

Submersas: desvelando o invisível

DOI: 10.33871/sensorium.2024.11.9644

*Khetllen da Costa Tavares*¹

*Silvana Barbosa Macêdo*²

Resumo: O presente estudo aborda o livro de artista *Submersas* (2021-22), composto a partir de retratos de mulheres africanas e indígenas, oriundos do Museu da Imagem e do Som do Amazonas (MISAM). Essa obra é de caráter autobiográfico e foi produzida por uma das autoras deste artigo, cuja pesquisa, contida em um curso de doutoramento, apresenta o seu processo de reconexão ancestral, que se inicia a partir da ausência de registros fotográficos de suas ancestrais afro-indígenas, tema central de sua pesquisa. Nessa poética visual, a artista associa o ato de rememorar com o negativo fotográfico e as águas escuras do Rio Negro, o berço de suas avós e bisavós. A artista relata como encontra caminhos possíveis para compreender a conexão entre água e memória em cosmovisões africanas e indígenas. Também estabelece diálogos poéticos com a artista visual Aline Motta. Adiante, produz outras imagens por meio da fotografia híbrida e fototransferência para a impressão do livro. À medida que mergulha nas lembranças em busca de suas parentes, vislumbra tentativas de trazer as representações delas à vida. Eis a esperança de um renascimento para elas e para seus descendentes, nos arquivos históricos.

Palavras-Chave: Mulheres afro-indígenas; Rio Negro; Arquivo fotográfico; Memória.

Submerged: unveiling the invisible

Abstract: The present study addresses the artist's book “Submerged” (2021-22), composed of portraits of African and indigenous women, from the Museum of Image and Sound of Amazonas (MISAM). This work is autobiographical in nature and authored by one of the authors of this article,

¹ Pós-doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) como bolsista CAPES. Doutora em Artes Visuais (UDESC). Mestre em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Pesquisa retratos de mulheres africanas, indígenas em acervos fotográficos públicos e privados, com os quais desenvolve obras entrelaçando com as narrativas de sua família afro-indígena. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/026552293070898>. <https://orcid.org/0000-0003-1234-9595>. khetllencosta@gmail.com.

² PhD Fine Arts (2003) e MA Fine Arts (1999) - Northumbria University, Newcastle, UK. Pos-Doutorado UCS/CNPq. Professora efetiva do Departamento de Artes Visuais desde 2006, professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC - PPGAV/UDESC. Pesquisa o diálogo entre a arte contemporânea, ciência, natureza e tecnologia, o tema de seu doutorado (2003). Mais recentemente pesquisa sobre maternalismos contemporâneos, feminismos e estudos de gênero. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/5051256206177575>. <https://orcid.org/0000-0003-4741-0595>. silvana_b_macedo@hotmail.com.

whose research, contained in a doctoral course, presents the process of ancestral reconnection, which begins with the absence of photographic records of her Afro-indigenous ancestors, the central theme of her research. In this visual poetics, the artist associates the act of remembering with the photographic negative and the dark waters of the *Rio Negro*, the birthplace of her grandmothers and great-grandmothers. The artist reports how she finds possible ways to understand the connection between water and memory in African and indigenous worldviews. She also establishes poetic dialogues with visual artist Aline Motta. Later, she produced other images through hybrid photography and phototransfer for printing the book. As she delves into her memories in search of her relatives, she glimpses attempts to bring their representations to life. The hope of a rebirth for them and their descendants, in the historical archives.

Keywords: Afro-indigenous women; *Rio Negro*; Photographic archive; Memory.

Sumergido: desvelando lo invisible

Resumen: El presente estudio aborda el libro de artista *Submersas* (2021-22), compuesto por retratos de mujeres africanas e indígenas, del Museo de Imagen y Sonido de Amazonas (MISAM). Este trabajo es de carácter autobiográfico y fue producido por una de las autoras de este artículo, cuya investigación proviene de su doctorado, presenta su proceso de reconexión ancestral, que comienza con la ausencia de registros fotográficos de sus ancestras afroindígenas, el tema central de su investigación. En esta poética visual, la artista asocia el acto de recordar con el negativo fotográfico con las aguas oscuras del Río Negro, lugar de nacimiento de sus abuelas y bisabuelas. La artista informa cómo encuentra posibles formas de comprender la conexión entre el agua y la memoria en las cosmovisiones africanas e indígenas. También establece diálogos poéticos con la artista visual Aline Motta. Posteriormente, produjo otras imágenes mediante fotografía híbrida y transferencia de fotos para imprimir el libro. Mientras profundiza en sus memorias en busca de sus familiares, vislumbra intentos de darle vida a sus representaciones. Ahí está la esperanza de un renacimiento para ellas y sus descendientes, en los archivos históricos.

Palabras clave: mujeres afroindígenas; Rio Negro; Archivo fotográfico; Memoria.

Apresentação

O livro de artista *Submersas* (2021-22), apresentado neste artigo, é um dos trabalhos desenvolvidos no contexto de uma pesquisa de doutorado em Artes Visuais, defendida em 2022. A construção do texto foi feita de forma colaborativa; sendo assim, há presença de duas vozes: a primeira é baseada nas reflexões da própria artista em torno de suas investigações teóricas e processuais desdobradas ao longo das outras seções deste escrito, e a segunda traz a perspectiva de quem acompanhou o processo de pesquisa da artista por meio de orientações teóricas, poéticas e curatoriais. Trata-se de um olhar que aponta para outras possibilidades de entendimento acerca do seu trabalho e da sua trajetória. A seguir, iniciamos esse percurso, a partir dessa voz, enunciada na abertura do presente artigo.

Em *Submersas*, a artista lança mão de sua subjetividade e apresenta em primeira pessoa uma escrita poética, ou seja, sua escrita afetiva é uma escrita decolonial e política. Seus trabalhos artísticos tramam vida e política por meio de vivências afetivas que ressoam a partir de lugares profundos em nosso ser. Ela mostra que a luta política não se faz apenas com gritos, apesar de eles serem também fundamentais. Enfrenta violências e apagamentos abismais, históricos e contemporâneos, de forma precisa, mas fazendo uso de uma linguagem carregada de corpo, umidade, lembranças aquáticas de vidas ribeirinhas, de corpos que vivem entre as plantas e chuvas amazônicas.

Entre os arquivos da memória, das histórias contadas pelas avós nas receitas de chás, emergem mulheres nunca esquecidas, vidas que permanecem com a artista através das gerações. Germinam dentro dela as sementes plantadas pelas mãos agricultoras e pescadoras de suas ascendentes. Fotografias de arquivos científicos ganham vida e se acendem luminosamente nas mãos de uma pesquisadora guiada pela ética da floresta, restaurando a vida de corpos antes apagados pelos gestos racionalistas brancos, estrangeiros e colonizadores.

Na poética visual apresentada, a artista-autora reconhece suas raízes indígenas e africanas, alimentando-se delas para criar seus trabalhos. Assim como Kaká Werá, ela se ancora na tradição ancestral originária que reverencia antepassados, por reconhecimento:

É da natureza do índio reverenciar os ancestrais, os antepassados. E ele faz isso em sinal de gratidão, pois foram eles os artesãos, os modeladores e os moldes do tecido chamado corpo, feitos dos fios perfeitos da terra, da água, do fogo e do ar, entrelaçando-os em sete níveis do tom que somos, assentando o organismo, os sentimentos, as sensações e os pensamentos que comportam um ser, que é parte da grande música divina (JECUPÉ, 2020, p. 19).

