

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

JOÃO LÚCIO MARIANO CRUZ

Corpografias:

Comunicação dialógica entre corpos *cuir* e memória cultural

GOIÂNIA
2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO

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

João Lúcio Mariano Cruz

3. Título do trabalho

CORPOGRAFIAS: Comunicação dialógica entre corpos *cuir* e memória cultural

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 **Luciene De Oliveira Dias, Professora do Magistério Superior**, em 05/09/2022, às 14:24, 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 **JOÃO LÚCIO MARIANO CRUZ, Discente**, em 06/09/2022,

06/09/2022 12:46

SEI/UFG - 3165658 - Termo de Ciência e de Autorização (TECA)



às 11:29, 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 **3165658** e o código CRC **6E6813F2**.

Referência: Processo nº 23070.039879/2022-75

SEI nº 3165658



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO

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

João Lúcio Mariano Cruz

3. Título do trabalho

CORPOGRAFIAS: Comunicação dialógica entre corpos *cuir* e memória cultural

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(a) autor(a) e ao(a) 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 **JOÃO LÚCIO MARIANO CRUZ, Usuário Externo**, em 20/12/2023, às 17:30, 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 **4281162** e o código CRC **1916996D**.

Referência: Processo nº 23070.039879/2022-75

SEI nº 4281162

JOÃO LÚCIO MARIANO CRUZ

Corpografias:

Comunicação dialógica entre corpos *cuir* e memória cultural

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás, como requisito para obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Área de Concentração: Comunicação, Cultura e Cidadania.

Linha de Pesquisa: Mídia e Cultura.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Luciene de Oliveira Dias

Goiânia
2022

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

Cruz, João Lúcio Mariano
Corpografias [manuscrito] : Comunicação dialógica entre corpos cuir e memória cultural / João Lúcio Mariano Cruz. - 2022.
CCXCV, 295 f. : il.

Orientador: Prof. Luciene de Oliveira Dias.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Informação e Comunicação (FIC), Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Goiânia, 2022.
Bibliografia. Apêndice.
Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Corpografia. 2. Fotografia. 3. Performance. 4. Crônica. 5. Comunicação. I. Dias, Luciene de Oliveira, orient. II. Título.

CDU 007



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata Nº **18/2022** da sessão de Defesa de Tese de de **João Lúcio Mariano Cruz** que confere o título de Doutor em **Comunicação**, na área de concentração em **Comunicação, Cultura e Cidadania**.

Aos **quinze dias do mês de agosto do ano de dois mil e vinte e dois**, a partir das **nove horas**, no **Auditório da Faculdade de Informação e Comunicação**, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada **“CORPOGRAFIAS: Diálogos entre corpo e memória cultural”**. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora **Luciene de Oliveira Dias (PPGCOM/FIC/UFG)** com a participação das demais componentes da Banca Examinadora: Professora Doutora **Fabiana Bruno (PPGCS/UNICAMP)**, avaliadora titular externa; Professora Doutora **Jaqueline Gomes de Jesus (IFRJ)**, avaliadora titular externa, **cujas participações ocorreram através de videoconferência**; Professora Doutora **Alice Fátima Martins (PPGACV/FAV/UFG)**, avaliadora titular externa ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Professora Doutora **Ana Rita Vidica Fernandes (PPGCOM/FIC/UFG)**, avaliadora titular interna. Durante a arguição a banca fez sugestão de alteração do título do trabalho para **CORPOGRAFIAS: Comunicação dialógica entre corpos cuir e memória cultural**. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese tendo sido o candidato **aprovado**. Proclamados os resultados pela Professora Doutora **Luciene de Oliveira Dias**, Presidenta da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada por todas as componentes da Banca Examinadora, aos **quinze dias de agosto de dois mil e vinte e dois**.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA

CORPOGRAFIAS: Comunicação dialógica entre corpos cuir e memória cultural

Documento assinado eletronicamente por **Luciene De Oliveira Dias, Professora do Magistério Superior**, em 15/09/2022, às 14:47, 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 **JAQUELINE GOMES DE JESUS, Usuário Externo**, em 16/09/2022, às 08:14, 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 **Ana Rita Vidica Fernandes, Professora do Magistério Superior**, em 16/09/2022, às 09:11, 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 **Alice Fatima Martins, Professora do Magistério Superior**, em 16/09/2022, às 12:33, 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 **Fabiana Bruno, Usuário Externo**, em 21/09/2022, às

29/09/2022 13:22

SEI/UFMG - 3191766 - Ata de Defesa de Tese



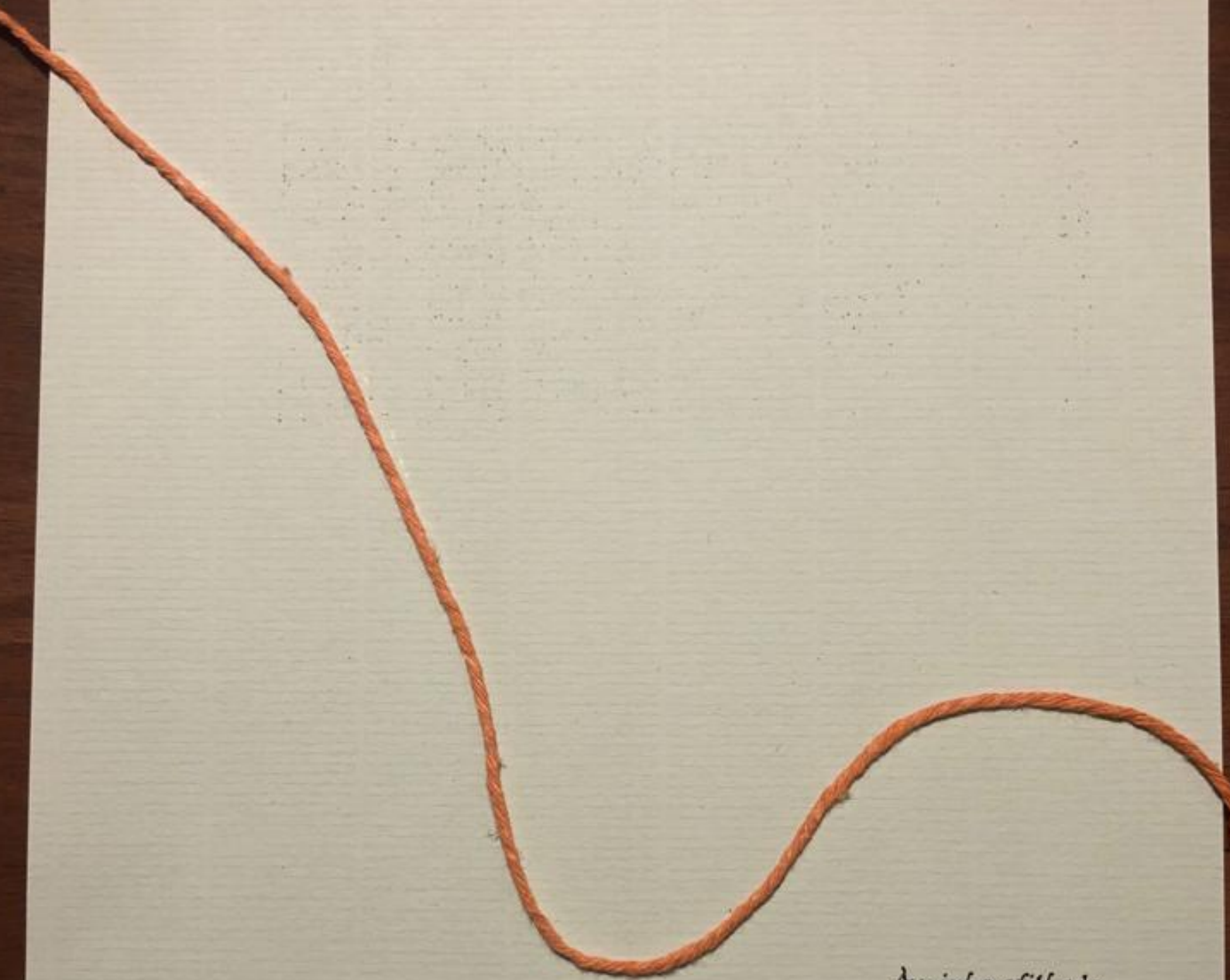
13:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



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 **3191766** e o código CRC **5A34289F**.

Referência: Processo nº 23070.039879/2022-75

SEI nº 3191766



*A minha afilhada
Amora Mariano,
recém-nascida.*

*Ao meu afilhado,
Francisco Oliveira,
de três anos.*

*Tão crianças e já
atravessadas pela
memória cultural.*



"Uma equipe de arqueólogos contratou um grupo de carregadores mexicanos para conduzir sua bagagem seus instrumentos de trabalho por uma região montanhosa. Depois de um certo tempo, quando o ritmo vinha sendo bem ágil, os carregadores pararam sem que nada os convencesse a avançar. Perguntados pelo chefe da expedição da razão de tal comportamento, responderam que tinham ido muito rápido e suas almas tinham ficado para trás; era preciso parar para que elas os alcançassem!"

TRECHO DO LIVRO INTITULADO BREVE HISTÓRIA DO CARPO E DE SEUS MONTIROS

DE SEM TCHERIKMAN (1999)



RESUMO

Nossa tese grafa rastros da memória cultural presentes em fotografias e textos escritos, que atuam como arquivo para nós, em suas relações com performances artísticas, as quais encenam nosso repertório de atos incorporados. Por estas grafias da memória – fotos, textos escritos e performances – navegam informações sociais e históricas que comunicamos em/por nossos corpos. Nosso objetivo foi pensar imagens textuais e iconográficas sobre as normativas de gênero e sexualidade inscritas em nossos corpos para mapear contravisualidades. O corpo, no sentido que estamos propondo nesta tese, é posicionado na medula óssea do campo da comunicação, como célula originária de todo processo comunicativo. O corpo é aqui tomado como lugar de acontecimentos culturais, como território do saber, ferramenta e símbolo da comunicação. Trata-se de um corpo construído ao longo dos espaços e do tempo e ocupado por inscrições. Adotamos a corpografia como metodologia que cartografa arquivos e repertórios inscritos no corpo. Por meio de uma estratégia de linguagem polifônica, acessamos um conteúdo visual anacrônico para corpografar a memória cultural. Utilizamos elementos gráficos por toda a tese para acionar fissuras e buscar transbordamentos. Como resultado, encontramos marcas da invisibilidade corporal e epistêmica quando falamos de sujeitos cuir. Localizamos que os corpos cuir, em sua multiplicidade, e outros corpos plurais, quando acessam o direito a olhar e o direito de se fazerem vistos, atuam como mediadores que tensionam a performance corporal dominante e promovem aberturas.

Palavras-chave: Corpografia. Fotografia. Performance. Crônica. Comunicação.

RESUMEN

Nuestra tesis grafa las huellas de la memoria cultural presentes en fotografías y textos escritos, que actúan como archivo para nosotros, en sus relaciones con las *performances* artísticas, que escenifican nuestro repertorio de actos encarnados. A través de estas grafías de la memoria - fotos, textos escritos y *performances* -, navegamos por la información social e histórica que comunicamos en/a través de nuestros cuerpos. Nuestro objetivo fue pensar imágenes textuales e iconográficas sobre las normas de género y sexualidad inscritas en nuestros cuerpos para mapear contra-visualidades. El cuerpo, en el sentido que estamos proponiendo en esta tesis, se sitúa en la médula ósea del campo comunicativo, como célula originaria de todo proceso comunicativo. El cuerpo es tomado aquí como lugar de eventos culturales, como territorio de conocimiento, herramienta y símbolo de comunicación. Es un cuerpo construido sobre el espacio y el tiempo y ocupado por inscripciones. Adoptamos la corpografía como metodología que mapea archivos y repertorios inscritos en el cuerpo. A través de una estrategia de lenguaje polifónico, accedemos a un contenido visual anacrónico para encarnar la memoria cultural. Utilizamos elementos gráficos a lo largo de la tesis para desencadenar grietas y buscar desbordamientos. Como resultado, encontramos marcas de invisibilidad corporal y epistémica cuando hablamos de sujetos *cuir*. Encontramos que los cuerpos *cuir*, en su multiplicidad, y otros cuerpos plurales, cuando acceden al derecho a mirar y al derecho a ser visto, actúan como mediadores que tensionan la *performance* corporal dominante y promueven aperturas.

Palabras clave: Corpografía. Fotografía. Performance. Crónica. Comunicación.

ABSTRACT

Our thesis textually graphs traces of cultural memory present in photographs and written texts, which act as an archive for us, in their relations with artistic performances, which stage our repertoire of embodied acts. Through these graphs of memory – photos, written texts, performances – navigate social and historical information that we communicate in/through our bodies. Our objective was to think about textual and iconographic images about gender and sexuality normativity embedded in our bodies to map counter-visualities. The body, in the sense that we are proposing in this thesis, is positioned in the bone marrow of the communication field, as the originating cell of every communicative process. The body is taken here as a place of cultural events, as a territory of knowledge, a tool and symbol of communication. It is a body built over space and time and occupied by inscriptions. We adopted corpography as a methodology that maps files and repertoires inscribed in the body. Through a polyphonic language strategy, we access an anachronistic visual content to embody cultural memory. We use graphic elements throughout the thesis to trigger cracks and look for spillovers. As a result, we find marks of corporeal and epistemic invisibility when we talk about *cuir* subjects. We found that the bodies care, in its multiplicity, and other plural bodies, when they access the right to look and the right to be seen, act as mediators that tension the dominant body performance and promote openings.

Keywords: Corpography. Photography. Performance. Chronicle. Communication.

LISTA DE IMAGENS

Montação 1 - Capa	1
Montação 2 - Dedicatória	4
Montação 3 – Epígrafe	5
Montação 4 – Sumário	11
Montação 5 - Medo? Nada de que jeito?	19
Montação 6 - É. A'pois. Mecê entra, cê pode ficar aqui.	27
Fotografia 1 - Deus marca pra não perder de vista	29
Fotografia 2 - Histórias que não estão nos livros	33
Fotografia 3 - Morro do Salgueiro, anos 80.	35
Montação 7 - "Hablo de ternura, compañero".	39
Fotografia 4 - Burr White. Autoria: Shoog McDaniel	45
Montação 8 - "Ora, um eficiente comunicólogo"	47
Fotografia 5 - A notícia (2013), por Dalton Paula.	62
Montação 9 - "Eu me entendia como um não lugar"	69
Fotografia 6 - Corpo Receptivo A por Dalton Paula	78
Fotografia 7 - Corpo Indivíduo B por Dalton Paula	79
Fotografia 8 - Corpo em quadrado B e Corpo em quadrado P	80
Fotografia 9 - A Promessa B e A Promessa P	81
Fotografia 10 - Corpo Território A e Corpo Território B	88
Fotografia 11 - Corpo em Segredo P	90
Montação 10 - Quem você pensa que é?	92
Ana-crônica I: o corpo-espantalho	97
Fotografia 12 - Espantalhos #9	99
Ana-crônica II: bons espelhos são raros	103
Fotografia 13 - Sambaquis do litoral de Santa Catarina	106
Fotografia 14 - Peixes macho e fêmea	108
Fotografia 15 – Antropólito	108
Fotografia 16 - Série Fotográfica Vista Minha Pele	109
Fotografia 17 - "A Dita" - Série Monstrs	109
Fotografia 18 – Tatuador do Ver-o-Peso	114

Fotografia 19 – Projeto Saia Justa	118
Fotografia 20 - Projeto Brejo	126
Fotografia 21 - Exposição Vista Minha Pele	130
Ana-crônica III - O direito a olhar	134
Fotografia 22 – Sem título, da série Ecléticos	136
Fotografia 23 – Bamburrô	141
Fotografia 24 - Table of goods	146
Fotografia 25 - Soterramento (Burial)	148
Montação 11 - Encruzilhadas Imaginadas	152
Montação 12 - "Era um homossexual exilado"	154
Fotografia 26 - August Sander	162
Fotografia 27 - Irving Penn revisando negativos de câmera	164
Montação 13 - [enquadramentos]	166
Fotografia 28 – Dorothea Lange	172
Fotografia 29 – Mãe Migrante, Nipomo	174
Fotografia 30 – Evacuação das pessoas com ancestrais japoneses	176
Fotografia 31 – “Ex-escravizada com uma longa memória	178
Fotografia 32 – Projeto Brejo de Melissa Maurer	179
Fotografia 33 – Eustáquio Neves	181
Fotografia 34 – Dead horse	182
Fotografia 35 – Original de Eustáquio Neves	183
Fotografia 36 – Sem título, da série "Boa aparência"	184
Fotografia 37 – Sem título, da série "Objetização do Corpo"	185
Fotografia 38 – Processo de construção da série Objetificação do corpo	186
Fotografia 39 – Sem título (Série Cartas ao Mar)	187
Fotografia 40 – Foto 23. Série Arturos	188
Montação 14 - Música Sussuarana	191
Vivência 1 – Performance no Pindoba	196
Vivência 2 – Intervenção em disciplina no curso de Performances Culturais	198
Fotografia 41 – Plenária Virtual da Fasubra	199
Fotografia 42 – Pergunta 1 em debate sindical	200
Fotografia 43 – Pergunta 2 em debate sindical	201

Fotografia 44 – Jornal Samambaia nº 84	202
Fotografia 45 – Nós e Dalton Paula	204
Vivência 3 – Projeto Macho.cados	206
Vivência 4 – Saia Justa	208
Fotografia 46 – Priscila Martins e Melissa Maurer na Chapada dos Veadeiros	211
Fotografia 47 – Nay Jinkss	212
Vivência 5 – Parada LGBTQIA+ de São Paulo	215
Montação 15 – Corpografias	217

SUMÁRIO

1 PONTOS DE INICIAÇÃO	16
1.1 + Com licença +	24
1.2))In-corporação((32
1.3 ((Reverberação))	44
2 GRAFIAS DA MEMÓRIA CULTURAL	52
2.1 # Corpomunicação	67
2.2 Corpografias }	75
2.3 Corportamentos ¬	86
3 MIJA EM PÉ: NOTAS SOBRE APRENDIZAGEM CORPORAL	97
3.1 Galeria 1: o corpo espantalho	105
3.2 Galeria 2: areias culturais	111
3.3 Galeria 3: reflexões fúnebres ainda vivas	142
4 QUAL O CORPO DA CLASSE TRABALHADORA?	159
4.1 [enquadramentos]	165
4.2 ~~fissuras~~~	176
4.3 ...transbordamentos...	184
5 FEITIÇOS	196
5.1 Imaginados	199
5.2 Realizados	209
CONSIDERAÇÕES	221
REFERÊNCIAS	224
APÊNDICE I – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA 1	235
APÊNDICE II – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA 2	249
APÊNDICE III – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA 3	266

1 PONTOS DE INICIAÇÃO

Foi uma professora com alma, em momento certo, quem me apresentou a epígrafe desta tese. Na ocasião, eu cursava a disciplina *Corpos, Gêneros e Subjetividades*¹, que estava abrigada no Núcleo Takinahakỹ de Formação Superior Indígena da Universidade Federal de Goiás, de corpo presente em 2019. Ieda Tucherman, a mim apresentada pela professora em forma de texto, descreve em *Breve História do Corpo e de Seus Monstros* (1999) o que chamamos nesta tese de narrativa - ou crônica - sobre a espera da alma, referenciada em trecho do filme *Além das nuvens* (1995), dirigido por Antonioni e Win Wenders.

Tal trecho epigrafado foi um texto que marcou a pesquisa que originou esta tese. Sinaliza também as minhas vivências por ela. É sobre espera e sobre alma. Quando estou em (des)espero com a velocidade da vida urbana - e do doutorado² em nossa nação - me lembro desta história. Muitas vezes que me vejo na (v)éspera de um compromisso importante também a aciono. Sempre que a vida me pede um pouco mais de (c)alma, a revisito na memória. Em situações (in)esperadas eu tento colocar literalmente os pés no chão ao lembrá-la. Por isso, a escolho aqui para convidar quem lê este escrito - e chamo a mim mesmo - para que nos esperancemos.

Que não nos falte alma. Pois ela, como invenção cultural, deve sempre nos acompanhar. Mas em uma tese que se atreve a ter um corpo, encontraremos alma? Para começar a responder, pedimos um momento de pausa. Sim, um respiro. Seguido de um expiro... v a g a r o o s o para soltar os monstros. Outro respiro... m a i s l e n t o . E logo mais um suspiro, por inteiro. Ao respirar, enchemos a alma de ar. Respirar é um convite à vida. Ninguém deve impedir que respiremos, como ocorre cotidianamente em diferentes nações americanas. E caso impeçam, devemos lutar.

Em busca de alma, olhar – no sentido de perceber – é tão importante quanto respirar. E a repressão sabe disso. Tornou-se prática recorrente em ações policiais direcionar tiros de bala de borracha nos olhos de manifestantes. Aconteceu no Brasil, em São Paulo, com o fotógrafo Sérgio Silva, em 13 de junho de 2013, que perdeu a visão do olho esquerdo enquanto fazia a

¹ O nome oficial da disciplina era Seminário de Pesquisa Comunicação e Cultura I - *Corpos, Gêneros e Subjetividades*, ministrada pela Professora Luciene de Oliveira Dias junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás.

² O processo de doutoramento que gestou esta tese teve duração de três anos e meio.

cobertura de um ato do Movimento Passe Livre (MPL)³. No mesmo local⁴, a jornalista Giuliana Vallone, da Folha de S. Paulo, também levou um tiro no olho ao cobrir o ato. Naquele mês, em outras cidades, a mesma tática⁵ foi denunciada. Em 2019, aconteceu no Chile, em Santiago, onde mais de 360 pessoas⁶ começaram o ano com lesões oculares devido à ação deliberada de carabineiros que miraram as balas de borracha nos olhos de quem protestava.

A Comissão Pastoral da Terra (CPT) registrou⁷ a violência contra indígenas no estado do Mato Grosso. Modesto Fernandes, que é Guarani Kaiowá, perdeu a visão do olho esquerdo após um ataque de seguranças particulares de fazendeiros à retomada Nhu Vera - acampamento limítrofe à Reserva Indígena de Dourados. Outros seis indígenas ficaram feridos, e um deles teve três dedos decepados. Em 2021, a comunidade Palimiú da Terra Indígena Yanomami, em Roraima, também sofreu nos olhos e na alma a ação de garimpeiros com suas bombas de gás lacrimogênio. Na ocasião, duas crianças indígenas foram encontradas na água, sem vida, afogadas durante a ação que envolveu um intenso tiroteio.

É também recorrente a ação contra os olhos de mulheres, perpetrada principalmente por seus companheiros⁸ em atos de violência doméstica. Nesse caso, o murro no olho também traz a materialidade de um sintoma cultural misógino. Contra mulheres trans, geralmente a

³ Cf. TADEU, Breda; SILVA, Sérgio. **Memória ocular**: cenas de um estado que cega. São Paulo: Elefante, 2018, p. 9-10. Disponível em: https://elefanteeditora.com.br/wp-content/uploads/2017/06/EditoraElefante_MemoriaOcular_SergioSilva.pdf. Acesso em: 08 abr. 2022.

⁴ Ibid., p. 11.

⁵ COMISSÃO INTERAMERICANA DE DIREITOS HUMANOS. Violações de Direitos Humanos em protestos no Brasil. Relatório apresentado durante o 150º período ordinário de sessões. Washington: 28 mar. 2014. Dados: 26 de junho, 2013 - Michael Amorim, 28 anos (Belo Horizonte - MG). Manifestante levou tiro de bala de borracha no olho. 20 de junho, 2013 - Marco André, 49 anos (Rio de Janeiro - RJ). Marco André ficou cego de um olho após tomar um tiro de bala de borracha no centro do Rio de Janeiro. 20 de Junho, 2013 - Renata da Paz Ataíde, 26 anos (Rio de Janeiro - RJ). Manifestante perde o olho esquerdo ao ser atingida por bala de borracha.

⁶ INSTITUTO NACIONAL DE DERECHOS HUMANOS (INDH). Reporte general de datos sobre violaciones a los derechos humanos. Datos desde 17 de octubre de 2019 e ingresados hasta el 13 de marzo de 2020. Chile, 2020. Disponível em: <https://www.indh.cl/bb/wp-content/uploads/2020/04/Reporte-INDH-19-de-marzo-de-2020.pdf>. Acesso em 08 abr. 2022.

⁷ COMISSÃO PASTORAL DA TERRA. Conflitos no Campo – Brasil 2021. Goiânia: CPT Nacional, 2021 [no prelo].

⁸ “Os resultados mostram que das 72 mulheres entrevistadas, 83,3% sofreram agressões no interior da residência. Com relação ao autor da agressão, cerca de 57% dos casos foram praticados pelo companheiro e 6,9% por ex-companheiros. Os agravos foram praticados, no conjunto das relações conjugais, em 69,4% do total de casos. Os resultados ainda apontam que as vítimas foram mais agredidas na face e cabeça seguida por braço e mão. O tronco foi a região mais atingida por algum tipo de objeto ou chutes”. Cf. MOTA, Jurema. Violência contra a mulher praticada pelo parceiro íntimo: estudo em um serviço de atenção especializado. 2004. (Dissertação) – Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2004, p. 13.

violência transborda o olho, e todo o corpo é alvo da mais intensa atrocidade⁹. Encontra-se aqui um desejo de aniquilamento. Homens gays¹⁰ que revidam a forma como determinadas pessoas os enxergam também podem ser tirados de suas funções cognitivas e motoras, e acabar se vendo reduzidos a responder o amor por piscada de olho. Mulheres lésbicas enfrentam outra camada da violência sobre o olhar, pois além da lesão corporal e do traumatismo à alma, dificilmente veem os casos de violência que recaem sobre seus corpos saírem no olho das notícias¹¹.

Uma explicação para esse direcionamento da repressão contra o olhar pode ser encontrada na sabedoria popular. Se os olhos podem ser janela para a alma, queremos ver por eles, ao menos, um efêmero vulto da memória cultural que nos constitui como pessoas. É este o desejo desta tese. Por meio de imagens, enxergadas como arquivos e repertórios de nossa cultura, queremos atravessar as esquinas por onde se cruzam nossos corpos. Para isso, acessamos memórias a fim de compreender se e como elas ainda se fazem vivas.

Este desejo chega a ser inscrito aqui porque culturalmente também aprendemos a olhar. E temos o direito de nos enxergar, por várias vias, utilizando sentidos corporais plurais. Por isso, quando dizemos olhar, não falamos do significado *stricto*. Ou seja, não nos referimos aqui ao sentido da visão, como ato que depende de um sistema óptico físico. Pelo contrário, queremos é chegar mais perto do sentido *lato* – que acolhe o direito a enxergar o mundo por várias habilidades sensoriais físicas e – principalmente – subjetivas. Vamos espiar rastros de nossas práticas sociais e históricas com lentes culturais na tentativa de um pensar-fazer comunicacional sobre as imagens da vida.

Nessa perspectiva ampliada do olhar, aprendemos também a utilizar o tato para formar imagens de mundo. Por isso, lembramos de algumas profissões ou atividades laborais que

⁹ “As mortes ritualizadas são a segunda recorrência. Conforme Bento, a violência é sempre complexificada, não bastando um tiro fatal, por exemplo, mas uma mutilação completa por dezenas de facadas ou inúmeros tiros, agravando ainda mais a brutalidade da violência”. Cf. COSTA, Vinícius de Paiva. Espetacularização da Morte - Percepções sobre Transfeminicídio em Narrativas Jornalísticas. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Curso de Jornalismo) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019, p. 22.

¹⁰ Notícia da Folha de S. Paulo, do dia 10 de junho de 2019, sobre jovem gay, de 22 anos, que foi estuprado e espancado numa festa. O jovem é Jefferson Anderson Feijó da Cruz, 22, que após a violência perdeu a capacidade de andar, a capacidade de falar, a capacidade cognitiva e respira com a ajuda de uma traqueostomia, se alimentando por meio de sonda. Cf. PARISE, Ana. Pautando o preconceito: uma análise das notícias da Folha de São Paulo sobre casos de violência contra a comunidade LGBTQ+. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Curso de Jornalismo) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021, p. 87.

¹¹ “Ainda não é possível a realização de análises aprofundadas sobre as realidades das mortes de lésbicas assassinadas e suicidas no Brasil, pois o presente Dossiê utiliza como fontes apenas dados divulgados pela mídia e por redes sociais que não necessariamente representam a complexidade de cada caso e tampouco o número real de mortes desta parcela específica da população”. Cf. Peres, Milena Cristina Carneiro. Dossiê sobre lesbocídio no Brasil: de 2014 até 2017. Rio de Janeiro: Livros Ilimitados, 2018.

definem o formato do corpo, transmutando dedos, mãos, braços, ombros. A transformação corporal atua aqui como uma corpografia ciborgue. Falamos, neste ponto, do aspecto simbólico que, unindo corpo e alma, perpassa os dedos das mãos de quebradeiras de coco babaçu; cruza os braços de doceiras; intersecciona as costas de costureiras e as pernas de professoras em nosso lugar no mundo; define uma performance artística pensada e realizada por Dalton Paula ou uma fotografia construída por Nay Jinkns e Melissa Maurer em conjunto com suas companheiras.

A separação entre corpo e alma, imperativa nas referências cristãs, não existe no nosso cotidiano vivido. Partimos deste pressuposto, pois nos perguntamos se existimos em um físico sem o espírito. É possível estar viva - ter *anima* e ânimo - sem um corpo? Temos alma enquanto respiramos, comemos, mexemos, falamos, dormimos, olhamos?¹² Estas são perguntas que nos colocam a concordar com “a consciência é corpórea”¹³, pois envolve o corpo integralmente, e, por isso, não faz sentido pensar o corpo como “um receptáculo passivo de forças da alma”. A partir deste pensamento é possível visualizar o corpo como integralmente conectado à cultura e à memória.

A mesma ideia de descolamento entre corpo e alma pode ser abstraída para a relação da humanidade com a Terra. Costumamos, no ocidente, nos apartar como diferentes, e superiores, às outras formas de vida. Além de reproduzirmos e legitimarmos esse modelo em nossas relações sociais. E isso gerou um problema civilizatório, que pode determinar fins de mundo. É também um artifício colonial e, portanto, capitalista para explorar quase todo mundo – embora algumas pessoas mais que outras.

Ailton Krenak (2019) subverte a lógica colonial ao criticar a noção civilizatória ocidental como predatória, ao recuperar as epistemologias indígenas como caminhos para adiar o fim do mundo, e ao pensar o sonho como inseparável da realidade. Essa é uma crítica ao pensamento pretensamente “civilizatório” tocado por grandes corporações¹⁴ que chamamos aqui de desalmadas, e garantido pelo próprio projeto de Estado.

¹² Perguntas que nos fazem Ieda Tucherman (1999).

¹³ Conferência apresentada na abertura do semestre de 2014 do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia. Neste texto, Muniz Sodré (2014, p. 12) pensa a corporeidade a partir da lógica dos afetos que caracteriza a cultura tecnológica contemporânea.

¹⁴ Nos referimos aqui ao corpo dos grandes conglomerados empresariais, das antigas Corporações de Ofício às contemporâneas Corporações e Incorporadoras - e também ao Mercado e ao Estado usurpado.

Essas agências e instituições foram configuradas e mantidas como estruturas dessa humanidade. E nós legitimamos sua perpetuação, aceitamos suas decisões, que muitas vezes são ruins e nos causam perdas, porque estão a serviço da humanidade que pensamos ser. (KRENAK, 2019, p. 9).

Como denuncia Krenak (2019), o perigoso chamado para “a civilização” a partir de uma única noção de verdade é ato que suprime a diversidade e nega a pluralidade das formas de vida, de existência e de hábitos. É ação que homogeneiza, higieniza “o mesmo cardápio, o mesmo figurino e, se possível, a mesma língua para todo mundo”. E como definir quem pode entrar nesse clube da humanidade? Essas fronteiras corporificadas aprendemos cotidiana e historicamente, por práticas em processos sociais. Somos natureza e cultura – numa constituição simbiótica, possivelmente mais parasitária que mutualística.

Iniciar nosso olhar sobre os aprendizados do corpo e da alma envolve também aprender a fazer encantamentos. Estamos falando de fundamento político¹⁵, de escapes criativos para o pensamento corporificado. A própria noção ocidental de fracasso pode ser ocupada por encantamentos. Jack Halberstam (2020) ressignifica o fracasso como uma fuga das normas punitivas que disciplinam o comportamento e administram o desenvolvimento humano. Ele está falando de insubmissão às normas, de criativos subterfúgios libertadores. Desse mesmo modo, expressamos que temos o direito – e em determinado sentido o dever - de fracassar¹⁶. E se negado o direito, que sejamos pessoas insubmissas, via feitiços, como fizeram os carregadores epigrafados. Mas quem carrega esta tese?

Ao longo das páginas que seguem, anacrônicas fotográficas e textuais tutelarão este resultado de pesquisa. É importante expressar que acolheremos estas grafias¹⁷ tanto quanto seremos adotados por elas. Reconhecer publicamente o caráter simbólico destas imagens é fazer uma declaração de atitude. Por isso, dizemos de alma que não temos paternidade nem maternidade sobre as imagens que aqui se tecem. Muito pelo contrário. Na verdade, as imagens tutelam esta investigação.

¹⁵ “O encantamento como uma capacidade de transitar nas inúmeras voltas do tempo, invocar espiritualidades de batalha e de cura, primar por uma política e educação de base comunitária entre todos os seres e ancestrais, inscrever o cotidiano como rito de leitura e escrita em diferentes sistemas poéticos e primar pela inteligibilidade dos ciclos é luta frente ao paradigma de desencanto instalado aqui. Ou seja, o encanto é **fundamento político** que confronta as limitações da chamada consciência das mentalidades ocidentalizadas”. (SIMAS e RUFINO, 2020, p. 7-8, grifo nosso).

¹⁶ “E ainda que, indubitavelmente, o **fracasso** venha acompanhado de uma horda de emoções negativas, tais como decepção, desilusão e desespero, ele também proporciona a oportunidade de usar essas emoções negativas para espetar e fazer furos na positividade tóxica da vida contemporânea”. (HALBERSTAM, 2020, p. 7, grifo nosso).

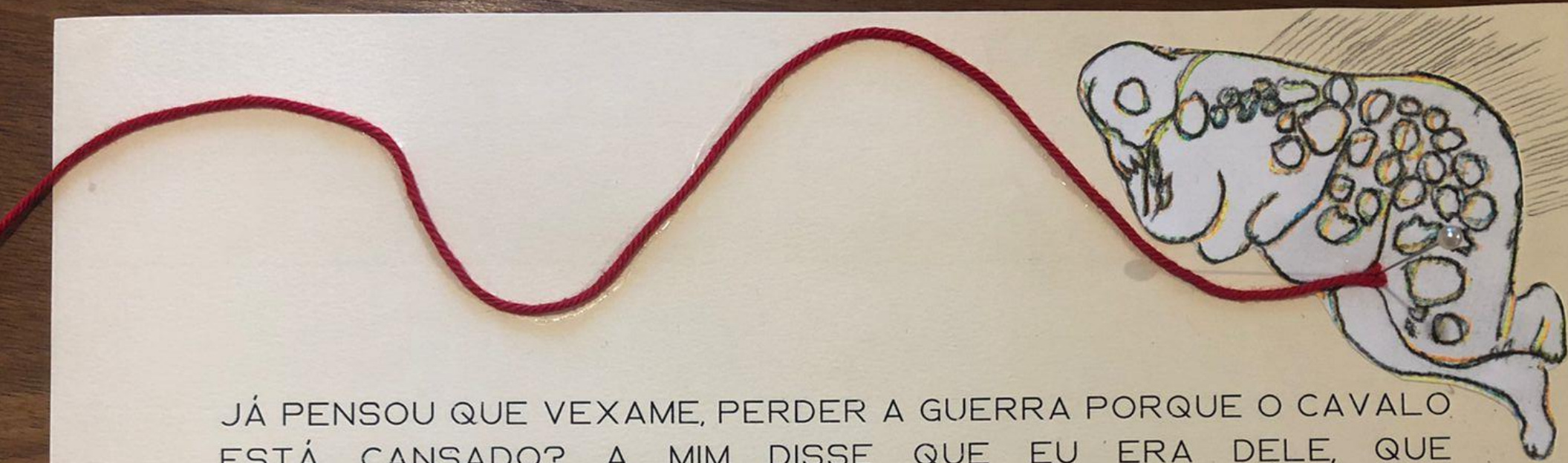
¹⁷ FONTCUBERTA, Joan. La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.

São crias vivas, cujo mérito é dos e das artistas que pensam e fazem nossa memória cultural por meio de imagens. Nossa contribuição, como tese, é pedir acolhida e convidar imagens, artistas e pessoas leitoras a pensar e fazer experimentações: a olhar para nossos corpos, refletir sobre como foram grafados na paisagem humana, enxergar nossos monstros culturais, nossos lugares sociais, e como aparecemos diante da memória que gravamos em nossa retina histórica.

"MEDO? NADA. DE QUE JEITO?"

OUTRO DIA RECOMENDOU A UMA MOÇA QUE DERRETESSE EM UM TACHO DE ESTANHO O ORGULHO QUE LHE OBSTRUÍA O PEITO, OS OLHOS E A RESPIRAÇÃO. À OUTRA FALOU UM NEGÓCIO SOBRE A CAVALARIA QUE ELA TRAZIA DENTRO DO PEITO. DISSE QUE CAVALO CANSADO NÃO GANHA GUERRA. PRECISA PARAR, DESCANSAR, BEBER ÁGUA E DORMIR. DISSE QUE SE O CAVALO ESTÁ CANSADO, NA HORA EM QUE O CAVALEIRO MAIS PRECISA DELE O BICHO RESFOLEGA E NÃO RESPONDE.





JÁ PENSOU QUE VEXAME, PERDER A GUERRA PORQUE O CAVALO ESTÁ CANSADO? A MIM DISSE QUE EU ERA DELE, QUE CARREGAVA O POVO DELE. POR ISSO, NÃO DEVERIA PASSAR NO MEIO DE ENCRUZILHADA, SEMPRE NAS LATERAIS, POIS PRA ENTRAR NA CASA DOS OUTROS NÃO TEM QUE PEDIR LICENÇA? ENTÃO. ERA ASSIM TAMBÉM PARA PASSAR PELA CASA DO POVO DA RUA”

TRECHO DA CRÔNICA INTITULADA SEU MARABÓ, NO LIVRO EXUZILHAR: MELHORES CRÔNICAS DE CIDINHA DA SILVA (2018).

1.1 + Com licença +

As encruzilhadas culturais exigem respeito. Por isso, pedimos licença. Buscamos a bênção ou o passe das pessoas e ideias que carregaram as possibilidades de construção coletiva deste trabalho. A estas artistas do mundo, pedimos acolhida. Pedimos que permitam que passemos pelas laterais de seus trabalhos para chegarmos a uma mensagem polifônica. Estamos falando de comunicação. Para alcançarmos essa comunicação, essa polifonia, ao mensageiro do entre mundos - Exu - oferecemos alimentos quentes como devoção. Assim, pedimos permissão para atravessar memórias - também quentes.

Quais são as heranças culturais que carregamos em nossos corpos ainda vivos? Para desaguar estas inquietações em nosso campo de estudo, de modo a canalizar seu fluxo para uma mudança no campo do vivido, buscamos nesta pesquisa focalizar nosso olhar em fotografias e textos escritos, além de direcionar nossas mãos em performances artísticas, para pensar comunicação corporal e suas relações com a cultura. A própria sexualidade incorporada nas mãos e nos olhos de quem escreve e lê este texto é apresentada, ao mesmo tempo, como arquivo e como repertório¹⁸ de memórias culturais grafadas no e pelo corpo, que aqui apresentamos como corpografias.

Ao pensar em corpografias nos referenciamos em Paola Berenstein e Fabiana Britto (2008) para pensar que corpo e memória cultural se relacionam, mesmo que involuntariamente, através da simples experiência comunicativa. A memória cultural é lida pelo corpo como conjunto de significados que impõem condições interativas e o corpo expressa a síntese dessa comunicação em sua corporalidade. Essa relação mútua descreve o que se passa a chamar de corpografia. Pensar a corpografia, ou cartografia corporal, nessa perspectiva, é uma busca para outra percepção sobre nossas incorporações, e, pode ser trabalhada como um pequeno contraponto, ou desvio, à visualidade histórica.

No ato desta apresentação, nos referenciamos também em Diana Taylor (2013), para quem a memória cultural é aprendida, transmitida e armazenada na forma arquivada e na forma incorporada, que ela também chama de repertório. Partindo desta ideia de memória cultural, que transita entre o arquivo e o repertório, este estudo se interessa por grafá-la em texto

¹⁸ Para Diana Taylor (2013, p. 268), o arquivo, presente em documentos escritos e fotos, que pretende guardar “o registro terrível da violência criminoso”, é carregado de outros sentidos e interpretações. Para além disso, o repertório, que produz sentidos que passam pelo corpo, guardaria também “as histórias dos sobreviventes, seus gestos, os flashbacks, as repetições e alucinações”. Para ela, o repertório reuniria “os atos geralmente considerados como formas de conhecimento e evidências efêmeras e não válidas”. Mas que para ela, e para esta nossa pesquisa, são extremamente valiosos.

polifônico, a partir dos contornos enxergados em fotografias e anacrônicas, que atuam como arquivo para nós, em suas relações com a performance, a qual encena nosso repertório de atos incorporados.

Esta grafia polifônica apresentada aqui e adiante foi desenvolvida a partir de alguns prévios acordos linguísticos e epistêmicos com quem a acessa. Primeiramente, por todo o texto, aparecerá a expressão “in-corporar”, que utilizamos a partir de orientação dada pelos sentidos de arquivo e repertório propostos por Diana Taylor (2013), enquanto memórias incorporadas e transmitidas. Utilizamos a mesma expressão também pelo sentido de corporalidade de Osmundo Pinho (2005, p. 130-135): “corporalidade (historicidade encarnada no corpo)” e “materialização transitória encarnada”. Assim, para reforçar o processo de tornar-se corpo, central nesta tese, utilizamos a forma “in-corporar” para destacar o processo de “dar ou adquirir corpo”, como adaptação do verbo transitivo “incorporar” quando ele tiver o sentido de “revestir(-se) de uma forma corpórea ou material”.¹⁹

Em relação ao método de escrita, outro ponto a ser combinado é que a adoção da primeira pessoa do plural para falar com a pessoa leitora representa o reconhecimento das múltiplas vozes que construíram o ponto de vista da investigação que resultou nesta tese. Entre orientações e trocas no *Pindoba*²⁰ – Grupo de Pesquisa em Narrativas da Diferença, entre escritos e falados a partir do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás, e, principalmente, por meio de três entrevistas com artistas e mais de vinte fotografias e crônicas, acessamos experiências que nos afetam, nos emprestam pistas e abrem possibilidades. Nós escrevemos assim no plural para reforçar esse processo comunicativo, dialógico, coletivo que resultou neste produto.

Imprimimos aqui uma retribuição simbólica ao querido *Pindoba*, que possibilitou a passagem pelos conhecimentos que importaram durante o curso dessa jornada acadêmica. O grupo reúne estudantes de graduação e pós-graduação, docentes, trabalhadoras e trabalhadores técnico-administrativos em educação - como eu nesses nós - para pensar os sentidos de narrativas antirracistas, feministas e pró-LGBTs na comunicação e performances que construímos.

¹⁹ Cf. INCORPORAR. In: Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2021. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=5Bnn8>. Acesso em 26 maio 2020.

²⁰ Registrado no CNPq. Disponível em: <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/4810594187103298>. Acesso em 30 jun. 2022. Instagram: @pindobeiras. Disponível em: <https://www.instagram.com/pindobeiras/>. Acesso em 30 jun. 2022.

Coordenado pela professora Luciene Dias, que generosamente também orienta esta pesquisa, o grupo teve seu nome inspirado a partir da vivência daquela professora com as quebradeiras de coco babaçu do norte do estado do Tocantins. Para estas, as pindobas são as palmeirinhas jovens de babaçu que rebrotam mais fortes após o corte ou a queima da palmeira. Por isso, *Pindoba* é um símbolo de resiliência: “Por resiliência acordamos, assim, a capacidade de regeneração que marca determinados corpos após serem expostos a uma grande tensão ou impacto. [...] Pindobas são a manifestação de vida após um golpe que parecia fatal e contra o qual não foi possível a reação imediata” (DIAS, 2019, p. 18).

Refletidas e refletidos por esse símbolo de resiliência, chegamos aos corpos que estamos chamando de “cuir”. O termo “cuir” é uma forma teorizada por autoras do chamado Sul global que devoraram a palavra “*queer*”, de origem anglófona, ruminaram seus sentidos originais e regurgitaram outros pontos de vista para diferentes contextos nacionais. A intencionalidade de reivindicar a grafia “cuir” é trazer nossa produção local gênero-dissidente e sexual-dissidente omitida das histórias globais.

“Cuir” não é a única variação de expressões para a teorização de identidades dissidentes de gênero e sexualidade e desobedientes ao binarismo. Podemos encontrar “kuir”²¹, “cuíer”²² e “cu”²³. Escolhemos aqui a forma “cuir”, por acreditar em seu potencial imagético-linguístico para enlaçar diferentes locais “sudacas”, tal qual utilizado pelo Grupo de Trabalho Feminista/Queer/Cuir²⁴, uma rede interinstitucional de acadêmicas latinas do Equador, Brasil, Porto Rico e de universidades nos Estados Unidos. O termo também foi trabalhado pelo chileno Felipe Rivas (2011), em seu artigo intitulado “*Diga ‘queer’ con la lengua afuera: Sobre las confusiones del debate latino-americano*”.

²¹ Cf. COSTA, Pêdra. The kuir sauvage. In: Revista Concinnitas, Rio de Janeiro, v. 1, n. 28, p. 355-359, 2016. Disponível em <https://bit.ly/2N3C2CR>. Acesso em 09 jun. 2022.

²² Cf. SANTOS, tatiana nascimento dos. As ferramentas do sinhô nunca vão derrubar a casa-grande, de Audre Lorde. 03 mar. 2018. diáspora y dissidência sexual em trânsito escritas negras/de cor feministas lésbicas cuíer/queer traduzidas por tatiana nascimento. Disponível em: https://traduzidas.wordpress.com/2018/03/03/audrelorde_ferramentasdosinhonuncaderrubameasagrande/. Acesso em: 2 maio. 2022.

²³ Cf. PELÚCIO, Larissa. O cu (de) Preciado: estratégias cucarachas para não higienizar o queer no Brasil. Iberic@l: Revue d'études ibériques et ibéro-américaines, v. 9, p. 123-136, 2016. Disponível em: <http://iberical.paris-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2016/05/Pagesfrom-Iberic@l-no9-printemps-2016-12.pdf>. Acesso em: 8 maio 2022.

²⁴ Cf. VITERI, Maria *et al.* Queer/Cuir das Américas: tradução, decolonialidade e o incomensurável. In: Periódicos, n. 15, v. 1, maio-ago. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicos/article/view/44777>. Acesso em: 12 maio 2022.

Destacamos que a confecção dos pensamentos sobre “cuir” é anterior à sua existência no espaço acadêmico e provém de movimentos sociais. Festivais como “Bem me Cuir: Festival Multigênero de Arte”²⁵, pensado por artistas do Rio de Janeiro; “Cuir Filme e Experimento América Latina”²⁶, organizado por produtoras de Minas Gerais; e “Iyalodês: Festival de Arte Trans”²⁷, organizado por artistas de Goiânia, ajudam a construir um cenário de ideias sobre as intersecções de gênero, raça, sexualidade, classe e nacionalidade quando falamos em “cuir”.

Outro ponto decisivo pela escolha é pensar as concepções cuir como formas espaço-temporais que vão além da cronologia. Por trabalhar com repertórios alijados dos arquivos oficiais, a bagagem latinx, mestizx e amefricana atua numa lógica que a cronologia histórica não consegue acompanhar. As memórias que atravessam essas bagagens e esses corpos conectam tempos. A história oficial não valoriza memórias anacrônicas. Mas as artes sim. É essa a potência que buscamos.

Por isso, nesta tese, navegamos diferente da historiografia oficial, que geralmente é a linha do tempo (a)creditada pela mídia hegemônica. Nosso direcionamento imagético gira transversalmente, cruzando tempos para escavar e trazer à tona redes de sentidos culturais que conectam os corpos às memórias. Por meio de uma cartografia do corpo, ou corpografia, estabelecemos uma comunicação entre o físico e o espírito nas imagens textuais e fotográficas. Nosso objetivo foi pensar imagens textuais e iconográficas sobre as normativas de gênero e sexualidade inscritas em nossos corpos para mapear contravisualidades.

É importante dizer que quando falamos de cisnormatividade nos referimos às normas socioculturais que a cisgeneridade impõe aos corpos, a partir dos três eixos normativos sistematizados por Viviane Vergueiro (2015, p. 61-66) : a) a classificação dos corpos a partir da “binaridade” de gênero – apenas macho/homem *ou* fêmea/mulher; b) naturalizados por uma “pré-discursividade” colonial que nega as subjetividades, autopercepções e localizações culturais ao definir sexos-gêneros por certas características corporais; c) sustentada pelo enquadramento e policiamento da pretensa “coerência fisiológica e psicológica” dita ideal ou normal, instituída culturalmente.

²⁵ Disponível em: <https://www.facebook.com/bemmecuir/> e <http://couroderato.com.br/protagonismo-trans-exibido-na-bem-me-cuir/>. Acesso em: 10 maio 2022.

²⁶ Disponível em: <https://cuirfil.me/>. Acesso em: 12 maio 2022.

²⁷ Disponível em: <https://www.instagram.com/iyalodes.gyn/>. Acesso em: 10 maio 2022.

De forma aproximada, quando mencionamos heteronormatividade acessamos o sistema de normas sociais, culturalmente transmitidas e vigiadas, definidor da sexualidade “normal” histórica. O mesmo sistema que impõe a heterossexualidade como compulsória (RICH, 2010). Ao estabelecer a heterossexualidade como a referência normativa, os Outros sujeitos sexuais se tornarão ‘marcados’ e denominados como desviantes do modelo heterossexual (LOURO, 2010). Esse sistema que é também atravessado pelo gênero, e se alimenta dos elementos cisnormativos.

Em alguns momentos utilizaremos a grafia “LGBT”, como parte do que estamos chamando de cuir. A abreviação LGBT é por nosso estudo adotada como categoria guarda-chuva para agenciar Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transsexuais, Transgêneros e outras identidades não-heteronormativas e não-cisnormativas. A nomenclatura LGBT foi aprovada em 2008 pela I Conferência Nacional - então chamada GLBT.

A alteração na sigla para LGBT vai muito além de uma simples troca na ordem de letras, trata-se de uma ação orgânica ao movimento, conduzida por mulheres lésbicas, que simboliza ampliar a representação da pluralidade de sexualidade e gênero característica do movimento e visibilizar assimetrias de poder internas. Esta “presente denominação, como mostra sua trajetória recente, é aberta e sujeita a contestações, variações e mudanças”, como alerta Facchini e Simões (2009, p. 15).

Nomenclaturas como LGBTQ, LGBTI, LGBTQI, LGBTQI+ ou LGBTQIA+ tentam oferecer destaques inclusivos para outras identidades. No entanto, para nossa grafia de pesquisa decidimos manter a sigla LGBT: a) pela relevância política histórica desta nomenclatura para processos de busca por emancipação impulsionados pelo movimento social organizado; b) por entender que o + é um símbolo que também exclui ao pretensamente incluir, já que, nesse raciocínio, L+ seria uma possibilidade mais sintética; c) porque enxergamos que o termo anglófono *queer* cabe em seus locais de origem, mas não dá conta de nossa alteridade histórica, enquanto o termo “cuir” amplia nosso referencial sobre gênero e sexualidade ao trazer os processos de racialização, as histórias nacionais e as periferias sociais para seu centro gravitacional.

Um outro pacto de leitura se refere ao uso do Pajubá, também chamado de Bajubá. Segundo Carlos Henrique Lucas de Lima (2017) trata-se de um “repertório vocabular e performático” cuir, que bebe em elementos Yorubá e Nagô - prova histórica de que as matrizes religiosas africanas são lugares culturais em que pessoas cuir se afirmam como

sujeitos, diferentemente do que ocorre nas matrizes monoteístas judaico-cristãs, que nos desassujeitam.

Por todo o nosso texto podem ser localizadas visualidades e sentidos das “linguagens pajubeyras”, assim no plural e com “y” como propõe Carlos Henrique Lima (2017), por entender que não são linguagens monolíticas, mas que se reinventam na criação de redes de solidariedade. Empregamos ainda, a partir da pesquisa de Lima (2017), a ideia de que as “linguagens pajubeyras” são antropofágicas e se constituem como formas de resistência e possibilidades alternativas à heteronormatividade. Também são linguagens que devoram o colonizador da gramática dita culta.

Na demarcação do conhecimento, acordamos ainda que a inscrição epistemológica dessa grafia de tese se afirma nos chamados estudos decoloniais. Por isso, experimentamos localizar nosso pensar-fazer em *Abya Yala*, lido como território simbólico, cuja referência remonta a uma recusa²⁸ em chamar este continente geográfico e cultural pelo nome dos colonizadores, adotando o nome pelo qual este território era chamado por um de seus povos originários - o povo Kuna, indígenas da Serra Nevada no norte da Colômbia, que hoje vivem na costa caribenha do Panamá.

Com o mesmo direcionamento colocamos esta tese como cidadã de nosso país *Pindorama*. É uma escolha que também simboliza uma crítica à colonialidade da sexualidade, do gênero, da raça e da classe, que continua a se perpetuar. *Pindorama*, ou terra das palmeiras, é o nome pelo qual os tupis designam este lugar físico que habitamos. Sua etimologia²⁹ vem do tupi *pindowa-ráma*. A decisão por chamar nosso país assim significa acionar o lugar simbólico da desobediência de nossos corpos neste território, tal qual palmeiras – *pindowas* – que rebrotam mais fortes após golpes coloniais. Vamos nomear de “Brasil” ou usar a expressão “brasileiro” apenas quando o interesse for colocar o sentido colonizado.

Selamos estes nossos acordos iniciais ao afirmar que a descolonização de nossos corpos e subjetividades passa também pela descolonização de nossa escrita, que pode ser acionada em processos. Por isso, a adesão a uma linguagem mais *colocada* – palavra do

²⁸ ABYA YALA. *In*: Enciclopédia Latino-americana. São Paulo: Boitempo, 2015. Disponível em: <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/a/abya-yala>. Acesso em: 28 mar. 2021.

²⁹ PINDORAMA. *In*: Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2021. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/pindoram>. Acesso em 26 maio 2020.


pajubá para pessoa bêbada, que saiu do controle. Na tentativa de uma escrita embebida em tempos e espaços que se cruzam, testamos símbolos que inebriam a heteronormatividade e desajustam alguns enquadramentos visuais de estruturas coloniais.

Fazemos isso conscientes do lugar de poder acadêmico, dentro dos limites que essa inscrição nos coloca. Queremos resistir ao comer algumas regras pelas beiradas, antropofagicamente. A ideia antropofágica aqui se distingue da corrente na Semana de Arte Moderna de 1922, estopim para ataques racistas e homofóbicos sobre um de seus principais expoentes, Mário de Andrade³⁰. Ao menos, esta é a nossa tentativa, de buscar referenciais de pensamento que estejam mais vinculados às nossas existências do que ao eixo europeu de ressonância cultural.

A forma com que decidimos ortografar esta tese é ação para canibalizar sentidos e alcançar uma visualidade imagética também da escrita. Como nos lembra Luciene Dias, ao redigir em pajubá, o próprio editor de texto apresentará sugestões de correção, uma vez que é constituído a partir da normatividade gramatical. Transbordar os códigos de escrita programados na máquina que trabalhamos é uma forma de imprimir visualidade à narrativa que nos interessa. Por isso, vale escrevinhar que temos aqui uma proposta de texto performatizado imagetivamente.

Trazemos textos visuais que estamos a chamar de Montações, que são experimentos imagéticos que fizemos utilizando apenas linhas de barbante, alfinetes e papel. Dessa forma procuramos desenvolver uma dimensão visual – e corporal – do texto. As Montações são uma forma de escrita-imagem que conecta as mensagens desta tese. Esse trânsito entre texto, imagem e fotografia movimenta nossa estratégia metodológica para grafar pistas da memória cultural inscrita em nossos corpos.

³⁰ Cf. Jorge Vergara (2018, p. 11).



"HUM?! EH-EH... É. NHOR SIM. Ã-HÃ, QUER ENTRAR, PODE ENTRAR... HUM, HUM. MECÊ SABIA QUE EU MORO AQUI? COMO É QUE SABIA? HUM-HUM... EH. NHOR NÃO, N'T, N'T... CAVALO SEU É ESSE SÓ? IXE! CAVALO TÁ MANCO, AGUADO. PRESTA MAIS NÃO. AXI POIS SIM. HUM, HUM. MECÊ ENXERGOU ESTE FOGUINHO MEU, DE LONGE? É. A'POIS. MECÊ ENTRA, CÊ PODE FICAR AQUI."

1.2))In-corporação((

*Inhat*³¹, o que virá? Defendemos a hipótese de que há uma cultura do corpo quando falamos em comunicação. Somos corpos que negociam informações culturais construídas socialmente e historicamente em nossas interações. Enxergamos alguns foguinhos de muito longe, como Iauaretê. Sustentamos que o corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, mas sim resultado do cruzamento de informações negociadas com o ambiente, que vão constituindo-o cognitivamente e “estruturam o que percebemos, como nos relacionamos com o mundo e com outras pessoas, e também como nos comunicamos”, amparados na teoria do corpomídia de Christine Greiner y Helena Katz (2005, p. 7).

Pelo corpo trafegam informações históricas que continuam a aquecer nossas vivências. Portanto, quando nossos corpos se comunicam, por eles circulam memórias culturais vivas. Isso acontece porque nossos corpos são marcados por processos sociais que constituem as nossas alteridades (SEGATO, 1998), já que é socialmente que os corpos ganham sentido (LOURO, 2010). Essa cultura em constante construção, profundamente afetada por processos sociais e históricos, nos marca quando chega aos nossos corpos.

Tais marcas sociais, in-corporadas, são por nossa grafia de tese lidas como indispensáveis para se pensar a comunicação. Quando falamos em performance não a localizamos na dramaturgia, mas a deslocamos para a comunicação, pois este corpo marcado culturalmente quando se comunica “transmite memórias, faz reivindicações políticas e manifesta o senso de identidade de um grupo” (TAYLOR, 2013, p. 19). O corpo marcado no cruzamento de eixos de diferenciação social é localizado nas redes de sociabilidade por onde trafegam as linhas da memória cultural.

Tanto a memória cultural comunicada ao corpo quanto o corpo produtor de memória cultural se movimentarão por imagens. Em tentativas de desenquadramento deste corpo e da visualidade usurpada, alguns trabalhos carregaram segredos individuais e coletivos, na ânsia de se afirmar como existentes, visíveis e dignos. Propomos alcançar rastros de pensamentos e ações de grafias da memória cultural, presente nas fotos, textos escritos e performances acessadas, a fim de subsidiar outra dimensão da memória que traçamos – esta tese enquanto território polifônico e anacrônico.

³¹ Performatização pajubeyra para o cumprimento “E aí?”, com fonética nasal.



Fotografia 1 - Deus marca pra não perder de vista. Fotomontagem de Nay Jinkns (2020).³²

Fonte: Nítida - Fotografia e Feminismo.³³

³² Ensaio realizado por Nay Jinkns para uma das provas do programa Arte na Fotografia, 2020. Nay Jinkns é fotógrafa paraense, de Ananindeua, que grafa seu trabalho a partir de uma relação com o local capaz de ser transformadora: "Quando enxerguei a fotografia com um poder educacional percebi que através dela poderíamos repensar algumas questões, resgatar algumas memórias e principalmente, narrar um outro lado do que normalmente não é contado. Desde então, busco repensar com frequência os locais que estou inserida para entender o contexto do que será fotografado" (JINKNSS, 2020). Disponível em: <https://mamanacoletiva.myportfolio.com/nayara-jinkns>. Acesso em 02 jan. 2021.

³³ Coletivo de Mulheres Fotógrafas. Fotografias de Nay Jinkns. Montagem. Disponível em: <https://nitidafotografia.wordpress.com/2020/06/16/nitida-entrevista-nay-jinkns/>. Acesso em 22 mar. 2021

Nós incorporamos linhas de memória cultural que nos atravessam e afetam nossa experiência comunicativa. Na Fotografia 1, vemos o resultado do ensaio realizado pela fotógrafa Nay Jinknss para uma das provas do programa de televisão Arte na Fotografia, do canal Arte 1. Nay Jinknss nos conta em entrevista que o processo de criação desta sequência de fotografias teve início a partir de uma frase dita por sua mãe sobre marcas corporais da diferença: "Deus marca para não perder de vista". Nay colocou as linhas desse pensamento para dialogar com a música Jesus Chorou³⁴, dos Racionais MC's, e formou a frase "todo mundo viu e ninguém falou um A"³⁵. Com essa trama tecida por diferentes linhas de memória, a fotógrafa de Ananindeua, Pará, venceu a temporada de 2020 do programa Arte na Fotografia.

Acreditamos que a força desse trabalho está nas linhas experienciais da própria fotógrafa, que conseguiu dar vazão à expressão com muita sensibilidade. Queremos dizer que existem informações inscritas social e historicamente em nossos corpos, que compartilhamos comunicacionalmente. Por isso, pensamos teórico-metodologicamente tanto o arquivo quanto o repertório, como instrumentos de uma cartografia do corpo, com o intuito de alcançar o que estamos trabalhando como corpografias.

A corpografia é uma cartografia corporal (ou corpo-cartografia, daí corpografia), ou seja, parte da hipótese de que a experiência urbana fica inscrita, em diversas escalas de temporalidade, no próprio corpo daquele que a experimenta, e dessa forma também o define, mesmo que involuntariamente. (JACQUES, 2008, p. 2)

Quando falamos de compartilhamento comunicacional entre corpo e memória cultural nos referimos aos atos de transferência³⁶ capazes de moldar tanto o corpo quanto a cultura. Por esta noção, o corpo também é espaço de resistência. A performance corporal ao comunicar conhecimento, memória e um sentido de identidade social pode também ser transformadora da vida social: "A performance, então, funciona na transmissão da memória traumática, inspirando-se em um arquivo e repertório de imagens culturais compartilhadas, ao mesmo tempo que os transforma" (TAYLOR, 2013, p. 261).

Estes atos dialógicos de transferência, entre corpo e memória cultural, compõem experiências corpográficas vivenciadas no entre-corpos. Tal qual nos conta Renata Silva (2010, p. 42), há um movimento limiar de corpos culturalmente constituídos que também são

³⁴ Jesus Chorou. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ryP3ZvRPJhY>. Acesso em 17 jun. 2022.

³⁵ A letra de Jesus Chorou fala em "Os mano tudo só ouviu, ninguém falou um A".

³⁶ Por atos de transferência entende-se aqui a performance atuando simultaneamente como "um **processo**, uma **práxis**, uma **episteme**, um **modo de transmissão**, uma **realização** e um **modo de intervir no mundo**" (TAYLOR, 2013, p. 44, grifo nosso).

constitutivos da cultura, afinal “esse é um corpo que não é só expressão de cultura, como também produz cultura”. Para esta autora, o corpo é o movimento da cultura e a cultura se movimenta no corpo, pois é nas encruzilhadas sociais que esse *jogo* acontece.

Por ser potência da encruza, a comunicação dialógica entre corpo e memória, jogada entre pessoas, seria algo raro de se ver e difícil de ser mapeado. Só aconteceria quando houvesse *feitiço*, que segundo Renata Silva (2010) é aquele momento em que há um transbordamento do corpo cotidiano, quando a performance dilata a potência subjétil do corpo na experimentação da vivência; e segundo Jeanne Favret-Saada (2005) é um dispositivo metodológico, um estado de deixar-se afetar por aspectos não verbais e involuntários da experiência humana, capaz de nos modificar, nos afetar; ou como diz Paulo Freire, aquele momento capaz de gerar emancipação a partir da transformação.

Com esta delimitação reforçamos que, para este estudo, o “corpo” é uma estrutura que suporta todas as questões que nos configuram (TUCHERMAN, 1999). Assim, o corpo não corresponde à carne (*physis*) mas sim à invenção da realidade (*logos*). Invenção que pouco é autoatribuída, mas principalmente imposta historicamente. “[...] Instalam-se, no íntimo de cada um, as disciplinas exigidas pelas normas sociais, transformando as restrições impostas externamente, pelas autoridades ou pela comunidade, em uma grade espessa de auto-restrição.” (TUCHERMAN, 1999, p. 56-57).

Desse modo, as questões simbólicas que nos configuram são “in-corporadas” em processos de aprendizagem, armazenagem e transmissão. É nesse sentido que enxergamos como os corpos - e os sentido sobre eles - são forjados. O que nos leva a tocar na estrutura em que determinados corpos foram categorizados historicamente a fim de serem hierarquizados. Tal estrutura se localiza em uma camada cultural ampla que classificou determinados corpos para constituir um *locus* de diferença³⁷, retirando de corpos específicos sua igual dignidade.

Nossas visualidades corporais nos localizam na diferença. Afinal, nenhuma imagem é inocente (ROSE, 2001), elas são portadoras de pensamento e, como tal, nos fazem pensar (SAMAIN, 2012). A visualização das alteridades históricas é um ponto importante nesta discussão. Considerar os processos sociais que nos fizeram nação a partir narrativas outras -

³⁷ Cf. Avtar Brah, Diferença, diversidade, diferenciação. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332006000100014. Acessos em 26 maio 2021.

que não a hegemônica - visibiliza nossa corporalidade plural e significativa. Abre caminhos para pensar e (re)fazer sentidos.

Também por isso buscamos as visualidades ausentes, as nossas imagens - pensantes - que faltam ou foram acuedadas³⁸. O perigo da história única (ADICHIE, 2009) contada por imagens produzidas monofonicamente se fundamenta no epistemicídio³⁹, a morte de pensamentos. É na inquietude diante da falta de polifonia sobre os pensamentos imaginados para corpos específicos, na ausência de ressonância de outros pensamentos grafados sobre nós, que esta tese se lança.

³⁸ Acuendar tem aqui o sentido de “esconder”. É um dos usos desta palavra do Pajubá para se referir à guarda do pênis, para baixo, escondido entre as pernas. Mas também pode significar “vem cá”, “escuta essa”, como em “acuenda aqui”.

³⁹ Cf. Sueli Carneiro (2005). CARNEIRO, A. S. A Construção do Outro como Não-ser como fundamento do Ser. São Paulo: FUESP, 2005.



Fotografia 2 - Histórias que não estão nos livros (2018), de Helen Salomão⁴⁰.

Fonte: Instagram da fotógrafa Helen Salomão⁴¹

Helen Salomão é fotógrafa de Salvador: “Levo para o meu trabalho o meu cotidiano, a periferia sem sangue, o empoderamento de mulheres e homens negros, a poesia de corpos e espaços e a estética política. E, para conseguir levar toda essa mensagem às pessoas de modo que entendam o que estou falando, uso recursos como símbolos, detalhes e texturas”. (Salomão, 2020). Disponível em: <https://college.canon.com.br/blog/a-diversidade-e-a-forca-do-trabalho-de-helen-salomao-81>. Acesso em 22 mar. 2021. Histórias que não estão nos livros (2018). Fotografia de Helen Salomão.

⁴¹ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BjS89tYILcV/>. Acesso em 22 mar. 2021.



Fotografia 3 - Morro do Salgueiro, anos 80. Autor: Januário Garcia Filho⁴²
Fonte: Exposição Passado e Presente no morro do Salgueiro (2011-2012).⁴³

⁴² Januário Garcia Filho é um fotógrafo brasileiro com extenso trabalho nas áreas de publicidade, música e documentação de pessoas negras em âmbitos social, político, cultural e econômico. Além do âmbito profissional, Januário participa de importantes espaços de memória, arte e cultura do povo negro. É autor das fotos de capas de álbuns icônicos de artistas como: Gilberto Gil, Tim Maia, Belchior, Chico Buarque e Leci Brandão. Januário teve seu trabalho exposto em países como Canadá, México, Bélgica, Senegal, Togo, Nigéria, Estados Unidos, Áustria, Japão e Brasil. Uma opinião deste importante fotógrafo fez parte de nossa análise sobre o jornal Lampião da Esquina, na dissertação intitulada “Qual é a tua, oh Lampião?” (CRUZ, 2019, p. 99-101), disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/9316> .

⁴³ Exposição Passado e Presente no morro do Salgueiro (2011-2012). Disponível em: <https://mamapress.wordpress.com/2012/01/19/exposicao-passado-e-presente-no-morro-do-salgueiro-de-januario-garcia-faz-parte-da-festa-do-padroeiro-sao-sebastiao-do-salgueiro/> . Acesso em 26 dez. 2020.

A partir de um ponto de vista sobre imagens corpográficas, procuramos acessar uma localização específica nesta camada cultural, que é relativa aos corpos cuir, historicamente disruptivos da corporalidade normativa para o gênero e a sexualidade. Assim, nossos corpos foram categorizados para serem dominados a partir de um referencial homogêneo de corpo, tornado hegemônico. É na liminaridade do corpo que as informações de gênero são apuradas com informações raciais, sexo-afetivas e de classe. Dizemos isso, pois nosso relevo de pensamento enxerga estas marcas sociais da diferença como fenômenos históricos interseccionais⁴⁴ que marcam nossos corpos em atravessamentos.

Quando nosso trabalho busca memórias culturais grafadas em fotografias, performances e textos, tentamos acessar a interdisciplinaridade constitutiva da comunicação ao mesmo tempo em que procuramos visibilizar nossa pluralidade corporal para demandar agência às nossas especificidades. Afinal, comunicação é feita por pessoas, entre pessoas e para pessoas. E pessoas são plurais. Pensando nisso, para nós, as vivências fotográficas, textuais e performáticas apresentam-se como terreno de comunicação entre corpos plurais, culturalmente constituídos em passos que vêm de longe⁴⁵ e que são constitutivos de cultura.

A *mnese*⁴⁶ cultural de que falamos transita entre passado e presente, firmando-se no lugar movediço do tempo das reparações⁴⁷ (BRUNO e GUARÍN, 2020). Aqui nossa tentativa é desafiar determinadas informações culturais mediadas por fotografias, textos e performances, interpretáveis em um tempo diferente do cronológico. Este seria um tempo de imagens sobreviventes, um tempo de memórias culturais esquecidas ou transportadas, muito embora repensadas em processos de criação e destruição.

Nesse caminho, lemos as imagens – fotografadas, ortografadas ou performatizadas - apresentadas como fósseis de uma época imaginada atemporalmente, pois ainda que

⁴⁴ Para pensar a Interseccionalidade enquanto categoria de análise nos amparamos em Kimberlé Crenshaw (1991), Lélia Gonzalez (1984), Avtar Brah (2006), Patricia Hill Collins (2000), bell hooks (2013), Angela Davis (2016), Gloria Anzaldúa (1980).

⁴⁵ Jurema Werneck afirma que os passos das mulheres negras vêm de longe e visualiza sua constituição como sujeito político a partir da articulação de heterogeneidades. "Ao afirmar estas heterogeneidades, destaco a diversidade de temporalidades, visões de mundo, experiências, formas de representação, que são constitutivas do modo como nos apresentamos e somos vistas ao longo dos séculos da experiência diaspórica ocidental". (2010, p. 10).

⁴⁶ *Mnese* é palavra de origem grega que significa "lembrar-se". Utilizamos no sentido contrário de amnésia.

⁴⁷ "Trata-se de um modelo temporal que convida a refletir sobre um tempo – fora do tempo dito histórico e cronológico – e que será chamado por Warburg e endossado por Georges Didi-Huberman (2013) como um tempo fantasmal. Isto é, o tempo de reparações, de sobrevivências ou supervivências". (BRUNO e GUARÍN, 2020, p. 6).

escavadas foram encontradas quentes. Nosso trabalho, autodeclarado arqueológico, tenta movimentar areias de tempos movediços, para retirar o rótulo de arquivo inocente ou qualquer pretensão de registro neutro aos artefatos culturais.

Observe que a Fotografia 1 propõe pensar sobre esse tempo, que também pode ser deus⁴⁸, o qual marca alguns corpos, mas não garante solidariedade. Quando imaginamos corpos marcados, como pensa a Fotografia 2, estamos falando de uma diferença construída e in-corporada ao longo dos tempos e nos espaços - e muitas vezes não contada nos livros, embora todo mundo a veja. Essas marcas, quando in-corporadas, chegam a corpos esperançosos, no tempo das reparações (Fotografia 3), e passam a noticiar pensamentos.

As marcas sociais e históricas grafadas nos diferentes corpos estão presentes em nossa produção imagética e, por isso, interferem na memória cultural - bem como acontece o movimento contrário. Para esta tese, essa dialogicidade entre memória cultural e corpo é um lugar de acontecimentos de fenômenos comunicacionais. Assim, buscamos desentranhar nuances do processo comunicacional na observação e construção de imagens de corpos marcados por memórias. Há o cuidado aqui de pensar que o corpo, em diferentes visualidades, executa uma corpografia quando aciona componentes dialógicos com a memória cultural que atravessa a fotografia, o texto escrito e a performance.

⁴⁸Senhor das Passagens, o candomblé cultua o orixá Tempo, chamado de Iroko em terreiros de Ketu. Disponível em: <http://sabe.org.br/wp-content/uploads/2017/09/A-Voz-do-Tempo.pdf>. Acesso em 02 jan. 2021.

Hablo de ternura, con panheiro. Usted no sabe cómo cuesta encontrar el amor en estas condiciones. Hablo de ternura, compañero. Usted no sabe cómo cuesta encontrar el amor en estas condiciones. Hablo de ternura, compañero. Usted no sabe cómo cuesta encontrar el amor en estas condiciones. Hablo de ternura, compañero. Usted no sabe cómo cuesta encontrar el amor en estas condiciones.

TRECHO DO MANIFIESTO HABLO POR MI DIFERENCIA,
DE PEDRO LEMEBEL (1986)

1.3 ((Reverberação))

A comunicação apresenta-se para nós como lugar de cultura capaz de grafar sentidos sobre corpos cuir. É na observação de que se encontra pouco debate publicado no campo da comunicação sobre as tensões que as normas culturais de gênero e sexualidade podem provocar na experiência corporal, que nossa pesquisa se lança. A partir de leituras sobre memória cultural, a problemática de nossa procura por corpografias circunscreve-se em torno desta pergunta de pesquisa: as informações socioculturais contidas em normas de sexualidade e gênero que o corpo carrega comunicam quais sentidos nas produções imagéticas selecionadas?

Por meio deste problema buscamos compreender como negociamos sentidos sobre as informações culturais inscritas corporalmente quando acionamos as grafias visuais da fotografia, da performance e da escrita. Justificamos nossa escolha na possibilidade de que a comunicação entre memória cultural e corpo seja capaz de contribuir para a abertura de outro lugar imagético para os significados sobre os corpos marcados pela diferença do gênero e da sexualidade, o que fortalece fissuras na visualidade histórica. Por isso, nossa pesquisa escava sentidos que marcam os corpos grafados em imagem a partir da memória cultural das normativas de gênero e sexualidade.

Para esta tese, utilizamos a cartografia do corpo ou corpografia (BERENSTEIN e BRITO, 2008) como metodologia de pesquisa combinada com nosso referencial teórico-metodológico de memória cultural proposto por Diana Taylor (2013). Assim, limitamos nossa investigação em duas frentes teórico-metodológicas, uma arquivada e uma incorporada.

A arquivada se refere às fotografias produzidas por artistas e selecionadas em livros-catálogos, coletivas de fotógrafas e redes sociais. O contexto da própria imagem nos interessa aqui. Assim, quando esta tese acolhe e é acolhida por fotografias, essas imagens não são registros neutros de um tempo, investidas da autoridade de documento de uma época. Elas são manipuláveis, construídas pelo olhar de alguém que se inscreve em seu tempo, e uma vez “reveladas”, pensam por si quando as olhamos. Elas, as fotografias, portam pensamentos e nos fazem pensar (SAMAIN, 2012). A imagem fotográfica tem continuidade a partir do olhar do outro, com seu outro olhar, compondo um circuito de fenômenos conectados. Por tal perspectiva, as fotografias não veiculam apenas pensamentos, ou seja, não são meros meios de transmissão, mas, fundamentalmente, são mediações mapeáveis ao relacionar expressões comunicativas e culturais (MARTÍN-BARBERO, 2018).

Ao passo que a frente incorporada, ou de repertório, em nossa pesquisa se refere ao trabalho de campo, realizado no período de novembro de 2020 a junho de 2022, que contou com: a) a realização de três entrevistas: Dalton Paula, Melissa Maurer e Nay Jynknss; b) a execução de três performances escritas, intituladas ana-crônicas, pelo próprio autor, presentes no terceiro capítulo; c) quatro momentos de vivências corporais: uma experimentação *drag* em uma atividade do Pindoba - Grupo de Pesquisa em Narrativa da Diferença (2020); uma intervenção *drag* em uma disciplina no curso de Performances Culturais (2021) da UFG; um ensaio fotográfico na Chapada dos Veadeiros com Melissa Maurer (2021); e um ensaio fotográfico na 26ª Parada LGBT de São Paulo com Ralyanara Freire (2022), presentes no quarto capítulo; e d) a confecção de quinze imagens que são montações, ou mapas corpográficos, distribuídas ao longo de todos os capítulos.

A corpografia tomada como metodologia, enquanto cartografia pressupõe a construção de um mapa subjetivo construído para além das articulações binárias de causa e efeito. Sustentaremos essa abertura de pensamento para receber os dados que se apresentaram no processo de pesquisa, tais como as pistas de memória cultural dimensionadas em imagens textuais e icônicas.

Nosso objetivo é grafar pistas sobre as normativas de gênero e sexualidade inscritas em nossos corpos cuir. Por este motivo, teoricamente, nossa pesquisa utiliza referências interdisciplinares, a partir do que podemos intercambiar, enquanto comunicação, com os campos da antropologia, dança, performances culturais e fotografia, para complexificar as questões do corpo e da cultura. Assim, o nosso olhar busca mover a centralidade dos processos comunicativos para seu lugar no caos criativo pluridisciplinar (SODRÉ, 2012).

Quando em uma disciplina ou grupo de pesquisa, um homem gay, ou seja, uma pessoa marcada pela diferença de sexualidade, e por outras como raça, gênero e classe, montado de *drag*, emite sua opinião acerca de um dado assunto em pauta, ela leva consigo não apenas o texto narrado ao microfone. Mas também, e, muitas vezes, principalmente, seu corpo irá transmitir informações sócio-históricas que medeiam sua comunicação, tendo em vista que tais informações são subjetivamente apuradas ou conferidas com as normativas ou ritualidades de gênero e sexualidade, entre outras, no processo comunicativo: “A mediação das ritualidades nos remete ao nexos simbólico que sustenta toda comunicação: à sua ancoragem na memória, aos seus ritos e formas, seus cenários de interação e repetição” (MARTÍN-BARBERO, 2018, p. 18).

Os corpos são tomados aqui tanto como meios de comunicação, quanto como mediadores da comunicação, se pensarmos a definição de meios de Jesús Martín-Barbero (2018, p. 19) como “espaços-chave de condensação e intersecção de múltiplas redes de poder e de produção cultural”. Por isso, nossa pesquisa se atém às “mediações históricas do comunicar, mas também às transformações que atravessam os mediadores socioculturais [...]”.

Partimos do pressuposto de que as informações mediadas por diferentes corpos na fotografia, no texto e na performance “introduzem novos sentidos do social e novos usos sociais dos meios” (MARTÍN-BARBERO, 2018, p. 19). Buscamos, diante do exposto, pensar que a negociação de sentidos estabelecida entre tais corpos gera um local de cultura (BHABHA, 2005), sempre em transformação.

Por isso, esta tese interpreta a memória cultural negociada na performance, no texto e na fotografia, que atravessa o corpo por classe, raça, gênero e sexualidade. Assim, o olhar de nossa investigação visa descobrir pistas de como a estética da imagem, hipoteticamente atrelada a uma neutralidade, carrega e produz memórias culturais pelo e no corpo.

É justamente na mudança cultural em relação à visibilidade de sexualidades plurais, que se movimenta com maior força desde as décadas de 1970 e 1980 (LAURETIS, 1994), que alguns espaços políticos – entre eles a arte e a comunicação - estão sendo tensionados a incorporar outras dimensões da igualdade – a partir do reconhecimento da diferença. Olhar para o compartilhamento de memórias culturais, neste contexto, é o caminho aqui buscado para alcançar a *práxis* de uma comunicação dialógica freireana.

Para dar contornos à nossa busca, trazemos no capítulo “Grafias da Memória Cultural” nosso referencial epistemológico de comunicação, tomada enquanto campo pluridisciplinar. É nossa estratégia de fortalecimento da discussão sobre a comunicação como grafadora de cultura e produtora de sentidos sobre corpos e pensamentos cuir na fotografia, no texto e na performance, a partir das relações entre meio/mediação e arquivo/repertório.

Esta discussão flui para o capítulo intitulado “Mija em pé: notas sobre aprendizagem corporal”, no qual lançamos olhares sobre como a cultura constrói os corpos e vice-versa, marcando-os pela diferença. Apresentamos caminhos para pensar como estas marcas culturais influenciam a nossas relações corporais. Neste ponto, acessamos aprendizagens corporais para nos posicionar sobre identidade e sexualidade como elementos simbólicos que estão em

movimento. Por isso, falamos dessas noções como construções sócio-históricas que produzem sentidos que continuam em expansão atravessados por contravisualidades e escritas de si.

Pensar quais memórias culturais em relação ao corpo são mapeáveis imagetivamente nos trouxe a necessidade de discutir a visualidade dos corpos. Assim, chegamos ao capítulo intitulado “Qual o corpo da classe trabalhadora?” para acessar ações e pensamentos de fotografias que registram a classe trabalhadora de uma época, produzidas por August Sander (1876-1964) e Irving Penn (1917-2009), em suas relações com imagens de corpos trabalhadores contemporâneos que transbordam camadas de pensamentos registradas por Eustáquio Neves (1955).

