receberam no mundo, resguardam-me em casa, seguraram meu corpo, cozinham meu alimento, lavaram

meus cabelos, sinalizaram as ordens. Pensei: Minha mão dança quando escreve e é com o corpo que quero escrever, para dançar outros destinos. Dançar para fazer da minha cabeça uma parte do meu corpo. Transformaram Salomé numa caçadora de cabeças. Lembro-me da Rainha Vermelha que também as pede em bandejas de prata. Sendo Alice e Salomé ao mesmo tempo, posso somente reivindicar que a minha própria cabeça me seja entregue? O quanto isso me libertaria?



Figura 78. Luiza Domingos, *para a gente se ver bastam os espelhos*, 2022. Vídeo 5 min e 22 s.
 Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=5VZLppKYoZU>

Na primeira gravação, em Goiânia, coloco-me onde o sol recorta o fim da tarde. A luz dourada me cede um alto contraste para o preto e branco que desejo, e o enquadramento que corta minhas mãos quando os braços as suspendem sobre a cabeça, revelando-as na sombra da parede, sugere a cena do documentário *Belly Dancers* (1989) da diretora libanesa Jocelyne Saab. O único trecho ao qual consegui ter acesso é uma cena em que uma mulher adulta sentada em almofadas no chão, movimenta as mãos refletidas na sombra de uma parede ao mesmo tempo em que instrui em árabe uma criança ao som de uma música que reconheço (**figuras 79 e 80**).

Com essas mesmas mãos que dançam, escrevi-dancei meu nome em árabe. Abri um atlas, parte da enciclopédia Barsa com a qual minha mãe me presenteou. Encaixando a câmera entre o queixo e peito, com o livro no meu colo e as mãos livres, folheei, li e caminhei com a linha de uma caneta o mapa do Brasil Império, com movimentos circulares indo e voltando entre Minas Gerais e Goiás. Encarei o discurso colonizador da França e de Portugal. Sobrepus essas imagens às minhas danças que acompanham uma música que fala sobre um diálogo com um espelho.



Figura 79. *Documentário Belly Dancers*, 1989. Direção de Jocelyne Saab. Imagem retirada do trecho disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sjTQFr6Ym50>



Figura 80. Documentário *Belly Dancers*, 1989. Direção de Jocelyne Saab. Imagem retirada do trecho disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sjTQFr6Ym50>

<p> مرايتي يا مرايتي راح أحكي لك حكايتي قولي لي أنا مين إنت أنا و أنا إنت، مهما كبرت و اتغيرتي بعيوني إنت ستة يا مرايتي راح أحكي لك حكايتي قولي لي إنه أنا أحلى وحدة فيهن أنعم وحدة فيهن شوفي قولي إللي تشوفي قولي يا مرايتي راح أحكي لك حكايتي قولي لي أنا ليه شعري منو أشقر خصري منو أصغر و تمّي منو أكبر يا مرايتي راح أحكي لك حكايتي قولي لي أنا كيف بدا أصغرها أو يتحلوا الحمرا مع فستان السهرة يا مرايتي قولي لي أنا مين إنت أنا و أنا إنت، مهما كبرت و اتغيرتي بعيوني إنت ستة يا مرايتي قولي لي أنا مين قولي لي أنا مين يا مرايتي يا مرايتي يا مرايتي </p>	<p> My mirror, oh my mirror, I will tell you my story Tell me who I am You are me, and I am you, no matter how big you grow to be and no matter how much you change In my eyes you are still six, oh my mirror I'm going to tell you my story Tell me I am the fairest of them all And the most sensual/feminine of them all Look and tell me what it is you see, oh my mirror I'm going to tell you my story Tell me why My hair is not blonde My hips are not small And my lips are not full, oh my mirror I will tell you my story Tell me how I can make it smaller Or how to be beautiful in make-up With my party dress, oh my mirror Tell me who I am You are me, and I am you, no matter how big you grow to be and no matter how much you change In my eyes you are still six, oh my mirror Tell me who I am Tell me who I am Oh my mirror, oh my mirror, oh my mirror </p>
<p>Mreyte Ya Mreyte de Khaled Mouzanar</p>	<p>Fonte: https://lyricstranslate.com</p>