Ao mergulhar nas águas pretas do rio, a artista se encharca em memórias de sua casa distante, de suas ancestrais cujas feições nunca conheceu. Nessa trajetória, ela teoriza e fundamenta sua prática artística como processo de cura para si e para outras mulheres, como ensina bell hooks:

Cheguei à teoria porque estava machucada – a dor dentro de mim era tão intensa que eu não conseguiria continuar vivendo. Cheguei à teoria desesperada, querendo compreender – apreender o que estava acontecendo ao redor e dentro de mim. Mais importante, queria fazer a dor ir embora. Vi na teoria, na época, um local de cura (HOOKS, 2013, p. 83).

Em *Ensinando a transgredir*, bell hooks (2013, p. 85-86) afirma que, “quando a experiência vivida da teorização está fundamentalmente ligada a processos de autorrecuperação, de libertação coletiva, não existe brecha entre a teoria e a prática, sendo um elo onde uma pessoa capacita a outra”. Vemos que a artista-autora da obra *Submersas*, assim como hooks, nos capacita e nos cura em sua imersão teórica/prática/artística/ancestral.

Para a elaboração do projeto visual em estudo, a artista buscou compreender a relação entre água e memória nas cosmovisões africana e indígena, ensinadas em escritos de Eduardo Oliveira (2020) e Davi Kopenawa (2015), respectivamente. Ela também estabeleceu diálogo poético com a artista visual Aline Motta. Além disso, relata aspectos processuais do livro e as reflexões geradas com sua produção.

Submersas

A obra *Submersas* (2021-22) é um livro de artista formado por retratos de mulheres afrodescendentes e indígenas oriundos do acervo do Museu da Imagem e do Som do Amazonas (MISAM), juntamente com as imagens da minha família afro-indígena e autorretratos (fig.1). Ao longo das páginas, escrevo fragmentos do processo poético de mergulhar nos arquivos e nas lembranças em busca das minhas ancestrais, movida pelo desejo por encontros imaginados.

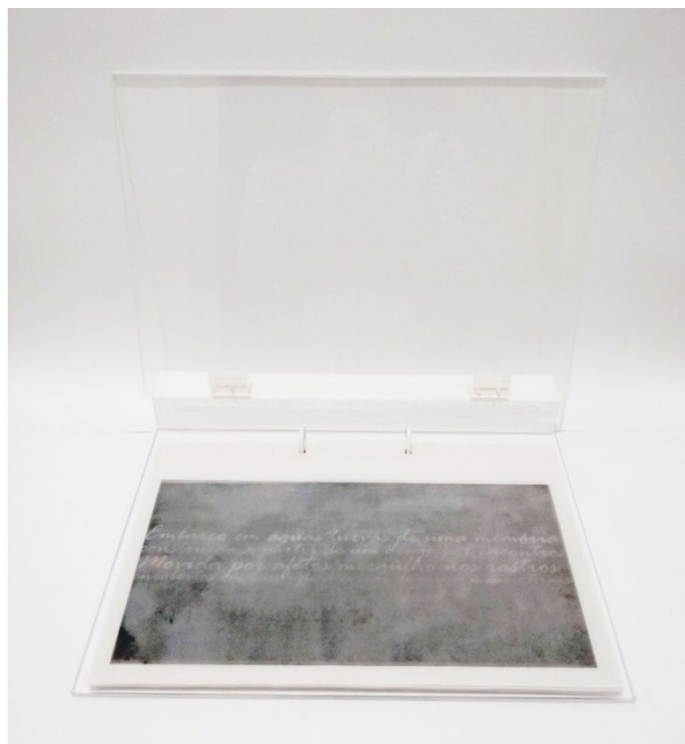


Figura 1. *Submersas*. 32 × 23 × 5 cm. Acrílico. fototransferência sob papel vegetal. 2021-22. Fonte: Acervo da autora.

Essa poética visual faz parte do estudo que desenvolvi no doutorado, marcado pela minha mudança de Manaus, minha terra natal, para morar em Florianópolis, devido ao meu ingresso na pós-graduação. Nesse percurso, lidei com questionamentos acerca da minha ancestralidade, considerando meus traços fisionômicos. Com isso, procurei estudar com profundidade a história das minhas ancestrais e me deparei com a ausência de suas imagens e documentos, o que me direcionou aos arquivos em busca de autorreconhecimento.

Selecionei, portanto, os acervos do Instituto Moreira Salles (IMS) e do Museu da Imagem e do Som do Amazonas (MISAM) com o objetivo de investigar retratos de mulheres afrodescendentes e indígenas nas fotografias realizadas do século XIX até a primeira metade do século XX. Adiante, identifiquei a invisibilidade das retratadas observada na forma como foram representadas diante da câmera e na supressão dos seus nomes, seja pelos fotógrafos, seja pelo processo de catalogação do museu.

Diante disso, elaborei uma coleção de livros de artista elaborada a partir das fotografias pesquisadas, na qual busquei a valorização das retratadas com a criação de outras narrativas, associando saberes africanos e indígenas aprendidos no convívio do meu lar. Tal processo me conduziu à reconexão com minha ancestralidade afro-indígena, bem como me conscientizou do meu estar no mundo.

A construção da obra apresentada veio do exercício de olhar para a coleção de negativos em vidro do acervo do MISAM, composta por imagens geradas pelo fotógrafo e cineasta luso-brasileiro Silvino Santos, que atuou na Amazônia na primeira metade do século XX. Vale lembrar que esse conjunto fotográfico é datado de 1910 a 1950 e apresenta as seguintes temáticas: povos indígenas, paisagens, animais, seringais, prédios públicos em Manaus e fotos da família do empresário da borracha J. G. Araújo, que patrocinava os filmes produzidos por Santos na Amazônia.

Esse conjunto de imagens me chamou a atenção graças à estética do material, cuja característica são as manchas nas placas geradas pela perda de emulsão. É importante destacar que parte dessas imagens foram feitas na primeira década do século XX, quando os fotógrafos ainda lidavam com as limitações do equipamento e das chapas fotossensíveis, as quais se adaptavam melhor ao clima tropical. Nas

expedições pela Amazônia³, era comum a dificuldade de fixação das imagens nas placas, bem como seu escurecimento depois da revelação, além da formação de bolhas e, por vezes, o enrugamento da emulsão que modificava a primeira realidade capturada (SHOEPP, 2005).