Para tanto, trabalhamos um cruzamento de imagens (DIDI-HUBERMAN, 2012), que inclui fissuras realizadas pela fotógrafa Dorothea Lange (1895-1965) em diálogo com a fotógrafa Melissa Maurer com o intuito de pensar as imagens pelo que elas nos provocam para tatear o redesenho sócio-histórico de visualidades corporais, e, sobretudo, a procura por emancipação. No entrelaçamento temporal-imagético damos atenção aos olhares das pessoas representadas a fim de dialogar com o direito a olhar (MIRZOEFF, 2016). A escolha do olhar se justifica no argumento sintético de que as imagens são formas que entre si se relacionam e dialogam, assim como nossos olhares se cruzam nas ruas, nas salas de aula, nas secretarias e nas fábricas.

Por fim, no capítulo “Feitiços” apresentamos nossa grafia de dezoito meses de campo em entrevistas com artistas e atividades acadêmicas, em que utilizamos nossa performance como um “não ator”, para interpretar o transbordamento de nosso corpo gay cotidiano em um corpo performático-comunicacional diante de um público. Neste momento do estudo, trazemos nosso entendimento acerca dos elementos dialógicos que encontramos nas interações mediadas pelo corpo sob “feitiço”.

Como em todos os capítulos desenhamos um trabalho pluridisciplinar, e uma proposta qualitativa (DESLAURIERS; KÉRISIT, 2008), faz sentido que apareçam referenciais conceituais acerca de corpos, subjetividades e visualidades por todo o texto. Esta se constitui em uma estratégia de fortalecimento da discussão sobre as performances das masculinidades que in-corporamos em nossos corpos.

Nosso intento foi lançar olhares e escritas sobre o fenômeno social complexo da cultura, na forma como ela constrói corpos plurais que podem efetivamente se comunicar, inclusive imagetivamente. Para nós, é importante grafar processos que levam a uma

comunicação capaz de acionar a multiplicidade cultural que marca nossa paisagem corporal. Afinal, nossas imagens podem representar pessoas, que não são homogêneas.

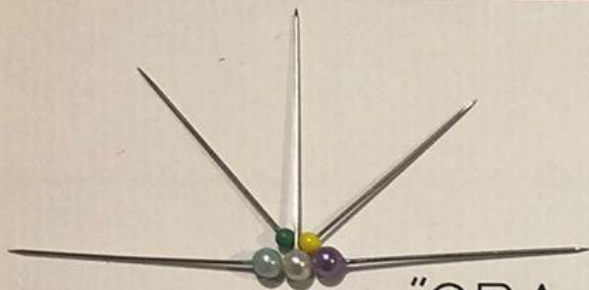
Pensemos na Fotografia 4, produzida por Shoog McDaniel, que é fotografe não-binária estadunidense. Para nós, trata-se de uma fotografia que expressa a existência de corpos gordos cuir. Ao mesmo tempo é uma imagem conectada à rede de trabalhos de McDaniel com o foco em corpos pouco e mal representados. O que mais nos afeta por sua fotografia é a sensibilidade, a forma com que capta sutilezas e com que mergulha na memória cultural para retirar dela pensamentos imagéticos que emancipam pessoas.

Ao reconhecer esta diversidade, avançamos no processo de consciência das diferenças históricas que produziram especificidades de agência sobre os corpos que olham e são olhados. Esse movimento impulsionado por ações de reconhecimento, ações da consciência e ações de agência pode ser capaz de arrefecer a falta de diálogo. Ou seja, são ações que se complementam para alcançar alguma transformação, o que amplia o debate cultural sobre imagens, especialmente quanto aos processos comunicacionais, campo de interesse desta tese.



Fotografia 4 - Burr White. Autoria: Shoog McDaniel⁴⁹
Fonte: Sítio eletrônico de fotógrafo Shoog McDaniel.

⁴⁹Shoog McDaniel se apresenta como fotógrafo estadunidense, pessoa não binária, gorda e branca: “Sou Shoog McDaniel, fotógrafo e artista gorda do Sul, queer, não binária, que mora em Tallahassee, Flórida. Tenho tirado fotos desde o colégio, quando em uma lixeira de um amigo meu peguei 200 câmeras descartáveis atrás de uma Walgreens. Fiquei obcecado e comecei a documentar tudo. Agora fotografo com uma canon rebel t3i e ainda não parei de capturar momentos íntimos e pessoas bonitas em minha vida cotidiana. Meu trabalho é dar destaque a corpos e vidas que muitas vezes são esquecidas pela sociedade popular. Gosto de fotografar corpos gordos, corpos trans e corpos queer. Pessoas com sorrisos sem dentes e botões faltando. Capturo imagens de meus e minhas amigues. Com poucas exceções, tenho uma ligação com os humanos nas minhas fotos e pretendo mostrar isso através da intimidade dos meus retratos”. Disponível em: <http://shoogmcdaniel.com/about> . Acesso em 26 dez. 2020.



"ORA, UM 'EFICIENTE' COMUNICÓLOGO OU
PROFISSIONAL DA COMUNICAÇÃO QUE APENAS
FUNDAMENTAR SUA CONSCIÊNCIA NAS
EXPLICAÇÕES SOCIOLÓGICAS, PERDENDO DE VISTA
A PARTILHA CULTURAL, ATÉ MESMO
DESQUALIFICANDO A ANTROPOLOGIA (BERÇO DA
COMPREENSÃO E MUTAÇÕES DA IDEIA DE CULTURA),
DIFICILMENTE TERÁ A OPORTUNIDADE DE AGUÇAR A
ESCUA POÉTICA, DESPOLUIR A CONSCIÊNCIA,
CAPTAR RESSONÂNCIAS TRANSCENDENTES E SE
DEIXAR CONTAMINAR PELAS VOZES
INCONSCIENTES."

· CREMILDA MEDINA ·

2 GRAFIAS DA MEMÓRIA CULTURAL

Para lançar um olhar efetivamente comunicacional sobre as grafias da memória cultural escolhidas por nós – fotografia, texto escrito e performance – vamos sobrepor duas camadas do processo comunicativo. A primeira camada, materializada por Jesús Martín-Barbero (1997, 2018), desloca o foco do processo comunicativo dos meios para as mediações. A segunda camada, teorizada por Paulo Freire (1987), igualmente importante neste estudo, reposiciona a noção de comunicação para o processo dialógico, ou seja, para a *práxis* - ação e reflexão - de uma comunicação transformadora do mundo social.

São estas camadas que fundamentam nossa análise - sobre a memória cultural que atravessa nossos corpos – por meio de corpografias. Fagocitamos, ou *demos a elza*⁵⁰, outros conceitos e elementos, como o de corpo, ao recolocar o aparato biológico para ocupar o lugar de corpo como artefato cultural, fruto de mediações históricas ao mesmo tempo em que é mediador de nossas comunicações no presente. Em diferentes grafias, o corpo assume neste estudo o lugar de arquivo e de repertório, sendo, portanto, tanto o meio por onde há o trânsito de informações sociais e históricas quanto produtor de mediações experienciadas em um espaço-temporal.

Assim, nossa tarefa neste capítulo para desencobrir o chão comunicacional que sustenta e amarra nosso estudo pluridisciplinar passa por visualizar os arquivos corporais para além de meios por onde estabelecemos nossas interações, da mesma forma que tomamos as in-corporações de informações sociais e históricas como repertórios de mediação. É neste processo reflexivo que buscamos aproximar os mapas de Jesús Martín-Barbero (1997, 2018) com as ideias de arquivos e repertórios (TAYLOR, 2013) e de corpografias (BERENSTEIN, 2008), no que possuem de atravessamentos conduzidos pela *práxis* (FREIRE, 1987).

A sobreposição dessas camadas – mediações e *práxis* – grafada em fotos, textos escrito e performances, noticia memórias culturais inscritas no corpo. Para nós, uma visualidade desse processo comunicativo pode ser encontrada na sequência de fotografias da performance de Dalton Paula (Imagens da página 57 a 65). Esta visualidade reflete sobre aquele paradoxo da comunicação: ao mesmo tempo que visibiliza para emancipar, pode reforçar processos de dominação. Assim, a enunciação de informações culturais sobre determinados corpos, sem *práxis*, pode ser manipulada para inverter os sentidos, ocupando estes corpos para também dominar.

⁵⁰ “Dar a elza” significa “roubar” em linguagem Pajubá.

A construção cultural dos sentidos sobre o corpo, em seu gênero, sexualidade e raça, a partir dos pensamentos de poder que pesam sobre ele, que o ocupam, deve ser destacada. Grafada pelo artista Dalton Paula em performance, esta ideia sustenta nosso esforço teórico para que as imagens sejam reconhecidas como lugar para nossa multiplicidade corporal, para que as imagens e quem as visualiza tomem consciência dos processos sociais e históricos de diferenciação que incorporam. A ideia é converter esses pensamentos em questão política, para, então, chegar ao ponto de olharem e serem olhadas – ou percebidas.

Por isso, é importante refletir e agir pelas mudanças que queremos. É uma saída para fugir da colonização de nossos corpos imaginados. Esta é a mensagem que nos atravessa ao receber a performance deste artista. Esse esforço de pensar-fazer quando acionado por imagens com alma, ou corpografias, fortalece transformações orgânicas, pois somente o corpo integrado à memória cultural é capaz de tensionar a visualidade histórica. Em síntese, o chamado a *práxis* cultural foi uma aposta deste estudo para desenrustir nossa pluralidade, ampliar nossa consciência e potencializar nossa comunicação – caminhos para a emancipação de nossos corpos.

Procuramos romper com a incompletude representativa da corporeidade de nosso território cultural por meio de fotografias, textos e performances que noticiam arquivos não catalogados⁵¹. Tais imagens órfãs (BRUNO e GUARÍN, 2020) selecionadas geram um *corpus* que pensa e age. Pensar e agir as relações que estabelecemos com os arquivos corporais e com os repertórios corporais – como mediações, e não como meios –, nos ajuda a enxergar um corpo que armazena e transmite informações culturais na medida em que também as produz.

Mas de quais grafias corporais falamos? Ao utilizar a expressão “grafia” não há utilizamos como sinônimo de linguagem. Embora seja importante para a comunicação, nós não nos referimos aqui à sistematização de comunicar ideias ou sentimentos através de signos convencionalizados. Afirmamos, de modo diferente, que por grafias estamos a dizer de inscrições culturais, de produtos ou artefatos da ação humana. Quando acionamos as fotografias, os textos ou as performances do corpo, estamos diante, respectivamente, de arquivos e repertórios que grafam a memórial cultural.

⁵¹“Esboçar arquivos do não arquivado, as montagens e remontagens de arquivos são alguns dos caminhos explorados neste Dossiê. Vivemos no século XXI entre acúmulos de imagens que aos montes formam e desafiam, por um lado, arquivos empoderados, como os “arquivos do futuro”, aqueles da ciência capazes de colonizar o porvir e o imaginário dos mundos, e por outro, os “arquivos ordinários”, que por vezes se confundem como amontoados de descartes, anônimos, “órfãos”, mas reveladores de outras histórias minúsculas e não-catalogadas”. (BRUNO e GUARÍN, 2020, p. 7)

Estes arquivos e repertórios, ou grafias, são constituídos na “estratégica tensão, epistemológica e política, entre as *mediações históricas* que dotam os meios de sentidos e alcance social e o papel de *mediadores* que eles possam estar jogando hoje” (MARTÍN-BARBERO, 2018, p. 13).

Por entender que as diferenças culturais são construídas nas mediações históricas, procuramos perspectivas comunicacionais capazes de grafar na pluralidade humana a noção de diferença lida como emancipatória. Nesse sentido, as “inter-relações das várias formas de diferenciação social, empírica e historicamente”⁵² são importantes para o pensar-fazer comunicacional, pois a partir delas podemos chegar a caminhos de diálogo e alianças entre as pessoas mediadoras.

Nossa escolha teórico-epistemológica busca praticar esses caminhos dialógicos para além da noção de mídia como meio técnico de comunicação ou aparato tecnológico. Assim, deslocamos nosso olhar para o que atravessa a informação - as mediações culturais e as pessoas que fazem essas mediações. Martín-Barbero (2018) mapeia tais mediações, a fim de superar o pensamento único das tecnologias como meios de comunicação:

O que busco com esse mapa é reconhecer que os meios constituem hoje espaços-chave de condensação e intersecção de múltiplas redes de poder e de produção cultural, mas também alertar, ao mesmo tempo, contra o pensamento único que legitima a ideia de que a tecnologia é hoje o “grande mediador” entre as pessoas e o mundo, quando o que a tecnologia media hoje, de modo mais intenso e acelerado, é a transformação da sociedade em mercado, e deste em principal agenciador da mundialização (em seus muitos e contrapostos sentidos). (MARTÍN-BARBERO, 2018, p. 19).

A sociedade de mercado, mediada pela tecnologia, coloniza nossa comunicação com o pensamento único de que a tecnologia e a estética são vitais por elas mesmas, desvinculando-as dos mediadores e das mediadoras sociais. Isso imprime na memória cultural – e em nossos projetos políticos pedagógicos – sentidos silicianos⁵³ sobre as relações entre tecnologia, poder e cultura. Muniz Sodré (2012) se utiliza dos termos “ideologia da financeirização”, “ideologia

⁵² Avtar Brah (2006, p. 326). Diferença, diversidade, diferenciação. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332006000100014. Acessos em 26 maio 2021.

⁵³ Nos referimos aqui aos sentidos mercadológicos e de poder econômico-cultural do Vale do Silício, nos Estados Unidos, ecoado por corporações multinacionais de tecnologia.

da competência”, “ideologia privatista”, “ideologia da flexibilização” para se referir à valorização desse tecnicismo nas escolas de comunicação em detrimento da *episteme*.

Lemos tais ideologias como herança de um neocolonialismo econômico-cultural estadunidense em nossas políticas de ensino, que se perpetua na sedução de estudantes, professores e professoras – e também do corpo técnico-administrativo em educação – pela narrativa tecnocrata. Porém, existem outros pontos de vista coexistindo, e em enfrentamento à narrativa hegemônica, desde a chamada escola latino-americana de comunicação, como apontamos em nossa leitura de Marques de Melo (2003), em nossa dissertação de mestrado:

Para Marques de Melo (2003), as pesquisas em Comunicação na América Latina, inicialmente impulsionadas por interesses externos, se desenvolveram, ao largo de tensionamentos, ao ponto de conquistarem sua própria autonomia teórica e metodológica. Esta trajetória de busca por uma alternativa epistemológica na pesquisa em Comunicação gerou novas narrativas sobre o pensamento comunicacional. Ainda de acordo com Marques de Melo (2003), os estudos de Comunicação na América Latina ganharam impulso a partir da década de 1960 após a implantação em Quito, no Equador, apoiada pelo governo estadunidense, do Centro Internacional de Estudos Superiores de jornalismo para a América Latina - CIESPAL. Tratava-se de um importante centro de pesquisa em Comunicação que atraiu importantes investigadores latino-americanos. A proposta inicial, de viés funcionalista, era “incentivar” o “desenvolvimento social” a partir da Comunicação de massa, mas os processos de disputas sociais, concomitantes às pressões de movimentos, acabaram o transformando em centro de resistência e crítica latino-americana às políticas hegemônicas. (CRUZ, 2019, p. 93).

Essa posição questionadora da chamada escola latino-americana de comunicação deu corpo a instituições de pesquisa mais atentas às dinâmicas sociais nacionais dos anos 1970 e 1980, em especial à contestação sobre as assimetrias de fluxos de informações entre norte-sul e o papel da educação na comunicação que fazemos, inclusive na mobilização social. Há aqui um importante redirecionamento político, que deu vazão às tentativas de se pensar-fazer uma epistemologia própria e social. A influência dessa epistemologia com matriz em Paulo Freire ultrapassa seu momento datado, e continua a ser repensada contemporaneamente, quando continuamos a nos indagar: o que é comunicação?

Para nosso propósito nesta tese, “o ato de comunicar concretiza-se nas relações” conforme orienta Luciene Dias (2019, p. 22). O que demanda que a comunicação seja transformadora do mundo social a partir da ação e da reflexão - a *práxis*: “A libertação autêntica, que é a humanização em processo, não é uma *coisa* que se deposita nos homens.

Não é uma palavra a mais, oca, mitificante. É práxis, que implica a ação e a reflexão dos homens sobre o mundo para transformá-lo” (FREIRE, 1987, p. 67).

Agir e refletir sobre a nossa visualidade histórica é presentificá-la. E rememorar o que trespassa nosso cotidiano é tarefa da comunicação, como alerta Cremilda Medina (2003, p. 93): “para que o cotidiano se presentifique é preciso romper com as rotinas industriais da produção da notícia”. Ao mesmo tempo também é tarefa do conhecimento científico, acreditamos, pois ao presentificar as marcas da memória cultural nos corpos damos vazão a *práxis* do corpo como campo do saber, como *episteme* para a comunicação.



33 municípios ainda
não têm sistema de
água tratada

O matuto que
enganou Satanás



ÁGUA

MAIS 45 CASOS SÃO
INVESTIGADOS

Operação contra desvio do DNOC

água tratada

43 municípios ainda não têm sistema de água tratada

Congresso expõe detalhes da prova

O matuto que enganou Satanás

Sargento pode estar envolvido em crime

Caio invicto

Sargento pode estar envolvido em crime

O matuto que enganou Satanás

Caio invicto

Não deu para segurar

CONDUTORA DA SAÚDE E DA DOENÇA

CONDUTORA DA SAÚDE E DA DOENÇA

Congresso expõe detalhes da prova

PF deflagra operação contra desvio do DNOC

Cachoeira perde R\$ 100 milhões

Vereadores na Mira do conselho

MAIS 43 CASOS SÃO INVESTIGADOS

Na tel

ÁGUA

Por que estamos vivos?

Por que estamos vivos?

Não deu para segurar

Operação Caetés
Chuva de Quarta foi 50% de todo volume de mês

ÁGUA

Chuva de Quarta foi 50% de todo volume do mês

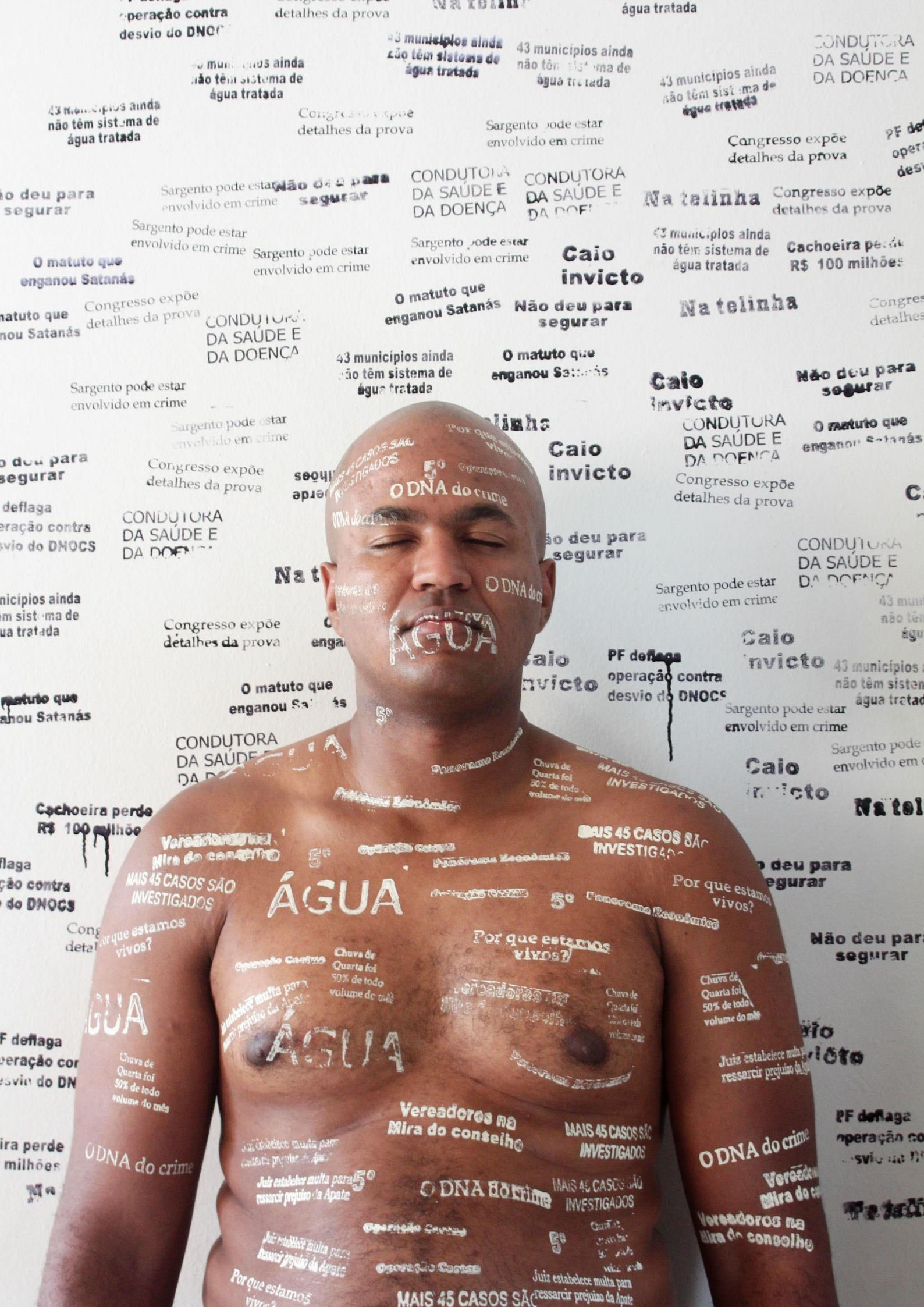
Vereadores na Mira do conselho

O DNA do crime

Juiz estabelece multa para ressarcir prejuízo da Apate

Operação Caetés

Juiz estabelece multa para ressarcir prejuízo da Apate



Operação contra desvio do DNOC

detalhes da prova

43 municípios ainda não têm sistema de água tratada

43 municípios ainda não têm sistema de água tratada

43 municípios ainda não têm sistema de água tratada

CONDU TORA DA SAÚDE E DA DOENÇA

43 municípios ainda não têm sistema de água tratada

43 municípios ainda não têm sistema de água tratada

Congresso expõe detalhes da prova

Sargento pode estar envolvido em crime

Congresso expõe detalhes da prova

PF deflaga operação

Não deu para segurar

Sargento pode estar envolvido em crime

Não deu para segurar

CONDU TORA DA SAÚDE E DA DOENÇA

CONDU TORA DA SAÚDE E DA DOENÇA

Na telinha

Congresso expõe detalhes da prova

O matuto que enganou Satanás

Sargento pode estar envolvido em crime

Sargento pode estar envolvido em crime

Sargento pode estar envolvido em crime

Caio invicto

43 municípios ainda não têm sistema de água tratada

Cachoeira perde R\$ 100 milhões

O matuto que enganou Satanás

Congresso expõe detalhes da prova

CONDU TORA DA SAÚDE E DA DOENÇA

O matuto que enganou Satanás

Não deu para segurar

Na telinha

Congresso expõe detalhes da prova

Sargento pode estar envolvido em crime

43 municípios ainda não têm sistema de água tratada

O matuto que enganou Satanás

Caio invicto

Não deu para segurar

Não deu para segurar

Sargento pode estar envolvido em crime

Congresso expõe detalhes da prova

seguir

ODNA do crime

Caio invicto

CONDU TORA DA SAÚDE E DA DOENÇA

O matuto que enganou Satanás

Operação contra desvio do DNOC

CONDU TORA DA SAÚDE E DA DOENÇA

Na telinha

Não deu para segurar

CONDU TORA DA SAÚDE E DA DOENÇA

43 municípios ainda não têm sistema de água tratada

Congresso expõe detalhes da prova

engano

ODNA do crime

AGUA

Caio invicto

PF deflaga operação contra desvio do DNOC

Caio invicto

43 municípios ainda não têm sistema de água tratada

O matuto que enganou Satanás

O matuto que enganou Satanás

CONDU TORA DA SAÚDE E DA DOENÇA

Sargento pode estar envolvido em crime

Sargento pode estar envolvido em crime

Cachoeira perde R\$ 100 milhões

Veredores na Mira do conselho

ÁGUA

Programa Recrudescido

Chuva de Quarta foi 50% de todo volume do mês

MAIS 45 CASOS SÃO INVESTIGADOS

Caio invicto

Na telinha

Operação contra desvio do DNOC

MAIS 45 CASOS SÃO INVESTIGADOS

ÁGUA

Programa Recrudescido

Por que estamos vivos?

Por que estamos vivos?

Não deu para segurar

Congresso expõe detalhes da prova

Por que estamos vivos?

Operação Caserta

Chuva de Quarta foi 50% de todo volume do mês

Por que estamos vivos?

Chuva de Quarta foi 50% de todo volume do mês

Não deu para segurar

Operação contra desvio do DNOC

Chuva de Quarta foi 50% de todo volume do mês

ÁGUA

Veredores na Mira do conselho

MAIS 45 CASOS SÃO INVESTIGADOS

Juiz estabelece multa para ressarcir prejuízo da Apaté

Caio invicto

Cachoeira perde R\$ 100 milhões

ODNA do crime

Juiz estabelece multa para ressarcir prejuízo da Apaté

ODNA do crime

MAIS 45 CASOS SÃO INVESTIGADOS

Veredores na Mira do conselho

PF deflaga operação contra desvio do DNOC

Na telinha

Juiz estabelece multa para ressarcir prejuízo da Apaté

Operação Caserta

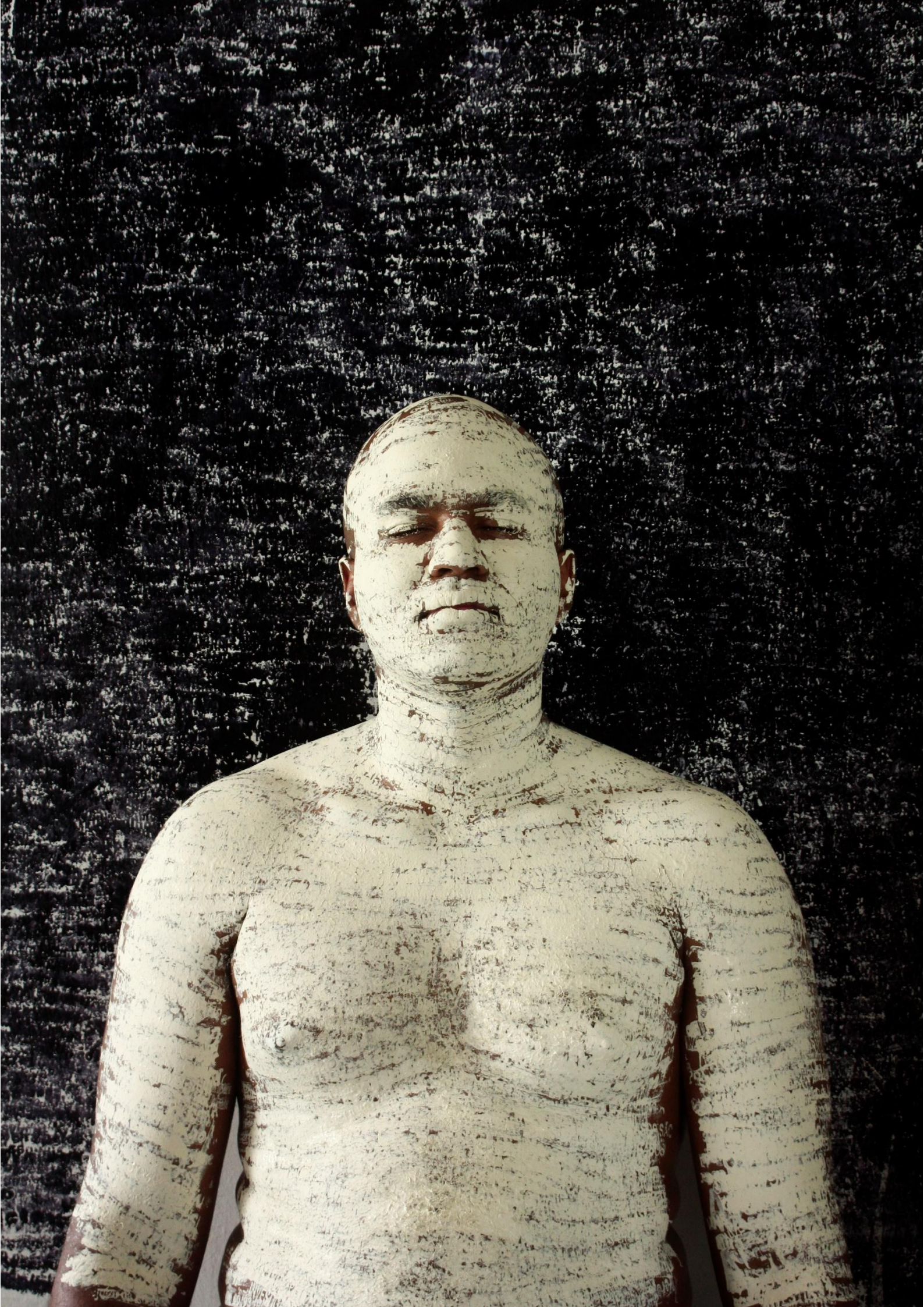
Juiz estabelece multa para ressarcir prejuízo da Apaté

MAIS 45 CASOS SÃO INVESTIGADOS









Fotografia 5 - A notícia (2013), por Dalton Paula.⁵⁴

Fonte: Acervo do artista Dalton Paula⁵⁵

⁵⁴“Dalton Paula nasceu em 1982 em Brasília/DF; e mora e trabalha em Goiânia/GO, é bacharel em Artes Visuais e discute o corpo silenciado no meio urbano. Em 2021 participou da exposição “Enciclopédia Negra”, na Pinacoteca de São Paulo; em 2020 fez sua primeira exposição individual “Dalton Paula: um sequestrador de Almas”, em Nova York, na Alexander and Bonin Gallery. No ano de 2019 foi um dos cinco premiados da 7ª edição do Prêmio CNI SESI SENAI Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas; e também expôs no “36º Panorama da Arte Brasileira: Sertão”, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM). Em 2018 foi selecionado para a Trienal “Songs for Sabotage” do New Museum em Nova York/EUA. Também integrou a 11ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul – “O Triângulo Atlântico”, em Porto Alegre/RS; e teve trabalhos na exposição “Histórias Afro-Atlânticas” (MASP e Instituto Tomie Ohtake). Em 2017 participou da exposição “The Atlantic Triangle” (Instituto Goethe em Lagos/Nigéria) e no ano de 2016 foi um dos artistas convidados para a 32ª Bienal de São Paulo.”. Disponível em: <https://daltonpaula.com/>. Acesso em 24 jun. 2022.

⁵⁵A notícia (2013). Dalton Paula. Fotografia 20cm x 30cm (cada). Detalhe. Fotos de Heloá Fernandes. Disponível em: <https://daltonpaula.com/>. Acesso em 24 jun. 2022.

2.1 # Corpomunicação

Na série de fotografias intitulada “A notícia”, o artista visual Dalton Paula propõe um jogo entre quem lê a notícia, quem produz a notícia e quem é pauta da notícia na era do excesso da informação. Com este trabalho, o artista coloca o corpo como lugar de entroncamento deste jogo que é a comunicação. O artista escolheu, de forma aleatória, vinte manchetes de jornal, que foram reproduzidas em dez carimbos, alguns utilizados com tinta branca sobre seu corpo preto e os outros com tinta preta aplicados sobre uma parede branca. Ao desafiar o vazio com o preenchimento e suas conexões, Dalton Paula problematiza informações que circulam no e pelo nosso corpo.

Para nós, esta performance oferece uma visualidade do processo comunicativo ao refletir sobre aquele paradoxo: a comunicação, ao mesmo tempo que visibiliza para emancipar, pode reforçar processos de dominação. Tomar consciência das informações que o corpo recebe, armazena, processa, edita e transmite, e como elas se relacionam com a história e a cultura, nos ajuda a descolonizar nossos corpos, e, no sentido que afirmamos aqui: a nos comunicar melhor. Assim, o corpo, no sentido que estamos propondo nesta tese, é posicionado na medula óssea do campo da comunicação, como célula originária de todo processo comunicativo. O corpo é aqui tomado como lugar de acontecimentos culturais, como território do saber, ferramenta e símbolo da comunicação. Trata-se de um corpo construído ao longo dos espaços e do tempo e ocupado por inscrições.

Esse corpo que vaga em uma linha do tempo anacrônica, acumula pensamentos e ações de diferentes histórias. É um corpo que trafega, recebe cultura antes, durante e após o nascimento. Esse mesmo corpo produz cultura cotidianamente. Em processos vivenciados na experiência social, esse corpo estabelece *práxis* com as memórias culturais que toca, observa ou com aquelas que o tocam e o observam. Esse movimento dialógico, entre corpo e memória, corpografa nosso mapa de imagens, nossa visualidade histórica.

Corpomunicar é ação de corpos que comunicam múltiplos sentidos culturais, inclusive aqueles capazes de enfrentar o positivismo científico. Para Lúcia Santaella (2004, p. 133) o corpo, que está em todos os lugares e campos do conhecimento, passa por uma crise de crenças em relação a seus limites, simbioses e subjetividades. E esta crise é um sintoma cultural, nos sentidos de patologia, índice e código de nosso tempo. Se em nosso corpo “toda informação que chega entra em negociação com as que já estão”⁵⁶, o corpo é o resultado

⁵⁶ Cf. Christine Greiner e Helena Katz (2005, p. 6-7).

desses cruzamentos. Por isso, vamos em direção aos sintomas da cultura sobre os corpos para que possamos agir-pensar uma outra mediação no ambiente visual presentificado.

Nos ancoramos na premissa de que o cerne do conceito de comunicação está na ação das relações sociais, inclusive estéticas, e na reflexão sobre as mediações por elas estabelecidas, principalmente corporalmente – foco deste estudo. Por este olhar, um processo só é dialógico quando as informações circulantes entre pessoas e imagens, atuando como sujeitos e não objetos, provocam ação e reflexão capazes de transformar o mundo social (FREIRE, 2015). Buscamos o processo comunicativo na negociação de sentidos sobre as informações culturais que o corpo carrega, quando acionamos as grafias visuais da fotografia, do texto e da performance cuir. Estamos em busca de pensamentos que transbordam determinadas tentativas de enquadramento do corpo.

Por este viés, o diálogo é o elemento desencadeador de uma comunicação transformadora nas interações dos corpos com a memória cultural. “Nascido de uma matriz crítica e gerador de criticidade, o diálogo é uma exigência existencial, é o que carrega de humanidade as nossas relações” (DIAS, 2014, p. 339). Desse modo, esta autora nos alerta que uma vez que os sentidos não circulam livremente no mundo social, e as pessoas estão sujeitas às relações de poder, orientar dialogicamente nosso pensar-fazer comunicacional é exigência para uma comunicação pensada em sua essência.

Essa essência, ou definição epistêmica, vai além da visualização de que “a sociedade sempre se comunicou”, como lembra José Luiz Braga (2012, p. 27), ao complementar que a constituição do “objeto” da comunicação começou a ocorrer a partir do século XVII, chegando ao século XX com a percepção social dos fenômenos comunicacionais em todas as instâncias sociais. Também precisamos lembrar a constituição acadêmica acerca da comunicação em nosso território cultural, que é impulsionada somente nos anos de 1960 com o Centro Internacional de Estudos Superiores em Comunicação para a América Latina (CIESPAL), filiado à UNESCO e sediado em Quito. (SODRÉ, 2012, p. 25).

O redirecionamento político do CIESPAL dos anos 60 em relação às políticas dos financiadores estadunidenses abriu caminho para postulações teóricas e metodológicas no campo da comunicação, inclusive em termos conceituais e demarcação de campo do saber. Em relação a esta demarcação, nos filiamos ao pensamento de Lucia Santaella (2001) quando ela expõe o “caráter híbrido da comunicação”, como “fenômeno comunicacional em si, que se faz presente e interfere em vários setores da vida privada e social e em várias áreas do

conhecimento” e como “área de conhecimento ela mesma que, cada vez mais, parece se situar na encruzilhada de várias disciplinas e ciências já consensuais ou emergentes”.

Portanto, ainda que os estudos sobre o objeto comunicacional tenham surgido de áreas do conhecimento que não a comunicação propriamente dita; e ainda que haja uma recém-institucionalização do campo da comunicação em *Abya Yala*, nossa pesquisa se auto demarca no campo da comunicação pensado com *episteme* própria, constituída nas mediações dialógicas entre corpo e memória cultural.

Procuramos refutar a ideia de uma comunicação apresentada de forma instrumentalizada - de funcionalidade instrumental para se atingir objetivos técnicos -, e secundária a outros campos científicos⁵⁷ para adotar a perspectiva de que a comunicação está localizada na interdisciplinaridade - mas não de forma secundária, e sim, como ciência constituída no entrecampo, e, por isso mesmo, constitutiva de um caos criativo:

Bem, no que diz respeito à cientificidade do campo comunicacional, o diagnóstico bem pode ser a de um caos. Mas é um caos criativo. Explicamos: a diversidade temática (que, por um lado, pode levar à impressão de que a Comunicação, caoticamente, cobre tudo) oferece o ensejo para abordagens originais e para a contemplação de objetos importantes para a compreensão do cotidiano, mas geralmente situados fora do crivo disciplinar das tradicionais ciências sociais. (SODRÉ, 2012, p. 7).

Para potencializar essa criatividade caótica em nosso campo do conhecimento, a perspectiva assumida nesta tese é a da exigência dialógica (DIAS, 2014, p. 339): “Na medida em que o diálogo se aproxima da construção de narrativas sobre preocupações e buscas coletivas, conquistamos o potencial de produzir outros sentidos e organizar o caos que nos é apresentado”. Assim, seria exigência para um estudo essencialmente comunicacional se concentrar nos processos que levam sujeitos comunicantes a se transformarem, com potência para mudanças na visualidade histórica. Paulo Freire (2015) afirma que não é no *locus* da técnica dominada pelo extensionista que está a chave para a comunicação, mas no entrecampo de sujeitos que se comunicam.

⁵⁷ Uma das tentativas no sentido de tratar o comunicacional, de notoriedade enquanto teoria da sociedade é reconhecida academicamente no mundo com Habermas (2012). Este filósofo alemão busca uma racionalidade científica, em sua teoria do agir comunicativo, definindo a comunicação como vínculo linguisticamente mediado. Sua teoria enxergou uma razão comunicativa orientada para o entendimento entre sujeitos, por meio da linguagem.

Por isso, não há como falar de comunicação sem falar de alteridades, e elas são históricas. O sentido de alteridade aqui não é uma estratégia comparativa entre eu e outra pessoa. Trata-se de uma relação simbólica na forma como a localização nacional, econômica, religiosa, étnica, regional, idiomática toma corpo de uma coletividade cultural que “outrifica” as formas próprias e enraizadas de ser (SEGATO, 2005, p. 7).

Compreender as alteridades históricas como importantes para a comunicação que fazemos é um posicionamento político-epistemológico. É por isso que nossa investigação procura somar no apontamento de uma ideologização financeira das faculdades de comunicação ao priorizarem técnicas midiáticas, estratégicas do ponto de vista mercadológico, em detrimento da *episteme*, indispensável para o conhecimento científico capaz de transformação social.

José Luiz Braga (2012) fala em preocupação empírica e pragmática com a teorização no campo comunicacional. Luciene Dias (2019, p. 140) aciona a necessidade nas escolas de comunicação de uma aprendizagem questionadora, “que não se limite a repetir informações, dados e técnicas, mas que problematize nossas relações com o mundo acionando ações e pensamentos sempre dinâmicos, nunca estáticos”. Lucia Santaella (2016, p. 38) denuncia a dominação do modo de produção capitalista sobre a ciência, para a qual “o que importa é sua atividade produtiva, no sentido de produção e critérios de validação de um tipo de conhecimento cujos resultados possam ser aptos a criar produtos tecnológicos ou não voltados para o incremento do próprio modo de produção dominante”. Para Muniz Sodré (2007, p. 18), “as questões a que busca responder o estudioso dos fenômenos comunicacionais, desde a primeira década do século XX, partem primordialmente de empresas de mídia — organizações privadas”.

Para estas autoras e estes autores, enquanto a ideologização financeira colonizar nosso ensino, o saber comunicacional tende a ser priorizado pelo mercado. Ou seja, é o *aque*⁵⁸ que tem definido a atual configuração política das principais escolas de comunicação e impedido a orientação para a questão da definição conceitual da comunicação. Sodré (2012, p. 24) aponta que “uma das causas dessa dispersão cognitiva pode ser exatamente o lado de formação profissional atinente ao campo”. Uma ideologia financeira tem dado a tônica nos processos de

⁵⁸ “Aque” significa “dinheiro” em linguagem Pajubá.

formação no campo da comunicação e privilegiado o tecnicismo ante a necessidade da criticidade teórica e epistemológica.

Mesmo entre teóricos do campo comunicacional, a *práxis* comunicativa ainda não é central em suas preocupações, o que provoca observações limitadas à esfera técnica, perdendo-se o efetivamente comunicacional. Diante do caos criativo (SODRÉ, 2012) que é o campo da comunicação, com sua riqueza temática plural na compreensão das interações humanas, como encontrar o que escapa do crivo disciplinar de outras ciências e encontra lugar específico na comunicação? Como pensar esse alcance comunicacional nas imagens que tecemos?

Se o campo da comunicação se tornou um campo em disputa epistemológica, nossa tese procura um posicionamento específico neste conflito, o de fortalecer o que é próprio do corpo nos processos comunicacionais na visualidade histórica. É pensando na análise da interação entre corpo e memória cultural na fotografia, no texto e na performance, que nossa investigação faz sua tentativa.

O campo científico da comunicação, por exemplo, pode vir a definir-se mais claramente como um dispositivo de releitura das questões tradicionais da sociedade à luz das mutações culturais ensejadas pelas tecnologias da informação e da comunicação, sem as tradicionais barreiras entre as antigas “disciplinas”, mas também entre a redescrição científica e a criação de natureza artística, com todos os seus recursos imaginativos, dos quais não se excluem as metáforas (SODRÉ, 2013, p. 68).

O corpo é aqui pensado como este dispositivo de releitura das normativas de gênero e sexualidade - interpretadas como informações sociais e históricas. O corpo seria uma mutação bio-social viva e quente, capaz de acionar e ser acionado no processo comunicacional com a memória cultural. De tal modo que podemos interpretar o fenômeno cultural em nossas consciências corpóreas para tentar iluminar algumas inconsciências, que comunicam significados e significantes, ainda que involuntariamente.

O corpo quando lido e escrito pela cultura torna-se uma corpografia na visualidade histórica. Esse corpo é capaz de estabelecer relações comunicativas atravessadas por informações sociais que vão além do que manifesta esteticamente, fortalecendo a ideia de que a vivência corporal atua como dispositivo interacional⁵⁹ na cultura.


⁵⁹ Os chamados dispositivos interacionais referem-se a essas formas sociais prévias, interiores às instituições e aos códigos, onde acontecem os processos de mudança ou manutenção de um determinado sistema. Trata-se de

Nossa pesquisa interpreta que o corpomídia proposto por Christine Greiner e Helena Katz (2005), quando ocupa o lugar de dispositivo interacional da perspectiva de José Luiz Braga (2013, 2012), e participa de um processo que inaugure algo novo entre os sujeitos comunicantes, torna-se uma corpografia, com ação transformadora no sentido de produzir algo que não estava no ponto prévio da interação, ou seja, uma corpomunicação.

Para esta tese, o contexto visual do texto, da fotografia e da performance apresenta-se como uma paisagem de observação desses corpos, culturalmente construídos, que podem vir a ocupar o lugar de dispositivos interacionais utilizados nas relações simbólicas entre pessoas, em como jogam sentidos. Desse modo, quando corpos com diferentes expressões do gênero, da sexualidade, da raça e da classe são colocados diante da memória cultural, estas diferenças, frutos de alteridades históricas, podem marcar uma distinção relativa ao pressuposto de igual dignidade dos corpos grafados.

Para que haja comunicação efetiva, com ética, Henrique Dussel (2000, p. 215) propõe ser preciso que se reconheça o “outro sujeito argumentante como um sujeito autônomo e de igual dignidade”. Assim, o princípio moral de validade da argumentação ocorre “[...] quando se reconhecem os outros e a si mesmo como sujeitos morais iguais, e que participem na argumentação co-solidariamente enquanto afetados éticos em suas necessidades.” (DUSSEL, 2000, p. 215).

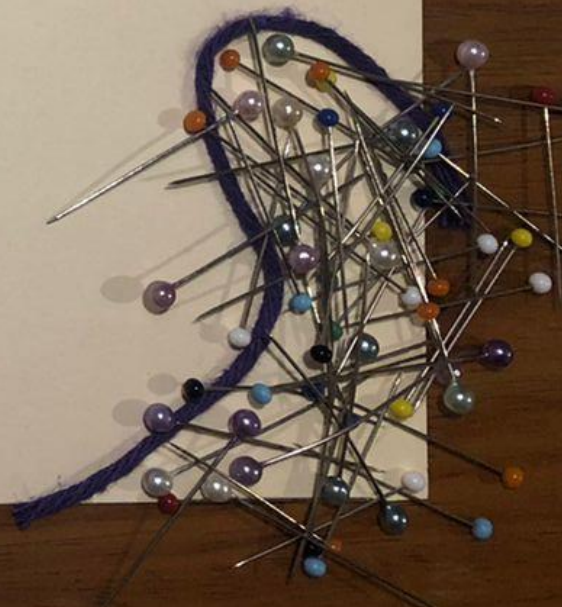
um subsistema normativo, porém, com flexibilidade suficiente para acolher a pressão histórica, as demandas comunicativas da sociedade como um todo, quais sejam, a realização de um determinado imaginário (individual ou grupal), a abertura para invenções e aperfeiçoamentos sociais (desenvolvimento de aparelhos inclusivos), o acolhimento de singularidades políticas, estéticas ou socioculturais, entre outros. (BRAGA, 2013, p. 103).



"EU ME ENTENDIA, QUANDO EU ESTAVA NUM ESPAÇO PÚBLICO COMO UM NÃO LUGAR, PARA MIM, NUNCA FOI UM LUGAR CONFORTÁVEL DE SE ESTAFAR PORQUE LOGO. JÁ VINHAM UM BOCADO DE ESTIGMAS E ESTEREÓTIPOS, RELACIONADO À ESSA COISA DO CORPO NEGRO, QUE É O CORPO BANDIDO É O CORPO SUSPEITO... ENTÃO ESTAR NA RUA PARA MIM ERA SEGUIR UMA SÉRIE DE PROTOCOLOS QUE EU FIZ, ASSIM, E AÍ POR EXEMPLO: SE TINHA UMA MULHER NA MINHA FRENTE, OU EU ANDAVA DEVAGAR PARA (ELA) SE DISTANCIAR, OU EU ANDAVA MAIS RÁPIDO PARA ATRAVESSAR POR ELA PARA NÃO FICAR ALÍ PROXIMO MUITO TEMPO PORQUE GERA SEMPRE UMA SITUAÇÃO DE CONSTRANGIMENTO

UMA VEZ COMENTANDO COM A CEIÇA, EU ANDANDO,
EM UNS VINTE MINUTOS MAIS OU MENOS TEVE SEIS
SITUAÇÕES DESSAS, DE PESSOA QUE ATRAVESSA A
RUA, OU QUE ENTRA NUM COMÉRCIO, SABE? QUE
TEM O DESCONTROLE ALI DAQUELA SITUAÇÃO... E AÍ,
PARA EVITAR ISSO, SEI LÁ, ATÉ MESMO COMO UM
MECANISMO DE DEFESA, EU PASSEI A ESTAR NA RUA
DESSA FORMA ASSIM. ENTÃO EU SENTIA MUITO UM
SILENCIAMENTO, ASSIM. SABE? UM SILENCIAMENTO
DO SENTIDO DE UMA ENFERMIDADE EM RELAÇÃO A
"ESSE CORPO".

ALTON PAULA, EM ENTREVISTA À PESQUISA.



2.2 Corpografias }

Dalton Paula, que abre esta seção, descreve como seu corpo se sente e se comporta ao andar na rua. Múltiplas vivências racializantes em que foi lido como o corpo suspeito o conduziram a um acúmulo de experiências de violência racial. Ele conta que seu corpo no ambiente urbano, vivenciado e experienciado, aprendeu a criar protocolos para atravessar a cidade. A identificação que Dalton faz do espaço público como um não-lugar para seu corpo chega a este por processos de cerceamento cultural. A informação imposta sobre onde, quando e como trafegar pelas ruas é compreendida e armazenada no corpo como memória da violência.

Quando detectada pelo corpo, a percepção da iminente violência pode acionar um alerta de risco à integridade física e à dignidade da pessoa humana. A violência racial, de gênero e de sexualidade, atravessa tempos e corpos, se somam e se diluem em sociabilidades cotidianas. Seus padrões de ocorrência são dinâmicos e mutáveis. Por isso, corpografar a memória cultural exige uma visualidade igualmente complexa. A interação entre corpo e cultura, a partir do exercício da dialogicidade, nos parece ser uma ação necessária para compreender movimentos de mudança nos sentidos e estéticas que pesam sobre nós.

Se as informações que circulam no mundo social são por nós organizadas e transformadas em corpo, conforme estabelecem Christine Greiner e Helena Katz (2005), nosso sistema cognitivo-conceitual é ressignificado em fluxo contínuo. Assim, interpretamos a comunicação como negociadora de sentidos sobre nossos corpos cuir, na medida em que os processos de mediações estabelecidos entre corpo e memória cultural são capazes de gerar ação e reflexão sobre significados *uó*⁶⁰ e significados *odará*⁶¹ atribuídos aos nossos corpos.

Nossa leitura comunicacional sobre a interação entre memória cultural e nossos corpos cuir, passa necessariamente pelo escândalo⁶² do corpo, para entender como ele, atuando como corpomídia, pode vir a se tornar uma corpografia. A corpografia, enquanto metodologia que cartografa mapas subjetivos não se atém ao binarismo de causa e efeito. Marcelus Ferreira (2011) mapeou “como o corpo do cidadão se adapta, molda e atribui fisicidade às suas vivências” ao analisar as relações entre corpo e cidade e encontrar, pasmem, medo.

⁶⁰ Em linguagem Pajubá, “uó” significa algo ou alguém ruim, feio, desagradável, desprezível, errado, equivocado.

⁶¹ “Odará” tem o sentido de maravilhoso, bonito, grandioso em linguagem Pajubá.

⁶² Escândalo é utilizado aqui como uma performatização pajubeyra para algo muito importante, valioso, digno de notícia.

Para chegar a este resultado, sua pesquisa enxergou que as modificações arquitetônicas da cidade projetadas para uma pretensa segurança e proteção geram um ambiente de controle, correção, vigilância e opressão - para determinados corpos mais do que para outros. Mas seu resultado mais interessante, para nosso propósito de tese, foi observar que diante do cerceamento “o corpo reage, busca saídas, procura novos modos de expressão. E, com isto, uma atitude de resistência é reforçada para uma reestruturação dos condicionamentos das vivências relacionadas ao medo nos espaços da cidade” (FERREIRA, 2011, p. 96).

O mapa cultural é impresso no corpo a partir de contaminações subjetivas. Da mesma forma, observá-lo é tarefa não-binária. Entre causas e efeitos há outros elementos que se cruzam e determinam ações, reações e reflexões encarnadas a partir de interiorizações da experiência. Como analisar o comportamento corporal a partir de um processo metodológico construído nas e pelas sensações e reminiscências? Acreditamos, nesta tese, que a melhor forma é assumir esta natureza de suspensão do mapa cronológico das imagens culturais para atravessá-lo por cruciais eixos de tempos múltiplos.

Observar como o corpo transmite comportamento de fuga, passividade ou enfrentamento, não nos parece ser responsabilidade de processos mentais estáveis. Como falar de insegurança e vulnerabilidade descrevendo-as em diagnósticos de comportamento que se dissipam quando cruzados com o contexto experiencial? Sustentaremos essa abertura de pensamento para receber os dados que se apresentaram no processo de pesquisa, tais como as pistas de memória cultural dimensionadas em imagens textuais e icônicas.

Por isso, vamos em busca das imagens do corpo. O lugar em que a comunicação acontece está no entre-corpos e no intra-corpos, mas estes corpos não se comportam como meros receptáculos. Assim, refutamos a teoria hipodérmica que pensou uma comunicação com poderes ilimitados de manipulação, implantada abaixo da pele, feito *chip*. A refutamos pois, enquanto pessoas, não somos uma massa homogênea em nenhum termo (classe, raça, gênero, sexualidade, idade, outros).

Esta teoria hipodérmica, que ainda se faz presente no imaginário coletivo, ao nos homogeneizar em massas ou públicos, esquece-se que nossa *cúti*s produz sentidos e silencia as informações culturais que atravessam a imagem de nossos corpos. Ao nos comportamentalizar em um padrão mecanicista, esta teoria que foi pensada por pessoas – é importante refletir quais sentidos pesam sobre essas pessoas - oblitera nossa dignidade,

fingindo não conhecer nossas necessidades nem tampouco nossa sobrevivência, para, assim, silenciar nossas próprias inscrições sobre o que recebemos, e nossos próprios pensamentos.

Esta ideia de corpo receptivo (Fotografia 6), no sentido de estar impotente diante da ação cultural, foi fortalecida por uma narrativa colonial que legitimou, via instituições sociais, que alguns corpos estivessem sempre acessíveis e ao alcance do poder de dominação por outros. É assim, hipodermicamente, e também epidermicamente, que nossa cultura reproduz sentidos sobre os corpos das *amapô*⁶³, em geral, das *lelê*, em específico, e das *qualira*, principalmente se forem negras. A autorização indireta para invadirem nossos corpos, para humilhá-los, prendê-los, agredi-los, abusá-los ou matá-los vem desse lugar de cultura (BHABHA, 2005).

Estatisticamente cada vez mais alarmantes, estas ações violentas são, entretanto, cotidianamente mais sutis. E acontecem tanto na via pública quanto na esfera privada. Estão o tempo todo na TV, seja em jornais, telenovelas ou via *streaming*. Dentro de casa, junto com a família e pessoas amigas passamos pano⁶⁴ para elas. No trabalho as relativizamos, traduzindo-as por brincadeiras, imaturidades ou jeito de cada pessoa. E quando o poder do capital, nessa civilização exploratória, não é suficiente para nos imunizar, essas ações violentas – ainda coloniais - se materializam, se tornam corpo.

Não é sempre que se espanca, que se abusa, que se prende. Se morre só uma vez. Porém, é nas minúcias diárias, na retirada paulatina de dignidade, que é preparada a cova para o fim último da necropolítica: a morte do corpo-indivíduo (Fotografia 7), em todas as suas localizações dentro da memória cultural que nos atravessa. Para a historiadora Jaqueline Gomes de Jesus, os processos de violência contra minorias sociais funcionam a partir de uma dinâmica retroalimentadora que conecta três dimensões: 1) crenças de superioridade; 2) práticas cotidianas de invisibilização e estigmatização; e 3) violência extrema.

Parte-se do pressuposto de que um conjunto de crenças de superioridade posicionariam determinado grupo social como central-superior e as demais identidades como marginais-inferiores (Bourdieu, 2014; Crenshaw, 1991). Essas crenças fundamentariam as aprendizagens culturais cotidianas que resultam na propensão para práticas cotidianas de invisibilização e estigmatização de indivíduos pertencentes a esses grupos sociais

⁶³ “Amapô” é um termo utilizado para designar “mulher”; Lelê é um diminutivo para “lésbica”; e “Qualira” é usado para referenciar “gays” em linguagem Pajubá.

⁶⁴ Expressão advindo dos movimentos sociais quando querem expressar a incoerência entre pessoas pelas quais temos afeto e/ou dependência.

considerados inferiores. Exemplos incluem linguagem discriminatória, piadas, silenciamentos, entre outros (Jesus, 2013). Por sua vez, essas práticas acabam por fundamentar a violência extrema contra minorias sociais, pois expressões “menores” foram dessensibilizadas no cotidiano (Rankin, 2009). (GASPODINI e JESUS, 2020, p. 37).

Em nossa leitura, a memória cultural atravessa as três dimensões, sendo recebida por nossos corpos. No entanto, como explica Dalton Paula em entrevista anexa, esse ambiente de recepção não é unilateral, negligente, pois é importante destacar que o corpo é produtor de cultura. A performance do corpo-receptivo tem como ideia “saber como é que esse corpo atravessa, no sentido de o que que é que ele recebe, e o que que é que ele emite nesses trânsitos pelas ruas” (PAULA, entrevista, 2021). Se o corpo é local de cultura, ele o é como um ambiente de “coadaptação” e “codefinição”, tal qual explicam Fabiana Britto e Paola Berenstein (2008, p. 81): “Ambiente entendido como um conjunto de condições para as relações acontecerem e a corporalidade entendida como a síntese transitória desse processo contínuo e involuntário de relacionamento do corpo com seu espaço-tempo de existência”.

As corpografias, assim, nascem das sínteses de sentido do corpo com o ambiente. Portanto, por meio delas podemos conduzir uma dialogia entre corpo e cultura, com potência para produzir resistência, resiliência, fugas estratégicas e reações emancipatórias. Nesse sentido, Dalton Paula trabalha a receptividade por perspectivas plurais. Para ele, “é essa capacidade receptiva do corpo que trabalho ao utilizar como objeto uma caixa de correio, fazendo uma analogia entre o meu corpo e as possibilidades do muro”. (PAULA, 2011, p. 33).

Ao descrever e analisar seu próprio trabalho artístico quando concluiu seu curso de Artes Visuais, Dalton afirma que o corpo-receptivo atravessa esse lugar que é, ao mesmo tempo, o dos silenciamentos e das estratégias de resistência. É um corpo submetido às ideias que tentam depositar em seu interior, sujeito às informações que o sufocam, porém, concomitantemente, pode ser lido como um corpo que preserva sua intimidade, que fissa a visualidade histórica, tal qual uma fresta de caixa do correio.

Vale destacar, que a caixa ocupa o lugar da cabeça, esta que por sua ausência é colocado em evidência. Este corpo se coloca no ato simbólico de receber e armazenar informações, que serão processadas pela mente, por ligação direta. Não apenas recebe mensagens institucionais entregues pelo “carteiro”, mas também mensagens subjetivas originadas pelo outro, pelo contexto urbano. (PAULA, 2011, p. 35).

Enxergamos por meio do trabalho de Dalton Paula que as nossas subjetividades são construídas em contato com o outro, em processos de comunicação. Não podemos falar em alienações puras e abafar todo o histórico de resistências que determinados corpos colocam às dinâmicas de violência que pesam sobre eles. Nesse sentido, Dalton nos apresenta o corpo-indivíduo (Fotografia 7) para destacar que existem processos de recepção, mas também de emissão - e tanto recepção quanto emissão podem ser ações com reflexão, ou seja, podem ser *praxis*.

Enxergamos que a Fotografia 7 retrata um corpo que é indivíduo, mas o é dentro de uma coletividade. Um corpo que busca sintonia com outros corpos que emitem sinais semelhantes aos dele. Um corpo que realiza uma tentativa comunicacional muitas vezes fracassada, pois existem pesos históricos, simbolizados pela máscara de ferro utilizada na performance, que enferrujam o equipamento corporal e provocam ruídos em nossas interações sociais. A denúncia do esforço estrutural de corrosão do lugar de resistência do corpo, performatizada por Dalton Paula, toca na sutileza dos processos coloniais que *acuendam* as informações sócio-históricas contidas neste corpo para desarmar seu potencial coletivo.

Neste trabalho, Dalton protesta contra o sufocamento provocado por máscaras culturais que utilizamos em nossas relações sociais e produções imagéticas. Mas, para ele, há pulsão de vida quando acionamos a descolonização desse nosso corpo-indivíduo. É na tentativa de grafar o corpo-indivíduo, paradoxalmente, como coletividade, que se busca seguir a pista de que os processos de dominação constituíram corpos diferentes⁶⁵ cujas visualidades não são apenas iconicidades desprovidas de significados, mas, pelo contrário, são atravessadas por semanticidades históricas⁶⁶.

Somos corpos marcados pela diferença construída ao longo dos tempos e nos espaços, e esta diferença deve ser considerada ao estabelecermos o comunicacional imagético em nossas relações, pois ela traz os sentidos inscritos em nós. Defendemos vir do mesmo local de cultura, aqueles que matam pessoas cuir e aqueles que definem a visualidade dos corpos que ocupam o quadro de poder hierárquico na cultura, e principalmente, os sentidos enferrujados que pesam sobre nossas cabeças cuir ao serem representadas.

A interação entre corpos conscientes de suas marcas culturais pode sinalizar espaços de convivência em que as diferenças, ou os diferentes sujeitos, se relacionem dialogicamente.

⁶⁵ Cf. SEGATO, 1998; LOURO, 2010.

⁶⁶ Cf. GREINER e KATZ, 2005.

Ou seja, em dinâmicas em que ninguém seja colocado como objeto de outrem. Entre estes corpos sujeitos, interessa-nos refletir sobre nossos corpos cuir, historicamente abjetos⁶⁷. Quando acionamos as fotografias, textos e performances que estamos chamando de cuir, estamos diante de pensamentos que transbordam determinadas tentativas de enquadramento (Fotografia 8) do corpo.

As estruturas de enquadramento corporal não são tão diversas quanto nossa pluralidade. Ao contrário, elas possuem localização específica em um referencial colonial. No entanto, como são estruturantes, nem sempre elas parecem evidentes em nossas cabeças, embora podem sinalizar nossa decapitação - simbólica ou concreta. Mais uma vez, Dalton Paula nos ajuda a enxergar o enquadramento, camuflado em paredes brancas, capaz de nos fazer perder onde vai o *picumã*⁶⁸. E essa lente é colocada quando, em nossos corpos cuir, olhamos para os processos culturais que nos concebem. As informações sobre os sentidos simbólicos fabricados pelas diferenças⁶⁹ construídas culturalmente importam para nossos corpos.

A noção de corpo cuir, que nos atemos em nossa análise, não é reduzida aos corpos LGBTs. De forma ampliada, pensamos em multidões cuir pela ótica de Paul Preciado (2011). Quando selecionamos artistas, e suas obras fotográficas, textuais ou performáticas, não há exclusividade de que sejam LGBTs, mas nos orientamos pelo que sua produção corporal aciona na memória cultural sobre corpos cuir. Se podemos olhar para os corpos cuir como resultado da cultura, e também como produtores de cultura (SILVA, 2010), enxergamos que adquirimos a consciência deles em processos de aprendizagem, em vivências culturais enquanto corpos desobedientes à heterocentricidade e a cis-normatividade. Ainda que alocadas e alocados em fotografias, texto ou performance continuaremos com nosso corpo, imbuído de marcas culturais, devedor da hetero-promessa.

Tal como a terra prometida, o corpo prometido (Fotografia 9) não é “efeminado” nem “caminhoneiro”. É outro corpo, vestido pela promessa que, apesar de “tida como inata e natural, é alvo da mais meticulosa, continuada e intensa vigilância, bem como do mais diligente investimento” (LOURO, 2010, p. 17). Um dos esforços continuados para garantir a

⁶⁷ Corpos abjetos, na definição de Judith Butler (2002), são corpos que não importam. A abjeção de certos tipos de corpos, sua inaceitabilidade por códigos de inteligibilidade, manifesta-se em políticas e na política.

⁶⁸ “Picumã” é o termo Pajubá para “peruca, cabeleira; cabelo” em linguagem Pajubá. Muito utilizado entre *drags* e travestis.

⁶⁹ Diferença pensada a partir de Avtar Brah (2006): diferença como experiência, diferença como relação social, diferença como subjetividade e diferença como identidade.

heterossexualidade e a cis-normatividade como compulsória é a vigilância sobre os corpos para não atravessar a linha normativa do que sejam os papéis de gênero aprendidos historicamente.

O véu dos “bons costumes” das direitas ou o véu da “moral revolucionária” das esquerdas atuam como velhas barreiras que tentam enquadrar nossa sexualidade e nosso gênero. Quando acionamos os processos de in-corporação⁷⁰ a partir da cultura, complexificamos a leitura sobre nossos corpos cuir, historicamente fabricados na insubmissão à heterossexualidade compulsória (RICH, 2010). No exercício de questionar a visualidade histórica, nosso corpo carregado de marcas simbólicas, e vigiado, é o primeiro elemento que surge no exercício da alteridade.

Destacamos um elemento de alteridade chegou a esta pesquisa quando entrevistamos Dalton Paula em sua casa-ateliê. As informações de gênero e sexualidade que sua obra intitulada “A Promessa” nos acionou não tinha, aparentemente, relação com o sentido colocado conscientemente pelo artista quando criou a obra. “A Promessa foi um ritual para legitimar, para dizer para mim que eu era artista. Então foi esse casamento com o Dalton e com o artista” (PAULA, entrevista, 2021). Dalton trabalhou como bombeiro no Corpo de Bombeiros Militar do Estado de Goiás por doze anos, e pediu exoneração em 2016 para se dedicar exclusivamente ao seu trabalho como artista. A performance “A promessa” sintetizou imagetivamente e ritualizou esse casamento dele mesmo com seu artista interior.

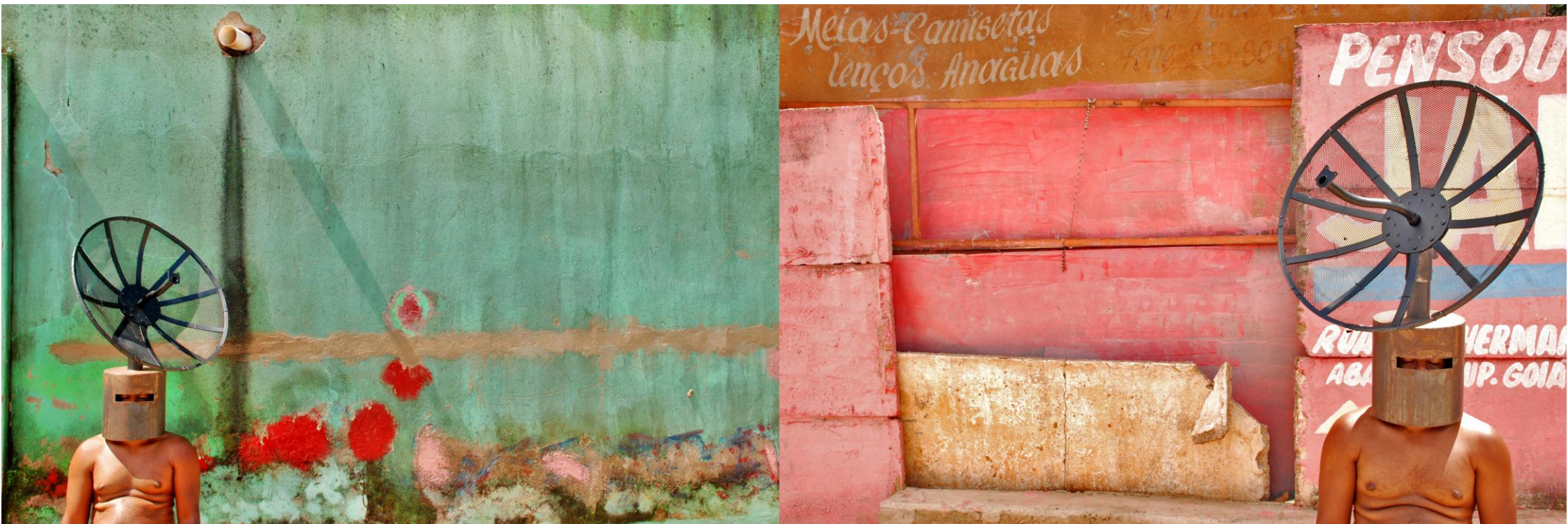
Diferentemente do significado originário da obra, ela chega a nossa pesquisa como uma corpografia cuir. É possível encontrar informações sociais e históricas sobre normatividades de gênero e sexualidade mapeáveis no corpo da performance. Tanto o é, que o público, que passava próximo de onde Dalton executava a performance, recebeu, processou e emitiu informações em e por seus corpos. Algumas pessoas que passavam na rua leram o corpo de Dalton como um lugar disruptivo dos padrões de gênero e da sexualidade, ao ponto de se incomodarem com a presença do artista. Dalton conta que esta performance foi uma das que ele mais sofreu intervenções. Algumas pessoas atravessavam a rua para xingá-lo, outras buzonavam. Esse mapeamento das informações culturais que transpassa o corpo só pode ser desenhado em um contexto que relacione memórias de tempos distintos, mas ainda visualizadas pelo público.

⁷⁰ Falamos aqui da mediação corporal de processos sócio-históricos que o corpo carrega (TUCHERMAN, 1999; SANTAELLA, 2004). Esta mediação ocorre por meio de sentidos sobre as marcas sociais da diferença.



Fotografia 6 - Corpo Receptivo A por Dalton Paula (2010).
Fonte: Acervo do artista Dalton Paula⁷¹

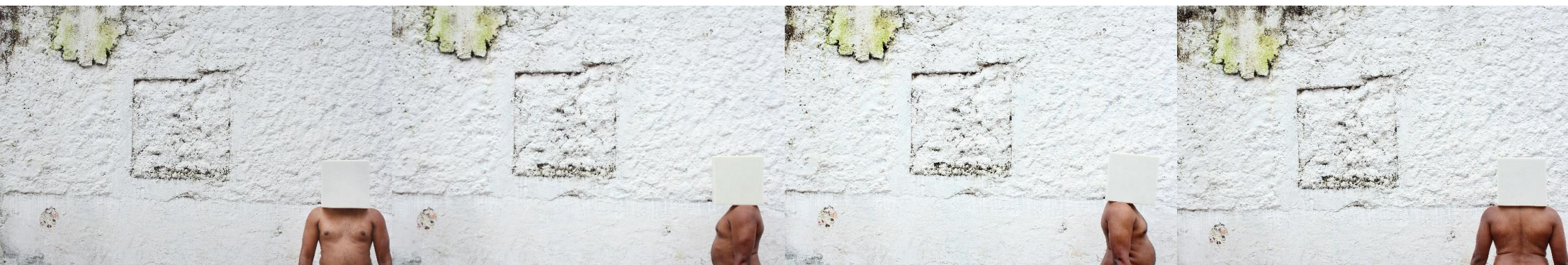
⁷¹Corpo Receptivo por Dalton Paula (2010). 30cm x 90cm cada, foto de Mário Souza. Disponível em: <https://daltonpaula.com/>. Acesso em 28 dez. 2020.



Fotografia 7 - Corpo Indivíduo B por Dalton Paula (2011).

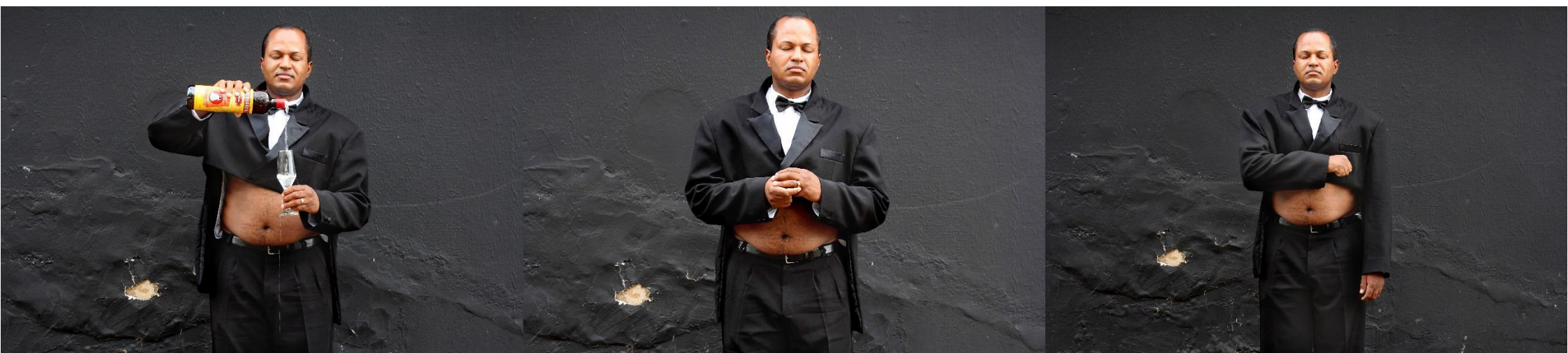
Fonte: Acervo do artista Dalton Paula⁷²

⁷²Corpo Indivíduo por Dalton Paula (2011). 60cm x 180cm, cada. Foto de Vinícius de Castro. Disponível em: <https://daltonpaula.com/>. Acesso em 28 dez. 2020.



Fotografia 8 - Corpo em quadrado B e Corpo em quadrado P, por Dalton Paula (2012).
Fonte: Acervo do artista Dalton Paula⁷³

⁷³Corpo em quadrado por Dalton Paula (2012). 30 cm x 180 cm, cada. Foto de Heloá Fernandes. Disponível em: <https://daltonpaula.com/>. Acesso em 28 dez. 2020.



Fotografia 9 - A Promessa B e A Promessa P, por Dalton Paula (2012). Fonte: Acervo do artista Dalton Paula⁷⁴

⁷⁴A Promessa B e P por Dalton Paula (2012). 60 cm x 270 cm, cada. Foto de Heloá Fernandes. Disponível em: <https://daltonpaula.com/>. Acesso em 28 dez. 2020.

2.3 Corportamentos ⇸

O corpo é sintoma da cultura e o sujeito inscrito no corpo – ou corpo sujeito – com sua subjetividade in-corporada, também sinaliza os processos culturais que o forjaram: “não existe sujeito ou subjetividade fora da história e da linguagem, fora da cultura e das ‘relações de poder’” (SANTAELLA 2004, p. 17). Nesse sentido, nossa subjetividade distribuída em redes coletivas é socialmente construída e historicamente assentada. Santaella (2004) apresenta que é no corpo que a cultura, a história e a técnica escrevem. Trata-se de um corpo sob interrogação, nas fronteiras entre individual e coletivo, masculino e feminino, natural e cultural, mas, sem dúvida, localizado socialmente.

Partindo da centralidade corpo-cultural, nos interrogamos sobre a ação e reflexão de nossos corpos aos estímulos de nossas interações. Quais normativas de gênero e sexualidade se fazem presentes em nossos comportamentos? Diferente da psicologia quando define comportamento como as condutas e os procedimentos que adotamos na interação com o ambiente, nesta tese se busca as informações culturais corporalizadas em imagens que nos localizam pelo que somos. A dinâmica de como o corpo imagético - e imaginado - comporta ações e reflexões diante do ambiente estamos chamando aqui de corportamentos. Para tanto, nos balizaremos na obra *Corpo-Território* (Fotografia 10) do artista visual Dalton Paula. Pela visualidade de seu trabalho, percebemos que o corpo possui um endereço cultural dentro das redes de sociabilidade.

Temos Cidade, Estado, País – em cada corpo. Fomos condicionados a um Código de Endereçamento Postal (CEP) corporal. Podemos portar número ou estar sem número. Estamos em quadras, enquadramentos e áreas de risco. A avenida por onde acontece o agenciamento que nos fala Kimberlé Crenshaw (1991) não passa pelo morro nem pelo *Vale*⁷⁵. Neste sentido, é primordial compreender que os nossos corpos têm sua localização definida pelos processos sociais e históricos que nos trouxeram até aqui. São endereços mapeáveis pelo cis-tema, procurados pelos *alibã*⁷⁶ e interditados pela justiça.

A localização específica de nosso corpo está em um território simbólico distribuído coletivamente. Trata-se de um ambiente concreto onde moramos e por meio do qual estabelecemos os caminhos com outros territórios-corpo. A descolonização desse espaço, que é carne e cultura, passa pela ocupação de nosso corpo por nossas próprias subjetividades,

⁷⁵ “Vale dos homossexuais”, uso que ironiza a expressão pejorativa em determinadas linhas religiosas de matriz cristã para o lugar pós-morte destinado às pessoas LGBT.

⁷⁶ “Alibã” significa “polícia, policial” em linguagem Pajubá.

desejos e afetos, e por nossa consciência política acerca de nós mesmos como territórios plurais, como partes constituintes de redes.

Para Dalton Paula (2011), o processo de comunicação do corpo na cidade é uma incógnita, mas o corpo seria o ponto de partida ou marco zero na relação com o outro. Daí a importância de se pensar o corpo como lugar-base de nossas inscrições e expressões culturais. Repetimos, para esta tese há uma cultura do corpo quando falamos em comunicação. Portanto, a síntese de sentidos de nossa interação com o ambiente veste nossa pele de signos e símbolos imbuídos de significados construídos ao longo de diferentes tempos, que interferem em nossas relações.

Tradicionalmente este processo pressupõe apenas três elementos: emissor, mensagem transmitida via um meio e o receptor. Contudo, destaco aqui a importância daquele que conduz a mensagem, isto que em “Corpo Território”, meu corpo que se coloca como meio, como canal, mas não leva uma mensagem ponta, fechada. Ao contrário, pelo silêncio, questiona qual é o eu lugar e qual é o seu papel, e principalmente, busca discutir como essas questões interferem na relação com a alteridade, com os espaços de passagem, fugidios, efêmeros, lugares não-casa, que compõem a cidade. (PAULA, 2011, p. 29)

Diante de um muro cultural entre o exterior e o interior do ser, Dalton Paula coloca o corpo-território como “lugar da manifestação do íntimo”, enquanto “pertencimento”, ao mesmo tempo em que também é vetor de “mudanças”, trocas de endereço, condicionado a ser “fugidio”, a não ter lugar fixo, e instigado pelo ambiente à velocidade do estar em fluxo. Informações cruzadas de classe, raça, gênero, idade, sexualidade e região podem definir onde iremos dormir, onde iremos morar, por quais bairros trafegaremos. Tais dados subjetivos são lidos de forma involuntária por quem acessa as imagens corporais.

É essa percepção, muitas vezes inconsciente, que falamos quando nos referimos às grafias da memória cultural. Esta é grafada nos corpos como endereços, cada qual remetendo a uma informação de localização social e histórica. Grafar textualmente os rastros da memória cultural – presentes em fotografias, textos e performances – no que eles sinalizam de informações que comunicamos em/por nossos corpos é tarefa rastreável, mas nunca estável. Cartografamos arquivos e repertórios inscritos no corpo a partir desse referencial fluído, que visualiza apenas a sombra daquela memória cultural, na tentativa de enxergar nela sua alma.

Dessa forma, discuto o olhar interno e externo localizando o lugar como sendo o ponto de partida para essa reflexão. Coloco-me na frente do muro para questioná-lo em sua materialidade, como barreira que me impede de continuar; e também em seu caráter simbólico, como metáfora de tantos outros muros, tantos outros limites visíveis ou não que existem entre o meu corpo e o dos outros nesse ambiente urbano. (PAULA, 2011, p. 28)

Dalton explica ainda que as placas com os endereços, na foto-performance do Corpo-Território, têm também o objetivo de discutir o corpo como produto, pensando especialmente na hipersexualização dos corpos negros. Ele denuncia aqui os fetiches sobre os corpos negros. Trata-se de ações estruturais que recaem sobre pessoas negras no sentido de retirar-lhes a mesma condição de igualdade ética. E como geramos essa hipersexualização e essa fetichização? No que elas indiciam de uma memória cultural sobre o impedimento do direito ao próprio corpo, sobre a desumanização desses corpos por meio do cárcere de suas almas. Impedimentos e desumanizações que são ações históricas projetadas para a dominação cultural.

Para contar suas histórias em forma de arte, Dalton Paula utiliza processos de pesquisa e criação apreendidos em rede. Sobre a preparação das performances, Dalton conta que durante sua residência artística no ateliê da artista visual Rosana Paulino, esta o apresentou à proposta de criação de um livro do artista para qualificar o trabalho “onde eu vou anotando as primeiras ideias fazendo os desenhos, planejando as viagens, fazendo anotação desse material que eu vou estudando, que eu vou lendo nesses livros e aí vou criando aquele material que você viu, por exemplo”. (PAULA, entrevista, 2021). Assim, para grafar a memória cultural em foto-performance Dalton investiga os rastros dela por meio de um livro do artista.

Como rastros temos padrões corporais e suas expressividades, em suas relações com as normativas culturais. Mas estes não são homogêneos dentro de uma mesma cultura – afirmamos em nossa tentativa de diálogo com Geertz (1989). Somos plurais, embora vivenciemos atravessamentos de uma narrativa de história única (ADICHIE, 2009). Bhabha (2005) também refuta o conceito de comunidade humana estável, fixa e homogênea para apresentar locais de cultura cartografados justamente nas negociações entre diferenças sociais.

Para falar de comportamentos, acessamos este ponto que Bhabha (2005) apresenta as diferenças a partir de hierarquias sociais historicamente assentadas, mas não imutáveis. Da mesma forma, Louro (2010) questiona a naturalidade como são tratadas as posições sociais centrais - a partir das quais as referências são instituídas, e por meio delas são construídas as

diferenças. Ela chama a atenção aqui às narrativas que definem a heterossexualidade como “natural” e a homossexualidade como “desviante” do natural, apresentando uma historicidade da produção de sentidos do que “é” a norma e do que “desvia” da norma.

Aos comportamentos inscritos culturalmente no corpo e aos grafados pelo próprio corpo, chamamos aqui de corportamentos. Estabelecemos um entendimento com Guacira Lopes Louro (2010) quando esta apresenta que os padrões de gênero, sexualidade e raça de nossa sociedade são constituídos a partir de regras historicamente fabricadas que estabelecem lugares sociais distintos para diferentes corpos, delineando seus desvios corportamentais. Destes surgem os tabus⁷⁷, os interditos, e os segredos.

Dalton Paula traz na foto-performance intitulada *Corpo em Segredo* (Fotografia 11) uma discussão mais forte sobre o muro, no sentido dos isolamentos e silenciamentos, da questão racial. O artista utiliza fita isolante preta e fita veda rosca branca como máscaras em seu rosto. Dalton explica em entrevista (Apêndice I) sobre os materiais que são trabalhados: “a fita isolante nesse sentido dela de isolamento elétrico, isolamento também social. Aí a outra fita é a fita veda-rosca, de vedar esses corpos socialmente, enfim, nesse tecido social”.

Corpo em Segredo é um trabalho performático mais direcionado à fotografia: “Montava todo o personagem, todo o lugar, mas com o intuito de ser fotografado. No *Corpo Segredo* isso aumenta, então vai sugerindo movimento, como frames de um filme”. Assim o autor pôde trabalhar branquitude e negritude, a partir de assimetrias no contraste entre cores, mas também com simetrias, na relação com São Cosme e Damião, trazendo a cosmogonia afro-brasileira para se pensar segredos e curas em relação à memória cultural.