CONSIDERAÇÕES DO INFINITO OU O POUSO

Neste ensaio composto por três capítulos, apresentei o que foi desenvolvido no mestrado: relatos, resultados, e reflexões envoltas pelos processos criativos dos trabalhos artísticos *l' effect de réll; a pacífica I e II; sêmolas; e para a gente se ver bastam os espelhos*. Busquei responder como posso, na formação de minha subjetividade, produzir e pensar arte autobiográfica e feminista, realizar o desarquivar e a apropriação de fotografias do acervo familiar de origem árabe-libanesa. O exercício de tornar públicas imagens, objetos e memórias do âmbito privado e multicultural permitiu ao fazer artístico conceber materialidades poéticas intencionalmente autobiográficas. Transpondo para as artes visuais autoficções-palimpsestos das personagens Sahazad e Salomé, pude me confrontar com a morte, o luto e a sexualidade. Temas dos feminismos contemporâneos, e sobretudo, deslocamentos que fizeram pensar identidades, pertencimentos e a dissolução das dicotomias.

Comprometida com as inquietações que me deslocaram e transformaram, a partir de uma Pesquisa Autobiográfica em Arte (Rodrigues, 2021), a busca por dialogar e referenciar as produções artísticas de Mariana Sassini, Silvana Macedo, Yara Osman, Mari Dagli, Mona Hatoum, Yumna Al Arashi, Larissa Sansour, Sara Ouhaddou, Dana Awartani, Nadine Labaki e Jocelyne Saab, foram imprescindíveis. Espero também ter contribuído para o Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual (FAV/UFG), discutindo e tentando contrapor visualidades históricas e contemporâneas acerca da diversidade dos povos árabes.

Almejo também ter contribuído para a discussão de como através do uso de materialidades autobiográficas - no meu caso, objetos e fotografias - pode-se entrelaçar o relato de vida à reflexão do trabalho artístico posto ao “mundo”. Olhei para a questão da Palestina, o feminismo islâmico e a imigração de árabes no Brasil através da consciência de minha ancestralidade materna, mas sobretudo, por meio das figuras ficcionais que invento na elaboração de uma liberdade. Isso deixou evidente para mim que a Arte e a Pesquisa Autobiográfica são políticas, sociais, poéticas e disruptivas.

Houve dificuldades que devo considerar no (in)findar desta escrita. Compreendo que não consegui alcançar posicionamentos nas disputas teóricas e as

rupturas epistemológicas propostas pelas feministas descoloniais e decoloniais. De acordo com Vivian Morais de Santos (2018), que por meio do pensamento de Grada Kilomba, afirma a insurgência-desobediência epistemológica como a contraposição indispensável às colonialidades. Analisar as desigualdades epistemológicas dentro do ambiente acadêmico, o modo como elas afetaram esta pesquisa e identificam as colonialidades presentes na minha subjetividade, fortalece-me para futuramente estar atenta ao modo como minha escrita e produção artística contempla as intersecções entre raça, classe e sexualidade.

Por outro lado, sinto de alguma forma já ter exercitado, como também aponta a Santos (2018), o princípio do engajamento nos processos de resistência à colonialidade, inspirado pelo feminismo decolonial. Isso implica reconhecer e refletir sobre as materialidades da intersubjetividade e a compreensão de minhas relações com outres. A autora confirma que é fundamental ajustar nossas perspectivas para enxergar as diversidades. Reconhecendo que a resistência reside no conceito de "ser-sendo" e no "estar-sendo em relação" (apud. Lugones, 2014), penso que criar arte visual autobiográfica e feminista poderá produzir os estranhamentos que fraturam colonialidades, acreditando que minhas pesquisas podem colaborar nas desestabilizações (Santos, 2018, p. 8).