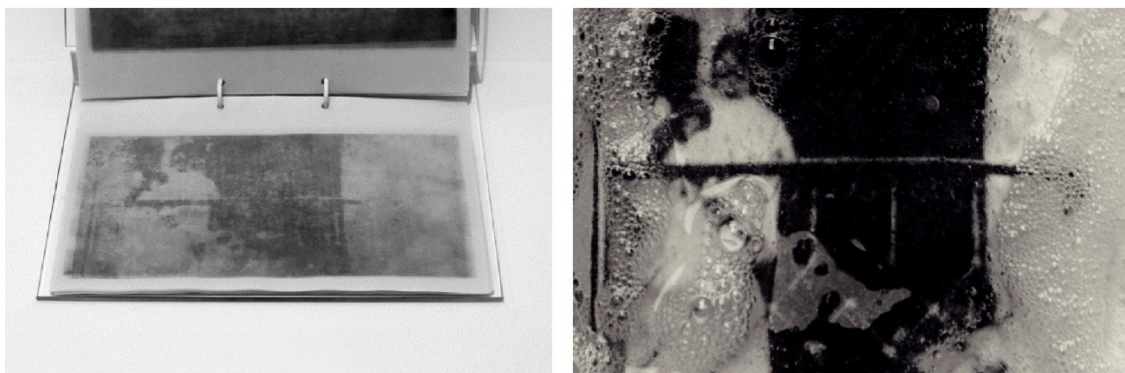


Figura 2. *Submersas*. 32 × 23 × 5 cm. Acrílico. fototransferência sob papel vegetal. 2021-22. Fonte da obra: Acervo da autora. Fonte da obra: Acervo da autora. Fonte da imagem: HUBNER, George. *Anuário de Manaus de 1913-1914*, Dimensão 21cm x 14,3 cm. Museu da Imagem e do Som do Amazonas.

Envolvida por essas questões, desenvolvi a obra *Submersas* a partir da relação entre o ato de lembrar e a escuridão tanto do negativo fotográfico como das águas escuras do rio Negro que banham minha cidade natal. Tinha o intuito de encontrar minhas ancestrais africanas (fig. 2) e indígenas (fig. 3) submersas nas águas da invisibilidade e do apagamento do acervo histórico pesquisado.

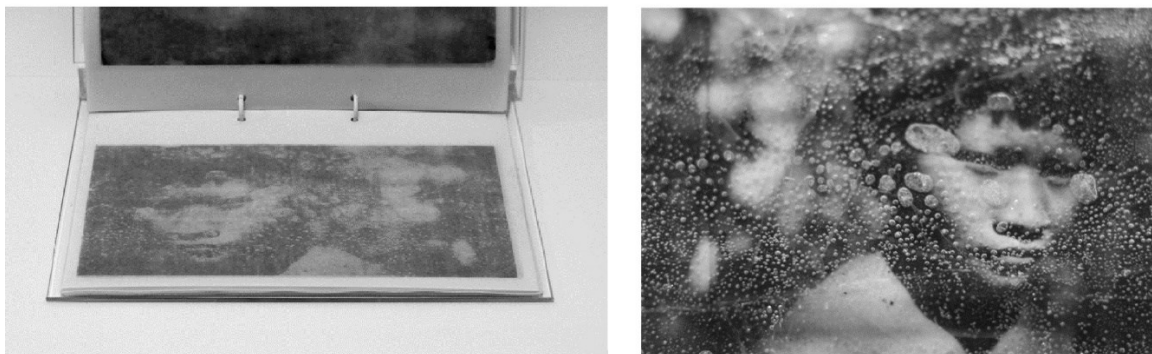


Figura 3. *Submersas*. 32 × 23 × 5 cm. Acrílico. fototransferência sob papel vegetal. 2021-22. Fonte da obra: Acervo da obra autora. Fonte da imagem: Acervo do Museu da Imagem e do Som. Autor: Silvino Santos. Silvino Santos. Descrição: Indígena Maku, Roraima. Técnica: Gel e Prata. Dimensão: 13 cm x 12 cm, 0.2 cm Ano: Década de 1920 /30.

Entre cheias e vazantes de lembranças

³ Vale destacar que a capital amazonense se tornou mais atrativa no ciclo econômico da borracha. Com isso, vários fotógrafos estrangeiros vinham retratar a Amazônia, de modo que costumavam procurar especialistas da região, ou seja, aqueles que fotografavam nos trópicos e os auxiliavam na escolha do melhor formato e da melhor composição química para as chapas, tendo em conta os desafios impostos pelas características territoriais amazônicas. Entre esses consultores, destaca-se George Huebner, que aconselhava sobre as ferramentas necessárias para a tomada fotográfica e também revelava as placas que lhe enviavam das expedições; entre os clientes, temos Theodor Koch-Grünberg, que registrou as nascentes do rio Orinoco, e Silvino Santos, que fotografou o rio Putumayo (SHOEPP, 2005).

A visualidade do material das placas de negativo em vidro despertou em mim fascínio. Comparo-a com uma escrita temporal que apaga, corrói e deixa seus rastros, isto é, instaura outra visão que aos poucos se desata da primeira realidade capturada, aproximando-a do não identificável. Existe, inclusive, uma categoria em que as placas foram classificadas dessa forma no inventário do museu, o que despertou minha curiosidade em acessar essas imagens para entender o que seria uma fotografia classificada como “não identificável”. Entre elas, está a imagem a seguir.



Figura 4. Imagem não identificável. Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som do Amazonas. Coleção Silvino Santos.

Gosto de imaginar que essas manchas abrem fronteiras, as quais nos permitem atuar nesse jogo de camadas que ora se revelam, ora estão submersas, geradas a partir de sucessões de perdas e restos que são depositados naquela superfície, restos esses que insisto em buscar a fim de transpô-los para as páginas dos livros de artista que desenvolvo.

Observo que, assim como as manchas nas placas submergem a primeira realidade capturada e revelam outras visualidades, os períodos de cheias e vazantes do rio ora encobrem, ora revelam algo, característica que também se aproxima da revelação química nos sais de prata. Visualizo isso como um ato que rememora o mergulhar sem saber o que se pode encontrar. No negativo, penso eu, há rastros que aos poucos são revelados, aspecto que se aproxima da minha busca pelas minhas parentes. Diante disso, escolhi trabalhar com materiais transparentes — acrílico e papel vegetal — para a produção do livro de artista apresentado. Tais elementos aludem à limpidez das águas do rio.

Embarquei nessa viagem de desvelar suas existências por meio do rio e iniciei o percurso pensando no meu deslocamento geográfico de sair de uma cidade circundada por um rio (Manaus) para morar em uma ilha contornada pelo mar (Florianópolis), o que me levou a pensar em como isso atravessou meu processo de pesquisa. O encontro com os arquivos me colocou diante de um mar de possibilidades a seguir, mas, ao observar os gestos das retratadas, interpretei-os como confidências ditas nos silêncios, as quais me mostraram caminhos que me conduziram de volta ao rio, lugar que testemunhou as vivências de minhas ancestrais, assim como regou suas relações de afeto em torno daquele lugar.

O rio aparece ao fundo das cenas em algumas das fotos do acervo do museu; logo, é importante destacar a grandiosa presença dele na paisagem para depois construir relações simbólicas. A região amazônica é caracterizada pela dimensão hidrográfica, de modo que os rios são centrais no nutrir da vida e nas vivências das populações localizadas ao longo de suas margens. Um exemplo disso são os períodos de cheias e vazantes que influenciam, sobretudo, o acesso das populações a mercadorias e alimentos.

Considerado o maior curso de águas escuras do mundo, o rio Negro é caracterizado pela acidez e pobreza de seus nutrientes, o que se estende às terras que banha, cujos solos são bastante empobrecidos e desgastados devido ao intenso regime de cheias e secas. Tal aspecto influencia os nutrientes encontrados em sua extensão, resultantes de matéria orgânica sedimentada nas margens como insetos, frutas, folhas e sementes, que servem de alimento para os peixes (INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL, 2002).