Nesse trabalho do *Corpo Segredo*, geralmente os trabalhos eram compostos sempre por uma coisa simétrica dupla, que vem já das pinturas, da relação com São Cosme e São Damião. Na minha infância eu fui muito enfermo e aí minha mãe fez promessa para São Cosme e São Damião, e isso ficou na minha cabeça, a coisa do duplo. Na minha infância a gente corria atrás de doce, minha mãe também dava doce para São Cosme e São Damião, sabe? E aí ficou muito marcado, isso entrou no

⁷⁷ O corpo como fronteira e profundamente interligado. “Para além da carne, o corpo e suas representações (portanto, a corporalidade) podem ser concebidos como um território onde se entrecruzam elementos físicos e míticos e se erigem fronteiras e defesas. São as fronteiras, ou melhor, os limiães que separam o profano do sagrado. [...] Se a persona é subordinada a uma totalidade comunitária e cósmica maior do que ela, as fronteiras da carne não marcam os limites de uma individualidade, tudo está interligado. Deste modo, assim como podia haver lugares sagrados no espaço comunitário, o mesmo se dava no corpo da pessoa: uma pluralidade de tabus ou interditos”. (SODRÉ, 2014, p. 16).

trabalho, nesse sentido de pensar essa cura através desses santos médicos e através das religiões de matriz africanas né, os Ibejis os Erês que têm um pouco de quebrar essa coisa mais rígida, e trazer um pouco mais de ludicidade. E também a coisa da cura. (PAULA, Entrevista, 2021).

Os segredos que guardamos em nosso território cultural corporal não são individuais. Pelo contrário, se ligam à história sobre nossa constituição como coletividade. As informações normatizadas por esta história são apreendidas corporalmente. Assim, o corpo seria um microcosmo de um espaço mais amplo – um lugar cultural - que é coletivo e produzido em rede. E segredos podem ser resistência. Elementos da tradição indígena e africana atravessam tempos pois são trafegados, muitas vezes, sob segredos. Há ritualidades que também se valem dos encantamentos para enfeitiçar o opressor sobre sua dominação e fazer sobreviver toda uma cultura.

As fitas que impedem o fluxo contínuo e o vazamento cultural ainda assim revelam fissuras por onde passa memória cultural. Por isso, a cabeça, foco da foto-performance, simboliza seu lugar central nas religiões de matriz africana. Para fugir dos segredos que podem sufocar e enclausurar, há corportamentos filosófico-religiosos que escapam às tentativas de silenciamento, e conferem à cabeça, conectada com o todo corporal, um status de lugar de produção de encantamentos.

Essa ênfase dada à cabeça dialoga com o lugar central que as religiões de matriz africana conferem a tal parte do corpo. Segundo Prandi (1991, p.125), antes do culto ao deus vem o culto à individualidade do homem, ao orí, palavra em iorubá que significa cabeça. Tamanha é sua importância que assim como se dá oferendas aos orixás (divindades), também se dá comida à cabeça, em um rito chamado borí, que busca a renovação de forças do indivíduo. Por tal razão é que o autor enaltece: “não se faz nada para orixá sem antes cuidar da cabeça”. Há até um provérbio que diz “*Ori buruku, kossi orixá*”, ou seja, “cabeça ruim não dá orixá”. (PAULA, 2011, p. 46)

Pensando nas informações de gênero e sexualidade que navegam pelo Corpo em Segredo, encontramos pistas sobre quais dados que podem ser contados e quais devem ser mantidos em segredo. A autorização normativa coloca os corpos cuir de diferentes performances em uma espécie de eterno armário, ainda que orgulhosos de serem quem são. A memória cultural da vergonha e do medo sobre determinadas orientações sexuais e afetivas, leva determinados sujeitos – com endereços normativos - a se sentirem autorizados a tentativas de constrangimento contra pessoas cuir, como se estivessem no lugar de poder para

coloca-las como reféns culturais, tal qual relata Priscila Martins, companheira da fotógrafa Melissa Maurer, durante entrevista a nossa pesquisa:

Sapatão é o meu lugar, minha cor. É meu... onde eu construí a minha resistência mesmo assim. Quando eu entendi que eu era sapatão, e que eu não era lésbica... que assim preferia... teve muito a ver com toda a minha adolescência, em que eu era ameaçada pela minha irmã, constantemente, durante as nossas brigas, briga de irmão. Então minha irmã me ameaçava, porque ela andava com todos os meus amigos gays, e sabia da minha vida, e aí ela falava... eu vou contar pra minha mãe que cê é sapatão. E aí ela ameaçava isso, em gritar isso dentro de casa. E eu... não faz isso, não grita ((fala apressada)), não grita. E enfim... e aí eu fui ((me)) entendendo ao longo de todo o processo. [...] Eu nunca mais fui refém... Aí eu falava pra minha irmã pode gritar, isso depois de mais velha, pode gritar, grita. Ela... sapatão... Sou mes-mo ((ênfase)), chupo buceta. Que mais cê quer contar pro mundo? E aí, isso me libertou ((fala em tom tranquilo)). E é isso mesmo, liberdade é não ter medo. Isso é real. E aí eu deixei de ter medo da palavra, quando eu assumi a potência que ela tem ((ênfase)) mesmo assim. Sapatão de periferia, sim! Que era isso que eu era chamada, era marrom, sapatão, sabe? Encardida. Então todas essas coisas, elas viraram sinônimo mesmo da luta que eu levo com maior orgulho. (MARTINS, entrevista, 2021).

As sexualidades e os gêneros dissidentes, historicamente mantidos em segredo ou segregados, entretanto, povoam nossa memória cultural corporificada e presentificada. É na insubmissão que nossos corpos constroem resistências e resiliências. Esses corpos que vivem o tempo das reparações culturais (BRUNO e GUARÍN, 2020) são corpos anacrônicos, que podem ser melhor vistos com lentes de tempos plurais, que se atravessam. Trata-se de um corpo sob feitiço de in-corporações múltiplas, inebriado por inconsciências históricas, em transe visual sobre sua constituição de subjetividades, trejeitos e desejos.



Fotografia 10 - Corpo Território A e Corpo Território B, por Dalton Paula (2010).
Fonte: Acervo do artista Dalton Paula⁷⁸


⁷⁸Corpo Território A, B e C por Dalton Paula (2010). 60cm x 180cm, cada. Foto de François Calil. Disponível em: <https://daltonpaula.com/>. Acesso em 28 dez. 2020.



Fotografia 11 - Corpo em Segredo P, por Dalton Paula (2011).

Fonte: Acervo do artista Dalton Paula⁷⁹

⁷⁹Corpo em Segredo P por Dalton Paula (2011). 30cm x 270cm, cada. Foto de François Calil. Disponível em: <https://daltonpaula.com/>. Acesso em 28 dez. 2020.

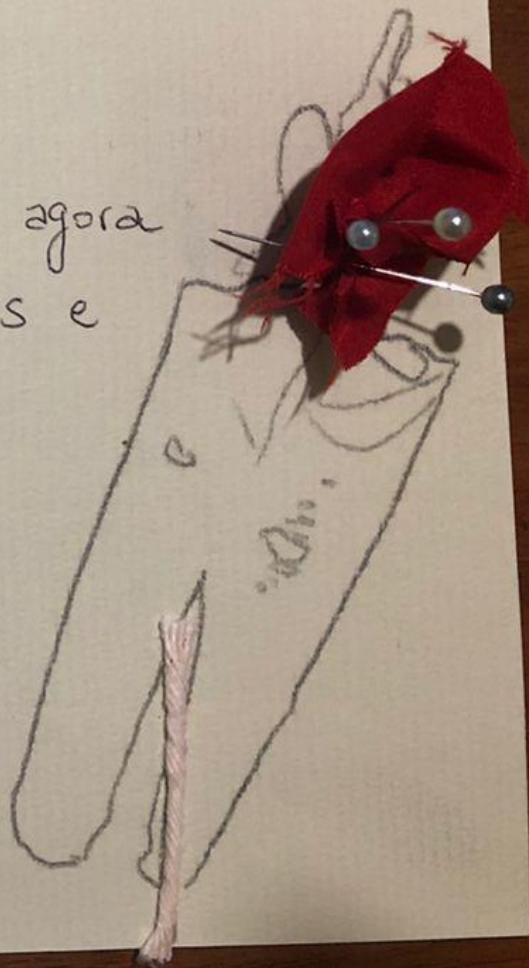


"Quem você pensa que é?"

Quem você pensa que é?

Eu estou dizendo a verdade agora
Todos nós nascemos nus e
o resto é drag!"

TRADUÇÃO NOSSA DE TRECHO DA MÚSICA BORN NAKED DE RUPAUL E CLAIRY BROWNE.



3 MIJA EM PÉ: NOTAS SOBRE APRENDIZAGEM CORPORAL

Este capítulo é fruto de um experimento⁸⁰. Um exercício narrativo que intercrusa elementos da escrita de si com fotografias para pensar relações entre as tecnologias de gênero e os processos de aprendizagem corporal. No ato de visualizar contornos do processo de incorporação, acionamos pensamentos marcados pelo tempo das reparações para reagir aos sentidos de abjeção sobre alguns corpos - que chamaremos de corpos-espantalhos. Marcados pelas informações sobre normativas de gênero e sexualidade, raça, classe, idade, entre outras marcas sociais da diferença, estes corpos vestem sentidos na visualidade histórica. Cabe a nós aqui experimentarmos algumas de suas contravisualidades a fim de alcançar o direito a olhar.

Fazemos este exercício a partir da proposta curatorial da exposição *Da pedra, Da terra, Daqui*⁸¹, do 34º Panorama da Arte Brasileira, de 2015, que reflete a brasilidade a partir do território, numa abordagem ancestral e também contemporânea. Procuramos aqui fazer uma espécie de remontagem da exposição, que continue a inscrever o corpo como território, especificamente o que estamos chamando de corpo-espantalho, ao mesmo tempo ancestral e contemporâneo, mas sem dúvida, produzido culturalmente.

Neste laboratório, procuramos olhar para as imagens mantidas ou acrescentadas por nós ao catálogo da exposição, como portadoras de pensamentos e ações, como propõe Etienne Samain (2012). Os arquivos imagéticos de zoólitos, antropólitos e sambaquis⁸², da curadoria original, são cruzados com fotografias externas que selecionamos e três textos, que chamaremos de ana-crônicas, que produzimos para desafiar pensamentos e ações sobre os corpos-espantalho.

Tal repertório apresenta-se para nós, nesta tese, como espaço simbólico de acionamento de diferenças na medida em que apresentam sintomas-rastros culturais (DIDI-HUBERMAN, 2012). Por isso, a partir de fragmentos de memórias por estas imagens

⁸⁰ Um primeiro exercício deste experimento foi realizado na disciplina Tópicos Especiais em Antropologia I: Imagens, pesquisa e curadoria, ministrada pela Professora. Dra. Fabiana Bruno, pela Universidade de Campinas, que cursamos no segundo semestre de 2020.

⁸¹ Exposição realizada por meio de doações de sócios e parceiros do Núcleo Contemporâneo do Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo. Curadora: Aracy Amaral. Curador Adjunto: Paulo Miyada. Catálogo. Disponível em: <https://mam.org.br/wp-content/uploads/2015/12/Da-pedra-Da-terra-Daqui-MIOLO-CAPA.pdf>. Acesso em 02 jan. 2021.

⁸² A exposição *Da Pedra, Da terra, Daqui* apresenta “objetos escultóricos milenares, talhados em pedra com formas de animais, chamados de zoólitos”, desafiando artistas contemporâneos a se relacionarem com estas peças. Os zoólitos e antropólitos foram produzidos entre três e cinco mil anos pelo povo sambaquieiro, e “são encontrados desde o litoral de São Paulo até a costa do Uruguai, sempre como partes de complexos funerários chamados de sambaquis. Não sabemos nada sobre a sociedade que os produziu, nem sobre seu uso originário”.

buscamos redesenhar pensamentos ao emancipar contravisualidades dos corpos-espantalho, a partir de uma simples tentativa de cruzamento de imagens.

Todas as imagens – textuais ou iconográficas - desta análise têm a pretensão de comunicarem entre si. Igual desejo é o de que nós nos comuniquemos com elas, afinal histórias plurais só nascem na continuidade do olhar do outro (SAMAIN, 2012). O resultado visual desta experimentação encontra-se grafado no texto desenvolvido ao longo do capítulo e disposto imagetivamente em uma prancha warburguiana⁸³, ao final do capítulo. De forma que sua constituição visual se dá a partir de três galerias, que juntas, esperam dar forma a um simbólico complexo funerário sambaqui, que ainda arde ao tocar o real (DIDI-HUBERMAN, 2012). Assim, nossa remontagem (Montação 11) se roga a ser como uma duna sambaqueira abastecida por três galerias de seixos, que, por sua vez, são compostos por imagens afluentes, a partir de sua potência invisível (SEVERI, 2013).

O caminho para chegar nessa prancha contravisual passa por duvidar da ideia de que a visualidade de nossos corpos é uma constituição natural. Somos visualmente uma forma de sentidos encarnados. E nossa constituição como pessoa, ou seja, nossa humanização ou desumanização é determinada por estes sentidos. Os processos de invenção e interpretação dos sentidos sobre nossos corpos passam pela cultura e podem ser observados pelo processo de nomeação.

A nomeação dos corpos cuir no mundo social é interessante para pensar essa constituição enquanto pessoa. Chamadas e chamados de “pervertidos”, “desviados”, “doentes”, “anormais”, “sapatonas”, “fanchas”, “travas”, “viados” e “bichas” nossas identidades e subjetividades também são constituídas de modo determinado pelos sentidos que carregam os nomes atribuídos a nós, seja no reforço dessa visualidade ou em reação a ela - contravisualidade. Estes nomes surgem para marcar nossas posições na hierarquia visual heteronormativa. Para pensar nossa noção de pessoa - e nossas nomeações - necessitamos refutar a ideia de que se trata de uma constituição natural (MAUSS, 2003). Antes, somos aprendido.

⁸³Didi-Huberman (2015, p. 17) explica o Atlas de Warburg, como uma subversão do Atlas literário, constituído por pranchas ao invés de páginas: “Além disso, um atlas não é necessariamente feito de 'páginas', no sentido habitual do termo: antes mesas, pranchas onde estão dispostas imagens, pranchas que consultamos com um fim preciso, ou, antes, que folheamos com vagar, deixando divagar nossa 'vontade de saber', de imagem em imagem e de prancha em prancha”.

Ao apresentar um esboço de investigações sobre a noção de pessoa (máscara, personagem, pessoa, nome) em várias sociedades humanas até ela se tornar a categoria do Eu, como invenção moderna ocidental, Marcel Mauss a evidencia como invento sócio-histórico-cultural. Para chegar lá, o antropólogo recorre a etnografia e linguística indicando que diferentes noções de pessoa em sociedades não ocidentais estavam ligadas à ideia coletiva, aos papéis sociais no funcionamento do grupo; e que a noção do eu individualizada forjada na modernidade é um invento ocidental.

Se nossa noção de pessoa - coletiva ou individualizada - é uma invenção, e fomos nomeados de forma subordinada à centralidade heteronormativa, cabe a nós nos reinscrevermos, como fazemos em comunidades falantes do Pajubá. É nosso papel individual cuidarmos de nossa subversão comunitária. Nesse sentido, as subjetividades impostas culturalmente também são construções da experiência vivenciada em redes. Assim, os corpos subjetivados podem construir possibilidades comunitárias “do devir, de ser outro do que se é, escapando às formas biopolíticas de produção do indivíduo” (RAGO, 2013, p. 52).

A continuidade entre o eu e o seu contexto permite a nós, enquanto pessoas, movimentos de auto-constituição de nossas subjetividades in-corporadas. E uma boa prática que podemos exercitar para a ação-reflexão sobre nossa própria subjetividade é a escrita de si, a escrita de nós por nós, nossas grafias, seja via uma linguagem que canibaliza para re-existir, seja via nossas outras contravisualidades. “Trata-se, antes, de um trabalho de construção subjetiva na experiência da escrita, [...] Trata-se de assumir o controle da própria vida, tornar-se sujeito de si mesmo pelo trabalho de reinvenção da subjetividade [...]” (RAGO, 2013, p. 52). Por isso, bichas, fanchas e amapôs *babadeiras*⁸⁴ que somos, escrevemos e nos inscrevemos na arena política comunicacional.

Em nosso cotidiano, em nossas pesquisas, escrevermos sobre nós insere no território público nosso ponto de vista. “A ‘escrita de si’ é entendida como um cuidado de si e uma abertura para o outro, como trabalho sobre o próprio eu num contexto relacional, tendo em vista reconstituir uma ética do eu” (RAGO, 2013, p. 50). É a partir da escrita de si que nasceram e continuam a nascer os questionamentos sobre as histórias únicas, e de dominação, no pensamento social.

⁸⁴ Termo pajubeyro polissêmico, com sentidos positivos e negativos. Derivado de “Babado”, que pode ser uma simples fofoca, um bafão (do francês bas-fon): “vou te contar um babado”. Pode ser o ato sexual: “faço o babado melhor que você”. Pode ser afirmação de quem é “do meio” LGBT: “ela é do babado”. “Babadeira” pode ser quem arruma confusão, ou simplesmente quem é poderosa, forte ou boa no que faz: “Ela é babadeira”.

Estas leituras indicam que os processos históricos de constituição de nossas subjetividades e corpos devem ser conhecidos para que possamos tomar consciência de quem somos nesta cultura e buscar estratégias para reinscrever nossa visualidade a partir de contravisualidades. A liminaridade de nossos corpos cuir nos localiza no entrelugar das masculinidades e feminilidades, e nos processos de racialização e generificação. Cabe a nós dizer o que fazer com esta localização, e quais sentidos decorrem daí.

ANA-CRÔNICA I: O corpo-espantalho

É carnaval. Diga logo quem é você. Ele se veste de purpurina, cores, deixa sua munheca e vai para a rua. No bloco, se soma a seu amor e amigos, outros corpos-espantalhos. Juntos parecem mais fortes, ou causem susto maior. É carnaval. A praça para onde a multidão conflui está fantasiada de espaço-território público do direito cívico por onde caminham os cidadãos. A multidão é relativamente plural, diversa. Ele se alegra. Duas ou três latinhas depois, vontade de fazer xixi. Vontade coletiva, e lá se vão os espantalhos enfileirados para o banheiro. Só querem urinar, um direito humano básico, não é mesmo?

Mas... quem diria que aquela fila por onde passam direitos, identidades políticas, subjetividades e visibilidades atravessaria seus corpos? As e os colocariam entre corvos agatês que não se intimidavam em afirmar seu lugar. Corvos que, mesmo sem se conhecerem, rapidamente formavam um bando, que se espantou com a forma afetiva com que os bonecos de trapo cumprimentavam pessoas amigas: o mesmo beijo na bochecha para homens e mulheres. E o mesmo abraço demorado...! Diante da "constatação" da diferença, de estarem diante de outros, os agatês se sentiram livres para avançar... começaram "cantando" as amigas dos espantalhos próximas à fila. Fugindo inconscientemente do clima hostil na fila, ou simplesmente aproveitando o carnaval, as amigas, os amigos e o amor, saciados da beirada, foram se afastando. E depois da sequência de recuos veementes de suas investidas, os agatês voltaram o alvo de suas frustrações para os dois espantalhos que continuavam na fila, aguardando a sua vez.

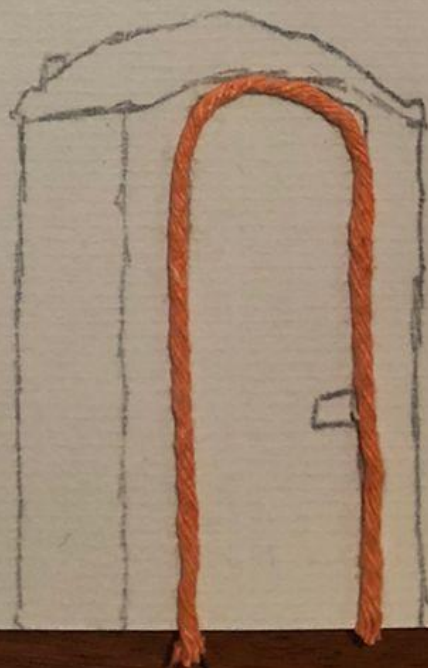
Quando o penúltimo remanescente entrou no banheiro, um agatê solta que a demora em esvaziar seu joelho se deve ao fato de que "esse povo" mijar sentado. O último dos espantalhos se espanta. E logo ocupa o lugar de seu amigo, que o aguarda. Eis ^{que} os agatês, como cúmplices de um amor entre estrepitos, decidem coletivamente engrossar as vozes, direcionando em coro, repetidas vezes, o refrão "mija em pé" ao banheiro ocupado. Como apenas cantar não os satisfazem, começam a esmurrar as paredes do fétido banheiro químico que continha o corpo-espantalho. Mija em pé! Mija em pé! Mija em pé! O balanço do banheiro

seguiu o ritmo de uma música, que só parou de tocar quando a porta se abriu e o ocupante olhou dentro dos olhos perversos que o fitavam com risos canto de boca. Após a saída hilária daquele corpinho, acompanhado de seu amigo, os agatês riram, gargalheram. E um de cada vez - às vezes dois - foram subindo no palco final da masculinização de seus corpos, um asqueroso banheiro químico.

Podia ser pior. Mas não deixou de marcar. A ação de mijar, quem diria, sob vigilância do gênero e da sexualidade na icônica praça do cruzeiro, lugar de encontro de corpos e pensamentos capazes de virar ação. É risível um espantalho cheio de espanto? E um cheio de raiva? Nós vimos. E sabemos que, no momento, ele pensou até em performar o improvisado de um xixi sentado naquele banheiro, de portas abertas, para chocar os agatês.

Mas não o fez. Só saiu marcado. Contou o que ocorreu aos outros bonecos de trapos, mas é carnal. . . . Ninguém quer a dor, só o amor. E todos já carregavam suas próprias marcas, tanto mais:

dolorosas.





Fotografia 12 - Espantalhos #9 (2009) - Cao Guimarães

Fonte: Catálogo da Exposição Da Pedra, Da Terra, Daqui.

3.1 Galeria 1: o corpo espantalho

Para iniciar a visitação à nossa remontagem contravisual, essa situação vivenciada pelo que estamos chamando de corpo-espantalho é apresentada como grafia para repensarmos a visualidade histórica da masculinidade, que também passa pelo ato de mijar. Essa experiência relaciona a necessidade universal de urinar com a simbologia do carnaval, e sua promessa de suspender - ainda que provisoriamente - o estado normativo de posições sociais específicas, principalmente de traços do gênero, da sexualidade e da raça.

A experiência foi gatilho para memórias escondidas, aprendizagens anteriores... para uma mãe que repreende ao flagrar seu menino sentado na privada a fazer xixi, explicando que “menino mijar em pé”! Para um professor que choca a turma e os pais de colégio particular ao declarar preferir urinar sentado. Para um pai que se mijar nas calças de álcool, sentado em qualquer lugar. Para um primo agatê que do alto de uma árvore mijar em você, para humilhá-lo, durante uma brincadeira pré-adolescente de esconde-esconde. Para uma criança viada que usa o mictório coletivo no colégio público, compartilhado por corpos hormonados pela puberdade.

É a mesma tecnologia do gênero, aprendida desde cedo, a dizer que os homens preferem mijar e as mulheres fazer xixi. A mesma disciplina miccional a controlar a circulação das mulheres em geral no ambiente público, e das pessoas transgênero em todos os ambientes. Mijar, nesse sentido, não é apenas uma necessidade fisiológica. Mas sim um local de produção de gênero, como descreve Paul Preciado (2019). Para ele, o banheiro não é apenas um lugar de higiene. Antes de tudo é *locus* de controle público da masculinidade e da feminilidade heterossexual.

E o espantalho se pergunta hoje: Por que eu saí disso marcado? Paul Preciado nos ajuda a responder. “Mijar de pé publicamente é uma das performances constitutivas da masculinidade heterossexual moderna”⁸⁵. Ao identificarem a Diferença de sexualidade dos espantalhos, os agatês exigiram o controle do gênero, não o controle miccional. Preciado explica que usamos o banheiro “para refazer o gênero mais do que se desfazer da urina e da merda”. Mijar em pé seria uma forma de produzir masculinidade no espaço público, e de gerar vínculos de sociabilidade, como a cumplicidade automática entre agatês desconhecidos. Mijar em pé seria separar a genitalidade da analidade - castrada nas performances agatês - conforme continua a desvendar Preciado: “Diferentemente do mictório, nos banheiros

⁸⁵ Cf. PRECIADO, Paul B. “Lixo e Gênero, Mijar/Cagar, Masculino/Feminino”. Trad. de Davi Giordano e Helder Thiago Maia. eRevista Performatus, Inhumas, ano 7, n. 20, abr. 2019. ISSN: 2316-8102.

masculinos, o vaso, símbolo da feminilidade abjeta/sentada, preserva os momentos de defecação de sólidos (momento de abertura anal) do olhar público”.

Em espaços públicos é sempre uma questão de gênero a desestabilização que a homossexualidade provoca na masculinidade normativa forjada historicamente em nosso país. Uma masculinidade que tem medo/fobia de perder o enquadramento normativo. Uma masculinidade espantada com a homossexualidade de lésbicas e gays, com a bissexualidade, com as travestilidades e transgeneridades. E nós corpos-espantalhos, muitas vezes também tomados de espanto com as feminilidades plurais que nos atravessam.

Por isso, sentimos necessidade de indagar: Que espanto pasma as multidões vestidas, se todos nascemos nus? Mais uma vez, o corpo invisível às lentes biológicas reaparece no tempo superveniente, marcando presença como espantalho. Miriam Grossi (2004, p. 5-6) nos apresenta gênero “como uma categoria de análise que ultrapassa homens e mulheres como objeto de análise” e que as diferentes correntes teóricas dos estudos de gênero têm revelado que é possível “produzir homens e mulheres, mais ou menos femininos ou masculinos”. Assumimos esta percepção quando pensamos que as próprias ideias de masculinidade e feminilidade são construções culturais, seja na hora de nos vestir ou de expressar nossa subjetividade.

ANA-CRÔNICA II: BONS ESPELHOS SÃO RAROS

Beto era alto e bonito. Nunca havia reparado nele antes.

Embora ele trabalhasse na mesma fábrica que eu, nossos olhares nunca haviam se cruzado. Geralmente, eu passava duas horas do expediente da manhã e umas duas horas do período da tarde só operando o torno mecânico da usinagem. Era um NARDINI MS-1755, onde eu ficava atento às minhas mãos operando o corte das peças. Uma bobecada e já era. Por isso, acho que deixei passar des vistas aquele moço.

A peça usinada - como chamamos ela pronta - que sai da máquina que eu opero é sempre um cabo de desendador de pino macho. Me mato para fazer essa correria aqui e cumprir a meta de 900 peças por dia. Mas veja bem, só ganho 12 reais por hora para a fábrica vender cada cabo pela bagatela de 12 reais. Faça as contas, é um absurdo! Tamo até organizando um protesto com o pessoal do movimento para mudar isso aí.

Semana passada mesmo, na assembleia do sindicato, discutimos como enfrentar nosso patrão, Seu Henrique Caldas. Foi lá que vi pela primeira vez o Beto. Por que eu nunca havia reparado nele antes? Eu me perguntava enquanto torcia levemente meu cabelo, curioso. Eu sei que eu fui mais à vontade na solidão, mas se muitas vezes também enfrento a multidão, não sei como não o vira antes.

Beto parece um cara seguro de si, tão diferente de mim. Eu me finjo de morto quando quero, e também quando não quero. Olheiras e silêncios me encobrem. Esse é o meu jeito de estar no mundo. Às vezes deixo uma comichão torpe me tapear, mas no fundo, lá no fundo lamacento da alma, onde estão minhas emoções oceânicas, ninguém chega! Raramente eu mesmo...

Para mim, falar é um exercício todo difícil. Me embaralho por completo, dou branco. Mas não sei por que perco o foco. Logo eu que treino todo dia a concentração naquela máquina... No fundo eu queria mesmo era ser como o Beto, todo determinado, expressando seu ponto de vista para o auditório lotado. Tomando a palavra de si, chamando mais gente a participar.

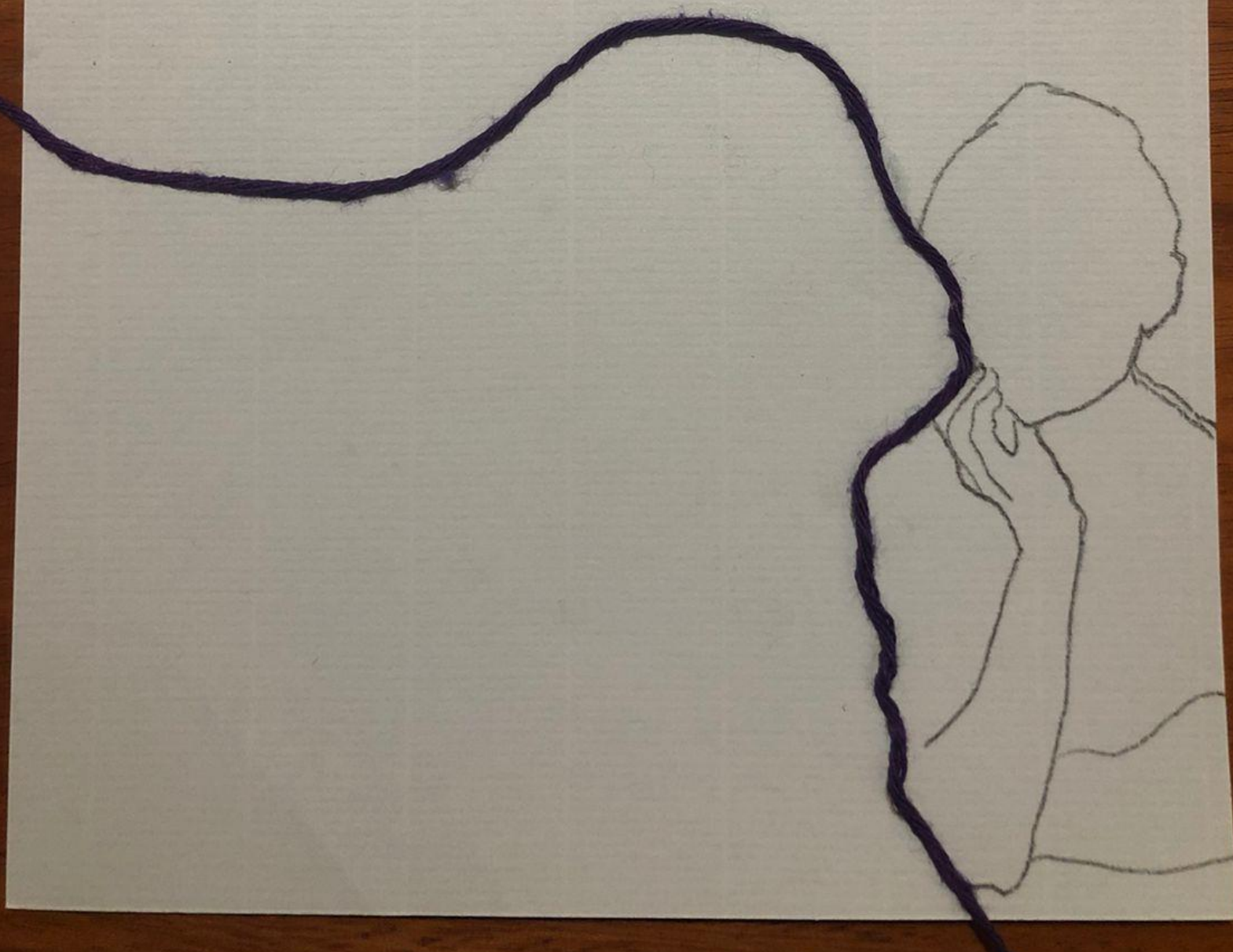
Sempre que quero me sentir bem, lembro de Beto nesta assembleia. Observo-o caminhar em direção ao microfone, que o companheiro Marcão segura e só entrega após cochichar com o companheiro Dantas alguma informação muito engraçada. Marcão e Dantas trocam olhares cúmplices e risinhos canto de boca, enquanto Beto bate suavemente os dedos duas vezes no microfone, de onde sai um som seco, sinalizando que está pronto para falar.

Seu corpo começa a contar a sua história como trabalhador e suas reivindicações. Eu me identifico. Mas quando olho ao meu redor percebo que seus gestos in-corporam algo que aciona um incômodo coletivo... Não sei explicar bem de onde vem isso, acho que nem nossos companheiros sabem. Mas essa energia hostil e sutil vai contaminando o ar. O auditório vai aos poucos transformando o silêncio da atenção em ruídos desrespeitosos.

A voz deste torneiro mecânico sai de sua boca diferente do jeito da maioria de seus colegas de trabalho. Seus cabelos se distinguem daqueles sentados à mesa da direção do sindicato. Sua família não é a mesma de Marcão, Dantas ou mesmo de Seu Henrique Caldas, o patrão. Talvez por isso, não importa o que o Beto diga, ninguém está ouvindo. A escuta de seus companheiros está concentrada nos infrassons de suas diferenças, enquanto de suas bocas saem brincadeiras que cortam como uma NARDINI MS-1755.

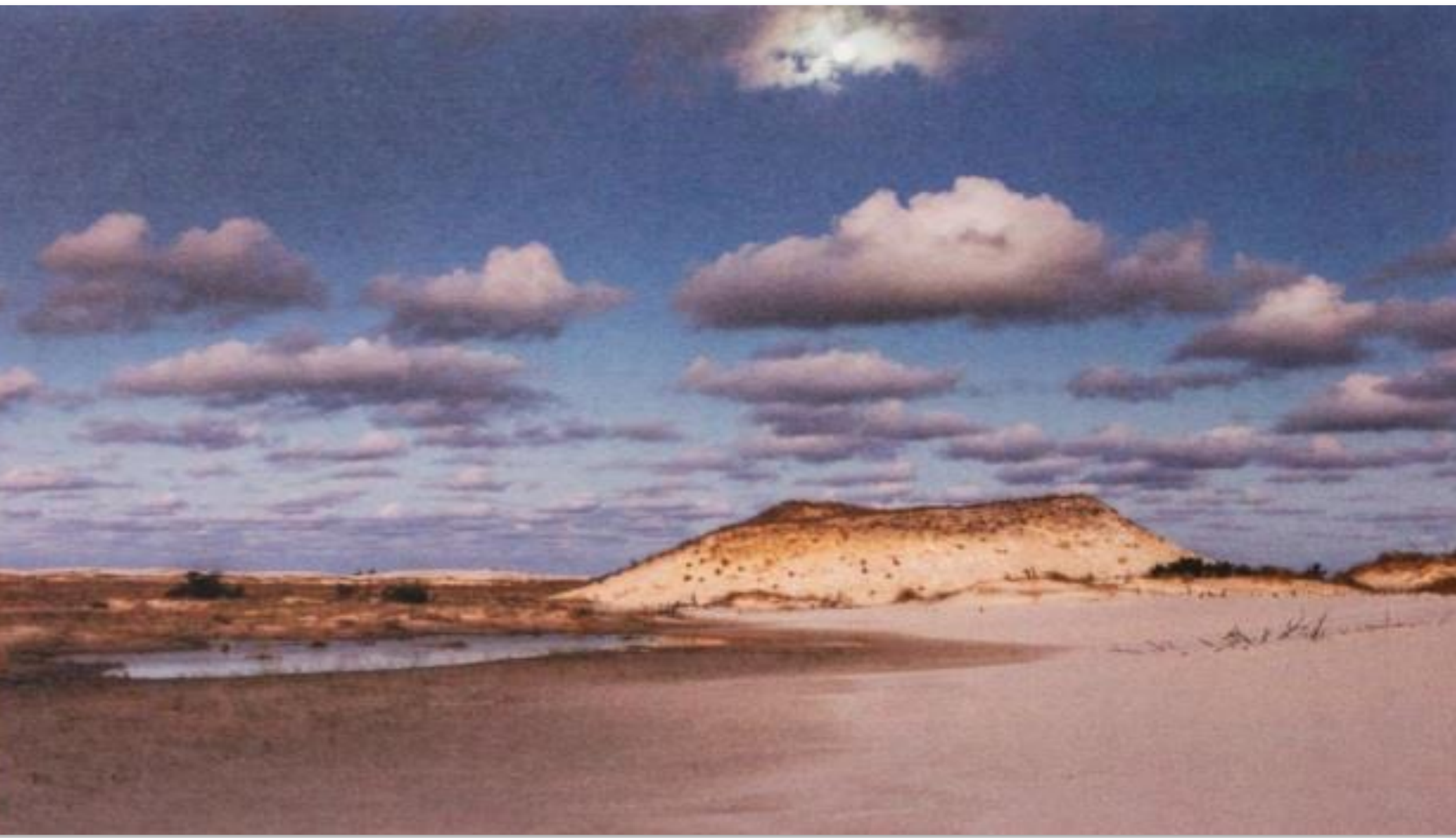
O operário deixa o púlpito, inaudível. Um colega próximo a mim não sabe bem o que Beto disse, mas afirma que também não era momento. Ele queria era votar logo essa patra da greve. Onde já se viu seu 'salário continuar melhor do que o de sua esposa? Beto não tinha esposa. Mas tinha duas filhas com seu marido. Suas crianças não podiam constar no plano de saúde da empresa, pois estavam sob a guarda apenas de Chico, seu verdadeiro companheiro.

Beto também contou que suas crianças não gostavam de participar da "confra" de fim de ano promovida pelo Seu Celdas. Vei saber. Fato é que Beto, aquele trabalhador, saiu inconfundível na sala da reunião, mas não para mim. Importou muito o que ele disse. Conseguiu dizer de si e de mim. Falou de nós, de dinâmicas que nos unem enquanto coletividade, ainda que diferentes. Aquela coisa que não é o meu, mas sempre será uma superfície espelhada Andre-Lordiana, através da qual me reconheço, com poucas distorções. Só faltava a oportunidade. Como não o vi antes?



Fotografia 13 - Sambaquis do litoral de Santa Catarina, fotografias de Ding Musa

Fonte: Catálogo da Exposição Da Pedra, Da Terra, Daqui.



3.2 Galeria 2: areias culturais

Este momento da grafia da tese trouxe a necessidade da reparação da escrita de si, para pensar a grafia de nossos corpos. Escrever nosso próprio ponto de vista gráfico cria pontes para estabelecer contornos da dignidade em nossos corpos. Por isso, exercitamos acima um experimento escrito, em forma de ana-crônica, intitulado “Bons espelhos são raros” que fizemos para a disciplina de nosso estágio docência, que produziu um jornal laboratorial que pensou grafias de corpos plurais no contexto das relações de trabalho. Este corpo foi chamado de Beto, por seu companheiro de trabalho. Expandir os sentidos sobre os aprendizados que formam nossas masculinidades é um exercício necessário aos espaços de debate político coletivo.

Neste ponto, lemos também a ana-crônica e as fotografias como lugar de transbordamento de condicionamentos culturais sobre os corpos. Mas é importante dizer que falamos de construções culturais que continuam em movimento, como uma duna sambaqueira (Fotografia 13), que nos atrevemos a chamar aqui de sambacuir⁸⁶. Uma extensa área do litoral brasileiro é terreno de visualidades sobre o povo Sambaqueiro. Do que hoje chamamos São Paulo ao que conhecemos como Uruguai há inúmeros registros da ocupação de um povo indígena ancestral. Uma das materialidades da existência dessa cultura que atravessa o tempo são os Sambaquis, que antropólogos indicam serem lugares fúnebres, erguidos com seixos, de dimensões impressionantes, embora muitos olhares os confundam com dunas naturalmente erguidas pelo vento.

As dunas sambaqueiras, e as fotos que também as grafaram, são aqui apresentadas como gatilhos para traduzirmos pensamentos sobre o aprendizado corporal que recebemos. Neste exercício, para esta sessão nos aproximaremos do zoólito dos peixes macho e fêmea (Fotografia 14), inscritos numa única peça, podendo trazer para a superfície côncava outras narrativas do que sejam as informações culturais de gênero e da sexualidade. De forma complementar, chegaremos a um antropólito (Fotografia 15) em frente e verso, que nos faz pensar sobre binarismos, para refutá-los ampliando nossas lentes a um maior pluralismo. Escavar outros corpos (Fotografia 16, Fotografia 17 e Fotografia 20) é ação que preparará o terreno para colocar a visualidade histórica numa “saia justa” (Fotografia 18 e Fotografia 19) e propor re-montagens corporais (Fotografia 21 e Fotografia 22).

⁸⁶ Utilizamos a expressão cuir para canibalizar a identidade anglófona *queer*. Com a mesma intenção, canibalizamos mais uma vez o cuir para tentar fazer cabê-lo dentro de um Sambaqui.



Fotografia 14 - Peixes macho e fêmea⁸⁷

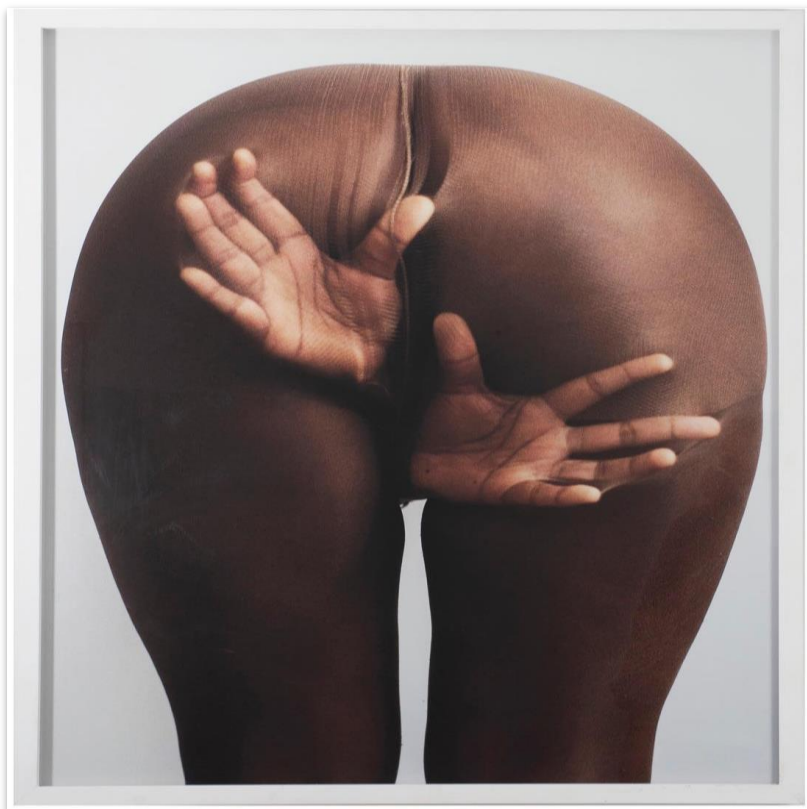
Fonte: Catálogo da Exposição Da Pedra, Da Terra, Daqui.

Fotografia 15 - Antropólito⁸⁸

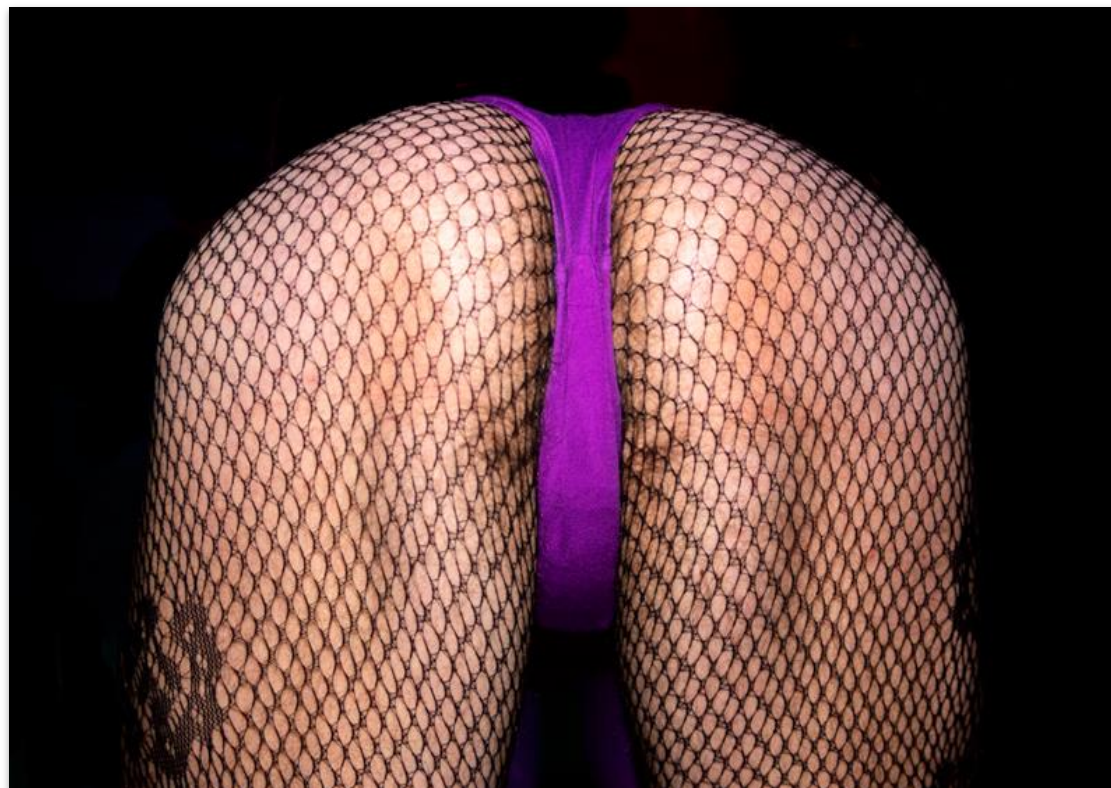
Fonte: Catálogo da Exposição Da Pedra, Da Terra, Daqui.

⁸⁷ *Geophagus brasiliensis*, acará, período de reprodução. Peça lítica Museu Nacional da UFRJ.

⁸⁸ Divisão *Museos y Patrimonio*, Departamento de Cultura Uruguai.



Fotografia 16 - Série Fotográfica Vista Minha Pele (2020).
Fonte: Sítio eletrônico da galeria Luis Maluf⁸⁹



Fotografia 17 - "A Dita" - Série Monstrs (2017/2018)
Fonte: Sítio Eletrônico do Festival Fotografia de Aatoria⁹⁰

⁸⁹Vista minha pele (2020). Fotografia de Thasya Barbosa. Impressão sobre papel Hahnemühle Photo Matt Fibre 200g. Disponível em: <https://luismaluf.com/shop/all-products/vista-minha-pele-thasya-barbosa/>. Acesso em 02 jan. 2021.

⁹⁰ A Dita, Fotografia de Maíra Barillo, de 2017/2018, criada em colaboração com artistas da cena de montagem do Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo. Disponível em: <https://festivalfotografiadeautoria.art/maira-barillo>. Acesso em: 04 jan. 2021.

A reprodução da visualidade histórica da masculinidade e feminilidade é atravessada pela heteronormatividade e pela cisnormatividade cotidianamente reforçadas. Por isso, fisgar determinados sentidos encarnados em nós é ação que passa por visualizar histórias que passam por nossa individualidade, e que a transbordam reaparecendo em nossas vivências coletivas de experimentação do gênero masculino e feminino. Neste sentido, olhar para as masculinidades como categoria de análise do gênero nos ajuda a chegar mais perto de processos de aprendizagem corporais cuir.

Para Márcio Ferreira de Souza (2009) o campo de estudos sobre masculinidades surge a partir das contribuições feministas dos estudos de gênero e dos movimentos lésbico e gay. Para este autor, perspectivas das diversidades acerca dos homens e das masculinidades trouxeram à tona novas identidades masculinas distintas da masculinidade hegemônica. “Os estudos pioneiros sobre a masculinidade apresentaram como grande contribuição uma tentativa de desconstrução crítica dos elementos constitutivos dos papéis masculino e feminino” (SOUZA, 2009, p. 127). Já Robert W. Connell e James W. Messerschmidt (2013) trazem que o conceito de masculinidade hegemônica foi originalmente proposto nos anos 1980 por estudos de campo australianos sobre desigualdades em escolas, papel dos homens em políticas sindicais e experiências de corpos de homens na construção de masculinidades.

A masculinidade hegemônica se distinguiu de outras masculinidades, especialmente das masculinidades subordinadas. A masculinidade hegemônica não se assumiu normal num sentido estatístico; apenas uma minoria dos homens talvez a adote. Mas certamente ela é normativa. Ela incorpora a forma mais honrada de ser um homem, ela exige que todos os outros homens se posicionem em relação a ela e legitima ideologicamente a subordinação global das mulheres aos homens. (CONNELL e MESSERSCHMIDT, 2013, p. 245).

No entanto, em nossa leitura desses autores, somente com os estudos feministas do patriarcado e os feminismos negros⁹¹ foi sedimentado o terreno para a crítica ao modelo universalizante de homem, na medida em que as masculinidades passaram a ser enxergadas em múltiplas relações de poder. Inclusive em suas dinâmicas no sistema da heteronormatividade e da cisnormatividade.

A pesquisadora Viviane Vergueiro (2015, p. 175) alerta que precisamos pensar “interseccionalmente nas diversidades corporais e de identidades de gênero inconformes à cisnormatividade”. Portanto, quando falamos de sexualidade e gênero não estamos dizendo em termos estáveis nem únicos. Falamos, pois, de incorporações dinâmicas e diversas. A

⁹¹ Os autores citam a influência dos trabalhos das intelectuais negras bell hooks e Angela Davis.

interpretação objetiva sobre nossos corpos, a partir de sinais médico-binaristas é repensada aqui para uma interpretação subjetiva definidora de nossas identidades de gênero e performances corporais.

Os processos de in-corporação na masculinidade hegemônica de circuitos racistas e transfóbicos são combatidos cotidianamente por corpos negros e corpos trans que tensionam tais circuitos e agenciam suas existências. Connell e Messerschmidt (2013, p. 270) falam que a incorporação na masculinidade hegemônica fica mais visível a partir de olhares sobre a transfobia. Para eles, a subversão da ordem de gênero da qual os corpos trans são agentes expõe a vulnerabilidade da masculinidade hegemônica.

Tal qual a Fotografia 15, que explicita o binarismo para enterrá-lo, estes estudos desessencializaram a noção totalizadora do que é ser homem e o que é ser mulher, e complexificaram tanto a pluralidade de homens e mulheres, a partir de marcas de sexualidade, raça e classe, quanto trouxeram ao debate o machismo estrutural e a misoginia naturalizada que perpassam estas marcas. “Os estudos sobre masculinidade, que antes eram mais restritos à sexualidade e reprodução, ganham terreno nos enfoques sobre o trabalho, a paternidade, a violência, dentre outros temas” (SOUZA, 2009, p. 138).

Assim, os estudos sobre masculinidades foram ganhando contribuições etnográficas e psicanalíticas para além da crítica aos papéis de gênero. Nos movimentos de liberação gay dos anos de 1970 e 1980, “a ideia de uma hierarquia das masculinidades cresceu diretamente a partir da experiência de homens homossexuais com a violência e com o preconceito dos homens heterossexuais” (CONNELL e MESSERSCHMIDT, 2013, p. 244). Assim, insere-se no debate social uma ampliação das lentes com as quais lemos gênero e sexualidades.

Ao complexificar os tensionamentos contra a homofobia, a partir das perspectivas dos feminismos negros, os estudos sobre as masculinidades foram levados a questionar sua rasa representatividade na pluralidade de corpos masculinos, e a consequente exclusão de corpos específicos. Com esse cenário, as discussões antirracistas, com foco nas especificidades das masculinidades negras, foram lançadas no debate por homens negros heterossexuais e por homens negros gays.

Waldemir Rosa (2006) em seu estudo sobre masculinidade heterossexual negra, em que analisa letras de músicas no Rap nacional, amplia estas narrativas antirracistas ao chamar homens negros a repensarem o que querem ser em relação às diferenças de gênero e ao

enfrentamento ao racismo. É um chamado a outro projeto de masculinidade, a partir da masculinidade negra.

Discutir a masculinidade negra e seus termos configurou-se como um exercício de depurar a cada dia uma parcela de nossa existência social fragilizada pelo racismo e sexismo. O processo de objetificação e do aleijamento da autonomia do homem negro deixou marcas profundas em nossas subjetividades e na forma como nos relacionamos com o mundo. A necessidade de pensar a masculinidade negra surgiu nesse ponto onde literalmente perdemos o controle entre o que se *é* e o que se quer *ser*. Isto ao buscar respostas para um projeto de masculinidade que não se efetiva nos termos que nos é apresentado, ao mesmo tempo em que não conseguimos efetivar outro projeto. (ROSA, 2006, p. 84).

Já Osmundo Pinho (2005) discute corpo, masculinidade e raça na formação de identidades de homens negros em Salvador pensadas na “in-corporação” da “fronteira entre significados impostos e autoatribuídos em disputa em interseção com sentidos historicamente determinados de identidade e cultura negras” (PINHO, 2005, p. 127). Assim, estes autores constroem espaços de discussão acerca da masculinidade, a partir das masculinidades negras, para caminhar pela esquina em que se cruzam as ambivalências das estruturas de dominação de raça e gênero, um lugar onde as posições dos sujeitos masculinos são racializadas. Judith Butler (2019) assume as críticas ao seu trabalho e ao trabalho do primeiro grupo anglo-americano de teóricos *queer*:

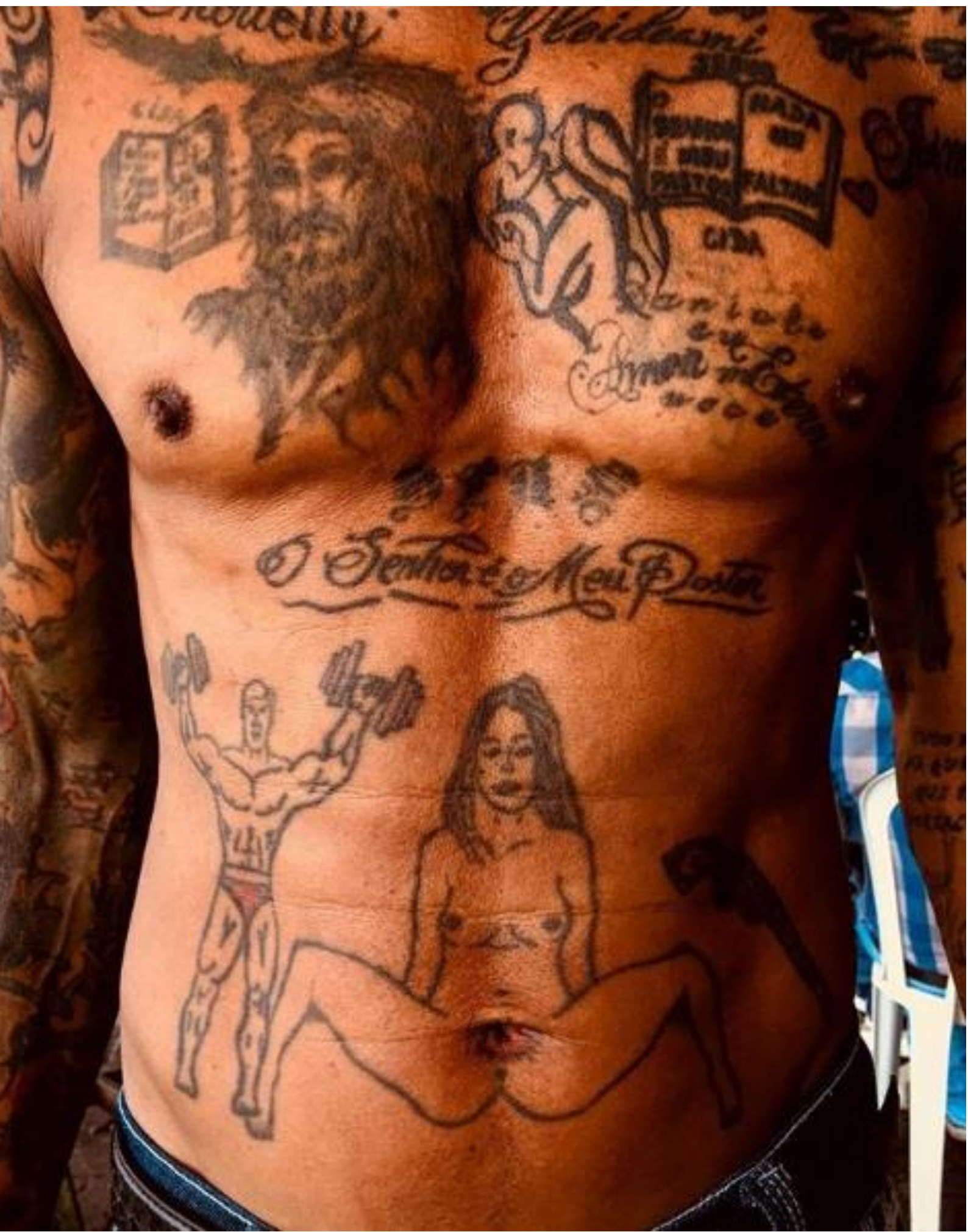
Éramos principalmente brancos e não nos engajávamos suficientemente com raça e racismo. Não perguntávamos sobre as perspectivas queer do sul global, e alguns não levavam em consideração os devastadores processos econômicos, deixando isso a cargo de outros campos do saber. (BUTLER, 2019, p. 15).

Nós só existiremos enquanto corpos cuir plurais quando a discussão das nossas masculinidades e feminilidades for representativa das especificidades de todos os nossos corpos, marcados por processos históricos próprios e atravessados por experiências decorrentes deles. Mas a “História” e a breve “história” dos estudos sobre masculinidades provam que só existiremos, pluralmente, quando assumirmos nossas próprias agências. É pensando nossos corpos não como “objetos”, mas como “agentes” da prática social (CONNELL e MESSERSCHMIDT, 2013) que torna possível acessar, para transformar, os

muitos circuitos hegemônicos que se somam “encorporados”⁹² às nossas masculinidades e feminilidades.

⁹² “Para entender a incorporação e a hegemonia, precisamos compreender que os corpos são tanto objetos da prática social como agentes na prática social. Existem circuitos de práticas sociais ligando processos corporais e estruturas sociais – muitos desses circuitos se somam ao processo histórico no qual a sociedade é incorporada. Esses circuitos de incorporação social podem ser muito diretos ou simples, ou podem ser longos e complexos, passando por instituições, relações econômicas, símbolos culturais, e assim por diante – não cessando de envolver os corpos materiais. Isso pode ser facilmente ilustrado ao pensarmos sobre os padrões de gênero na saúde, na doença, no tratamento médico” (CONNELL e MESSERSCHMIDT, 2013, p. 270).

Fotografia 18 – Tatuador do Ver-o-Peso. Fonte: Instagram da fotógrafa Nay Jinkns⁹³



Nay Jinkss é fotógrafa, filmmaker e educadora social nascida e criada em Ananindeua, cidade da região metropolitana de Belém. Por meio da fotografia ela documenta há 14 anos o Mercado Ver-o-Peso, ou Veropa - como prefere chamar. Ver-o-Peso⁹⁴ é um dos mercados públicos mais antigos das Américas. Inaugurado em 1625 inicialmente como Casa de Haver o Peso, um posto de aferição de mercadorias e cobrança de impostos, se transformou contemporaneamente em um complexo arquitetônico e paisagístico de 25 mil metros quadrados, reconhecido pelo IPHAN desde 1977. O Ver-o-Peso é composto por Mercado de Peixe, Feira do Açaí, casario, praças, docas, ladeiras e pelo Mercado de Carne - considerado a maior feira livre da América Latina.

Nay Jinkss conheceu Elias e Duda Umbigo, dois tatuadores do Ver-o-Peso, em vivências no espaço. “São pessoas de diferentes áreas que compõem aquele espaço, são das ilhas ao redor, das ilhas do Marajó, são das periferias daqui. As periferias também não são assistidas pela prefeitura, pelo Estado”. Quando registrou e publicou a fotografia de um dos tatuadores (Fotografia 18), Nay Jinkss conta que recebeu comentários na foto em relação à objetificação do corpo da mulher, algo rapidamente acionado quando olhamos para a tatuagem no umbigo do homem retratado.

Eu lembro que quando eu publiquei, eu publiquei... eu acho que eu falei que eles eram os dois maiores tatuadores do Ver-o-Peso. Eles fotografam... eles tatuam dentro dos barcos, assim no *free hand*, na hora. Tenho outros vídeos dele colocando um transversal, por exemplo. Conheço eles. [...] Então eu vou tendo uma outra relação. Se pegar no meu corpo ((gesticula mostrando as tatuagens em seu braço)) e ver que eu tenho uma plantinha de maconha do lado de nossa senhora de Nazaré, e também tem um urubu em cima, vai ter gente que vai falar assim... tinha que ser sapatão, ou então tinha que ser preta, saca? Não vai fazer falta. E tipo, quando eu publiquei essas fotos, teve uma menina que comentou assim... tinha que dar de marreta nesses dois ((faz a voz da menina))... aí eu fiquei assim mesmo, é sério? Eu perguntei por que tinha que dar de marreta neles? (JINKNSS, entrevista, 2021)

Para pensar sobre a questão, Jinkss procura complexificar o que esta fotografia provoca. “E a gente não pode negar que existe uma hipersexualização, um fetiche no corpo negro, no corpo da mulher. ((mas)) Então eu acho que existem outras discussões, assim, saca, por trás desse trabalho”. Pelo olhar de Jinkss, “Essas pessoas carregam as tatuagens que elas não fizeram ontem, carregam duma vida”. Para nós, elas carregam memórias de tempos supervenientes, literalmente, grafadas na pele. Jinkss, que se reconhece como feminista, lésbica, afro-indígena da periferia de Ananindeua, luta contra a misoginia, a lesbofobia e o

⁹⁴ Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/828>. Acesso em 02 jun. 2022.

racismo, e disse ter se sensibilizado com a expressão de mais violência de alguns comentários sobre a foto do tatuador com quem ela consegue dialogar e se afetar.

Tem uma frase, e eu sempre gostei muito de Clarice Lispector, assim. Eu era bem claricelispectoriana. E aí perguntaram pra Clarice, assim, que que tinha sido mais difícil dela escrever? E ela falou duas coisas... o ovo e a galinha, e... quando ela teve que escrever sobre o Mineirinho, um bandido carioca morto pela polícia com 13 tiros, quando um só era capaz de matar, o resto era vontade de matar. Então acho que a gente precisa ver as fotografias de um jeito muito mais aprofundado, para além daquilo ali. Por que imediatamente a gente criminalizou aqueles corpos, as pessoas ali. Tem vários comentários... eu republicuei recentemente. [...] Mas tem pessoas que compreendem que aqueles caras são tatuadores dali. Do mesmo jeito que eles tem uma mulher, em cima tem Deus é Fiel ((gesticula mostrando no corpo)). Uma imagem de... então tipo uma imagem de Jesus Cristo. Então tipo, eu acho que a gente precisa compreender o nosso lugar, precisa compreender o contexto histórico das coisas e trabalhar. (JINKNSS, entrevista, 2021)

Estamos imersos em uma cultura construída historicamente em normativas racistas, misóginas e LGBTfóbicas. Em nosso olhar, cabe aos nossos corpos que teorizam e experienciam masculinidades e feminilidades ter consciência do heterocentrismo que nos ataca em rede com outros circuitos de dominação. Estes circuitos estão em nossos cotidianos porque são forjados continuamente por processos históricos de constituição de diferenças culturais. Jaqueline Gomes de Jesus (2013, p. 364) conceitua a heterocentrismo como o “conjunto de discursos sociais, apropriados por vertentes científicas, ao qual se denomina “heterocentrismo”, que sujeita as orientações sexuais e, eventualmente, as identidades de gênero à primazia de uma heterossexualidade compulsória”.

Pensar no corpo tatuado (Fotografia 18) a partir de uma imagem misógina é ponto no entendimento das memórias que forjaram esta corporalidade. Mas não é o único ponto. Os pensamentos que atravessam o tempo e tornam-se corpo continuam presentes, e precisamos lidar com suas marcas no lugar do entroncamento, como é o Ver-o-Peso, lugar de cruzamento de pessoas, vulnerabilidades, violências, afetos, alimentos e política.

Então eu tento sempre falar do meu corpo que é político, desse meu lugar que é ser uma mulher lésbica. E eu acho que... ocupar esses lugares dentro da militância, são questões muito delicadas, assim, sabe? Porque é muito particular também, sabe. Só que também tem uma grande responsabilidade quando você abre isso assim. Eu acho que quanto mais pessoas conseguirem entender o que você tá falando, elas conseguem te respeitar e também

conseguem ouvir, se ouvir. Nada dessa conversa que a gente tá tendo eu descobri sozinha, foi conversando em rodas de outras mulheres, e nessa roda de outras mulheres também tinham mulheres transsexuais... roda de mulheres indígenas, de mulheres quilombolas. É entender como é que o meu feminismo, ele vai contemplar a dona Catita, que tá lá no Cumbu ou a Dona Angélica que tá lá no Cumbu, ou a minha família de Curuçá, as mulheres que estão dentro das periferias. Eu acho que a nossa luta tem que alcançar essas mulheres, se não a gente tá desenvolvendo um feminismo que eu digo que é branco, de mulheres brancas, que só conseguem observar aquilo que tá dentro da bolha delas, assim. (JINKNSS, entrevista, 2021)

Alcançar a imagem das mulheres que interessam a Nay Jinknss abre caminho para visualizarmos com mais nitidez os corpos cuir plurais. A configuração das performances das sexualidades in-corporadas é complexa, plural e dinâmica. Por corpos cuir estamos entendendo diferentes ritualidades corporais de masculinidade e feminilidade executadas cotidianamente que não são heteronormativas. Para falar de aprendizagem corporal e dos sentidos in-corporados, reforçamos que quando falamos de identidade cuir, performance de gênero, sexualidades dissidentes e masculinidades não estamos falando de algo dado. Muito pelo contrário, falamos de construções socioculturais de sentidos históricos que criam uma visualidade que continua em movimento também a partir de contra-visualidades.



Fotografia 19 – Projeto Saia Justa (2017), da fotógrafa Melissa Maurer⁹⁵.

Fonte: Sítio Eletrônico da fotógrafa Melissa Maurer⁹⁶

⁹⁵“O ensaio começa com um convite... fechar os olhos, ouvir o que nos cerca, os sons da vida, da natureza, olhar para dentro de si: nada nos separa. Deixar, no exercício de um momento apenas, a separatividade. Somos Um. Coloque-se no lugar dela. Delas: sua mãe, sua irmã, sua namorada, companheira, filha. Busque ela em si mesmo. Deixe seu feminino pulsar como o sangue vermelho de suas veias: Gaia - Terra mãe - Somos todos femininos. Promover um mergulho para dentro, onde corpo, mente, espírito, ser vivo se integram, sem conceitos impostos pela sociedade, sem gêneros fixos. Podemos brincar, podemos nos liberar. No enalço de Pepeu Gomes: “Ser um homem feminino não afeta o meu lado masculino, se Deus é menina e menino eu sou masculino e feminino”. O feminino está em toda parte. Precisamos reconhecê-lo, alimentá-lo, senti-lo, permiti-lo, liberá-lo, saudá-lo. Aproximadamente 70 homens de diferentes contextos, lugares e nichos sociais aceitaram o convite de vestir saias. Isso, ainda que soe como inexpressivo, já denota uma mudança em curso. Quem sabe se com tão pequenino e delicado gesto, consigamos de algum modo roçar no machismo social e lhe causar umas belas cócegas, que seja? Precisamos nos repensar, mover estruturas rígidas e arcaicas, que já constatamos caducas. Acreditamos ser essa a provocação do ensaio SAIA JUSTA: tocar no machismo sim - com delicadeza. Através do uso de uma saia, alguns homens se reconhecem em suas limitações. Um primeiro passo. Que cada um de nós se perceba e se reveja, o machismo é universal e não tem gênero, mas posturas, regras hierárquicas e contratos sociais. O SAIA JUSTA não é sobre o machismo, nem como acabar com ele, é mais sobre trazer um olhar empático, uma reconexão, um reconhecimento com o feminino, com a intuição, com a cura do planeta terra, com o respeito pela diversidade das espécies, dos biomas, das pessoas. Uma saia... membrana útero que abraça e agrega, rompendo por um instante o que foi perpetrado por tanto tempo, envolvendo-nos a todos como pétalas para dar a luz a uma nova geração. (Texto: Paula Smith). Disponível em: <https://www.melissamaurer.com.br/saia-justa>. Acesso em 31 mar. 2021.

⁹⁶Melissa Maurer é fotógrafa brasileira que vive em Alto Paraíso, Goiás, desde 2004: “O foco principal do seu trabalho são vivências fotográficas, nas quais busca criar conexões. Seu olhar gera sentimentos, sensações e reflexões tanto em quem é fotografad@ quanto em quem contempla a sua fotografia ... ins.tan.tes...”. Disponível em: <https://www.melissamaurer.com.br>. Acesso em 02 jan. 2021.

Saia Justa é um projeto da fotógrafa Melissa Maurer construído a partir de vivências artísticas com homens sobre as feminilidades que os habitam. Nós a entrevistamos junto com sua companheira Priscila Martins (Apêndice II) na beira do Rio dos Couros, na Chapada dos Veadeiros (GO). Melissa Maurer conta que a intenção do projeto foi dar a oportunidade para os homens agirem e refletirem sobre suas masculinidades: “calça esses sapatos, e ande com esses sapatos pra você sentir. E é muito louco, porque é apenas um pedaço de tecido, e o tanto que isso mexe com os homens”.

A construção de nossa visualidade histórica produz sentidos que continuam em expansão – e que são também redirecionados por contravisualidades. O Saia Justa se apresenta, ao olhar de nossa pesquisa, como uma proposta contravisual. A partir do projeto, Melissa Maurer enxergou que colocar a masculinidade normativa em posições dissonantes à performance de gênero aprendida em suas experiências provoca um incômodo entre os homens que só é minimizado na aprovação com outros homens, como relata:

Não, e era engraçado assim... quando era um homem sozinho era de um jeito, quando ele era coletivo era de outro jeito, e quando ele foi coletivo com muitos homens juntos foi de outro ((ênfase)) jeito ainda. Porque é isso, o homem ele tem muito a coisa do bando, assim... né... do outro, “e aê, vamo lá”. Ou então... aí não leva tão a sério na hora que tá em muita gente, sabe? (MAURER, entrevista, 2021).

Tal qual Marcão e Dantas trocaram “olhares cúmplices e risinhos canto de boca” na Ana-crônica II, a cumplicidade masculina entre desconhecidos revela vestígios machistas e misóginos de nossa memória cultural e de nossa visualidade histórica. Trata-se de uma covalidação masculina vinculada diretamente à preservação da performance de gênero normativa, mas não à solidariedade. Também chamada de *brotheragem* esse corportamento é uma ação que conserva a aura da hegemonia masculina cis-heterossexual. Está mais para conluio do que para companheirismo e camaradagem. Esta efêmera convivência é acionada por percepções abstratas e possui localização - que não é na construção de laços, mas sim, na proteção de um lugar de poder nas relações de gênero, inclusive no medo de ser excluído das grafias e pensamentos que definem a masculinidade normativa.

Na intenção de subverter linhas normativas, somos conduzidas pelas mãos de Teresa de Lauretis (2010, p. 22-23) para a qual as sexualidades dissidentes podem ser “entendidas e representadas como formas de resistência ante a homogeneização cultural, contrastando os discursos dominantes com outras construções do sujeito na cultura”. Assim, nos assumirmos enquanto agentes de nossos corpos cuir passa por subverter as normas heterocentradas e toda

sua rede de circuitos com outras dominações, pois nosso corpo está nesse movimento limiar entre ser assujeitado pela cultura e ser agente da cultura. Os signos identificáveis na interação com o ambiente podem deslocar, por exemplo, a performance de alguns homens gays na vivência de Melissa Maurer, tornando-os mais receptivos às provocações de gênero do Saia Justa:

o machismo vem enraizado em todos nós, socialmente, mas você percebe sim uma disponibilidade maior ((dos homens gays)). Eu pelo menos percebo isso dos homens gays. Uma entrega maior. Enfim... ou de pessoas mais desconstruídas assim de alguma forma. Teve inclusive uma pessoa, que foi também em Brasília, ela ficou tão excitada de botar a saia, era um senhor já... que ele caiu ((ênfase)). Porque ele saiu correndo com a saia ((fala apressada)), mas caiu feio assim, caiu de cara no chão. Mas cê vê? Mexe com... é isso... cê sai de um lugar de conforto, é meio uma catarse. É outra coisa que eu sou louca de fazer de fotografia, catarses... tipo, vem cá e grita. Não é pra ser bonito. Vem cá e bota sua raiva pra fora. Deixa eu fotografar você com raiva, ou você com medo, ou você triste. Porque é isso, a gente tem a mania da foto ((gesticula)) para o outro, não da foto para a gente se conhecer. Isso é forte também. E aí eu senti que teve algumas catarses assim. E ele se es-ta-te-lou no chão assim... Eu fiquei preocupada. E aí depois eu senti que ele tipo acalmou assim... do tipo volta! Aí cê vê que loucura, era só uma saia. Que leva a uma excitação mesmo, é um lugar diferente, sabe? (MAURER, entrevista, 2021)

Os signos das masculinidades e das feminilidades historicamente inventadas como normas afetam a vivência de uma pessoa cuir em nosso país. Seja ao sair de casa, seja dentro de casa. Passa pelos debates e pelas construções de gênero o fato de pessoas cuir sofrerem tentativas de homicídio e agressões físicas e psicológicas em bares, transportes e ruas. Mora no gênero a expectativa de que filhos gays e filhas lésbicas cuidem dos pais na velhice enquanto seus irmãos heterossexuais são desresponsabilizados do compromisso afetivo com os pais, justificando “terem família”. Tem lugar no gênero os assassinatos de pessoas trans. E é pela saudade do gênero – o masculino – que homens gays silenciam mulheres quando conduzem um jornal⁹⁷ ou buscam a virilidade em michês⁹⁸.

⁹⁷ Na dissertação intitulada “Qual é a tua, oh Lampião? Tensionamentos em um jornal editado na e pela esquina” discutimos a reprodução, por homens gays, de violências simbólicas contra mulheres lésbicas e mulheres heteros. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/9316>. Acesso em: 08 maio 2020.

⁹⁸ O argentino Néstor Perlongher (1987), ao analisar a prostituição masculina, que ele nomeia “prostituição viril”, na cidade de São Paulo, traz com intensidade a ideia da dicotomia feminina e masculina pensada no cotidiano do negócio do michê. Em sua análise, a aversão às características atribuídas à feminilidade gera redes

Ao partir das relações de gênero, uma forma que o Saia Justa se valeu para deixar homens cis-heteros e cis-gays mais confortáveis em seus corpos nesta vivência foi conduzi-los a fechar os olhos. Ao pedir para fecharem os olhos, Melissa Maurer suaviza o conluio masculino e os coloca para se perceberem individualmente como pessoas que estão de saias. Ela intenta, assim, que sintam, experimentem e se atentem às emoções que afloram. Por isso, dias após ao encerramento da vivência a artista pede a cada participante um relato, na esperança de troca, de chegar ao resultado de reverberações sobre a vivência.

Mas eu senti que muitos deles era esse lugar, de escrever algo para ser lido. E esse é um lugar que eu vejo uma problemática mesmo, dos relatos, porque quando eu sonho, eu quero que o relato seja visceral. Lá no meu sonho. Aí quando vem a realidade é isso, às vezes ele é todo floreado, bem superficial. (MAURER, entrevista, 2021)

Acionamos esta ideia da vivência de Melissa Maurer de alternar entre olhos fechados e olhos abertos para nos posicionar sobre reconhecimento *cuir* e sexualidade *cuir* como elementos simbólicos que estão em movimento. Por isso, falamos dessas noções como construções sociais de uma visualidade histórica que produz sentidos que continuam em expansão – e que são também redirecionados por contravisualidades. Em busca de repensar as masculinidades e feminilidades em nossos corpos cuir, enquanto construções culturais, vamos traçar algumas informações de como foram desenhados.

Esta contextualização nos traz a necessidade de discutir sentidos simbólicos fabricados pelas diferenças marcadas pelos tempos. Por isso, nos parece importante tingir uma discussão teórica sobre cultura, a fim de, em seguida, nos orientar por pistas sobre a “fronteira” entre os “significados auto-atribuídos” e os “sentidos historicamente determinados” (PINHO, 2005) aos nossos corpos cuir. Assim, fazemos o debate pensando em cultura para refutar as noções corporais biologizantes e alcançar a ideia de que a in-corporação se dá nas negociações de culturas dinâmicas e em movimento.

Já tentaram reduzir nossas diferenças culturais a explicações baseadas no determinismo biológico. Quem é cuir ainda vive sob efeito da memória biologizante. O espírito dessa lembrança cultural pode ser encontrado no momento em que casais homoafetivos são impedidos de matricular seus filhos em escolas, pois o Estado brasileiro não

de poder que diferenciam “michês másculos”, “michês efeminados” e travestis, em sentidos que, para nós, podem expressar misoginia.

lhes deu direito ao registro de dupla maternidade ou dupla paternidade. Há rastros dessa memória quando um casal de pais ou um casal de mães têm negados seus pedidos à licença-paternidade ou licença-maternidade. Reminiscências do discurso biologizante sobre nossos gêneros e sexualidades vagam em nosso cotidiano corpóreo quando nossos relacionamentos são lidos, inclusive por pessoas progressistas, como estéreis na medida em que interpretam que esse amor não gera prole, ou que algumas e alguns de nós não “procriam”.

No discurso médico moderno, que em algumas medidas ainda se cruza com nosso tempo, os primeiros estudos sobre homossexualidade a diagnosticaram como condição patológica⁹⁹ que foge do “padrão natural” da sexualidade humana. Para Facchini e Simões (2009, p. 29) “o vínculo entre homossexualidade, ‘desvio’ e doença permanece um fantasma não esconjurado por completo”, ainda que “o Código Internacional de Doenças (CID) não inclui mais a homossexualidade no rol das patologias e, no Brasil, desde 1985, o Conselho Federal de Medicina retirou a homossexualidade da condição de desvio sexual”.

Se os direitos sobre nossos próprios corpos, após muitas lutas, sofrem atualizações, a memória cultural segue a passos mais lentos. Ela se conserva via in-corporações. Ainda que “os antropólogos estão totalmente convencidos de que as diferenças genéticas não são determinantes das diferenças culturais” (LARAIA, 2001, p. 6), esse lembrete vaga por tempos supervenientes e atingem nossos corpos presentificados - não apenas na Antropologia. Ícaro Gaspodini e Jaqueline Gomes de Jesus (2020, p. 47) alertam que crenças e atitudes de profissionais de psicologia sobre sexualidade pode fazer com que estes profissionais realizem “práticas patologizantes, mesmo sem a intenção de fazê-lo”.

Em 2018 a Organização Mundial da Saúde publicou a 11ª edição da Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados à Saúde (CID), que deixou de incluir o chamado “transtorno de identidade sexual” ou “transtorno de identidade de gênero”. Dessa forma, pasmem, somente em 2018 a transexualidade foi retirada da lista de doenças ou distúrbios mentais. Ainda assim, a transexualidade permanece na CID como “incongruência de gênero”, porém, em uma categoria diferente: a das condições relativas à saúde sexual para

⁹⁹ Cf. Gonçalves, 2016, p. 21: “a homossexualidade foi incluída na lista de Classificação Internacional de Doenças (CID) da Organização Mundial de Saúde (OMS) na categoria 320 'personalidade patológica' a partir de sua 6ª Revisão de 1948. Com a 8ª Revisão, em 1965, a homossexualidade passou a pertencer à Categoria 302 'desvio e transtornos sexuais', especificamente na subcategoria 302.0 – homossexualismo. Ainda que a Associação Americana de Psicanálise tenha retirado a homossexualidade de sua lista de transtornos em 1973, e a Associação Americana de Psicologia em 1975, em sua 9ª Revisão de 1975 a OMS manteve a classificação na mesma categoria, retirando apenas em 17 de maio de 1990”

que os cuidados de saúde a essa população possam ser oferecidos pelo poder público. Para Jaqueline Gomes de Jesus, o debate sobre as políticas públicas de saúde para a população trans deve ser pauta global.

Existe acima de tudo, na verdade, na minha compreensão nesse debate uma questão política da saúde global. São diferentes contextos nacionais, uma coisa — por exemplo, falar do sistema de saúde do Brasil que é totalmente diferente do Norte Americano — e o nosso Sistema Único de Saúde nós temos acesso universal à saúde e o sentido de patologia não funciona, não é útil, apesar de ser utilizado por questão de preconceito, mas não é, porque nós somos guiados no SUS pelos princípios de integralidade e da humanização. É diferente, por exemplo, do serviço de saúde Norte Americano que não é universal e que eles dependem da patologização para terem acesso a serviços de saúde, por exemplo, para população trans. (JESUS, 2021, p. 189-190).

Patologizar identidade de gênero, performance de gênero e sexualidades dissidentes da normatividade heterossexual também são formas de nos desumanizar. E seus contornos seguem presentes na imaginação coletiva. Além de nos diagnosticar em termos médicos, algumas investigações sobre nossa pluralidade cultural também se apegaram a explicações do determinismo geográfico, teorizado por geógrafos do final do século XIX e início do século XX, que consideraram o ambiente físico condutor de uma pretensa homogeneidade cultural. Quem é cuir e vive em Pelotas/RS já sentiu a vinculação deste pertencimento geográfico com a sexualidade de alguns de seus habitantes. Quem é cuir e vive em Goiânia/GO provavelmente já ouviu alguma associação do acidente radiológico do Césio 137 com uma possível contaminação da água da cidade e a consequente existência de pessoas LGBTQs - como se a explicação para a existência de pessoas sexo-dissidentes fosse uma anomalia ou mutação localizada geograficamente.

Tais correntes de pensamento não deram conta de explicar a continuidade de nossas diferenças mesmo quando vivemos em um ambiente geográfico comum ou por termos a mesma estrutura genética. Nessa busca, outra narrativa teórica tentou compreender nossas diferenças culturais a partir de distintos momentos evolutivos. Assim, o chamado evolucionismo estabeleceu uma explicação da diversidade cultural em estágios evolutivos, que nos hierarquizou entre “evoluídos” e “primitivos” (LARAIA, 2001). Isso foi realizado a partir de um referencial europeu de civilização, excluindo e classificando sociedades indígenas, africanas, asiáticas e mestiças, ou seja, a esmagadora maioria mundial, como

menos evoluída. Para Ailton Krenak (2019) a pretensa civilização ocidental se valeu deste discurso para definir quem é humano, explorar outras culturas e saquear suas imagens de mundo.