Penso em como a área de Artes e as linhas de poéticas artísticas rompem com a modernidade científica. A tese de Vagner Godói (2020) apresenta a cronologia e o comportamento histórico da pesquisa no campo das artes no Brasil, dimensionando-o com demais programas de pós-graduação do mundo, sobretudo, os europeus. Tal levantamento, inclusive, é capaz de mapear as diferentes metodologias que esses programas comportam e reconhecem. A produção artística, então, estará atrelada ao desenvolvimento de uma dissertação ou tese que registre e pense o processo criativo, pois leva em conta que toda obra de arte acaba por refletir, analisar e reinterpretar a arte passada e contemporânea. Portanto, segundo o autor, a pesquisa artística pode se concentrar no pensamento gerado pela própria produção artística e "(...) este querer-saber-do-fazer é ir ao encontro da metalinguagem própria do artista, ou seja, aquela que diz respeito à Poética como processo formativo e operativo da obra de arte" (GODÓI, 2020, p. 148).

Sobre isso, a escrita de artista e o que deve uma dissertação ou tese em Artes contemplar, a leitura de Rosana Paulino (2020) cria intenso sentido ao assumir

que na arte, ao contrário da abordagem geral e científica, concentramo-nos no singular, por configurar um resultado único da pesquisa em Poéticas Visuais que não tem pretensões de reprodução. Ela considera que uma escrita científica, preocupada com a verdade é ligada à padronização necessária para repetição, e que isso a consideraria um documento científico, não artístico (Paulino, 2020).

Assim, tendo recentemente conquistado uma vaga para o doutorado, perspectivando aprofundar nas questões que ficaram em aberto ou que surgiram em contratempo neste percurso no mestrado. Diante da leitura de um levantamento realizado por Samira Osman (2020) de dissertações e teses sobre a imigração árabe no Brasil, realizadas entre os anos de 1970 e 2020, confirma-se que a questão, especialmente a partir dos anos 2000, concentra-se em abordar as representações relacionadas à identidade, memória e estereótipos envolvendo esse grupo, destacados com os impactos do 11 de setembro na comunidade imigrante e de refugiados. A historiadora observa que muitos trabalhos sobre o assunto, de modo paradoxal, a partir de seus títulos, reforçam estereótipos ou simplificam a cultura árabe com base nas contribuições econômicas. Revela ainda que os debates acadêmicos sobre a migração árabe pouco exploram as novas perspectivas teóricas e que mesmo os estudos mais recentes continuam a enfatizar somente análise das histórias locais e regionais.

A historiadora chama atenção que as questões como o pertencimento cultural dos imigrantes árabes na sociedade receptora, as interações culturais entre os grupos de origem, conflitos de gênero e geração, bem como a interculturalidade na construção de identidades imigrantes, ainda não receberam a devida atenção e avançam lentamente na pesquisa acadêmica (Osman, 2020, p. 253).

Um levantamento similar acerca dos trabalhos acadêmicos sobre a Palestina foi realizado pelas pesquisadoras Carolina Figueiredo e Nina Galvão (2021). O que mais me chamou atenção foi que dentre as áreas mapeadas e mencionadas tanto por elas quanto por Osman (2021) não se faz presente Artes ou Cultura Visual, estas são: Psicologia, Geografia Física e Humana, Antropologia, Teoria Literária, Comunicação, Pedagogia do Teatro Literatura, Linguística, Filologia e Letras; História; Antropologia; Sociologia; Ciência da Religião; Memória Social e Integração; Educação; Geografia; Cultura e Turismo, Hospitalidade e Sociedade e Cultura. As

regiões em que as teses e dissertações mais se concentram predominantemente também é um dado interessante. No estado de Goiás, sobre a Palestina, foi encontrada somente uma dissertação, enquanto que sobre a Imigração Árabe no Goiás duas teses são defendidas em outras regiões do país.

