

ANA CLARA MUNER

HISTÓRIAS QUE
(RE)EXISTEM

ANA CLARA MUNER

HISTÓRIAS QUE (RE)EXISTEM

**PUC-CAMPINAS
2024**

ANA CLARA AMATO MUNER

“HISTÓRIAS QUE (RE)EXISTEM”

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Linguagens, Mídia e Arte da Escola de Linguagem e Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de Campinas como requisito para obtenção do título de Mestre em Linguagens, Mídia e Arte
Área de Concentração: Interdisciplinar
Orientador(a): Profa. Dra. Paula Cristina Somenzari Almozara até 20/12/2023.

Dissertação defendida e aprovada em 27 de fevereiro de 2024 pela Comissão Examinadora constituída dos seguintes professores:

Ficha catalográfica elaborada por Adriane Elane Borges de Carvalho CRB 8/9313
Sistema de Bibliotecas e Informação - SBI - PUC-Campinas

302.231 Muner, Ana Clara Amato
M965h

Histórias que (re)existem / Ana Clara Amato Muner. - Campinas: PUC-Campinas, 2023.

167 f.: il.

Orientador: Paula Cristina S. Almozara; Coorientador: Eliane R. de Andrade.

Dissertação (Mestrado em Linguagens, Mídia e Arte) - Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte, Escola de Linguagem e Comunicação, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2023.

Inclui bibliografia.

1. Mídia digital - Histórias. 2. Fotografia - Poética Visuais. 3. Arquivos - Mulheres - Memória - Álbum. I. Almozara, Paula Cristina S.. II. Andrade, Eliane R. de III. Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Escola de Linguagem e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte. IV. Título.

23. ed. CDD 302.231

Luisa Paraguai

Profa. Dra. Luisa Angelica Paraguai Donati
Presidente da Comissão Examinadora
Pontifícia Universidade Católica de Campinas

Tarcisio Torres Silva

Prof. Dr. Tarcisio Torres Silva
Pontifícia Universidade Católica de Campinas

Mirtes Cristina Marins de Oliveira

Profa. Dra. Mirtes Cristina Marins de Oliveira
Universidade Anhembi Morumbi

HISTÓRIAS QUE (RE)EXISTEM

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Linguagens, Mídia e Arte da Pontifícia Universidade Católica de Campinas como parte dos requisitos para a conclusão do Mestrado acadêmico sob orientação da Professora Doutora Paula Cristina Somenzari Almozara até 20/12/2023, co-orientação da Professora Doutora Eliane Righi de Andrade e Luisa Angelica Paraguai Donati como Presidente da Banca de Defesa.

“O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 002 de 03/2022 a 08/2023 e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) 09/2023 a 02/2024, n° do processo 2022/03896-4”

**PUC-CAMPINAS
2024**

Agradeço a todos os meus amigos, artistas, parentes, irmãos e irmãs que de alguma forma cruzaram o meu caminho direta ou indiretamente tecendo a minha memória a partir de relações de afeto.

Às minhas duas avós Herzila e Teresa que me inspiraram com as suas verdadeiras forças do que é ser mulher, suas histórias me fizeram sonhar, despertando a minha paixão pelas nossas reminiscências.

Aos meus pais Lucia e Ilso Muner pelo apoio incondicional e que desde cedo me mostraram a potência da arte como ferramenta de mudança no mundo. À minha irmã Andrea que com leveza não separa seus sonhos da realidade.

À Paula Almozara pela orientação, escuta e companheirismo. À minha co-orientadora Eliane Righi, um verdadeiro exemplo do que é ser professora e que me mostrou que o conhecimento é passado para além da sala de aula.

Ao meu companheiro e artista Davide Mari que passou cada momento deste trabalho ao meu lado, dando a sua opinião da forma mais sincera e me impulsionando a (re)viver as minhas paixões. Seu acolhimento e escuta foram de extrema importância para a minha pesquisa.