A civilização chamava aquela gente de bárbaros e imprimiu uma guerra sem fim contra eles, com o objetivo de transformá-los em civilizados que poderiam integrar o clube da humanidade. Muitas dessas pessoas não são indivíduos, mas “pessoas coletivas”, células que conseguem transmitir através do tempo suas visões sobre o mundo. (KRENAK, 2019, p. 14).

Ailton Krenak apresenta estas células corporais coletivas como lugar de resistência, e, acrescentamos, de contravisualidades históricas. Krenak (KRENAK, 2019, p. 14) diz não ter inventado isso, mas se alimentado “da resistência continuada desses povos, que guardam a memória profunda da terra”. Por este breve traçado de concepções teóricas sobre cultura percebemos que, tanto as explicações do determinismo biológico, quanto as do determinismo geográfico e as do evolucionismo recaem em um mesmo fenômeno superado na antropologia, mas ainda presente em nossa memória cultural: o etnocentrismo (ROCHA, 1988).

Em *Abya Yala*, o etnocentrismo trazido pelos colonizadores é o mesmo que provocou o epistemicídio do processo civilizatório indígena, inclusive em termos de gênero e sexualidade. A conservação ambiental, os direitos e os conhecimentos indígenas oferecem possibilidades para os direitos LGBT. Os processos de in-corporação da masculinidade hegemônica proveniente de circuitos racistas e transfóbicos¹⁰⁰ são combatidos cotidianamente por corpos negros, indígenas, cuir e mulheres que tensionam tais circuitos e agenciam suas existências.

¹⁰⁰ Connell e Messerschmidt (2013, p. 270) falam que a incorporação na masculinidade hegemônica fica mais visível a partir de olhares sobre a transfobia. Para eles, a subversão da ordem de gênero da qual os corpos trans são agentes expõe a vulnerabilidade da masculinidade hegemônica.



Fotografia 20 - Projeto Brejo (2020).¹⁰¹

Fonte: Sítio Eletrônico da fotógrafa Melissa Maurer¹⁰²

¹⁰¹ “BREJO é um projeto fotográfico pensado marcadamente para a Visibilidade Lésbica, orgulhosamente comemorada no Brasil no dia 29 de agosto. Trata-se de um ensaio fotográfico que retrata entendidas, lésbicas, sapatonas, caminhoneiras, sapas, sapatatas, fanchas, bolachas, sandalinhas, melissinhas, saboeiras, safistas, tribadistas, batedoras de bife, coladoras de velcro, mulheres-macho, machorras, entre tantas outras alcunhas que escolheram para designar quem somos, nosso amor, nossas práticas, nossa vida. BREJO é uma demonstração de que representatividade e visibilidade importam e muito e são armas muito potentes para resistirmos e nos orgulharmos da nossa existência, vivências, corporalidades, subjetividades...da nossa amizade, do nosso amor. É uma ponte necessária para a reflexão sobre todos os séculos em que a sociedade tem insistido em nos separar. Na atualidade, o cenário político nos coloca muitos desafios e nossa resposta é a aliança, a construção coletiva, o diálogo, a arte, a celebração e o amor. Por tudo isso celebramos e te convidamos a celebrar conosco. Viva as sapatão! Sapatão é Revolução! Abraços de resistência e celebração sapatão”. Texto de Priscila Martins. Disponível em: <https://www.melissamaurer.com.br/brejo>. Acesso em 31 mar. 2022.

¹⁰²Disponível em: <https://www.melissamaurer.com.br>. Acesso em 02 jan. 2022.

Pensado e feito para a visibilidade lésbica, o projeto fotográfico Brejo, de Melissa Maurer e Priscila Martins, aciona corporalidades existentes e plurais. Ao retratar mulheres com sexualidades dissidentes da normativa heterossexual, a vivência estimula a construção de redes de afeto e autoproteção. Aliás, as autoras se posicionam politicamente sobre a nomeação de quem são no espectro da sexualidade e como amam: “Sa-pa-tão! Não é lésbica, não é sandalhinha, não é homossexual feminina, é sapatão. É como isso bate mesmo, né? O termo sapatão” (MARTINS, entrevista, 2021). Foram no total vinte e oito mulheres participantes do projeto, a maioria moradoras da Chapada dos Veadeiros, em Goiás.

Para acontecer a vivência fotográfica em plena pandemia ocasionada pelo vírus da COVID-19, a fotógrafa Melissa Maurer se dirigiu pessoalmente a cada uma das participantes e fez uma sessão específica por pessoa ou casal. A condução da dinâmica aconteceu a partir de perguntas como “O que é ser sapatão? Esse lugar é confortável para você ou não é? Você tem orgulho dele ou não? Você já passou alguma coisa em relação a isso?” (MAURER, entrevista, 2021). As próprias autoras, Melissa Maurer e Priscila Martins, fizeram parte do projeto e contam como responderam às perguntas.

Então, eu tenho me tornado sapatão. Eu estou em formação, na verdade. Eu estou me descobrindo. Hoje eu me reconheço lésbica, e pra mim foi muito doido... quando eu tive meu primeiro relacionamento com uma mulher e eu fui contar para os meus pais, morrendo de medo. Imagina, depois de velha já, pagando minhas contas. Mas fui lá e falei, então tô feliz, e tá acontecendo isso. E meu pai me falou uma coisa que... cara... pra mim me marcou muito. Primeiro... Duas coisas ele me falou. Uma... ((gesticula)) nossa, minha filha, que bom que você tá feliz... na verdade, eu acho que todo mundo é curioso, cê só... cê só teve coragem... e isso me chocou, porque meu pai falando um trem desse, provavelmente ele tem essa curiosidade. E aí eu achei uau, tipo assim pá... e depois ele falou então, tranquilo, mas tenta não levantar bandeiras... olha pra quem ele falou... ((ri)), coitado... e eu botei isso no meu depoimento. Que é exatamente isso, tranquilo, mas ninguém precisa saber. É aquela coisa... tranquilo, mas ninguém precisa saber... Como ninguém precisa saber? É isso, eu sou um livro aberto. Enfim... então pra mim é isso, é um lugar maravilhoso, na verdade. Eu vejo e conheço. (MAURER, entrevista, 2021)

Sapatão é o meu lugar, minha cor. É meu... onde eu construí a minha resistência mesmo assim. Quando eu entendi que eu era saptão, e que eu não era lésbica... que assim preferia... (MARTINS, entrevista, 2021)

Os processos que levam à consciência e ao orgulho de nossa sexualidade dissidente incorporada costumam ser dolorosos no Brasil. Isso ocorre, pois, os sentidos históricos que gravitam em torno de nossos afetos e desejos imprimem aos nossos corpos sentidos negativos

aprendidos culturalmente. A nós, na nação que mais mata LGBTs no mundo, cabe lutar contra as violências contidas nessa memória cultural LGBTfóbica.

Eu sofri um processo de violência... eh... numa fila de... de... uma distribuidora de bebidas... eh... eu tava pra comprar bebida... isso não tem tanto tempo assim, foi até recente, foi 2016. Aí eu fui, eu tava na fila, aí eu costume brincar que eu tava toda performando feminilidade, vestidinho, maquiagem, não sei o quê... eu tava saindo de aula. E aí enfim... aí um cara pega no meu braço, com força, aperta meu braço e fala... vamo sentá ali com a gente, morena... aí eu falei assim... aí eu tirei meu braço de dentro das mãos dele, e falei, então... primeiro, a gente não pega nas pessoas sem pedir permissão, e ainda mais quando a gente não conhece. Quando ele ouve ((ênfase)) o meu tom de voz, ele grita pros amigos na mesa... aí ó, tá tudo explicado, é sapatão. E aí é isso, eu sofri, eles me arrastaram no chão, ameaçaram estupro corretivo... enche a boca dela de rola que ela cala a boca... rasgaram a minha roupa... a polícia chegou e me levou... pra delegacia... eu dormi na delegacia, eles foram soltos... e aí logo após isso eu fui lembrando de todas... do resgate da minha infância mesmo, que eu sempre fui uma criança joãozinho. Eh... e que eu apanhava muito, os meninos queriam arrancar as minhas calças na escola, pra saber se eu era menino ou menina, e era sapatão, sapatão... enfim eu fui criando mecanismos, e o importante do papel da educação... o papel da educação, e me descobrir sapatão, veio através disso. Eu tive professores que me salvaram ((ênfase)) dentro da educação. A minha vida ((ênfase)) na escola só foi possível por conta de algumas ((ênfase)) pessoas. Porque era isso, eu apanhava muito, né? E aí eu descobri essa sapatão imensa ((ênfase)), gigante ((ênfase)), com essa vontade de dizer pro mundo que era sapatão. (MARTINS, entrevista, 2021)

Visualizar as in-corporações culturais é um exercício que, embora subjetivo, se alimenta de indícios concretos da vida social. Os homens que violentaram Priscila Martins fizeram a “leitura” da corporeidade dela e dos sentidos que a memória cultural imprimiu nesse corpo. A polícia ao liberar os agressores e mantê-la detida também agiu legitimada por uma memória lesbofóbica, mesmo que essa ação fosse contrária ao cumprimento da lei. As crianças, que estão em momento de aprendizado, receberam as informações sobre a diferença e transmitiram a violência. Por outro lado, o papel da educação e a ação de algumas profissionais da educação, que também são pessoas imersas na memória cultural, foi vital para Priscila Martins. Talvez não seja à toa que ela se formou professora, onde atua até hoje, e pode ser agente de transformação no mesmo ambiente que já a violentou.

QUEIMANIDO
MEMORIAS
DOLO ROSAS

PORQUE SEI A
VITIMA A
SER BURLADO
PRA QUEIMANIDO
MAG

MIA

ISSO E COISA

Fotografia 21 - Exposição Vista Minha Pele (2019).

Fonte: Sítio eletrônico da artista Thasya Barbosa¹⁰³

¹⁰³Fotógrafa Thasya Barbosa. Disponível em: <https://www.thasyabarbosa.com.br/wear-my-skin>. Acesso em 12 jan. 2021.

Qual o tamanho da dor? Esta é uma pergunta que a fotógrafa Tháysya Barbosa faz em seu projeto intitulado *Vista Minha Pele* (2020). Medir a própria dor por meio da fotografia é colocada como ação subversiva. Queimar memórias dolorosas, não como queima de arquivo, mas sim como cura. Em nosso olhar, as fotografias da artista não pensam em apagar e fugir. Pelo contrário, sua obra sinaliza que a queima de imagens dolorosas é uma forma de dar à luz a outras imagens - como se a dor fosse levada para outro espaço-temporal, onde em troca, pegamos algo que foi usurpado. Ao olhar este trabalho, enxergamos a ideia de renascer das cinzas, como Sankofa, Fênix ou Pindobas.

O Sankofa pode ser encontrado na representação de um pássaro com a cabeça voltada para trás pegando um ovo de suas costas. Este ideograma é encontrado também no formato de coração estilizado, sendo muito procurado por quem busca força vital e capacidade de superação. Considerando-se a impossibilidade da tradução, mas reconhecendo sua necessidade inegável, Sankofa, Fênix e Pindoba são esta capacidade de voltar o olhar para trás e buscar algo que é nosso, mas que foi usurpado ou esquecido. Resiliência! (DIAS, 2019, p. 21-22)

No exercício de queimar pensamentos dominantes sobre as grafias do gênero e da sexualidade em nossos corpos escavamos imagens para pensar sobre nosso território corpocultural. Partindo de Grossi (2004), é pelo corpo, culturalmente fabricado, que se constrói o feminino e o masculino. E por ele também as relações de dominação. Assim, a autora afirma que “o corpo é, portanto, o suporte no qual são produzidas as diferenças simbólicas de gênero”.

E os nossos corpos se diferenciam de outros corpos também a partir da fabricação de significados masculinos ou femininos sobre eles. “Assim, o primeiro exercício para definição de nosso marco conceitual consiste em reafirmar a necessidade de desnaturalizar as prescrições e práticas sociais atribuídas a (e incorporadas e naturalizadas por) homens e mulheres, consideradas marcações masculinas e femininas” (MEDRADO e LYRA, 2008, p. 815).

Determinismos e etnocentrismo tentam nos enquadrar imagetivamente por meio de uma visualidade que, embora consumida de forma excessiva, seleciona na memória cultural, de forma excludente, sentidos e iconografias sobre corpos cuir. Projetos fotográficos como o *Saia Justa* e *Brejo* agem e refletem sobre essa representação inadequada e ressignificam pensamentos que pesam sobre nossos corpos. Enxergamos essa ressignificação ao acessar pensamentos das imagens produzidas por Melissa Maurer ao retratar: homens cis-heteros e

cis-gays de saia; mulheres lésbicas existindo por contravisualidades. É uma ação no sentido de revelar e reposicionar imagens censuradas, segregadas.

Ainda que hoje haja um excesso de imagens e corramos o risco de afogarmos nelas, não devemos evitar o problema inverso. A saturação visual nos obriga também, e sobretudo, a refletir sobre as imagens que faltam: as imagens que nunca existiram, aquelas que existiram, mas não estão disponíveis, aquelas que enfrentaram obstáculos intransponíveis para existir, aquelas que nossa memória coletiva não preservou, aquelas que foram banidas ou censuradas... (FONTCUBERTA, 2016, p. 26, tradução nossa).

Essa dinâmica de recuperar e preservar arquivos e repertórios silenciados busca romper com “o machismo vem enraizado em todos nós” (MAURER, entrevista, 2021). Estamos imersos em uma cultura construída historicamente em normativas racistas, misóginas, transfóbicas e eco-destrutivas. Estes circuitos estão em nossos cotidianos e fazem parte de um tempo de reparações de diferenças culturais. Escavar outros corpos é ação que prepara o terreno para montagens corporais ecléticas (Fotografia 22).

O Direito a Olhar



Você tem olhos corajosos. Olhos que me arrancam do prumo. Um jeito que me força a desviar minha própria vista, como uma fuga de coisa boa. Um rápido instante em que a mente tenta processar o desejo, mas é incapaz. Suas pupilas nem tão abertas nem tão fechadas são um desassossego pra minha objetiva arca... basta você mirar, que eu desvio. Algumas vezes dói olhar. Fico inseguro, porém mobilizado. Instável pela atração, recesso pela intensão. Quando você me encara de frente é como se pensamentos se abrissem. É como se minha subjetividade se despisse. Como se meu gênero fosse comido pelas barbas.

Você tem muita cabeça para pouco corpo - você inesperadamente me diz. Eu de espanto, fico ofendido. Penso tanto, ajo pouco. Tento refletir naquele instante. Naquele rápido momento. Enquanto tento entender a lógica dessa afirmação, por deduções; enquanto procuro disartir a racionalidade do enunciado, e suas implicações; enquanto busco interpretar a proposição, e suas relações; enquanto, enquanto, enquanto... me engano. Me iludo. O corpo já argumenta, já valida, já se entregou.

Me inquieto com suas pálpebras a meio mastro. Charmosas, sábias. Elas guardam muitas memórias na retina. Algumas esfriadas, outras quentes. Quase dá pra perceber o rastro de alguns dos muitos arquivos emocionais que atravessam seus nervos ópticos. Imagens que gerarem seus reportórios de experiência. Ah... quando vejo já estou lendo em você tanta informação! Para que essa leitura escrutinadora? - você novamente me surpreende. No que me afeto, me afasto - pelo susto com sua reação. Depois, me intrigo: que minúcias escapam as minhas leituras? Com quais lentes eu vejo? Através da pretensa proteção de um olho grego? Fazendo a egípcia com o único e poderoso olho de Hórus? Guiado por Oju Odé, os olhos do caçador que rerô o que já viveu antes?

Cada cabeça tem seu mundo - conta o sistema baiano. Mas minha cabeça é feita onde? Procuro os sinais que orientam minhas neuro-transmissões. Busco as sinapses que meus mensageiros bioquímicos aprenderem a transportar. Vou atrás de quês impulsos elétricos acionando diante da visibilidade histórica. Continuo perdido. Minha lupa investigadora encontra limite no corpo. Nenhum microscópio zezuça. Nenhum telescópio se atreve. É início, meio e fim no corpo. Este receptor embalsado em outros tempos presentes neste agora. Este mediador de reparações. Que pensa e age. Que encarna as ideias das imagens codificadas por minha retina. Que obtura a quantidade de luz que me atravessa. Quando é fé, me chega um embaraço: sou um leitor que também é lido. Seria muita pretensão me lançar a ler, e não me notar como legível.

Sua íris contém nebulosas provocações. Por dentro de sua cor de galáxia, ela denuncia buracos responsáveis pelos sumiços da História. Em seu espaço celestial orbitam coloridas alianças. Que arrefecem estrelas vazias, saudosas de uma masculinidade decedente. Que expandem o que entendemos por universal. Que abrem o espaço para pedidos esperanzosos diante da queda de normativos meteoros sociais. Enquanto, enquanto... enquanto sigo rarefeito a não olhar de frente... Sou pego por sua visão periférica, que vai ocupando meu cosmo, realinhando minha cosmologia, reestruturando minha cosmognia. Você passa a ver minha apatia, peita minha falsa valentia, e parece não sentir medo. É como se a atmosfera de seus olhos me gravitacionasse. Me atraísse de forma involuntária. Me fizesse colidir enquanto assisto a rota, sem poder evitá-la. Seu ponto de vista espiralado devolve sangue ao vazio dos meus olhos, fazendo correr estreitas raias vermelhas. E a poeira cósmica que insiste em ultrapassar a protetora linha ciliar, fez correr lágrimas prismáticas. Elas transbordam medo e subversão. Definitivamente, você tem olhos corajosos.



Fotografia 22 – Sem título, da série Ecléticos, de Marcos Chaves (2001).

Fonte: Catálogo da Exposição “Queermuseu”¹⁰⁴

¹⁰⁴ Série Eclético, de Marcos Chaves. Fotografia, 125 x 85 cm, 2001. Exposição Queermuseu, 2019. Disponível em: <https://www.marcoschaves.net/fotografias/serie-eclético>. Acesso em: 03 jan. 2021.

3.3 Galeria 3: reflexões fúnebres ainda vivas

Aqui, na terceira galeria de nossa remontagem, que também podemos chamar de remontação ou amarração, chegamos ao terreno das reflexões fúnebres ainda vivas. Em tempos e espaços encruzados vinculamos uma estátua que mira sua intimidade (Fotografia 22), um achado cultural valioso (Fotografia 23), uma instalação (Fotografia 24) que navega históricas atlânticas para encontrar chão espiritual, uma performance (Fotografia 25) que denuncia o soterramento cultural e concreto de corpos vulneráveis.

Nosso ensaio de tornarmos sujeitos na visualidade, a partir da contravisualidade, passa pelo direito a olhar. Queremos o direito a olhar (MIZOERFF, 2016), e o direito de sermos vistos. Reparem que os olhos fechados (Fotografia 22) possam refletir vida. Sua ótica interna acessa subjetividades como terrenos para o sagrado quando fissura as normas de gênero. Dalton Paula afirma em entrevista (Apêndice I) que venda os olhos de alguns personagens em suas foto-performances para passar uma ideia de intimidade mas também “porque os olhos são muito fortes”.

A partir desse posicionamento orbital performático podemos colocar as normativas corporais em espanto diante de culturas ecléticas, dinâmicas e quentes. A obra sem título (Fotografia 22) faz parte da série Ecléticos, de Marcos Chaves, e integrou a exposição Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira (2017). Na ocasião, a exposição foi alvo de insultos nas redes sociais, e presencialmente com ofensas às pessoas visitantes. As acusações tentavam associar as obras e instalações como apologias à “pedofilia” e “zoofilia” além de ser uma “blasfêmia” contra símbolos cristãos. A exposição foi censurada e cancelada pelo Santander Cultural, em Porto Alegre.

O direito a olhar é um direito que preexiste à visualidade histórica e devemos nos lembrar desse direito, sinaliza Mirzoeff (2016). A visualidade histórica, nesse sentido, é a história visual patriarcal, escravocrata e militar. Então, o direito a olhar é um direito que vem antes da lei. A gente sabe que muitas vezes o que é legal, jurídico, pode não ser moral. Se a lei não agencia a cidadania para todos os corpos, ela não é para todo mundo. Se a lei, pelo contrário, retira direitos, ela definitivamente não é para todos os corpos.

Se a lei não garante igual dignidade e acesso aos direitos de cidadania plena à população LGBT, à população negra e indígena, e às mulheres em geral, ela corrobora com necropolíticas. E isso interessa a quem? Interessa, no sentido empregado por Mirzoeff, à autoridade histórica da visualidade, que contou sua versão visual da história, que não corresponde à totalidade do real.

O direito a olhar é o direito ao real usurpado. É a insubmissão à autoridade histórica dessa visualidade patriarcal, escravocrata e militar. A autoridade da visualidade opera pelo visualizador, que produz significado no meio e na mensagem, e produzem heróis, legitimados “espiritualmente”. Por isso, a academia tem papel fundamental em olhar para essa visualidade histórica e questionar, cadê os corpos que faltam? E mais, aqui é um espaço para esses corpos escreverem suas contravisualidades? Pensamos que sim, pois é papel da ciência transformar, emancipar, isso está no Estatuto da universidade que abriga nossa pesquisa, e de outras pelo mundo.

Isso não é utopia, pois é real, diz Mirzoeff. E o real não é a mimese da experiência vivida, mas o poder de retratar realidades existentes e trazer um realismo diferente. Autoridade enquanto imaginação da história. Pensar nas grafias de corpos LGBTQs no Brasil, nesse sentido, seja por fotografias, performances ou o texto da tese, é pensar na interseccionalidade das marcas sociais da diferença, para alcançar um olhar mais atento à pluralidade que nos veste.

É nosso intento com essas contravisualidades fugir da narrativa da visualidade histórica que classifica para hierarquizar uma separação estética das diferenças. Por isso, é importante atenção aos sentidos da estética para separar. Por isso, cada complexo de visualidade que Mirzoeff apresenta tem sido combatido: pelas pessoas escravizadas, pelas pessoas colonizadas e pelas pessoas oponentes da guerra, as quais proclamam sua autonomia da autoridade, reivindicando o direito a olhar.

O direito a olhar é política de vida. É pulsão afirmativa da vida. Olhar, nesse sentido, é um exercício de feitiço. Encantados pela grafia de Luiz Simas e Luiz Rufino (2020, p. 6), dizemos que o direito a olhar é mais do que aquele momento em que “as sobras viventes” conseguem sobreviver. Por meio do encantamento do olhar, acessamos o direito cósmico de driblar a condição de precariedade, desobedecer a morte cotidiana, conectar natureza e cultura, e nos tornar “superviventes”, como uma estátua que se olha internamente e com isso enxerga nosso ambiente cultural. A supervivência aqui olha as narrativas que atravessam as masculinidades e feminilidades que vestimos. Ela encara os colonialismos para combatê-los, na luta pelo encantamento do mundo.

A imagem tem força, pensamentos, ações. Sabemos disso aos ser fotografadas e fotografados. Perguntamos às fotógrafas que entrevistamos como se sentiam ao serem fotografadas. Melissa Maurer afirma em entrevista (Apêndice II) que pede para as pessoas que fotografa em suas vivências fotográficas que alternem entre olhos fechados e olhos abertos, para que a fotografada fique mais segura e se permita sensações diferentes. Ela

também conta que sente muito desconforto em ser observada, e pensando em encarar essa dificuldade, ela e sua esposa Priscila Martins têm proposto serem fotografadas nos projetos que realizam.

é outra coisa que eu me propus, assim, há pouco tempo: no Brejo também nós estamos no projeto... que eu possa estar nesses projetos quando eu faço, quando eu proponho. Porque é muito fácil... a máquina ela pode ser um muro... tô daqui ((gesticula indicando um limite entre a máquina e ela)) e aqui tá o mundo acontecendo ((gesticula indicando um limite entre a máquina e o cenário))... aqui não ((gesticula indicando um limite entre a máquina e ela)). Então eu me protejo aqui ou pode ser uma ponte. E eu quero que seja uma ponte. (MAURER, entrevista, 2021)

A ponte entre a nossa intimidade e o ambiente é um lugar de trânsito de informações que nos afetam. Geralmente é um exercício desconfortável nossa exposição. Nay Jinkss revela em entrevista que tem “muita dificuldade para ficar na frente de câmera”. É mais fácil observar do que ser observada. Entre as duas entrevistadas, essa sensação do tornar-se um corpo que circula no espaço público, esse lugar negado na memória cultural às mulheres lésbicas, é muito acionado. Transformar-se em ponte para contravisualidades é colocar nossos corpos dissidentes em outro lugar simbólico. Isso pode ser como encontrar ouro.



Fotografia 24 - Bamburrô¹⁰⁵ (2019).

Fonte: Catálogo do 36º Panorama da Arte Brasileira¹⁰⁶

¹⁰⁵ “Para a Rota do ouro (2019), que é a pesquisa atual e de onde vem Bamburrô (2019), coletei mais de quarenta bateias que vieram da Serra Pelada, Pilar de Goiás e Diamantina, Minas Gerais, lugares de garimpo. Faço uma reflexão sobre a mineração, sobre o período de exploração do ouro, e essa entrada para o interior do Brasil, com o sertanismo, os bandeirantes. A ideia é fazer um trabalho instalativo, uma grande banda de fanfarra, a partir da intervenção nessas bateias, que são todas usadas, já têm rastros e memórias. Quero deslocar esse corpo que, no passado, estava no lugar do trabalho braçal, muitas vezes forçado, e agora conta uma história através do desejo, que é o lugar do músico, por exemplo. A bateia é utilizada justamente no processo de separação desses minerais preciosos do cascalho, o que traz consigo muitas metáforas, inclusive para a contemporaneidade”. Dalton Paula (2019). *In*: Catálogo da Exposição 36º- Panorama da Arte Brasileira, de 2019.

¹⁰⁶ Pintura a óleo e folha de ouro sobre bateias e gamelas de madeira e metal. Dimensões variáveis. Coleção Sé Galeria.

Bamburrô (2019) é uma instalação do artista Dalton Paula construída a partir de bateias e gamelas usadas por garimpeiros na extração de minérios preciosos em cidades que vivem ou viveram o ciclo do ouro ou a descoberta de diamantes, como Pilar de Goiás, Diamantina e Serra Pelada. A obra fez parte do 36º Panorama da Arte Brasileira que reflete sobre o conceito de Sertão, compartilhando estratégias de resistência e modelos de experimentação. Em entrevista (Apêndice I) Dalton conta que “só pra conseguir coletar todos os objetos para fazer a obra demorou três anos, que foram as bateias”, trabalho associado a profunda pesquisa e investigação.

Bamburrou significa, pelos garimpeiros assim, essa expressão é quando uma pessoa encontra uma grande quantidade de minério ou ouro, diamante... Ela meio que "enricou", conseguiu uma quantidade grande de dinheiro, e é curioso por que as vezes isso dura um dia, dura muito pouco assim... Aí se gasta. E aí uma das questões do trabalho é: será que quando você bamburrou, você bamburrou de fato? Porque eu fico pensando o desequilíbrio, a tensão que é causada pela mineração, ambiental, o clima alí entre as pessoas, muita ganância. (PAULA, entrevista, 2021)

Nas bateias Dalton pintou com tinta a óleo e folhas de ouro imagens construídas a partir do livro do artista, onde ele anota as ideias que surgem durante o processo da pesquisa. As informações coletadas pelo artista viram livro, e bamburram, na medida em que ele é afetado pelas memórias, pelos rastros, pela história. Seu processo de criação passa essencialmente pelo lugar do corpo – que não se faz materialmente na instalação mas está marcado quando pensamos nos braços que seguraram as bateias, nas mãos que separaram os minérios do cascalho, no corpo capaz de bamburrar – uma esperança que guia a busca.

Diferentemente do ouro e do diamante, a memória cultural é menos concreta para ser localizada. Mas deixa rastros. As informações sociais e históricas sobre o gênero e a sexualidade bamburram cotidianamente em nossos corpos. Há indícios que são captados inclusive de forma involuntária. Este corpo também comunica memórias culturais, que atravessam seu tempo. Nas vivências cotidianas nosso corpo também fala, e isso vai além das técnicas de adestramento corporal, ou condução da linguagem corporal. “O corpo é ao mesmo tempo a sede, o instrumento e o alvo. (WACQUANT, 2002, p. 32).

Questionar como se dá nosso enquadramento ajuda a aprender a olhar de perto. Quais elementos culturais em relação ao corpo e às subjetividades nos detectam? Djalma Thurler (2013) narra uma cena em que, durante uma batida policial, a subjetividade da sexualidade gay é tirada do armário pelo que significa um objeto:

Em meio aos objetos elegantes tirados do bolso dos homens apanhados naquela batida, a vaselina **era o sinal da própria abjeção** e me traria uma sentença quase definitiva, uma condenação perpétua e com a qual vai ser preciso viver. Descubro, então, que sou alguém de quem se pode dizer isto ou aquilo, alguém a quem se pode dizer isto ou aquilo, alguém que é objeto dos olhares, dos discursos, que é estigmatizado. (Cena 2 - O Diário de Genet, THURLER, 2013, p. 52, grifo nosso).

A vaselina no bolso do homem que transita em praça pública é indiciária de sua sexualidade abjeta, mas não o único elemento. Tendo em vista que nossos corpos são plurais, cada corpo experimenta indícios outros quando flagrados em um parque¹⁰⁷. James Green (2012, p. 82) conta que o ativista de esquerda Herbert Daniel, que mantinha sua homossexualidade em segredo, ao ser visto em um Parque Municipal tarde da noite foi denunciado por algum companheiro da esquerda por comportamento “estranho”. Rápido no feitiço, Herbert Daniel precisou inventar que estava em um grupo de estudos marxistas clandestino, e que havia escolhido o local por ser escondido e discreto.

Ao olhar, de forma ampliada e distinto do aparelho óptico, todes deveriam ter direito, inclusive pessoas sexualmente dissidentes da heteronormatividade, que in-corporaram por certo tempo a ideia de que “seu desejo amoroso homossexual era um agravante para uma sociedade ainda não aberta às afetividades incompreendidas...” (Cena 2 - O Diário de Genet, THURLER, 2013, p. 51). A esse olhar que tem direito tantos viados, localizados na rede de significados circulante em suas sociabilidades, após enxergarem sua marca histórica: “O “viado” vindo da boca daquele não-viado me fez saber que sou alguém que não é como os outros, que não está na norma” (THURLER, 2013, p. 52).

Nestas marcas que são produto e produtoras, por onde trafegam significados, existem aprendizados corporais, em alguma medida até remodelando a estrutura física. Loic Wacquant (2002) ao analisar a sociabilidade em lutas de boxe, bamburra “educação do corpo” e até mesmo “conversão física”

Disso resulta que o ato de inculcar as disposições que formam o boxista relaciona-se, essencialmente, a um processo de educação do corpo, a uma socialização particular da fisiologia, em que "o trabalho pedagógico tem por função substituir o corpo selvagem [...] por um corpo 'acostumando', quer dizer, temporalmente estruturado" e fisicamente remodelado segundos as exigências próprias ao campo. (WACQUANT, 2002, p.79).

¹⁰⁷ Parques são historicamente locais de encontros sexuais e afetivos para sexualidades dissidentes.

A simplicidade da aparência dos gestos do boxeador não pode ser mais enganosa: longe de serem "naturais" e evidentes, os golpes de base (jabe, gancho, direto, uppercut) são difíceis de serem executados corretamente e supõem uma "reeducação física" completa, uma verdadeira remodelagem de sua coordenação ginástica e até mesmo uma conversão física. (WACQUANT, 2002, p.88)

Os diferentes encantamentos que podemos acessar para sobreviver no ato de olhar constituem nosso repertório corporal. Cada corpo passa por aprendizagens culturais que vestem sua carne, e vibram suas subjetividades. E nossos corpos são plurais, portanto, as experiências e as aprendizagens são diferentes. A pesquisadora Viviane Vergueiro (2015, p. 175) alerta que precisamos pensar “interseccionalmente nas diversidades corporais e de identidades de gênero inconformes à cisnormatividade”. Conectar nossas existências a partir dos feitiços que aprendemos é um caminho de pulsão de vida para chegar mais perto de nosso chão comum.

Somos orientados por aqueles que na escassez, na ausência e na interdição inventaram possibilidades. Praticamos as encruzilhadas, lá acendemos as velas e velamos a vida, engolimos de um jeito para cuspir de outro; anuviados pelas gotas de marafo lançadas ao ar, buscamos outras miradas. (SIMAS e RUFINO, 2018, p. 13)

A abjeção aos corpos-espantalhos é um veneno que pode levar à morte, epistêmica e concreta, do corpo individual - e representa uma tentativa genocida contra o corpo coletivo. Porém, ao mesmo tempo, lançamos mão de - e olhares sobre - conhecimentos outros, ancestrais e espirituais, escondidos nas memórias que guardamos na retina. É na dimensão da comunidade e do rito que moram os segredos divinos e maravilhosos que seguimos aprendendo.



Fotografia 25 - Table of goods (2017) - Grada Kilomba

Fonte: Catálogo da Exposição Desobediências Poéticas¹⁰⁸

¹⁰⁸ Desobediências Poéticas, exposição individual de obras da artista e pesquisadora Grada Kilomba, de 2019.



Fotografia 26 - Soterramento (Burial) – Jota Mombaça

Fonte: Sítio eletrônico de Jota Mombaça¹⁰⁹

¹⁰⁹ Disponível em: <https://jotamombaca.com/works-trabalhos/soterramento-burial/>. Acesso em: 01 jul. 2022.

A instalação *Table of Goods* (2017) faz parte do catálogo da exposição individual de Grada Kilomba: desobediências poéticas, apresentada na Pinacoteca de São Paulo. *Table of Goods* é construída com os seguintes materiais: terra vegetal, cacau em pó, chocolate, café moído e em grão, açúcar e velas de cera. A intenção é trazer para o debate a ferida colonial, e lembrar “das pessoas que trabalhavam em plantações de café, cacau e açúcar”.

Enxergamos vizinhanças de pensamento entre esta instalação e a performance intitulada *Soterramento*, da artista Jota Mombaça, que nos pergunta: “Quais subjetividades estão soterradas em nosso país? Quem são os “sujeitos normais”, os “sujeitos não-marcados”, confortáveis em seu ser? Por que nunca questionados em sua normalidade? ”. Pensar no “trauma causado pelo colonialismo, que, como uma doença, nunca foi adequadamente tratado na sociedade”, é presentificar nossa memória cultural.

Por essa razão, ou melhor, por esse sentir, pensar e fazer, trazemos um sambaqui remontado (*Montação 11*) como um terreno de reflexões fúnebres ainda vivas. Tais imagens oferecem conchas e pedras ao sambaqui encantado que aqui propomos. Uma pirâmide erguida por processos de criação e destruição, conduzidos em um tempo fantasmal. Um tempo do corpo supervivente. Um corpo que, ainda espantado, sopra areias de pensamentos sobre si e sua comunidade. Um corpo imaginado.

Nesta amarração cruzamos pensamentos que atravessam o tempo¹¹⁰ nas e pelas imagens. A encruzilhada é ponto chave para a comunicação aqui defendida. As praças públicas, como são os parques municipais e as praças dos cruzeiros, escondem camadas de sentidos invisíveis a olho nu. É preciso vestir com diferenças nosso olhar para enxergar nosso direito de encantar o mundo. As lentes aqui são artifícios ou conhecimentos, criações necessárias para visibilizar os eixos simbólicos que se cruzam cotidianamente e repercutem condições materiais em nossa existência.

Por isso, quando falamos de comunicação, dizemos da ação de cruzar pensamentos, do lugar do trânsito de ideias, do intercâmbio de sentimentos, das trocas comunitárias de fazeres e saberes, do encontro de narrativas polifônicas, polissêmicas e pluriversas. É encantamento que vem no entroncamento de sentidos, no traçado de signos que ganham significados nos cruzos: “A cruz, égide da violência colonial, encruza-se à encruzilhada de Exu, campo de possibilidades” (SIMAS e RUFINO, 2018, p. 28).

¹¹⁰ Simas e Rufino (2020, p. 16-17) contam que “Iroko é o orixá do tempo e da ancestralidade. Em alguns mitos, é a primeira árvore do mundo. Pelo seu tronco, os orixás da criação saíram do Orum e chegaram ao Ayê. Para alguns mais velhos, mais do que uma árvore, Iroko é uma raiz, evocação do poder dos ancestrais e senhor do tempo da paciência.”.

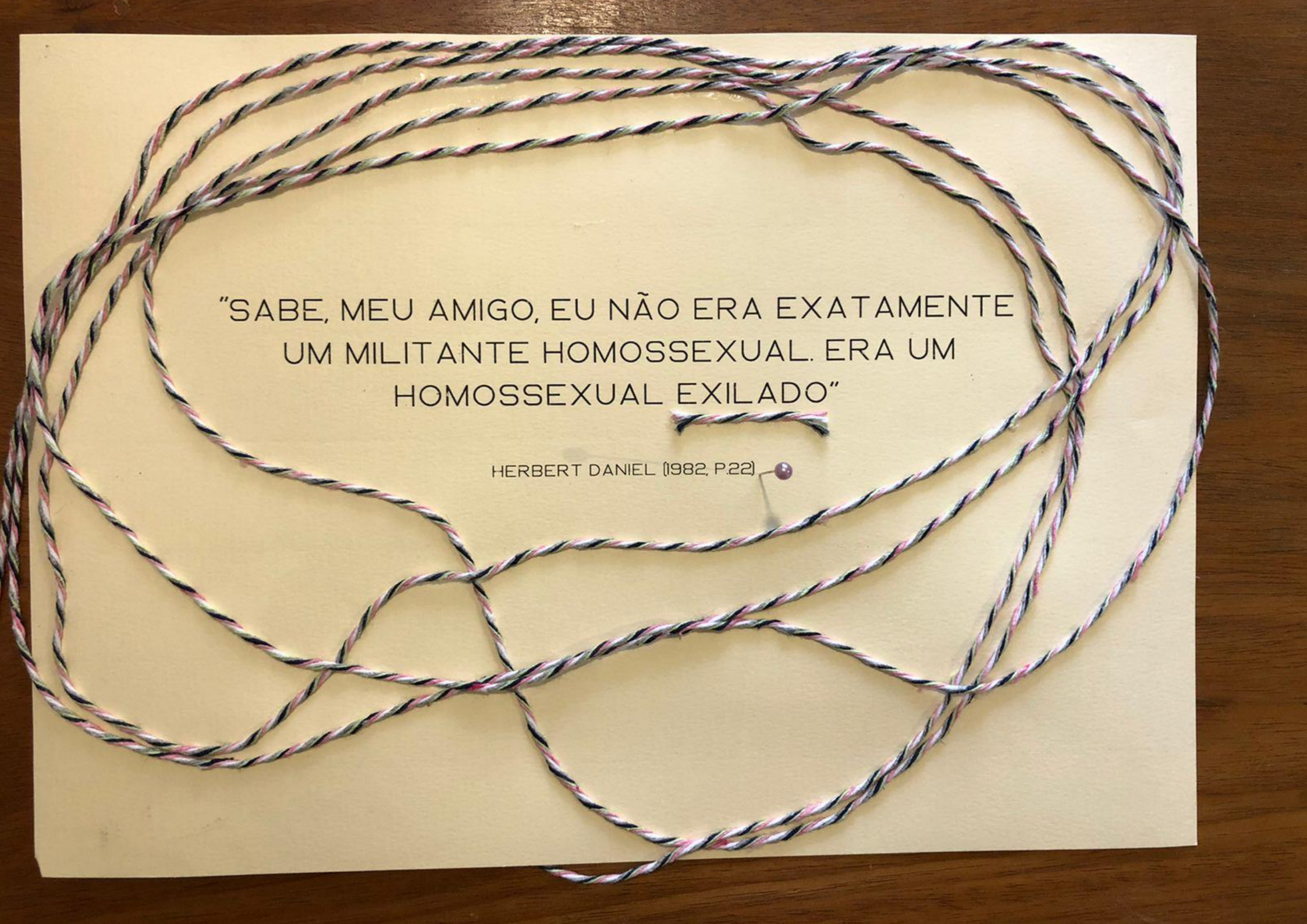
Nos amparamos então em Exu, guardião da encruza, local de acontecimentos da comunicação transcultural de que fala Muniz Sodré (2017, p. 116). “Exu pertence visceralmente à comunicação, uma vez que resulta, enquanto filho prototípico na criação do ser humano, da interação de água (elemento masculino) e terra (elemento feminino), sendo assim o portador mítico do sêmen e do útero ancestral”. Portanto é Exu que põe em comum partes diferentes de nossos sistemas. É o mensageiro que abre os caminhos para a comunicação entre nossas masculinidades e feminilidades.

A comunicação, portanto, acontece no jogo das esquinas narrativas. Ela é jogada, por movimentos corporais, que por sua vez são aprendidos na encruza, como conta Renata Silva (2010, p. 58): “A encruzilhada se constitui justamente nesse processo de encontro, tensão, paixão, conflito, incorporação, assimilação, sincretismo”. Ao acionar o direito a olhar, tomamos consciência de movimentos que atravessam nossos corpos quando jogamos a comunicação no ambiente social. Uma comunicação que tem início, meio e fim no corpo. “Para além da carne, o corpo e suas representações (portanto, a corporeidade) podem ser concebidos como um território onde se inter cruzam elementos físicos e míticos, coletivos e individuais, erigindo-se fronteiras e defesas.” (SODRÉ, 2017, p. 84).

Ao pensar na encruza como lugar de trabalhos contravisuais, sentimos espiritualmente a necessidade de refletir sobre a visualidade do corpo nas relações de trabalho ocidentais. A partir dela intentamos revelar segredos embutidos em nossa corporeidade (corpo e suas representações). Pensá-la como lugar de intercruzamento físico e cultural nos aciona algumas profissões ou atividades laborais que definem o formato do corpo, transmutando dedos, mãos, braços, ombros – e também os sentidos que carregam estes corpos transmutados e localizados nas redes de classe e outras marcas da diferença. A transformação corporal atua aqui como uma corpografia ciborgue. Está é a abertura que propomos para abordar no próximo capítulo o aspecto simbólico que, unindo corpo e alma, perpassa as visualidades do que a memória cultural registra como classe trabalhadora.

Montação 11 - Encruzilhadas Imaginadas (2021).

Fonte: Elaboração de autoria própria.



"SABE, MEU AMIGO, EU NÃO ERA EXATAMENTE
UM MILITANTE HOMOSSEXUAL. ERA UM
HOMOSSEXUAL EXILADO"

HERBERT DANIEL (1982, P.22)

4 QUAL O CORPO DA CLASSE TRABALHADORA?

“Sabe, meu amigo, eu não era exatamente um militante homossexual. Era um homossexual exilado” (1982, p. 221), descreveu Herbert Daniel¹¹¹ sobre a clandestinidade de suas necessidades afetivas e sexuais, e a camuflagem de sua identidade gay. Ativista da luta armada contra o regime ditatorial das décadas de 1960 e 1970, em organizações como Política Operária (Polop), Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), Comando de Libertação Nacional (Colina), Vanguarda Armada Revolucionária (VAR-Palmares)¹¹², Herbert Daniel teve sua sexualidade negada e sua subjetividade tolhida nas atividades dos grupos em que atuou. Seu segundo exílio, desta vez geográfico, fugindo do Estado, foi campo para seu engajamento político consigo mesmo, também enquanto corpo coletivo, alcançando sua luta pelos direitos das pessoas homossexuais, e, posteriormente, pelos direitos das pessoas soropositivas, pela qual se dedicou até sua morte, em 1992, três anos após contrair o vírus HIV.

Lutar contra a ditadura nos anos de chumbo, e construir a revolução social que transformaria a sociedade em socialista, exigiria sacrifícios pessoais contra o chamado “hedonismo pequeno-burguês”. A renúncia ao prazer e a privação de liberdades valeram para todas as pessoas que decidiram fazer a luta armada, muito embora vivenciadas desigualmente em sua constituição como sujeitos. Nascido em contexto europeu, patriarcal e judaico-cristão, ainda que se afirme distanciado da religião, das relações raciais e do modelo familiar burguês, o projeto de sociedade marxista¹¹³ importado pelas esquerdas brasileiras trouxe *doxas*¹¹⁴ que grafaram a imagem do “novo homem” social e econômico.

¹¹¹ Herbert Eustáquio de Carvalho, o Herbert Daniel, foi militante na luta pela democracia no Brasil entre 1968 e 1992.

¹¹² Estas siglas se referem a organizações guerrilheiras criadas com o objetivo de lutar contra o regime militar instalado no Brasil em 1964, após a derrubada do governo constitucional de João Goulart. Segundo Alzira Alves de Abreu (2009), tais organizações atuavam também no trabalho sindical, e se reuniam em apartamentos e casas de bairros de classes alta e média das maiores capitais brasileiras, dificultando, assim, as buscas da polícia. As discordâncias internas sobre a condução de suas ações geraram dissidências e novas alianças que configuraram suas diferenciações. Herbert Daniel manteve-se sempre no núcleo mais duro após essas divisões. A **Vanguarda Popular Revolucionária (VPR)** foi criada em 1968 por dissidentes da **Política Operária (Polop)** e integrantes do Movimento Nacionalista Revolucionário (MNR). Era constituída, em sua maioria, por estudantes e ex-militares, caso de Carlos Lamarca, que em janeiro de 1969 se tornou clandestino ao desertar do exército levando armas para o movimento de resistência ao regime militar. A VPR passou por crises internas determinadas pela discordância entre seu núcleo militar e seu núcleo intelectual. O setor intelectual era defensor de um trabalho de conscientização lenta e gradual e contrário à chamada visão “vanguardista” de guerrilha. As divergências internas determinaram a fusão, em 1969, da VPR com o **Comando de Libertação Nacional (Colina)**, quando o movimento passou a se denominar **Vanguarda Armada Revolucionária-Palmares (VAR-Palmares)**. Herbert Daniel militou com Dilma Rousseff a partir de 1967, ainda no Polop, com quem construiu laços de amizade, e quem posteriormente se tornaria a primeira Presidenta do Brasil.

¹¹³ Por matriz marxista entendemos pessoas que se filiam a ideias stalinistas, trotskistas, leninistas, sandinistas, maoístas, anarquistas ou autonomistas.

Com pensamentos advindos do materialismo histórico-dialético¹¹⁵, o corpo revolucionário deveria ter um comportamento pretensamente racional, sem incorrer em subjetividades. No entanto, como as subjetividades se fazem presentes em nossa constituição como pessoa, o desenho do “novo homem” acabou por incorporar uma “moral revolucionária” rascunhada a partir da heterossexualidade normativa garantidora da família¹¹⁶ proletária. Estes indicadores sustentaram o que James Green (2012) chamou de *ethos* da masculinidade revolucionária, ao qual não cabiam “desvios”.

Ao discurso cientificista, de fundo médico e biológico, que patologizou sexualidades e expressões do gênero ao longo dos séculos XIX e XX, somaram-se em nosso país as concepções católicas da imoralidade e natureza pecaminosa da sexualidade orientada para o mesmo sexo. “A maioria dos esquerdistas cresceu sob esta tradição”. (GREEN, 2012, p. 74). Este cruzamento de processos coloniais¹¹⁷ gerou em nosso território cultural uma percepção imagética de um revolucionário que havia que *endurecerse pero jamás encontrar la ternura* com outros homens - e em determinados sentidos também com mulheres. Por nossas lentes, foram corpos que lutaram - bravamente - contra a ditadura, ao mesmo tempo que incorporaram colonialidades de gênero e sexualidade que o regime militar também ditava¹¹⁸.

A diversidade sexual e a pluralidade de gêneros são historicamente controladas no sistema capitalista, com graves períodos de violações¹¹⁹ de direitos humanos implementadas

¹¹⁴ Por ortodoxias e heterodoxias entendemos pensamentos tradicionais e revisionistas, respectivamente. A expressão “marxismo ortodoxo” surge após a morte de Karl Marx, momento em que Friedrich Engels e Karl Kautsky se colocam como tutores da teoria e do método marxista, interpretando e editando seus pressupostos. O marxismo ortodoxo se opunha ao “revisionismo” ou “marxismo heterodoxo”, representado por Rosa de Luxemburgo, Eduard Bernstein e Antonio Gramsci, que defendiam que a episteme marxiana passasse por releituras críticas a partir das lentes das transformações históricas. Cf. Isabel Loureiro (2015 p. 99-102) e Michael Löwy (1997, p. 21).

¹¹⁵ O método da economia política de sociedade, que avança ao considerar os limites impostos pela localização de classe social, tem sido historicamente tensionado a ser revisado à luz de outras condições que estruturam materialmente a vida social. Cf. Slavoj Žižek (2003, p. 175).

¹¹⁶ Lion Marcos Ferreira e Silva (2019, p. 56-57), traz a obra *A Origem da Família*, de Frederick Engels à luz do revisionismo de Simone de Beauvoir. Em sua proposição, existiriam limites no materialismo histórico dialético para se pensar-fazer feminismo. Além de reconhecer a opressão do homem sobre a mulher, seria preciso cruzar outros conhecimentos para alcançar as condições materiais da transformação do gênero.

¹¹⁷ Estamos com Luiz Simas e Luiz Rufino (2020, p. 5-6) quando tentam encantar a colonização, este “fenômeno de longa duração, que está até hoje aí lançando seus venenos” - entre eles a lógica hipermercantilizada e normativa do sistema.

¹¹⁸ Com o mesmo *modus operandi* existem regulamentos militares que são “rigorosos no tocante à conduta homossexual, considerada incompatível com a disciplina e dignidade da caserna”. Conferir entrevista com o professor de Direito Penal Ruy da Costa Antunes da Universidade de Pernambuco, publicada no *Jornal Lampião da Esquina*, ed. nº 17, out. 1979, p. 4.

¹¹⁹ Conferir artigo “De Sodoma a Auschwitz, a matança dos homossexuais” no *jornal Lampião da Esquina*, ed. nº 13, jun. 1979, p. 17.

pelo império britânico, pelo estado fascista português, espanhol, italiano e pelo nazismo alemão. Muitas ex-colônias britânicas possuem em seu sistema legal a herança da criminalização das relações homossexuais feita pelo código penal inglês de 1861, por meio dos artigos 61º e 62º. Algumas ex-colônias portuguesas guardam legados LGBTfóbicos com punição ao “vício contra a natureza”. Além do imperialismo inglês, o fascismo e o nazismo nos queriam mortos e mortas - e implementaram esse projeto. Revoluções socialistas também deram lugar simbólico e concreto para nossa existência. Não vamos esquecer dos campos de trabalhos forçados.

Na fase atual do capitalismo, sociedades europeias e estadunidenses passam por processos, atravessados por disputas internas que alternam progressismos e retrocessos, de incorporação de narrativas originadas nos movimentos sociais antirracistas, feministas e LGBTs. Em nosso olhar, são mudanças mais discursivas do que efetivamente convertidas em políticas públicas, além das tentativas de apropriação de pensamentos de movimentos sociais para a estratégia de dominação colonial, como já foi denunciado pelo feminismo islâmico e pelos estudos *queer* em contexto africano.

Lila Abu-Lughod (2012) nos pergunta se “As mulheres muçulmanas precisam realmente de salvação?” e questiona a apropriação discursiva de demandas feministas por um governo estadunidense anti-feminista como forma de justificar a invasão militar no Afeganistão. Caterina Alessandra Rea (2018) provoca com diferentes posicionamentos de intelectuais africanas, africanos e caribenhos sobre a denominada dissidência sexual e de gênero em seus países.

Rea apresenta narrativas plurais, que transitam entre: ser a LGBTfobia (e não a homossexualidade e a transgeneridade) fruto do contágio colonial com o imperialismo europeu, como descreve o intelectual franco-martiniquense Louis-George Tin, a sul-africana lésbica Zethu Matabeni e o sul-africano trans Jabu Pereira; ser o sujeito LGBT incompatível com o pensamento afrocêntrico, conforme Molefi Kete Assante; haver “ausência de pederastia” na Martinica de Frantz Fanon; e localizar que a discussão africana sobre a LGBTfobia é responsabilidade dos diferentes povos africanos, em suas correlações internas de forças entre sujeitos e coletivos, e não pode ser usada como estratégia colonizadora por trás de uma pressão pretensamente redentora, conforme o camaronês Achille Mbembe e a nigeriana Sokari Ekine.

Tais denúncias contra o uso imperialista, por parte de governos capitalistas, de narrativas antirracistas, feministas e pró-LGBTs não deveriam ser convertidas em munição política contra os sujeitos que desenvolvem lutas emancipatórias em seus países. Pelo contrário, poderia ser o elemento fortalecedor de alianças para construção de projetos de sociedade atentos à memória cultural e à estruturação de classes históricas.

Em atenção à memória cultural que atravessa nossas alianças atuais é preciso reconhecer que sexualidade e gênero também foram politizados e policiados em projetos marxistas de sociedade. Fomos associadas e associados ao “marxismo cultural” a ser combatido pelo nazismo e, simultaneamente, indiciárias e indiciários da “decadência burguesa” a ser vencida pela união soviética. Assim, na disputa de poder ideológico, entre direitas e esquerdas, há um *continuum* LGBTfóbico que atravessa a linha histórica dos campos políticos.

Lucas Bulgarelli (2019, p. 23-31) afirma que a articulação entre marxismo e lutas LGBT passa por rearranjos há algumas décadas. O afastamento do passado teria sido substituído por alianças estratégicas. Porém, dentro desse espectro político que nos interessa, nossas necessidades ainda são lidas como “identitarismo”. A transfeminista comunista Amanda Palha (2019, p. 39-44) afirma que “são frequentes, dentro e fora do marxismo atual, as críticas às chamadas “políticas de identidade”. A camada de fundo dessa crítica, também ao nosso ver, se refere mais ao *continuum* LGBTfóbico, racista e misógino, do que a uma ameaça à luta de classes: “uma falsa polêmica apoiada numa também falsa oposição entre ‘identidade’ e ‘classe’, que ofusca um conjunto de questões promissoras a serem desenvolvidas na teoria e na prática anticapitalistas”. Porém, reconhecemos que também existem métodos e epistemes em disputa nessa aliança.

A atual configuração política nacional, com a ascensão da extrema direita fascista, polariza o espectro e reduz ainda mais nossa polifonia político-epistemológica. Nesse contexto, Bulgarelli (2019, p. 23) explica que nossas alianças são narradas pelas direitas como se fôssemos, nós das esquerdas, um grupo homogêneo e coeso e propagássemos um “marxismo cultural”, supostamente atribuído a Antonio Gramsci. Essa propagação ou contágio se daria via instituições culturais, entre elas: a escola, a partir de escolhas pedagógicas e bibliográficas representativas da pluralidade epistêmica; a mídia, transmissora de propagandas supostamente a serviço das esquerdas, veiculadora de novelas dirigidas por dissidentes sexuais, produtora de filmes roteirizados por pessoas negras, e aplicadora de

editoriais em telejornais pensados por comunistas; e a universidade por meio de aulas, artigos, monografias, dissertações, teses, livros, eventos - sempre com partido.

Se hoje aparentemente nos leem como iguais, nem sempre foi assim. Pensando que o desenho da masculinidade circulante entre pessoas que compunham grupos políticos junto com Herbert Daniel, impediu expressões de sexualidade e gênero plurais, quais são as heranças culturais daquele contexto que carregamos em nossos corpos ainda vivos? O “ruído da escrita de outras penas”, mencionado por James Clifford (2002, p. 22), emitido por insistentes vozes polifônicas, conseguiu ser ouvido nos ambientes que discutem a chamada macropolítica nacional?

Se todas as pessoas que compõem a classe trabalhadora são politicamente significativas, o que um partido político ou instituição sindical pode fazer pela negociação comunicativa entre tais sujeitos, levando em conta todas as suas especificidades? Qual imagem é permitida acessar quando você pensa em um corpo trabalhador? Qual revolução de classes, neste país, pode ser pensada sem as intersecções da raça, do gênero e da sexualidade?

É necessário ampliar a noção de classe em nosso país, distinta das conceituações alemã e russa, forjada em uma experiência diferente da chinesa e coreana, e construída sobre bases históricas mais próximas de Cuba, Haiti e Moçambique – ainda que com menor sucesso revolucionário. Considerar o projeto colonial da nação brasileira é imprescindível para qualquer análise da luta entre classes sociais travadas aqui, onde milhões de pessoas foram traficadas e forçadas ao trabalho escravo por sua origem étnico-racial – e continuam a sê-lo contemporaneamente, em um desdobramento deste projeto colonial, sob condições de trabalho análogas à escravidão.

Por isso, aqui nas terras *Abya Yala*, raça deve ser um componente essencial para se pensar classe. Se aqui tantas mulheres negras trabalharam e trabalham com empreendedorismo, das pequeninas até as mais idosas, classe deve ser complexificada por gênero, raça e idade. Se aqui tantos homens gays, mulheres lésbicas, mulheres trans e homens trans, encontram limitações de emprego, além de violência concreta para se associar profissionalmente, classe deve ser complexificada por gênero e sexualidade.

Pensar quais pensamentos em relação ao corpo reaparecem em nosso tempo nos trouxe a necessidade de discutir a visualidade histórica dos corpos que trabalham. Assim, chegamos neste capítulo para acessar ações e pensamentos de fotografias da série *Os homens do século XX*, do fotógrafo alemão August Sander (1876-1964), composto basicamente por

retratos de trabalhadores alemães, feitos entre 1920 e 1938, em suas relações com série *Pequenos Ofícios*, que registraram um panorama da classe trabalhadora de Paris, Londres e Nova York nos anos de 1950 e 1951, feitas por Irving Penn (1917-2009).

Cruzaremos estas imagens com sentidos transbordantes nas camadas de pensamentos registradas pelo fotógrafo brasileiro Eustáquio Neves (1955-) em suas vizinhanças com trabalhos artísticos de Dorothea Lange e Melissa Maurer. Pensar as imagens pelo que elas nos provocam é um caminho adotado aqui para tatear contravisualidades corporais.

Nos relacionamos com as imagens selecionadas pelos sentidos que elas acionam na continuidade de nosso olhar, como orienta Etienne Samain (2012). Por isso, nosso olhar frui pensamentos que percorrem os diferentes tempos das imagens selecionadas, observando reaparições. Ao observá-las, imprimimos nossa marca nas e pelas mesmas imagens, deliberando intervenções sobre o real ardido por elas, em caminhos prancheados, conforme indica Didi-Huberman (2012) ao teorizar sobre a proposta de montagem, ou cruzamento de imagens, do judeu-alemão Aby Warburg.

Assim, vamos atrás de memórias sintomáticas de uma cultura que não esfriou em nosso tempo presente. Os retratos de trabalhadores da Alemanha do início do século XX e da França, da Inglaterra e dos Estados Unidos dos anos 1950 e do ano de 1929 guardam extremas dessemelhanças, mas também reflexos com pensamentos plurais de nosso tempo, reaparecidos no transbordamento contravisual de Eustáquio Neves, e nas fissuras atravessadas por Dorothea Lange e Melissa Maurer. Entre diferentes imagens existem enquadramentos e transbordamentos de pensamentos continuados pela pessoa espectadora.

As imagens por nós trabalhadas recebem calor de diferentes tempos que as habitam (FERNANDES, 2017). Elas se aquecem nos cruzamentos temporais, lugar de encontro anacrônico entre memórias perpetuadas e redescobertas contravisuais. Desse modo, ela seria “um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que, como arte da memória, não pode aglutinar” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 207).

A memória aquecida pelos pensamentos que atravessam os retratos analisados ganha continuidade em rastros da centralização na performance heterossexual, masculina e branca do que seja o corpo de “um trabalhador”. Como contraponto, o enquadramento nesta centralidade é transbordado quando acessamos a estética fotográfica de Eustáquio Neves, e as

fissuras de Dorothea Lange e Melissa Maurer. Assim, as intervenções indicadas extravasam o pensamento rastreável nas imagens de trabalhadores lidas como clássicas.

4.1 [enquadramentos]

As assimetrias de poder entre as visualidades corporais são construídas pelas alteridades históricas (SEGATO, 1998; LOURO, 2010) via práticas sociais, discursos e instituições que pensam e agem também por imagens grafadas em fotos. Quando apresentamos as imagens de August Sander, Irving Penn e Dorothea Lange selecionadas para nossa experimentação estamos em busca de sinais narrativos, ou rastros culturais, que sinalizam uma história pretensamente única, ou hegemônica, do que sejam os corpos que compõem a classe trabalhadora. Nesse sentido, acessamos as referências socioprofissionais categorizadas por August Sander, e os chamados *small trades*, objetos de interesse de Irving Penn, para chegar aos pensamentos que suas imagens nos suscitam. As complementamos com o olhar sensível e de campo de Dorothea Lange.

August Sander (1876-1964) foi um fotógrafo alemão reconhecido por um conjunto de obras que marcou a fotografia moderna. Seu projeto intitulado *O Semblante da Época*¹²⁰, publicado em 1929, olhou para a sociedade alemã, que passava por importantes transformações econômicas, sociais e políticas – marcadas por duas guerras mundiais. Sander tentou registrar essas mudanças pela fotografia. Foi marcante em seu trabalho a tentativa de categorizar as pessoas em tipos sociais referentes às suas profissões ou posições sociais ocupadas. *O Semblante da Época*, composto por 60 chapas fotográficas preto e branco de página inteira, foi postumamente inserido como volume introdutório de um extenso e prestigiado compilado de trabalhos de Sander, sintomaticamente chamado em português de *Os homens do século XX*¹²¹. Iniciado na década de 1920, este projeto é constituído essencialmente por retratos que podem ser lidos como um arquivo tipológico de pessoas que fizeram parte da Alemanha do início do século XX.

¹²⁰ O título em inglês é *Face of Our Time*, e o original em alemão é *Anlitz der Zeit*.

¹²¹ O título em inglês é *People of the 20th Century*.



Fotografia 26 - August Sander, 1925.

Fonte: sítio eletrônico do MoMA.org, *Museum of Modern Art, New York*.

O trabalho de Sander se complexifica ao transitar entre olhares classificadores ao mesmo tempo em que imprime aos retratos o semblante vivo das características fisionômicas, atravessadas por reflexões sobre o social. Paulo José Rossi (2009, p. 11) nos ajuda a enxergar que Sander e suas fotografias são contextuais às mutações de uma sociedade camponesa europeia, baseada na economia rural, característica da unificação alemã, em 1871, que se converte em sociedade industrial, nas três primeiras décadas do século XX. Para organizar esses pensamentos em intensa mudança, Sander pensou seus retratos segundo um critério de classificação de tipos da sociedade elaborado por ele mesmo.

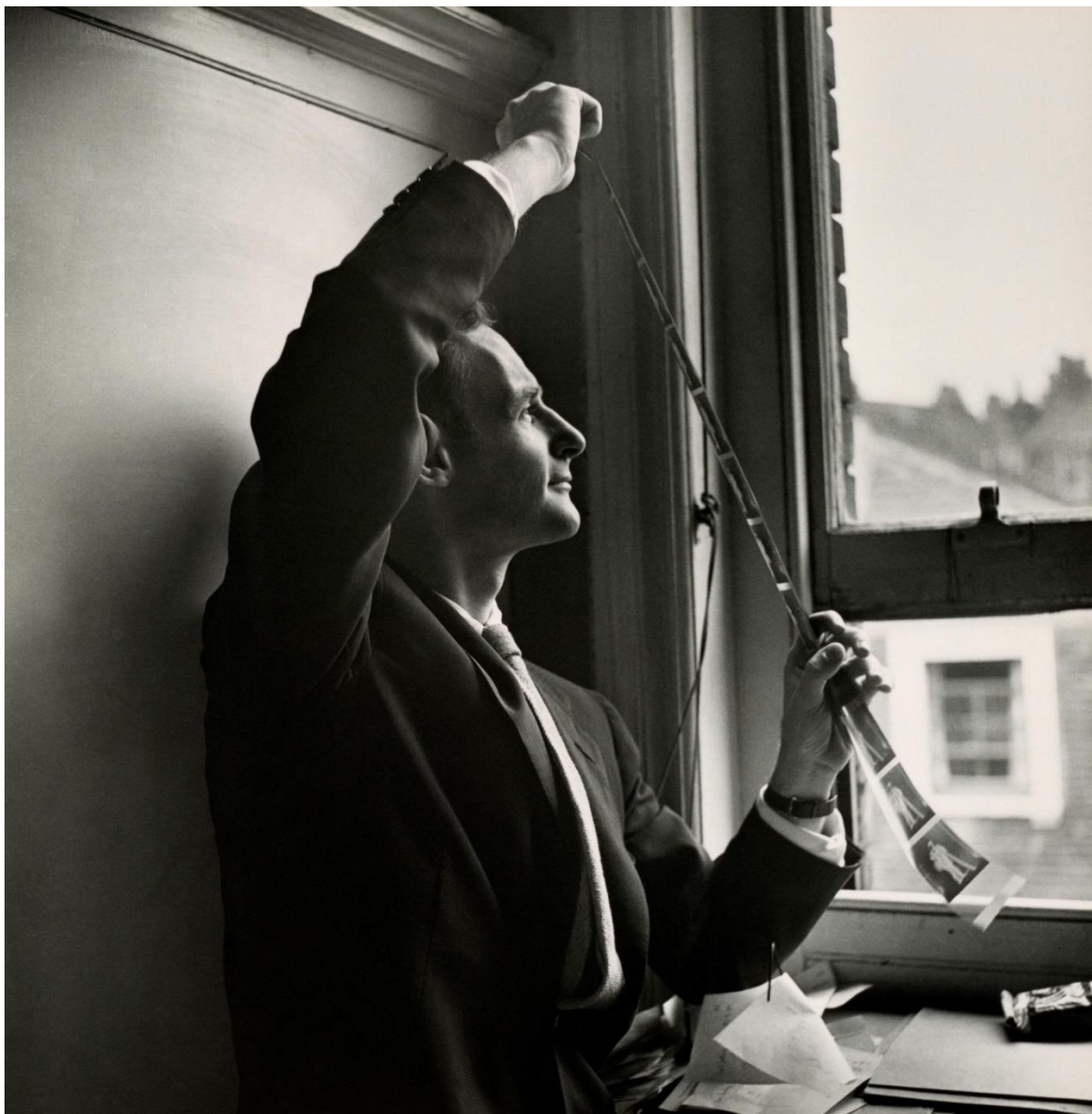
A categorização tipológica seria uma influência do paradigma arquivístico do fim do século XIX, de raiz positivista, e estaria sustentada em uma pretensa racionalidade técnica

aplicada a pessoas, enquadrando-as como se fossem classificáveis. Sander agrupa¹²² as pessoas fotografadas em sete grupos temáticos, compilados em *Os homens do século XX: O camponês; O artesão; A mulher; Classes e Profissões; Os artistas; A cidade e Os últimos dos homens*. São mais de 600 fotografias divididas em sete volumes, referentes aos sete grupos tipológicos, com quase 50 portfólios cada.

Estes tipos expressariam uma coletividade enxergada por Sander, que localizaria os indivíduos a partir de suas formas de ser, pensar e agir: “o sujeito incorpora atributos e disposições do grupo que conformam certo tipo social, o qual, por sua vez, 'caracteriza a expressão de uma época' e a expressão de um grupo” (ROSSI, 2009, p. 17). Nesse sentido, a partir de pensamentos sobre pessoas fotografadas e sobre quem as grafou em qual contexto, sob determinada técnica, é possível sentir o poder de ideação das imagens. A força desse processo de ideação está na relação entre imagens, pensamentos e pessoas.

Por isso, não tomamos as fotografias de August Sander aqui como simples documento histórico, isento politicamente, mas sim como narrativa contada pelo fotógrafo alemão e corporificada por seus pensamentos localizados no tempo e no espaço cultural que ele habitava. “Enquanto percepção do real, a maioria de seus retratos correspondem a estereótipos concebidos socialmente, no sentido de seus trabalhos serem realidades construídas.” (ROSSI, 2009, p. 13). Com a mesma intenção lemos o trabalho de Irving Penn (1917-2009), fotógrafo estadunidense que ao longo de sua trajetória como fotógrafo transitou entre naturezas-mortas, peças publicitárias, nus femininos e atuação no campo da moda – onde é mais lembrado.

¹²² Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/programs/113> . Acesso em 30 jun. 2021.



Fotografia 27 - Irving Penn revisando negativos de câmera, 1950.

Fonte: *The Irving Penn Foundation, New York.*

Segundo Raquel Paixão Rebouças (2019, p. 54), Penn ingressou na Escola de Artes Industriais do Museu da Filadélfia aos 17 anos, onde estudou entre 1934 e 1938. Na ocasião, foi orientado pelo russo Alexey Brodovitch, prestigiado designer gráfico e diretor de arte da revista de moda Haper's Bazaar. Porém, nos interessa pensar aqui a série *Pequenos Ofícios*¹²³, que forma o maior conjunto de obras da carreira de Irving Penn (JESUS, 2019, p. 97). Trata-

¹²³ Intitulada *Small trades* no inglês e *Les Petits Métiers*, em francês.

se de um panorama de pessoas trabalhadoras em Paris, Londres e Nova York nos anos de 1950 e 1951.

Em geral, os parisienses duvidaram que estivéssemos fazendo exatamente o que dissemos que estávamos fazendo. Eles sentiram que havia algo suspeito acontecendo, mas foram ao estúdio mais ou menos conforme as instruções - recebendo o valor envolvido. Mas os londrinos eram muito diferentes dos franceses. Parecia-lhes a coisa mais lógica do mundo serem fotografados em suas roupas de trabalho. Chegaram ao estúdio, sempre pontualmente, e se apresentaram para as câmeras com uma seriedade e um orgulho bastante cativantes. Dos três, os americanos como grupo eram os menos previsíveis. Apesar de nossos cuidados, alguns chegaram para as sessões tendo tirado a roupa de trabalho, feito a barba, até mesmo usando ternos escuros de domingo, certos de que esse era o primeiro passo a caminho de Hollywood¹²⁴.

As fotografias da série *Pequenos Ofícios* foram produzidas em estúdios alugados, e Penn convidava pessoas trabalhadoras a irem ao estúdio levando o material com o qual trabalhavam. As pessoas que posassem recebiam um pagamento por isso. Irving Penn era de outra geração, mas ainda assim contemporâneo a August Sander. No entanto, seus retratos já usavam mais luz solar, e buscavam eliminar uma hierarquia de classes, ao conferir o mesmo tratamento de composição e iluminação para as pessoas trabalhadoras que os realizados comercialmente para revistas de moda, segundo Rebouças (2019, p. 62).

Para exercitar olhar as imagens feitas pelos dois fotógrafos, no que se comunicam umas com as outras, e pelos pensamentos que elas suscitam em nós, selecionamos oito fotografias. São quatro retratos do grupo temático das categorias socioprofissionais de August Sander – primeira linha da Montação 13, complementados por quatro fotografias do projeto *Pequenos Ofícios* de Irving Penn – segunda linha da Montação 13. Nossa proposta é relacioná-las para destacar pensamentos que as atravessam, e que agem na construção da visualidade histórica do corpo trabalhador.

¹²⁴ Tradução nossa de reflexões de Irving Penn sobre os comerciantes. In: *The Irving Penn Foundation*. Disponível em: <https://irvingpenn.org/galleries%22%201%20%22galleries-small-trades>. Acesso em: 29 jun. 2021.



Montação 13 – [enquadramentos]

Fonte: Prancha realizada pelo autor, com base em fotografias de August Sander e Irving Penn.

Conforme Montação 13, na primeira linha são apresentadas quatro fotografias produzidas por August Sander, e intituladas da esquerda para a direita, respectivamente, como *Mestre Oleiro de Frechen*¹²⁵ (1934), *Pedreiro*¹²⁶ (1928), *Ferreiros*¹²⁷ (1926) e *Operador de Máquina*¹²⁸ (1926). Estas fotografias possuem homogeneidades como as poses que valorizam os movimentos dos braços, voltados ao trabalho, e o olhar frontal que encara o fotógrafo e a pessoa espectadora. Ainda possuem dessemelhanças como a primeira imagem, do *Mestre Oleiro de Frechen*, que rompe com o movimento das seguintes, e as mãos vão parar na mesa de trabalho, como se estivessem à espera de retomar sua atividade. Além disso, ambas compõem um semblante do processo de industrialização, com a primeira fotografia em contraponto com as outras três, marcando outros lugares de trabalho para homens jovens em relação ao homem velho que trabalha com uma atividade em desuso comparada à crescente atividade industrial.

Na segunda linhas estão quatro fotografias feitas por Irving Penn, e intituladas também da esquerda para a direita, respectivamente, como *Vendedor de Castanhas*¹²⁹, (Nova York, 1951), *Carregador*¹³⁰ (Nova York, 1951), *Faxineiras*¹³¹ (Londres, 1950), *Os rapazes açougueiros*¹³² (Paris, 1950). As duas primeiras fotografias de Penn indiciam a racialização de empregos na América. Ao passo que as outras duas fotografias de Penn são sintomáticas em grafar o gênero para pensar os lugares profissionais. Nova York, Londres e Paris indicam diferentes espaços para a corporalidade se expressar na vida social. Em certa medida, destoando das grafias de Sander, Penn imprime uma luz natural em seu estúdio, que acentua os gestos e expressões de cada pessoa fotografada. O sol ilumina mais os pensamentos por seus retratos, oferecendo dinâmicas mais quentes sobre processos históricos de assimetrias corporais.

¹²⁵ *Master Potter from Frechen*. Dimensão: 25.8 × 18.7 cm. Técnica: *Gelatin silver print*. In: *Museum of Modern Art of New York* (MoMA). Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/193762>. Acesso em: 30 jun. 2021.

¹²⁶ *Bricklayer*. Dimensão: 25.8 × 18.7 cm. Técnica: *Gelatin silver print*. In: *Museum of Modern Art of New York* (MoMA). Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/193778>. Acesso em: 30 jun. 2021.

¹²⁷ *Blacksmiths*. Dimensão: 25.8 × 18.7 cm. Técnica: *Gelatin silver print*. In: *Museum of Modern Art of New York* (MoMA). Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/193781>. Acesso em: 30 jun. 2021.

¹²⁸ *Machine Operator*. Dimensão: 25.8 × 18.7 cm. Técnica: *Gelatin silver print*. In: *Museum of Modern Art of New York* (MoMA). Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/193782>. Acesso em: 30 jun. 2021.

¹²⁹ *Chestnut Vendor*. Dimensão: 29.8 × 24.1 cm. Técnica: *Gelatin silver print*. Disponível em: <https://www.henricartierbresson.org/en/rencontres/irvin-penn-les-petits-metiers/>. Acesso em: 30 jun. 2021.

¹³⁰ *Porter*. Dimensão: 40 × 30,5 cm. Técnica: *Platinum-palladium print*. Disponível em: <https://www.phillips.com/detail/irving-penn/NY040216/149>. Acesso em: 30 jun. 2021.

¹³¹ *Charwomen*. Dimensão: 41.9 × 38.4 cm. Técnica: *Gelatin silver print*. Disponível em: <https://irvingpenn.org/small-trades>. Acesso em: 30 jun. 2021.

¹³² *Les Garçons Bouchers*: 41.3 × 31.8 cm. Técnica: *Platinum-palladium print*. Disponível em: <https://irvingpenn.org/small-trades>. Acesso em: 30 jun. 2021.

Ao observar este cruzamento de imagens, estamos atrás do lugar onde a cinza não esfriou, direcionados por Didi-Huberman (2012), um descendente de judeus-alemães. Este que se coloca, coletivamente, em busca da historiografia da arte de Aby Warburg - um criativo pensador da arte, judeu-alemão, contemporâneo a August Sander. Warburg era filho de banqueiros, e canalizou seu acesso à fortuna da família para montar uma biblioteca, a *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (KBW), endereçada em Hamburgo. Carregou-a com cruzamentos imagéticos. Movimentou-a com seu *Atlas Mnemosyne*¹³³ (1924-1929), uma versão alternativa da história da arte. *Mnemosyne* é o nome da deusa grega da memória. Esta que guardou também a mudança da biblioteca para Londres¹³⁴, após a morte de Warburg, fugindo da nazista queima de livros de 1933.

A classificação de Sander pelas vestimentas, atividades, pertencimento de classe e valores, como categorias homogêneas, chega a nós, espectadores de outro tempo, denunciadoras de bordas culturais. Não há garantias de que o ferreiro da primeira linha tenha uma vivência similar ao pedreiro, ao operador de máquina e ao oleiro. Seria equivocado afirmar que suas trajetórias são únicas ou suas condições cidadãs as mesmas. É possível dizer que alguns deles era judeu? Você vê algum comunista nestes retratos? Talvez. Mas o local mais explícito em relação aos judeus alemães e às pessoas comunistas na obra de Sander está no volume *A Cidade*, dentro de dois portfólios: *Perseguidos* e *Prisioneiros Políticos*.

O primeiro é composto por retratos de judeus, vítimas da perseguição nazista, que encomendaram fotografias para documentos de identificação de judeus alemães exigidos pelo Estado Nacional-Socialista; o segundo, por prisioneiros políticos no cárcere de Siegburg, onde o filho de Sander, Erich, estudante de filosofia e membro do Partido Comunista, viria morrer em 1944, após dez anos de encarceramento. (ROSSI, 2009, p. 39).

Há vestígios pelo *Semblante da Época*, portanto, também de uma fotografia judiciária, onde o sujeito fotografado possa ser reconhecido, com o máximo de uma pretensa objetividade, para ser criminalizado. Essas pessoas enquadradas nos retratos de Sander, e por seu filho coagido a fotografar durante o próprio cárcere, carregam pensamentos que moram em localizações profissionais, raciais, religiosas e políticas. Como retratar esses endereços grafados no corpo? Em sua busca por tipos universais, Sander imprime uma austeridade

¹³³ Acompanhe a visita guiada à exposição *Atlas Mnemosyne*. Disponível em: <https://warburg.sas.ac.uk/virtual-tour-aby-warburg-bilderatlas-mnemosyne-exhibition-haus-der-kulturen-der-welt>. Acesso em 01 jul. 2021.

¹³⁴ Hoje chamada de *The Warburg Institute*. Disponível em: <https://warburg.sas.ac.uk/>. Acesso em: 01 jul. 2021.

estética e política, de fundo positivista, que pode ser lida como agente do determinismo biológico de um paradigma arquivista¹³⁵.

A categorização é construída a partir de vestígios culturais e generalizações sociais inscritas entre o imaginário social e a forma como o fotógrafo percebe o mundo à sua volta. Isso resulta em expectativas de comportamento e pré-julgamentos grafados em negativos. Como pessoas espectadoras, e por meio de lentes de agora, enxergamos invisibilidades de pensamentos sobre os corpos na produção das categorias profissionais de Sander. A própria esposa de Sander, Anna, teve seu trabalho marginalizado quando atuou como fotógrafa da família na ausência do marido que havia sido convocado para o exército alemão na Primeira Guerra Mundial (ROSSI, 2009, p. 43). Ocupar os postos de trabalho dos homens convocados à guerra foi uma realidade para milhares de mulheres neste período.

Entretanto, o enquadramento corporal homogêneo no trabalho de Sander que enxergamos aqui, passou a ser lido pelo regime nazista, ao contrário, como uma sugestão de diversidade dentro da sociedade alemã, cuja nação havia sido unificada em 1871, ou seja, há historicamente pouco tempo. Em 1936, os oficiais nazistas apreenderam todas as cópias do *Semblante da Época* e destruíram suas chapas fotográficas, alegando que a obra ameaçava a ideia de pureza racial¹³⁶. Depois disso, em 1944, mesmo ano em que o filho de Sander morreu após dez anos no cárcere, o estúdio do fotógrafo foi destruído¹³⁷ por um bombardeio durante a Segunda Guerra Mundial, que consumiu cerca de 30 mil dos seus 40 mil negativos, aproximadamente.

Essa perseguição ao próprio Sander se relaciona ao aumento da polarização política após sua aproximação com os Progressistas de Colônia, parte do espectro político da esquerda alemã à época. Um momento que também deslocou seu trabalho ao *status* de artista de vanguarda, que retratava a classe trabalhadora e a burguesia alemã. Em seus trabalhos, poderia ser o próprio Sander retratado como trabalhador, especificamente mineiro, função que desempenhou antes da fotografia. Em diferentes profissões, Sander foi um escavador, de minérios ou de posições sociais corporalizadas.

¹³⁵ Conferir o texto de Allan Sekula, (1986, p. 58-59), intitulado *The body and the archive*.

¹³⁶ Informação do *Nevada Museum of Art*. Disponível em: <https://www.nevadaart.org/art/exhibitions/august-sander-face-of-our-time/>. Acesso em 29 jun. 2021.

¹³⁷ Informações de Eva Clifford (2018) em *August Sander: Men Without Masks*. Disponível em: <https://www.1854.photography/2018/05/august-sander-men-without-masks/>. Acesso em 30 jun. 2021.

Ao passo que o trabalho de Irving Penn, outro expoente da fotografia moderna, revela suas camadas culturais. Nas fotos analisadas, Penn trabalhou com uma estética do jogo entre luz natural e fundo cinza para iluminar o corpo e as roupas vestidas pelo corpo para alcançar o orgulho¹³⁸ por trás de cada pessoa. As cenas são posadas, ou seja, administradas. No entanto, seus retratos captam expressões corporais autênticas, como a elegância da pessoa que veste a roupa do vendedor de castanhas, e a leveza incorporada por faxineiras e açougueiros. O carregador que Penn fotografou mostra que nossos corpos transportam informações sociais e históricas.

Os pensamentos grafados pelos dois profissionais reaparecem em nosso tempo. Nenhum deles são isentos, neutros. Além disso, suas visões se transformaram ao longo de seus trabalhos. Rodrigo Baroni (2016, p. 31) fala em pessimismo de Sander diante da “modernização” alemã, revelando ao final de *Semblante da Época* pensamentos fotografados sobre precarização do trabalho de faxineiras, marinheiros dispensados e outros desempregados. A estética austera dos retratos de pessoas trabalhadoras, feitas por um, e a iluminação de sentimentos humanos pelo outro, escondem provocações e detalhes, e exibem rupturas e continuidades incorporadas.

Desaquendar os pensamentos corporais escondidos na visualidade histórica, observada aqui por uma pequena amostra de fotografia moderna, passa por cruzá-la com nossa memória cultural sobre o que carregam os diferentes corpos trabalhadores em outras localizações terrenas. Se a visualidade de nosso corpo é uma construção histórica, os sentidos sobre ela também. Por isso, vamos em busca de contravisualidades localizadas em Abya Yala para expandir as bordas dos significados sobre as plurais pessoas trabalhadoras.