Diante disso, percebo novamente a contribuição de Maria Aparecida Yasbec Sebba (2011) que em artigo tanto realiza um relato de vida quanto entrevistas, tal como contextualiza a história da imigração árabe em Goiânia e no estado de Goiás. Esse primeiro levantamento de referências me possibilita pensar: Como poderei com as poéticas artísticas incluir a Arte, a Cultura Visual, a Pesquisa em Arte (Rey, 2002) e a Pesquisa Autobiográfica em Arte (Rodrigues, 2021) nos tensionamentos desse debate? Ou mesmo, como continuar aprofundando o fazer artístico autobiográfico que problematiza as colonialidades de gênero na interculturalidade árabe e brasileira? Penso em enfrentar tais perguntas investigando melhor os meus processos de criação a autobiogeografia (Rodrigues, 2017) como metodologia decolonial e, junto ao grupo de pesquisa do qual faço parte, o NuPAA, contribuir também para o aprofundamento desse debate.

A realização desta dissertação até aqui revelou minhas incertezas, mas impulsionou muitos desejos. Ensaio e exercitando uma poética artística, curo uma imobilidade provocada pelo medo de errar e falar em voz alta. Da causa que estacionou por anos minhas mãos, e enfraqueceu meus braços para o fazer artístico, no saber que como mulher do sul do mundo não me sinto sozinha. Mas, sobretudo, do modo como a arte é capaz de promover o reconhecimento disso. Rearticulando o “aqui” imediatamente enquanto escrevo o agora, considero essa escrita um voo em que posso aqui pousar. Ainda que, sentindo-me insatisfeita, já que sempre há a necessidade de outros impulsos no ar. Devo em breve voar novamente, buscando descobrir-me uma artista latina-árabe com urgência.

REFERÊNCIAS

Arfuch, Leonor. O espaço biográfico. **Dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, p. 249-274, 2010.

Assunção, Naiara Müssnich Rotta Gomes de. **Entre Ghawazee, Awalim e Khawals: viajantes inglesas da Era Vitoriana e a “Dança do Ventre”**. 2018.

Assunção, Naiara Müssnich Rotta Gomes de; PASCHOAL, Nina Ingrid Caputo. **Orientalismo em movimento: representações da dança do ventre em pinturas e literatura de viagem (séc XIX)**. Revista Brasileira de Estudos da Presença, v. 12, 2021. Disponível em <https://doi.org/10.1590/2237-2660113430>

Abu-Lughod, Lila. **As mulheres muçulmanas precisam realmente de salvação? Reflexões antropológicas sobre o relativismo cultural e seus Outros**. Estudos Feministas, p. 451-470, 2012.

Abdelnour, Samer (2022). **Making a Killing: Israel’s Military Innovation Ecosystem and the Globalization of Violence**. Organization Studies. <https://doi.org/10.1177/01708406221131938>

Agamben, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Argos, 2009.

Antoni, Janine. **“Interview with Mona Hatoum”**. *Bomb Magazine*, n. 63, 1998. Disponível em: <https://bombmagazine.org/articles/mona-hatoum/>

Barthes, Roland. **A câmara clara**, edições 70. 1980.

Barra, Luiza Domingos. **Efeito do Real: Leituras do Orientalismo e Feminismos na Arte**. 2021. São Paulo: Anais do IV Encontro Nacional do GT Estudos de Gênero - ANPUH - 'Espaços e caminhos dos Feminismos: História, diversidade e resistências' Disponível em:

Barra, Luiza Domingos. **A Pacífica: Um Livro de Artista Digital e Estudos Autobiográficos sobre Ancestralidade Árabe**. 2023. Goiânia: Anais V Seminário Internacional de Arte e Cultura Visual. Disponível em: https://seminarioculturavisual.fav.ufg.br/p/44606-2022-v-sipacv#eixo_g Acesso em: 9 jul. 2023

Barra, Luiza Domingos. **Invenções de Salomé: Visualidades e Orientalismo**. 2023. Goiânia: Anais V Seminário Internacional de Arte e Cultura Visual.