Esse rio compõe a bacia do Negro, localizada no complexo guianense, lugar onde há planícies ligeiramente sinuosas com corredeiras conhecidas como cachoeiras. Além disso, existe uma estreita relação entre o rio e a vegetação, referente aos períodos de inundação durante as estações. Essa vegetação é composta pelos seguintes elementos: terra firme, lugar próprio para o roçado por não sofrer inundação; campinarana, coberta por vegetação arbustiva e inundável apenas em períodos de fortes chuvas; igapó, rico em alimentação para os peixes, já que permanece inundado até dez meses ao ano, e chavascal, que é a área das margens do rio, inundada o ano inteiro (CABALZAR; RICARDO, 1998).

Diante da distância geográfica que restou dessas águas, em *Submersas* descrevo esse rio a partir das minhas lembranças, o que me levou a projetá-lo em outras águas como aquelas que encontro nas proximidades da região onde moro, isto é, nas águas dos mangues e córregos. Elas me colocam entre a nostalgia de algo que não vivi e o desejo de confabular essas vivências em territórios outros, visto que as lembranças são obscurecidas nas ausências. A seguir, rememoro algumas das minhas experiências com as águas dos rios e das cachoeiras.

Nesse ato de navegar, recordei que, quando caminhei pela trilha da cachoeira do Poção (Florianópolis) em um dia chuvoso, o que tornava o caminho mais desafiador, minha curiosidade de ver a queda d'água aumentava enquanto andava, e eu queria saber se o seu volume se parecia com o de Presidente Figueiredo, cidade próxima a Manaus, conhecida pela quantidade e exuberância de suas cachoeiras. Nesse momento, também recordava o período da minha infância, em que a vovó materna Norma, a única ancestral com quem convivi, costumava reunir a família aos domingos para que todos fôssemos aos banhos tanto naquela cidade como também em balneários localizados na região metropolitana de Manaus. Vovó gostava das águas, especialmente daquelas das cachoeiras, pois ela acreditava que podiam curar e fortalecer a saúde, renovando as energias de quem mergulhava nelas. A cachoeira Boca da Onça era a preferida dela por ser uma das mais preservadas naquela época.

Envolvida por essas lembranças enquanto caminhava em meio às pedras, também estava percorrendo minha memória e, à medida que eu prosseguia rumo à vista da cachoeira do Poção, mais forte era o som da água correndo, estímulo que criava um campo vibracional envolvendo todo o meu corpo. Finalmente, avistei um paredão de rochas do qual jorrava uma fina cascata, transparente como um véu de noiva. Nesse momento, senti que o frio tomou conta de mim, expresso no arrepio da minha pele. Ao contemplar aquelas águas, fui envolvida pela nostalgia de um tempo pueril que reside apenas na minha memória. Ali projetei algumas das minhas vivências de meninice ao lado da minha avó Norma, que surgiam em minha mente na forma de *frames* desordenados e às vezes desfocados de um filme ainda por vir.

Outra lembrança da infância é que, de quando em quando, me aventurava a sair do rasilho do rio ou da cachoeira e ir até a parte em que os meus pés não tocavam o chão, mas, como não sei nadar, experienciava o medo do afogamento. Hoje, penso no que me fazia colocar meu corpo no limite e imagino que era o desejo de adquirir aquela habilidade, mesmo que fosse em meio ao caos; o que me marcou foi a vontade de respirar. Além de lembrar momentos de lazer, o rio e os igarapés contornam a cidade de Manaus; aliás, a rua em que cresci fica próxima a um desses canais estreitos de água, atualmente degradado devido à poluição.

Adentremos as vivências com o rio experienciadas pelas minhas ancestrais: vovó Francisca Ribeiro, e as bisavós Izidoria Pereira e Maria Azevedo. Titia Maria Lúcia fala do impacto do rio na vida dessas mulheres que moraram em comunidades ribeirinhas; para elas, o rio é o lugar de banhar-se, navegar, lavar roupa, lavar louça, buscar comida e ganhar o sustento (no caso da pesca e das plantações de juta

em que vovó Francisca trabalhou). Entre as situações que titia recorda, uma delas era o hábito da bisa Izidoria de acordar os netos cedo de manhã para buscar água do rio e regar as diversas plantas que ela cultivava no quintal. Um fato que me impressionou foi que a bisa Izidoria faleceu enquanto tomava o banho diário à beira do rio; titia acredita que ela sofreu um ataque cardíaco, o que explica seu falecimento tão repentino.

Vejo esse acontecimento de um modo simbólico: é como se a bisavó voltasse para o rio, o lugar onde a vida nasce, pois existem povos indígenas que, em suas memórias culturais, concebem a formação da vida no estado aquoso. Os indígenas Karajás nos ensinam que, antes de se tornarem humanos, passaram pelas águas, isto é, pelo espírito-mãe que chamam de Aruanã. Do mesmo modo, o povo xavante pinta no rosto um elemento que alude a um girino para lembrar a sua ancestralidade a partir das águas (JECUPÉ, 2020).

Na cultura Yanomami, o xamã Davi Kopenawa nos conta que, quando ele era tomado em sonho, às vezes ouvia o chamado das mulheres das águas denominadas *mãuyoma*, que seriam esposas de Omama (demiurgo da mitologia yanomami). Sobre essa experiência, Kopenawa relata:

Eu mergulhava nas profundezas de um grande rio para me juntar a elas. Para minha grande surpresa, sem me molhar nem um pouco, chegava ao interior de uma grande casa. Tudo ali era seco e via-se tão bem como no exterior. O Sol refletido acima na superfície da água iluminava-lhe a praça central. Eu ficava de pé, sem mover um dedo, olhando com calma ao meu redor. Várias portas davam para caminhos abertos na floresta. Eu observava o movimento das filhas e noras de Tëpërësi [sogro de Omama], que entravam e saíam da casa com seus filhos. Achava-as muito bonitas. Apesar de morrer de medo do pai delas, não podia parar de admirá-las. Mas, assim que tentava segui-las, acordava de sobressalto. Às vezes, bastava eu me virar em direção à porta pela qual tinha entrado para o sonho acabar. Então, lamentava muito de não ter podido ficar na casa da gente das águas (KOPENAWA; BRUCE, 2015, p. 92-93).

Ao saber dessa relação entre as mulheres, as águas e os seres que habitam esse outro mundo, sem falar na relação com a luz que permite ver o reflexo do que está fora da água, passei a imaginar que minhas ancestrais indígenas poderiam habitar esse lugar. Envolvida por esses significados, busquei as lembranças que emergem com as águas, especialmente as do rio, e assim estabeleci associações entre esse elemento e a memória.

Envolta nessas águas que recusam a transparência e adensam a visão, imagino que adentrá-las simbolicamente é lidar com o inesperado. É posicionar-se entre o medo do desconhecido e o desejo de prosseguir.