¹³⁸ Informação encontrada em *Pentagram*. Disponível em: <https://www.pentagram.com/work/irving-penn-small-trades/story>. Acesso em 30 jun. 2021.

4.2 ~fissuras~~~



Fotografia 28 – Dorothea Lange, 1945.
Fonte: Paul S. Taylor / The Dorothea Lange Collection

Dorothea Lange (1895-1965) trabalhou como fotógrafa para a *Farm Security Administration* (FSA) – que traduzimos para Administração Federal de Reassentamento. Esta foi uma agência do governo estadunidense criado em 1935, após a grande depressão de 1929, durante a presidência de Franklin Roosevelt. A FSA era responsável por documentar com imagens as consequências da crise econômica e da crise alimentar no espaço rural. Com sua atuação na FSA, Lange é considerada uma das mais importantes fotógrafas documentais do século XX. Em pesquisa sobre a representação da mulher por fotojornalistas na primeira metade do século XX, Renata Rosa (2021, p. 88) explica que Lange “produziu cerca de 200.000 fotografias que trazem um registro sobre a pobreza e as condições de vida dos camponeses estadunidenses durante a Grande Depressão”. (ROSA, 2021, p. 88).

A fotografia documental de Lange era influenciada pelo realismo da denúncia social. Ainda que a FSA fosse um braço do governo que pensava o processo documental como tarefa institucional, os trabalhos de Lange de 1935 a 1941, por meio de seu olhar sensível foram capazes de atravessar tempos e fazê-la reconhecida ainda em vida. “Lange foi a primeira fotógrafa a ter uma exposição individual em vida no *Metropolitan Museum* (MOMA), de Nova York, com uma coletânea de fotos escolhidas por ela, no ano de 1964” (ROSA, 2021, p. 45).

A escolha pessoal de quem e como fotografar levou Dorothea Lange a se tornar uma das maiores expoentes do fotojornalismo. Por suas lentes, a representação feminina da época, mesmo em fotos denunciativas da fome entre trabalhadoras, foge do caminho tradicional e aciona altivez e dignidade. “Suas fotografias mostram mulheres ativas e seguras ao desempenharem o papel da maternidade, no cotidiano de suas funções, com vestimentas que mostram marcas do tempo e de sua condição social” (ROSA, 2021, p. 91).

A maternidade é tema de uma das mais icônicas fotografias de Lange, intitulada Mãe Migrante (1936). Na ocasião ela retratou Florence Owens Thompson, de 32 anos, com três dos seus sete filhos. Ao se lembrar do ocorrido, Dorothea Lange relata¹³⁹ que Florence Thompson estava faminta e “disse que eles estavam vivendo de vegetais congelados do campo ao redor e pássaros que as crianças mataram”.

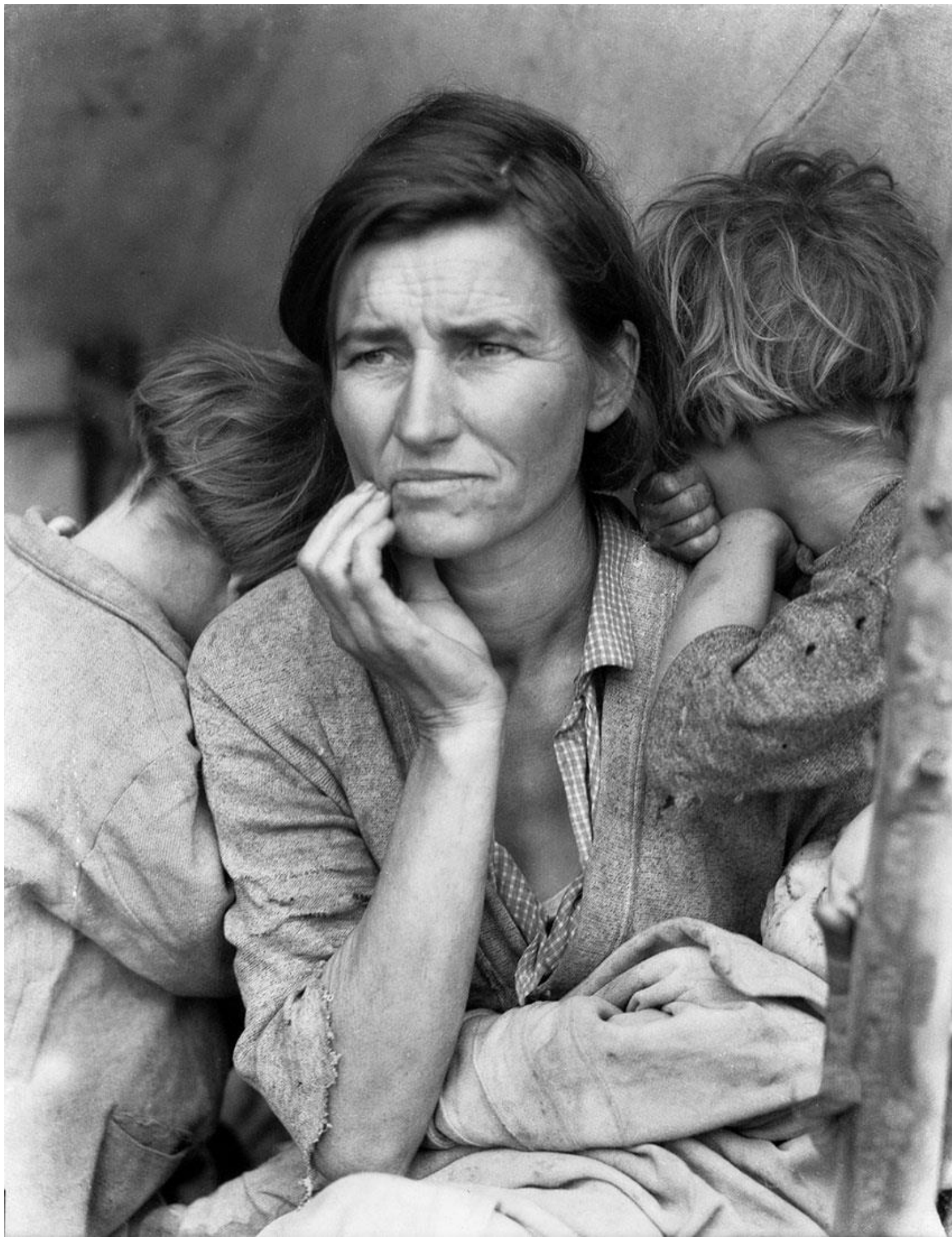
Podemos analisar o enquadramento das mulheres e a iluminação como plano da expressão, onde a composição cria sentido; e no plano do conteúdo, a escolha da mulher, como sujeito enquadrado, e sua postura na fotografia, vão além da imagem, essas fotografias apresentam a representatividade da mulher e uma mudança de olhar para o feminino. (ROSA, 2021, p. 83).

Trabalhando para a FSA, Dorothea Lange viajou principalmente para a Califórnia, Sudoeste e Sul dos Estados Unidos com fotografias para denunciar a situação de agricultoras e agricultores que migravam para o oeste em busca de melhores condições de vida. Criada pelo Departamento de Agricultura estadunidense, a FSA surge para retratar o deslocamento massivo de pessoas atingidas tanto pela crise econômica quanto pela crise alimentar provocada pelo fenômeno chamado *Dust Bowl*, que eram tempestades de terra comuns nos anos 30 nos Estados Unidos, resultante de práticas de plantio nocivas ao solo em monoculturas.

¹³⁹ Cf. MOMA. Disponível em: <https://www.moma.org/artists/3373>. Acesso em 04 jul. 2022.

Fotografia 29 – Mãe Migrante, Nipomo, 1936.

Fonte: The Oakland Museum of California



Percebemos a reaparição de pensamentos e ações entre as tempestades de terra, comuns nos Estados Unidos da América dos anos 30, com as tempestades de poeira cada vez mais frequentes em regiões dominadas pelo agronegócio no Brasil de nosso tempo. Tratam-se de tempestades provocadas pelo desmatamento em larga escala, e a consequente suspensão de poeira, poluição em caso de ventos fortes e choque térmico. Tanto lá quanto aqui o processo de vulnerabilidade do solo é fruto de corporações do agronegócio, e acaba sufocando o sustento de quem planta o que come. Para Krenak (2019, p. 11), “Os únicos núcleos que ainda consideram que precisam ficar agarrados nessa terra são aqueles que ficaram meio esquecidos pelas bordas do planeta, nas margens dos rios, nas beiras dos oceanos, na África, na Ásia ou na América Latina. São caiçaras, índios, quilombolas, aborígenes — a sub-humanidade”.

Com a entrada dos Estados na Segunda Guerra Mundial, outra agência do governo chamada *War Relocation Authority (WRA)*, que traduzimos aqui para Autoridade de Realocação de Guerra, contratou Lange para fotografar imigrantes japoneses e seus descendentes nipo-americanos que estavam sendo deslocados à força durante a guerra. Eram “campos de prisioneiros nos Estados Unidos em 1942, após o ataque a base militar estadunidense de Pearl Harbor pela força aérea japonesa”. (ROSA, 2021, p. 45). André Kunigami (2020, p. 222), que escreveu para o Dossiê Instabilidade e Conflito Das/Nas Imagens, da Revista Logos da UERJ, explica que o sentimento anti-japonês gerou um cenário de encarceramento.

A remoção e o encarceramento da população de japoneses e descendentes da costa oeste dos Estados Unidos, a um só tempo, responderam e consolidaram o pânico anti-amarelo nos momentos pós-Pearl Harbor, no final de 1941. Estes campos de concentração, que se espalharam pelas regiões sudoeste e pela costa oeste do país, deram início a uma disputa pela imagem no projeto de um arquivo da nação, tornando-se espaço político primordial entre a documentação e a representação.

Ao sentimento anti-japonês, após o ataque de Pearl Harbor, Lange se opôs, e trabalhou contravisualidades. Apesar de contratada para “documentar” o processo, Lange foi censurada em seus registros fotográficos. Ainda que recolhidos, seus trabalhos vazaram o policiamento imposto.

Olhando para as fotos que Dorothea Lange produziu para o WRA, as quais foram apreendidas e retiradas de circulação, veremos maneiras como as fotografias podem performar, esteticamente, um desvio no arquivo, extrapolando as inscrições de sentido sancionadas e abrindo rachaduras na ontologia política liberal baseada na noção de agência e inclusão. (KUNIGAMI, 2020, p. 222)

Fotografia 30 – San Lorenzo, Califórnia, 1942. Dia de transmissão 48 horas antes da evacuação das pessoas com ancestrais japoneses desta comunidade granjeira.
Fonte: The Oakland Museum of California



Tal qual o copo-espantalho analisado no capítulo anterior (representado pela Fotografia 12), esta fotografia de Lange reúne em sua composição semelhanças. O enquadramento se aproxima, mas o ângulo se distancia entre uma e outra imagem. Porém, é no conteúdo que esta imagem expressa beleza e força: nas inscrições de pensamento que se conectam a partir da ausência do corpo, que assustado é retirado às pressas e à força. O sumiço do corpo físico nesta fotografia revela o desaparecimento da história. Lange olha para o apagamento. Ela documenta o silenciamento de uma nação. Para Kunigami (2020, p. 223), a falsa pretensão de inclusão racial no projeto de nação estadunidense atinge “com inflexões distintas para corpos amarelos e negros”.

A região do Mississippi era considerada como uma das regiões do sul dos EUA com maior histórico de segregação racial, retratada em uma série de fotografias de Dorothea Lange na região. A maioria das fazendas de algodão eram mantidas com trabalho escravo. Após o fim da escravidão, os negros libertos não tiveram suporte da sociedade para início de uma nova vida. Muitos se tornaram meeiros, agricultores que trabalhavam em terras de outra pessoa e repartiam os seus rendimentos do cultivo do algodão com o dono das terras. Mesmo com o trabalho de agricultores e livres da escravidão, os ex-escravizados e por conseguinte os seus dependentes não eram vistos como iguais pelos cidadãos brancos sulistas. Muitos grupos de supremacia branca realizaram linchamentos de negros e protagonizaram atos de racismo durante todo o século XX. (ROSA, 2021, p. 111).

Dorothea Lange, em viagem ao Alabama em 1937 fotografa uma mulher negra ex-escravizada (Fotografia 31). A fotografia leva o título “Ex-escravizada com uma longa memória”. O retrato dessa senhora negra se distingue da representação de mulheres negras à época e assume um tom de respeito, de cabeça erguida e virada, com uma expressão que aciona um movimento de fala, como quem se prepara para tomar a palavra e dizer. Mas o que esta imagem nos aciona? Quais as vizinhanças entre ela e a Fotografia 32 de Melissa Maurer? Para nós as linhas que se cruzam entre as fotografias 31 e 32 apresentam memórias de resistência e resiliência que atravessam o tempo nos corpos de mulheres negras.

Fotografia 31 – “Ex-escravizada com uma longa memória”, Alabama, 1937

Fonte: The Oakland Museum of California



Fotografia 32 –
Projeto Brejo de
Melissa Maurer,
2020

Fonte: Sítio
eletrônico de
Melissa Maurer



4.3 ...transbordamentos...

Seria radicalmente impreciso falar da visualidade histórica em nossa nação, sem tocar nos processos de racialização – em seus atravessamentos. Lélia Gonzalez (1984) nos provoca a expandir os sentidos sobre as estruturas complexas e interseccionadas de nossa sociedade permeada por racismo, misoginia, machismo e marginalização das classes empobrecidas. Ela enxerga que todas estas formas de subordinação se inter cruzam em rede, compondo nossas condições sociais específicas. E é o corpo que suporta todas essas questões, em todo seu visual. Para refletir sobre nosso circuito de imagens desigual e fechado fomos apresentados às infiltrações contravisuais do fotógrafo Eustáquio Neves.

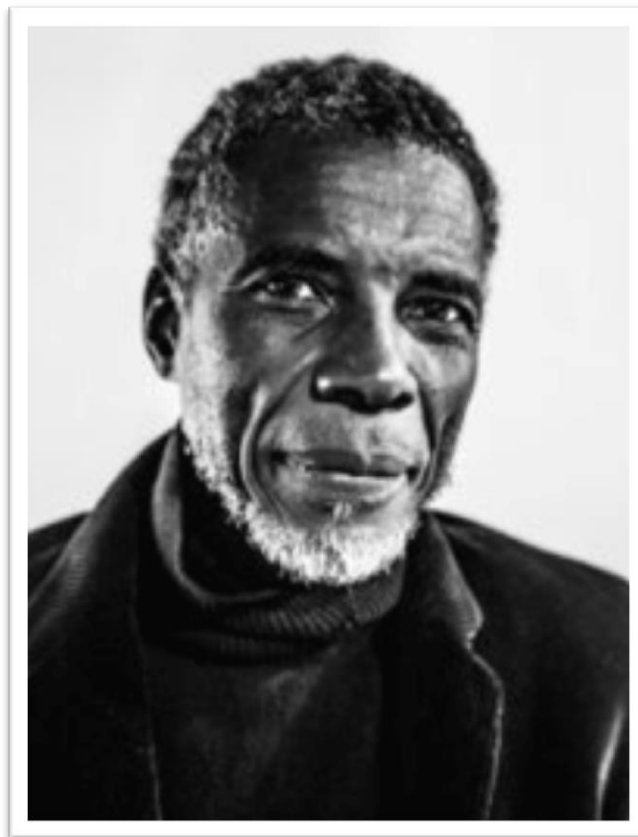
Eustáquio Neves nasceu no ano de 1955, em Juatuba, Minas Gerais. Local de onde se despediu, em 1968, aos 13 anos. A vida grafou histórias por onde caminhou, em Diamantina¹⁴⁰, Niquelândia¹⁴¹, Belo Horizonte – e na Fotografia. O Taquinho que foi conhecer o que havia atrás das montanhas, chegou à Europa de Sander, à América de Penn, e à África de seus ancestrais, como Eustáquio Neves, fotógrafo profissional e artista visual. Químico de formação, Neves emprestou à fotografia técnicas e processos criativos. A manipulação experimental de materiais em laboratório, revelam seu domínio de processos químicos e físicos, de dinâmicas mentais e emocionais, de pensamentos, para passar a sua mensagem e imprimir sua estética na visualidade histórica.

Seu trabalho exige o direito coletivo a olhar. Um direito tão usurpado na visualidade histórica, que demanda as múltiplas lentes que ele aciona para construir um único retrato. Por meio de ações e pensamentos pluridimensionais, Eustáquio Neves leva ao plano fotográfico diversos níveis de leitura. São camadas de sentidos que cruzam significantes para leituras mais realistas sobre nosso tecido social, e sobre nossa história interseccional, tal qual pensou e agiu Lélia Gonzalez.

¹⁴⁰ Cidade onde Eustáquio mora com sua esposa e dois filhos, em uma casa ladeada por seu ateliê, na Rua Arthur Bispo do Rosário, na divisa com uma área de proteção ambiental, conta Moracy Oliveira (2014). Disponível em: <https://olhave.com.br/2014/05/perfil-eustaquio-neves/>. Acesso em 02 jul. 2021.

¹⁴¹ Como químico, Eustáquio trabalhou na Níquel Tocantins, pertencente ao grupo Votorantim, em Niquelândia, Goiás.

Fotografia 33 – Eustáquio Neves, 2020.



Fonte: sítio eletrônico da Escola Portfólio.

Tentam classificá-lo como fotografia autoral, como se a tipologia positivista do tempo de Sander reaparecesse, mas Eustáquio Neves transborda enquadramentos. Manipulando negativos e cópias, sua produção expande nossa percepção cultural. Geralmente seus cruzamentos imagéticos sobrepõem a uma imagem principal fragmentos de outros negativos, pedaços de escrita e outras formas imaginativas. Ao produzir camadas de sentidos, que se atravessam, Eustáquio Neves dilata a visualidade histórica para além das bordas. Curioso, experimental e autodidata, Eustáquio Neves faz montagens visuais em seu laboratório e em seu ateliê. São processos para dar significado ao que faz, às histórias que quer contar. A forma como narra essas histórias tem sempre conexões. É sua vida, sua família, sua origem, seu corpo-indivíduo transmutado em corpo-coletivo. Na arte, suas referências mais citadas, por ele mesmo, são Arthur Bispo do Rosário¹⁴² e o cinema.

¹⁴² Arthur Bispo do Rosário (1909-1989) foi um artista plástico que subverteu a lógica excludente, propondo a resignificação do universo para o dia do juízo final. Bispo do Rosário foi patologizado como esquizofrênico e

A grande referência que virou o meu trabalho, que me levou a fazer essa imagem, que hoje a gente chama de imagem expandida, foi uma mostra do Artur Bispo do Rosário. Aí que eu tive um estalo. Se esse cara fez isso, eu posso fazer o que eu quiser com a fotografia. Perdi todo o pudor de mexer na minha fotografia. Ou seja, para os puristas, contaminar a fotografia. E essa coisa dessas camadas na minha fotografia é o meu jeito de contar a história, pensando em cinema. Ou seja, são vários frames dentro de um quadro.¹⁴³

O pensamento em movimento captado pelas múltiplas lentes de Eustáquio Neves, canibaliza uma história visual que excluiu corpos plurais. Promove fotofagias que dariam filmes, em cada retrato seu. As camadas de imagens sobrepostas, característica de seu trabalho, se fundem aos olhos espectadores, e confundem a visualidade histórica para iluminar pensamentos decoloniais, e explicar melhor nossas relações sociais. Neves utiliza diferentes arquivos materiais para iluminar um repertório pluridimensional, que se movimenta.

Fotografia 34 – *Dead horse*¹⁴⁴, 2008.



Fonte: *Frames* montados pelo próprio autor a partir de imagens acessadas na Escola Portfólio¹⁴⁵

Como frames de uma narrativa audiovisual, ele constrói realidades, reedita. Seu corte transversal em nossa história visual, produz sentidos que flutuam. Eustáquio eleva o corpo impedido de olhar, e o incorpora em um jôquei simbólico, que foge da mira de um sistema visual que não quer vê-lo tão rápido, ou chegar em primeiro lugar.

encarcerado em um manicômio. Disponível em: <https://museubispodorosario.com/arthur-bispo-do-rosario/>. Acesso em: 03 jul. 2021.

¹⁴³ Ateliê do Artista. Revista Bravo (2019). Entrevista com Eustáquio Neves. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uuSJpNbiS6U>. Acesso em: 03 jul. 2021.

¹⁴⁴ O trabalho *Dead Horse* foi realizado durante residência artística de Eustáquio Neves em Den Haag (Holanda), em 2008.

¹⁴⁵ Curso de Processos Criativos com Eustáquio Neves. Escola Portfólio. Disponível em: <https://www.escolaportfolio.com.br/curso/processos-criativos-com-eustaquio-neves/>. Acesso em: 02 jul. 2021.

Fotografia 35 – Original de Eustáquio Neves, 2021.

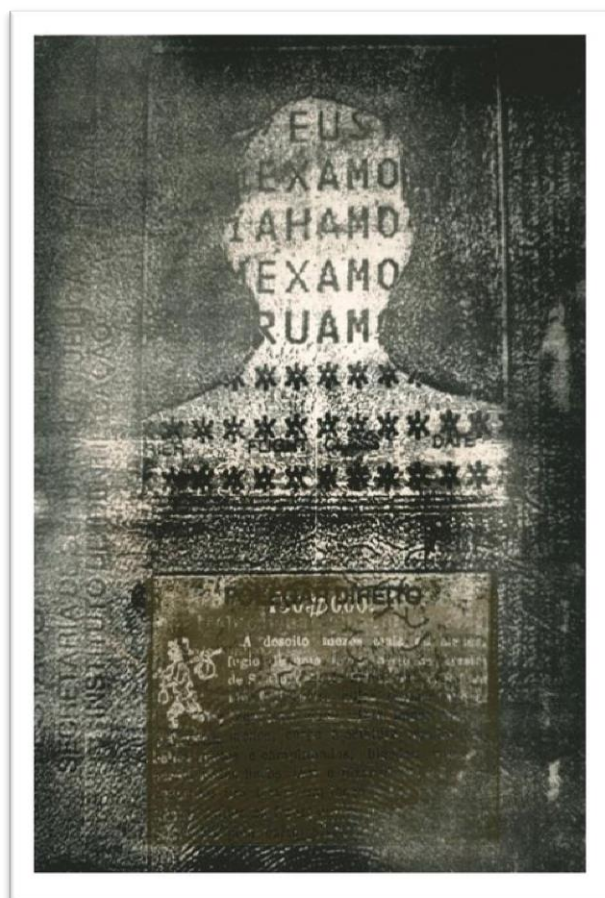


Fonte: fotografia do próprio autor no Estúdio do artista visual Dalton Paula.

Por suas texturas caminham temporalidades reaparecidas. São vestígios de pensamentos que disputam uma corrida epistemológica, pela humanidade. Por meio de uma linguagem que vem da inquietação, e de processos de pesquisa, Eustáquio Neves articula ideias que se conversam nas e pelas imagens. Uma ida a Diamantina, em 1990, o levou a descobrir¹⁴⁶ textos sobre pessoas escravizadas fugidas na biblioteca pública local. Um dos textos trazia a expressão “Boa Aparência”. Foi o mote para uma série de retratos que atravessam o tempo.

¹⁴⁶ Eustáquio Neves (2016, p. 22-23). In: A boa aparência: A manipulação dos sais de prata. Arquivo Ex Machina. Fototeca Nacional do México. Disponível em: https://issuu.com/itaucultural/docs/ex-machina_issuu. Acesso em 03 jul. 2021.

Fotografia 36 – Sem título, da série "Boa aparência", 1999-2000.¹⁴⁷



Fonte: Revista Zum

Enxergamos cada fotografia de Eustáquio Neves como uma prancha warburgiana, reunida em um único recorte. As imagens contidas em uma única peça sua dialogam entre si por meio de um cruzamento condensado, que complexifica o pensamento fotográfico e intensifica os sentidos atravessados. O retrato na Fotografia 36 apresenta apenas um contorno corporal, preenchido por palavras que significam, por documentos históricos, por uma fotografia identificadora de sinais culturais incorporados. O trabalho nos levar a refletir que a aparência na visualidade histórica é também determinada pelo racismo.

A própria técnica fotográfica majoritária é indiciária do racismo. O padrão dos cartões de cores fotográficas foi historicamente desenvolvido para peles específicas. Eustáquio Neves

¹⁴⁷ Disponível em: <https://www.sp-arte.com/viewing-room/projetos/projeto-venus-189/?preview=expositor>. Acesso em: 02 jul. 2021.

ao ser entrevistado por Suzana Velasco¹⁴⁸, conta que “os parâmetros não foram feitos para a pele escura, mas para a tez caucasiana. Este sempre foi um grande problema. Fotografar uma negra com vestido de casamento branco, por exemplo, era muito difícil. Acabava-se clareando o negro, em vez de retratá-lo”.

Fotografia 37 – Sem título, da série "Objetização do Corpo", 1999-2000.¹⁴⁹



Fonte: Acervo Banco Itaú

Produzidos e distribuídos pela Kodak desde 1940, os cartões Shirley de padronização de impressões fotográficas, só incluíram a pele negra e asiática – sempre em corpos de mulheres, indicando objetificação - na segunda metade dos anos 1990 nos Estados Unidos, pressionados por representatividade de consumidores. No Brasil, os filmes da Kodak ainda

¹⁴⁸ VELASCO, Suzana. Sob a luz tropical: racismo e padrões de cor da indústria fotográfica no Brasil. In: Revista Zoom, 2016. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-10/racismo-padroes-industria-brasil/>. Acesso em 03 jul. 2021.

¹⁴⁹ Técnica: Manipulação de negativo e cópia em laboratório da matriz PB, digital. SEM Título [Série Objetivação do Corpo 2]. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66740/sem-titulo-serie-objetivacao-do-corpo-2>>. Acesso em: 02 de Jul. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

privilegiam os tons mais claros, a partir de sua matriz no azul, clareando os tons, um problema também para a luz tropical. A entrada no mercado dos filmes Fuji, ao privilegiar o magenta, foi importante para registrar melhor a temperatura de cor mais quente, que nossa paisagem corporal e geográfica pedia.

As escolhas de emulsões químicas refletem, portanto, decisões políticas em relação aos corpos. Na série *Objetização dos corpos*, Eustáquio provoca a linguagem visual que, por meio do cruzamento de racismo com machismo, pauta o corpo da mulher negra. Ele reveste de camadas visuais o corpo nu, trazendo pensamentos à tona. As grafias do que é masculino e do que é feminino emergem de seu cruzamento, tocando em sentidos sobre a binaridade de gênero, e sobre condições sociais específicas de cada corpo, como o uso do banheiro (WC).

Fotografia 38 – Processo de construção da série *Objetificação do corpo* (1999-2000).



Fonte: Escola Portfolio¹⁵⁰

Por meio de processos visuais, Eustáquio remonta pedaços de cultura. Ele constrói um mosaico de sentidos que nos leva a refletir sobre as relações sociais estabelecidas por nossos corpos, historicamente. Com isso, salta aos olhos espectadores a denúncia do fotógrafo a um

¹⁵⁰ Curso de Processos Criativos com Eustáquio Neves. Disponível em: <https://www.escolaportfolio.com.br/curso/processos-criativos-com-eustaquio-neves/>. Acesso em: 02 jul. 2021. Resultado final em Bex Magazine (2017, p. 27). Fotografia Latinoamericana. Disponível em: <https://issuu.com/bexmagazine/docs/eustaquio-neves>. Acesso em 02 jul. 2021.

direito a olhar usurpado, ao mesmo tempo que produz a contravisualidade que encara de frente, em nossos olhos. A série cartas ao mar lança no Atlântico histórias que não foram contadas, sobre uma das principais marcas de nossa sociedade.

Fotografia 39 – Sem título (Série Cartas ao Mar), 2016.



Fonte: SP - Arte 365¹⁵¹

A série *Arturos*, de Eustáquio Neves traz aos olhos tradições culturais desterritorializadas, mas vivas. O fotógrafo revela imagens que cruzam lugares sociais de resistência e resiliência negra. Transmite o sagrado por meio de uma contravisualidade. Expõe camadas de sociabilidade, de comunicação aquilombada que sobrevive em nossa terra.

¹⁵¹ Técnica Mista. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/viewing-room/projetos/projeto-venus-189/?preview=expositor>. Acesso em 01 jul. 2021.

Fotografia 40 – Foto 23. Série Arturos, Minas Gerais, 1993-1994



Fonte: Negras-grafias: herança e resistência na rede diaspórica.¹⁵²

É a partir de transbordamentos simbólicos, como os observados nessas fotografias, que surgem e continuam a crescer os questionamentos sobre as histórias de dominação no pensamento social. Mas o lugar cultural captável pela fotografia é resultado de lutas por ocupação dos espaços simbólicos e concretos, entre eles os postos de trabalho. Retomamos aqui o conceito de interseccionalidade, marcante no trabalho de Eustáquio Neves para pensar sobre as instituições que dispomos, e como elas pensam. Crenshaw (1991) descreve um movimento de mulheres negras que reivindicou postos de trabalho na fábrica da General Motors (GM), nos Estados Unidos, como marco para transformar os sentidos sobre corpos de pessoas trabalhadoras. Ela traz que a exclusão de mulheres negras na hora da contratação pela empresa foi objeto de disputa judicial. O tribunal, no entanto, recusou a acusação de

¹⁵² Caroline Vieira Sant'Anna (2007). Negras-grafias: herança e resistência na rede diaspórica. In: Projetos especiais Studium. Representação imagética das africanidades no Brasil. Novembro de 2007. ISSN 1519-4388. Laboratório de Media e Tecnologias de Comunicação. Departamento de Multimeios. Disponível em: https://www.studium.iar.unicamp.br/africanidades/eustaquio/index.html#_ftn1. Acesso em 01 jul. 2021.

discriminação racial e de gênero, levantada pelo grupo de mulheres negras, afirmando que a empresa contrata negros e também contrata mulheres. O problema apontado por Crenshaw é que "os afro-americanos recrutados pela GM não eram mulheres e que as mulheres que a GM recrutava não eram negras. Assim, embora a GM recrutasse negros e mulheres, ela não recrutava mulheres negras" (idem, p. 91).

Embora tenha sido dito às mesmas que elas estavam representadas, Crenshaw nos lembra que as mulheres que estavam empregadas no escritório eram todas brancas e os negros estavam empregados na linha de montagem eram todos homens. Não havia vagas destinadas às mulheres negras. Situações concretas como esta, evidenciam uma ausência de agência a corpos específicos. E os sindicatos, como instituição democrática, precisam se transformar para atender uma configuração plural das pessoas trabalhadoras, com o objetivo de não excluir quem deveria representar.

Partindo dessa perspectiva, se as imagens de August Sander, Irving Penn e Eustáquio Neves e as outras imagens de trabalhadoras e trabalhadores se comunicam entre si, e dialogam com imagens mentais que temos sobre corpos racializados, corpos gendrados, corpos sexualizados e corpos definidos em classes sociais, elas nos fazem pensar de forma complexa.

E olhamos para estas imagens tanto quanto elas olham novamente para nós. Talvez por isso tantos olhares frontais. Suas visões têm algo a dizer, assim como as nossas. Captar a chama dessas fotografias quando elas tocam o nosso real cotidiano nos parece revelador. É a partir de pensamentos iconografados que buscamos diálogos e reflexões sobre os nossos corpos sociais.

As fotografias aqui analisadas apresentam estruturas de narrar o mundo, mas também de nos colocar junto a elas, como mediadores interferidores. Diante da vastidão de sentidos do mundo simbólico, encantar o mundo com uma perspectiva plural pode ser transformador.

Até porque ouvimos Sodré (2014, p. 15) quando diz que o trabalho “não é mais fórum para relações sociáveis e estáveis”, e na fase do capitalismo que vivenciamos “a extração de valor visa não mais apenas a força física do trabalhador, mas todo o seu potencial de corpo e de existência”. Esta fase em que o termo “precariado” parece substituir o termo “proletariado”:

Classe é muito importante. Mas temos de perguntar o que historicamente aconteceu com o conceito de classe quando a própria noção de trabalho mudou. Por que, por exemplo, o termo “precariado” parece substituir o de

“proletariado”? Em parte, a natureza temporária do trabalho, a destruição dos sindicatos e a radical despossessão das vidas por meio da mudança climática e a perda do estado de bem-estar social têm de ser enfrentados como uma formação contemporânea que reflete a nova ordem econômica do neoliberalismo. (BUTLER, 2019, p. 21).

Nesse sentido, combater o neoliberalismo também passa pelo enfrentamento às outras estruturas de enquadramento que o sustentam. A atual onda construída pelo neoliberalismo em associação com o neofascismo tenta, com certo sucesso, reduzir a força de organização das esquerdas atacando sua pluralidade. Isso acontece quando a narrativa da atual fase do capitalismo centra-se em inverter os sentidos sobre processos civilizatórios como sendo coisa do “pessoal dos direitos humanos”, a ser combatida. Há um ataque narrativo quando investem - literalmente - em justificar o desmonte das pautas trabalhistas porque “acabou a mamata de sindicalistas” ou que “servidores públicos mamam nas tetas do governo”. Porém, mais importante nesta guerra econômico-cultural, e, mais bem-sucedido, é tentar associar o comunismo às pautas feministas, negras e LGBTs, o que incomoda mais profundamente nossas bases sociais, e desagrada ainda muitos indivíduos nas esquerdas revolucionárias. Esta associação cognitiva também sustenta o aumento da violência contra nós.

O intenso sentimento de precariedade induzido pelas forças econômicas e financeiras levou à xenofobia, à homofobia, ao antifeminismo e à intensificação do racismo, uma sequência de reações de ódio contra os movimentos sociais que buscam maior igualdade e liberdade para os que estão nas margens, inclusive na prisão – o último lugar da privação de direitos. (BUTLER, 2019, p. 20).

A antiga recusa da matriz marxista que aportou em *Abya Yala* em considerar uma revolução com todas e todos, assim no plural, ainda se vê presente junto a determinados movimentos organizados pelas esquerdas. Não negamos a importância de tais atores e atrizes sociais para caminharmos rumo à emancipação. Só destacamos que outros papéis estão em nosso roteiro social, e precisamos in-corporá-los.

MÚSICA SUSSUARANA DE HEKEL TAVARES E LUIZ PEIXOTO (1927)

Faz três sumana
 Que na festa de Sant'Ana
 O Zezé Sussuarana
 Me chamou pra conversar
 Dessa bocada
 Nós saímos pela estrada
 Ninguém não dizia nada
 Fomo andando devagar
 A noite veio
 O caminho estava em meio
 Eu tive aquele arreceio
 Que alguém nos pudesse ver
 Eu quis dizer
 Sussuarana, vamo embora
 Mas virgem, Nossa Senhora
 Cade boca pra dizer
 Mais adiante
 Do mundo já bem distante
 Nós paremo um instante
 Prendemo a suspiração
 Envergonhado
 Ele partiu para o meu lado
 Óh, virgem dos meus pecados
 Me dê absolvição

nos botaram, é cepeç... Sussuarana, meu coração não me engana, vai fazer cinco sumana... Tu não volta nunca

Foi coisa feita, foi mandinga, foi maleita, que nunca mais se indireita, que

5 FEITIÇOS

A mandinga que nunca mais se indireita que nos botaram, descrita na música Sussuarana (1926), foi trabalhada por tempos que se interconectam através da memória cultural. O *continuum* LGBTfóbico, racista e misógino que amarra anacronicamente a memória cultural aos nossos corpos deixa rastros corpografáveis. Mapeá-los é tarefa para quem pensa o sonho como aprendizado. Tal qual Herbert Daniel (1982) sonhou a passagem para um próximo encanto, Ailton Krenak (2019, p. 15-25) adia o fim do mundo com um chamado a enriquecer nossas subjetividades com o sonho “não como uma experiência onírica, mas como uma disciplina relacionada à formação, à cosmovisão, à tradição de diferentes povos que têm no sonho um caminho de aprendizado”.

Este capítulo contém sonhos experimentados. Trata-se da frente incorporada, ou de repertório, em nossa tese, que se refere ao trabalho de campo, realizado no período de novembro de 2020 a junho de 2022, que contou com: a) a realização de três entrevistas: Dalton Paula, Melissa Maurer e Nay Jynknss; b) a execução de três performances escritas, intituladas ana-crônicas, pelo próprio autor, presentes no terceiro capítulo; c) quatro momentos de vivências corporais: duas experimentações *drag* e dois ensaios fotográficos; e d) a confecção de quinze imagens que são montações, ou mapas corpográficos, distribuídas ao longo de todos os capítulos. Além disso, fizemos campo em atividades sindicais virtuais, em que participamos de uma plenária e um debate.

Um importante impacto do trabalho de campo em nossa tese foi enxergar que o corpo-indivíduo tem potência coletiva. Nossa diferença diante da sexualidade heteronormativa e do gênero cisnormativo continua a nos marcar como outra coletividade. Quando uma pessoa LGBT é assassinada, o ataque não é somente ao corpo-indivíduo, mas a toda uma coletividade. Quando tomamos consciência de nosso corpo-coletivo, acionamos caminhos para transformá-lo em comunidade, não mais pelos parâmetros de quem nos excluiu, nos homogeneizou, nos desumanizou, nos violentou.

Refletir sobre os processos sociais e históricos que construíram os sentidos culturais sobre os nossos corpos plurais nos ajuda a chegar mais perto desse nosso corpo-coletivo. Nos ajuda a pensar alianças. Por meio delas, continuaremos a lutar para que a visualidade histórica seja mais representativa da pluralidade que nos marca; para que a nossa memória cultural seja revisitada cotidianamente a partir de realocações de sentido sobre o corpo de lésbicas, transexuais, gays, bissexuais; para que o imaginário político e estético incorpore pensamentos emancipatórios para pessoas negras e indígenas. A garantia de nossa dignidade cultural e o

respeito à nossa memória passam pelo cruzamento dessas chamadas micropolíticas em nossos corpos.

No conjunto ritualizado de procedimentos cosmogônicos, o corpo encontra a sua totalidade, resolvendo a dicotomia entre singular e plural, entre sujeito e objeto ao se integrar no simbolismo coletivo na forma de gestos, posturas, direções do olhar, mas também de signos e inflexões microcorporais, que apontam para outras formas perceptivas. Ao mesmo tempo, a corporeidade enseja um tipo de percepção sensorial, que pode de fato ser concebida como 'ecológica', na medida em que vincula o sujeito à natureza íntima do ecossistema circundante e abrangente. Pessoas, animais, plantas compõem uma espécie de paisagem viva e atuante sobre o elemento humano. O ritual é o lugar próprio à plena expressão e expansão do corpo. (SODRÉ, 2017, p. 83).

Exercitar rituais corporais, ou in-corporações, foi ação imaginada e realizada por nossa pesquisa como tentativa de acionar a comunicação a partir de contravisualidades para chegar a este corpo-coletivo, que também é polifônico. Para encantar o corpo a partir do diálogo com nossa memória cultural, o vestimos ao longo da tese de imagens e imaginários. Atravessamos as laterais dos trabalhos das artistas selecionadas para esta pesquisa, pensando nestes artefatos culturais como produtos tecidos no tempo das reparações - ligados pelas linhas da memória cultural que posicionam o corpo na liminaridade. “O corpo limiar é o próprio corpo da encruzilhada, entre passado e presente, sagrado e profano, o eu e o outro” (SILVA, 2010, p. 66). Esse suporte da memória cultural (TAYLOR, 2013), o corpo, transita entre ser arquivo e ser repertório de pensamentos, ações e sensações. Ele também é o lugar onde se cruzam informações sociais e históricas com o ambiente, constituindo-nos cognitivamente (GREINER e KATZ, 2005).

Nossas subjetividades in-corporadas em ortografias, fotografias e performances visuais procuram cruzar camadas de pensamentos para alcançar uma comunicação: um diálogo interior a quem aqui escreve por meio de um corpo conectado às sociabilidades com o ambiente - transpassadas por memória cultural. Por este caminho, entremeado por linhas polifônicas, realizamos um trabalho de campo enfeitado. Sonhamos, mas essa ação não significou “abdicar da realidade”, nem “renunciar ao sentido prático da vida”. É por meio dos sonhos que a pessoa pode “buscar os cantos, a cura, a inspiração e mesmo a resolução de questões práticas que não consegue discernir, cujas escolhas não consegue fazer fora do sonho, mas que ali estão abertas como possibilidades” (KRENAK, 2019, p. 25).

Enfetiçar nossa expressão corpográfica é um meio de movimentar o corpo-espantalho para o lugar de agente na paisagem visual histórica. Nossos aprendizados corporais, que geram protocolos corpográficos, podem ser transbordados quando expandimos nosso corpo cotidiano via encantamentos. Encantar foi uma estratégia também metodológica que utilizamos em nossa pesquisa para seguir os rastros da memória cultural em nossos corpos cuir. E tal feitiço foi jogado polifonicamente. Os encantamentos imaginados e realizados contaminaram anacrônicas, entrevistas, vivências e montações gráficas. Experimentamos esse território cultural não sem freios, tampouco sem medo, mas com bocadas sussuarânicas e permissões exudisíacas.

A corpografia, em sua dimensão cartográfica nos levou a construir mapas subjetivos, que chamamos de montações, a partir das informações que se apresentaram no processo de pesquisa. Estas montações, como a Sussuarana que abre este capítulo, foram criadas tendo como suporte uma folha de papel vergé tamanho A4, sobre a qual linhas, alfinetes e letras se cruzam. Em algumas montações botões, cliques e desenhos também são utilizados. O processo de montagem se deu de forma polifônica, com cada montagem expressando seu pensamento próprio, mas sempre em conexão umas com as outras. A visualidade dessa articulação é representada por linhas de barbante. A montagem foi uma estratégia metodológica para dobrar o texto escrito, transbordá-lo e potencializar sua mensagem encantada de reminiscências culturais.

Da mesma forma, a corpografia como metodologia nos levou a produzir textos performáticos, que denominamos ana-crônicas. Por meio delas, rascunhamos pistas de memória cultural e as dimensionamos em imagens textuais. Estas foram construídas a partir de retalhos de memórias guardadas na retina do corpo que escreve este texto coletivo e polifônico. O anacronismo é defendido e até celebrado aqui, pois a formação das imagens mentais durante a leitura de nossas ana-crônicas tem sua força no *continuum* entre tempos e contextos. Ou seja, traduzimos informações de contextos visuais localizados no tempo e no espaço para o idioma das mensagens visuais presentificadas na expectativa de grafar as linhas que as conectam.

Corpografamos ainda quatro momentos de vivência corporal ao performarmos como um “não ator”. Dessa forma experimentamos o transbordamento de nosso corpo cuir cotidiano em um corpo performático-comunicacional diante de um público. Estes experimentos

trouxeram pensamentos que nos atravessaram nas interações mediadas pelo corpo sob “feitiço” para exigir a concretude de estéticas políticas.

Foi uma forma de transbordarmos nosso corpo cotidiano individual e incorporarmos nosso lugar social coletivo. Isso ocorreu por meio de quatro momentos de vivências corporais: uma experimentação *drag* em uma atividade do Pindoba - Grupo de Pesquisa em Narrativa da Diferença (2020) da UFG; uma intervenção *drag* em uma disciplina no curso de Performances Culturais (2021) da UFG; um ensaio fotográfico na Chapada dos Veadeiros com Melissa Maurer (2021); e um ensaio fotográfico na 26ª Parada LGBT de São Paulo com Ralyanara Freire (2022). Assim, entre ana-crônicas, montagens e vivências produzimos artefatos culturais conectados às fotografias e aos textos que nos carregam.

5.1 Imaginados

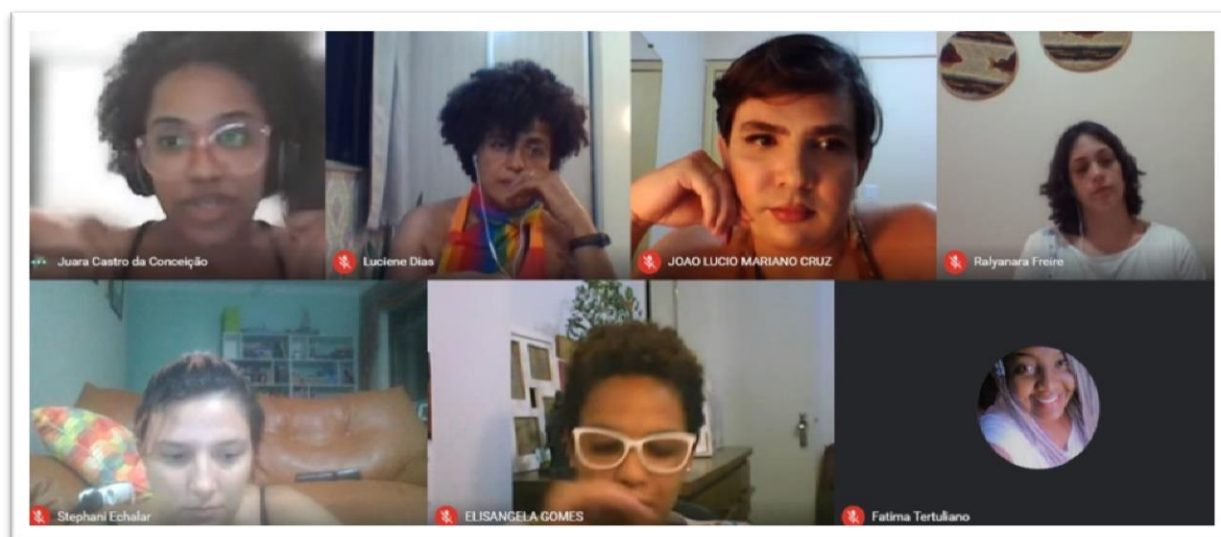


Nós podemos adoecer de maleita, coronavírus, fome, marginalização e fobias. Mas foi mandinga que nos botaram para amar - é capaz. E mandinga é cura no caminho que percorremos para chegar nos processos de aprendizagem corporal que experimentamos. Nossa perambulação performática iniciou-se quando duvidamos da ideia de que a visualidade de nossos corpos é uma constituição natural. Primeiramente, assumimos que somos visualmente uma forma de sentidos encarnados – e às vezes encantados. Assim, tiramos do armário que nossa constituição como pessoa, ou seja, nossa humanização ou desumanização é determinada por estes sentidos. Entendermos em nosso cotidiano esses lugares sociais, sempre em localizações entroncadas pelas quais temos consciência de nossos corpos cuir como corpos-território imaginados.

Estes carregam sentidos na visualidade histórica, mas em contraponto, também promovem ações e pensamentos que deslocam os sentidos impostos e recriam outros. Informações e sentidos sobre masculinidades e feminilidades em interação com outras marcas sociais da diferença sobrecarregam os nossos corpos. Mas essa ocupação corporal pelos sentidos se dá de formas distintas entre as pessoas, a partir de localizações culturais. Somos plurais na mesma medida que localizáveis.

Em que pese nossa pluralidade ter saído do gueto¹⁵³, e nossa recusa às mensagens culturais que insistem em dizer que nossos corpos importam menos, existem movimentos de reforço cotidiano de posições sociais históricas nas hierarquias visuais. Este reforço, bem como a resistência a ele, se manifesta corporalmente. Por isso, sentimos a necessidade de experimentar, por meio de duas vivências corporais *drag*, o deslocamento de nosso corpo cotidianamente moldado por informações culturais.

Esse deslocamento nos forneceu elementos para a escrita da tese. Nós escrevemos assim no plural para reforçar que o processo comunicativo, dito dialógico, é sempre coletivo. Essa estratégia de escrita foi por nós interpretada como uma primeira amarração advinda das vivências. O pajubá, como feitiço, foi outro elemento que nos ajudou a iniciar a passagem para o sonho de uma pesquisa grafada por processos de aprendizagem. Iniciada, lançamo-nos a um desafio de autoconhecimento e aprendizado.



Vivência 1 – Performance no Pindoba - Grupo de Pesquisa em Narrativa da Diferença (2020)
Fonte: Pindoba.

Quando Suh Suarana é impedida de amar, de viver integralmente, todas e todos somos impedidas e impedidos. Esta experiência foi interessante para grafar na escrita a potência coletiva de nossa comunidade. Primeiramente, invocamos as múltiplas vozes internas ao corpo que escreveu a pesquisa. Durante a pesquisa acessamos feminilidades e masculinidades, assim no plural, escondidas em nossas mãos. Em seguida, nos guiamos por múltiplos pontos

¹⁵³ Editorial “Saindo do gueto”, jornal Lampião da Esquina, ed. nº 0, abr. 1978, p. 2.

de vista cuir, negros e feministas acessados, pois não somos homogêneos nem na teoria nem na prática. Foi assim que nasceu Suh Sussuarana – nosso corpo cuir performático.

A Vivência 1 grafa um primeiro ensaio de encantamento que fizemos. Performando uma persona chamada Suh Suarana, que dormia sob a pele da pessoa indicada na imagem pelo nome de João Lúcio Mariano Cruz, fomos conversar, de forma previamente agendada, com nossas companheiras do Pindoba sobre montações. Esse resultado imagético é atravessado por um processo de in-corporação que começou em nosso reconhecimento como um corpo cuir. Sussuarana nos acompanha há anos, quando a narrativa do alagoano Hekel Tavares em parceria com o niteroiense Luiz Peixoto atravessou o tempo, estourando na voz de Inezita Barroso, e revalorizada na interpretação *babadeira* de Maria Bethânia¹⁵⁴.

Com as lentes que vestimos, captamos polissemia nesse romance musicado e sertanejo. Sabemos que o amor proibido narrado poderia incorporar personagens plurais. Mas preferimos escavar a informação de que Zezé Sussuarana beijou seu *cumpadi*, perfazendo um pecado, pelo qual buscando absolvição ainda não voltou passadas cinco *sumanas*. Se o tempo das reaparições permite supervivências culturais, visualizamos aqui um romance dissidente sexualmente. Por meio dele, nos colocamos na encruza de uma experiência que buscou transbordar o corpo cotidiano, para alcançar a performatividade do corpo-limiar cuir.

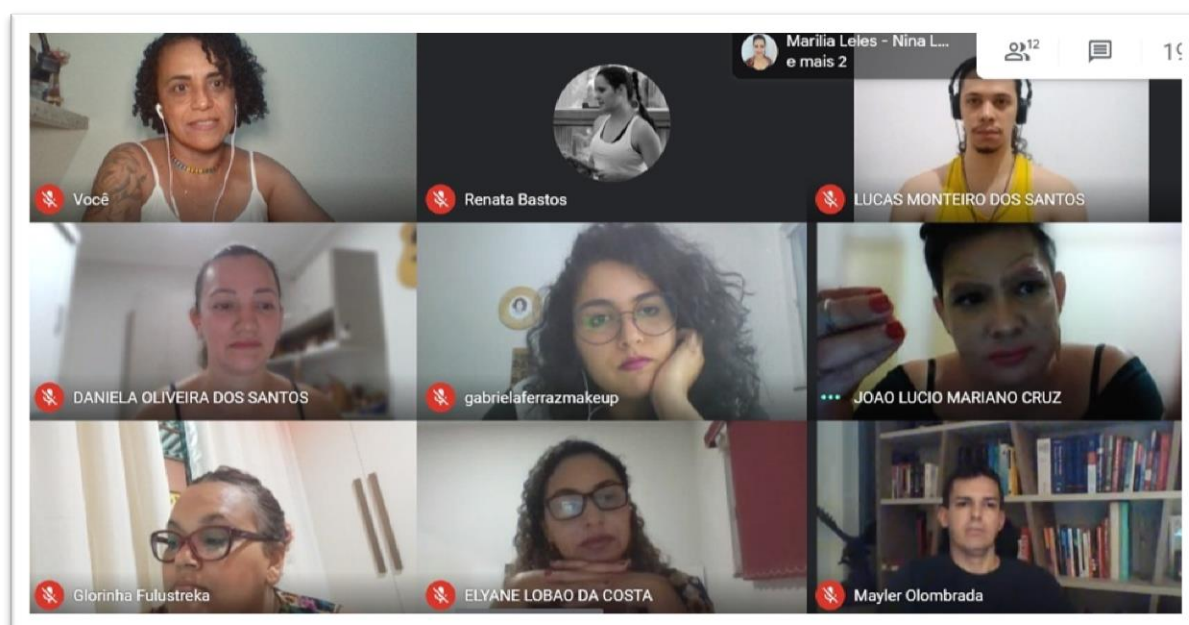
Começamos a aprender sobre maquiagem, unhas pintadas, sutiã, vestido, cílios e unhas postiças - adereços antes não utilizados. Até que no dia 13 de novembro de 2020, realizamos uma vivência no grupo de pesquisa onde experimentamos usar itens identificados nas lojas como “femininos”, aprender a nos montar de *drag*, aprender a nos olhar no espelho montadas, e reaprender a guardar segredos. Foi um desafio para um corpo que, em que pese ser dissidente sexual é normativo em termos de gênero e raça. Durante a vivência, pensamos que nosso corpo estava encantado, mas como “só quem pode com a mandinga carrega o patuá” (SIMAS e RUFINO, 2018, p. 12) aprendemos também que as “as passadas não podem ser maiores que as pernas” (ibidem, p. 85). O desconforto que auto-pasmou nosso corpo-espantalho possivelmente traria diversão aos agatês de filas de banheiro químico.

Simultaneamente, ao me olhar no espelho e em conversa com meu marido, identificamos uma visualidade familiar. Foi um misto de reconhecimento de feminilidades maternas em meu corpo nunca antes se colocado assim. Sim, ao me vestir com o vestido de uma prima, ao colocar enchimento nos peitos, sutiã, aplicar cílios postiços, brincos e ter o

¹⁵⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x7IVU9uoyzw>. Acesso em: 04 jun. 2022.

rosto e o colo cobertos com camadas de maquiagem, me vi semelhante à visualidade de minha mãe e irmã - ao mesmo tempo em que era diferente.

Esta diferença chega com mais força na Vivência 2, realizada no dia 16 de abril de 2021 para uma disciplina do Programa em Pós-Graduação em Performances Culturais da UFG, na qual nos portamos de modo menos doce e menos acanhado. Colocamos-nos de forma mais arqueada, e, assim, fomos submetidos a uma leitura mais agressiva por parte do público. Sentimos olhares julgantes, desconfianças, abjeção. Revimos os velhos risinhos canto de boca, feito vultos de nossa pré-adolescência. Esses risinhos acionaram um lugar cultural em nosso corpo que reabriu feridas que se acreditavam cicatrizadas. A experiência deslocou no tempo nossa puberdade, e nos fez sentir, novamente, naquele não-lugar já sentido anteriormente. Faltou-nos musculatura emocional para caminhar pelas linhas culturais que conectam sexualidade, gênero e dignidade.



Vivência 2 – Intervenção em disciplina no curso de Performances Culturais (2021).

Fonte: Pindoba.

Micro-expressões corporais podem ser identificadas entre o público participante. E elas grafam um incômodo coletivo não declarado. Observem como os olhos da maior parte do público revelam pensamentos de desdém. Vejam como as mãos de duas estudantes colocam reflexões em evidência, complementadas por bocas e olhos. Posturas e inflexões microcorporais distoaram, na vivência, do discurso falado. Um estudante chegou a elogiar a Suh Suarana, após ser interpelado por ela, mas seu corpo dizia outra mensagem... É preciso

evidenciar ainda que diferente da Vivência 1, esta Vivência 2 foi uma aparição surpresa, uma intervenção não agendada, nem esperada. O que talvez garanta expressões menos protocolares e mais autênticas.

Estas duas vivências *drag* foram realizadas virtualmente, em razão da não presencialidade advinda da emergência de saúde pública ocasionada pelo vírus da COVID-19. O nosso campo foi interferido pelo fenômeno pandêmico da pulsão de morte – que uma pandemia já concretiza, intensificada pela performance genocida¹⁵⁵ de eleitos em nosso país. Diante da gravidade do cenário, as atividades sindicais previstas em nossa pesquisa se deslocaram para o ambiente virtual. O que desarranjou, do ponto de vista ortodoxo, nosso planejamento. A experiência corporal no ambiente virtual traz prejuízos. Ao mesmo tempo em que reduz custos de uma pesquisa que não possui financiamento, impede a profundidade experiencial da performance diante de um público físico.

A falta de pulsão da virtualidade acabou por nos levar a *acuendar* nossa sussuarana encantada. E não foi o único motivo. Ficamos na zona de conforto, pensamos. O que já seria triste. Mesmo em ambientes “controlados” como o grupo de pesquisa e a disciplina, o que vivenciamos foi mais do que desconfortável, arrancou cascas de feridas de outros tempos desse mesmo corpo. E isso repercutiu nas atividades sindicais remotas, em que nossa construção de um corpo não cotidiano foi deixada nas vivências, desfazendo a personagem.

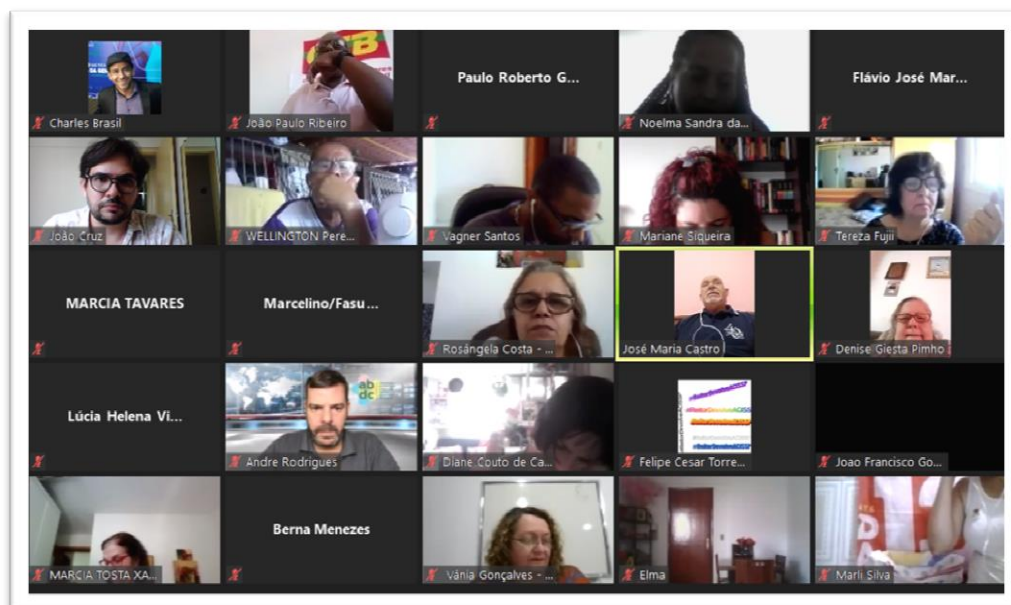
Viviane Vergueiro (2015) conta que a binaridade de gênero (homem/mulher ou macho/fêmea) é uma história colonial que nega as subjetividades e localizações culturais ao definir sexos-gêneros por certas características corporais. Adrienne Rich (2010) afirma que existe um sistema de normas sociais, culturalmente transmitidas e vigiadas, definidor da sexualidade “normal” histórica. O mesmo sistema colonial que impõe a heterossexualidade como compulsória. Sueli Carneiro (2005) explica que o racismo é a mais impactante de nossas histórias coloniais, ao estruturar e institucionalizar uma hierarquia racial, que atravessa também o gênero e a sexualidade.

Somos contemporâneas a estas histórias coloniais. Elas estão vivas, quentes. E se revelam cotidianamente, inclusive em nossa pesquisa. Visualizamos a ideia de que o ambiente sindical, assim como outros locais de cultura, são também lugares em que refazemos o gênero. Então, podemos enxergá-lo também como um lugar de controle público da

¹⁵⁵ A ação contrária ao controle da pandemia, a gestão para o negacionismo e a práticas de corrupção são elementos que compõem o quadro de mais de 676 mil vidas perdidas em decorrência da COVID-19 no Brasil.

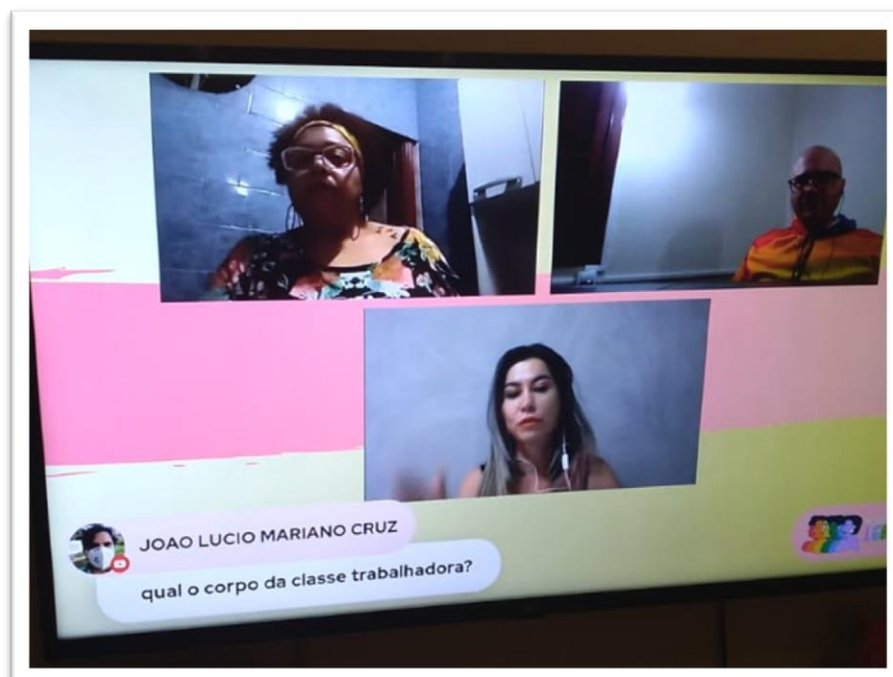
masculinidade e da feminilidade heterossexual. A masculinidade e a feminilidade no ambiente sindical são herdeiras de um modelo heterossexual ditado como a norma da “moral revolucionária”, bem como da visualidade histórica.

Fotografia 41 – Plenária Virtual da Fasubra (2020)



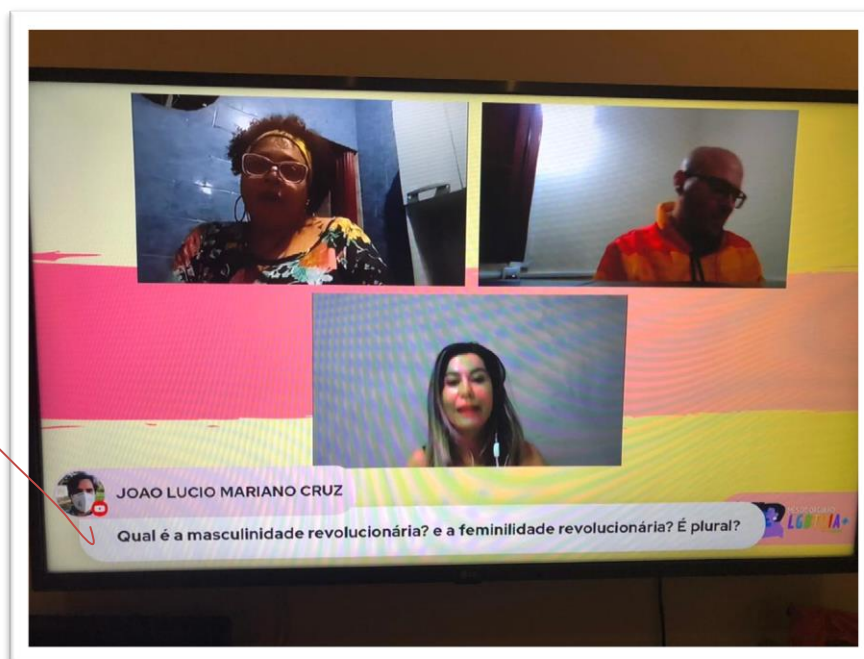
Fonte: Autoria própria.

Fotografia 42 – Pergunta 1 em debate sindical. (2021).



Fonte: SinTUFABC.

Fotografia 43 – Pergunta 2 em debate sindical. (2021).



Fonte: SinTUFABC.

A herança ou reminiscência da heteronormatividade pôde ser identificada no primeiro dia por nós quando participamos da II Plenária Virtual (Fotografia 41) da Fasubra Sindical (Federação de Sindicatos de Trabalhadores Técnico-administrativos em Instituições de Ensino Superior Públicas do Brasil), que ocorreu nos dias 11, 12 e 15 de dezembro de 2020 pelo *Zoom Meeting*. A Pauta era análise de conjuntura em relação à PEC Emergencial e à portaria do Governo Federal que sinalizava o retorno das atividades presenciais nas universidades, além do adiamento do congresso da federação (Confasubra).

Antes de começar a Plenária foi definido um momento “descontração” para que as pessoas que não se viam há muito tempo pudessem se cumprimentar. O Presidente, então, pede a liberação dos microfones. A primeira pergunta que surge é: “Rolando, vai sair do armário?”, ao que Rolando ri e responde: “Um abraço em todo mundo”. Ele recebe como resposta: “Eu não quero seu abraço, não!”, sob risos. Outro companheiro entra na conversa e pergunta: “Cadê a mulherada para o abraço?”.

Essa troca de mensagens entre três homens heterossexuais revela de forma “descontraída” a naturalização de um machismo presente na arena política. Mas esse *ethos* não é homogêneo, pois houve polifonia na reunião. E localizamos fissuras: uma

companheira, chamada Mariane coloca sua voz na mesma arena virtual e diz: “Boa tarde a todas e todos”. Ela foi seguida por Vânia que repetiu: “Boa tarde a todas e todos” e pelo Presidente da Federação, Toninho, com uma “Saudação a todas e todos”. Esse posicionamento aparentemente simples expressou não só uma maior abertura de linguagem, mas simbolizou uma resistência àquela legitimidade machista. Da mesma forma, no segundo dia, após ser interrompida repetidas vezes durante a leitura do documento da reunião, Vânia recebe o apoio de companheiras, inclusive de mulheres pertencentes a correntes políticas distintas da sua. Pela reiterada interrupção, a acusação de machismo é expressa coletivamente no ambiente, e provoca o adiamento da reunião para outro dia.

Outro ambiente sindical avançou em pautar especificamente questões de Gênero, Sexualidade e Raça em seu espaço. Mas ainda assim, o debate nos pareceu insuficiente para a renúncia da pretensa democracia sexual e de gênero. O debate sindical foi proposto pelo Sindicato dos Trabalhadores das Universidades Federais de Ensino Superior do ABC, o SinTUFABC. A pauta era A LGBTQIA+fobia no ambiente de trabalho das universidades e no meio sindical. Fizemos a pergunta “Qual o corpo da classe trabalhadora?” (Fotografia 42). Como resposta, ouvimos mais sobre “somos iguais”, do que da necessidade de ampliar a noção sobre a visibilidade histórica do corpo trabalhador. O processo de reversão desse quadro passa por naturalizarmos a pluralidade de sexualidades, gêneros e origem étnico-racial das pessoas trabalhadoras.

Relaciona-se com um movimento interno aos sindicatos que reconheça as diferenças históricas a fim de alcançar nossa convivência plural. É acionado por gestões de fato representativas da pluralidade que nos marca. Tem lugar nos debates de gênero, sexualidade e raça nos sindicatos, para além de comissões específicas, ou seja, o debate deve ser orgânico a toda estrutura sindical. Essencialmente, são necessários pensamentos e ações que enxerguem classe em conexão com gênero, sexualidade e raça. Em um país construído em cima de um projeto colonial de nação, é extremamente excludente pensar classe desvinculada de raça, gênero e sexualidade. Trata-se de fenômenos sociais interseccionais que marcam os corpos trabalhadores em atravessamentos.

No mesmo debate citado anteriormente perguntamos (Fotografia 43): Qual é a masculinidade revolucionária? E a feminilidade revolucionária? É plural? Não tivemos uma resposta a esta pergunta, infelizmente. E isso diz muito sobre a invisibilidade não de nossos corpos, mas de pensamentos emancipatórios sobre eles. Quando você pensa em um

trabalhador em *Abya Yala*, qual imagem vem à sua cabeça? Qual o gênero e a raça dessa pessoa? Existe operário gay, trans ou lésbica em sua visualidade? Essas imagens foram usurpadas. Quando não, aparecem grafadas por pensamentos que nos diminuem, nos excluem. E instituições, como os sindicatos e a universidade, têm papel fundamental em olhar para essa visualidade historicamente reforçada e questionar, cadê os corpos que faltam? E mais, aqui é um espaço para esses corpos escreverem suas contravisualidades?

No estatuto da Universidade que sedia esta tese, a justiça social está entre suas finalidades. Entre seus princípios está a defesa dos direitos humanos e o respeito à liberdade, à diversidade e ao pluralismo de ideias, sem discriminação de qualquer natureza. Mas será que as políticas de inclusão são um consenso na comunidade universitária? No estatuto dos maiores sindicatos, está expressa a prerrogativa de lutar pela defesa das liberdades individuais e coletivas, pelo respeito à justiça social, pelos direitos fundamentais do ser humano. Isso não pode ser apenas uma intenção escrita. Deveria passar por incorporar as demandas de todas as pessoas que compõem a categoria nas ações sindicais cotidianas.

Fotografia 44 – Jornal Samambaia nº 84.



Fonte: <https://issuu.com/jornalsamambaia>

Pensando nisso, em nosso estágio-docência, no componente curricular Jornalismo Impresso, trabalhamos com as e os estudantes uma edição¹⁵⁶ do jornal laboratorial Samambaia totalmente voltada para pensar a diferença no ambiente sindical. Definimos com a turma os direitos humanos e o respeito às diferenças como eixo de investigação. Na ocasião pré-pandêmica, o corpo discente visitou sindicatos, entrevistando direções e pessoas trabalhadoras da base das categorias. O resultado foram grafias de corpos plurais no contexto das relações de trabalho. Grafias aprendidas-feitas ao exercitar o direito a olhar.

O direito a olhar e o direito a nos fazer visíveis impulsionam fissuras na visualidade corporal dominante, abrindo caminhos para se pensar outros sentidos sobre os nossos corpos. Com em qualquer luta por direitos, olhar não é uma concessão, mas sim uma conquista. Esta tensão se revela quando os espaços sindicais são levados a promover algumas aberturas, como a criação de coordenações específicas de gênero, sexualidade e étnico-raciais. O que é importantíssimo. Uma conquista. Porém, essas coordenações tendem a receber menos recursos financeiros, e as pessoas que trabalham nelas costumam ser estigmatizadas nos bastidores, e esta pasta é geralmente acionada apenas para mediar conflitos, assédios, violências. Isso a transforma em uma mistura de relações públicas com ouvidoria. Enquanto isso, a tomada de decisão sobre os assuntos ditos “maiores” do sindicato tende a continuar nas mesmas mãos – mãos que tem gênero, raça e sexualidade. Por isso, a necessidade de debater as diferenças de forma orgânica a toda a estrutura sindical.

Embora haja muitos sindicatos que ainda não incorporaram esta mudança em sua estrutura, há uma tendência de expansão na criação de coordenações específicas de gênero, sexualidade e étnico-raciais em sindicatos, principalmente aqueles da área da Educação. Mas em geral, estas pastas seguem com assimetrias de poder político em relação às outras coordenações. Embora continue a acontecer, também há maior constrangimento para práticas LGBTfóbicas e racistas em fóruns públicos. São resistências e resiliências que também marcam a memória cultural. Há caminhos para reduzir ainda mais práticas de preconceito, e dependem de vontade para fomentar conscientização e desenvolver políticas de inclusão.

Além dos muros sindicais, houve a partir de 2018 no Brasil uma ampliação dos ataques concretos e simbólicos à população LGBT, à população negra, à população indígena e

¹⁵⁶ Jornal Samambaia, n. 84, 2019. Disponível em: https://issuu.com/jornalsamambaia/docs/samambaia84_final. Acesso em 23 jun. 2021.

às mulheres em geral. Diversos mapeamentos de violências indicam que as estatísticas continuam alarmantes. Assistimos ainda a uma guerra de narrativas na polarização política, onde somos o bode expiatório. Grupos neoliberalistas fascistas tentam associar as questões LGBTs com as lutas marxistas, tentando depreciar os movimentos de esquerda no país. Contrárias e contrários a argumentos fascistas, seguimos lutando e demarcando de qual lado estamos.

5.2 Realizados



Fotografia 45 – Nós e Dalton Paula (2021)

Fonte: Fotografia de Lucas Lustosa

Em 25 de junho de 2021 entrevistamos o artista Dalton Paula em sua casa-ateliê, que hoje é chamada de Sertão Negro¹⁵⁷, espaço aberto para receber atividades contravisuais da comunidade. Dalton nos recebeu com muita generosidade e afeto. Abriu nossos pensamentos

¹⁵⁷ Sertão Negro. Disponível em: https://www.instagram.com/sertao_negro/. Acesso em 04. jul. 2022.

diante de águas culturais e florestas corporais capazes de inscrever na memória cultural sentidos outros aos corpos dissidentes. Dessa bocada, nós partimos com Dalton Paula pela estrada, e pudemos chegar até o trabalho de Eustáquio Neves, que transbordou nosso enquadramento imagético-visual, e à artista Jota Mombaça, que escavou o gênero e a raça da visualidade histórica. As camadas a nós apresentadas por ele e por ela carregam nossa ação e reflexão de esperanças.

Dalton Paula nos recebeu¹⁵⁸ em seu ateliê para falar, ouvir, pensar, sentir sobre suas fotoperformances – tomando precauções contra a COVID-19. Na ocasião, vacinados com a primeira dose, nos encontramos de máscara. Passamos a tarde e início da noite conhecendo sua casa-ateliê, no bairro Shangri-La, na cidade de Goiânia. Artista pluriverso, Dalton Paula transita pela pintura, escultura, impressões e foto-performances. Ele conta que está projetando e transformando o espaço em uma escola de artes comunitária, um local de encontro de pessoas que trocam saberes e fazeres na beira da mata. Aliás, a mata gosta muito de Dalton, e desde que ele se mudou para o Shangri-La uma saracura, alguns saguis e outros viventes do bosque fizeram pouso em sua casa-ateliê. Dalton conta em entrevista que cria estratégias através da linguagem das poéticas, pensando em como consegue discutir o racismo de uma forma mais potente. Ele direciona sua arte para pensar o corpo negro em toda sua força contravisual e em sua afirmação política orientada para a vida. Assim, Dalton constrói seu lugar de encantamento.

Dessa caminhada seguimos, no dia 02 de outubro de 2021, até a Chapada dos Veadeiros (GO), onde conhecemos e entrevistamos a fotógrafa Melissa Maurer e sua doce companheira Priscila Martins (Fotografia 46). Na verdade também bebemos, fumamos e rimos juntas - foi lindo. A elas agradeço o convite para participarmos de dois projetos, duas vivências fotográficas, uma chamada Macho.cados e outra Saia Justa. Agradeço os olhares, os toques e as informações. Foram relatos emocionantes. Grato também por ser acolhido na A Casa Delas¹⁵⁹, hospedaria exclusiva para pessoas LGBTQTs e mulheres em geral na cidade de Alto Paraíso – Goiás.

¹⁵⁸ É a nossa segunda visita ao ateliê do artista. Em 2019, visitamos a antiga sede de seu ateliê, também na cidade de Goiânia, quando o vimos produzir algumas bateias da obra Bamburrô.

¹⁵⁹ Disponível em: https://www.instagram.com/acasadelas_chapadadosveadeiros/. Acesso em 04 jul. 2022.



Vivência 3 – Projeto Macho.cados, 2022.

Fonte: Melissa Maurer

A vida pede que a gente se veja. Ela avisa, ela alerta, ela espera que a gente se enxergue no mundo. Mas ainda assim... confesso que eu evito muito me olhar. Olhar dói, machuca. E eu não quero me ferir. Talvez por isso, tantas vezes, eu não quero (me) ver. Muitas vezes, desviar o olhar me parece mais confortável e seguro. E não tá tudo bem! Algumas vezes, não querer (re-) viver situações me faz simplesmente fechar os olhos... como uma fuga consciente. Eu escondo de mim mesmo alguns arquivos de violências gravados na memória. E não tá tudo bem! Meu escape também tem sido dos sentidos sobre nomeações que já me deram: bichinha, bichona, mocinha, viado, viadinho, farsa, doente. O uso que faço desses encantamentos também passa por evitar (me) apanhar. Mas a vida segue a pedir que eu me veja. E isso também chega. Foi assim que fui parar nessa pedra específica, acima dessa água que refletia o céu, sem tecidos sobre mim. Fui parar lá para aprender a me olhar. Nesta grafia, estou nu comigo mesmo e minhas vulnerabilidades. Aberto para a emoção.

Meu corpo estava desacostumado àquele aprendizado de me ver e permitir ser visto. Foi desafiador, pois me vi por um espelho que refletia a vivência dos meus medos, minhas dores. Eu também estaria mentindo se afirmasse que foi fácil expor o meu corpo. São minhas incorporações de uma vida toda, que me ajudaram a sobreviver, sendo reveladas. As exposições públicas demandam uma musculatura emocional. Tô no exercício, mas seria muito impreciso dizer que fui destemido. Mas foi posando pra mim mesmo que eu descobri que nunca havia me acolhido com honestidade. E vejo que esse acolhimento me fortalece na vida. São grafias de mim como parte desse nós, desse nosso coletivo, como paisagem humana integrada ao Cerrado. Cresço devagar, mas em direção à vida, como sementes cerradeiras que catei no chão com a Mel e a Pri no caminho da sessão.

MACHO.cados (2022) é um projeto de vivência da fotógrafa Melissa Maurer que acessou as “masculinidades vividas e pensadas por homens gays, homens pansexuais e homens transexuais, a fim de que possamos refletir, enquanto sociedade, sobre as estruturas que constroem e mantêm o machismo, tão fortemente danoso ao meio social”¹⁶⁰. Ela colheu depoimentos dos 20 (vinte) fotografados com relatos de suas experiências com as masculinidades.

Saia Justa é um projeto passado de Melissa Maurer, também com vivência, que foi reativado comigo para auxiliar meu processo de desinibição. Fui grafado com as luzes de Melissa Maurer em um momento em que fui colocado em uma saia justa, que na verdade era bem solta e esvoaçante. Topei mergulhar de cabeça na vivência. E assim fui... Foi desafiador.

¹⁶⁰ Projeto MACHO.cados. Disponível em: <https://www.melissamaurer.com.br/machocados>. Acesso em 20 maio 2022.

O mais incrível é que mesmo após o ensaio a experiência se coloca em continuidade. Eu penso e escrevo sobre ela, apago, esqueço, depois volto a pensar, sentir. Sigo a reverbera-la, como me pressagiu a Mel. E sim, eu estaria tentando me limitar se dissesse que a experiência parou ali. Ela me acompanha. Tem sido mais afetadora do que eu esperava. Sair do papel de observador e ser observado é muito estranho. E não é pouco. Enquanto sinto, prefiro pensar em ressignificar essa exposição pública como uma abertura para “o outro”, como um experimento de alteridade.

Estas vivências aqui registradas, ainda que pareçam um exercício narcísico, representam o contrário. São as linhas que tecemos para chegar na construção desta pesquisa que passa pelo corpo, inclusive o corpo tímido do pesquisador que escreve. Nas entrevistas e orientações tornou-se nítida a necessidade colocar este corpo no campo, como sujeito da investigação, e localiza-lo na paisagem humana visualizada.



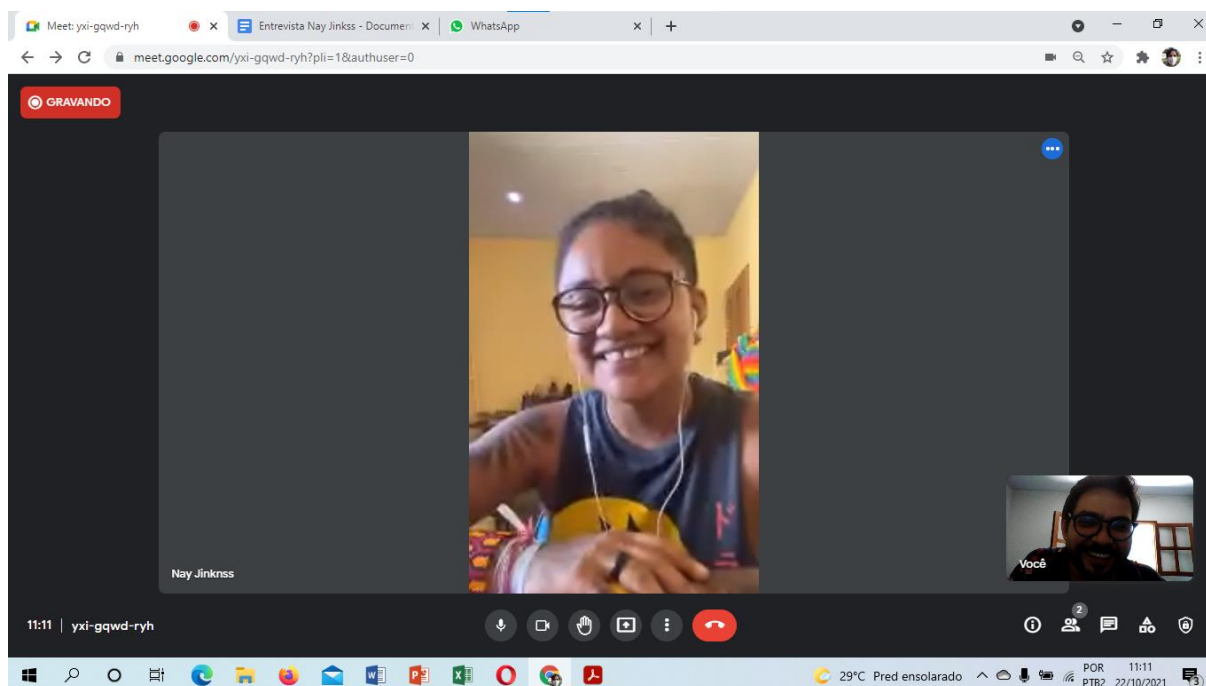
Fotografia 46 – Priscila Martins e Melissa Maurer na Chapada dos Veadeiros (GO), 2021.

Fonte: A autoria própria.



Vivência 4 – Saia Justa, 2021.

Fonte: Melissa Maurer



Fotografia 47 – Nay Jinkns, 2021.

Fonte: Autoria própria.