Brites, Blanca et al. **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Editora da Universidade/UFRGS e PPGAV/IA/UFRGS, 2002.

Cixous, Hélène. **O riso da Medusa**. Bazar do Tempo, 2022.

Dib, Márcia. **MULHERES ÁRABES COMO ODALISCAS: UMA IMAGEM CONSTRUÍDA PELO ORIENTALISMO ATRAVÉS DA PINTURA**. Revista UFG,

Goiânia, v. 13, n. 11, 2017. Disponível em:
<https://revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48395>. Acesso em: 26 dez. 2023.

Dottin-Orsini, M. Salomé (também denominada Herodíade ou Herodias). In: **Dicionário de Mitos Literários**, Rio de Janeiro, Editora UnB. 1998. BRUNEL, Pierre.

Duarte, Pedro. O elogiável risco de escrever sem ter fim. Folha de São Paulo, São Paulo, 28 fev. 2016. Caderno Ilustríssima. Disponível em: <<https://m.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/02/1743666-o-elogiavel-risco-de-escrever-sem-ter-fim.shtml>>. Acesso em: 22 jan. 2023.

Erakat, Noura & Reynolds, John. (2022). **Understanding Apartheid**. Jewish Currents. <https://jewishcurrents.org/understanding-apartheid>

Evaristo, C. **A Escrivência e seus subtextos**. In: DUARTE, C.; NUNES, I. (org.). *Escrivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020a

Ferreira, Francirosy Campos Barbosa. **Diálogos sobre o uso do véu (hijab): empoderamento, identidade e religiosidade**. *Perspectivas: Revista de Ciências Sociais*, v. 43, 2013.

Flusser, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma filosofia da fotografia**. Relume Dumará, 2005.

Galvão, Nina Fernandes Cunha; DE FIGUEIREDO, Carolina Ferreira. **A produção acadêmica brasileira sobre a palestina entre 2000 e 2021: pesquisas e abordagens**. *Veredas da História*, v. 14, n. 2, 2021.

Godoi, Vagner. **Funcionamento da obra de pesquisa**. 2018. Tese de Doutorado. Tese (Doutorado em História da Arte). Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo.

Grosz, Elizabeth. **Corpos reconfigurados**. *cadernos pagu*, n. 14, p. 45-86, 2000.

Guerini, Andréia; SANTOS, Sheila Cristina dos. **Entrevista-Safa Jubran**. 2023.

Guerreiro, Nelson. **Estás onde? Reflexões sobre autobiografia e auto-ficção nas práticas artísticas contemporâneas**. *Cadernos PAR*, v. 11, n.4, mar. 2011, p. 125-138. Disponível em:
https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/407/1/Par4_art10.pdf6

Haddad, Joumana. **Eu matei Sherazade: confissões de uma árabe enfurecida**. São Paulo: Record, 2011.

Hadjab, Patrícia Dario El-moor. **Alimentação, memória e identidades árabes no Brasil**. 2014.

Herath, Thisaranie. **Women and Orientalism: 19th century Representations of the Harem by European female travellers and Ottoman women.** Constellations, v. 7, n. 1, p. 10-10, 2015.

Hourani, Albert. **Uma história dos povos árabes.** Editora Companhia das Letras, 2006.

Lazreg, Marina. **Descolonizando o feminismo (mulheres argelinas em questão).** Pensamento Feminista Hoje: Perspectivas Decoloniais. Heloísa Buarque de Hollanda, editor. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020 (ISBN: 978-85-69924-78-4). Hypatia, v. 37, n. 3, p. e1, 2022.

Leite, Miriam Moreira. **Retratos de família: leitura da fotografia histórica.** Edusp, 1993.

Leite, Sylvia. **O simbolismo dos padrões geométricos da arte islâmica.** Ateliê Editorial, 2007.