Ao meu parceiro de coletivo Lucas Pradino e seu olhar sonhador, obrigada por sempre me fazer lembrar que a nossa inspiração pode brotar nos mínimos detalhes da vida. E por pensar no lindo design deste livro, dando vida ao meu texto.

À Célia Tonko por me abraçar em sua casa nessas idas e vindas para Campinas, seu coração não tem limite. Ao Danilo Perillo que me acolheu no Laboratório de Gravura do Instituto de Arte da Unicamp e que, com sua paciência, me passou seus conhecimentos sobre a fotogravura.

À Presidente da Banca de Defesa Luisa Paraguai e à banca examinadora Mirtes Oliveira e Tarcísio Torres pela leitura cuidadosa deste trabalho.

Aos professores e alunos do mestrado, em especial Beatriz Pinheiro e Juliana Trevizan, pelo engajamento e provocações em sala de aula — foi um prazer compartilhar essa trajetória com vocês.

À Puc-Campinas, CAPES e FAPESP pelo apoio nesses dois anos de pesquisa.

Agradeço às minhas antepassadas, o nosso acervo familiar vai para além dos nossos álbuns, ele se presentifica em meu ser, gestos e em todos os meus movimentos pela vida.

AGRADECIMENTOS

RESUMO	12
INTRODUÇÃO	14
1 MEMORIAL	
1.1 Costurando narrativas de mulheres	19
1.2 As existências, inexistências e resistências da memória nos arquivos pessoais	40
2 REDESCOBRINDO OS ARQUIVOS	49
2.1 O ideal familiar.....	52
2.2 Ressignificando histórias por meio da arte contemporânea	66
3 OS PRIMEIROS GESTOS SOBRE OS ARQUIVOS	70
4 TRABALHAR COM MEMÓRIA É SEMPRE PRESCREVER SENTIDOS	90
5 HISTÓRIAS QUE (RE)EXISTEM	92
5.1 Entre quatro paredes.....	102
5.2 Reminiscências	112
5.3 Cartas de um futuro	132
5.4 Gestos como rastros inacabados	146
CONSIDERAÇÕES FINAIS	158
REFERÊNCIAS	160

SUMÁRIO

RESUMO

O trabalho buscou abordar e questionar as condições de opressão impostas às mulheres pela sociedade patriarcal, através da produção de uma série de trabalhos artísticos e de uma investigação teórica baseada em estudos da memória e reflexões sobre arquivos fotográficos. Como base para pesquisa, utilizou-se o acervo pessoal de álbuns de família, em que foram investigadas as representações de certas mulheres dentro das imagens selecionadas. Entende-se que, tradicionalmente, as fotografias vernaculares têm sido utilizadas para reforçar um modelo familiar socialmente aceito, silenciando outras identidades e perpetuando um único padrão de mulher. Nesse contexto, propôs-se a apropriação desses arquivos como forma de construir novas memórias, inserindo-os no campo estético e tensionando seu caráter documental. Ao explorar os métodos fotomecânicos, a pesquisa enfatizou a materialidade e o processo criativo envolvido na produção artística. Essas abordagens ofereceram uma oportunidade para desconstruir e reconstruir narrativas visuais, desafiando as representações tradicionais de algumas mulheres na sociedade. O acervo fotográfico pessoal, os formatos narrativos presentes nos álbuns de família e o processo poético desenvolvido em torno deles foram vistos como dispositivos metodológicos autoetnográficos, combinados com uma pesquisa teórico-conceitual em uma relação dialógica com a prática. Dessa forma, uma investigação em linguagens, mídia e arte foi conduzida para compreender os sistemas simbólicos, discursos e performatividades presentes nas imagens selecionadas como objetos de construção de novos significados pautados pela instauração poética. O objetivo central foi ampliar a reflexão sobre o papel de algumas mulheres na sociedade patriarcal brasileira e ressignificá-lo através de trabalhos artísticos. Assim, o projeto buscou não apenas questionar as normas opressivas vigentes, mas também criar um espaço para a expressão e a redefinição das identidades de mulheres, utilizando a arte como ferramenta para esse fim.