Ainda em meio ao caminho, em 22 de outubro de 2021 entrevistamos a fotógrafa Nay Jinkns (Fotografia 47). Foi um encontro virtual entre Itaberaí, em Goiás, e Ananindeua, no Pará. Nay Jinkns consegue grafar o Ver-o-Peso na voz. A sua relação com o espaço é tão viva que ao escutá-la eu construía visualidades mentais a partir das histórias por ela relatadas. Sem medo das incorporações que não lhe caem mais, Nay reflete sobre um trabalho potente e enraizado na cultura afro-indígena de Ananindeua.

Para fechar as vivências, estivemos no maior evento público mundial, onde 4 milhões de pessoas se reuniram em São Paulo para a 26ª Parada do Orgulho LGBT. Eram muitos cruzamentos. E tive a sorte de poder estar e ser registrado pelas lentes da fotógrafa Ralyanara Freire¹⁶¹. Sensível, ela tentava me deixar à vontade para posar a performatividade de Suh Sussuarana grafada literalmente no corpo, com a letra da música de Hekel Tavares inscrita na pele, que nua da cintura pra cima, tapava apenas meus mamilos.

¹⁶¹ Trabalhos disponíveis em: <https://www.instagram.com/ralyanara/>. Acesso em 20 jun. 2022.



EU QUIS DIZER

Vivência 5 – Parada LGBTQIA+ de São Paulo, 2022.

Fonte: Fotografia de Ralyanara Freire.



CONSIDERAÇÕES

Por fim, apresentação a Montação 15 – Corpografias, que representa a síntese visual desta tese. Por linhas que se cruzam, fotografias, ana-crônicas, vivências e montações estão suspensas no tempo das reparações. Um tempo que carrega continuidades, rastros, reminiscências de uma memória viva, ainda que anacrônica. Para a preparação, cruzamos três eixos de barbantes: um vermelho na horizontal, um roxo na vertical e um tricolor em diagonal. Cada eixo possui sete linhas. Elas se entrelaçam e servem de suporte às imagens, que penduradas, ficam suspensas do tempo cronológico. Presas a alfinetes e cliques, remetem às alfinetadas sobre os corpos e às amarrações para revidá-las.

Por meio desta síntese, apresentamos a comunicação como lugar de cultura grafador de sentidos sobre corpos cuir em nossa memória cultural. Pensamos o corpo como território cultural da aprendizagem social e histórica. A dialogicidade empregada por nossas lentes a partir de contravisualidades buscou acessar a encruzilhada para trazer potência de vida. O transbordamento da memória cultural reaparecida em diferentes tempos, via arquivos e repertórios plurais, recoloca a *episteme* e o que enquadramos como conhecimento válido e como agência a serviço da vida.

A ciência, do ponto de vista histórico, já produziu experiências muito questionáveis eticamente. Em nome da pretensa racionalidade concreta, a instituição universitária via discurso científico produziu narrativas sobre superioridade racial e sobre patologização de corpos LGBTs e de mulheres. Até 17 de maio de 1990 sexualidades dissidentes da heterocentrada eram consideradas doença pela Organização Mundial de Saúde (OMS). Até 2018, para a mesma OMS, identidades de gênero dissidentes da ciscentralidade eram consideradas “transtorno de gênero”.

Então, para esta grafia de tese, visibilidade e emancipação importam. Pessoas cuir, pessoas negras e mulheres em geral devem ocupar o espaço de poder na ciência tanto quanto qualquer outro corpo. Uma vez lá, podem desenvolver pesquisas que interessam à construção de uma sociedade mais democrática, plural e com respeito aos direitos humanos. Além disso, quando corpos plurais chegam ao ambiente acadêmico abrem as possibilidades para outras epistemologias, outras formas de pensar, fazer e sentir o conhecimento, outras dinâmicas de saberes.

Nossa mirada não enxerga na visualidade histórica uma imagem representativa da pluralidade que nos marca, como uma grande ágora ou aldeia. No processo de

desenvolvimento desta investigação, outras iconografias se formaram a partir dos cruzamentos realizados, que também se reconfiguram em novas composições na medida em que lançamos nosso olhar sobre estas imagens e narrativas. Interpretamos, ao nosso olhar, como pensam e agem a visualidade histórica e contravisualidades. Esperamos ter grafado na memória das fotografias, tomadas como portadoras de pensamento, possibilidades para a pluralidade de corpos cuir na sociedade de nosso tempo.

Os processos de aprendizagem corporal incorporam performance, comunicação e grafias visuais legitimadas ou não. Cartografamos arquivos e repertórios inscritos no corpo. Por meio desse mapeamento, encontramos marcas da invisibilidade corporal e epistêmica quando falamos de sujeitos cuir. Como resultado, enxergamos que os corpos cuir, em sua multiplicidade, e outros corpos plurais, quando acessam o direito a olhar e o direito de se fazerem vistos, atuam como mediadores que tensionam a performance corporal dominante e promovem aberturas.

Transitamos por enquadramentos e transbordamentos do corpo cotidiano. Chegamos perto do encantamento do corpo indivíduo, transmutado em corpo coletivo. Conversamos com Dalton Paula, Melissa Maurer, Priscila Martins e Nay Jinkns, e tantas autoras e autores que lutam pelo mundo como lugar da vida. De dinâmicas comunicacionais técnicas chegamos às in-corporações e outras mediações de nossa existência no ambiente visual e em outras praças públicas.

Entendemos que nossas subjetividades, atravessadas por informações culturais, podem ser expandidas a partir da pulsão de vida. Respeitamos os limites de nossas feridas, mas não desistimos de experimentar qualquer movimento, emancipação ou dinâmica de luta por espaços afetivos, trabalho digno e arte que comunica dialogicamente mensagens de tempos sobreviventes.

O que chamamos de corpo-espantalho chega como grafias filhas Daltonianas do corpo território, do corpo em segredo, do corpo indivíduo, do corpo receptivo, do corpo em quadrado. Chegam também como irmãs do pensar, fazer e sentir que atravessa o Pindoba, pelas mãos de Luciene Dias. É um agradecimento à generosidade de vocês.

Mas e o pajubá, cadê? Segue *gongando* a maldade *agatê*, deixando os *ocó* com o *edi* coçando, e canibalizando quem quer nos matar. Ou seja, seguimos cantando com voz doce, escrevendo com voz doce, encantando, cada ser ao seu modo, o que pode e aprende. Existimos, e se cortadas e cortados rebrotamos. Aprendemos e ensinamos em nossas

comunidades. Somos cultura e movimentamos ela. Somos encarnações de areia e pedra, terra e água, fogo e ar, capazes de nos relacionar, nos comunicar.

Fomos conduzidos por olhares lésbicos como o de Adriene Rich (2010), por vistas trans como a de Viviane Vergueiro(2015), por miradas epistêmicas de Paulo Freire (2015) e Chimamanda Adichie(2019), pelos arquivos e repertórios de Diana Taylor(2013), pelo feminismo interseccional de Lélia Gonzalez (1984) e Sueli Carneiro(2005), pela alteridade histórica em Rita Laura Segato (1998), pelo aprendizado corporal em Guacira Lopes Louro (2010), pela masculinidade negra em Osmundo Pinho (2005) e Waldemir Rosa (2006), pela entrevista sobre a arte de Dalton Paula.

A *práxis* de Paulo Freire, a metodologia de Paola Jacques cruzada com Diana Taylor e a comunicação de Martín-Barbero recebem em nosso jogo coletivo de palavrear camadas outras, somando ao pensar, fazer, também o sentir; ao arquivo e ao repertório, também o espírito; aos meios e às mediações, também as amarrações entre corpo e memória cultural.

*Por eso compañero le pregunto
¿Existe aún el tren siberiano
de la propaganda reaccionaria?
Ese tren que pasa por sus pupilas
Cuando mi voz se pone demasiado dulce*

Trecho do Manifesto (Hablo por mi diferencia), de Pedro Lemebel (1986).

REFERÊNCIAS

- ABU-LUGHOD, Lila. As mulheres muçulmanas precisam realmente de salvação? Reflexões antropológicas sobre o relativismo cultural e seus Outros. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 20(2): 256, maio/ago., 2012.
- ABYA YALA. *In: Enciclopédia Latino-americana*. São Paulo: Boitempo, 2015. Disponível em: <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/a/abya-yala>. Acesso em: 28 mar. 2021.
- ADICHIE, Chimamanda. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 2000.
- BARONI, Rodrigo Frare. **Reflexões antropológicas sobre o atlas fisionômico de August Sander**. Orientadora: Andrea Claudia Miguel Marques Barbosa. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Ciências Sociais) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2016.
- BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Tradução: Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.
- BRAGA, José Luiz. Uma teoria tentativa. **E-Compós: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, Brasília, v. 15, n. 3, 2012.
- BRAGA, José Luiz. Desentranhar o comunicacional: a Comunicação segundo José Luiz Braga. **Questões Transversais: Revista de Epistemologias da Comunicação**, v. 1, n. 2, 2013.
- BRAGA, José Luiz. Nem rara, nem ausente – tentativa. **Matrizes**, São Paulo, ano 4, n. 1, 2010.
- BRAGA, José Luiz. Interação como contexto da Comunicação. **Matrizes**, São Paulo, ano 6, n. 1, 2012, p. 25-41.
- BRAGA, José Luiz. O que é comunicação? **Líbero**, São Paulo, v. 19, n. 38, p. 15-20, 2016.
- BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 26, p. 239-276, 2006.
- BRUNO, Fabiana; GUARÍN, Óscar Martínez. Antropologia das imagens: “supervivência” dos arquivos e imaginação dos tempos. **Illuminuras**, Porto Alegre, v. 21, n. 53, p. 05-16, 2020.
- BRITTO, Fabiana; JACQUES, Paola Berenstein. Cenografias e Corpografias urbanas: um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade. **Cadernos PPG-AU**, Salvador, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/1280>. Acesso em: 02 maio 2022.
- BULGARELLI, Lucas. Apresentação. *In: Dossiê Marxismos e Lutas LGBT*. **Margem Esquerda**, n. 33, Boitempo Editorial: São Paulo, 2019.

BUTLER, Judith. Fundamentos Contingentes. **Cadernos Pagu** (11). Campinas: Unicamp, 1998.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. Feminismo, teoria crítica e pós-estruturalismo: entrevista à Revista da Boitempo. In: KOLLONTAI, A. *et. al* (org.). **Introdução ao pensamento feminista negro**: por um feminismo para os 99%. São Paulo: Boitempo, 2021. p. 73-77.

CARNEIRO, Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. São Paulo: FUESP, 2005.

CLIFFORD, James. **A Experiência Etnográfica**: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

COMISSÃO INTERAMERICANA DE DIREITOS HUMANOS. **Relatório de violações de direitos humanos em protestos no Brasil**. 150º período ordinário de sessões. Washington: 28 mar. 2014.

COMISSÃO PASTORAL DA TERRA. **Conflitos no Campo** – Brasil 2021. Goiânia: CPT Nacional, 2021, p. 86-176.

CONNELL, Robert; MESSERSCHMIDT, James. Masculinidade Hegemônica: repensando o conceito. **Revista Estudos Feministas**, 21 (1). Florianópolis: UFSC, 2013.

COSTA, Vinícius de Paiva. **Espetacularização da Morte**: Percepções sobre Transfeminicídio em Narrativas Jornalísticas. Orientadora: Luciene de Oliveira Dias. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Jornalismo) – Faculdade de Informação e Comunicação, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019, p. 22.

COSTA, Pêdra. The kuir sauvage. **Revista Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 28, p. 355-359, 2016. Disponível em <https://bit.ly/2N3C2CR>. Acesso em: 09 jun. 2022.

CRENSHAW, Kimberlé. Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color”. **Stanford Law Review** 43(6). Stanford: Stanford Law Students, 1991.

CRUZ, João Lúcio Mariano. **Qual é a tua, oh Lampião?** Tensionamentos em um jornal editado na e pela Esquina. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Informação e Comunicação (FIC), Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradutora: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016 [1981].

DAVIS, Angela. **Mulheres, cultura e política**. Tradutora: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2017.

DIAS, Luciene de Oliveira. **Desatando nós e construindo laços:** dialogicidade, Comunicação e educação. *In:* VIDAL, Rose; MARQUES DE MELO, José; MORAIS, Osvando J. (org.). Teorias da Comunicação: Correntes de pensamento e Metodologia de Ensino. São Paulo: Intercom, 2014.

DIAS, Luciene de Oliveira. **Viver afetado:** a imersão enquanto proposta para estudar comunicação. *In:* MORAES, Ângela; MAIA, Juarez; PEIXOTO, Sálvio (org.). Estudos Contemporâneos de Jornalismo. Goiânia: Gráfica UFG, 2016.

DIAS, Luciene de Oliveira. Grupo de Pesquisa Pindoba: resiliência e o lugar acadêmico. **Revista Nós:** Cultura, Estética e Linguagens, v. 4, n. 2, 2019.

DIAS, Luciene de Oliveira. **Mulheres de fibra:** a organização das Quebradeiras de Coco no Tocantins. Goiânia: Gráfica Eficaz, 2011.

DIAS, Luciene de Oliveira. **Entre margaridas e samambaia:** extensão universitária na formação em jornalismo. *In:* MAIA, Juarez; PAVAN, Ricardo; FARIAS, Sálvio (org.). Estudos Contemporâneos em Jornalismo. Goiânia: Gráfica UFG, 2019.

DANIEL, Herbert. **Passagem paro o próximo sonho:** um possível romance autocrítico. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **Revista Pós:** Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille.** Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2015.

DESLAURIERS, Jean-Pierre; KÉRISIT, Michéle. O delineamento da pesquisa qualitativa. *In:* **POUPART**, Jean et al. A pesquisa qualitativa: enfoque epistemológicos e metodológicos. Petrópolis: Editora Vozes, 2008, p. 127-153.

DUSSEL, Henrique. **Ética da Libertação:** na idade da globalização e da exclusão. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

FACCHINI, Regina e SIMÕES, Julio Assis. **Na trilha do arco-íris:** do movimento homossexual ao LGBT. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2009.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetado. **Cadernos de Campo**, n. 13: 155-161, São Paulo: 2005.

FERREIRA, Marcelus Gonçalves. Corpo/Cidade: uma corpografia do medo. **Contemporânea**, ed. 18, v. 9, n. 2, 2011. Disponível em:

http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_18/contemporanea_n18_07_marcelus_goncalves.pdf. Acesso em: 05 jul. 2022.

FESTIVAL. **Bem me Cuir: Festival Multigênero de Arte**. Disponível em: <https://www.facebook.com/bemmecuir/> e <http://couroderato.com.br/protagonismo-trans-exibido-na-bem-me-cuir/>. Acesso em: 10 maio 2022.

FESTIVAL. **Cuir Filme e Experimento América Latina**. Disponível em: <https://cuirfil.me/>. Acesso em: 12 maio 2022.

FILHO, Osmar Gonçalves dos Reis. Fotografia e experiência urbana: notas sobre a poética do caos em Eustáquio Neves. **Líbero**, v. 19, n. 37, São Paulo: jan./jun, 2016, p. 61-70.

FONTCUBERTA, Joan. **La furia de las imágenes**: notas sobre la postfotografía. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.

FREIRE, Paulo. **Extensão ou Comunicação?** São Paulo: Paz e Terra, 2015.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987 [1970].

GASPONDINI, Icaro Bonamigo; JESUS, Jaqueline Gomes de. Heterocentrismo e ciscentrismo: crenças de superioridade sobre orientação sexual, sexo e gênero. **Revista Universo Psi**. 1 (2), 33-51, Taquara, 2020.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. São Paulo: Editora Atlas, 2008.

GONÇALVES, Alexandre. “Cura Gay”: articulações entre ciência e política na produção de saberes religiosos. *In*: Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, 40., 2016, Caxambú. **Anais eletrônicos [...]**. Caxambú: ANPOCS, 2016.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, ANPOCS, 1984, p. 223-244.

GREINER, Christine; KATZ, Helena. **Por uma Teoria do Corpomídia**. *In*: O Corpo: Pistas para Estudos Indisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005. p. 125-133. Disponível em: <https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/38334/1/O%20corpo.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2022.

GROSSI, Miriam. **Masculinidade**: uma revisão teórica. *In*: Antropologia em primeira mão, n. 1. Florianópolis: UFSC, 1995.

GREEN, James. **Revolucionário e Gay**: a vida extraordinária de Herbert Daniel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

GREEN, James. “Quem é o macho que quer me matar?”: homossexualidade masculina, masculinidade revolucionária e luta armada brasileira dos anos 1960 e 1970. **Revista Anistia Política e Justiça de Transição**, Brasília, Ministério da Justiça, n. 8, 2012.

GRUPO DIGNIDADE. **Acervo jornal Lampião da Esquina**. Disponível em: <http://www.grupodignidade.org.br/projetos/lampiao-da-esquina/>. Acesso em: 10 maio 2021.

HABERMAS, Jürgen. **Teoria do Agir Comunicativo**: racionalidade da ação e racionalização social. São Paulo: editora WMF Martins Fontes, 2012.

HALBERSTAM, Jack. **A arte queer do fracasso**. Tradutora: Bhuvi Libanio. Cepe Editora: 2020, 258 p.

HARAWAY, Donna. **Manifesto ciborgue**: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. *In*: Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

HILL COLLINS, Patricia. “The Social Construction of Black Feminist Thought”. *In*: **Black Feminist Thought**: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment. Nova Iorque: Routledge, 2000 [1990].

hooks, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

INCORPORAR. *In*: **Michaelis** Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2021. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=5Bnn8>. Acesso em: 26 maio 2020.

INSTITUTO NACIONAL DE DERECHOS HUMANOS (INDH). **Reporte general de datos sobre violaciones a los derechos humanos**. Datos desde 17 de octubre de 2019 e ingresados hasta el 13 de marzo de 2020. Chile, 2020. Disponível em: <https://www.indh.cl/bb/wp-content/uploads/2020/04/Reporte-INDH-19-de-marzo-de-2020.pdf>. Acesso em: 08 abr. 2022.

JACQUES, Paola Berenstein. Corpografias urbanas. **Arquitextos**, São Paulo, ano 08, n. 093.07, Vitruvius, fev. 2008. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>. Acesso em: 02 maio 2022.

JESUS, Jaqueline Gomes de. Interloquções teóricas do pensamento transfeminista. *In*: JESUS, Jaqueline Gomes de (org.). **Transfeminismo**: teorias & práticas. Rio de Janeiro: Editora Metanoia, 2014.

JESUS, Jaqueline Gomes de. Entrevista com Jaqueline Gomes de Jesus. [Entrevista cedida a] Graziela Urso e Antonio Lion. **Albuquerque**: revista de história, vol. 13, n. 26, 2021.

JESUS, Rogério Andrade de. **Comunicação visual e corpo na fotografia moderna**: uma abordagem semiótica peirceana sobre as representações visuais. 2019. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2019.

Krenak, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KUNIGAMI, André Keiji. Fotografia contra Vontade: as fotografias de Dorothea Lange dos campos de concentração dos Estados Unidos. **Logos**: Comunicação & Universidade, v. 1, n. 1. Rio de Janeiro: UERJ, Faculdade de Comunicação Social, 1990.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. *In*: HOLLANDA, H. B. de. **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEMEBEL, Pedro. **Crônicas de sidario**, Santiago: Lom Ediciones, 1997, p. 83-90.

LESSA, Patrícia. **Lesbianas em movimento**: a criação de subjetividades (Brasil, 1979-2006). Brasília: 2007. Tese (doutorado) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília, 2007.

LIMA, Carlos Henrique Lucas de. **Linguagens pajubeyras**: re(ex)istência cultural e subversão da heteronormatividade. Salvador: Editora Devires, 2017.

LOURO, Lopes Guacira. Pedagogias da sexualidade. *In*: **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

LOUREIRO, Isabel. A menos eurocêntrica de todos Rosa Luxemburgo e a acumulação primitiva permanente. *In*: **Rosa Luxemburgo ou o preço da liberdade**. Jörn Schüttrumpf (org). Tradução: Isabel Loureiro, Karin Glass, Kristina Michahelles e Monika Ottermann. 2 ed. São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo, 2015. 216 p. Disponível em: https://rosalux-ba.org/wp-content/uploads/2015/05/Rosa-Luxemburgo_versao-web.pdf. Acesso em 15 jul. 2022.

LÖWY, Michael. Por um marxismo crítico. Tradução: José Corrêa Leite. *In*: **Lutas Sociais**, São Paulo, n. 3, 1997, p. 21-30. Disponível em: http://www4.pucsp.br/neils/downloads/v3_artigo_michael.pdf. Acesso em: 15 jul. 2022.

MARQUES, Juracy. *In*: MARQUES *et al* (org.). **A voz do Tempo**: os ventos do Terreiro Bandaleongo. Paulo Afonso: Editora SABEH, 2017.

MARQUES DE MELO, José. **Teoria da Comunicação**: paradigmas latino-americanos. Petrópolis: Vozes, 1998.

MARQUES DE MELO. **História do pensamento comunicacional**: cenários e personagens. São Paulo: Paulus, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Dos meios às mediações: 3 Introduções. *In*: **Matrizes**, v. 12, n. 1, São Paulo, 2018.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: Comunicação cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MEDINA, Cremilda. **A arte de tecer o presente**: narrativa e cotidiano. São Paulo: Summus 2003.

MEDRADO, Benedito; LYRA, Jorge. Por uma matriz feminista de gênero para os estudos sobre homens e masculinidades. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, 16(3): 809-840, 2008.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **O desafio do conhecimento**: Pesquisa Qualitativa em Saúde. São Paulo: Hucitec, 2000.

MIRZOEFF, Nicholas. O direito de olhar. **Revista Educação**, v. 18, n. 4. Campinas: São Paulo, 2016.

MOTA, Jurema. **Violência contra a mulher praticada pelo parceiro íntimo**: estudo em um serviço de atenção especializado. 2004. (Dissertação) – Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2004, p. 13.

NAKED, Born. Intérpretação e composição: RuPaul e Clairy Browne. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QwuMNPJuZi4>. Acesso em 05 jun. 2022.

ORTIZ VERGARA, Jorge Israel. **Toda canção de liberdade vem do cárcere**: homofobia, misoginia e racismo na recepção da obra de Mário de Andrade. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018, 225 p.

PALHA, Amanda. Transfeminismo e construção revolucionária. *In*: Dossiê Marxismos e Lutas LGBT: **Margem Esquerda**, n. 33, Boitempo Editorial: São Paulo, 2019. p. 38-44.

PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA. **Da Pedra, Da terra, Daqui**. Museu de Arte Moderna de São Paulo: catálogo. Curadora: Aracy Amaral. São Paulo, 2015, 256 p. Disponível em: <https://mam.org.br/wp-content/uploads/2015/12/Da-pedra-Da-terra-Daqui-MIOLO-CAPA.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2022.

PARISE, Ana. **Pautando o preconceito**: uma análise das notícias da Folha de São Paulo sobre casos de violência contra a comunidade LGBT+. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Curso de Jornalismo) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021, p. 87.

PELÚCIO, Larissa. O cu (de) Preciado: estratégias cucarachas para não higienizar o queer no Brasil. **Iberic@I**: Revue d'études ibériques et ibéro-américaines, v. 9, p. 123-136, 2016. Disponível em: <http://iberical.paris-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2016/05/Pagesfrom-Iberic@I-no9-printemps-2016-12.pdf>. Acesso em: 8 maio 2022.

PERES, Milena Cristina Carneiro. **Dossiê sobre lesbocídio no Brasil**: de 2014 até 2017. Rio de Janeiro: Livros Ilimitados, 2018.

PERLONGHER, Néstor. **O negócio do michê**: a prostituição viril em São Paulo. Brasília: editora brasiliense, 1987.

PINDOBA – Grupo de Pesquisa em Narrativas da Diferença. Disponível em: <https://www.instagram.com/pindobeiras/>. Acesso em: 30 jun. 2022.

PINDORAMA. *In: Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2021. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/pindoram>. Acesso em: 26 maio 2020.

PINHO, Osmundo de Araújo. Etnografias do Brau: corpo, masculinidade e raça na reafricanização em Salvador. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, 13(1): 216, 2005.

PRECIADO, Paul B. Lixo e Gênero, Mijar/Cagar, Masculino/Feminino. Tradutores: Davi Giordano e Helder Thiago Maia. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 7, n. 20, abr. 2019. ISSN: 2316-8102

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

REA, Caterina Alessandra. Descolonização, feminismos e condição queer em contextos africanos. **Revista de Estudos Feministas**. Florianópolis, 26(3), 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/j3bzdZB6PvB9qjzMcprDgCH/?lang=pt>. Acesso em: 20 jul. 2022.

REBOUÇAS, Raquel Paixão. **Experimentos e experiências nas fotografias de Earthly Bodies: Irving Penn's Nudes, 1949-50**. 2019. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Federal de Ouro Preto, 2019.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. *In: Bagoas* (05), 2010, p. 17-44.

RIVAS, Felipe. Diga 'queer' con la lengua afuera: Sobre las confusiones del debate latinoamericano. *In: Por um feminismo sin mujeres: fragmentos de un segundo circuito disidencia sexual. Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual*. Santiago: Territorios Sexuales Ediciones, 2011, p. 59-75.

ROCHA, Everardo P. Guimarães. **O que é etnocentrismo**. Brasília: Brasiliense, 1988.

ROSA, Guimarães. **Meu tio o Iauaretê**. In: *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, Waldemir. **Homem preto do gueto: um estudo sobre a masculinidade no Rap brasileiro**. 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, 2006.

ROSA, Renata Silva Garboci Beloni. **Lugares fotográficos: a representação da mulher por fotojornalistas na primeira metade do século XX**. 2021. Orientador: Marcio de Vasconcelos Serelle. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.

ROSE, Gillian. **Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials**. First published SAGE Publications, London, 2001.

ROSSI, Paulo José. **August Sander e Homens do século XX: a realidade construída**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, 2010.

SAMAIN, Etienne (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

SANDER, August. Fotografias de August Sander. *In: MoMA.org*, Museum of Modern Art of New York. Disponível em: <https://www.moma.org/artists/5145>. Acesso em: 02 de jun. 2022.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e Comunicação: sintoma da cultura**. São Paulo: Paulus, 2004.

SANT'ANNA, Caroline Vieira. Negras-grafias: herança e resistência na rede diaspórica. *In: Projetos especiais Studium*. Representação imagética das africanidades no Brasil. 2007. ISSN 1519-4388. Laboratório de Media e Tecnologias de Comunicação. Departamento de Multimeios. Disponível em: https://www.studium.iar.unicamp.br/africanidades/eustaquio/index.html#_ftn1. Acesso em 01 jul. 2021.

SANTOS, tatiana nascimento dos. As ferramentas do sinhô nunca vão derrubar a casa-grande, de Audre Lorde. **Traduzidas**, mar., 2018. Seção diáspora y dissidência sexual em trânsito escritas negras/de cor feministas lésbicas cuíer/queer traduzidas por tatiana nascimento. Disponível em: https://traduzidas.wordpress.com/2018/03/03/audrelorde_ferramentasdosinhonuncaderrubamecasagrande/. Acesso em: 2 maio. 2022.

SEGATO, Rita Laura. **Alteridades históricas/Identidades políticas: una crítica a las certezas del pluralismo global**. Republicado em Nueva Sociedad, p. 104-125, 1998.

SEGATO, Rita Laura. **Raça é signo**. Brasília: UnB, 2005. Disponível em: <http://www.direito.mppr.mp.br/arquivos/File/segatoracaesigno.pdf> . Acesso em: 27 maio 2022.

SEVERI, Carlo. O espaço quimérico: percepção e projeção nos atos do olhar. *In: Severi, Carlo. & Lagrou, Els (org.), Quimeras em Diálogo*, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

SIMAS, Luiz; RUFINO, Luiz. **Encantamento: sobre política de vida**. São Paulo: Mórula Editorial, 2020.

SIMAS, Luiz; RUFINO, Luiz. **Fogo no Mato: A Ciência Encantada das Macumbas**. Mórula editorial. Rio de Janeiro, 2018.

SILVA, Renata de Lima. **O corpo limiar e as encruzilhadas: a capoeira Angola e os sambas de umbigada no processo de criação em dança brasileira contemporânea**. 2010. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

SILVA, Lion Marcos Ferreira e. **CREAS e Escola de Ensino Fundamental: Identidades e Expressões de gênero como Direito da Criança no Ambiente Escolar**. Catalão: 2019. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Goiás, 2019.

SILVA, Cidinha da. **Exuzilhar: melhores crônicas de Cidinha da Silva**. São Paulo: Kuanza Produções, 2019.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

SODRÉ, Muniz. Identidade e Diferença. **Revista Científica de Información y Comunicación**, n. 3. Sevilla: 2006.

SODRÉ, Muniz. Cultura, corpo e afeto. **Dança**, Salvador, v. 3, n. 1, p. 10-20, jan./jul. 2014.

SODRÉ, Muniz. Sobre a episteme comunicacional. **Matrizes**, n. 1, out. 2007.

SODRÉ, Muniz. Um novo sistema de inteligibilidade. **Questões transversais - Revista de Epistemologias da Comunicação**, v. 1, n. 1, jan./jul., 2013.

SODRÉ, Muniz. Comunicação: Um Caos Criativo. **Logos 37 - A cientificidade da comunicação: epistemologias, teorias e políticas**. v. 19, n. 2, 2º semestre, 2012.

SOUZA, Márcio Ferreira de. As análises de gênero e a formação do campo de estudos sobre a(s) masculinidade(s). **Mediações**, v. 14, n. 2. Londrina: UEL, 2009.

TADEU, Breda; SILVA, Sérgio. **Memória ocular: cenas de um estado que cega**. São Paulo: Elefante, 2018, p. 9-10. Disponível em: https://elefanteeditora.com.br/wp-content/uploads/2017/06/EditoraElefante_MemoriaOcular_SergioSilva.pdf. Acesso em: 08 abr. 2022.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. trad. Eliana L. L. Reis. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2013.

THURLER, Djalma. **A dramaturgia bicha e o pensamento político de Jean Genet em O diário de Genet**. In: Estudos e política do CUS Grupo de Pesquisa Cultura e Sexualidade/Leandro Colling e Djalma Thürler (org.). Salvador: Edufba, 2013.

TUCHERMAN, Ieda. **Breve história do corpo e de seus monstros**. Lisboa: Passagens, 1999.

WACQUANT, Loïc. **Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, Guacira L. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p. 35-85.

WEEKS, Jeffrey. **Sexualidad**. Cidade do México: Editorial Paidós Mexicana, 1998.

WERNECK, Jurema. Nossos passos vêm de longe! Movimentos de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo. **Revista da ABPN**, v. 1, n. 1, 2010, p. 8-17.

VANGUARDA POPULAR REVOLUCIONÁRIA. In: **Verbetes FGV**. Rio de Janeiro: FGV, 2009. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/vanguarda-popular-revolucionaria-vpr>. Acesso em: 04 mar. 2022.

VELASCO, Suzana. Sob a luz tropical: racismo e padrões de cor da indústria fotográfica no Brasil. **Revista Zoom**, 2016. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-10/racismo-padroes-industria-brasil/>. Acesso em 03 jul. 2022.

VERGUEIRO, Viviane. **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes**: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade. Dissertação (mestrado) - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

VITERI, Maria *et al.* Queer/Cuir das Américas: tradução, decolonialidade e o incomensurável. **Periódicus**, n. 15, v. 1, maio-ago. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/44777>. Acesso em: 12 maio 2022.

ZIZEK, Slavoj. De história e consciência de classe a dialética do esclarecimento, e volta. **Revista Lua Nova**, n. 59. São Paulo: Centro de Estudos de Cultura Contemporânea, 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ln/a/ktKsnBdwL7Jy69DMnvM8WxM/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 20 jul. 2022.

APÊNDICE I – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA 1

Arquivo: E1 - Tempo de Gravação: 1 h, 36 min, 05 seg

Realizada presencialmente em 25 de junho de 2021.

Local de realização: Casateliê do artista, em Goiânia (GO), no bairro Shangry-la.

Identificação do entrevistado Dalton Paula: DP

Identificação dos pesquisadores João Lúcio e Lucas Lustosa: JL e LL

DP: Eu tô mais acostumado assim. Às vezes quando eu vou a um quilombo, alguma coisa, dependendo da situação, eu não pego. Às vezes uma câmera fotográfica, às vezes eu demoro três dias para pegar uma câmera fotográfica. Mas às vezes também a pessoa tá mais sossegada e é mais tranquilo. Mas fica super à vontade...

JL: Primeiro, eu acessei algumas artistas que você tinha me passado lá, a Mombaça, bem interessante o trabalho dela...

DP: Ah, eu comprei o livro dela. Ta aí, se você quiser folhear...

JL: Eu quero folhear! Ela fala de... Porque minha pesquisa, Dalton, é sobre corpos gays nos sindicatos, né? Só que como que eu vou falar, como que eu vou explicar pra academia, que eu, que eu quero dizer que um corpo gay quando pega num microfone para falar num sindicato, ele não... Tem outras informações que atravessam o corpo dele, não é só o que ele diz no microfone. A aceitação, a validade dos argumentos é... Passam também pelo corpo dessa pessoa que tá lá, subindo no microfone. Essa é a minha tese. De que o corpo também vai influenciar... Vai mediar a nossa comunicação. E aí corpos gays plurais né. Plurais mesmo. Tanto racialmente, quanto de idade, de classe... Só que, o que eu achei legal na Mombaça é que ela até traz, ligou muito com a pesquisa, por que ela traz um conceito de *lumpen corpo* que seria esse corpo precário, que não é nem um corpo trabalhador, que é um corpo... Ela buscou uma referência marxista para construir uma ideia de que o corpo é precário também, alguns corpos... E eu tô nesse movimento de... na tese, de pensar na arte, por exemplo as fotografias da sua performance é uma delas, de algumas das suas performances. Tem o corpo enquadrado, o casamento, o corpo em segredo... Tem uma série de fotografias, na verdade, durante uns três anos que você fez, literalmente no título expressando "o corpo". Eu queria saber se... eu tô sendo muito prolixo, né? ((risos)), qual que é o link entre elas, os processos que te levaram a pensar nessas performances, por que tem algumas de dois mil e dez, algumas de dois mil e onze, algumas de dois mil e doze. Se foram os mesmos processos, se é um processo contínuo, ou se há descontinuidade? Quais as grafias corporais que te interessam? O que te levou a construir aquelas performances, por exemplo? Não sei se há uma ligação entre elas.

DP: Tem, tem sim. Eu vou falando como começou assim, aí depois você vai me lembrando as perguntas. Foi em dois mil e... Não sei se em dois mil e nove, ou dois mil e oito, depois a gente pode até ver nas datas dos trabalhos, por que às vezes eu esqueço. Eu comecei a trabalhar assim, com as pinturas, era num cantinho da sala, um cantinho mesmo, acho que talvez em um e meio por um e meio (1,5x1,5) ou dois por dois (2x2), a gente morava em um apartamento de 60 metros quadrados na época, então era bem um cantinho assim... E aí no

ingresso da universidade, no curso de artes visuais da UFG, em 2007, eu me coloco assim nesse lugar, já produzia né e tal, daí a gente tem contato com umas disciplinas que vão explorar outras linguagens: fotografias, objetos, instalações e daí tinham as performances também. Inclusive bastante influenciado pelo Grupo Empreza, e aí muito dos integrantes do Grupo Empreza tavam no curso, tinha até o professor Paulo Veiga que também era parte do grupo, das pessoas do grupo...

JL: Você fez parte?

DP: Não, eu não fiz não. E me instigava muito, assim, sabe? Pensar nos modos como eles conduziam e esse corpo do sertão aqui, né? Eles traziam muitas dessas coisas de, acho que desse sertanejo assim, atravessando a contemporaneidade e tal, e aquilo me instigou muito. E eu decidi, assim, que eu ia me colocar nesse lugar, na escola, sabe? Da experimentação, de me permitir outras linguagens. Tinha um professor de fotografia muito bacana, o Ednaldo - Ednaldo Costa, e ele também traz... Discute sexualidade nos trabalhos dele, muito bacana, trouxe umas outras referências. E aí certa vez eu tô em casa, e aí é ((risos)) a gente tinha um terreno que ele ficava mais afastado ali, Senador Canedo, no começo de Senador Canedo, e aí a gente tinha que vender esse terreno, daí eu fiz uma plaquinha num pedaço de madeira que eu tinha lá em casa: coloquei vende-se e o telefone. Aí eu fiz uma brincadeira assim, eu tava sem camisa, colocando no corpo, aí eu falei assim "ó, dá uma performance" ((risos)). E aí é curioso, assim, às vezes eu gosto de falar essas coisas bem bobas, bestas, por que é geralmente daí que começa o trabalho, sabe? Por isso que eu entendo que a gente não pode descartar alguns pensamentos, esse primeiro devaneio, por que às vezes cê vai maturando aquilo ali e vão vindo... E o corpo gera algo, assim, bem presente no trabalho, seja ele pelos componentes de festas populares: reizada, congada, catira, sabe? Quilombo, terreiro... Então todo esse referencial me informava muito em relação ao que me interessava de corpos negros. E aí, neste mesmo período, um pouco antes eu já trabalhava...

JL: Esse da plaquinha é o corpo território, né?

DP: É, o corpo território.

JL: Foi o primeiro?

DP: Foi o primeiro. E um pouquinho antes eu só pintava, aí eu vi a necessidade de ter uma profissão paralela, para conduzir... Para sustentar mesmo! E aí foi quando eu fiz o concurso para bombeiro e o meu curso, o primeiro curso que foi química, que eu fiz dois anos de química na UEG em Anápolis, também era um pouco disso, de tentar garantir essa renda. E aí eu entro nos bombeiros, faço curso de formação, vou para o interior, aí fico um tempo e depois que eu consigo voltar. Neste retorno, aí eu abandono a química, penso "não, como eu já tenho um emprego, eu vou fazer o curso de artes visuais" e daí eu ingresso na universidade, no curso de artes visuais.

JL: Você já era bombeiro?

DP: Eu já era bombeiro. Aí como bombeiro. Daí eu já sacava que essa coisa de você se sustentar com arte era um grande desafio e performance então, nem se fala! E aí eu trabalhei bastante no resgat ((interrompe)). Foi mais ou menos, foram doze anos como bombeiro, de

dois mil e quatro até dois mil e dezesseis e grande parte desse tempo eu trabalhei no resgate hospitalar, e o resgate em Goiânia é uma das funções que se trabalha muito. Tá sempre em atividade, atendendo ocorrência. Goiânia é a capital que mais tem motos em números relativos, ((em)) absolutos só perde para São Paulo, por que é uma cidade plana né... Então tem muito acidente de moto. E aí eu aproveitava esse tempo que eu tava circulando, que eu não podia estar ali com um pincel ou lápis na mão, e comecei a observar muros. E aí eu comecei a mapear esses muros e esse mapeamento eu fazia muito com uma cabeça de pintor, pelos aspectos da cor, da textura, niveladura, de caiação. Às vezes tinha uma publicidade, aí cobria com uma outra tinta, intempéries. Quebravam, às vezes ficava algum tijolo exposto com água, aí ia escorrendo aquela terra e marcava, pintava. Isso foi muito me interessando, e também pensando no que o muro significava. Nessa coisa do limite, que divide, pensar público e privado, que cerceia. Eu me entendia, quando eu estava num espaço público como um não lugar para mim, nunca foi um lugar confortável de se estar, porque logo já vinham um bocado de estigmas e estereótipos, relacionado à essa coisa do corpo negro, que é o corpo bandido, é o corpo suspeito... Então estar na rua para mim era seguir uma série de protocolos que eu fiz, assim, e aí por exemplo: se tinha uma mulher na minha frente, ou eu andava devagar para se distanciar, ou eu andava mais rápido para atravessar por ela para não ficar ali próximo muito tempo, por que gera sempre uma situação de constrangimento. Uma vez comentando com a Ceíça, eu andando, em uns vinte minutos mais ou menos teve seis situações dessas ((ri)), de pessoa que atravessa a rua, ou que entra num comércio, sabe? Que tem o descontrole ali daquela situação... E aí pra evitar isso, sei lá, até mesmo como um mecanismo de defesa, eu passei a estar na rua desta forma, assim. Então eu sentia muito um silenciamento, assim, sabe? Um silenciamento no sentido de uma enfermidade em relação a esse corpo. E aí geralmente os corpos eles vinham sufocados, com alguma coisa na cabeça, abafado, nessa situação assim de como até hoje eu sinto quando estou em um espaço público. Então o muro ele tensionava assim neste sentido. E aí este personagem era constituído sempre com esse tronco despido, com o corpo em evidência, o olho tava fechado, ou então tava tapado, que tinha uma coisa de uma intimidade de uma coisa interior mas que, às vezes, atingia uma coletividade assim, mas são questões pessoais que ele trazia ali, e também pra direcionar o olhar do expectador para o corpo, por que os olhos também são muito fortes assim né, então eu queria direcionar o olhar do expectador para o corpo. E esse corpo tá fora dos padrões, das normas de beleza, né? De, enfim... Desse corpo negro, desse corpo, né? Que... Essa coisa de ser magro, né? E aí pensar a diversidade também, a diversidade de formas, de ser deste corpo. Aí veio uma calça, um sapato e aí, basicamente, os trabalhos vinham sendo elaborados dentro dessa lógica, dessa estrutura. E aí tem esse Corpo Território, pensando esses diferentes lugares, o tanto que a coisa muda rapidamente, é fugidio. Tinha um endereço que eu ia coletando desses muros, mas aí eu misturava isso na mudança das coisas, na velocidade, nesse tempo e também sentindo pertencimento desses lugares, e aí de algum ponto atravessando essa, as vezes de certos comércios, de vendas de plaquinhas, de algum sentido me pensar como um produto também, sabe? Que também tem a coisa da hipersexualização dos corpos negros, dos fetiches, então eu ia mais ou menos para esse lugar. E aí depois veio o trabalho corpo receptivo, que eram as peças de uma caixinha de correio, então a ideia é saber como é que esse corpo atravessa, no sentido de "o que que é que ele recebe, e o que que é que ele emite nesses trânsitos pelas ruas" e depois vem o... E aí também, essa coisa do... Aí começa o abafado, foi a primeira vez que abafa assim, que vem essa sensação ali... Daí depois veio o corpo território, que era essa antena. E aí pensando muito essa coisa de se permitir, às vezes como se você tivesse em uma auto-estrada, se permitir se colocar na curva essa antena que colocava você em conexão com tudo, buscar em

outras possibilidades, outros padrões os estigmas, assim, sociais e tal. Então aquela máscara lá era uma máscara de ferro bem pesada, eu sentia bem abafado, mas ao mesmo tempo sentia essa conexão com outras possibilidades, por exemplo, de fazer uma curva. E aí depois vem o corpo em segredo, que aí entra uma discussão cada vez mais forte em relação, até pelo próprio muro da questão racial, então quando aparece, por exemplo, o preto no trabalho tem um sentido também de se pensar em negritude, e o branco branquitude. E aí os materiais que são trabalhados, por exemplo, a fita isolante nesse sentido dela de isolamento elétrico, isolamento também social. Aí a outra fita é a fita veda-rosca, de vedar esses corpos socialmente, enfim, nesse tecido social. Nesse trabalho do Corpo Segredo, geralmente os trabalhos eram compostos sempre por uma coisa simétrica dupla, que vem já das pinturas, da relação com São Cosme e São Damião. Na minha infância eu fui muito enfermo e aí minha mãe fez promessa para São Cosme e São Damião, e isso ficou na minha cabeça, a coisa do duplo. Na minha infância a gente corria atrás de doce, minha mãe também dava doce para São Cosme e São Damião, sabe? E aí ficou muito marcado, isso entrou no trabalho, nesse sentido de pensar essa cura através desses santos médicos e através das religiões de matriz africanas né, os Ibejis os Erês que têm um pouco de quebrar essa coisa mais rígida, e trazer um pouco mais de ludicidade. E também a coisa da cura. E aí eu começo a sempre trabalhar com duplo nas performances, e aí no corpo em segredo que aparece mais frames, mais fotografias dessas foto-performances que eram trabalhos direcionados a fotografia. Montava todo o personagem, todo o lugar, mas com o intuito de ser fotografado. No Corpo Segredo isso aumenta, então vai sugerindo movimento, como frames de um filme. Logo em seguida vem o Batedor de Bolsas, é curioso, assim porque "é vamo filmar" e "não sei o que", mas quando que eu tô assistindo a filmagem, e fico assim "nossa, o corpo está em movimento, de fato!" Então ele saiu daquela parte estática, que sempre ficava numa posição estática este personagem, para ser fotografado.

JL: Esse foi fotografado e filmado?

DP: Foi, foi fotografado e filmado, mas só que eu apresento geralmente o vídeo nas exposições, às vezes o outro fica numa espécie de *still*, de registro da performance, mas o que geralmente apresenta é o vídeo. E esse vídeo é bem curioso o que motivou a feitura dessa performance, que é essa coisa bem recorrente do trabalho e aí... ((um ninho cai de uma árvore e chama a atenção de todos)) Aí esse trabalho do batedor de bolsas, certa vez eu tava numa distribuidora de bebidas e tinha uma madame na porta, ela tava comprando muitas cervejas mais caras e a bolsa dela estava em cima do balcão da distribuidora, tinha uma pessoa lá, mais ao fundo e tinha um funcionário que estava ajudando ela a colocar no porta-malas a cerveja. Eu cheguei na porta da distribuidora, o funcionário estava indo para o carro colocar a cerveja e ela grita para a pessoa no fundo "vigia a minha bolsa" ((ri)). E aí, daquela coisa que eu tava falando, daquela forma de se comportar, quando eu tô perto de uma bolsa, quando eu vejo uma bolsa eu já fico distante, sabe? Sempre quando eu vejo uma situação que pode gerar alguma coisa nesse sentido, de te colocar como suspeito, cê já tem uma coisa de uma repulsa, assim, né? Aí tem hora que você finge que não vê, ou eu acho que é mecanismo de defesa, que às vezes é muito desgastante, porque isso é uma coisa cotidiana onde você vai, enfim... Geralmente quando eu estou no lugar de artista isso não acontece, mas quando eu tô na rua, onde as pessoas às vezes não sabem é batata sim acontecer, né? Esse tipo de situação, constrangimento, racismo... E aí você fica meio indignado, assim, né? Com raiva. E o Batedor de Bolsas foi meio que uma vingança dessa situação. E aí eu fui batendo na bolsa literalmente, assim, e aí eu me aproprio da pinhata, né, que é essa brincadeira. Aqui no Brasil também tem o nome de quebra-pote, que às vezes eles fazem com

o pote, de colocar doce nessa ornamentação que as vezes podem ser animais, estrelas, ou enfim... E aí a pessoa fica com os olhos vendados e vai tentando quebrar pras pessoas pegarem né, o que cai daquilo ali. E aí tentando sempre, com um deslocamento assim, chegar nesses lugares que meio que uma coisa importante pra mim hoje é a negociação. Como é que a gente cria estratégias através da linguagem, da estética, da poética, desses elementos, dessas ferramentas que a gente tem nas artes visuais... Como é que a gente consegue discutir isso de uma forma mais potente e atingir as pessoas de um modo como elas possam refletir, sobre esse tipo de situação, como por exemplo o racismo. E aí eu montei ali no muro da pecuária, foi um dos muros que eu usei bastante, que era um muro branco, e aqui em Goiânia como sempre tem festa duas vezes por ano ele sempre tá conservado, e eu pegava esses momentos para fazer as performances...

JL: E o fluxo intenso alí né?

DP: É, exatamente. E aí tinha uma árvore, aí eu amarrei uma bolsa que eu consegui preta, coloquei até umas coisas lá de mulher, assim, porque parecia que... Eu não sabia o que ia acontecer, se eu ia acertar a bolsa, ou se eu podia acertar com tanta força que as coisas podiam sair, rasgar, enfim... É uma incógnita, assim... O cacete que eu uso é de policial mesmo, de madeira. Por que como eu era bombeiro, eu consegui de uma pessoa que é policial, o cacete, ele me vendeu. E aí vendei os olhos. Aí o mesmo personagem: sem camisa, calça social, sapato e eu me coloquei diante do muro assim... Aí ficou filmando, a Ceíça deu play, enquadrei direitinho né, a Ceíça deu play e um outro amigo fotógrafo ficou fotografando. Aí eu giro, giro, giro para perder a noção de tempo/espço, como fui eu que tinha montado tudo e aí vou para cima da bolsa, acerto ela uma ou duas vezes, enfim... Tem uma hora que eu acerto até o muro, engraçado que tem um burquinho, depois vê se vocês reparam, uma pessoa vai lá olhar de dentro.

JL: ((ri))

LL: De dentro para fora!

DP: Exatamente! E aí depois eu saio. É curioso que foi um trabalho feito ainda durante o curso e é um dos trabalhos que eu considero um dos melhores do meu trabalho, sabe? E que consegue ter uma coisa interessante e direta ao mesmo tempo do que se tá sendo tratado ali, principalmente pelo título do trabalho, e uma coisa que a gente começou a falar é que esse corpo ele se apresenta! Então só a presença do corpo negro ali já vem um bocado do imaginário que as pessoas têm, do que seria esse corpo negro, de toda essa situação. E aí depois tem, eu não sei se nessa mesma sequência...

JL: Só voltando a esse. Todo o processo de construção, quando você consegue acertar a bolsa, depois de perder o referencial do espaço, qual é a sensação?

DP: O processo de construção né? Acho que talvez é melhor eu falar mais assim... Geralmente eu tenho a ideia do trabalho, às vezes eu chego até a fazer desenho. Desse eu não me lembro se eu desenhei, mas tem performance que eu desenho. Visito o local algumas vezes, aí entra questões formais, estéticas também do trabalho, qual a melhor hora do dia para fazer aquilo, né? Quando vai ter uma luz mais favorável para trazer aquela situação, tem uma coisa que eu não falei anteriormente, mas tem uma colaboração importantíssima com o

fotógrafo. Porque eu não sou fotógrafo e então a gente precisa dessa parceria com o fotógrafo...

JL: Você também tem fotografias que você tirou.

DP: Tem, eu tenho fotografias que eu tirei, mas é interessante, assim... É um artista que fotografa, não é um fotógrafo assim, um artista. É um artista que fotografa algumas coisas.

JL: Eu vi que variou um pouco os fotógrafos para cada. François Calil, Vinicius de Castro, Heloá Fernandes.

DP: Paulo Rezende...

JL: São essas três pessoas?

DP: Têm até mais! Bruno Vilela, o Paulinho eu não sei... O Paulinho já fotografou performance. Por que tem essa variação? Na época da faculdade, como é que você vai conseguir recursos para fazer um trabalho? Então a fotografia com um estudante assim né... Na época eu até trabalhava, mas eu ganhava pouco. Então era um pouco dispendioso, então tinha uma negociação de trocar trabalhos, sabe? De como é que a gente poderia... Às vezes um trabalho de arte mesmo, ou alguma situação de algum trabalho. O fotógrafo, às vezes ele tirava foto de 10 pinturas aí você cedia uma para pagar aquele ensaio fotográfico. Então tinham umas estratégias, assim, para a gente permitir que o trabalho fosse feito e como estava lidando com a linguagem da fotografia, para mim era importante para o trabalho que ela tivesse uma qualidade, sabe? Até por que ela que ia apresentar, eu acho que fazia parte da estética. Apesar de que alguns artistas trabalham com essa coisa precária, e tal, equipamentos precários... Mas para mim era importante ter uma coisa em um outro sentido, daí por isso desse profissional ou da profissional fotografa. E aí a gente trocava ideia, tinha uma direção minha só que eu estava aberto também para sugestões e às vezes eu falava "ó se você ver uma outra situação, fotografa! Daí depois a gente discute, senta..." Do François Calil já aconteceu de eu pegar um enquadramento que partiu dele, e não deixei de ter a visão do fotógrafo. Essa coisa da luz era o fotógrafo que ajudava, essa leitura da luz do dia e tal, do posicionamento, então tinha uma série de coisas que vinha do fotógrafo, dessa parceria com o fotógrafo. Voltando um pouco lá na construção do trabalho, então tem essa coisa da construção da ideia e aí eu vou montando a coisa meio que na minha cabeça, desenhando, visitando o local, conseguindo os objetos que vão ser preciso e isso é uma coisa meio que fundamental, assim. Esse recorte que vai sendo feito e a carga simbólica de cada objeto desse, e uma certa limpeza para ele ficar em evidência é uma forma de construir... A bolsa, a forma... Em que lugar desse quadro que ela tá, o cacetete, esse personagem, enfim... Pra tirar toda essa situação. Até você, ir pro dia do trabalho, assim, o que não impede que ele possa dar errado ((ri)) também, como tem vários, assim, que deram...

LL: Isso que eu ((queria)) te perguntar! Da intervenção tipo, se você já vai com alguma expectativa de intervenção externa, assim... Porque você vai pra lugares muito, com fluxo muito...

JL: Públicos.

LL: É, as vezes... Por que eu fico pensando nessa performance do Batedor de Bolsa, que foi feita lá no muro da pecuária, fluxo muito grande. E aí essa intervenção externa, alguma hostilidade nesse sentido, e tal, que possa vir a acontecer e que, às vezes transpareça, ou não transparece na performance e tal?

DP: Super acontece, já aconteceu ((ri)), algumas coisas dão errado, algumas coisas não funcionam e aí não chegam nem a virar um trabalho final, e outras se incorporam no trabalho. Tenho uns exemplos, assim, o tabuleiro que foi feito em Salvador na frente do muro do hospital Santa Isabel, então a escolha, nesse caso deste muro, foi fundamental porque eu estava falando de cura, pensando dois modos de tratamento de medicina mais popular e mais sistemática, enfim. E quando eu fui fazer aquelas primeiras visitas, mapeamento do muro e tal, o muro tava branquinho, e eu "beleza" e tal, e aí no dia que eu vou tirar a fotografia ((ri)), primeiro que tava um dia chuvoso, e aí como era uma residência artística e eu ia ficar determinado tempo lá em Salvador e às vezes conta com a disponibilidade do fotógrafo, e eu disse "não, vamo fazer agora mesmo" que foi o caso do corpo enquadrado, não sei se vocês repararam que têm muito musgo, não sei... Acho que até da pra ver gota d'água, tava chovendo nesse dia e aí foi com chuva e eu falei "eu acho que ficou lega, funciona!" Daí você vai ver se funciona ou se não funciona, aí a pixação entrou no trabalho. O outro que teve intervenção do público foi o Unguento, a performance, e aí eu to la numa situação, e tal, e aí vem uma pessoa senta do lado e participa, direciona e super enriquece a performance assim, sabe... Fez todo o sentido, talvez não funcionaria se ele não estivesse lá. Até a cor da camisa que ele foi, a gente que tem essas referências de matriz africana vê a figura de Exú por exemplo, e aí no caso a casa que tava ao fundo, foi uma casa verde, pra mim era uma referência de plantas medicinais, já tava fazendo uma garrafada... Então quando você vai pra rua, você tá pra jogo, então pode acontecer de tudo, pode acontecer de tudo mesmo... Como é que eu me preparo para fazer a performance, e a outra pergunta eu esqueci já...

JL: Eu vou mudar um pouco. A arte é medicinal?

DP: ((ri)) Então, a arte pra mim, eu vejo ela muito como uma espécie de cura, por exemplo, quando eu tô no processo pensando trabalhos, fazendo a pesquisa e nesse processo da manufatura mesmo, de desenhar e de pintar ela me coloca numa sintonia outra que por algum momento me tira do nosso mundo real, entre aspas, assim, para assim dizer, e isso de alguma forma pra mim é estado de cura. E faz eu também refletir sobre esse mundo, por que a gente, a cada vez que passa, passa por grandes desafios e a nossa geração está passando por momentos históricos, né. Tanto o nosso país, quanto o mundo, coisas que faziam por exemplo cem anos que não acontecia né, uma pandemia, algo que afetasse o mundo inteiro, então eu vejo assim, que essas pessoas que lidam com arte e que tem uma sensibilidade aflorada, que tem essa coisa da captação ficam muito afetadas né, não que as outras não afetem né, mas ficam afetados com essas situações todas e aí, quando eu acho que você tá alí com a cabeça nas artes, fazendo arte, trabalho, isso tem sim sentido, sabe? De cura, de fazer com que a gente de alguma forma fique bem assim... faz a gente se sentir bem, numa situação melhor do que se não tivesse.

JL: O que o Dalton de hoje, o artista de hoje, falaria para o Dalton do início da carreira?

DP: É talvez eu falaria só para ele ter mais paciência ((ri)) e continuar... Eu tive uma visita uma vez, no atelier... Eu encontrei pessoas muito generosas, na minha trajetória e aí certa vez

eu fui no atelier do Antônio Poteiro, mostrar o meu portfólio que era um álbum de fotografia 10x15, que a gente revelava as fotos e tal, e aí ele falava assim "Ó, continua descendo a bucha, continua fazendo". Então acho que é fundamental você continuar acreditando, você ter paciência, entender o tempo das coisas, principalmente o que me constitui, o meu corpo, a minha cabeça, as minhas coisas que eu acredito vem muito desse lugar do tempo mais pausado. E aí até falo, às vezes na minha biografia, que a contemporaneidade tá muito nessa coisa coletiva também, do individualismo essa velocidade que a gente tem na contemporaneidade né, essas coisas todas, acho que de alguma forma vem meio que adoecendo né. Então por exemplo, a ansiedade às vezes de estar em determinados lugares ou de que algum trabalho aconteça, ou uma série de situações isso pode ser adoecedor também, por exemplo, eu tenho um trabalho que só pra conseguir coletar todos os objetos para fazer a obra demorou três anos, que foram as bateias, então ter essa paciência assim, esse entendimento, continuar sempre investigando, acho que essa coisa do artista pesquisador é uma coisa fundamental para que o trabalho seja cada vez mais profundo para que o trabalho tenha uma base sólida, com que faça com que ele seja potente, acho que a gente precisa ter muita paciência, perseverança e uma coisa que até mesmo se a gente pensar corpo, se a gente pensar essa figura deste artista e enfim, esse personagem, o que que é discutido assim, uma palavra que eu acho que é importantíssima é persistência, sabe? Essa coisa da água na pedra, de estar resistindo ali e tal, que é quando eu faço, por exemplo o trabalho A Promessa foi um ritual para legitimar, para dizer pra mim que eu era artista então foi esse casamento com o Dalton e com o artista, e...

JL: 2012!

DP: Eu não lembro mais ((ri)) daqui a pouco a gente pega, tem que olhar na ficha técnica. Mas deve ser! E eu dizia que eu era pseudo-artista e isso eu acho que era uma coisa ruim depois de ter lido o livro da Clarissa Diniz, O Crachá, que ela fala dos personagens, dos sistemas das artes, que é o artista, o curador, o crítico, o jornalista - a pessoa que vai escrever, o colecionador, a galeria, o museu, as instituições todas né, então tem uma certa legitimação por cada personagem desse, e o mais importante é o do artista. Então se você não se entender como artista, eu vejo assim, que você não vai conseguir convencer ninguém, né? Não esse artista romântico, dos gênio, do iluminado, essas coisas que vai para o iluminismo não né, no sentido do operário mesmo, aquela pessoa que tá pensando, que tá pesquisando... Nesse sentido. Eu acho que a pessoa que se propõe a trabalhar com arte, ela tem que persistir, sabe? E ter uma coleção de "nãos" ((ri)) para começar a vir os "sims", e acreditar em você mesmo, porque eu acho que quando você passa a conseguir se convencer, daí você convence o outro com a sua verdade. Então era mais ser isso, não ter... Essa geração de hoje tá cada vez mais ansiosa e acelerada, assim, sabe? E acelerada, e parece que querendo tudo para ontem e eu acho que isso pode atrapalhar. Da mesma forma que essa energia do "hoje" da juventude, mas às vezes muita ansiedade eu acho que pode atrapalhar. Num sei, é uma coisa que eu fico pensando, que às vezes uma coisa que você acha que pode tar verde, entender qual que é o tempo certo das coisas, sabe? E até mesmo para construir, eu entendo assim, por exemplo, que eu falaria também, é para você construir um corpo de trabalho, no sentido de que ali possa conseguir visualizar o caminho que você possa querer estar né. O que que, por exemplo, você pretende com as artes visuais, qual que é o seu objetivo, e aí eu acho que quando isso de alguma forma fica explícito na cabeça do artista, constrói-se uma base que é mais difícil de derrubar assim, porque tem muita competição às vezes, tem muito desafio, dificuldades, tem essa coisa de lidar com estruturas muito rígidas e às vezes, tipo instituição, galerias, editais,

concursos, uma série de coisas, que às vezes você não tá muito afim, mas às vezes você pode, né, titubear assim, enfim, então eu acho que é mais isso mesmo, tentar ficar mais seguro, "paciencioso", sempre trabalhando, sempre estudando, né, porque é um trabalho para uma vida. E é isso também, eu vejo que a figura do artista é o trabalho de uma vida, e que não acaba, eu acho que a graça é isso assim... Eu que lido com essas questões raciais, eu entendo que eu to dando continuidade a outros tantos trabalhos de pessoas que passaram por aí, e aí tu vai deixar coisa incompleta para outras... Por isso é uma escola, sabe? Como é que a gente, de alguma forma fomenta, incentiva, aprende junto com a nova geração para eles continuarem tocando o barco, sabe?

JL: Você mencionou um pouco antes o trabalho com as bateias né, eu visitei esse trabalho seu quando você estava montando, finalizando ele, antes dele... Ele foi pra Pinacoteca?

DP: Ah, foi mesmo. Esse trabalho foi para a exposição Panorama da Arte Brasileira.

JL: De qual ano?

DP: De dois mil e doze... Vixe ((ri)) tem olhar alí, depois tem que olhar ((ri)), depois eu te mando o portfólio, tem tudo direitinho. E aí ficou lá nessa exposição, com curadoria da Júlia Rebouças.

JL: Bamburrô?

DP: Bamburrou!

JL: É uma expressão?

DP: É, é uma expressão. Bamburrou significa, pelos garimpeiros assim, essa expressão é quando uma pessoa encontra uma grande quantidade de minério ou ouro, diamante... Ela meio que "enricou", conseguiu uma quantidade grande de dinheiro, e é curioso por que as vezes isso dura um dia, dura muito pouco assim... Aí se gasta. E aí uma das questões do trabalho é: será que quando você bamburrou, você bamburrou de fato? Porque eu fico pensando o desequilíbrio, a tensão que é causada pela mineração, ambiental, o clima alí entre as pessoas, muita ganância. Essa busca, essa febre do ouro e prostituição, droga, e toda essa tensão que envolve, as vezes a pessoa tem tanto ouro, tanto ouro na mão que as vezes ela não tem o que comer. Então tem muita tensão em relação a esse ambiente, e para mim quando o ouro sai da terra ele gera um desequilíbrio.

JL: Quando eu visitei seu ateliê anterior e você tava cuidando de alguma dessas peças, você passou nas nossas mãos quase um livro com parte da pesquisa que você fez para construir esse trabalho, e eu fiquei impressionado com esse processo. Eu sei que nas artes há um debate, ou pelo menos eu já escutei: tem artista que não quer valorizar muito a pesquisa técnica, por que tem essa ideia de que a arte vai vir de outro lugar, né? Talvez iluminado, né ((ri)) e o que eu vi ali não! Foi muita pesquisa, só aquele livro daria uma tese ((ri))

DP: ((ri)) É mas tinha muita coisa.

LL: A Bamburrou, você fez, você foi para algum lugar de garimpo e tal?

DP: Fui, fui para Crixás - Goiás e fui para região de Pilar, fui para Diamantina. Gente, será que a gente pode terminar na cozinha e depois a gente volta?

DP: E aí João, essa coisa, por exemplo, da coisa técnica, às vezes tem uns trabalhos das artes visuais que são mais conceituais, mas é algo assim que, também exige muita pesquisa, mas essa coisa da manufatura é super importante, para além da pesquisa, porque para mim é uma forma das ideias irem se encaixando, assim, sabe? Da poeira ir assentando, e pra mim nesse momento vai me dando algumas respostas, sabe? E além de ir aprimorando a questão da linguagem, do desenho e tal e isso de alguma forma potencializar aquilo que eu tô querendo discutir e tal, em termos formais. E aí, pra mim é muito importante esse momento da pesquisa, quando se vem a ideia, então ir atrás da bibliografia e às vezes pode passar pela questão da literatura, que foi o caso do bamburrou. E de livros de história mesmo, que trata do período da mineração. Às vezes quando eu tô nos lugares... E aí vê como é que as pessoas entendem isso, como é que elas visualizam, principalmente os mais velhos, que é algo que eu valorizo muito assim, dentro dessa minha forma de ver a afro-brasileira os mais velhos como ((inaudível)) então essa pesquisa vai se dando dessa forma, e daí certa vez eu fiz uma residência no ateliê da Rosana Paulino, que seria minha madrinha das artes, uma grande referência, essa pessoa que tem um trabalho super importante na contemporaneidade na expressão do corpo negro e ela que trouxe isso pra mim, essa proposta do livro de artista, onde eu vou anotando as primeiras ideias fazendo os desenhos, planejando as viagens, fazendo anotação desse material que eu vou estudando, que eu vou lendo nesses livros e aí vou criando aquele material que você viu, por exemplo.

JL: Livro viagem?

DP: É! E aí esses trabalhos de caderno de artista, essa pesquisa, ela vai sendo utilizada em outros momentos, por exemplo, para educadores eu compartilho. E aí pra, as vezes, trazer para a sala de aula, processos artísticos dos artistas né, de onde que surge a pesquisa e como isso atravessa na história e nas próprias artes visuais, ou até mesmo em outras disciplinas também, quando eu vou ter um diálogo com curadores, leitura de portfólio, quando a gente tá pensando em algum projeto, então pra mim é super importante que as pessoas entendam como que eu trabalho, como o trabalho surge, esse tempo, a condição para que surge, né, o trabalho, enfim. Porque às vezes eu pego algum, eles comissionam o trabalho e aí tem alguma... E até mesmo para eles verem, "será que esse artista vai ter condição de executar isso?" Então vira uma espécie, também, de portfólio assim, né. A pessoa ter segurança e entender, e ver se tem um diálogo ali, como que pensa também, como eu penso né, pra que a gente possa trabalhar junto. Pro artista é importante, eu gosto de dizer isso, algumas estratégias. Como é que a gente cria produtos do nosso trabalho? Pra gente conseguir transformar isso numa renda, até mesmo para financiar novos trabalhos. E esses cadernos podem se transformar nisso, em produto, aquele que eu te mostrei eu comecei a desenhar ele junto com um trabalho e teve um outro caderno que ele foi feito uma publicação num facsimile, que tem algumas pesquisa como a ((inaudível)) a capa do livro que eu fiz do Lima Barreto, a biografia do Lima Barreto que a Lilia Schwarcz escreveu, tem a pesquisa dos trabalhos que eu fui convidado do Mnemosyne, são pinturas de grandes formato vocês foram também naquela vez na visita ((inaudível))

JL: Não...

DP: Não essa vocês não foram né?

JL: Mas é em referência ao Atlas Mnemosyne?

DP: É um museu de arte contemporânea em Nova Iorque, chama Mnemosyne.

JL: Ah, não...

DP: É um museu de arte contemporânea importante de Nova Iorque e eu apresentei quatro pinturas lá, numa bienal, tinha artistas de dezenove países. E aí essa conversa com os curadores, ou com educadores e pesquisadores, recebendo material. E aí tem sido importante também pra isso, sabe? Essa pesquisa.

JL: Cê falou que fez residência artística com Rosana...

DP: Rosana Paulino!

JL: Isso, Rosana Paulino, mas você também fez residência artística com Eustáquio Neves. Como que foi?

DP: Então, tanto a Rosana quanto o Eustáquio são esses mestres Griot, são os nossos mais velhos, as pessoas que chegaram primeiro, assim... Então é muito enriquecedor, é um aprendizado muito grande tá com essas figuras, cada um trabalhando dessa forma, com seu desafio, a Rosana Paulino em São Paulo o Eustáquio em Diamantina em Minas Gerais. O Eustáquio daquele jeito dele, mais calado. E aí tem até essa coisa, que falam que mineiro é mais calado porque tem essas coisas das minas né, de dentro da mina, de não falar muito e até mesmo essa coisa de ser discreto, né? Em relação ao ouro, carregar essa quantidade de... O garimpeiro é meio desconfiado, assim, né? É a pessoa que sempre anda com um segredo no bolso e tal. Então é nesses moldes de ser, dos diferentes modos de fazer, que essa recepção desses mais velhos com a nova geração, por exemplo essa minha geração e tá sendo esse recado assim de que daqui um tempo a gente quem vai carregar esse bastão, então quando eu estou com esses artistas sempre eu tenho uma escuta muito atenta e eu me coloco assim, as minhas dúvidas, às vezes alguma insegurança, incertezas, e aí eu pergunto como é que eles lidavam com determinadas situações, eles sempre são bem generosos, sempre compartilham os seus processos, igual por exemplo: a Rosana foi fundamental nessa coisa da pesquisa, porque ela é arte-educadora também, educadora, uma pessoa, que também tá na academia, fez o doutorado dela, o pós-doutorado já foi professora convidada na Unicamp participa em atividades em universidades no exterior, enfim, então é uma pessoa que tá aí também pensando educação e com essa orientação "ó, importante você ver isso! Importante você pensar no modo como se fazer, você já testou essa ideia?" Aquela coisa que eu estava falando que você vai se pondo uma série de coisas e na hora ainda dá errado, mas quando você vai passando pelo processo você vai errando menos e aí, muito bacana. Isso é fundamental. Eu gosto sempre de ficar falando os nomes deles, Rosana Paulino, Eustáquio Neves ((inaudível)) ((acho que ele fala Raí Seracto)), né, a gente pega os modestos também ((inaudível)) Rubem Valentim, a gente pega todas essas pessoas que foram fundamentais para ir pavimentando aí essa estrada pra gente ir tocando o barco.

JL: Você falou ali fora algumas coisas que acionaram em mim algumas memórias minhas, que não tem a ver, mas que é... Algumas questões do corpo. Para você, esse constrangimento de andar na rua, de comprar uma cerveja e uma bolsa estiver perto... e aí eu lembrei de outras questões, tipo, para quem é gay... assim, um corpo gay, o constrangimento, a memória que vem e que é acionada nesse momento é... se "tem criança perto, eu não fico".

LL: Nossa, eu pensei a mesma coisa!

JL: Não fico... porque assim, para você ser acusado de qualquer coisa é... Não fico.

LL: É, tipo... descer às vezes no elevador com uma criança.

JL: Criança sozinha. Sair do elevador! É... Outras coisas, assim, também, é... mas mudando de assunto, você falou que no início da ((sua)) carreira você não... Até O Casamento, você teve um processo longo para se aceitar como artista, né?

DP: Exato!

JL: E a gente vive isso, a gente brinca "eu sou uma fraude acadêmica", eu sou... E é isso, as pessoas só vão acreditar quando a gente acreditar, né?

DP: Eu acho!

LL: E é um processo de paciência também né, que nossa...

JL: E a gente escuta muito na academia, é... E eu tô falando da academia por que é esse lugar que a gente tá hoje, eu e o Lucas, mas pra mim, por exemplo, o livro de viagem ele ultrapassa um diário etnográfico, ele vai muito mais além, pelo que eu tô ouvindo. E na academia a gente escuta muito, como a gente pesquisa corpos LGBT's, a gente escuta muito "Ah, mas vocês são gays e tão pesquisando corpos LGBT's? E o distanciamento acadêmico?" A gente é muito questionado, é muito... A validade da nossa pesquisa é muito questionada pela proximidade, por ser algo que em alguma medida a gente vive, é... E aí eu já escutei em banca, na banca do meu doutorado, de um professor da FIC... Não é nenhum de seus vizinhos.

DP: Se for também... ((risos))

JL: ((risos)) ...Que se agora eu ia parar de militar, se eu iria fazer pesquisa. Ainda bem que a Luciene estava na banca, me salvou, porque esse professor aposentou, enfim. Como é questionada essa questão política na academia eu te pergunto também, arte e política podem conviver? O que você acha dessa junção de arte e política?

DP: Sim, eu acho que elas podem conviver sim perfeitamente. ((pausa))

DP: Então João, essa questão da arte na militância, esses estigmas que o pessoal coloca, né? Meio que as gavetas, tudo no sentido de colocar o negócio menor, ou criar situações para que não se perca né, esse trono que a gente sabe que tem a relação de poder muito forte, por exemplo, dentro das artes visuais, nesse próprio sentido de conceber o corpo como uma

possibilidade só e tal... Então eu vejo dessa forma, pra mim é super possível falar de qualquer assunto, é possível sim. O que eu vejo é que essa coisa de estratégia de relações de poderes, de desinteresses para que - esse sistema é muito fechado - não entre dentro ali, e que fique sempre aquela situação, aquelas mesmas pessoas e tal e basicamente não se sabe né, são homens brancos héteros e tal... Por isso que, como eu falei anteriormente, a persistência, sabe? Em que pensar muito estrategicamente como é que a gente vai furar essa bolha, esses cercos. E aí volta uma das coisas a me interessar muito no muro é: como é que a gente vai para o outro lado do muro? Desses muros que são colocados assim... Então eu vejo dessa forma. E é curioso que nos meus primeiros trabalhos, eles inclusive eram classificados como *Naif*, essa coisa ingênua. Isso acontece muito com os artistas negros, sabe? E de, justamente, colocar ele como menor, desqualificar o trabalho, tem muito a coisa da desqualificação. Então a gente precisa ser, às vezes, duas, três vezes melhores para que a coisa tenha algum espaço, alguma visibilidade, sabe? Mas a gente tá num momento muito interessante que estão sendo conquistadas várias coisas, com o movimento negro principalmente, a luta de várias pessoas, enfim... A questão das cotas permitiu que várias pessoas ingressassem o ensino universitário, e agora essas pessoas estão buscando cargos na instituição. Então uma das estratégias que eu penso é de estar dentro, pra gente poder modificar aquela estrutura de poder. Eu vejo, por exemplo, que estar dentro de uma galeria, que é onde basicamente se dá a comercialização de obras de arte, é uma coisa muito restrita. Dentro das instituições, museus, que é o que legitima, aponta e acaba de alguma forma dizendo "o que é a arte" e aí por isso que é interessante alguns movimentos paralelos de fazer pressão e de outras vozes nesse sentido... Mas basicamente é o que aponta, e é o que geralmente vai pros livros de história e compondo nossa historiografia oficial, então eu vejo como desafio disso, das coleções, exposições internacionais e tal, como um papel do trabalho de ocupar esses espaços para trazer outras discussões assim, outras possibilidades pra esses corpos, que contemplem a diversidade, que contemplem a forma de ser e estar no mundo.

JL: Muito bom de ouvir! Falar isso assim, porque eu sei que não estou falando de arte quando falo da nossa experiência acadêmica, mas a deslegitimação para a gente validar esse lugar, você ter que ser melhor duas vezes, sei lá quantas vezes, para poder validar o seu lugar, isso é similar. Eu escrevo a tese na primeira pessoa do plural, eu falo "nós" o tempo todo na tese e isso é motivo do projeto ser devolvido no comitê de ética, porque "isso não é uma escrita acadêmica". Eles até aceitam eu falar "eu" mas eles não aceitam eu falar "nós", e eu justifico que a tese é construída por múltiplas vozes, eu ouvi muita gente, muita gente esteve comigo, eu li muita gente... São ideias que não são minhas, então eu escrevo "nós", aí você tem que criar uma justificativa, é o tempo todo tendo que justificar. O tempo todo você sendo testado. Então é muito bom te ouvir, é reconfortante te ouvir falar desse trono, desse lugar que as pessoas que estão fazendo esse julgamento, não querem desocupar. E é engraçado que a Ceíça falou do Reuni, mas o Reuni mudou a universidade um pouco, entraram pessoas, entraram corpos que não entravam antes. A universidade hoje é um campo de batalha, tensão toda hora, tem conhecimento que as pessoas não querem que seja lido como conhecimento, então são grafias diferentes da arte, mas me tocou nesse sentido assim... Eu do ponto de vista da entrevista eu tô muito satisfeito, tô muito feliz de ser recebido por você, pela Ceíça, mais uma vez! Da outra vez eu fui no seu ateliê com a Luciene. Que gostosa a sua casa, o seu ateliê, tudo que vocês construíram, parabéns pelo trabalho, obrigado por essa troca, por compartilhar e por ser generoso! Sempre foi uma dificuldade para mim... me colocar, me expressar, mas esse doutorado também tem me transformado nesse sentido, eu tenho experimentado mais e para mim foi um grande dia estar aqui hoje! Muito obrigado mesmo.

DP: Também agradeço a vinda de vocês, o trabalho que vocês estão fazendo, que o trabalho do Lucas também é super importante, e eu acho que é bem esse sentido mesmo de quilombo, a gente estando junto, nós somos mais fortes. E até me ocorreu uma outra coisa aqui, que eu senti necessidade de compartilhar contigo também, dessa parte, da questão da militância e tal, que santo de casa também não faz milagre não ((risos)). É uma coisa que eu percebo assim, sinto e vivencio. Começou o trabalho ser legitimado fora do Estado para depois ele ganhar mais espaço aqui no Estado, e de alguma forma quando a coisa vai para fora do país, também volta assim mais forte, sabe? Também tem a coisa de não valorizar o santo de casa né, as pessoas que tão aqui e tal e é curioso assim. Eu acho que as pessoas conhecem mais o meu trabalho em Nova Iorque do que em Goiânia ((risos)), um trabalho que já saiu três vezes no The New York Times e aqui no Jornal O Popular eles nem às vezes sabem o que tá acontecendo assim, sabe? Então isso é muito sintomático assim, né? Tudo que a gente... Qual é o discurso que eles querem alimentar, qual o discurso vigente, qual que é a pauta. Então tem algumas coisas que fogem disso e incomoda muito, incomoda demais. Mas em certo ponto eu acho bom também, por que a gente vai agindo igual um caçador também, se a gente fizer muito barulho a gente espanta a nossa caça. Então enquanto isso a gente vai construindo...

JL: E essa conversa na mata não é à toa... ((risos))

DP: Exatamente! E não é à toa que eu escolhi o ateliê aqui, tudo mais, por que a gente sabe das coisas que a gente acredita. Então é nesse lugar que a gente vai trabalhando e agindo para que as coisas fiquem numa situação melhor assim. E eu te desejo boa sorte aí no seu caminho, para os dois, para que esse trabalho aconteça e reverbere, ganhe o mundo. E a gente vai fazendo assim né, muito trabalho, muita responsabilidade, mas a gente dá uma paradinha aqui, conversa aqui, e vamo tocando a vida porque eu entendo isso como uma extensão do trabalho. Sempre quando eu posso, eu gosto de fazer isso, sinto essa necessidade, porque pra mim isso é continuação, estaria sendo inverdade trazendo aquele tanto de questões que eu trago no meu trabalho e não trazer isso para minha prática de vida assim...

[Fim do áudio]

APÊNDICE II – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA 2

Arquivo: E2 - Tempo de Gravação: 1 h, 04 min, 13 seg

Realizada presencialmente em 02 de outubro de 2021.

Local de realização: às margens do Rio dos Couros, em Alto Paraíso (GO), na Chapada dos Veadeiros.

Identificação das entrevistadas Melissa Maurer e Priscila Martins: MM e PM

Identificação do pesquisador João Lúcio: JL

JL: Hoje é dia 2 de outubro de 2021, às 12 horas. Estou aqui com Melissa Maurer e Priscila Martins. A gente podia começar com vocês falando: o que é a Chapada para vocês?

PM: Quer começar ou eu começo?

MM: Quero! A Chapada é o lugar que eu escolhi para viver. Eh...Hoje eu não consigo, eh... pensar eu vivendo em outro lugar, eh... Um lugar que por muito tempo foi um sonho, tá aqui para mim, um lugar que eu queria viver com simplicidade, mais conectada com a natureza e mais sossegada, mas que cada vez mais tá mais movimentado, então assim tá sendo um desafio atualmente ver essa transformação que tá acontecendo aqui com a região, né. Outro dia desses a gente pensando assim porque a especulação imobiliária tá absurda, né, e eu fiquei pensando assim... gente, se eu fosse embora eu ia para onde? E eu realmente não consigo, sabe, achar um lugar no mundo, assim, que eu me sinta tão em casa como aqui, né... Isso é bem forte, assim. É isso. É um lugar que você pode tá em muita conexão com a natureza, e isso para mim é muito importante, né, mas realmente tá sendo cada vez mais conhecida, invadida, apropriada em todos os sentidos. E isso tem causado uma estranheza, uma tristeza mesmo, né. Eu acho quando a gente for conseguir ir pra terra, assim, a minha intenção é cada vez me desconectar mais, conectar mais com a terra, e desconectar mais com a cidade como um todo, assim. Eu sinto muito isso.

JL: A terra que vocês tão construindo juntas?

MM: Isso, ((pausa)) a roça. ((ri)).

PM: Aí a Chapada para mim, eu tô aqui não tem tanto tempo quanto a Mel aqui, né, mas ela veio num processo de super cura para mim. Ela apareceu no momento em que... eh... eu tinha, eu já frequentava aqui a Chapada, e aí eu sentia que era muito diferente mesmo, o tempo, sabe, e a sintonia com as coisas aqui. E aí é óbvio que eu entendi que tava ligado à toda a exuberância da natureza, e a observar coisas que eu não tava acostumada a observar na cidade mesmo. Aprendi a observar a vida mesmo assim na natureza, e isso me fez querer vir para cá. E aí eu me organizei, e aí saiu um processo seletivo na época do estado para vir dar aula aqui, e aí a Chapada para mim se tornou esse lugar de abraçar, que abraça a minha racionalidade, aquece meu coração, e me dá forças para continuar e seguir nas militâncias tão duras ((baixa tom de voz)) que eu venho ao longo do caminho. Então esse lugar aqui me reabasteceu, me fez enxergar coisas que eu não tinha parado para observar, né, as miudezas ((fala com ênfase)) mesmo de tudo, e o quanto isso é importante para fazer a vida girar como um todo, sabe. Então a Chapada é esse lugar hoje pra mim, sabe, que me conecta mais,

mesmo. Uma coisa que eu me afastei assim demais ((fala com ênfase)), que é a essência da gente, que é isso aqui, né.

JL: Que bonito esse encontro seu aqui na Chapada. Eh... com esses projetos fotográficos que vocês estão pensando e fazendo aqui na Chapada, como vocês estabeleceram esses projetos em conjunto?