Lispector, Clarice. **Água viva: edição com manuscritos e ensaios inéditos.** Editora Rocco, 2019.

Lima, Cila. **Feminismo islâmico: uma proposta em construção.** Sem. Intern. Fazendo Gênero 10 (Anais), Florianópolis, 2012.

Lugones, María. Colonialidade e Gênero. In.: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

Macedo, Ana Gabriela. **As narrativas de Mona Hatoum e o efeito de 'contraponto': desemoldurando o doméstico enquanto performatividade e gesto político.** Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 27, n. 1, e58888, 2019.

Meihy Murilo Bon; OSMAN, Samira Adel. **Apresentação do Dossiê" Imigração do Oriente Médio para o Brasil: história, cultura e sociedade".** Revista Territórios e Fronteiras, v. 13, n. 2, p. 1-4, 2020.

Meihy, Murilo. **Os libaneses.** Editora Contexto, 2016.

Mernissi, Fatima. **Sonhos de transgressão: minha vida de menina num harém.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Meruane, Lina. **Tornar-se palestina.** Relicário; 1ª edição, 2019.

Mirzoeff, Nicholas. O direito a olhar. **Educação Temática Digital**, Campinas, SP, v. 18, n. 4, p. 745-768, nov. 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472>

Mohanty, Chandra Talpade. **Sob os olhos do ocidente: estudos feministas e discursos coloniais.** Tradução de Maria Isabel de Castro Lima. In: BRANDÃO, Izabel (org.) Tradução da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010). Florianópolis, EDUFAL, Editora da UFSC, 2017.

Mondzain, Marie-José. **A violenta história das imagens**. In: _____ A imagem pode matar? Lisboa: Nova Vega, 2009, p. 11-48.

Odeh, Muna Muhammad (et al.). **PALESTINA LIVRE EM MOSAICO: CEM ANOS DE REFÚGIO E MIGRAÇÃO DE MULHERES NO BRASIL**. Em: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Instituto de Artes e Design, UFJF, v. 6 n. 1 e 2: Artes, Mulheres e Migrações, 2021. Disponível em <https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava/article/view/32879/23224>

Odeh, Muna Muhammad, (et al.). **Para além dos retratos comuns sobre a condição de refúgio e de migração: narrativas de mulheres palestinas sobre seu protagonismo no Brasil**. Em: Tempus, actas de saúde colet, Brasília, 14(3), 219-233, set, 2020. Epub mai/2021 Disponível em <https://www.tempusactas.unb.br/index.php/tempus/article/view/2867/2088>

Osman, Samira Adel. **Entre o Líbano e o Brasil: dinâmica migratória e história oral de vida**. 2006. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

Osman, Samira Adel. **A imigração árabe no Brasil: balanço da produção acadêmica (1970-2020)**. Revista Territórios e Fronteiras, v. 13, n. 2, p. 236-255, 2020.

Pappe, Ilan. **A Limpeza Étnica da Palestina**. São Paulo: Sundermann, 2016. Trad. Luiz Gustavo Soares.

Pappe, Ilan. **Os Dez Mitos Sobre Israel**. São Paulo: Tabla, 2022. Trad. Bruno C. Mattos.

Paschoal, Nina Ingrid Caputo et al. **Ventre colonizado: representações da mulher árabe e suas danças na pintura orientalista do século XIX**. 2019.

Paulino, Rosana. **AFINAL, QUAL É O LUGAR DO TEXTO NESTA PESQUISA? Ou da necessidade de se pensar critérios diferenciados para o texto em Poéticas Visuais**. In. Estalos, incidentes e acontecimentos como procedimento e método da pesquisa em artes. LEÃO, Cláudia; DE BRITO, Maria dos Remédios. 2020.

Proust, Marcel. **Em busca do tempo perdido: o caminho de Guermantes**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

Rago, Luzia Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. Editora da UNICAMP, 2013.