Palavras-Chave: Fotografia; Poéticas visuais; Álbum de família; Representações de mulheres; Arquivo; Memória.

ABSTRACT

The work sought to address and question the conditions of oppression imposed on women by patriarchal society, through the production of a series of artistic works and a theoretical investigation based on memory studies and reflections on photographic archives. As a basis for research, the personal collection of family albums was used, in which the representations of certain women within the selected images were investigated. It is understood that, traditionally, vernacular photographs have been used to reinforce a socially accepted family model, silencing other identities and perpetuating a single standard of women. In this context, the appropriation of these files was proposed as a way of building new memories, inserting them into the aesthetic field and tensioning their documentary character. By exploring the methods photomechanics, the research emphasized materiality and the creative process involved in artistic production. These approaches offered an opportunity to deconstruct and reconstruct visual narratives, challenging traditional representations of some women in society. The personal photographic collection, the narrative formats present in family albums and the poetic process developed around them were seen as autoethnographic methodological devices, combined with theoretical-conceptual research in a dialogical relationship with practice. In this way, an investigation into languages, media and art was conducted to understand the symbolic systems, discourses and performativities present in the selected images as objects for the construction of new meanings guided by poetic establishment. The central objective was to broaden the reflection on the role of some women in Brazilian patriarchal society and re-signify it through artistic works. Thus, the project sought not only to question current oppressive norms, but also to create a space for the expression and redefinition of women's identities, using art as a tool for this purpose.

Keywords: Photography; Visual poetics; Family album; Representations of women; Archive; Memory.