PM: A Mel tem muitos/ Eu vou falar da minha parte, né. A Mel tem muitos insights, assim, eh... de coisas que ela, enfim, visualiza, que ela sonha, né... ela recebe sabe assim, algumas coisas. ((ri))

JL: Baixa!

PM: Baixa mesmo! ((fala com ênfase)) Como aquele dia que a gente tava conversando, né. Foi sedimentando, na verdade. A gente vai conversando, vendo situações, e aí, a partir disso, eu trago algumas leituras que nos ajudam, eu e ela, a chegar em lugares que a gente quer ((pausa)) aprofundar, né. Então, nesse lugar onde a gente se encontra nos projetos, quando a gente trabalha juntas, né, tem esse encontro, assim, que artisticamente ela vai concebendo, e aí eu vou trazendo informações que também, eh... complementam todo esse pensar artístico, sabe. E aí a gente consegue, no fim das contas, chegar numas coisas tão bonita ((fala em tom de voz carinhoso)), eu acho. ((sorri)).

JL: Sim.

PM: Acho que é das coisas mais bonita que eu já fiz ((fala em tom de voz carinhoso)), assim, esses projetos que a gente consegue, sabe, fazer juntas. ((sorri)).

JL: E um deles foi o Beleza Interior, né?

MM: Sim.

JL: Eh... Já vou antecipar a última pergunta ((ri)), porque calhou. Falem um pouco sobre a construção desse projeto, o Beleza Interior, que foi lançado agora em 2021, né?

MM: Sim. Então, o cerrado... eu sinto o cerrado com uma força... um poder muito feminino. É uma questão de você olhar... como a gente tava observando agora, uma delicadeza, só que ao mesmo tempo é uma força, né, as cascas grossas assim... aquela coisa da calma, como a gente tava falando, a demora pra crescer, mas é abundante, cê vê, tá tudo cheio de fruto tá tudo cheio de semente, a resiliência mesmo da questão do fogo, né, de como o Cerrado se recupera disso, de como ele usa essas transformações. Então, assim, porque é muito ((ênfase)) feminino, assim, essa energia do Cerrado, né. E eu sempre fiz essa ligação. E aí, observando aqui, na Chapada dos Veadeiros, Alto Paraíso, principalmente, que é o lugar em que estamos, né, eh... as mulheres são muito atuantes, extremamente ((ênfase)) atuantes na região, assim. São mulheres muito fortes. Outro dia, inclusive, alguém me falou: ah, a Chapada tem energia masculina. Aí eu falei: nossa, não, energia feminina ((ênfase)). Aí a gente ficou debatendo, aí ela: não mas as mulheres daqui são muito yang, as mulheres têm uma energia muito, né, de fazer, assim, do fazer também, e eu concordo, nesse sentido assim. Então é isso, como eu trabalho com empoderamento, de certa forma com reconhecimento, e isso hoje em dia, cada

vez mais, por conta das redes sociais, tá muito ligada a beleza, a casca, né, então isso é um exaltado hoje, no Instagram, enfim, essas coisas de correção facial, que loucura corrigir uma face, oi? Né, então, assim, a gente começou a pensar como a gente pode exaltar a beleza de dentro? E o que seria essa beleza de dentro? E aí a gente tá envolvida em alguns projetos aqui, né. A gente conhece mulheres que encabeçam alguns projetos, e alguns a gente também tá envolvida. E por estar envolvida em alguns desses projetos/ E são mulheres que elas nunca aparecem à frente ((ênfase)). Elas sempre dão protagonismo para outras ((ênfase)) pessoas, né. Aí eu falei: gente, é isso, tava na hora de contar a história dessas mulheres./

JL: Cada uma daria um livro.../

MM: /que fazem por tanto... né... que fazem por tanto... e aí a gente começou a construir o projeto Beleza Interior. A gente construiu ele para o FAC mesmo.

JL: FAC?

MM: Fundo de Arte e Cultura/

PM: de Goiás./

MM: do Goiás./ porque assim, no ano, tinha... eh... você podia submeter até dois projetos. Um Pessoa Física e um Pessoa Jurídica. Eu tenho uma MEI. E aí a gente tem um projeto também, que é nosso ((tom de voz carinhoso)) e que tá guardadinho assim, que alguma hora a gente vai realizar, que ele é muito forte. E a gente botou muita energia nesse projeto, que ainda não se realizou, pruma exposição Internacional. E aí sobrou um prazo, a gente submeteu ele, escreveu ele. E aí sobrou um prazo tipo de uma semana, que dava para escrever outro. E aí eu comecei a trazer essa coisa do Beleza Interior, a gente se juntou, vamos contextualizar e acabou que não foi Beleza Interior que entrou? Então assim... é isso. Assim... muitos aprendizados.../

PM: Aí eu comecei a fazer algumas leituras, né, do texto inclusive da Luciene com a Ralyanara, que foi feito por uma orientanda delas também, que foi pesquisadora no quilombo/

JL: A Madalena?

PM: Acho que é, Madalena. E aí... eh... eu li a carta das mulheres do Cerrado, do encontro. E aí a gente começou a conversar muito ((ênfase)) sobre isso, né... trazendo estéticas e a estética do Cerrado, e a... né... cultura e tudo. E percebendo assim mesmo, assim, que... o que que a gente queria falar, do que que era tão lindo ((ênfase))... né... mas o que que a gente tá chamando de beleza interior? Que é tão ((ênfase)) fundo... que é isso... é gente que faz coisas por outras pessoas sem, sem, sem nada ((ênfase)) em troca, absolutamente/

MM: de forma desinteressada.../

PM: de forma desinteressada/

MM: Faz porque faz ((ênfase)), simplesmente faz/

PM: E é isso... aí cê vê abundância, né... então abundância foi uma metáfora que atravessou tudo, assim... o quanto é bela ((ênfase)) a abundância, né? E ela... desse de dentro que as pessoas fazem, e o quanto isso tá presente no Cerrado... sabe? Então assim... foi aí que a gente conseguiu. Foi se afinando e chegando, né, no delineamento mesmo do projeto, assim...

MM: e daria para ser muito mais que 28 mulheres porque tem mais mulheres que fazem, mas a gente teve que limitar, né. A gente buscou contemplar todas as áreas, então... cultura, assistencialismo, meio ambiente, educação.../

PM: esporte!

MM: esporte, né... porque é isso também. A gente ficou preocupada em se limitar/

PM: Saúde

MM: Saúde também. E é isso...

PM: ele é exemplificativo o rol, né, ele não é um rol exaurido, né... Ele é só para trazer algumas... alguns exemplos mesmo, assim...

JL: ainda é mais plural?

PM: Muito mais, imagina...

MM: e para inspirar também, eu acho... existe um projeto, e aí sin-cro-ni-ca-men-te esta mulher apareceu para fazer um ensaio comigo, que eu conheci há muitos ((ênfase)) anos atrás chamado Caçadores do Bem/

PM: Bons Exemplos.../

MM: não, Caçadores de Bons Exemplos... cê conhece? É um casal... já estiveram no Fantástico, algumas coisas assim.... eles largaram tudo que tinham, entraram dentro do carro, e saíram pelo Brasil viajando, caçando bons exemplos nos lugares. Então eles chegavam numa comunidade: quem aqui faz pela comunidade? E aí eles iam entrevistavam essa pessoa.

JL: eu vi...

MM: Aí eles fizeram um documentário, eles fizeram um livro. E aí depois que eu submeti no FAC esse projeto, essa moça me procurou, a caçadora de bons exemplos, porque ela tava justamente fazendo a transição. Ela tava tentando... voltando a ter uma vida, porque é isso ela só usava uniforme, enfim, eles eram patrocinados, bem ((ênfase)) legal o projeto assim... e aí eu lembro que quando eu fui fotografá-la, assim, contando da história do Beleza Interior né falando: no::ssa, tipo, to::da arrepiada, falando na::da acontece por acaso. Você tá aqui na Chapada. A gente tá se cruzando. Né, foi muito legal, assim... Então é isso, assim, tem pessoas que fazem isso. Eu vejo que tem algumas páginas no Instagram também, que hoje é... razões pra acreditar...

PM: o lado bom das coisas...

MM: é... e eu acho que a gente tá precisando disso. Então outra intenção do Beleza Interior era isso. Que essas mulheres possam inspirar as pessoas. Porque realmente assim, se a gente não fizer pelo todo, eh... não vai ter jeito! Como comunidade, como sociedade. A gente tem que pensar também como a gente pode contribuir com o todo. E é isso que elas fazem.

JL: Pensar e fazer no coletivo...

MM: sim, sim.

JL: eh... como vocês definem a fotografia e os projetos fotográficos que vocês desenvolvem? Como vocês leem seus próprios projetos? Uma definição... cês se enquadram em algum tipo ((ri)) fotográfico?

MM: então... diz que é ativismo, né. Eu nem conhecia essa palavra, eu gosto muito dela, assim. Mas eu sinto que é uma busca mesmo. Eu sinto que com os projetos, pelo menos pra mim, é uma forma, primeiro... o que eu não consigo verbalizar eu consigo fotografar e passar o que eu gostaria. Eu tenho essa conexão. E eu sinto como uma troca, como autoconhecimento mesmo. Quando eu trabalho com as mulheres, isso é um espelho pra mim. O encorajamento, a confiança, a aceitação. É isso, né. Não é assim: ah, eu sou muito bem resolvida e agora eu tô ajudando mulheres a serem bem resolvidas. Jamais. Não é isso. Nós estamos juntas trabalhando uma questão. E isso tá dentro de mim também. Então eu sinto muito que por esse lado do autoconhecimento assim... né... as delicadezas, e o que eu acho muito bonito assim... o público da minha página ele tá lá porque ele quer, porque ele sente, não é por que viralizou alguma coisa. Eu tenho até medo que isso aconteça, né... porque é isso, pode vir ódio, pode vir pessoas ali que vão enfim falar mal do corpo da modelo, julgar de alguma forma. Eu fico apavorada em relação a isso, sabe? E eu acho muito forte isso, as pessoas conseguem sentir. Então é uma forma de passar esse sentimento, não sei... sabe? Mas de trazer essa sensação, de tocar o coração das pessoas eu sinto... que às vezes toca num lugar incômodo, a intenção é essa! Alguns projetos polêmicos tipo Afeto, né, tipo Caminho do Cerrado, a intenção é essa. É que as pessoas olhem e a partir dali elas se questionem, né, nossa que forte, olha... é isso a gente tá passando em plantação de soja e nunca observa. Aí assim teve que botar uma mulher nua para chamar atenção pra isso. É muito louco isso, sabe? O afeto mesmo, que mal há na afetividade das pessoas? E a gente falar pras pessoas falarem a respeito disso. Isso é arte. Amar é uma arte, né? Então eu sinto que é isso assim. Vai muito nesse lugar de tocar o coração das pessoas, sabe?

JL: Se de repente viralizasse e saísse do caminho que vocês estão trilhando, poderia mexer nas relações que vocês constroem, né, com as pessoas...

MM: Eu não sei se nas relações, mas é isso. Porque hoje é tão fácil você estar na internet e falar sua opinião ou destilar seu ódio e, enfim, acabar com o dia de alguém... então assim eu tenho muito cuidado. Quando eu fotografo, a maioria dos projetos que eu faço, alguns poucos as pessoas botam os nomes. Os projetos LGBTs todos, né, amor? As pessoas botam a cara mesmo. É um projeto que estimula isso. Mas o nu, não, as mulheres. Porque rola assédio. Digital ((ênfase)). Porque a pessoa viu lá uma foto. Se eu boto o nome da modelo é capaz dela entrar no in-box da modelo falando “oi, gatinha”. Sabe uns trem assim? Então é isso, assim... eu não acho que... esse cuidado eu tenho com as pessoas, eu aviso exatamente o que eu vou

fazer, e se elas se sentirem desconfortáveis a qualquer momento elas podem entrar em contato, eu delete a foto, né? Enfim. Mas eu acho que é isso mesmo, é ser um palco para destilar esse ódio, né, isso eu realmente não gostaria que acontecesse. Eu acho bonito da forma orgânica que acontece.

PM: Eu consigo fazer umas leituras também das fotos da Mel, que me capturam assim. Acho que ela revela a alma libertadora das coisas, às vezes, sabe? E sem querer, eu, assim... porque é intuitivo o trabalho... mas aí eu fui pesquisar, né? E aí eu consigo ver a potência educativa das discussões, sabe, do olhar. Em alguns momentos eu considero que ela fez fotoetnografia, mas varia bastante né, ela não tá encerrada num propósito de fazer aquilo, enfim, ela captura e aquilo revela uma alma, uma essência e um devir, ao mesmo tempo. Eu sinto isso na fotografia dela. E que me provoca muitos ((ênfase)) sentidos. Muito pensar também. E aí é quando a gente dialoga. Ela trazendo aí toda essa reflexão através do olhar dela e a gente se complementa nesse sentido, eu acho, bastante, nos nossos diálogos.

JL: E como vocês se relacionam com as pessoas fotografadas? Se puder falar um pouco sobre o processo das vivências... de troca, aprendizagem.

MM: Então, muitos projetos eu faço com amigas. Sempre que eu vou comercializar alguma coisa como as vivências do nu artístico na natureza eu chamo voluntárias antes pra testar isso. Todas as condições são faladas antes, do que eu quero, de como vai ser, enfim, do que eu vou fazer com aquelas imagens. Quando eu tô trabalhando numa vivência fotográfica comercial é com total ((ênfase)) respeito. Pra mim não é não. Então se a pessoa não se sente a vontade de fazer qualquer coisa, eu respeito, vai no tempo dela. Eu tenho uma coisa de pedir licença pra absolutamente tudo. É isso, se eu preciso corrigir um cabelo, eu vou pedir licença pra tocar naquela pessoa. É isso, pra deixá-la confortável. O que que normalmente eu faço com a fotografia: eu fotografo os outros conforme eu gostaria de ser fotografada. Eu tenho muita dificuldade com me fotografarem, como a minha auto-imagem, então assim, eu perco minha espontaneidade. Então normalmente o que eu faço com elas é como eu me sentiria tranquila pra fotografar. Com relação a projetos quando a gente abre para voluntários, como o Afeto, Saia Justa, Brejo, acaba que... tem casais do afeto que viraram nossas amigas de verdade, a partir do projeto. Tem pessoas que a gente mantém contato, que a gente acompanha a vida. Depois a gente faz outras coisas juntas. Então isso é muito legal, assim. Tem pessoas que ficam, né, mas eu acho que é natural também assim. Não é nada muito forçado não, né. Se bater, bateu. Eu sinto que é muito respeito pelo desejo das pessoas.

JL: Falando especificamente dos corpos fotografados, pensando em corpo, quais corpos interessam para vocês nos projetos de vocês, e... como vocês lidam também com seus próprios corpos? Qual a relação disso com a vida?

MM: Eu acho que os corpos que interessam são os corpos políticos né. É isso, assim. Esses são os que interessam. Não existe um limite para isso, né. Quando a gente fala aí mulheres, a gente está contemplando todas as mulheres, né. Eu trabalho principalmente com mulher, né, mas a gente tá também agora indo... adentrando esse universo da comunidade LGBTQIA+. E é isso, eu tô aprendendo muito fazendo também né. Eh... mas não tenho um limite assim... é isso, são corpos políticos. Eu sinto que é isso. São pessoas que têm o que contar através da vivência delas. E às vezes até quando... é isso... eu fiz o projeto Raízes. O Raízes eu fui contratada para fazer um projeto, e depois eu virei a fotógrafa do evento, porque enfim... me

conectei mesmo com a proposta toda né. Mas não foi algo que eu tinha pensado, mas esses são políticos, né, desses mestres e mestras dos saberes, assim... as benzedeiras, raizeiras, as parteiras. Então acaba que sincronicamente acaba acontecendo naturalmente isso. E com relação a imagem, a fotografia... eu sou completamente ((ênfase)) travada, com-ple-ta-men-te travada. Sou muito crítica em relação a minha autoimagem. É isso, para mim é um trauma congelar a minha imagem. Eu perco uma espontaneidade, se tiver gravando principalmente imagem ((ênfase)). Não é gravando áudio, mas imagem. Eu brinquei muito agora na pandemia com a questão das lives. Porque é isso, é de se vulnerabilizar. Já que isso pra mim é tão ((ênfase)) difícil, falei ai, quer saber? Vamos se vulnerabilizar. Aí um dia a gente fez uma live, um boteco ((ênfase)) sapatônico, as loca... bebemos três garrafas de vinho, ficamos bêbada on line. Tipo é isso, mas na vulnerabilidade. Porque essas somos nós. E aí chamamos as pessoas, tanto de projetos/

PM: E elas foram entrando.../ ((sorrindo))

MM: E elas foram entrando e saindo. E contando como era a casa delas. Minha mãe no final estava na live chorando ((ênfase)). Só pro cê ter noção, assim. Desse modelo.

PM: ((ri)) e entrou os mais diversos perfis sapatônicos pra conversar com a gente. Foi muito ((ênfase)) legal ((ri))/

MM: foi incrível, foi incrível... Então assim, é uma vulnerabilidade também. Eu acho que a Pri tem que falar sobre isso também, mas eu sinto que a gente é super parecida nesse lugar, muito parecida. E é muito doido porque... é isso, somos um casal, eu sou fotógrafa. Enfim... meu sonho é fazer um projeto dela ((ênfase)), nosso, do nosso dia a dia, de fotografia. E toda hora que eu aponto uma máquina pra ela, é a mesma coisa, assim... é aquela paralisia, sabe? Que é aquela coisa de você falar durante a foto, botar a mão, sabe? E eu sinto que eu também sou assim. Então assim... parece que se atrai mesmo/

PM: eu não paro pra ela me fotografar... ((tom de voz baixo))/

MM: eu já consegui fazer um nu, eu já consegui fazer um nu da Pri. A gente posou juntas no Afeto. Uma amiga fotografou a gente aqui. O que foi um grande desafio pra gente também. Mas a gente é louca por essas fotos. A gente ama essas fotos. Porque foi um momento muito gostoso nosso, assim. Imagina... nua, ainda... casal aparecendo, nossa! ((voz emocionada)) Foi assim... muito forte ((ênfase))...

PM: Toda apaixonadinhas... ((ri))

MM: Mas eu acho... é outra coisa que eu me propus, assim, há pouco tempo: no Brejo também nós estamos no projeto... que eu possa estar nesses projetos quando eu faço, quando eu proponho. Porque é muito fácil... a máquina ela pode ser um muro... tô daqui ((gesticula indicando um limite entre a máquina e ela)) e aqui tá o mundo acontecendo ((gesticula indicando um limite entre a máquina e o cenário))... aqui não ((gesticula indicando um limite entre a máquina e ela)). Então eu me protejo aqui ou pode ser uma ponte. E eu quero que seja uma ponte.

JL: Quando vocês são fotografadas ou entrevistadas, como agora, como vocês se sentem?

MM: entrevistada é de boa, assim, eu sinto. Fotografada já é diferente.

PM: eu tenho muita dificuldade de ser fotografada também ((baixa tom de voz)). Porque é isso, eu tenho sempre um semblante muito sério ((ênfase)) também. Então, apesar de ser uma pessoa que discute corporalidade, também ((ênfase)) tenho dificuldade com o meu corpo, com as formas diferentes que ele vem adquirindo, com a passagem do tempo inclusive, né, então não deixa de ser um questionamento pra gente mesma o tempo inteiro, né, isso... e vencer essa estrutura ((ênfase)) toda, que não é simples, mas enfim, a gente tem tentado. Eu acho que tá melhorando. Agora assim, ser entrevistada também, ser gravada, aí vai depender muito da formalidade do processo... porque eu tenho dificuldade até hoje de falar em público. Já são não sei quantas vezes, quantas palestras, quantos não sei o quê. Quando o formato pra mim é des-hierarquizado... aí é uma maravilha de profundidade, mas botou hierarquia no rolê... aí já acaba com a espontaneidade. Já acaba... dá uma congelada mesmo. O lugar da mulher no público mesmo. Então tem, assim, essa dificuldade, ainda. Ainda pensando a respeito disso. ((baixa tom de voz))

((som de música alta e pessoas perto entrando em um carro))

MM: E eu sinto que é aí que tá a história do autoconhecimento também, né... porque a partir do que a gente provoca, e do que acaba que reflete na gente como a gente reage a isso, a gente trabalha isso, de alguma forma ou não. Então é isso, eu sinto que o autoconhecimento vem bem por aí mesmo, porque é uma estrutura, é uma estrutura social. Então assim, eu fotografo muitos corpos, muitas mulheres. E mulheres das mais... daquelas que frequentam academia, com o corpo musculoso, definido, de malhação... de mulheres comuns, de mulheres com o biotipo magra... de mulheres gordas, de mulheres mais maduras, de mulheres mais novas, todas... 95%... 97% das mulheres não estão satisfeitas com seu próprio corpo. In-de-pen-dente se ela é gorda, se ela é malhada, ou se ela é nova, ou se ela é mais madura... se ela é branca, se ela é negra, in-de-pen-dente. É um comum entre as mulheres, não se gostarem, não se aceitarem. Acharem que são insuficientes, que precisa de mais. É típico as pessoas falarem: então eu gostaria de um orçamento... ai, eu vou emagrecer 3 quilinhos e te procuro de novo.

JL: Meu Deus...

MM: Eu brinco muito que assim... quantas você já foi na sua vida? Quantos três quilinhos você já perdeu? Quantos três quilinhos você já ganhou? Então é isso, você já foi várias. Então assim aproveita o momento agora, ele é único. Daqui a pouco cê já vai ser outra. Daqui há seis meses se você revisitar o ensaio já vai ser outras sensações. No começo você pode nem gostar, mas eu falo não deleta essa foto... revisita ela daqui a um ano. Faz uma pastinha das que você gostou muito, para ficar namorando, faz outra das que você não gostou tanto, mas assim é isso... daqui há um ano que cê tá mais madura, você fala Meu Deus que coragem do tive. Olha que legal, que momento, porque é um momento. É um portal que cê atravessa, da nudez, da exposição, do autoamor, da aceitação, do se ver em ângulos diferentes... é isso, eu fotografo todos os ângulos, é pras pessoas se conhecerem mesmo.../

JL: o direito a se olhar também...

MM: sim, se verem... se verem...

JL: Quais relações vocês enxergam entre fotografia e lutas sociais?

PM: Eu vou deixar a fotógrafa falar, eu falo como a pessoa que assiste e que debate as coisas que ela fotografa.

JL: ((ri))

MM: Eu acho que é isso... eu sou muito do sentir... então, enfim, se você toca o coração das pessoas de alguma forma, e faz elas, a partir disso, refletirem sobre aquela imagem, já valeu a pena. Se isso traz alguma sensação assim... é isso... algum questionamento. Teve uma vez que um rapaz entrou em contato comigo, me encontrou na rua... e aí ele veio me agradecer. Ele falou... nossa, Mel, muito agradecido. E a gente fazia parte de um grupo de autoconhecimento, então era todo mundo muito verdadeiro. E ele falou é isso... eu sou um homem, sou machista, só que eu olho pras suas imagens eu não vejo um pedaço de carne... eu vejo poesia... eu não consigo achar erótica as suas imagens, apesar de ser nudez. Logo no começo do meu trabalho. E isso pra mim me bateu tão ((ênfase)) forte, assim... porque era exatamente o lugar que eu queria chegar. Assim, isso não é um convite. Essa foto não é para te provocar tesão. É pra você olhar e falar... meu Deus, que coisa bonita. Sabe? Nossa, olha a cara dela, como ela tá conectada, como ela parece estar confortável nesse lugar. Que mulher bonita, independente de quanto ela pesa, independente se o cabelo dela é branco, se ela tem de ruga. Nossa, que belo isso. Que lugar diferente. Era isso que eu queria provocar, e eu consegui. Eu fiquei muito feliz assim com esse depoimento dele. De falar assim... é isso, é esse o lugar que eu quero chegar.

JL: Quer falar também, Pri?

PM: Ah, eu acho que eu já falei um pouco sobre como a mensagem-fotografia que ela faz me passa, sabe, assim. Um dos nossos grandes amores, eu digo pra ela, assim... Que também foi uma das coisas que... que é uma das coisas que me traz a minha própria poesia de volta. Eu já disse isso pra ela algumas vezes. Porque me afastei muito da arte. Eu venho ((ênfase)) da arte, eu venho da literatura. E me afastei durante as lutas todas ((ênfase)). A sequidão mesmo da ausência da arte na racionalidade. E aí eu fui pra esse lado da luta, e aí me aproximo, me encontro com a arte dela de novo, e isso faz fervilhar poesia em mim de novo, sabe? Então é reviver lugares nunca antes habitados, quando eu me encontro com a poesia fotográfica dela, sabe? E é assim que eu considero mesmo, me encontrar com lugares nunca antes... é isso assim, passados né assim. Então, a importância disso é tremenda. Mexe comigo pro-fun-da-men-te, sabe? Ela é a mulher que eu amo ((ênfase)), e uma artista incrível ((ênfase)), então eu admiro demais! ((som de beijo)) o trabalho todo assim...

MM: ((ri))

PM: é porque me provoca, em mim, dentro de mim, o que ela faz. Então assim eu admiro também enormemente enquanto essa sensibilidade, sabe, que capta coisas assim/

JL: É sobre isso... ((ri))

PM: É sobre isso sim. ((ri))

MM: Mas o que eu sinto, que eu sou muito sonhadora. E eu sonho tipo criança. Meu sonho não tem limite. Quando eu pensei o Caminho do Cerrado era muito distante. Eu ia pra Brasília. Eu ficava chocada, às vezes chorava mesmo de falar... Meu Deus do céu, como ninguém tá vendo isso? Como ninguém fala sobre isso. Aí eu comentei com uma amiga minha, assim... nossa eu tenho esse sonho... mas não sei onde eu vou encontrar máscara, eu não sei quem vai ser a modelo, ela falou... “eu topo!”. Então é um trem que parece que o universo vai trazendo pra você. É isso, eu sonho. Eu dou uma pirada mesmo assim. E aí não tem um teto o sonho... ai, aqui para, né? E... eu gosto muito disso, assim, acho isso importante hoje em dia, tá muito difícil viver, tá muito duro viver. Então tudo parte muito desse sonho. Obviamente quando a gente vai fazendo a gente vai vendo, oh, não era bem assim. Né, vai vendo a realidade. Mas vai transformando sonhos em realidade mesmo. Hoje viver de fotografia pra mim é um sonho que se tornou realidade. Eu quero viver de projetos fotográficos ainda, mais pra arte mesmo, sabe? Do que só pras vivências... eu quero continuar as vivências, mas eu acho que é isso, eu acho que as mulheres também estão se empoderando num lugar, né, por causa de todas as mulheres que vieram antes, que é isso, daqui a pouco, se os deuses abençoarem elas não vão mais precisar passar por vivências assim. Então elas já vão vir com outro pensamento em relação ao próprio corpo. Então é isso, eu quero poder fazer arte.

JL: Falando em viver dos projetos... em 2017 vocês lançaram o Saia Justa. Falem, por favor, dessa experiência fotográfica.

MM: Tá. Então, autoconhecimento. Machismo me habita. Então é isso, infelizmente, eu nasci nessa sociedade, eu direto ((ênfase)) eu me vejo com pensamentos machistas, né. E aí eu queria criar esse desconforto também, tanto pra mim quanto pra quem era fotografado. A intenção foi tipo... dar a oportunidade... calça esses sapatos, e ande com esses sapatos pra você sentir. E é muito louco, porque é apenas um pedaço de tecido, e o tanto que isso mexe com os homens. E daí, é mais louco ainda porque eu pedi um depoimento/

JL: Inclusive os homens gays... ((ri))

MM: Sim, sim. Não, e era engraçado assim... quando era um homem sozinho era de um jeito, quando ele era coletivo era de outro jeito, e quando ele foi coletivo com muitos homens juntos foi de outro ((ênfase)) jeito ainda. Porque é isso, o homem ele tem muito a coisa do bando, assim... né... do outro, “e aê, vamo lá”. Ou então... aí não leva tão a sério na hora que tá em muita gente, sabe? Alguns são muito corajosos. O corajoso botava mini saia. Porque eu tinha várias saias. Peguei saia de todas as minhas amigas. Eu tinha um Doblô na época, virou um camarim de saias. Mas tinha saia da dona ((ênfase)) Tiazinha até micro saia jeans maravilhosa ((ênfase)). Então, enfim, cada um escolhia as suas saias. Aí trazia saia de casa, da companheira ou da mãe, enfim... eu falava se você quiser traga sua própria saia para posar, mas engraçado né porque na hora da foto... hoje a gente vai viver isso... e eu quero viver de uma forma talvez diferente, vivenciar de uma forma um pouco diferente... porque eu apressava. Eu tentava fazer o mais rápido possível pra não deixá-los desconfortáveis ((aumenta o tom da voz)). Olha que absurdo! E assim, ao mesmo tempo eu pedia pra eles fecharem o braço, pra eles se sentirem homens ((ênfase)) posando de saias. Então tem com a mão assim, e tem com o braço fechado, pra dar um lugar de conforto pra eles.

JL: Os olhos fechados tinham alguma.../

MM: Sempre. Eu amo trabalhar olho fechado. Olha fechado cê concentra, então é o pânico da fotografia. Eu tenho medo. Se você pedir, tá Mel, é isso relaxa fecha o olho, vai pra outro lugar. Cê sai dali, do medo, daquele olhar de aprovação, ou então daquela pose fake, daquele sorriso congelado. Eu amo muito trabalhar com olho fechado, com a sensação. Então eu trabalho olho fechado, olho aberto, hoje você também ver isso, né? Pra isso, pra dar uma suavizada. E o Saia Justa tem muito tempo que eu fiz. Então assim, hoje eu faria ele em outros modelos, talvez... Mas o que eu senti, que muitos homens escreveram o que eles queriam que fosse lido...

JL: ah, porque eles também fazem o relato?

MM: ((gesticulando positivamente com a cabeça)) Se isso afetou a masculinidade deles, usar a saia. Como eles se sentiram, né. Mas eu senti que muitos deles era esse lugar, de escrever algo para ser lido. E esse é um lugar que eu vejo uma problemática mesmo, dos relatos, porque quando eu sonho, eu quero que o relato seja visceral. Lá no meu sonho. Aí quando vem a realidade é isso, às vezes ele é todo floreado, bem superficial.

JL: No Saia Justa tinha homens gays também?

MM: Tinha homens gays...

JL: homens trans?

MM: Homens trans não... não, no Saia Justa não. No Afeto teve. No Saia Justa não. E teve uma vivência, porque assim eu fiz. Aí eu fiz aqui, fiz uma chamada. Eu ia até as pessoas, marcava por aqui. Eu fiz um dia que eu fui na Cachoeira dos Cristais cheia de saia, eu passei o dia, e convidava as pessoas que tavam lá pra posar, então fiz nos arredores. Como se a gente tivesse aqui agora com a saia, e cada homem que passasse cê falava “então, cê quer provar, quer fazer?”, então isso rolou. E... ah, eu fiz em Brasília. Porque muitos amigos de Brasília... eu sou de Brasília... Não Mel, vem pra Brasília. Aí eu fui um dia pra Brasília, eu fui no Parque Olhos D’Água, aí falei... então tal hora eu vou encontrar aqui, vô tá de tal hora a tal hora. Dá pra fazer foto coletiva, foto individual. E eu tive um amigo que mora perto, tipo umas duas, três quadras ((sorri)). Ele foi de saia ((ênfase)) da casa dele até o parque. Chegou lá de.../

JL: Hetero ou gay?

MM: Hetero. Hetero. Foi com a saia da companheira. Figura assim, é um cara que também se trabalha bastante em autoconhecimento, que se desconstrói, meio palhaço. E literalmente palhaço. Ele se veste mesmo de palhaço. Mas era isso ((ênfase)) que eu acho que eu queria tentar com todos, se possível. Sabe, aí, passa o dia de saia e vamo fazer depois uma foto. E fala o que é em relação a isso.

JL: Falando especificamente do Saia Justa, mas também de repente do que aconteceu em outros projetos, eh... principalmente quando era coletivo, vocês perceberam alguma diferença entre... nas vivências com esses homens, entre homens heteros e homens gays? Ou... Porque

eu não sei também se teve trabalho individual, e teve o coletivo... no coletivo talvez fosse mais fácil o.../

MM: É, na verdade assim, é isso, o machismo vem enraizado em todos nós, socialmente, mas você percebe sim uma disponibilidade maior. Eu pelo menos percebo isso dos homens gays. Uma entrega maior. Enfim... ou de pessoas mais desconstruídas assim de alguma forma. Teve inclusive uma pessoa que foi também em Brasília, ela ficou tão excitada de botar a saia, era um senhor já... ele caiu ((ênfase)). Porque ele saiu correndo com a saia ((fala apressada)), mas caiu feio assim, caiu de cara no chão. Mas cê vê? Mexe com... é isso... cê sai de um lugar de conforto, é meio uma catarse. É outra coisa que eu sou louca de fazer de fotografia, catarses... tipo, vem cá e grita. Não é pra ser bonito. Vem cá e bota sua raiva pra fora. Deixa eu fotografar você com raiva, ou você com medo, ou você triste. Porque é isso, a gente tem a mania da foto ((gesticula)) para o outro, não da foto para a gente se conhecer. Isso é forte também. E aí eu senti que teve algumas catarses assim. E ele se es-ta-te-lou no chão assim... Eu fiquei preocupada. E aí depois eu senti que ele tipo acalmou assim... do tipo volta! Aí cê vê que loucura, era só uma saia. Que leva a uma excitação mesmo, é um lugar diferente, sabe?. E aqui na Chapada, falando da Chapada de novo, as pessoas tem uma cabeça mais aberta pra arte, pelo menos, eu sinto/

PM: As pessoas chegantes, né...

MM: Oi...

PM: As pessoas chegantes aqui, não os homens nascidos...

MM: Sim, sim, as pessoas em Alto, como eu, elas tem essa abertura pra arte. É isso. As pessoas que vivem aqui, que estão aqui agora, que habitam aqui, eu sinto que tem uma facilidade assim.

JL: Um próximo projeto que vocês já estão construindo é o Macho.cados, certo?

MM: Sim.

JL: Vocês podem falar um pouquinho sobre?

MM: Sim, então a gente acabou de propor ele pra Aldir Blanc. É um projeto também que eu já tava com ele no coração há algum tempo. Eu tive uma experiência de fotografar um homem que me contratou. Eu acho que foi a única pessoa que me contratou, um homem que me contratou. A gente até ficou preocupada na época. Né, que é isso, assim... eu sempre tenho medo de ir com homem num ensaio... primeiro eu sou uma mulher... é nu, eu não sei... de repente é um tarado... e mulher tem sempre essa preocupação... e eu tô equipada né, enfim... então assim sempre fico com o pé atrás. Mas é isso, ele falou que ia com o companheiro, que eu já relaxo um pouco mais ((sorri))... é isso, um homem gay eu já não sinto um medo desse homem como eu tenho de um homem hetero. E aí fui. E eu fui com muita dificuldade, assim, meu Deus o que eu vou fazer com este homem? E ele era grande, forte, musculoso, estereótipo homem... fortão, machão. E eu falei meu Deus, normalmente é isso... trabalho com olho fechado, trabalho com sensações. E eu falei, cara, como eu vou botar este homem desse de joelho no chão, fechar o olho e se::nte... sabe? E aí eu percebi o meu machismo,

porque ele falou então eu te contratei só por causa disso. Eu quero que você faça o que você faz com todo mundo comigo. Eu tô acostumado com ensaio, se eu quisesse um sensual eu ia procurar outra pessoa. Eu quero exatamente passar pelo que você propõe. Porque ele percebeu, eu acho, a minha falta de tato, assim. E aí depois disso eu super fiz exatamente o que eu sei fazer. E ficou muito forte a foto. E com essa questão de vulnerabilidade, que eu tô trazendo cada vez mais pra minha vida, eu falei gente imagina vulnerabilizar... é isso, fazer um projeto dessa vulnerabilidade. A princípio o nome do projeto tinha até alguma coisa, eu tinha pensado dessa coisa da vulnerabilidade, que é uma pose de conchinha, fetal, nu, mas com homens. E aí meu medo de passar pano pra homens abusadores, assediadores, que eu conheço muitos. Que enfim estão se trabalhando, mas que topariam tá num projeto desse. E aí, a partir da nossa conversa ((gesticulando)) me veio a ideia de... de repente limitar o público pra homens gays e homens trans, pra justamente estar num lugar um pouco mais seguro, e começar a adentrar esse universo, e não chegar com o pé na porta, chegar de outro lugar assim... de um público específico, que também sofre extremamente ((ênfase)) com o machismo, extremamente. Não que os homens não sofram, porque é isso, os homens não podem chorar, imagina... deve sofrer pra caramba/

PM: Os heteros...

MM: Os homens heteros, sim. Mas é isso, assim. Eu sinto que é uma forma de começar de um lugar mais confortável. E esse é o machismo que tá dentro de mim. Que tá dentro de mim, que eu tenho que quebrar também. Então eu gosto de me provocar nisso, e ver como vai ser, e ver se a pessoa vai se sentir confortável ou não. Como que é? Eu até pensei em fazer vestido. Homens com roupa. Mas é isso, não é um lugar de vulnerabilidade. A vulnerabilidade, vamos escancarar, é um murro também ((som de murros na mão)). Não vai aparecer absolutamente nada, mas só da pessoa tá ali nua, é um lugar que causa incômodo em quem vê, em quem faz. Eu gosto desses incômodos assim, eu acho que eles são libertadores, curadores, sabe?

JL: Nesse sentido, construir o projeto Brejo foi diferente? Se sim, em que sentido, como foi?

MM: Totalmente. Totalmente. Aí foi em outro lugar. A gente tava em pandemia, tinha o.../

PM: Ela tava comichando ((ênfase)) “eu preciso fazer arte, eu preciso!” ((ri))

MM: Eu tava fazendo com uma amiga bailarina, a gente fez o Confusão, que era... a gente ia em lugares de natureza, ela dançar de máscara sempre com a mesma roupa. Mas eu sentia que eu precisava fazer alguma coisa coletiva assim. E aí no dia da visibilidade lésbica, no mês da visibilidade lésbica, a gente começou a pensar... nossa o que a gente poderia fazer? E a gente conhece muitas sapatonas aqui. Temos amigas. E a gente falou, nossa... só com as nossas amigas já rolava um projeto massa. A partir do momento que eu abri pra voluntárias... eu falei sapatonas, alô alô sapatonas ((ênfase)), entre em contato. Era um retrato. Aí eu me propus a ir a cada uma, por causa da pandemia. Então eu ia, literalmente.

JL: Todas aqui na Chapada?

MM: Todas aqui. E aí foi uma loucura/

JL: Quantas mulheres?

MM: Porque apareceu muito mais do que a gente conhecia. Eu não lembro, cê lembra quantas? ((gesticula para a PM)).

PM: Eu acho que foram quinze depoimentos/

MM: Não sei, acho que era mais, acho que foi uns dezoito, por aí... é isso, e aí a pergunta era: o que é ser sapatão para você? Desse lugar...

PM: Sa-pa-tão! Não é lésbica, não é sandalinha, não é homossexual feminina, é sapatão. É como isso bate mesmo, né? O termo sapatão.

MM: Porque hoje é um termo empoderador, na verdade, mas ele já foi usado de uma forma extremamente ((ênfase)) pejorativa.

JL: uma ressignificação...

PM: E tem algumas pessoas que... algumas pessoas ainda também não é tão empoderador assim.../

MM: E foi muito legal, porque elas falaram sobre isso. Então trouxe muita coisa... Mas é sapatão mesmo? É isso mesmo? E a gente explicava... é isso, é isso mesmo. O que é ser sapatão? Esse lugar é confortável para você ou não é? Você tem orgulho dele ou não? Você já passou alguma coisa em relação a isso? E tem um depoimento que é for-tí-ssi-mo, de uma amiga nossa que.../

PM: Fortíssimo.../

MM: ...que é uma... foi uma das mais velhas, que... que.. É, umas das... que deu depoimento. E é isso, pra ela, na época dela, que ela é... enfim... sempre se reconheceu lésbica a vida inteira. E em São Paulo ela passou uma coisa numa firma, na hora do almoço, de alguém gritar sapatão pra ela. E ela falou que queria só desaparecer assim... que ela nunca se sentiu tão humilhada.

PM: E isso apareceu no depoimento dela...

MM: E o tanto que hoje é importante.../

JL: em público.../

MM: em público.

PM: Sim.

MM: Só que isso assim... a gente tá falando de uma mulher... isso deve ter acontecido nos 80, 90, né... é outro lugar do que agora... talvez nos anos 90... eu acho... é isso, outro lugar do que as meninas que tão vindo agora super empoderadas nesse lugar.

JL: Que lugar é esse? O que é ser sapatão pra vocês?

PM: Uh... ((tom de voz baixo))

MM: Então, eu tenho me tornado sapatão. Eu estou em formação, na verdade. Eu estou me descobrindo. Hoje eu me reconheço lésbica, e pra mim foi muito doido... quando eu tive meu primeiro relacionamento com uma mulher e eu fui contar para os meus pais, morrendo de medo. Imagina, depois de velha já, pagando minhas contas. Mas fui lá e falei, então tô feliz, e tá acontecendo isso. E meu pai me falou uma coisa que... cara... pra mim me marcou muito. Primeiro... Duas coisas ele me falou. Uma... ((gesticula)) nossa, minha filha, que bom que você tá feliz... na verdade, eu acho que todo mundo é curioso, cê só... cê só teve coragem... e isso me chocou, porque meu pai falando um trem desse, provavelmente ele tem essa curiosidade. E aí eu achei uau, tipo assim pá... e depois ele falou então, tranquilo, mas tenta não levantar bandeiras... opra quem ele falou... ((ri)), coitado... e eu botei isso no meu depoimento. Que é exatamente isso, tranquilo, mas ninguém precisa saber. É aquela coisa... tranquilo, mas ninguém precisa saber... Como ninguém precisa saber? É isso, eu sou um livro aberto. Enfim... então pra mim é isso, é um lugar maravilhoso, na verdade. Eu vejo e conheço. E... é isso, a Pri é uma mestra ((ênfase)) pra mim, em todos os sentidos... de militância assim, que que ela traz do social, em direitos humanos mesmo, sabe? É muito forte assim. Eu sinto muito orgulho do que eu sou. Eu me sinto cada vez mais madura. Eu sei que tenho muito a amadurecer, mas cada vez eu me sinto melhor. Eu não voltaria um dia atrás. Eu amo ser sapatão. ((ri))

JL: ((ri))

PM: Sapatão é o meu lugar, minha cor. É meu... onde eu construí a minha resistência mesmo assim. Quando eu entendi que eu era saptão, e que eu não era lésbica... que assim preferia... teve muito haver com toda a minha adolescência, em que eu era ameaçada pela minha irmã, constantemente, durante as nossas brigas, briga de irmão. Então me irmã me ameaçava, porque ela andava com todos os meus amigos gays, e sabia da minha vida, e aí ela falava... eu vou contar pra minha mãe que cê é sapatão. E aí ela ameaçava isso, em gritar isso dentro de casa. E eu... não faz isso, não grita ((fala apressada)), não grita. E enfim... e aí eu fui entendendo ao longo de todo o processo. Eu sofri um processo de violência... eh... numa fila de... de... uma distribuidora de bebidas... eh... eu tava pra comprar bebida... isso não tem tanto tempo assim, foi até recente, foi 2016. Aí eu fui, eu tava na fila, aí eu costume brincar que eu tava toda performando feminilidade, vestidinho, maquiagem, não sei o quê... eu tava saindo de aula. E aí enfim, aí um cara pega no meu braço, com força, aperta meu braço e fala... vamo sentá ali com a gente, morena... aí eu falei assim... aí eu tirei meu braço de dentro das mãos dele, e falei, então... primeiro, a gente não pega nas pessoas sem pedir permissão, e ainda mais quando a gente não conhece. Quando ele ouve ((ênfase)) o meu tom de voz, ele grita pros amigos na mesa... aí ó, tá tudo explicado, é sapatão. E aí é isso, eu sofri, eles me arrastaram no chão, ameaçaram estupro corretivo... enche a boca dela de rola que ela cala a boca... rasgaram a miha roupa... a polícia chegou e me levou... pra delagacia... eu dormi na delagacia, eles foram soltos... e aí logo após isso eu fui lembrando de todas... do resgate da minha infância mesmo, que eu sempre fui uma criança joãozinho. Eh... e que eu apanhava muito, os meninos queriam arrancar as minhas calças na escola, pra saber se eu era menino ou menina, e era sapatão, sapatão... enfim eu fui criando mecanismos, e o importante do papel da educação... o papel da educação, e me descobrir sapatão, veio através disso. Eu

tive professores que me salvaram ((ênfase)) dentro da educação. A minha vida ((ênfase)) na escola só foi possível por conta de algumas ((ênfase)) pessoas. Porque era isso, eu apanhava muito, né? E aí eu descobri essa sapatão imensa ((ênfase)), gigante ((ênfase)), com essa vontade de dizer pro mundo que era sapatão. Quando eu entrei em contato com um texto da hooks, da bell hooks, que ela fala... eh... ensinando novas linguagens e novas paisagens. Ela fala da migração, do processo de migração, dos homens de África chegando continente ((inaudível)) e Latino também, enfim... do não falar inglês nos Estados Unidos. E como isso era visto. E como aquela língua da comunidade, e como pegar todo aquele xingamento, ((ênfase)) e transformar isso num lugar de encontro e de potência entre pessoas que sofrem com a língua do opressor. Então você toma conta dela ((aumenta tom de voz)), se empodera dela para você e devolve isso em forma de potência e alegria. Então quando eu li esse texto eu falei... eu nunca mais.../

JL: A gente deixa de ser refém...

PM: Eu nunca mais fui refém... Aí eu falava pra minha irmã pode gritar, isso depois de mais velha, pode gritar, grita. Ela... sapatão... Sou mes-mo ((ênfase)), chupo buceta. Que mais cê quer contar pro mundo? E aí, isso me libertou ((fala em tom tranquilo)). E é isso mesmo, liberdade é não ter medo. Isso é real. E aí quando eu deixei de ter medo da palavra. quando eu assumi na potência que ela tem ((ênfase)) mesmo assim. Sapatão de periferia, sim! Que era isso que eu era chamada, era marrom, sapatão, sabe? Encardida. Então todas essas coisas, elas viraram sinônimo mesmo da luta que eu levo com maior orgulho. Então eu não deixo mesmo assim... no meu empoderamento, na minha cidadania... lésbica é um lugar muito embranquecido pra mim, muito limpo, higienizado. Eu não gosto. Não gosto. Eu... eu me coloco em alguns ambientes ainda assim, né... sei lá, sei lá, pra evitar chocar demais às vezes, então, obviamente... mas assim, se eu... se for falar vc se sente... como que vc se sente, me der essa liberdade pra dizer. Então é isso...

JL: Há um empoderamento racial em curso aí também...

PM: Claro, porque foi né... Eu tive dificuldade em movimentos negros de ser desautorizada desse lugar. Eu nunca fui considerada uma mulher branca. Não dá pra me ler como uma mulher branca. Então, assim, ainda mais dos lugares de onde eu vim mesmo. No caso, de bairros periféricos, de vir da educação pública, e todos esses lugares. Então assim, quando eu cheguei na universidade, que eu tive contato com o movimento negro, aí enfim aquela discussão colorista, infinita e de muito cansaço para mim. E aí eu virei e falei assim... eu não tô aqui para tomar protagonismo de ninguém, eu sei exatamente qual é o qual é o meu lugar, mas ninguém vai dizer pra mim qual é o meu lugar. Eu sei exatamente, né, qual é o meu... onde eu já fui racionalizada, e qual situação que eu vivi de ser chamada de encardida mesmo assim. Então é isso, eu sei, eu que sei, imagina. No Uruguai o povo andava atrás de mim: morocha, me caso morocha. Não tem uma pessoa que tenha uma cor parecida. Enfim... mas isso é outra história, né, outro lugar. Mas assim, cada dia mais me tornando mais uma mulher negra, porque é uma conquista gigantesca ((ênfase)) sair desse lugar e querer entender alguns episódios, e sabendo, obviamente, do meu lugar de privilégio em relação, realmente, na questão de cor da pele, cabelo. Mas sim, tomando posse desse lugar sim. Onde houver silêncio, não houver uma mulher preta sendo protagonista, lá estarei eu gritando pelas mulheres pretas.

JL: Uma última pergunta para a gente fechar esse momento aqui e ir pra outros momentos. ((ri))... Eu vou fazer individualmente, tá? Pri... eu olhei para Mel e falei Pri... ((risos)). Pri, o que a Pri de hoje, de agora aqui sentada, diria para uma Pri de antes? Não vou estipular um tempo, é com você. Diria para outra Pri de outro momento da sua vida... só pra gente pensar aí nesses processos, e como que você... o que você diria para essa Pri de antes.

PM: Eu diria pra ela ter calma. Assim, né... hoje eu acredito que eu consigo ter um pouco mais de calma, porque eu consegui perceber o trajeto, o percurso. Mas eu queria acolher essa Priscila de antes, né. Porque eu sabia que ela não tinha instrumentalidades para lidar com as coisas também. Então eu diria... tá tudo bem, tá tudo bem. Eh... calma também, eu acho que paciência... é uma coisa que a gente constrói também, que pode ser construída. Mas é isso, eu queria dar colo pra essa Priscila, sabe? Quando eu fui visitar essa minha infância, que eu... eu apaguei da minha memória. Até os meus trinta e oito anos eu nunca tinha revisitado a minha infância, porque ela tinha sido muito dolorosa. E aí pra escrever um texto, que eu queria me buscar a pensar a infância LBGT, eu pude me reencontrar na infância, e aí eu pude me dar colo, pela primeira vez, sabe? E pensar assim tá tudo bem, calma, você chegou até aqui, você atravessou tudo isso, né. Eh... obviamente, talvez alguns caminhos, porque a gente tá construindo, não sabe se é se não é, podia ter sido diferente. Mas assim acho que o mais importante que eu diria é... é isso... tá tudo bem, tá tudo bem.

JL: E você, Mel, o que a Mel de agora diria para uma Mel do passado?

MM: Eu diria.... ah... eu acho que eu também gostaria de acolher essa Mel do passado. Eu diria pra ela acreditar muito mais nela, pra ela não se importar tanto com a opinião dos outros, e seguir mais o coração, de fato, de verdade. Eu sinto que eu tive... muitos anos eu fui aquela pessoa muito boazinha, muito sim... querendo muita aprovação. E nisso eu me ferri bastante ((ênfase)) assim, por conta disso. Então assim, de confiar mais em si mesma e ir. De não deixar de sonhar nunca hoje. Continuar sonhando, e que ia dar tudo certo. Porque é isso, o lugar que eu tô hoje, assim... eu não sei nem os meus melhores sonhos eu estaria nesse lugar, sabe? Desse jeitinho que eu tô assim, né? E cada vez mais é isso, quando a gente conseguir construir nossa casinha, para tudo, sabe? Delícia. Nem sei o que que a gente vai começar de novo, que vai ser lindo também. Catando semente pra plantar no chão. É isso assim... eu falaria pra ela confiar mais nela, certeza que ia dar certo, e pra ela continuar sonhando, sempre, cada vez mais.

JL: Que bonito, muito obrigado, muito obrigade, a vocês duas.

PM e MM: Obrigada você.

[Fim do áudio]

APÊNDICE III – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA 3

Arquivo: E3 - Tempo de Gravação: 2 h, 12 min, 24 seg

Realizada remotamente em 22 de outubro de 2021.

Local de realização: *on line*.

Identificação da entrevistada Nay Jinknss: NJ

Identificação do pesquisador João Lúcio: JL

JL: Então, Nay, estamos aqui gravando oficialmente. Meu nome é João Lúcio, como eu já te disse um pouco antes. Estamos falando... eu de Itaberaí, e você de...

NJ: Ananindeua...

JL: Ananindeua. Então cê não tá em São Paulo?

NJ: Não tô, já tem desde o ano passado. Fugindo de lá por causa do Covid.

JL: Importante. Bom mesmo... Nay, a gente podia começar falando um pouco sobre essa sua relação com Ananindeua, e também com o Ver-o-Peso, lá em Belém.

NJ: Então, eu sou nascida e criada em Ananindeua. Assim... E eu demoro muito tempo pra... Todo dia é um momento que eu vou desconstruindo, e vou tentando entender esse meu processo dentro da fotografia, assim... Mas o meu despertar para fotografia, e o meu despertar... foi bem decisivo no momento que eu precisava fazer vestibular. Eu lembro que... o ônibus pra vir pra Ananindeua, eu tinha feito um procedimento cirúrgico no meu pé, aí eu tive que dar um balão no ônibus, e esse balão passava pelo Ver-o-Peso, e eu tava com uma maquininha ((gesticula)). E aí eu fiz uma foto eu falei... porra, eu acho que eu tenho que... eu acho que aqui tem alguma coisa, acho que vou fazer algum curso profissionalizante de Fotografia. Só que aqui sempre foi muito escasso, assim... é muito mais rico talvez para publicidade do que pra artes, então a gente precisa muito fazer o movimento de sair de Belém. Quando você se forma, vai sempre fazer uma especialização fora, se você tiver condições... e foi bem como aconteceu comigo. E quando iniciou esse meu interesse pela fotografia, eu não era politizada nesse quesito de... eu não sabia que era uma mulher negra. E eu acho que depois dessas discussões elas ficam mais evidentes dentro no meu trabalho, porque a fotografia das pessoas que documentam o Pará, elas falam muito mais de uma hibridez, de uma luz, onde coloca os protagonistas dessas histórias que estão sendo documentadas assim de modo secundário. As questões políticas de ser um corpo preto que forma o Ver-o-Peso, e o Ver-o-Peso é formado por quem? É composto... eu acho que o Ver-o-Peso... hoje em dia eu consigo falar sobre isso de uma maneira mais objetiva, e ao mesmo tempo mais crítica. Eu acredito que o Ver-o-Peso é um grande corpo diverso, com com classe, com gênero, com a raça mesmo. Então são muitas questões que a fotografia de antigamente não abordava. Só que eu acho que a gente não tem que desconsiderar isso, assim... mas que a gente precisa trabalhar, a partir de agora, com urgência nesses outros aspectos, assim... E eu sempre tive interesse pelo Ver-o-Peso porque a minha vó trabalhou no Ver-o-Peso. Ela foi feirante no Ver-o-Peso, uma época. Minha mãe também. Hoje em dia, depois de o quê... eu já trabalho

com fotografia há 13 anos, e são 13 anos documentando o Ver-o-Peso. Hoje eu consigo visualizar o Ver-o-Peso não apenas como o lugar que eu descobri o meu trabalho, mas também como o meu terreiro. Então tem coisas que eu vou levando para minha espiritualidade... eu acho que não tem como separar o artista da obra, então tem coisas que eu abro para o público, que é para quem vai receber a minha fotografia, vai poder consumir em primeira pessoa as coisas que eu vejo, assim... Muita gente pergunta para mim... você coloca o Ver-o-Peso nesse lugar da hibridez, você intervém, mas ao mesmo tempo é documental... e eu falo... e conversando com a minha companheira ela fala assim... uma vez eu fui para uma aldeia Munduruku, e o Cacique disse assim... aqui nesse rio tá cheio de sereia. Eu vou dizer que não tem sereia? Ou eu vou olhar e falar... sim, tem sereias, ele tá me dizendo que tem sereias... por quê que isso dentro da nossa cultura ocidental ou não aldejada, urbanizada, eu tiraria a credibilidade de um Cacique? Falar assim... ah, é uma coisa híbrida, é uma sereia... não, aquilo ali é uma narrativa em primeira pessoa do que ele tá enxergando, assim... então eu vou começando a entender a urgência de falar dos nossos corpos nesses espaços, querendo ocupar também a academia, as galerias de arte, os jornais, mas sempre tendo muito autocrítica comigo, que também carregava e carrego ainda uma bagagem muito racista, de fotógrafos, tudo... das minhas influências, das minhas referências. E eu vou tentando me desconstruir, assim... e esse movimento que vai acontecendo de Ananindeua pra lá, assim, começa a se intensificar... eu sempre fotografei o Ver-o-Peso, desde que eu comecei a me interessar, só que o Ver-o-Peso é uma grande feira que nunca dorme. Se você for lá agora vai tá movimentado. Se você for lá 2 horas da manhã vai estar um setor que não é esse, mas vai estar. Então assim... o movimento, ele vai andando, mas ele nunca dorme. Então eu ia mais de manhã, porque eu tinha medo de ser assaltada, eu ia mais de tarde. E aí eu pedia para aqueles grupos fotográficos que eu via na época no Facebook, eu falava... aí quando vocês forem me avisem... e sempre existiu muita... muita dificuldade assim penetrar essa bolha dos fotógrafos mais brancos, mais tradicionais, não de Ananindeua, porque de Ananindeua pra lá, para Belém, é uma hora de ônibus, assim... então 5 horas da manhã ninguém vai poder, só quando o ônibus começar a rodar aqui. E eu queria ir documentar de madrugada. E nos últimos seis anos essa produção começa a ficar mais intensa de madrugada. Minha família conseguiu comprar um carro, aí eu vou com carro de madrugada, eu tento fazer isso. E esse meu processo ele vai... quanto mais tempo eu vou passando em Ananindeua, mais também eu vou descobrindo sobre a minha família, sobre meus interesses, essa casa que agora eu moro. Então eu acho que esse processo de morar em Ananindeua me retoma muitas memórias afetivas, e também ir para o Ver-o-Peso me faz questionar muito o método de se construir a fotografia, né. E quem tá nas nossas imagens? Assim... eu acho que esse despertar ele não acontece de um dia para o outro, ele é constante, já tem 13 anos aqui. Mas quando eu me formo em 2017 em artes visuais eu vou para o Rio de Janeiro. Quando eu vou para o Rio de Janeiro, a minha mãe diz assim... eu vou só pagar os teus estudos, e até então eu queria fazer cinema, eu tava querendo ser a Helena de Manoel Carlos, assim... eu era bolsonara total... assim... canceladíssima. Então eu fui para o Rio, eu fui para o Rio não sabendo nem direito a minha sexualidade, questionando muitas coisas. Eu sempre soube que eu gostava de mulher, mas muitos debates começam acontecer depois que eu assumo que sim eu sou racista, sim eu sou transfóbica, começa a fazer terapia... então é um corpo muito grande que vai se movimentando e tentando se entender também, entender quem é quem nesse jogo né de poder porque uma coisa que... uma observação: eu fiz parte do coletivo Mamana, mas saí tem pouco tempo, e uma das coisas, assim, essenciais para o nosso movimento assim enquanto coletivo foi a construção do manifesto, sabe? A gente faz esse manifesto questionando esse jeito de se construir fotografia, esse método, mas esse meu interesse pelo Ver-o-Peso vem

mesmo desde pequenininha. Eu só não sabia que eu ia trabalhar com fotografia naquele lugar. Hoje eu digo que eu dou continuidade a um trabalho que começou com minha avó. Minha avó era feirante, minha mãe era comerciante, já trabalhava numa sapataria de frente com o mercado de ferro, e eu trabalho com a fotografia, tendo esse privilégio de não precisar ter que estar assalariada numa função que me deixaria frustrada. Então, graças a Deus eu consigo ocupar o Ver-o-Peso e dar continuidade no trabalho que para mim é uma continuidade no trabalho religioso da minha família, de matriz afro, de pajelança, mas ao mesmo tempo político ((ênfase)), que precisa adentrar a academia. Tem coisas que eu não costumo abrir pra muita gente, mas... principalmente porque eu tô conhecendo... e tentando entender também quem eu sou nesse nesse lugar, assim... mas entendo o Ver-o-Peso como esse lugar que é um grande corpo que acolhe todos assim. E que eu pensava assim quando eu cheguei do Rio de volta: no Rio eu descobri que eu sou negra ((ênfase)), não sou mais um ser moreno. Eu falo... tá, se eu morrer hoje, como é que eu vou colaborar com as pessoas que eu tanto documentei aqui? E eu vi que não ia ter memória sobre o meu trabalho, sabe? Aí eu falei a partir de hoje eu acho que eu tenho que ser politizada, assim... encontrar, levantar algumas bandeiras dentro do feminismo e tentar também me politizar de tudo aquilo que se aproxima mesmo das coisas que eu acredito. Na minha religião também... e todo dia é um dia para se aprender, assim. Não acho que eu vá ensinar alguma coisa para as pessoas que eu estou documentando. Eu acho que é um compartilhamento, que eu aprendo, eles aprendem, aprendemos juntos, assim... porque não tá escrito isso, né? A gente tá descobrindo, e precisamos da academia como aliado. Acho que é um pouco disso, que se não, se deixar, eu vou falando. Mas eu vou deixar tu fazer tuas perguntas. Não sei se te respondi.

JL: Você já respondeu... já começou a responder praticamente todas/ ((ri))

NJ: Eu imagino... ((ri)) porque uma coisa puxa a outra...

JL: mas a gente vai... é bom que a gente pode aprofundar um pouco cada uma. Eh... em relação às pessoas, qual a relação que você estabelece, Nay, com as pessoas fotografadas? Posso te amar de Nay?

NJ: Pode sim. Então, dentro do Ver-o-Peso às vezes eu só vejo a pessoa uma vez na minha vida e nunca mais. Assim, várias pessoas já passaram pelo meu trabalho e pela minha vida assim. Só que como eu te disse, quando eu chego, quando eu cheguei no Ver-o-Peso, eu cheguei com uma bagagem que é racista. Eu era louca pelo Miguel Rio Branco, eu era louca pelo Sebastião Salgado. Tenho livros, eu tenho todos assim.

JL: eu vi seu post...

NJ: viu? ((ri)) Muita gente fala assim... Ah isso é inveja, gente pelo amor de Deus, não é inveja! Pare de colocar.... quando são mulheres que estão questionando e tentando debater, colocam no lugar da inveja, colocam no lugar do recalque. Eu falo, gente, não é. Vamos dialogar aqui. Vocês tão com medo do quê? ((ênfase)). E é muito difícil esse lugar ser questionado assim, eles são quase que inquestionáveis. E uma coisa que eu fui percebendo também com meu trabalho... também amigas... como eu te disse, eu não nasci assim. Eu estou sendo composta de outras mulheres, de outras lideranças, indígenas, quilombolas... tudo para tentar ser melhor que ontem, digamos assim. Porque eu cheguei no Ver-o-Peso

querendo documentar o lado B do Ver-o-Peso, eu falei... ah, vou documentar as drogas. E eu sempre tive muita lábia, então eu conseguiria desenrolar com alguém e falar assim... e aí, tá fumando o quê? Tá cheirando o quê? E ia fazendo essa construção. Só que depois, uma vez eu lembro que eu tinha ido para um festival em Minas, chamado Confluir, e tinha uma pesquisadora, uma filósofa, eu nem lembro o nome dela, mas eu posso depois pegar para ti, e ela era holandesa. No final do rolê, a gente tinha ido pra um after assim. Aí tinha um amigo meu que falava inglês, falou assim... Nayara, ela quer falar contigo, vem aqui. Aí fui falar com ela, aí falei... Hi... ((ênfase)). Aí ela falou para mim assim... falou várias coisas, mas o que me chamou mais a atenção foi que ela falou assim seu trabalho é muito bom mas com todo respeito eu acho que você precisa proteger as pessoas que você documenta e não expor elas. E também com o tempo eu descobri já na faculdade o trabalho do João Ripper, e o João Ripper trabalha com uma metodologia de bem querer. E esse bem querer é tipo assim, uma coisa que ele diz: não é porque uma pessoa está submetida a uma geografia... Caatinga, Sertão, essas paradas assim, ou elas não estão sendo assistidas por políticas públicas... estão numa área sem saneamento, uma área sem educação e uma área... pobreza dessas políticas públicas, que você vai ter que ir lá com a sua câmera mais uma vez e colocar a pessoa numa condição subhumana. Ou olha aqui, estou anunciando o racismo colocando um monte de homem negro no sol a pino... fazendo eles reviverem várias ((inaudível)), como a gente encontra esse trabalho de artistas daqui. Então, tipo, passar a questionar mesmo assim o que você vai querer fazer com seu trabalho. Então eu não tinha esse zelo, não tinha essa preocupação com meu trabalho, e porque eu tava muito preocupada com uma boa imagem, numa narrativa épica desse fotógrafo salvador, que eu hoje em dia olho com uma coisa mais crítica. Eu falo gente... não é porque você saiu de madrugada da sua casa que você tá fazendo uma coisa ual ((ênfase)). Tipo, tá, vamos questionar esse modo de se fazer, de se construir, sabe. E uma vez uma amiga minha falou: por que cê colocou... por que cê não coloca nenhum amigo teu cheirando cocaína? Eu falei ah, porque não pode né? E ela falou, então por que tu coloca o pessoal na rua? Aí eu fiquei ((gesticula))... eu entendi, eu entendi. Então eu também passei a entender que eu durante a minha trajetória, eu... o meu olhar só enxergava aquilo, e era um olhar muito racista e precisava de uma descolonização desse meu olhar, né. E aí fazer com que esse meu olhar alcançasse as coisas que o Ripper fala. Acho que são as belezas da vida assim... Então, existe um momento dentro da fotografia que é o momento... um fio de dignidade, que ele diz assim. Que é esse momento que você consegue capturar alguma beleza no meio de tanta coisa ruim acontecendo. Tipo, tá, que que você pode... que que você vai levar de informação dessa pessoa aqui para o mundo lá fora, assim. Então pensando nessas questões eu fui tentando entender como é que eu podia proteger e fazer com que as pessoas sentissem orgulho, e ao mesmo tempo me vendo nessas pessoas, porque eu também tô fumando meu beck. Então, é por isso que eu te digo: é o lugar dum autocrítica sempre muito grande, então não pode ser confundida com uma falsa modéstia, eu acho. Eu acho que a gente tem que ser muito crítico porque senão a gente vai no jogo de vaidade, assim... ai, tudo pela foto. E acho que a gente precisa questionar muito esse método porque quem construiu esse método foram pessoas brancas, pessoas europeias gringas, que tem o poder da tecnologia, de tá com uma câmera, de poder construir, ter acesso a isso. Ter acesso ao conhecimento é uma questão de dinheiro. Então eu acho que é muito importante a gente tomar esse cuidado assim... como a gente vai construir esse novo tecido de fotografia, por exemplo. Eu acho que não tem nada do que eu falo que seja novo, mas agora tô tendo uma possibilidade maior de escuta, mas outras pessoas foram silenciadas, com certeza. No próprio Lâmpião lá, no Chana com Chana ((ênfase))... Então eu acho que esse papel, tu como pesquisador, também como artista e fotógrafo, eu acho... eu como artista também, eu acho que a gente precisa curtir

a nossa onda, de tá estudando, fazendo... mas tendo sempre um despertar de que tem coisas muito mais importantes para a gente tá debatendo. Você tem seu momento lá de lazer, e de estar produzindo, mas tem pessoas morrendo se você não fizer isso, tem pessoas que estão sendo silenciadas, sabe? E pessoas do Ver-o-Peso, de Ananindeua... então quando a gente encontra essa possibilidade de troca, e de tecimento assim eu acho que é uma oportunidade da gente se redimir com a nossa história, porque não é porque eu sou uma mulher negra que eu não reforcei muitas opressões, não diminui muita gente. Então eu acho que a gente vai entendendo quem, entendendo como é que a gente pode atuar nesses espaços.

JL: o que você falou me lembrou me lembrou de uma entrevista com o fotógrafo Januário Garcia Filho, que até faleceu este ano... Ele fez um trabalho num projeto no morro do Salgueiro, no Rio, ele subia comunidade e fotografava o cotidiano da comunidade. E ao final ele fez uma exposição na comunidade com a intenção de... ah, vamos trocar, né? Não vou fazer igual os Salgados, eu falo no plural o nome dele... ((ri))

NJ: é verdade... ((ri))

JL: Então ele não quis fazer como esse cara... então ele falou... não, eu vou expor o trabalho para a comunidade. Só que é muito mais desafiador, né. Porque aí ele expôs o trabalho, e algumas mulheres começaram arrancar as fotografias dele dos painéis porque elas foram fotografadas sem serem consultadas, e lavando roupa, ou estendendo roupa, ou sem se arrumar. E ficaram assim: como assim? A gente se arrumaria para você fotografar. E aí foi isso... assim é desafiador porque perde aquele momento que essa fotografia que é clássica coloca o cotidiano como algo muito revelador, mas quando você estabelece relação com as pessoas é isso né? As pessoas querem estar bem na foto, na fita. E aí ele teve que negociar, ele tem que marcar. Depois de muitos conflitos, elas autorizaram ele a manter as fotos desde que ele agendasse um ensaio com elas arrumadas.

NJ: É, tem uma coisa que o Ripper fala também... tu conhece o trabalho do Ripper?

JL: Não...

NJ: Você tem que conhecer... eu falo até para a Ana, assim, eu falo... as pessoas que chegam no meu trabalho, ou elas já conhecem o Ripper ou eu vou apresentar. Porque toda... tanto eu quanto a Ana a gente vem desse lugar, dessa escola que o Ripper desenvolve, assim. E uma coisa que ele fala... ele fala várias frases de efeito, assim... que é tipo... os primeiros curadores e editores da nossas fotos são as pessoas, são as populações. Então no final de cada dia que ele faz a documentação, ele mostra o que ele produziu para essas pessoas. E o que elas não gostarem ele tira. E muitos fotógrafos falam assim, porra, tu vai mostrar tudo? Até o que é grosseiro? Tu vai abrir o teu chip, né, para essa galera? E ele fala sim! ((ênfase)) Porque eles são os primeiros editores, curadores né, e que vão poder dizer o que eles querem, o que eles não querem. A imagem é deles, assim. E a imagem, ela... pra gente, a população que está em minoria por essa questão de poder, assim... a gente sempre teve nossos corpos marginalizados e expostos como eles queriam. E também tem uma outra frase dele, que ele fala assim... todo mundo quer sair bonitinho nas fotos, né. Então por que não, né? Então... às vezes eu até falo assim... poxa eu fico assim... eu não acredito quando eu tenho que fazer esse jogo... eu falo assim... imagina teu filho nessa condição? Tu ia gostar que a sua mãe saísse assim? Que a tua vó saísse assim? Então tipo... e também uma foto não vale mais que mil palavras... tipo uma

foto sozinha estampada no jornal ela pode ser qualquer coisa, pode colocar qualquer título, qualquer legenda, qualquer coisa. Agora uma foto que vem acompanhado de uma legenda ela vai te dizer o que que aquilo significa. Então, sei lá, assim... eu acho que... acho que foi ano passado... foi ano passado. Teve uma foto no prêmio Vladimir Herzog... eu sempre cito isso. E foi uma foto do Joédson duma indígena Yanomami. Essa indígena Yanomami estava com uns rebitezinhas assim, eu esqueci o nome, uns adereços. E ela olhava para máscara e ficava assim olhando como se... quem via a imagem, pensava assim... poxa, olha só, ela não sabe nem colocar a máscara. Reduz imediatamente a um a um estereótipo. Que por exemplo, Sebastião Salgado coloca muito quando ele lança Amazônia ((ênfase)), as sete etnias da Amazônia. E aí eu fico... as pessoas vão pensar que só tem indígena de tanguinha, não tem indígena tomando identidade agora, ou podendo andar de Hilux ou tendo celular ou tendo uma câmera fotográfica. Então esse estereótipo, assim. E aí esse prêmio teve uma carta, que fez desclassificarem essa foto que já tinha sido premiada. E a carta era do Povo Yanomami, que falava... essa essa foto não teve autorização. Aí o fotógrafo que era o Joédson ele falava assim... mas naquele momento eu era os olhos da sociedade. Aí a gente se questiona, que sociedade? A sociedade Yanomami já não é. Porque para você entrar dentro de um território Yanomami você, no mínimo, tem que ir de avião. E quem foi o avião que deixou você lá? Foi a FUNAI? A FUNAI é aliada do governo. Então... foi publicada onde? Então uma foto, ela não pode ser solta, assim. Ainda mais no mundo de bolsonaristas, de fascistas. Então eu acho que perpassa tudo isso daí. Assim sabe... e eu acho que as coisas, elas podem ser contornáveis. Ele se colocou no lugar de quem foi censurado. E aí tu fica assim porra, sério? Como assim? Cê tá se colocando... um homem, cis, não sei se ele se considera branco, como é que ele se considera, mas... em que momento um indígena silenciou um homem branco, no que diz respeito de ser um homem da cidade, né? Então, tipo, são muitas questões, assim... E esse lugar de ter a sua foto questionada, assim... eu já tive várias vezes, e que bom ((ênfase)) que esse homem foi questionado e chamaram a atenção dele, porque isso é uma visão muito colonial assim... e que a gente também, pessoas pretas desenvolvemos, sabe? Porque nós somos formados numa sociedade machista, que nos colonizou. Então, por mais que eu diga assim... eu não sou racista, eu sou racista. Eu preciso aprender a falar sobre isso, entendeu? Que fio é esse, entende? E a fotografia é isso, cara. Eu gosto do trabalho do Januário, mas a gente precisa ouvir as comunidades.

JL: Exatamente. E ele ouviu. Ele negociou. Foi um desafio... seria muito mais fácil ele fazer como Salgados ((ri)) ...

NJ: É...

JL: E só levar... Tem uma... eu tava vendo também uma entrevista com... tem uma foto do Salgado de uma criança em um assentamento do MST, e essa criança hoje ela é uma mulher de uns 40 anos. E ela foi entrevistada hoje. Ela falando do absurdo que foi aquela foto, que não pediram autorização para os pais dela, que ela era uma criança, que os pais não gostaram de ver o rosto dela, sem estar arrumada, estampada nas revistas, nos jornais, que eles processaram esse fotógrafo. E é isso, assim... eu acho desafiador porque o local do observador é muito fácil, né? Você se... esse poder de quem observa é... se não haver troca realmente é um trabalho de muitos limites. E aí, eu já queria emendar uma pergunta contigo que é... se você sente que a sua fotografia, quando você consegue estabelecer relações com as pessoas fotografadas, o que você sente que muda na sua fotografia?

NJ: É muito doido assim, porque eu vejo a fotografia sendo apresentada para mim... as pessoas também dentro daquele espaço ali do Ver-o-Peso... eu sempre tô num lugar que eu posso aprender, assim... e eu já entendi que eu tinha ido lá para marginalizar essas pessoas, e que hoje em dia são amigos, assim... então, quando eu vou para lá, eu vou disposta a ouvir. Todo mundo quer ser ouvido, assim. Então quando minha mãe adoeceu, eu lembro que o Maranhão mandou uma mensagem para mim assim... que é um rapaz de lá... como é que tá a tia? Tá bem? Operou bonitinho? E aí eu fiquei assim... porra, pode crer, né... um dia eu só olhei para eles como trabalhadores dali, assim. E outra coisa que a Ana fala... quando eu coloco... quando eu peço para... ele começa a entender o meu trabalho, eu acho que isso é muito massa assim, e eles querem participar. Eu imagino que... eu lembro que eu tirei uma foto da Josi. A Josy, ela é uma mulher, mãe solo de quatro filhos, assim. E quando eu cheguei lá eu documentava ela cheirando o pózinho dela lá. Tem essa foto. Só que aí depois eu lembro que perguntaram assim... tá, mas para além daquilo que tu já sabe daquela pessoa, o que que tu vai falar sobre ela? Assim... então acho que quando a gente começa a ganhar confiança, a gente... nem a gente sabe onde é que a gente vai chegar, sabe? Porque é uma troca... do quanto você está disposto a dar, se envolver, e vice-versa, assim... sabe? Então eu lembro que... eu fiz agora um outro trabalho com a Josi. E a Josy fala assim... eu deixo tu me fotografar, porque eu falo para todo mundo que eu sou tua modelo ((faz voz da Josi)). Eu falo assim... Josi, mas tu é artista também... e ela fala assim... Eu sei ((faz voz da Josi))... E tipo assim, ela fileta o peixe, ela faz... ela que deixa o filezinho para poder vender, né. E também teve um outro momento... eu vou já te falar dessas duas figuras, guarde esse nome... Josi...

JL: Fileteira? O nome é fileteira?

NJ: Ela é fileteira. A Josi também já foi carregadora de saca de açaí, assim... a Josi é rock doido ((ênfase)). E também nesse nesse lugar do Ver-o-Peso eu encontro a Taís, que para muitos poderia ser nóia, mas pra mim ela é moradora do Ver-o-Peso, e ali, ela mora ali, e é vítima das drogas. E eu tenho uma relação que foi construída, assim, com muita conversa e ao mesmo tempo sem nenhuma conversa. Quando eu encontro a Taís, assim, ela sempre já tá meio louca, assim, por conta da droga. Mas eu sempre tento falar... e aí, como é que tu tá? Tu já comeu? Então falei assim... tu ainda não comeu, vamo tomar um café... que eu tô tomando café aqui... aí eu tento pelo menos o mínimo de redução de danos assim... é bem... e aí ela também vai entendendo. E eu lembro que uma vez eu fui filmar a Taís, e aí eu lembro que eu perguntei assim... quando foi que tu começou a usar drogas? Aí ela falou assim ah, faz muito tempo... ((faz a voz da Taís))... eu falo... mas me conta. Eu tenho esse vídeo, ele tá no meu Instagram. Aí ela fala assim... ah foi por conta do meu terceiro marido ((faz a voz da Taís)). Aí eu lembrei de uma conversa que eu tinha tido aqui na minha casa, aí eu falei, Taís, e tu gosta de alguém? Tá afim de alguém? Porque quando minhas amigas chegam aqui em casa, eu falo... e aí, tá com quem? Que que tá fazendo da vida? Tá pegando alguém? Tá no tinder? A gente tem uma outra relação, assim. E aí, nesse momento, a Taís fala assim... eu já fui casada com três homens, mas o que eu mais gostei foi o Zé Augusto ((faz a voz da Taís)). Aí ela fez uma carinha assim ((gesticula))... aí eu... Zé Augusto? ((ri))

JL: ((ri))

NJ: Aí eu falei... aaaaai... ((ri)). Aí eu falei... não, não, não, cadê o Zé Augusto, Taís? Não, Taís. Aí a Taís falou assim... porra, ele tá preso, tá lá na seccional de São Brás. Nesse mesmo dia eu tinha vindo de um rolê, que eu fui com o fotógrafo gringo e um daqui, dá um rolê em

todas as seccionais, que são todas as delegacias. Belém-Ananindeua. A gente ficou de meia-noite até 6 horas da manhã, quando a gente foi pro Ver-o-Peso. A gente visitou um monte de delegacia pra tentar encontrar uma pauta. E eu nunca tinha ido. Foi a primeira e única vez que eu fui. E nesse dia eu fui à Seccional de São Brás. E aí na hora que eu tava na Seccional de São Brás, tinha acontecido um rolé lá, mas aí depois eu fui pro Ver-o-Peso. E aí encontro a Taís, e nesse dia ela fala da Seccional de São Brás, assim. Aí eu falei assim cara, eu acho que já deve ser o meu santo falando assim, porra... aprende, Nayara. ((ênfase)). Aí ela aí ela falou assim... ah, ele tá preso lá na Seccional de São Brás ((faz voz da Taís)). Eu falei... eu já fui lá, sabia? Falei assim... vamo gravar uma mensagem pra ele? Aí ela ficou... ((gesticula)), foi ficando assim toda toda envergonhada. Aí eu falei... caralho, nunca vi ela assim. E aí eu falei assim... bora Josi... ops, bora Taís, grava uma mensagem. Ela falava toda encabulada. Aí eu falei, não, fala devagar... porque não dá para entender nada do que tu tá falando. Tu tá com vergonha. E aí ela se declarou pro José Augusto, assim... aí eu falei... ahhh, que bonitinho ((ri)). E aí desde esse dia, eu falei... cara, eu acho que eu quero encontrar esses sentimentos, esses rolês, assim, que não tá no lugar da violência. Eu já sei que aquelas pessoas estão, sabe, em situação de violência, de vulnerabilidade, mas... e aí? De que maneira então... teve uma vez que eu tava numa sala na UFPA daqui. E uma menina, eu lembro até o nome dela, Elenice. Ela chegou falando assim... uma vez eu tava passando pelo Ver-o-Peso, e eu vi a Taís ((faz a voz da Elenice))... e eu falei... caralho, ela sabe o nome da Taís. Eu falei... hum... falei... hum... ela falou... e eu não tive medo da Taís ((faz a voz da Elenice))... porque quando a gente passa pela pedra do Ver-o-Peso, determinado horário, é muito perigoso, assim. Porque você fica muito vulnerável, a galera tá querendo comprar alguma coisa, assim, enfim, como toda zona portuária de qualquer cidade ou feira. É sempre remoso. E aí ela viu a Taís, aí quando ela estava ela vindo, elas estavam sem cruzando... Aí ela falou... fala, Taís ((faz a voz da Elenice)). E a Taís se espantou, mas falou... e aí ((faz a voz da Taís)), e foi embora. E aí teve uma mulher que depois que passou a Taís, falou assim... olha, cuidado que esse pessoal adora assaltar ((faz a voz da mulher)). E ela falou... não, ela não vai me assaltar, ela é a Taís, eu conheço ela ((faz voz da Elenice)). Então agora quando eu encontro a Taís, ou a Josi, elas falam assim... olha, fulano me disse que é pra eu te cobrar essas fotos porque tu pode estar ganhando dinheiro ((faz a voz da Taís e da Josi)). Eu falei assim... eu queria estar ganhando dinheiro...