Rago, Margareth, **“Feminismo e Subjetividade em Tempos Pós-Modernos”**, in. Poéticas e políticas feministas, Org. Cláudia de Lima Costa e Simone Pereira Schmidt, Florianópolis: Editora Mulheres, 2004.

Rodrigues, Manoela dos Anjos Afonso. **Autobiogeografia como metodologia decolonial**, In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 26, Memórias e Invenções, 2017, Campinas. Anais [...] Campinas: ANPAP/Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p.3148-3163. Disponível em:

http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/PA/26encontro_RODRIGUES_Manoela_dos_Anjos_Afonso.pdf

Rodrigues, Manoela dos Anjos Afonso. **Pesquisa autobiográfica em Arte: Apontamentos Iniciais**, In: Revista Nós - Cultura, Estética & Linguagens, Vol. 06, N. 1 - 1º Semestre 2021. Disponível em:
<https://www.revista.ueg.br/index.php/revistanos/article/download/11364/8348>

Rodrigues, Manoela dos Anjos Afonso; Barra, Luiza Domingos; Souza, Kassius Bruno. **DIMENSÕES ARTÍSTICAS DO ESPAÇO BIOGRÁFICO**. In: Formas de Vida - Anais do 32º Encontro Nacional da ANPAP. Anais...Fortaleza(CE) IFCE, 2023. Disponível em:
<https://www.even3.com.br/anais/32anpap2023/668563-DIMENSOES-ARTISTICAS-D-O-ESPACO-BIOGRAFICO>. Acesso em: 26/12/2023

Safo, Clarice da Conceição Monteiro de Lima. **Feminismo islâmico e identidades: uma relação dialógica através do discurso corânico**. 2019. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Said, Edward W. **Cultura e imperialismo**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

Said, Edward W. **The Art of Displacement: Mona Hatoum's Logic of Irreconcilables**, The Entire World as a Foreign Land, Tate Gallery (London, 2000)

Said, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Editora Companhia das Letras, 2007.

Santos, V. M. dos. (2018). **NOTAS DESOBEDIENTES: DECOLONIALIDADE E A CONTRIBUIÇÃO PARA A CRÍTICA FEMINISTA À CIÊNCIA**. *Psicologia & Sociedade*, 30, e200112. <https://doi.org/10.1590/1807-0310/2018v30200112>

Sebba, Maria Aparecida Yasbec. **O ÁRABE EM GOIÂNIA-SUA VIDA AQUI**. Revista UFG, v. 13, n. 10, 2011.

Shibli, Adania. **Detalhe Menor**. São Paulo: Todavia, 2021.

Shohat, Ella; DOS SANTOS, Alice Porto. **Uma estética do des/locamento: os 38 dias de recordações de Steve Sabella**. Revista-Valise, v. 11, n. 19, 2022.

Sontag, Susan. **Sobre fotografia**. Editora Companhia das Letras, 2004.

Tvardovskas, Luana Saturnino. **Corpo e gênero em Rosângela Rennó**. Florianópolis: Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero, v. 7.

Tvardovskas, Luana Saturnino. **Imagens de sobrevivência: feminismos e arquivo fotográfico em Rosana Paulino e Rosângela Rennó**. In: COSTA, Helouise; ZERWES, Erika. Apresentação-Mulheres fotógrafas/mulheres fotografadas: Fotografia e gênero na América Latina. 2021.

Vergès, Françoise. **Um feminismo decolonial**. Ubu Editora, 2020.

Wadi, Shahd. **Corpos na trouxa-Histórias-artísticas-de-vida de mulheres palestianas no exílio**.2013, Universidade de Coimbra.

Wannus, Dima. **A Família Que Devorou Seus Homens**, São Paulo: Tabla, 2023.

Woolf, Virgínia. **Um teto todo seu**. Trad. Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

Caramel. Direção: Nadine Labaki. Líbano: Rotana Studios, 2007. (96 min)

Where Do We Go Now? Direção: Nadine Labaki. Líbano: Sony Pictures Classics (101 min)