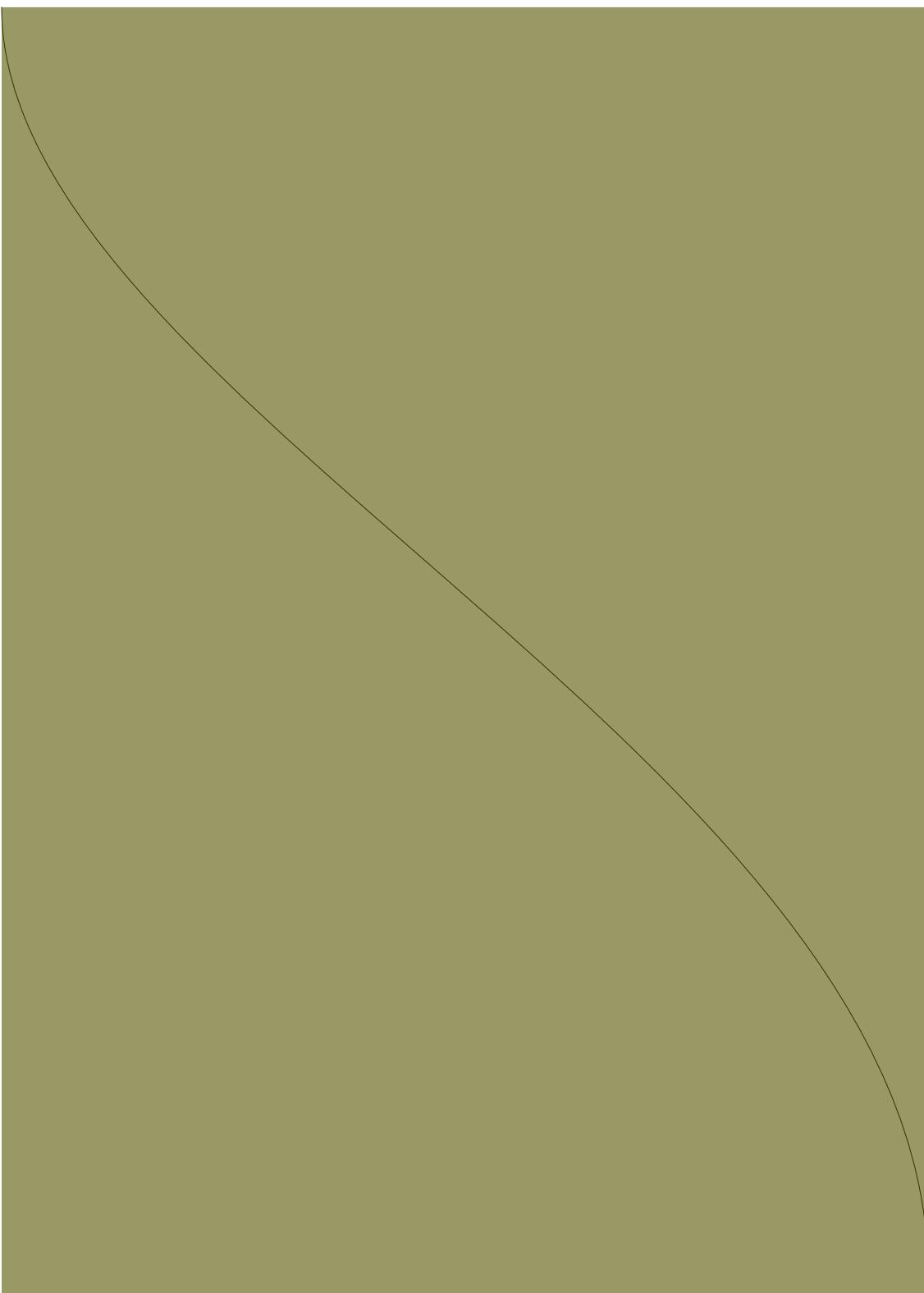
INTRODUÇÃO

Enxergo as memórias como profundas dobras de papel. Enquanto tentamos desfazê-las, outras vão se formando e as que deixam de ser, ficam marcadas pelo tempo — nunca são as mesmas. Guardamos e perdemos, substituímos umas pelas outras e descobrimos uma nova forma de olhar para aquilo que já foi. Nesse processo de reavistagem, lidamos com os traumas que ali ficaram, as belezas que deixaram de existir ou vislumbramos de outra maneira aquilo que ficou. A fotografia é um limbo entre a história e a memória.

Ao me deparar com uma foto, prefiro ver aquilo que não foi, ao invés de olhar aquilo que está. Há um consenso geral de que certos modos de construir a história estão vinculados a uma disputa de poder sobre a narrativa, como uma forma de afirmar a existência de muitos e inviabilizar a de outros. Neste sentido, a fotografia de arquivo serve como suporte para declarar tais presenças. Ao me apegar na camada de memória da imagem, consigo acrescentar novas dobras para a sua existência. Aquilo que já vivi, senti e ouvi. O que gostaria que tivesse sido contado, visto ou priorizado. Esta forma de enxergar o passado está imbricada também na maneira com que os historiadores contemporâneos¹ buscam se debruçar na leitura dos documentos, a partir de uma análise do presente. Os pontos de vista se entrecruzam a partir do contexto em que se está inserido.

Entrei no mestrado acreditando que poderia contar por meio das fotografias do álbum da minha família um pouco sobre a história da mulher. Terminei minha dissertação tendo a certeza da impossibilidade de tal objetivo. As imagens vernaculares criam um excesso de lembrança sobre um único modelo familiar, branco, de classe alta e patriarcal, excluindo muitos outros de sua formação. As fotos que eu possuo em meu acervo afirmam a presença de um único padrão de mulher, na época aceito socialmente. Quando vasculho as páginas de meus antigos álbuns faço uso de minha imaginação para construir novas narrativas para aquela história linearizada. Reflito sobre a forma com que essas mulheres foram representadas e crio novos espaços para as suas existências.

¹Historiadores e filósofos contemporâneos utilizados como base para a construção dessa pesquisa.



Ao apropriar-me e inserir as fotografias de arquivo dentro do campo estético, acrescento novas camadas para as dobras da memória. Pois a produção de um trabalho artístico busca não se fechar em apenas uma interpretação, permitindo com que o público navegue em outras possibilidades a partir de repertórios outros.