JL: ((demonstra alegria))

NJ: Eu falei mas essas histórias eu geralmente conto assim quando alguém vai fazer alguma entrevista de trabalho. Assim, eu tive uma revista que quis publicar sobre o meu trabalho e eu pedi para eles. Eu falei assim... manda o máximo de revista que vocês puderem que eu quero dar para todo mundo que saiu na foto. Pelo menos a revista. Eu sei que eu não ganhei dinheiro nenhum. Eu fui entrevistada, mas eu quero que o que acontecer para mim eu quero que seja para eles também, assim. E assim eu não acho que vai ser algo que... eu como Educadora, não acho que isso é algo que... talvez as pessoas do Ver-o-Peso, nesse momento, sintam diretamente. Talvez eles sintam a minha aproximação, a minha amizade com eles lá. Mas talvez a próxima geração que vier, assim. E se eu puder contribuir, colaborar com esses novos profissionais de educação ou de qualquer coisa, sabe? Que vão olhar para o Ver-o-Peso com um olhar mais crítico, e não só pela estética, que marginaliza até mesmo os urubus, assim... eu acho que os urubus têm uma função indispensável ali. Eu vou atrás disso porque a gente fala de uma... eu venho... eu sempre me achei muito burra, assim. Quando era muito nova eu falava... eu sou muito burra, porque eu só tiro nota vermelha... e eu fui pro Rio nessa época

querendo ser cineasta, diretora de fotografia. Só que durante o... eu fiquei... era dois anos pra concluir... quando eu tava com um ano e meio e eu falei assim... cara, eu nunca peguei na câmera aqui. Só esses filha da puta, filhinho de papai querem pegar. Eu fiquei puta. E aí eu fui entendendo. Eu falei assim... cara, parece que eu não tô gostando deste clima aqui. E aí eu fui para duas comunidades do Rio de Janeiro. Eu fui para o Complexo do Salgueiro e também fui para o Lixão de Jardim Gramacho. E aí eu falava assim... cara, eu quero trabalhar com comunidade. Já entendi. E aí eu falava assim... ei, vocês não querem que eu dê aula de fotografia? Eu sei fazer câmera obscura. Eu posso ensinar para comunidade no dia que tiver um passeio de lancha, de mutirão, de não sei o quê. Eu posso dar essa oficina. Então eu comecei aí. E aí eu comecei a entender. Eu falei assim... eu não acredito que eu quero ser professora, eu acho que eu quero dar aula. Só que eu sempre tive muita dificuldade. Aí quando eu tava no meu TCC, eu não terminei minha faculdade de cinema. Eu fiz o meu TCC assim depois de ter repetido o semestre inteiro. Eu queria ter uma banda, então não ia mais pra faculdade, tava uma cagada só a minha vida. E aí eu fiz o meu TCC assim, eu tive que entregar dois TCC na Faculdade de Artes Visuais, o de Bacharel e o de Licenciatura. Eu falava assim... Eude... eu era a primeira entrada dela, coitada ((ênfase)). Eu falava assim... Eude, eu não sei, eu não quero dar aula. Ela falou assim... Nayara, escolhe um lugar que tu ama ((faz voz da Eude)). Eu falei assim... Eude, não rola. Ela falou assim... você escolhe qualquer lugar que vier na tua cabeça ((faz voz da Eude)). Eu falei... Ver-o-Peso... Ela falou... então dá uma aula no Ver-o-Peso ((faz voz da Eude)). Aí eu falei... como assim? Aí ela falou... dentro da educação, não existe só educação formal, tem educação informal, então a educação pode ser na mesa de um bar ((faz voz da Eude))... aí eu fiquei... eu falei... égua! Deixa comigo aí. Aí nesse momento tinha uma semana que eu conheci o trabalho do Ripper. E aí eu falei... Eude, eu conheci um fotógrafo que fala assim assim assado. Ela falou... eu tenho o e-mail dele ((faz voz da Eude))... Manda um e-mail para ele ((faz voz da Eude)). E aí eu falei... ãããããã... tudo conectado ((gesticula expressivamente)). Eu acredito em tudo. Hoje em dia eu falo assim... cara, eu já fotografei com o Ripper. No início do ano a gente fez uma viagem juntas, eu e minha companheira, assim. E eu olhei assim eu fiquei... eu só posso morrer, eu vou morrer, né, porque eu tô fotografando com meu grande ídolo. Mas sempre é... desconstruindo muito, assim. Eu não endeuo ninguém. Aí eu olhei assim para a situação, eu falei tá vou escrever um e-mail para ele. Aí eu escrevi um e-mail, expliquei que eu queria fazer... o meu TCC era fotografia compartilhada o tema... e por que era fotografia compartilhada? É porque eu não tinha dinheiro e tinha pouco equipamento. Então a UNAMA, que era a faculdade, tinha duas câmeras analógicas. Eu falei tá, eu vou pegar quatro alunos. Cada uma vai dividir essa câmera, vai ser dupla. E aí vai ser vendedoras daqui desse quiosque de alimentação porque é o único lugar que eu conseguia visitar aquele horário sem ter medo de ser assaltada. Eu vou comprar um filme de 24 poses e vai ser 12 poses para cada uma. Quando uma terminar, movimenta as câmeras. Era isso. E aí nesse primeiro momento elas fotografariam só entendendo que ali é... clicava e... tava tudo no automático, só enquadrar, enquadra... eu falava... o princípio básico nesse momento vai ser enquadramento. E aí elas faziam esse primeiro momento. Eu revelava essas fotos, depois eu ia num dia no Ver-o-peso só mostrar as fotos. Olha, isso aqui foi o que vocês fizeram, agora a gente vai ter uma aula de fotografia técnica. Para além desse enquadramento, tu pode ver a luz, tu pode ver se tá equilibrado. Se tu quer fotografar um retrato, uma pessoa. E aí depois desse princípios básicos da fotografia, eu entregava... dava de novo pra elas a câmera, e elas faziam as fotos depois dessa... e revelava de novo. Aí ficava o antes e o depois delas serem capacitadas, instruídas a fazer. E tinha uma diferença muito louca. E era muito massa... ela fala assim... ahhhh, que foto linda, eu nunca pensei ((faz voz da estudante))... olha, vem ver ((faz voz da estudante)).

JL: ((demonstra alegria))

NJ: E cada uma tinha um jeito de se construir a fotografia. E quando eu contei isso para o Ripper, ele só falou assim... manda teu endereço ((faz voz do Ripper)). Aí eu... ((inaudível)), o que será que ele vai fazer? Aí eu mandei, né, sem pretensão. Passou duas semanas chegou os livros dele lá em casa, na casa da minha mãe. E ele falou... que isso possa lhe ajudar no seu TCC, assim ((faz voz di Ripper)). Então eu acho que a primeira referência que eu tive... e saber... sei lá, o que que eu vou fazer com o meu trabalho? Como é que as comunidades vão poder colaborar? De que maneira eu vou poder falar de uma vida que já é tão sofrida assim? Em que eu vou poder colaborar com meu trabalho e fazer também com essa fotografia retorne, se não for desse jeito material... quando eu for... eu tenho várias fotos, amigo. Eu falo para Ana assim... eu falo... amor, um dia eu vou fazer uma exposição só com as fotos que eu revelei e eu não consegui nunca mais encontrar a pessoa. Porque eu tenho um bloco de imagens já, eu vou guardando. Aí eu vou revelando outras, inclusive eu teria que mandar revelar hoje algumas imagens, porque semana retrasada, não.. semana passada foi o Círio. E eu sempre levo uma... tem dois anos que eu levo uma imagem de Nossa Senhora para... quem for católico, se quiser tirar uma foto, aí eu vou construindo um andarzinho assim. Mas basicamente era isso, assim. Eu acho que a fotografia, ela precisa ser compartilhada tanto com quem tá fazendo, quanto quem tá nessa imagem. E se você puder, em algum momento dar a câmera, para que você conte a sua história, e a pessoa comece a... se quiser... despertar... faça isso, assim. Eu acho que é esse o caminho, assim, como educadora, principalmente. Acabei. Coitado, essa transcrição aí, 40 minutos só essa parte. ((ri))

JL: ((ri)) A minha internet começou a ficar um pouco instável, mas eu te ouvi perfeitamente. Só às vezes dava uma travadinha. Mas eu te ouvi perfeitamente. Eh... como que você, Nay, vê... enxerga a relação entre fotografia e as lutas sociais?

NJ: Eu sou militante, né. Eu acho que não tem como você... cê tá me ouvindo? É por que acho que tu silenciou teu microfone, né?

JL: Tô, tô te ouvindo.

NJ: Ah tá. Eu acho que você não separa o artista da obra, entende? Então é... você vai saber exatamente quem é quem no jogo da vida se a gente fala assim... vamos ter um rolê lá no Ver-o-Peso, quero ver pra onde seu olho vai bater ali no Ver-o-Peso. Então eu acho que vem muito desse...

((silêncio devido a internet ter caído))

NJ: Oi...

JL: Oi, Nay... ((ri))

NJ: Olha, só foi falar, tu viu? ((ri))

JL: ((ri)) Caiu minha internet, foi?

NJ: Eu não sei se foi a minha ou se foi a tua. Travou aqui, reiniciou assim... aí eu fiquei congelada. Aí eu saí, entrei. Mas eu acho que as lutas estão completamente ligadas, assim. Acho que se você... sei lá, acho que o nosso corpo é muito político, né? E eu acho que o que a gente puder, assim, facilitar dentro desses lugares de poder, sabe? Eu olho para mim e existe as interseccionalidades, assim. Existe toda uma estrutura que nega, silencia, embranquece pessoas negras, mas eu consigo entender também que meu corpo tá ocupando alguns espaços e, por exemplo, tem um estudante aqui do doutorado conversando comigo, assim. Então eu acho que os movimentos sociais é... aprender muito com a oralidade, com a comunicação popular, com a cultura popular, com o jeito de se perpassar essa história, que é através da... uma coisa que minha companheira fala assim... eu acho que quando a gente vai pensar em documentar alguma coisa a gente pergunta assim quem são os grandes comunicadores populares dessa Aldeia ou desse Quilombo, das quebradeiras de côco? Porque a gente... nada mais quer do que a pessoa que melhor sabe contar sobre aquilo ali. E a gente com os nossos equipamentos, nossos aparatos, a gente para além de tentar fazer com que essas pessoas documentem, a gente também vai ter que levar isso de um jeito que seja... aliados, né, aos movimentos sociais, assim. Eu acredito também, um parênteses, que o Sebastião Salgado ele já foi aliado às lutas, total assim. Porque ele o Ripper fotografaram Serra Pelada assim, juntos, coxa com coxa. Quando tinham as grandes lutas lá, eles estavam juntos, assim. Então ele foi uma pessoa que conseguiu externar assim a luta também, do MST, sabe? Ele é indispensável assim nessa construção, mas a gente precisa questionar esses privilégios, né, porque você não pode se confundir nos movimentos. As lutas... eu sempre falo assim que elas exigem de você 24 horas, e você tem que saber um meio de não se adoecer nessa sua militância, que você vai exercer. Porque a gente tem que aprender a dizer não, a gente não pode fazer tudo, a gente não vai salvar o mundo, e é um trabalho que é coletivo, sabe? E eu acho que ouvir lideranças indígenas e quilombolas... Eu saí de um evento de sócio-biodiversidade essa semana, e foram grupos que não foram convidados de um fórum de bioeconomia que o Estado tava dando com parceria com a Suzano, com a Hidro, com várias coisas que querem acabar com populações tradicionais. Então eu fico pensando assim... tá, eu tô trabalhando aqui com essa equipe e o que que eu vou fazer com as coisas que eu vou levar daqui? Eu tô trabalhando, eu preciso fazer essa pauta porque me chamaram para documentar o evento, mas eu sei que eu tô por aqui porque eu preciso ouvir essas lideranças. E saber de que maneira eu vou legitimar a fala da Dona Nice ou da Alessandra Munduruku... que são lideranças que estão agora ocupando a academia ou enfim conseguindo falar sobre a história dessas comunidades pela voz, assim. E a cultura popular é assim também. Aprender sobre as línguas tradicionais é a mesma coisa, assim. Então eu acredito muito na educação, assim. Ponto. Eu acho que a revolução, ela é educacional, a arte. A nossa desconstrução assim, acho que é pensando nesse tecido que a gente pode ser... quanto pessoas brancas sendo aliadas nas lutas... eu acho que a gente precisa de aliado, e quanto mais esses aliados, sejam eles brancos, negros, indígenas, se desconstruírem assim para não serem cooptados, sabe, não serem sugados pelo sistema, eu acho que a gente precisa tá muito instruída. Então o nosso trabalho tá total ligado com a militância, com os movimentos sociais. E se não tiver, aí eu já nem trabalho muito assim. E se eu trabalhar, eu já vou vendo o que que vai me causar menos danos, mas se eu ver que... Enfim, eu só trabalho com pessoas que eu pergunto assim... quem são os parceiros desse evento? Imagina se eu vou trabalhar lá, e aí tá lá, Hydro? Aí já é diferente de tentar aqui em Ananindeua o edital que a Hydro tá apoiando, e esse edital é para ser oficina para dar aula de teatro. Então eu acho que a gente precisa entender e precisa trabalhar também na militância. Então eu não quero fotografar comunidades tradicionais e vender uma pauta que eu sei que tá sendo patrocinada pela Hydro, mas a Hydro precisa de contrapartida, enquanto

entidade, precisa fomentar cultura também, assim como a Vale. E tem vários institutos, e esses institutos são formados por pessoas que acreditam, muitas vezes. Então de que maneira eu vou conseguir? Eu não queria ser, e não quero ser refém do Estado. Eu não quero fotografar o Helder Barbalho. Mas... eu quero poder trabalhar como cultura, como sociedade nesse ginásio que ele acabou de inaugurar aqui em Ananindeua, porque eu sei que eu preciso capacitar jovens. Então eu acho que é uma conversa muito profunda assim pra você não cair no sistema, não se sentir em dívida. Porque eu fico assim, eu não quero trabalhar pra pensar que eu tô ficando refém do Helder, do prefeito aqui de Ananindeua. Que compartilhou recentemente um vídeo totalmente fora do contexto da minha imagem, ele não sabia quem eu era, mas que bom que eu tinha comunicação e eu consegui colocar bastante nas redes sociais, assim, porque... e mesmo assim não consegui processá-lo. Porque eu não sou louca de processar um prefeito que é aliado ao Helder Barbalho. Porque a gente sabe o que acontece, saca? Então, eu acredito que educando eu consigo colocar outras sementes para trabalhar, e funcionar e acreditar em educação, pra gente despertar e não deixarem mas fazerem isso... e ocupar o poder em algum momento, quem sabe. Por isso que eu acho que não é logo que eu vou ver agora, mas se eu tiver netos, quem sabe? Mas eu acho que é isso, saca.

JL: Bacana. É preciso estar atenta e forte. Nay, você mencionou em alguns momentos, mas eu gostaria que você talvez falasse mais, quais as memórias que você acha que seu corpo carrega?

NJ: Eu tive uma infância muito pautada no meu sobrenome, assim. E na família da minha mãe. A família da minha mãe, por mais que não fosse uma família rica, era uma família urbanizada. E a família do meu pai era uma família que até os 17 anos do meu pai, meu pai era morador de Araquaim, interior de Curuçá. Então depois de muito tempo eu vim entender que eu mesma fiz o silenciamento da família Castro. E hoje quando eu me vejo, eu acho que a memória ancestral que eu carrego são das minhas avós. Se a gente parar para pensar, minha avó morreu com 87 anos. O que divide a gente dessa invasão que aconteceu no Brasil são poucos anos. São quatro gerações. Da minha família conheço três... tipo, eu vi minha bisavó, então a gente consegue ver que não existe muito tempo, para a gente entender nossa história, mas que existe um pagamento da nossa cultura. E durante muito tempo eu não queria ser. Eu sabia que eu não era branca, mas sabia que eu não queria ser negra. Então a gente aqui, por não entender muitas vezes a figura desse pardo, desse moreno, a gente não desperta para nossa negritude ou para nossa emancipação identitária, digamos assim, sabe? E falar desses termos assim é muito louco porque a gente tá falando de retomada de identidade, a gente tá falando de retomada de território, demarcação, PL 90, muita coisa, sabe? Porque têm indígenas que tão retomando terra, e tão dizendo que são Akroá Gamela no Maranhão desde 2014. Então não é que criam-se índios, né? Então hoje em dia dentro da minha memória ancestral, eu vejo que para além da... sei lá, da minha identidade negra, tem também uma identidade indígena. Só que eu não sou, nunca fui aldeada, tenho uma cultural totalmente urbanizada. Só que tem um apagamento que aconteceu com a família do meu pai, e que ele mesmo, hoje em dia, consegue trazer isso nas falas aqui em casa. E trato também na minha terapia. E vejo que é uma questão muito... a nossa sociedade é uma questão de hierarquias, seja nos nossos relacionamentos familiares, seja nossos relacionamentos amorosos, de amizade. Então a gente tem que se desprender disso, sabe. Então quando eu olho para minha memória, e eu vejo hoje em dia as fotos da minha avó materna, e da minha avó paterna, eu vejo uma mistura das duas, assim. E minha avó paterna vivia sempre com esse coque ((gesticula mostrando seu coque)). No dia que ela morreu, ela soltou assim, e eu falei caralho,

eu me pareço muito. ((ênfase)). E uma das coisas que faz eu entender minha ancestralidade é como eu vejo a morte. Porque quando eu pedi minha avó materna parecia que eu tava perdendo um membro meu. Assim era estranho, foi uma dor imensa. E quando eu pedi minha avó paterna eu fui para o interior pela primeira vez depois de grande. No dia que meu pai fez aniversário, a minha avó morreu, 18 dezembro. E aí eu fui para lá, e eu lembro que todo mundo se parecia comigo, assim de corpo. Meu irmão falava assim... Meu Deus, Nayara, olha/

JL: Qual cidade?

NJ: Araquaim, em Curuçá. E aí o meu irmão falava assim... Nayara, olha esse menino, ele é parecidinho contigo quando era criança, assim ((faz a voz do irmão)). E aí era um menino todo entroncadinho. E nesse ritual de passagem eu via como as pessoas estavam lidando com esse luto. E tinha gente... eu comi uma, tava tendo caranguejada, dominó, uma roda de fofoca e piadas, e dentro tava tendo uma novena. Eu falei assim... cara, eu acho que esse ritual é um ritual que eu quero levar para minha vida, então eu preciso muito me aproximar dos aprendizados daqui. Então hoje em dia eu olho muito para minha família porque aqui em Belém tem uma família Jinkings também. Se tu procurar, tem Raimundo Jinkings, ele veio para cá, para região norte, e aqui tinha muitos comunistas. Então muita gente que olha para mim... e teve uma fotógrafa chamada Leila Jinkings, na década de 80 e 90, que fotografava junto com os Luiz Braga, Miguel Chikaoka, Paula Sampaio, que são muitos nomes que fomentaram a cultura fotográfica daqui, sabe. E muita gente fala assim... Nayara, tu é dos Jinkings da Livraria? Porque eles tinham uma Livraria, eles são todos cults. E viveram no período da ditadura, e hoje em dia digamos que eles... assim tem uma mana que é atriz da Globo, então tem uma parada mais refinada. É tipo fotografia híbrida, mas também uma fotografia... a fotografia da Leila é uma fotografia muito da política. E às vezes eu fico... pode ter algo aí porque o meu nome é Jinknss, né. E perderam muitas letras o meu sobrenome. Então em algum momento ele se transformou nisso. Mas o Jinknss do meu primo legítimo é diferente do meu Jinknss, então tem uma variação de consoantes que faz a minha família Jinknss, mas para além disso, era isso que me atraía. Eu falo assim, aí, que cult, meu nome então ele é britânico... ((voz de deboche)). Aí eu falava assim, nitidamente, eu queria ser branca, eu ia muito mais para essa cultura de... aí, quero sair da Amazônia ((voz de deboche)), quero ir pro Rio de Janeiro ((voz de deboche)). Quero fazer... e quando eu vou para fora do meu território, eu falo assim... hum, hum, hum ((gesticula fazendo sinal negativo)). Amo Belém. Eu emagreci... eu falava assim, meu Deus... não, cara. O pessoal aqui não tempero direito, não tem tempero de Belém. Eu achava as pessoas muito exibidas, assim. A gente aqui é muito diferente, assim. A gente tem nosso tempo também, óbvio, somos diferentes, mas a gente é mais... a gente consegue ser mais educado também.

JL: Aquele ar blasé, de grandes capitais...

NJ: Aham. Eu ficava.... ((gesticula em deboche)). Mas eu te confesso que o meu olhar era deslumbrado ((ênfase)), e isso vem também muito sobre como colocam essas regiões, e a nossa região na TV, nos livros. Então hoje em dia eu falo assim... eu vou pra São Paulo, com certeza, eu quero dar meu close. Óbvio. Mas eu vou voltar. Eu vou capacitar aqui a galera, pra que a gente consiga ter aqui uma rotatividade de pessoas que consigam fazer isso, e que se quiserem fiquem, que vai ter mão de obra, vai ter capacitação. Porque eu fui uma pessoa que fui também para o Rio e criei esse desejo, esse sonho, porque eu via todo mundo da faculdade

se graduando e indo fazer uma especialização em São Paulo. Só que eu me fudi ((ênfase)). E aí eu fiquei assim... eu fiquei sem minha família, eu tinha saído de um relacionamento que eu era a pessoa que abusava. Então eu tive que me desconstruir pra caralho... porque eu falei, cara... E tem outras questões que em breve eu vou trazer à tona, mas... que também perpassa pela terapia assim... mas pensando que... preciso dormir de cabeça tranquila, e tentar fazer o melhor para minha comunidade, pros meus pais, para ter qualidade de vida. Eu acho que isso é algo que pesa muito porque a gente quer. E a gente tem um conceito muito deturpado do que seria a felicidade, assim. Então essa felicidade perpassa pelo dinheiro, assim. Muito grande e confunde demais ((ênfase)). E aí eu acho que... eu falo para minha namorada assim que... eu falo... amiga... amor eu vou comprar uma piscina, porque isso é qualidade de vida. A gente tem uma piscina de plástico. E assim ela fala... foi o melhor investimento que a gente fez nas nossas vidas ((faz voz da Ana)). eu falei... isso é ser rica, eu faço churrasquinho, mas óbvio que eu quero dar close.

JL: (ri) ... eu tô rindo mais, porque eu fiz a mesma coisa... ((ri)). Ano passado eu comprei a minha piscina de plástico. E o meu companheiro, meu namorado. Na verdade, a gente casou agora... meu marido... eu ainda tô acostumando a falar.

NJ: Que chic, ó, fofinho, amei.

JL: Ele até hoje joga na minha cara, porque a última parcela da nossa piscina é mês que vem.

NJ: Quantos litros tem a tua?

JL: Como assim você compra uma piscina de 2 mil reais. E não sei o quê...

NJ: Caralho, que piscina. Égua! Tu tem uma piscina firme.

JL: Pô, é uma piscina... eu comprei até escadinha pra subir nela, porque eu sou baixinho.

NJ: Nossa... ai que tudo, aqui também não dá, piscina olímpica aqui não, ou é olímpica ou é o carro. Aí não vai rolar.

JL: Mas eu ri porque eu achei... enfim, me lembrei da minha piscina. Eh... Nay, como você se sente quando a sua namorada, sua companheira te fotografa, por exemplo? Ou quando você é fotografada também por outras pessoas?

NJ: Eu de-tes-to, amigo. Eu fico... eu entro no modo automático de... inhaí ((emposta a voz aguda))... eu fico assim... porque eu sou, eu fico... hum, hum... ((gesticula poses)). Tem um vídeo que a gente fez agora... tipo assim, não teve Círio... mas teve Círio, as pessoas foram à rua, fez um movimento, só não teve a santa. E a gente encontrou um grupo de fotógrafos assim, amigos, que tavam aqui um dia desses num churrasco. Foi aí que a gente combinou esse churrasco aqui em casa. E aí minha namorada começou a falar assim... deixa eu testar essa lapela... ((faz a voz da Ana))... aí eu falei, eu segurei assim, e ela falou... e aí, como é fotografar o Círio? ((faz a voz da Ana))... e eu... massa... ela... não, fala direito, pode fazer direito. Qual o momento que tu mais gosta do Círio? ((faz a voz da Ana)). Aí eu falei... hmmm, ai, eu amo tudo. Aí eu comecei a falar, falar, e aí depois eu saio. E aí eu acho que... se for em nome de uma outra arte, eu falo... vamos fazer, vamos fazer. Tipo... uma vez ela foi

pra Alcântara, ela tem um trabalho em Alcântara, no Maranhão. Aí eu falei assim... tu não tem que olhar fotografia só como fotojornalista, mana. Tu pode produzir, tu pode fazer a tua liga, pode transportar as pessoas para esse momento que tu tá falando. Tu quer falar de Alcântara, quer falar das visagens, que tem aqui. As visagens são as pessoas que, enfim, eu acho que em todo lugar tem gente andando. Não é só a gente não. Eu acho que a gente é muito só a gente, sabe. Eu acho que tem muita liga acontecendo. Acho que esse que é o lance da parada. Eu sou assim, vamos produzir uma arte. E aí a gente foi pra Alcântara, numas ruínas, e eu peguei o lençol da pousadinha que a gente estava. E eu falei assim, bora ver, bora ver... eu vou fazer uns negócio assim... e isso também me ajudou muito no programa de televisão que eu participei, que foi o Arte na Fotografia. Eu tive que voltar para as artes visuais, assim. Então quando a imagem é para produzir uma outra arte visual, eu entro no feeling rapidinho. Se for uma entrevista, como tá sendo a nossa, eu preciso falar sobre um assunto que as pessoas precisam compreender melhor, eu falo... vou fazer sério, vou fazer bonitinho. Eu nem fumo sempre, eu vou ficar concentrada. Mas também quando... eu sei lá, minha namorada quer me fotografar assim, eu fico... quando ela passa, sei lá, dez segundos... eu falo... não, não, tá bom. Eu falo... tirei uma foto... ela fala... não, aguenta, mais um pouquinho ((faz voz da Ana)). Eu falo... não, tá bom. Eu não gosto muito de esperar. Ela fala... tu queria que fosse assim quando tu tá fotografando? ((faz voz da Ana)). Eu falei... então, eu sou a curadora desse momento da minha foto, então eu não quero que demore ((ri)). Mas tento fazer um jogo de cintura assim, mas quando é para produzir uma outra arte, eu super me proponho. Eu falo assim.. quer que eu fique nua para ti, para fazer que tipo de coisa? Uma coisa, vai dar para falar o que tu queres? Bora fazer. E eu acho que eu super entro em outras artes muito porque vim das artes visuais. Então eu pinto, eu canto, sou cantora... É tipo isso, sabe? Então tipo, performance... eu acho que a gente pode comunicar em todas as linguagens, assim. Então quanto mais pessoas acessarem, de boa. Mas eu tenho muita dificuldade para ficar na frente de câmera, assim. Minha namorada fala assim... eu sou uma falsa séria... eu sou uma séria engraçada, e tu é uma engraçada séria. Tipo assim, todo mundo pensa que ela é a pessoa mais... ((gesticula com cara de séria)). Se a gente se encontrasse possivelmente... agora que a gente tá conversando seria melhor, mas para uma segunda conversa total eu ficaria assim... ((gesticula com sorriso, em silêncio)). Eu nunca sei o que dizer, eu fico... ai que legal, que massa... e ela consegue dar um movimentada, assim. Mas as pessoas criam o estereótipo da pessoa geminiana, então quando eu preciso eu dou meu H, mas se eu pudesse ficar na minha...

JL: Você é a geminiana?

NJ: Eu sou geminiana.

JL: Eu sou sagitariano.

NJ: Dignidade. E o teu marido?

JL: É câncer. ((ri))

NJ: Oh, coitado... É isso, importante ter saúde. ((ri))

JL: Eh... Nay, então eu vou aproveitar o gancho e fazer uma pergunta um pouco mais pessoal, mas que também é política. Eh, por que você falou da sua namorada em alguns momentos, e como a pesquisa também vai falar de sexualidade, enfim, como que é ter uma

namorada em Ananindeua ou em Belém? Como que é, e também como que é ser uma fotógrafa, não sei se você se identifica como lésbica, não sei... gostaria que você falasse...

NJ: Por conta da fotografia eu vou sendo conhecida pelo meu corpo. Pelas minhas tatuagens, pelo que eu vou falando. E assim, eu sempre... a sexualidade sempre esteve presente na minha vida. Seja porque isso afetou a minha relação com meu irmão. Porque foi um grande tabu dentro da minha casa. Então tipo, tiveram várias questões que formam essa Nayara que se identifica como uma mulher lésbica. Assumir pra mim... eu lembro que uma vez eu fui chamada para falar numa roda de visibilidade lésbica. Tinham outras mulheres lésbicas. E, esse lugar é um lugar muito político também, o espaço que a gente tava indo falar. Eu falei assim, imagina tu ficar com uma mulher e sentir que ela não tem peito? Aí algumas pessoas falavam... kkkk... e eu... aí de repente, tu tá lá embaixo e sentir um pau, aí que horror, não sei o quê... Super RADFEME... Então naquele momento eu tava falando sobre uma transfobia ali, eu tava praticando. E no final do rolé teve uma menina que falou assim, a Dani... o nome dela, Dani Duarte. Gente, mas é muito importante pensar que nem toda mulher.../ Amigo, per aí que eu preciso ver o que é isso que a minha cachorra tá comendo.

JL: ((ri)) cuida aí.

NJ: Não, eu acho que é o coco, eu pensei que era a minha bola.Égua! Eu ia falar assim... sai!

JL: Caiu um coco?

NJ: Não, ela tem um coquinho aqui que eu deixo pra ela. ((latido de cachorro)). Foi alguém que passou com as pernas aqui perto. Rla fica roendo um coco. ((+)).

JL: ((ri))

NJ: Mas... nessa roda que eu tava, ela falou assim mesmo... é muito importante lembrar que nem toda mulher tem vagina, e que nem todo homem tem pau. Aí eu olhei pra aquela informação e fiquei assim... ((gesticula))... pode crer, eu fui muito escrota aqui, saca? E aí eu entendi, e fiquei trabalhando. E quando eu me descubro uma mulher lésbica transfóbica, eu me descubro uma mulher lésbica genitalista, e isso é algo que eu vou desconstruindo todo santo dia. Quando eu acordo pra tomar café com a minha companheira, e a gente conversa, conversa muito. ((+)) ((latido de cachorro)) ((+)) Fiona! Ela tá no cio, essa filha duma égua! Tá aqui na janela. Acho que é alguém... é alguém. Mas quando eu me vejo uma mulher transfóbica, eu vejo uma mulher genitalista e... ((latido de cachorro)) ... ((+)) ... per aí...per aí, amigo. ((latido de cachorro)). Eu vou perder o fio do gancho, se não, não vai dar.

JL: Se você quiser ir lá pegar a conta, fica/

NJ: Não, a Ana tá indo lá. ((latido de cachorro)) ((+)) Depois eu vejo, amor, qualquer coisa a gente devolve. Ah, é a conta de luz. Essa tu paga, né? ((fala para a Ana)) ((ri)) Que minha? ((ri))

JL: ((ri)) e não tá barato...

NJ: Então tá barato... in da falta... não, falta a água, na verdade... mas... Eh... e aí quando eu me vejo genitalista eu passo a entender questões que eu começo a abrir mais, entendendo que, se não for eu, talvez outras mulheres lésbicas continuem num lugar muito desconfortável de continuar passando violência. Porque tem um movimento social composto por muitas ((ênfase)) pessoas, seja ele negro, seja ele LGBTQIA+ e todas as outras siglas, que é muito controverso, é muito radical, que não faz uma auto-crítica, que é homofóbico, que é... enfim, não é porque... sei lá. Minha namorada fala assim... poxa, eu sempre fui bissexual, mas eu era bifóbica e não sabia. E são desconstruções que a gente vai tendo a todo momento. E durante a minha vida inteira eu sempre... não entendia como uma mulher lésbica gostava de pau. Isso pra mim era uma grande... eu falava assim, cara, eu nunca vou poder assumir isso. Porque as manas vão me meter o pau... ah então tu é bi? ((faz voz de uma mana))... e eu sou lésbica. Então quando eu entendi a transsexualidade de fato, eu falei... cara, eu acho que é enxergar as pessoas pelo que elas são e não pelo corpo delas. E se for para ser, vai ser, assim, sabe? Como é que vai ser se um dia, um belo dia, a Ana fala assim... agora tô me identificando como um homem ((faz voz da Ana))... e eu vou ficar assim... ((gesticula com cara de espanto)). Porque já aconteceu isso com várias amigas minhas, tenho muitos amigos transsexuais, e que antes as namoradas eram lésbicas, e depois que eles fizeram a transição, elas passaram a ser bissexuais. Então tu vai tentando entender tudo, assim. Então eu tento sempre falar do meu corpo que é político, desse meu lugar que é ser uma mulher lésbica. E eu acho que... ocupar esses lugares dentro da militância, são questões muito delicadas, assim, sabe? Porque é muito particular também, sabe. Só que também tem uma grande responsabilidade quando você abre isso assim. Eu acho que quanto mais pessoas conseguirem entender o que você tá falando, elas conseguem te respeitar e também conseguem ouvir, se ouvir. Nada dessa conversa que a gente tá tendo eu descobri sozinha, foi conversando em rodas de outras mulheres, e nessa roda de outras mulheres também tinham mulheres transsexuais... roda de mulheres indígenas, de mulheres quilombolas. É entender como é que o meu feminismo, ele vai contemplar a dona Catita, que tá lá no Cumbu ou a Dona Angélica que tá lá no Cumbu, ou a minha família de Curuçá, as mulheres que estão dentro das periferias. Eu acho que a nossa luta tem que alcançar essas mulheres, se não a gente tá desenvolvendo um feminismo que eu digo que é branco, de mulheres brancas, que só conseguem observar aquilo que tá dentro da bolha delas, assim. Então nunca não estou disposta a não dialogar assim. Eu sempre converso com pessoas brancas, e às vezes as pessoas brancas, falam... égua, tem pessoas ficam putas, e não precisa ser assim. Eu falei... mas existe o lugar da Revolta, existe o lugar da dor, assim. O que você não pode é... só porque você sofre uma violência, reproduzir essa violência. Mas a pessoa tem total direito de vomitar a revolta dela, assim, sabe? E que se você tiver capacidade, empatia... e perpassam muitos sentimentos assim. Você vai ter que compreender, assim. É um lugar que você tem ainda de privilégio. Quando a Ana vai conversar com meus amigos que são daqui, ela como uma fotógrafa que nasceu no sul mas também morou em Rondônia, morou em Brasília, é uma pessoa que vai sendo composta por esses lugares, assim. Ela fala... poxa, eu tô numa exposição no Rio Grande do Sul, com uma foto que eu fiz em Pernambuco, eu nem moro no Rio Grande do Sul, e os fotógrafos de Rio Grande do Sul podem tá fazendo as mesmas reivindicações que tu. Tipo, a gente quer falar, e vocês estão pegando esses fotógrafos que nem moram mais aqui? Ou então ela conseguir chegar aqui, e tá numa exposição no Diário Contemporâneo, que é um edital muito importante que tem de fotografia aqui em Belém, que é o Diário Contemporâneo de Fotografia, assim como o Arte Pará. Então eu falo para ela... eu acho que você pode ocupar esses lugares, eu gosto do seu trabalho, eu acho que ele é um momento, assim, importantíssimo pra gente tá discutindo sobre racismo. Tipo assim, ela tá com um trabalho no

Diário Contemporâneo chamado pseudo-indígena, que é um... esse título foi dado porque um rapaz de um partido político lá, um vereador, ele falou que agora tinha os pseudo-indígenas, no que diz respeito a essa invenção desses novos indígenas, sem compreender esses processos de retomada. Então é um trabalho muito forte, assim. E que eu acho que a gente precisa ver quem é aliado, mas a gente precisa se desconstruir, seja você gay, seja você nascido onde você nasceu, estando dentro da academia, e compreender com muita lucidez, assim, sabe, os espaços... e vão começar a te boicotar em alguns espaços, porque você tá falando algumas coisas que incomodam essa classe que é muito privilegiada e não consegue abrir mão disso. Sejam os Sebastões Salgados da vida, sejam os Miguéis Rio Brancos... então tipo a gente precisa questionar sempre esse método, assim, sabe? Mas a gente tem que estar disposto a um diálogo assim, sempre. A gente pode se revoltar, mas a gente tem que ter uma... eu falo isso, tem que ter uma força pra tirar do cú, assim, porque às vezes dá vontade de falar assim... vai se fuder... sabe? Mas quando chegar esse momento, você se retira. Deixa outra pessoa assumir um pouco... porque se você não cuidar de você, você não vai exercer a sua militância. Então é bem-querer para os outros e se bem-querer... comprar a piscininha de plástico, ter seu momento de lazer, saca? Mas sempre desconstruir o lugar do amor, de tudo...

JL: Você começou a fala dessa última pergunta, falando de genitalidade, né? E aí tem um trabalho seu que eu queria tocar nele, que eu queria te ouvir falar sobre ele, que é um trabalho no Ver-o-Peso, acho que são duas fotografias que eu acessei, que são com dois tatuadores que você conhece, aparentemente. E eles tatuaram mulheres de pernas abertas, né. Você pode falar um pouco sobre esse trabalho? Ou é um trabalho que não é tranquilo de falar?

NJ: Cara, eu acho que o meu trabalho ali dentro é documentar o Ver-o-Peso. Eu nunca vou chegar no Ver-o-Peso imaginando que eu vou encontrar pessoas, assim, com essa mesma... ((gesticula)), saca? Porque é um lugar onde políticas públicas não são acessadas assim, não são compartilhadas ali. Saneamento básico que deveria ser um mínimo... eh... sei lá, oficinas, qualquer coisa, um ambulatório com mais dignidade, sabe? Então, tipo, são pessoas de diferentes áreas que compõem aquele espaço, são das ilhas ao redor, das ilhas do Marajó, são das periferias daqui. As periferias também não são assistidas pela prefeitura, pelo Estado. Então tipo, a gente cobra muito assim... então acho que o meu trabalho no Ver-o-Peso é documentar as pessoas que compõem o Ver-o-Peso. E dentro do Ver-o-Peso existem dois tatuadores, o Elias e o Duda Umbigo. Essas pessoas carregam as tatuagens que elas não fizeram ontem, carregam duma vida. E a gente não pode negar que existe uma hipersexualização, um fetiche no corpo negro, no corpo da mulher. Então eu acho que existem outras discussões, assim, saca, por trás desse trabalho. Eu lembro que quando eu publiquei, eu publiquei... eu acho que eu falei que eles eram os dois maiores tatuadores do Ver-o-Peso. Eles fotografam... eles tatuam dentro dos barcos, assim no free hand, na hora. Tenho outros vídeos dele colocando um transversal, por exemplo. Conheço eles. Eu lembro que... acho que eu tava indo fotografar o Ver-o-Peso de madru/ Não, de tarde, eu tinha ido fazer alguma coisa bem rápida... ia dar uma entrevista. E aí eu tava indo, e no meio encontrei o Duda... o Elias, na verdade... e eu falei, cara, tu tá magro... que que aconteceu contigo? Ele falou... eu adoeci. E a gente começou a conversar, isso nunca tinha acontecido entre nós dois. Toda vez que eu via ele, ele tava tatuando. Eu falei... ei, posso fazer uma foto? Levei muitas fotos também para ele. Então ele me reconheceu e a gente trocou uma ideia, ele disse que ele não tava indo para o Ver-o-Peso, e naquele momento eu estava indo para o Ver-o-Peso, durante já a pandemia, assim. Então eu vou tendo uma outra relação. Se pegar no meu corpo ((gesticula mostrando as tatuagens em seu braço)) e ver que eu tenho uma plantinha de maconha do lado

de nossa senhora de Nazaré, e também tem um urubu em cima, vai ter gente que vai falar assim... tinha que ser sapatão, ou então tinha que ser preta, saca? Não vai fazer falta. E tipo, quando eu publiquei essas fotos, teve uma menina que comentou assim... tinha que dar de marreta nesses dois ((faz a voz da menina))... aí eu fiquei assim mesmo, é sério? Eu perguntei por que tinha que dar de marreta neles? E ela apagou o comentário, mas eu já tinha feito um print. Então teve um momento também na minha vida que foi uma reviravolta assim. Por isso tudo passa pela militância, e quando você vai compreendendo seu corpo, assim. Tem uma frase, e eu sempre gostei muito de Clarice Lispector, assim. Eu era bem claricelispectoriana. E aí perguntaram pra Clarice, assim, que que tinha sido mais difícil dela escrever? E ela falou duas coisas... o ovo e a galinha, e... quando ela teve que escrever sobre o Mineirinho, um bandido carioca morto pela polícia com 13 tiros, quando um só era capaz de matar, o resto era vontade de matar. Então acho que a gente precisa ver as fotografias de um jeito muito mais aprofundado, para além daquilo ali. Por que imediatamente a gente criminalizou aqueles corpos, as pessoas ali. Tem vários comentários... eu republicuei recentemente. Não sei se tu acessou essa ou uma lá embaixo, não sei se eu arquivei também. Mas tem pessoas que compreendem que aqueles caras são tatuadores dali. Do mesmo jeito que eles tem uma mulher, em cima tem Deus é Fiel ((gesticula mostrando no corpo)). Uma imagem de... então tipo uma imagem de Jesus Cristo. Então tipo, eu acho que a gente precisa compreender o nosso lugar, precisa compreender o contexto histórico das coisas e trabalhar. Eu quando eu vou para dentro do Ver-o-Peso, às vezes eu tô lá no meio da galera que tá lá filetando e comprando peixe, assim. E eu já tô conversando com eles, e aí no meio de uma conversa, surge assim.... cara, mas... aí tem uma amiga minha, Josi, tava nesse mesmo rolê lá, filetando... aí o cara falou assim... mas como é que sapatão fode se não tem pau? ((faz a voz do cara)). Aí eu olhei assim... e falei... cara, eu posso te fazer uma pergunta? ((cruza os braços)). Ele falou... pode ((faz a voz do cara)). Eu falei assim... quando tu vai comer alguém, tu já chega comendo ou tu vai beijando devagarinho... tu vai passando a mãozinha... porque no seco não vai. ((faz voz de deboche)) Aí ele... claro, tem que acariciar... ((faz a voz o cara)). Eu falei então... eu falei assim... tem boneca de plástico, não tem? Que vocês podem meter o pau lá, né? A gente também tem dildo, que a gente chama de consolo, né, que são umas pirocas, que não são às vezes nem pirocas, são outras coisas, então. Aí eles... ((gesticula afirmando)). Eu lembro benzinho o nome dele, Júnior. Eu sei quem é ele porque ele que fez o transversal com esse brother lá que... posso te mandar depois o vídeo. E aí eu falei assim tem que parar de pensar que... sei lá, cara... é estimular o corpo; é tesão é onda, não é só pau. Tem vezes que vocês nem levantam o pau... e tipo é muito mais, tem que ser gostoso, tem que ser sacana, não tem que ser, mas tipo... não pode ser violento. Então acho que todo mundo aqui já... aí tinha outras mulheres ((que disseram)) é verdade, não sei o quê... E aí eu acho que você tem que estar disposto. Quando eu falo que eu sou Educadora social, nem sempre eu perpasso pela educação de artes visuais, mas também por uma questão de falar de um machismo que que violenta aquele espaço também. As pessoas reproduzem e as pessoas sofrem com ele também. Porque é muita performance o tempo todo, seja dos homens, seja de homens gays, porque ((são)) as pessoas que consomem muita pornografia, então tipo é muita onda. E a gente fala também do lugar que é muito... do Brasil que consome muita pornografia transexual, então a gente tá falando nitidamente de desejo, tá falando de... a gente precisa... então, ser uma mulher lésbica, é algo que eu vou compartilhando também com a minha companheira, tudo. A vida, assim. Eu acho que a gente precisa, se quiser, fazer disso um ato político, e conversar sobre isso, eu acho que tudo bem. Eu nunca fui desrespeitada assim. No Ver-o-Peso, o fato de ser uma mulher negra tatuada me facilita, assim. Não significa que eu nunca tenha sofrido machismo, ali dentro, mas... eu consigo trocar muito bem. As situações

de violência que eu já vivi no Ver-o-Peso foram assaltos mas graças a Deus foram bem sucedidos, assim. Mas isso é outra conversa, mas passa por isso.

JL: Por falar em violências, Nay, tem um trabalho seu que, eu acho pelo que eu consegui acessar, foi do prêmio... foi para o Programa Arte na Fotografia, de 2020. Que é aquele trabalho... eu não consegui acessar o título mas é uma uma fotomontagem, uma sequência assim, que tem grafado junto com a fotografia a frase "Deus marca pra não perder de vista, todo mundo viu ninguém falou um A". Você pode falar dessa experiência fotográfica?

NJ: Eu acho que o Programa inteiro foi uma viagem, assim, porque eles sempre foram muito racistas. Assim, tinham pessoas que eu trouxe para minha vida, mas, por exemplo, eu ganhei o Programa e os jurados nunca disseram parabéns... nem pelo WhatsApp, assim, só na hora da gravação, ali. Então tipo eu sempre tive uma leitura muito crítica desse Programa. Eu pensava que se eu não ganhasse ele, eu ia ter que fazer um Network porque nem passagem eles davam. E também pensei que eu deveria fazer daquilo uma experiência que pudesse me melhorar quanto artista, e que eu pudesse estar em São Paulo fazendo o merchan do meu trabalho, né. E aí nesse trabalho, foi o último dia, a gente ia apresentar já ele no palco assim, porque já tinha feito as fotos, a gente gravou o programa em novembro... final de novembro, e gravamos a parte de auditório, de estúdio, em início de março... final de fevereiro, início de março. E aí a gente tinha que retomar esses trabalhos. Eu lembro que a gente precisava intervir naquela foto como a referência que foi nos dada, que era o do Eni Maicows. eles só trazem referência assim, aí depois eles trouxeram referência que eu gostei. E aí, eu lembro que eu ficava pensando... Eu lembro que a Júlia, que era produtora, falou assim "gente mais dez minutos e eu vou pegar todos os álbuns pra gente levar pro estúdio e acabou, agora é vocês por vocês". E aí eu fiquei assim "que que eu vou escrever aqui". Mas aí eu já tava assim, no limite. Daí eu lembrei de uma frase que minha mãe falou, uma vez ela tava vendo jornal e aí um dos suspeitos do crime da Marielle é um cara que, acho que ele não tem uma perna, ou tem um problema com a perna, que é um dos vizinhos do Bolsonaro. E aí depois eu falei pra minha mãe "mãe olha o que você acabou de falar pro rapaz" e ela falou "Deus marca para não perder de vista, só que tem muitas maneiras de marcar né?". Eu falei assim "credo mamãe, não fale isso do lado de uma pessoa né? Porque é sacanagem o que a senhora falou" mas naquele momento foi uma frase que conseguia dialogar com a dos racionais, que é "todo mundo viu e ninguém falou nada" e eu acho que nesse momento que a gente tá, não se posicionar, falar assim "não, prefiro..." tem momentos que é importante você se preservar, mas no que você puder se posicionar, se posicione! Porque tem pessoas morrendo se você não se posicionar. Então, tipo, entender o nosso compromisso enquanto pessoas, e estar num lugar daquele, daí eu escrevi essa frasezinha com o estilete, bonitinha, e fui falar. Não só esse trabalho, como também tem um outro de pinhole que acho que foi o quarto episódio, e esse quarto episódio para mim foi o mais doido, que a gente tinha que construir uma câmera fotográfica e o tema era atemporalidade, aí a gente tava em um lugar lá em São Paulo que era "Pátio do Colégio", alguma coisa assim, uma praça...E aí eu via tudo aquilo muito colonial, aquelas luminárias... Eu falei assim pra um amigo, o Diogo: "amigo, bora fazer o seguinte, eu te ajudo a fazer e tu me ajuda a fazer, mas eu vou pedir pra tu fazer uma posição assim que eu acho bem chata". Mas eu acho que o que é atemporal na imagem é a imagem do negro, se você pegar uma imagem da escravidão você consegue facilmente ver a mesma imagem de um cara lá no Catete, lá no Flamengo de quando ele foi amarrado com um cadeado de bicicleta e ficou exposto ao Sol um tempão. Então eu acho que... Aí eu peguei e pedi pro Diogo me ajudar e aí gente fez um trabalho juntos (inaudível) nessa mesma prova assim. E eu lembro que tinha

outras pessoas que tinham feito um pé de bailarina, um negócio se mexendo (ela mexe o corpo), só um prédio e quando a gente falava sobre esses temas dentro do Programa, seja eu, negra, seja o Diogo, negro, a gente era colocado no lugar de artista de um tema só. "Vocês só querem falar disso!?". Mas quando era um artista branco, e era no mesmo Programa eles falavam assim: "Que potente! Que visceral!". Eu olhava pro Diogo e ficava (revira os olhos) e: "não acredito, Diogo, a gente tem que ganhar essa câmera, por que não é possível o que a gente tá fazendo aqui". A gente ficava revoltado, assim, sabe? Mas foi muito louco participar do programa por que era uma responsabilidade muito grande ir para lá. Eu fui com uma vaquinha online, tinha feito uma vaquinha... E a todo momento tudo que eu falava, eu pensava que deveria falar das coisas daqui, das coisas que eu aprendi aqui. Então eu acho que por conta disso meus santos falaram assim: "tá, vamos ver o que que ela vai fazer com essa câmera". Então eu acho que se a gente tiver instrumentos a gente vai ter que usá-los.

JL: Essa rotulação que vocês receberam de um tema só interessante para pensar esses enquadramentos que colocam artistas, sim, viscerais, sim, políticos, sim, complexos, como vocês. Mas eu queria que você tentasse definir, talvez enquadrar, você pode transbordar se você quiser também... qual o tipo de fotografia que você faz, Nay, qual é?

NJ: Eu acho que faço um documentalzinho. A minha namorada diz que eu sou retratista. Isso foi uma coisa que ela falou ("você é retratista!") nessa viagem que a gente fez para o Pernambuco, que a gente fez com ripper (?)... Eu acho muito bonito quando eu estou com outros fotógrafos, por que a gente vê o que ele está fotografando, aí eu falo assim "é a cara do Rafa isso, total, olha ali, tem urubu, tem urubu!". E a gente já vai vendo assim, saca? Mas eu acho que essa fotografia que a gente vai construindo é uma fotografia muito de descoberta assim. E eu acho que as coisas que eu falo não são híbridas assim, no sentido de que essa hibridez pertence a academia e essa academia eu acho que assim... Os meus amigos no Ver-o-peso para além de flerteiros (?) podem ser tão artistas como eu, pode ser tão educadores quanto eu. Então quando eu encontro o Gustavo, por exemplo, o Gustavo dentro meu trabalho ele é um outro artista, ele também mora no Ver-o-Peso, também trabalha no Ver-o-peso. Só que tem como eu vejo o meu trabalho dentro da minha religião e dentro da minha religião eu já vejo o Gustavo como uma entidade que eu apenas ouço, a gente conversa, mas tudo que o Gustavo fala eu fico assim " caralho, que filho da puta, eu preciso levar isso para mais pessoas!". Na primeira vez que eu tava assim... Eu sou um pouco ansiosa, então assim, eu acordo mais cedo quando eu tenho que falar com alguém ou quando tenho que dar aula, aí nesse dia eu fui bem cedo e no horário errado ainda. Faltava uma hora para começar o negócio aí eu falei: "ah vou dar uma volta lá no Ver-o-Peso", que era lá perto. Aí eu estava com um beck aí eu falei "Gustavo, vamos lá fumar um?". E ele falou "vamos!". Aí ele pegou o beck e começou a jogar oxi dentro, e aí eu falei: "castelou o beck por que eu não fumo isso aí, pode fumar... fica à vontade". E a gente tava lá e eu tenho até esse vídeo no meu instagram... Ele falou assim: "O cachimbo é pequeno, né, mas cabe casa, cabe transatlântico, cabe tudo, cabe uma vida só, mas você perde aqui. Tudo que você quiser o Ver-o-Peso te da, se você entrar no Ver-o-Peso pensando que você está com fome você consegue trabalhar e consegue arranjar para você comer e a pessoa que come aqui no Ver-o-Peso come tudo do bom e do melhor, aqui é o Ver-o-Peso Rio 40 graus, aqui acontece tudo, é o formigueiro humano durante a madrugada". Aí eu falava assim: "pode falar".. Aí teve um outro dia que ele chegou para mim... E desde a primeira vez que ele se apresentou para mim ele falou que vendia planta dizendo "eu sou artista, sou artesão, eu faço plantas". E, de fato, teve uma vez que eu passei e ele estava com um arranjo de lírio. Também tem esse vídeo no meu

Instagram... Ele falou "está gravando?" e eu falei "tô gravando", e aí ele começou, "de acordo com a historiação, o lírio é a planta de mais alta patente aqui dentro, porque o lírio ornamenta a berlinda de nossa Senhora de Nazaré, por isso que diz assim no hino, 'vós sois o lírio de Deus' e as cores da berlinda são o amarelo, o verde e o branco, lírio da paz, gravou?". Aí eu fiquei assim: "pá" (cara de surpresa). Então é muito difícil eu dizer que eu faço uma fotografia que é híbrida, eu acho que talvez seja uma tentativa de falar em primeira pessoa, o que a gente enxerga no nosso Estado, porque a gente acredita em Maria, em Nossa Senhora de Nazaré, e eu acho que Nossa Senhora de Nazaré está ali no Ver-o-Peso com seus filhos, que amanhecem naquele rio e que trazem o alimento, é tudo bem... Mas isso perpassa muito pela minha religião total, como eu vejo aqueles corpos e como eu vinha a minha avó que ia para o Ver-o-Peso antes de ter macrodrenagem, tudo aquilo era um rio, uma pedra. Então eu acho que é uma tentativa de não contar só uma história, sabe? Acho que esse trabalho que eu tento fazer é levar várias coisas, dentre eles um pouco do que eu penso, óbvio, mas das pessoas que eu vou conhecendo nessa vida, dentro daquele espaço. Uma vez... O Edson... Eu encontrei o Edson anteontem e fazia um ano e meio que eu não via o Edson. E eu sempre falava assim "cadê o Edson?". Todo mundo chama ele de cantor porque, de fato, quando ele chega perto de ti, amigo (olha para o lado e respira), tu tem que sair senão ele vai ficar o dia todo cantando, tu vai ficar no foco, senão tu não sabe dizer não e falar assim "Edson, tudo bem, eu vou voltar de noite e a gente conversa". Porque o Edson também tem algumas questões psíquicas, então a gente vai tentando ser sensível, mas também não tenho diagnóstico nenhum. Mas vou entendendo o que fez o Edson cantor ficar do jeito que ele ficou. E uma vez eu perguntei para ele assim "e se tu não fosses cantor?", porque ele fala que já foi radialista em Bregos (?), no Marajó. Essa semana eu o encontrei e disse assim "eu sabia que tu não tinhas morrido, Edson, eu sabia, eu sentia no meu santo, tu estavas na casa da sua mãe né?". Aí ele falou que estava, só que ele não tem celular então a gente se comunica mesmo quando as pessoas retornam para o Ver-o-Peso, ponto. Muitos não tem celulares, então a gente vai como antigamente, se encontra se a gente estiver juntos aqui. Ai eu perguntei "se tu não fosse cantor ia ser o que?" Ele falou: "queria ser ator", aí eu falei, então "então bora fazer uma cena, faz alguma coisa aí". Ele perguntou: "pode ser com o que eu quiser?" Aí eu falei "pode, mas eu vou te filmar daqui" e aí comecei a filmar ele assim (simula o celular nas mãos na posição horizontal). Aí ele falou: "eu vou pegar uma faca, eu posso usar uma faca?" Aí o pessoal (?) do lado: "cantor, cuidado!". Aí eu : "vai, pode ser o teu filme, pode ser a tua cena". Ai ele falava e vinha bem perto de mim com a faca. Aí todo mundo falava 'cantor, não se aproxima tanto'. Mas tipo, a galera vai entendendo. A Josi, a Josi também depois do programa... Eu comecei a levar objetos para o Ver-o-Peso, para as cenas. E eu penso, eu sou muito devota, vou levar Nossas Senhoras lá para o Ver-o-Peso, quem quiser tirar foto vai tirar foto. Ou então... Eu tenho trabalho com o Paysandu. Paysandu não, Remo Paysandu. Eu sempre trabalho assim, sempre documento os times. E uma vez uma amiga falou: "Nayara, separa uma foto de Remo e Paysandu que a gente quer fazer uma exposição aqui". E quando eu fui ver só tinha Paysandu, e eu sou remista, sou leão e aí eu falei assim: "não acredito que eu tenho só do time adversário". Fiquei arrasada e pensei que deve ser alguma coisa do meu pai, porque meu pai é doente no Paysandu, mas eu acho que veio um pouco disso. A fotografia perpassa muito sobre o que eu quero falar, que é sobre minha cultura, sobre as coisas daqui que eu acho que foram muito mal escritas sobre a gente... E possibilitar nessa fotografia compartilhar, porque compartilhando a gente consegue fazer com que outras pessoas contem, em primeira pessoa, essas histórias, as histórias que quiserem. Eu conto história da cobra grande porque faz parte da minha cultura familiar, todas as coisas... Da matinta. Então eu consigo ver as questões críticas disso hoje, eu pergunto assim para os meus amigos "quem são as nossas matintas?!",

São as nossas avós? A matinta era uma bruxa, uma feiticeira ou uma pajé que fazia suas pajelanças e que foi criminalizada, né? Então olhar para isso agora, das nossas matintas... E de que maneira nós vamos falar disso sem que elas nos coloquem medo, porque a gente é demonizada. Então quando tu me fala de ancestralidade, me lembro de um negócio que eu vi no Instagram recentemente que é assim, "você tem ideia de que está sendo ancestral da sua família?". Eu acho que é pensar no que você vai deixar para dialogar com a comunidade que você nasceu e que vai se perpetuar e possibilitar as mesmas oportunidades, sabe assim? De quem quiser ou então de bem viver. Minha namorada fala assim: 'É muito lulista falar que todo mundo quer uma moto, isso não é assim. Às vezes as pessoas só querem saber viver, querem plantar, querem pegar fruta do cacho, ter um rio e não podem ter esse rio negado, esse rio fechado'. Então eu acho que perpassa tudo isso. Perpassa movimento social, perpassa ancestralidade, vai como tu quiser... Tenho uma amiga que é espírita e ela diz que dentro do espiritismo a Nayara veio por que foi consultada, "você que ir nesse corpo?, você vai nesse corpo e vai fazer essas lutas assim". Então hoje em dia em penso, eu sou filha de santo e penso que Ogum é comunicador, ele é muito da batalha, então ele vai atrás dessas conquistas mesmo que ninguém goste dele. Então, eu como filha, vou também tentar fazer essas alianças que consigam dialogar e trazer bem viver para gente, assim também à nossa comunidade, a comunidade que eu estou inserida ou a comunidade que Oxóssi, que é meu pai, também faz parte. Então a gente só tem a mesma oportunidade, como também só pode ter uma fecha. Acho que a gente tem que usar os nossos privilégios no momento em que for necessário e compreender politicamente assim. É muito dolorido, é muito solitário, mas eu acho que faz parte, eu acho que graças a Deus eu tenho a fotografia e não se torna tão solitário assim. Como tu tens seus estudos, onde tu encontra tuas forças... Mas eu acho que é sobre isso, no meu caso eu olho para o território, para as coisas daqui, para as coisas que eu aprendi e penso que as pessoas tem que saber como eu nasci, como foi que eu fui criada. Tem essas pessoas que são importantes: Dona Eliete e Seu Binuca que são meus vizinhos, minha mãe e meu pai, e falar com orgulho disso. É uma questão de emancipação, é meio piegas mas é isso aí.

JL: Sobre Nossa Senhora de Nazaré, a Nazinha, que eu conheci por esse termo, Nazinha, pelo Leona vingativa há uns 10 anos atrás. Quais os aprendizados que o Círio trouxe para você e para o seu trabalho.

E: Só não pode brilhar mais que a Santa, como a Leona fala. Mas eu acho que o Círio para mim, é o ritual que é particular meu. Nesse ano a gente fez uma matéria pra National e a gente conseguiu falar sobre o Círio. Acho que é um grande desafio, o Círio é formado por muita gente e é de fato, o santo e o profano. É a pureza, a branquitude da festa, a sujeira do seu povo, as coisas vão se misturando. Tem o Círio rico e o Círio pobre e eu fico pensando onde é que eu quero estar. Fico pensando eu, enquanto filha, o que eu tenho que fazer? Eu fico pensando que todo ano eu tenho que dar um trabalho novo para Nossa Senhora, essa é minha contribuição, eu falo para ela. E no meio de tudo isso eu vejo que tem muitos fotógrafos, uma hierarquia muito grande de super fotógrafos com suas super telas objetivas. E dentro das discursões que eu vou trazendo agora eu falo assim "eu posso te dar de 70 à 200 uma Canon 5D" (?), tudo igual e só você vai fotografar aquilo com seu olhar. Só você vai fotografar aquilo do seu jeito. Os equipamentos são um diferencial porque a gente precisa deles, mas também se você conseguir se comunicar pelo seu celular, trabalhar com o que se tem... E assim que puder se profissionalizar, se capacitar... E a gente precisa trabalhar para conseguir dinheiro para acessar esse sistema. Eu acho que você precisa fazer assim, eu converso com outras mulheres que documentam o Círio e falam assim "faça o seu, faça o que você acha bonito". O Círio tem muitos símbolos, tem muitas procissões, muitas pessoas. E se você

quiser conhecer uma pessoa no Círio e acompanhar essa única pessoa e fazer seu trabalho nisso, faça o seu trabalho. Porque essa hierarquia de fotógrafos, que são os da escola do concorrente que eu falo que são os Sebastião Salgado, eu falo que é uma escola muito competitiva, muito masculina, muito competitiva, muito acadêmica também e muito também desse poder de ter uma câmera, de trabalhar em um jornal. Às vezes eu olho e sou muito crítica, sabe? Mas eu penso "vamos tentar hackear esse sistema em algum momento". Porque eu acho que a gente tem tanta qualidade quanto os outros fotógrafos, então o Círio precisa ser visto dessa maneira. Você enquanto individuo está naquele espaço para tentar entrar em transe porque é muito louco o que acontece. Minha namorada falou assim "eu quase não aguentei nesse Círio que não tem Santo, imagina o que tem Santo...?". E eu falei: "é" (pensativa). O Fábio de Melo tem uma música sobre o Círio, que é "Eu sou de lá". Cara, eu acho que essa música traduz assim... Eu fico "que filho da puta", ele conseguiu falar direitinho. Você sabe qual é a música "Eu sou de lá"?

JL: Não.

NJ: Dá uma olhadinha depois. É batata, porque, tipo assim, ele fala exatamente do santo e do profano, do Santo e o pecador no mesmo céu, dor e riso, seja bem vindo ao Círio de Nazaré. Ele fala ' eu sou de lá, onde as Marias são Marias pelos céus e os mares são germinadas pela fé' e também diz assim: "eu sou de lá onde o menino Deus se apressa para chegar, porque Jesus Cristo nasce no dia 25 de Dezembro, só que Ele chega com a mãe dele antes do nascimento e ficou por aqui tomando açaí. Então essa é a nossa cultura, a cultura de quem acredita em Maria e tem vários sincretismos em tudo isso. Nesse trabalho que a gente fez eu pedi para uma mãe de Santo contribuir com a gente para falar sobre a maniçoba, porque ela fala que é o que a gente tem de melhor. Como a gente não tinha o feijão, a gente tinha a maniba. A gente foi colocando o nosso melhor prato, assim como as religiões de matiz afro fazem... Para dar o melhor para o seu Orixá. O Orixá vem pela comida, vem pelo batuque dos atabaques, assim como Nossa senhora, ela vem a partir do momento que seus filhos lhes chamam, através da comida, por que a gente ceia. Então, assim, quem é devoto de Nossa Senhora, sem sombra de dúvidas, que o Natal é em outubro. Tipo assim, a gente vem para o Natal quando a gente viaja porque é importante, mas eu não perco o Círio. É mais fácil eu perder o natal, porque no Círio eu tenho que estar com a minha família, a gente vai ceiar, a gente vai comer. Esse é o nosso AGU, o que a gente tem de melhor, que é a nossa maniçoba, o pato no tucupi e o arroz paraense. Tudo que a gente faz para comemorar quem tá vindo, que vai mover o Círio e Nossa Senhora, então passa por tudo... Eu nem lembro mais qual era a pergunta. Nossa Senhora é alguém muito presente no meu trabalho, que também é minha mãe que também é minha avó, que tá em uma selva. Então eu acho que vem muito disso, de toda minha família somos três que somos graduados assim, formação de graduação completa, porque é um ciclo muito difícil de se romper desde a nossa escravidão. Ir para a academia e fazer qualquer coisa, ser artista. A primeira vez, ano passado, depois de 12 anos, eu consegui trabalhar de fotografia, porque antes eu tinha dois empregos para fazer minha fotografia autoral, que eu falava antes, que não é uma fotografia autoral, é uma fotografia em primeira pessoa. Mas acho que perpassa por aí, não sei te dizer com todas as palavras por que é uma descoberta todo santo dia. Mas me diz aí: o que tu acha que eu faço?

JL: Arte. Acho que você faz vida.

NJ: Chique! E tudo.

JL: Nay, o nosso teto está se aproximando, mas eu queria te fazer umas três perguntinhas. A primeira delas é sobre os equipamentos que você chegou a comentar. Tem um debate que alguns fotógrafos e fotógrafas negras fazem, de que o equipamento é feito para branquear os filmes. E isso só começou a mudar com a chegada dos cartões Shirley que a Fuji trouxe. E tinha mais um equipamento mais voltado para luz tropical e também para nossa paisagem corporal. Porque o Eustáquio Neves, fotógrafo mineiro, fala que os equipamentos branqueavam, já que se ela ia fotografar uma mulher negra vestida de noiva o vestido era mais destacado do que a mulher. Como você lida com essa limitação dos equipamentos, hoje, para fazer a sua retratação?

NJ: Eu acho que esse debate é super importante e eu vejo isso também como um apagamento que a gente pode acessar na nossa maquiagem, nos filmes. Na semana passada foi a primeira vez que eu fui cortar o cabelo onde corta cabelos cacheados e ondulados. Então nada foi feito para a gente. Em relação a ter uma câmera ou dizer o que pode se fazer, eu acho que quem dita isso tá no lugar de ditador mesmo, de dizer o que é arte, o que é foto. Também essa discussão me lembra muito da discussão da banalização da fotografia, o que está sendo banal na fotografia. Populações tradicionais terem acesso e poderem documentar com o celular? Ou essa fotografia frenética que a gente faz todo santo dia? Ou seria a banalização porque esses fotógrafos mas antigos não estão mais fazendo essas documentações, trabalhando mais com os seus acervos e não podem mais falar como falavam antes? Então essa banalização ficou porque ela teve acesso? Ou porque estão consumindo muito imagens? Eu acho que quando a gente fala desses fotógrafos a gente está falando de privilégios. Então quando Sebastião Salgado fala assim: fotografia de celular não é fotografia... Ou então como no Roda Viva do ano passado em que ele fala assim: fotojornalismo está acabando... Eu vou na aldeia indígena e nunca encontro ninguém com uma câmera que nem eu. A câmera que ele usa é uma Leica, que ele ganhou de pipipipópópó. Assim como ele deu a primeira Leica dele para o filho dele. Então ele é economista, um dos fundadores da Vale... E quando Sebastião Salgado fala assim: "a sociedade optou por ter caneta, então as mineradoras tem que explorar", eu fico pensando assim: "que sociedade é essa que ele está falando assim?" Então as coisas não podem ser vistas dessa maneira, você tem que entender. Eu trabalhei com o celular durante um tempo e comecei a fazer uns macrozão e muita gente pensava: "uau, ela tem uma identidade!". Mas foi por que eu conseguia trabalhar com o celular e ficar bem perto da pessoa e fazer o clique, mas eu estava trabalhando com o celular porque eu não tinha dinheiro para comprar uma câmera, para trocar meu equipamento. Eu fazia uma foto e eu já estava com a câmera há 8 anos. imagina ter um carro há 8 anos em uma cidade esburacada? Então eu acho que você precisa compreender esses momentos em que a galera branca faz na estratégia de te boicotar, para deslegitimar o seu trabalho e desqualificar você porque tudo precisa ser pago. Para você ter uma oficina e se instruir é pago, comprar um celular é pago. As coisas não são feitas para durar, elas são feitas na onda do capitalismo. Então eu acho que entram todas essas questões muito políticas e também entram a ausência dessas coisas. Eu olho pra mim e penso: "cara, eu só tenho foto e uma época da minha infância", que foi quando passou um fotógrafo na rua da minha casa e fotografou num dia só varias vezes e depois de uns meses trouxe as fotos. Então essa memória foi apagada, eu não tenho fotos das pessoas antigas. Então essa negação, de que negaram os equipamentos e os álbuns de fotografia passa muito por isso que o Eustáquio fala. Os produtos são feitos para te embranquecer a todo momento e a indústria lucra com isso porque já compreendeu que não tem como fazer. Aí então... Vamos ganhar em cima! Aí tem o black money ou o pink money, ou todas essas questões, entende? Então tudo isso passa por

uma conscientização que a gente tem ter no nosso trabalho. E eu não vou ser meritocrata, do tipo "quem cedo madruga não sei o que...", sabe?

JL: O Guedes fica mais rico!

NJ: Exatamente, entende? Então eu acho que a gente tem que ser crítica. Eu gosto muito do trabalho do Eustáquio, mas eu acho que a gente precisa de mais comunicadores para acessar isso, eu acho que ele não consegue ter esse tema debatido nas escolas populares, porque acho que sempre estão nos colocando em uma outra estratégia para não conhecermos outros fotógrafos negros. No dia que eu conheci o Eustáquio, eu fui na casa dele, e aí eu olhei para a casa dele e falei assim: "você conseguiu essa casa sendo fotógrafo?" e ele falou "sim". Eu falei "que orgulho, cara, porque eu vou tentar fazer igual." Então existe uma grande responsabilidade, ele tava com a família dele, em uma casa que era só espaçosa, mas tinha muita vida ali dentro, então eu acho que é discutir. A gente participou de uma mesa em Diamantina e colocaram as fotos só das pessoas brancas que iam participar da mesa e dos artistas negros não colocaram. Tinham várias fotinhas, mas das pessoas pretas que iam falar no festival não colocaram. Aí eu falei que poderia ser a última vez que eu iria estar aqui, mas eu vou falar para vocês perceberem como existe uma estrutura (mostrando o isqueiro como se fosse o folder do evento)... Temos quantas pessoas brancas falando aqui? Acho que temos umas 30 cabeças. Por coincidência, não estou dizendo que foi a intenção, porque pode não ter sido, mas casualmente deixaram sem os palestrantes negros. Então isso pode ser lido como uma questão racista. O que os negros vão ter a falar? Ninguém vai saber que a gente tá aqui, quem pegar vai pensar "olha (esse aqui) vai falar, vai falar" e pouca gente vai ler o texto. Então eu acho também que o Eustáquio foi muito silenciado, tem um jeitinho mineiro e às vezes eu sinto muita vontade de consumir muito mais o trabalho do Eustáquio para poder falar ainda mais com a galera daqui. Porque eu acho que perpassa esse processo de embranquecimento, seja dos filmes, seja de como a gente vai se enxergar nessa televisão, nesses filmes. Eu gosto de Big Brother, - aquelas-... E eu lembro que quando fizeram um ensaio fotográfico da Telminha, fizeram uma edição nela como se ela estivesse morta, eu falei 'credo, a bichinha tá sem cor'. Aí teve um editor negro especialista em editar fotografia de pessoas negras e aí ele editou e falou: "isso é um bom exemplo de que a gente precisa começar a se capacitar e começar a se instruir e entender como funciona, para não cometer com os nossos esse vício". Porque a equipe toda foi branca, que fez o trabalho de quando ela ganhou o Big Brother, sabe? Existe muita diferença. Tem gente que nunca maquiou, tem tatuador que não tatua em pele negra, não pinta em pele negra porque é uma pele ruim, então existem muitas questões... Precisa de tela e essa tela precisa ser branca, ela não pode ser negra, então eu acho que perpassa por tudo...

JL: Estamos caminhando pro nosso teto. Podemos avançar um pouquinho pras últimas duas perguntas.

NJ: Claro.

JL: Você falou de posicionamento político e também da sua ancestralidade, tanto negra quanto indígena. E como foi vivenciar e também cobrir a marcha das mulheres indígenas em Brasília?

NJ: Olha, nesse período eu viajei, eu estava me sentindo artista total. Primeiro eu fui para a Teia que é o encontro de populações tradicionais no Maranhão, então tinham mulheres indígenas, quilombolas, pescadoras, quebradoras de coco, tinha varias coisas falando sobre lutas que não são partidárias, metendo rock doido em todos os partidos. E na semana que eu cheguei eu recebi uma proposta de fotografar o Quarupi (?), que é um ritual dos mortos. E eu falei assim 'ou eu vou morrer porque eu nunca nem ousei pensar em fotografar o Quarupi... fazer aquelas imagens porque é muito caro fazer esse deslocamento'. E eu fui chamada para fazer e fui. Peguei 2 horas de monomotor, eu fui rezando e voltei rezando porque aqueles aviãozinho é um cu. E aí quando eu cheguei em Belém, fiz o Quarupi, passou dois dias e veio o convite para fazer a marcha das mulheres indígenas e a campanha da delegação nacional das mulheres indígenas, que vieram do Peru, do Equador, da Bolívia. E eu acho que em todos esses momentos eu consegui ouvir, ver quem é quem, ver que não existe uma grande liderança como Sonia Guajajara. Existem as lideranças indígenas, quem inventou a hierarquia foram os brancos. Então você não pode endeusar uma pessoa ou um politico. Você precisa ser bem crítica, por isso que eu falo assim: "para os bolsonaristas eu sou lulista e para os lulistas eu sou crítica". Então eu acho que entra governo e sai governo e é perceber essas escuta em tudo isso, com os Kamaiorá (?), nas aldeias indígenas, com as quebradeiras de coco no maranhão por várias populações do Pará. Agora nesse encontro que eu fui, essa ancestralidade e essa responsabilidade que a gente vai adquirindo... Eu fico muito contente de estar nesses espaços e ser remunerada por esses trabalhos. Mas para além disso eu olho as responsabilidades que eu tenho que compartilhar, o que essas mulheres estão vivendo, com mais pessoas para que a gente possa frear o que acontece, essas violências... Então dentro de algumas leituras eu penso... Minha namorada fala assim: "você tem que falar com sua psicóloga, porque você não pode deixar que sua raiva atingir uma pessoa, todos fazemos parte do mesmo sistema". E eu tenho muita raiva pensando "como pode uma governo que mata lideranças que eu vou conhecendo, mulheres, mulheres novas, mulheres que estão falando de machismo dentro das suas aldeias?". Então quando eu entro e vejo mulheres indígenas, eu vejo uma sabedoria ancestral e eu peço licença. A primeira vez que eu vi e fui entendendo esse compromisso foi com o feminismo e eu lembro que eu tinha acabado de voltar do Rio e eu vou conhecendo muitas pessoas nessa luta. Eu tenho uma amiga, que é a Isabela Chaves, que trabalha com cinema, que falou assim "hoje eu vou te levar para conhecer o verdadeiro feminismo, para tu não sair por ai fazendo merda" e eu disse "tô de coração aberto, vamos lá" Aí quando eu cheguei tinha várias meninas da minha idade e um pouco mais novas e tinha uma senhora, Dona Maria Luisa, ela é uma das fundadoras do CEDEPA que é entidade negra que tem aqui, composta por todas as mulheres e lideranças negras que vão fazendo muitas coisas, dentro da Câmara, da OAB, são lideranças negras. E tava todo mundo lá tomando um cafezinho, era um encontro de mulheres negras. E aí a primeira a falar foi uma amiga minha, ela falou assim: "primeiro nós vamos começar pela Dona Maria porque ela é uma liderança mais antiga e nós viemos para escutá-la." Aí ela fala assim: "Que bonito, né? Todas tomando um cafezinho, puderam sair no sábado de manhã. Algumas vieram de carro, outras de ônibus. Foi difícil encontrar a passagem? Essa geração que a gente se encontra aqui é a geração lacramento, tem a geração que foi arrombamento de coletivos homens, então se vocês estão no sábado aqui é porque quem veio antes de vocês teve que arrombar para que vocês pudessem estar aqui. E o compromisso de vocês a partir de hoje é estar ocupando lugar com mulheres negras e mulheres indígenas e compreendendo que em uma próxima vez seria importante que outras mulheres possam estar aqui também, que estejam com suas crias ou não, mas que possam vir e possam ser aliadas à luta. O que vocês estão fazendo aqui não tem que contemplar só a bolha de vocês, vocês vão ter que fazer isso por todas." Então quando tu

me pergunta isso eu penso que tenho que trabalhar com o que tenho, que é a fotografia e a voz, trabalhar com as coisas que estávamos falando antes, para que outras pessoas consigam compreender, pensar as questões, se politizar mais, ser mais crítico e não ser enganado com tanta facilidade. Então eu acho que isso é uma sabedoria ancestral, que no momento em que tiver saúde e lucidez vou tentar estar dialogando assim, pela minha mãe, para que minhas primas não passem por isso, para as pessoas que vierem não sejam obrigadas a trabalharem com o que não queiram, mas trabalhar com sua arte, pelas minhas avós, pela minha mãe.

JL: Para fechar, mas também a partir da ancestralidade você mencionou uma ideia que eu achei bem legal que é "pense em você como ancestral de alguém que virá". O que a Nay hoje diria pra (alguém)? Pensando em você como ancestral de alguém que virá ou pensando em você há anos atrás (o que você diria) pra essa pessoa?

NJ: Eu sempre falo muitas coisas, mas muitas coisas também eu repasso. Recentemente eu vi uma publicação de uma artista daqui, a (inaudível), ela é artista visual, artista preta e no dia das crianças ela colocou uma foto dela neném, e falou assim: "se eu pudesse te falar que o mundo era muito cruel com crianças negras, com os nossos corpos e que você é, sim, muito bonita, e que você é, sim, muito inteligente eu faria isso agora". Então eu acho que nesse momento seria importante falar isso para as mulheres que vão vir negras, que vai vir nas suas bases familiares, vendo essas famílias que são historicamente massacradas, mas às vezes com pessoas brancas acontecem as mesmas coisas as mesmas violências, mas isso que eu estou falando pode ser adaptável. Eu acho que essa mensagem para Nayara do futuro seria "não deitar, não deita para ninguém, seja dona da sua própria cabeça, durma tranquila, faça do amor uma grande busca individual, que não seja essa coisa que te diga o que tem que ser, porque todo mundo vai ter a cobrança, e quanto mais nascerem (?) nesse mundo, mais cobranças tem". E é muito difícil criarmos crianças e educá-las. A frase que eu poderia dizer é a mesma que eu aprendi com minhas professoras. Se tem uma turma de 40 pessoas e só um está ouvindo eu vou estar fazendo meu trabalho. Eu acredito na educação, né? Todo mundo teve um professor, então eu acho que ser muito humilde, compreender com muita rapidez desde criança, talvez, o sentido da felicidade. O dinheiro é super útil e super necessário, eu amo a minha piscina, gosto do meu lazer, se eu pudesse eu pagaria um ar condicionado por que aqui está muito quente...

JL: Aqui também.

NJ: Imagino! Mana, eu fui pra Brasília, quase morri. Égua! Cheguei a parecer aqueles vitrais, toda rachada, horrível. Mas eu acho que é... Não digo que é uma mensagem de... Eu gosto de esperança, mas eu uso outras palavras, acho que as coisas tem que ser compartilhadas, conhecimento não tem que ser retido... E tipo se redimir com sua história com o que diz respeito a dar continuidade. Mas eu sei que sei lá... Eu lembro que vi uma outra coisa no Instagram, sobre um cara que tinha sido médico, primeiro lugar... Foi para NASA, vai fazer uma outra viagem e também é economista. Aí fizeram a descrição desse cara e em baixo colocaram assim 'imagina como é ser primo desse cara?'. Imagina que a tua mãe ia falar para ti ser igual seu primo que é medico, que ele vai para NASA. Acho que você precisa muito acreditar em você, nós vivemos em uma cidade muito provinciana, numa hierarquia muito grande, parece que a gente só tem a (inaudível), que é a história do período da borracha, então a gente precisa tomar muito cuidado com as vaidades do mundo, mas observar com muita

clareza, com muita negritude, muita emancipação onde é que tem que tá a força mesmo, ou o lugar. Enfim, acho que perpassa por isso.

JL: Obrigada, Nayara Jinknss.

NJ: Deixa eu te falar! Se tu precisar conversar comigo em outro momento, a gente pode conversar também. Só organizar que a gente faz.

JL: Tem algumas coisinhas que eu vou precisar organizar contigo. Por exemplo, eu peguei fotografias suas no Instagram e aí não sai com aquela qualidade quando tira o print. E aí, de repente, se você quiser, eu vou te dizer a partir da pesquisa e se você quiser compartilhar...

NJ: Aham. Posso passar.

JL: E eu vou compartilhar com você, depois que eu fizer o de todo mundo, o termo de autorização da imagem e se você quiser eu compartilho a pesquisa também, o que tenho até o momento. E eu queria tirar uma fotinha nossa. Eu sei que você falou que não gosta muito de ser fotografada...

NJ: Assim, pra marcar o momento (sorri), vou acender até uma vela. Vai pro livro, pro teu trabalho?

JL: Sim, talvez vá, não sei. Podemos?

NJ: Podemos, já tô até parada aqui (sorrindo).

JL: Muito obrigada mesmo.

NJ: E aí a gente pode bater uma pra ir pro Instagram? (Acende o 'cigarro')

JL: Sim, deixa só eu salvar essa aqui porque meu computador... Salvar como... É isso, eu vou te acionar novamente pra gente fechar essas questões burocráticas e também para compartilhar com você. Eu vou viajar, vou sair desse país pela primeira vez e vou encontrar meu marido...

NJ: Ele tá onde?

JL: Ele tá em San Diego. É muito importante pra ele porque ele conseguiu passar num edital de intercâmbio e foi pra lá... Daí ele resolveu comprar minha passagem e eu vou vê-lo. E eu vou concluir a pesquisa de lá. E eu vou te enviar as coisas de lá e vamos conversando.

NJ: Tranquilo.

JL: Quero dizer que foi uma alegria te conhecer, um prazerzão, vou falando com você. Como fica melhor, pelo instagram ou por email?

NJ: Pode ser pelo Whatsapp porque se eu não responder logo tu me cobra. Mas pode falar comigo direto, me diz "te mandei email". Se você precisar guardar as coisas, os termos por lá... Mas qualquer outra dúvida, as fotos, pode ser por aqui.

JL: Gracias, Nay. Muito obrigada.

NJ: Muito obrigada, fico feliz, gostei da pesquisa. Boa viagem. Eu que te agradeço, se precisar a gente tá aqui. Se você quiser posso te passar o nome dos outros fotógrafos que citei aqui.

JL: Eu quero sim.

NJ: Então anota aí... João Ripper, com dois P. Cola nele. No Youtube tem muitas coisas.

JL: Já achei aqui. Sua companheira também é fotógrafa?

NJ: Minha companheira também é fotógrafa. Ana Mendes Ana Mendes. No Instagram mesmo tem algumas coisas.

JL: Desculpa ter passado do tempo.

NJ: Que isso, eu que te agradeço. Boa viagem. Beijos.

JL: Beijos.
[Fim do áudio]