Água e memória: evocando as ancestrais

Ao buscar o diálogo poético com outras mulheres artistas que articulam água, memória e fotografia, conheci a obra *Se o mar tivesse varandas* (2017), da artista Aline Motta⁴, composta por vídeo e fotografia. A partir das ausências que encontrou na história de sua família de raízes africanas, Motta aciona em sua poética a “discussão étnico-racial e a formação das famílias e dos afetos no Brasil, isto

⁴ Aline Motta, nascida em Niterói (RJ), vive e trabalha em São Paulo. É bacharela em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e pós-graduada em Cinema pela *The New Scholl University* (Nova Iorque). Em sua poética, busca revelar outras corporalidades, criar sentido, ressignificar memórias e elaborar outras formas de existência. Participa de exposições nacionais e internacionais, dentre as quais se destacam: *Histórias feministas, artistas depois de 2000* (MASP), *Histórias afro-atlânticas* (MASP/Tomie Ohtake), e *Pensar todo de nuevo (Les rencontres de la photographie)*, Arles, França). No ano de 2020, abriu sua exposição individual *Aline Motta: memória, viagem e água* no MAR – Museu de Arte do Rio. Foi premiada com o Programa Rumos Itaú Cultural (2015/2016), com a Bolsa ZUM de Fotografia do Instituto Moreira Salles (2018) e com 7.º Prêmio Indústria Nacional Marcantonio Vilaça (2019) (MOTTA, 2021).

é, o gosto por manipular documentação histórica visitando arquivos de igrejas, cartórios e repositórios documentais na Internet” (BISPO, 2017, p. 1). Nesse processo, a artista retorna aos lugares onde seus e suas ancestrais viveram como Vassouras (Rio de Janeiro), Serra Leoa e áreas rurais na fronteira entre Portugal e Espanha.

Motta elabora outras narrativas para essas ausências ao evocar seus e suas antepassados/as. Para isso, a artista se apropria de fotos de família e de acervos públicos que apresenta em suas instalações/exposições/intervenções. Sobre tal projeto, ela explicou que:

[...] o trabalho deseja criar uma ponte de um extremo do Atlântico ao outro, entre o Brasil e o continente africano, à medida que as imagens dos familiares da artista surgem por sobre as águas. [...] Ao banhar os retratos de seus antepassados em água, busca trazê-los de volta para seus lugares de origem, onde tudo começa e termina, em ciclos contínuos de renovação e transmutação (MOTTA, 2017, n.p.).

Nesse gesto, há um trabalho de resgatar a memória desses parentes e assim fazê-los presentes. Observo isso no gesto da artista em banhar essas fotos impressas nas águas, estabelecendo uma relação dessas pessoas com a geografia de lugares que constituem suas existências. Entre as cenas do vídeo, há uma parte em que a artista aparece com o corpo coberto pelo tecido que contém a imagem de sua avó Doralice (fig. 5), ação que interpreto como o continuar da vida de nossas ancestrais por meio de nossa presença. O tecido, nesse caso, não é algo que vela como uma mortalha, mas algo que dá vida; presente e passado aí se encontram para reivindicar a existência que lhes foi negada.



Figura 5. Aline Motta. *Se o mar tivesse varandas*. videoinstalação em 2 canais, 09min 11s. série de fotografias. 2017. Fonte: Disponível em: < <http://alinemotta.com/Se-o-mar-tivesse-varandas-If-the-sea-had-balconies>>. Acesso em: 2 maio 2022.

O emprego da água como elemento escolhido para desenvolver as narrativas em torno das ancestrais, de acordo com Motta (2017, n.p.), é explicado da seguinte maneira: “Como um reflexo do inconsciente e de si mesmo, a água também é entendida como um veículo de histórias que muitas vezes estão ocultas e precisam ser invocadas para se fazerem presentes”. Junto a isso, o crítico Alexandre Bispo analisou essa relação de trazer vida aos arquivos que ele denomina como “pessoas-imagens”, explicando, portanto, que:

Nas videoinstalações *Pontes sobre abismos* e *Se o mar tivesse varandas*, vemos esses documentos, sobretudo as imagens fotográficas, saírem de seus locais de origem para viverem outras vidas misturando-se a ambientes líquidos – rios e mares – e secos – chão gramado, árvores, lugares construídos ou em ruínas. [...] Em seu retorno, essas

peças-imagens só podem passar pela água, jamais pelo fogo, pois este não deixa senão as cinzas de seu movimento destrutivo. [...] é que, uma vez reproduzidos em tamanhos maiores do que os originais, eles ganham uma vida nova, ganham movimento narrativo para além das gavetas, álbuns ou caixas de sapatos, lugares nos quais os originais ficam silenciosamente recolhidos à espera de quem, com curiosidade, lhes interpele com dúvidas sobre quem foram, de onde eram e para onde foram (BISPO, 2017, p. 2).

Tal questão observada me faz refletir sobre meu processo de criação no livro *Submersas*, em que coloquei as imagens sob experiências que passam pela água, tanto no estado líquido quanto no sólido, com o intuito de observar a transformação da imagem nessas condições. Outro aspecto analisado por Bispo é a oposição entre a conservação do arquivo nas instituições e a água que deve ser mantida longe dos acervos por causa do risco de danificação dessas fontes de memória. Contudo, mesmo os arquivos em papel, quando submersos, podem se deteriorar sem que se perca completamente sua visualidade, o que não acontece com o elemento fogo, que reduz a cinzas tudo o que atravessa seu caminho (BISPO, 2017).

Nessa perspectiva, penso que mergulhá-los é subverter as normas de conservação em busca de dar outros sentidos para essas imagens. A artista Aline Motta estabelece a ampliação das imagens e a interação delas com a geografia do lugar, aspecto que evidencia a humanização das pessoas fotografadas.

O contato com a poética de Aline Motta me levou ao conhecimento do Cosmograma Bakongo (fig. 6), que conheci primeiramente nos estudos do pesquisador Eduardo Oliveira, que se dedica a estabelecer epistemologias a partir dos saberes do povo africano bakongo⁵. A principal referência de Oliveira vem dos escritos do Dr. Bunseki Fu-Kiau (1934-2013), teórico congolês que sistematizou a cosmologia congolês (FERNANDES; OLIVEIRA; ARAÚJO, 2020).

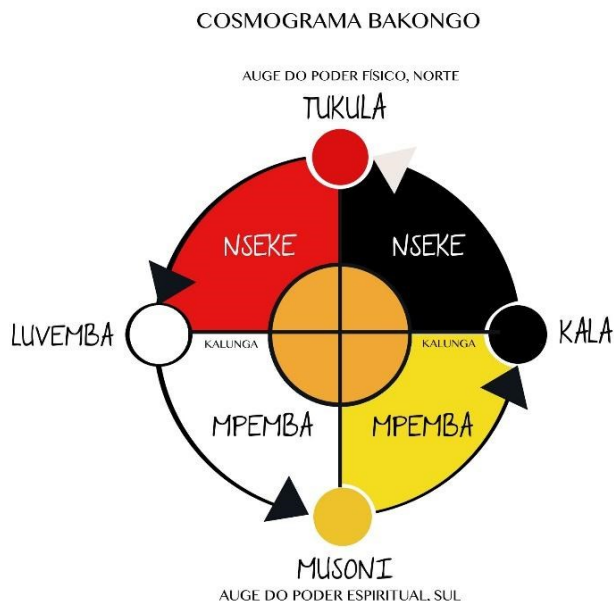


Figura 6. Cosmograma Bakongo. Fonte: Terreiros de Griôs. Os quatro ciclos do Dikenga, 2017. Disponível em: <http://terreirodegriots.blogspot.com/2017/03/os-quatro-ciclos-do-cosmograma-bakongo.html>. Acesso: 3 maio 2022.