Por ser um programa interdisciplinar, mas também pelo fato de buscar sempre outros autores fora dos campos das artes para a construção de meus trabalhos, o texto apresentado aqui é atravessado por diversas referências. Procurei da melhor forma possível descrever os vínculos que elas possuem com as poéticas de meus trabalhos. Portanto, decidi dividir minha dissertação em três partes, sendo que todas elas possuem uma forte relação entre si.

Na primeira, apresento um memorial familiar que se entrelaça com minhas vivências enquanto artista, mulher, pesquisadora e muitas outras coisas que fui e deixei de ser. Acredito que, ao contar sobre essas memórias, consigo demonstrar a forma com que leio o meu próprio acervo pessoal imagético — às vezes de maneira distanciada do próprio sujeito representado, mas que sempre vai estar permeada pelo afeto e carinho que sinto pelas minhas relações familiares — e como ele se encaixa dentro de minha produção artística.

A segunda é a fundamentação teórica e metodológica que me atravessou ao longo do mestrado, a partir de uma associação poética e conceitual entre um dos meus trabalhos que me conduziu até o tema de pesquisa atual.

E por fim, reflito sobre os projetos artísticos que desenvolvi ao longo desses dois anos. Costurei, então, diligentemente, as palavras como quem espera entender e ao mesmo tempo se perder nos caminhos que os textos da minha dissertação me levaram, me satisfazendo com aquilo que deixou de estar, pois, assim como uma fotografia, uma pesquisa acadêmica seleciona um enquadramento específico, sendo um recorte daquilo que escolhemos mostrar, o infinito de possibilidades que temos dentro de uma imagem.



MEMO RIAL 1.

1.1 COSTURANDO NARRATIVAS DE MULHERES

Sempre fui uma colecionadora de memórias e minha trajetória é uma grande colagem desse meu acervo. Costurava as lembranças das pessoas, até que a linha ia virando um grande emaranhado de fios e já não sabia o que era meu e o que era dos outros. Era neste ponto que eu começava a tentar retirar os nós que tinham se formado, e nesse processo de concentração, conseguia pensar naquilo que poderia entrar em meu processo poético. Eram nessas formações de nós que me sentia viva.

Foi neste percurso, que a fotografia entrou em minha vida, como uma forma de registrar e retratar aquelas histórias e pessoas que iam me atravessando. Por ter uma família majoritariamente feminina, sempre fui permeada por histórias de mulheres. Nelas, além de conseguir projetar meus afetos e angústias, conseguia vislumbrar um futuro possível.

Essa escrita é uma homenagem a todas elas que me deram o poder de escuta, principalmente a minha avó materna Herzila, conhecida como Zizi. A morte pode ser um final, mas todos os dias eu revivo sua presença, percebendo, assim, seus rastros. Quando criança amava escrever e lembro de ter feito um pequeno poema sobre uma barata que havia se infiltrado em sua dispensa. Esse pedaço de papel foi guardado por ela em sua gaveta de lembranças, sem ser deixado para trás.

Era frequente os momentos em que me falava: “E a poesia da barata? Você lembra?”. Já me habituei sobre as memórias relacionadas à minha avó que aparecem de forma mais desorganizada do que o normal. Isto porque comecei a conhecê-la — por meio de suas lembranças — quando já estava no fim de sua vida. Esse fim teve um início muito cedo. Foi aos seus cinquenta anos, quando foi diagnosticada com a Doença de Parkinson (DP), que afetou seu raciocínio — e logo sua memória — de uma forma brutal.

Durante este longo período de sua vida tomava fortes remédios que liberavam doses de dopamina em seu corpo. Logo, passou a ter alucinações que se confundiam com a “realidade”. Podia ver crianças correndo em seu jardim ou um barco que navegava para longe e que saía pela janela de seu quarto, espaço este que, com frequência, se tornava um quadro de Toulouse-Lautrec. Suas memórias se misturavam com essas visões, carinhosamente chamadas por ela de Origami. Eram dobras em sua memória, camadas e mais camadas que iam se sobrepondo, até formarem uma bela escultura de papel: frágil, mas de uma beleza jamais vista.