O Cosmograma Bakongo, caracterizado por uma mandala denominada *Dikenga*, que representa a trajetória do Sol durante o dia, também representa o ciclo da vida, do universo e do tempo. No centro

⁵ Tal ação faz parte da Rede Africanidades, que vem realizando encontros e minicursos em torno da filosofia africana e da divulgação do pensamento bakongo, que visam a contribuir para articulações nos campos da arte, espiritualidade, militância política e autoconhecimento (MAGALHÃES, 2018).

do círculo, há uma cruz que se divide em quatro etapas. A linha horizontal, chamada de *Kalunga*, é aquela que separa o mundo dos vivos do mundo dos mortos e simboliza o mar como um grande cemitério que conecta esses dois polos.

Eduardo Oliveira nos ensina: “A parte de cima é a que chamamos viventes e a parte debaixo são os ancestrais. O Cosmograma Bakongo nos explica a relação dos viventes com os ancestrais” (apud FERNANDES; OLIVEIRA; ARAÚJO; 2020, p. 16). Nesse entendimento do mundo, o ciclo vital é dividido em quatro partes: o tempo de germinar, representado pela cor amarela (*Musoni*); depois do nascimento acontece a *Kala*, expressa pela cor preta; a seguir acontece o amadurecimento chamado de *Tukula*, que corresponde ao vermelho (tal fase comporta o ápice da força), e por fim, ao meio-dia, começa o processo de decadência, isto é, de morte, chamado de *Luvemba*, expresso pela cor branca. A relação entre *Kala* e *Luvemba* corresponde à relação entre bebês e anciãos, isto é, o cosmograma expressa a relação espiritual entre mortos e vivos, jovens e idosos, e toda a esfera da vida social (FERNANDES; OLIVEIRA; ARAÚJO; 2020).

Diante da complexidade de cada etapa desse cosmograma, irei me deter na *Kalunga*, que é a fina camada de água que separa o mundo dos vivos do mundo dos mortos. De acordo com Bunseki Fu-Kiau (2001 apud FRANÇA, 2021, p. 89), a *Kalunga* representa o “dinamismo, fazendo compartilhar processos de expansão da vida a partir daquilo que toca, assimila e produz”. Este conceito auxilia no entendimento das teorias congolêsas de formação do universo e dos corpos celestes.

A partir dessas reflexões epistemológicas, a artista Aline Motta explicou que a água guarda memória; logo, “a água é vista como um veículo e eu cheguei a uma formulação recente de que a água é uma máquina do tempo, é uma iniciação” (MOTTA, 2020). Desse modo, a água é o canal que nos permite acessar nossos ancestrais. Envolvida por tais questões, realizei procedimentos em torno do estado da água com as imagens das retratadas que compõem o livro de artista *Submersas*, a fim de me encontrar com minhas parentes. Mais adiante, exponho como traduzi visualmente essas reflexões no processo de criação da obra apresentada.

Processo de criação

Em *Submersas*, busco o contato com minhas ancestrais através dos detalhes, isto é, procuro desvelar segredos ditos em sussurros e imaginá-los por meio das opacidades das manchas que são marcas da passagem do tempo. Na impossibilidade de navegar por esses territórios geográficos em que minhas ascendentes viveram, construo lugares imaginários com os quais estabeleço confluências simbólicas, entre eles e as representações. Os borrões das imagens retratam as imprecisões das minhas lembranças.

Iniciei esse projeto durante o isolamento social imposto pela pandemia de covid-19, momento em que comecei a experimentar técnicas não formais em torno de imagens impressas. Nesse período, transformei minha casa em ateliê. Diante de tais condições, optava por procedimentos que eu poderia fazer na cozinha, e assim nasceram alguns dos trabalhos que integram minha pesquisa de doutorado. Sendo assim, decidi atuar pela fotografia híbrida, que conheci através da poeta visual Dani Bittencourt. Ela propõe essa fotografia como uma metodologia em que se visa:

Dar materialidade para a imagem a partir da experiência que percorre o autor e transpassa a fotografia impressa. Alguns processos de intervenção na imagem são mais convencionais, o que facilita um estudo mais aprofundado sobre a linguagem e sua articulação. Desenho e pintura são dois desses exemplos. E existem também linguagens mais experimentais, sobre as quais dificilmente se encontrarão estudos, como é o caso do uso da cera de vela ou da ferrugem. Eu acho maravilhoso ter a possibilidade de experimentar materiais que não foram criados para isso para

significar a imagem conforme as questões poéticas vão sendo tecidas (BITTENCOURT, 2022, n.p.)

Quando se vivenciam as mais diferentes experiências, são geradas outras versões da imagem, isto é, uma fotografia que se fundamenta sob a impermanência se afasta do objetivo comum de cristalização de um tempo e espaço no espaço representativo e, em vez disso, busca-se construir a foto partir da atuação dos fenômenos sob sua materialidade.

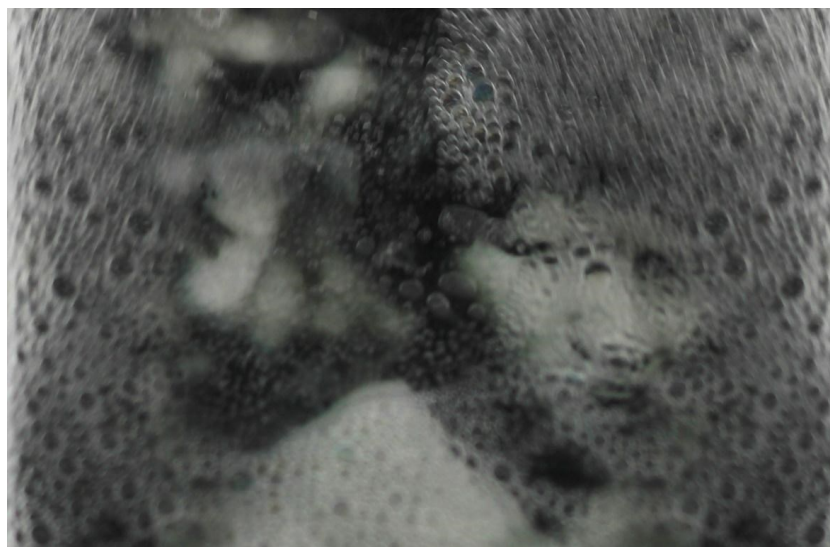


Figura 7. Processo de criação do livro *Submersas*. Fotografia sob água corrente. 2021-2. Fonte da imagem: Acervo do Museu da Imagem e do Som. Autor: Silvino Santos. Descrição: Indígena Maku, Roraima. Técnica: Gel e Prata. Dimensão: 0,13x0,12 CM, 00.2MM Ano: Década de 1920 /30.

Realizei os procedimentos de congelar as fotos e fotografá-las até o descongelamento total; também mergulhei as fotos em diferentes substâncias. Em meio a esse processo, chamaram minha atenção as bolhas que surgiram tanto no congelamento como na movimentação da água sob as fotos (fig. 7), o que me levou a confabular a vontade de respirar dessas imagens, as potências de vida que residem nos gestos das retratadas.

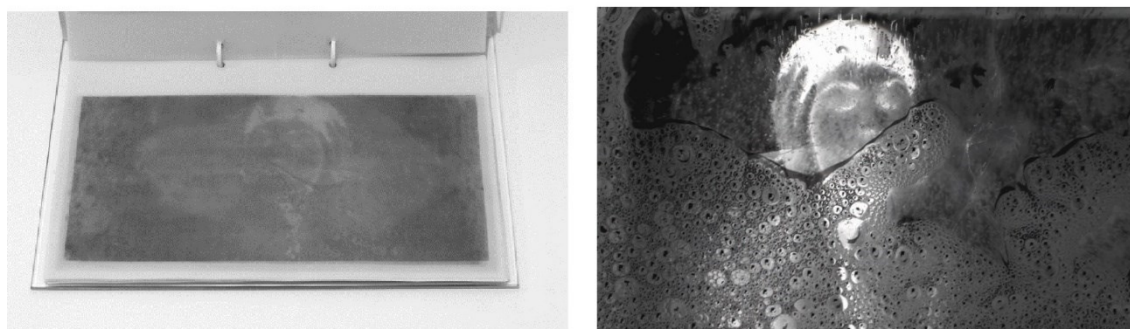


Figura 8. *Submersas*. 32 × 23 × 5 cm. Acrílico. fototransferência sob papel vegetal. 2021-22. Fonte da obra: Acervo da autora.

Em *Submersas*, trago pela primeira vez minha representação junto às retratadas do acervo do museu como uma atitude de me mostrar, nesse mergulho interno, à escuta de minhas ancestrais. Para tanto, fiz autorretratos (fig. 8) e depois os submeti a diferentes experiências; entre elas, representar essa relação de adentrar as águas escuras do rio Negro e lidar com a turvação da memória.

Durante o processo de criação da obra *Submersas*, articulei a fotografia, bem como gerei experiências na imagem impressa, que depois fotografei novamente; e para imprimir as imagens geradas nesse

percurso, escolhi a fototransferência. Essa técnica consiste em transferir uma imagem impressa a *laser* com o uso de solvente para outro suporte como madeira, tecido ou papel. A foto pode ser transferida em sua totalidade ou em parte para o suporte desejado, dependendo da tensão da prensa de gravura na matriz. Nesse procedimento, a imagem sofre corrosão, o que interfere na sua nitidez.

No caso da impressão em papel vegetal, as imagens se tornavam manchas, borrões, e se aproximavam da visualidade das placas dos negativos em vidro do acervo do MISAM, isto é, do identificável. Durante essa etapa, observei ser fundamental para a visualização das fotografias um jogo entre positivos e negativos — por exemplo, na sobreposição das camadas, o negativo é que permite enxergar a imagem em positivo. Nesse gesto, elaborei para cada imagem um duplo (negativo e positivo) como uma visão espelhada, observada na figura 9.

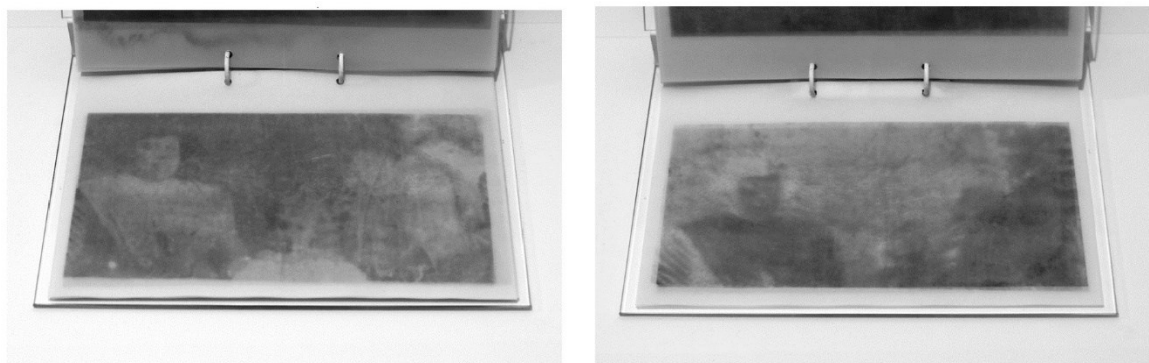


Figura 9. *Submersas*. 32 × 23 × 5 cm. Acrílico. fototransferência sob papel vegetal. 2021-22. Fonte da obra: Acervo da autora. Fonte da imagem: Acervo do Museu da Imagem e do Som. HUEBNER, George. Anuário de Manaus 1913-1921 Fotografia de uma família não identificada. Dimensão: 14,3 cm x 21 cm. Ano: S/D. Papel fotográfico fosco

A visualidade dessa poética foi guiada pelo efeito que a água gera na visão das coisas, como a reflexão e a refração dos objetos no ambiente aquoso, que produzem contornos indefinidos, bem como a multiplicação e a distorção que formam imagens etéreas e variantes, aspectos que confundem a percepção e ludibriam o olhar (FORTES JÚNIOR, 2006). Vale destacar que os materiais líquidos são caracterizados pela instabilidade, pois mudam de estado físico em um ritmo cíclico, assim como o ato de lembrar que se transmuta com o tempo. Diante disso, compreendi que a indeterminação da imagem remete à opacidade das lembranças presente no ato de lembrar.

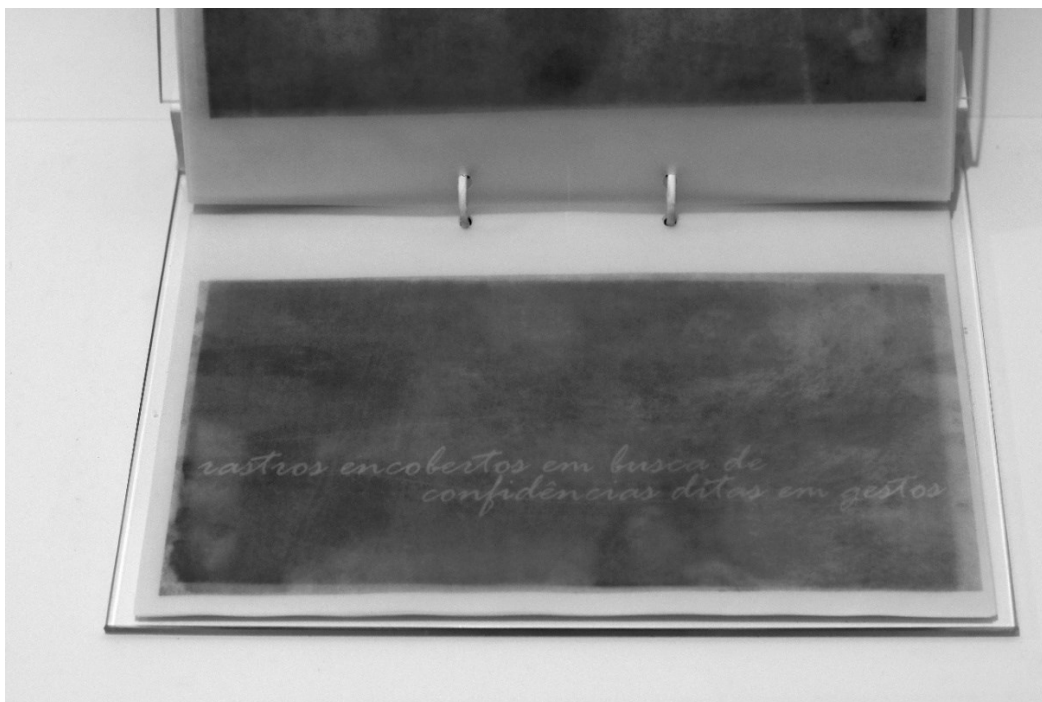


Figura 10. *Submersas*. 32 × 23 × 5 cm. Acrílico. fototransferência sob papel vegetal. 2021-22. Fonte: Acervo da autora.

Nessa obra, trago a escrita junto às camadas de imagens (fig.10), uma carta que dedico às minhas ancestrais, feita a partir do meu desejo de encontrá-las nos rostos, nos gestos, nas expressões daquelas que conheci no acervo do museu. Apresento de modo fragmentado o relato dessa procura por minhas parentes, na forma de uma escrita que, por vezes, se recusa ao decifrável, comparada às águas do rio Negro, que se recusam à transparência. Ao longo das páginas, desvelo as confidências ditas em silêncios de um passado que emerge no presente.

Considerações finais

Finalmente, cabe à artista-autora da obra apresentar suas reflexões em torno dos caminhos que encontrou ao longo de sua trajetória de pesquisa, especialmente no projeto visual em questão. Os desdobramentos desse percurso são expressos a seguir pela perspectiva da artista, ou seja, sempre em primeira pessoa, diante de seu próprio processo imersivo.

Submersa nas águas turvas que permeiam minha memória, procurei minhas ancestrais africanas e indígenas. Pela centralidade do rio na vida delas e de todos os seres deste mundo, imaginei seus rostos. Através do ir e vir dos fluxos de lembranças, confabulo narrativas que entrelaço nas histórias de mulheres de diferentes temporalidades e localidades, seja daquelas do acervo do MISAM, seja das minhas parentes.

Certa vez, ouvi que somos atravessadas por águas desde nossa formação, pois o primeiro espaço que habitamos é o líquido amniótico no útero e, enquanto mulheres, trazemos em nosso ventre águas ancestrais. Junto a isso, compreendi que a água, em cosmovisões indígenas e africanas, pode ser tanto uma possibilidade de nascimento como também um canal de comunicação com nossas ancestrais. Sendo assim, imergir nas fotografias dos acervos públicos é aventurar-me na descoberta do que elas trazem ou despertam em mim. São os silêncios, as confidências ou ainda os tesouros que elas abrigam em suas entrelinhas.

Nessa perspectiva, retomo a reflexão da artista Aline Motta, que cita a teórica estadunidense Alex Paulino, cuja proposta consiste em pensar que o primeiro teletransporte que vivenciamos é nosso

nascimento, o qual é feito através da água. Para Motta, “a gente está protegido dentro daquela água, dentro daquele ambiente escuro e, de repente, por forças imagináveis, inexplicáveis, a gente sai daquele ambiente escuro e vê as primeiras imagens” (apud FOTOGRAFIA..., 2020, n.p.). Associei essa experiência ao retorno à superfície depois do mergulho em águas escuras, nas quais é possível projetar imagens de uma memória difusa, formada por lembranças fragmentadas.

Também formulei que, em *Submersas*, embora eu comece o processo na busca de minhas ancestrais, ele também representa um outro nascimento para mim, pois, ao adentrar simbolicamente nessas águas escuras, transmuta-me e avanço no processo de autoconhecimento em torno da minha ancestralidade.

A tentativa de trazer as representações das retratadas à vida por meio das experiências realizadas com as imagens, permite-me fabular que as bolhas nas imagens não tratam apenas de possibilitar a respiração das fotografadas, mas também de um retorno do meu próprio mundo das águas. É algo como a experiência da minha infância, quando me aventurava a ir mais fundo no rio; contudo, nesse gesto simbólico, em vez do medo, retorno com o acalanto dessas parentes do acervo, que me ensinaram a nadar pelas águas da memória e imaginar o encontro com minhas antepassadas.

A possibilidade de novos nascimentos para as retratadas dos arquivos históricos e para minhas parentes por meio do trabalho poético, permite que essas existências não se afundem na invisibilidade dos acervos. Com isso, nasce também a esperança do direito à memória para elas e para nós, descendentes afro-indígenas.

Referências

BISPO, A. A. *O amigo do fogo: memória, viagem e água*. 2017. Fonte: Disponível em: <https://files.cargocollective.com/624463/O-amigo-do-fogo--memo-ria-viagem-e-a-gua---Alexandre-Araujo-Bispo.pdf>. Acesso em: 02 maio 2022.

BITTENCOURT, D. *O que é fotografia híbrida*. 2022. Disponível em: <https://dannybittencourt.com/interesse/hibrida/>. Acesso em: 23 nov. 2021.

CABALZAR, A; RICARDO, C. A. *Povos indígenas do Alto Rio Negro: uma introdução à diversidade cultural e ambiental do noroeste da Amazônia Brasileira*. São Paulo: Instituto Socioambiental; São Gabriel da Cachoeira, AM: FOIRN – Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro, 1998.

FERNANDES, A. de O; OLIVEIRA, A. R; ARAÚJO, S. O. Corpo, poética e ancestralidade: uma entrevista com Eduardo Oliveira. *ODEERE: Revista do Programa de Pós-Graduação em Relações Étnicas e Contemporaneidade*. Bahia. v. 5, n. 9, p. 7-22. jan./jun. 2020. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/odeere/article/download/6440/4824/13364>. Acesso 20 jan. 2021.

FORTES JÚNIOR, H. F. S. *Poéticas líquidas: a água na arte contemporânea*. 2022. 178 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-13082009-155421/publico/923480.pdf> Acesso em: 20 abr. 2022.

FRANÇA. J. Reflexões sobre humanidade e universalidade nos estudos dos direitos humanos a partir de Bunseki Fu-Kiau. *Revista Calundu*. Brasília, v. 5, n. 1, p. 83-105. jan./jun. 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistacalundu/article/view/36616>. Acesso em: 19 fev. 2022.

HOOKS, B. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. *Etnias do rio Negro*. Disponível em: [https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Etnias do Rio Negro](https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Etnias%20do%20Rio%20Negro). Acesso em: 20 out. 2021.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Fotografia e memória: a água é uma máquina do tempo*. Aline Motta. Direção: IMS Oficina. Youtube, 27 nov. 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nGpoGDv_n8A&t=5107s. Acesso em: 2 fev. 2021.

KOPENAWA, D; BRUCE, A. *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami*. Trad. B.Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MAGALHÃES, P. *Saberes da Kalunga: pensando o mundo contemporâneo a partir da epistemologia bakongo*. Edigardigital – UFBA, 2018. Disponível em: <https://www.edgardigital.ufba.br/?p=6464>. Acesso em: 20 jan. 2022.

MOTTA, A. *Se o mar tivesse varandas / If the sea had balconies*. 2017. Disponível em: <http://alinemotta.com/Se-o-mar-tivesse-varandas-If-the-sea-had-balconies>. Acesso em: 22 jan. 2022.

MOTTA, A. *Bio / cv. 2021*. Disponível em: <http://alinemotta.com/bio-cv>. Acesso em: 22 jan. 2022.

SCHOEPF, D. *George Hubner 1862 -1935: um fotógrafo em Manaus*. Trad. P. R. da Silva. 2. ed. São Paulo: Metalivros, 2005.