Vinham em formato de fala baixa, sua voz ficou cada dia mais rouca, sua infância começou a ser revivida junto de sua velhice e sua forma criança aparecia às vezes, fazendo com que gargalhadas saíssem de nossas bocas, quando fazia alguma maluquice ou percebia que, aquilo que acabara de enxergar, não passava de um vulto de sua nova forma de perceber o mundo.

Antes de contar sobre sua morte, gostaria de falar sobre a maior aprendizagem que sempre acreditei ter recebido de minha avó e que levo comigo até os dias de hoje. Faço isto para deixar claro que esse texto e, logo, sua vida não passam por lamentos ou memórias nostálgicas, mas como fortalecimentos de laços e escolhas que traçamos ao longo de nossas vidas. Minha avó sempre aceitou as decisões que tomou e acreditava que, para viver, temos sempre que caminhar para frente, sem ficar na dúvida de voltar.

Mesmo quando o Parkinson já havia avançado, atrofiando quase todos os músculos de seu corpo, como seu maxilar — impedindo-a de mastigar —, seus olhos — que já não abriam mais — e seus órgãos da parte interna, como estômago, rim, entre outros, nunca a ouvi reclamar daquela dor que cobria cada segundo de seu dia. Levo isso para minha vida, agradecendo os caminhos que tomei e honrando aqueles que me permitiram estar onde estou hoje.

Minha avó morreu no dia 7 de julho de 2022. Havia mais de dois anos que chorava sua morte. Todo dia era dia de despedida. Confesso que, de noite, rezava para que fosse embora. Cheguei a ter mais de uma conversa pedindo para se desprender desse mundo, mas consegui lutar contra a doença, morrendo aos 86. Foram 36 anos de Parkinson, um caso raro para a comunidade médica, já que a média de vida de uma pessoa diagnosticada é de 10 a 20 anos.

Ela estava determinada, driblou a Doença de Parkinson até o final. Uma semana antes de ir embora, decidimos em família que o melhor a ser feito seria levá-la para a casa do meu tio, ir diminuindo a dosagem de remédio e esperar que tivesse uma morte “natural”. Teve seu velório lá mesmo, rodeada por seus quatro filhos, netas, irmãos e o restante da família. Quando isto aconteceu, estava viajando e não consegui me despedir. Acendi uma vela — fiquei arrepiada —, senti sua presença e, em sua homenagem, fiquei rememorando nossos momentos juntas, escrevendo suas/nossas memórias.

Sinto que a conhecia nas entrelinhas. Enquanto vagava em seus devaneios, ela me entendia na minha escuta e criamos nossa parceria assim. Nesses momentos tocava nas pontas de seus dedos muitos macios, como gomos de mexerica. Suas mãos e pés estavam sempre gelados, por isso sempre vivia dizendo para a gente se agasalhar. Seu cabelo era a coisa mais linda que eu já vi, cuidava dele com a maior atenção do mundo, mudava várias vezes de shampoo. Chegou até a ter cabelo azul, mas no final achou um que deixava-o da cor ideal, era um cinza com branco que todo mundo elogiava. Seus olhos grandes eram um mistério, era muito difícil saber o que pensava. Mesmo sendo uma contadora de casos, guardava muita coisa, omitindo sempre as partes ruins da história. Suas lembranças traziam os mesmos acontecimentos, mas sempre diferentes, ligadas à sua infância.

Nasceu em São Luís, no Maranhão, passou grande parte deste período indo à praia e explorando aquela cidade, que, segundo ela, era mágica — cheia de vida. A melhor época do ano era junho e julho, quando saía pelas ruas acompanhando o boi e depois caía na festa, dançava a noite toda, mas, no final, seu pai ficava bravo e a tirava à força, deixando-a de castigo. Sinto que vivi um pouco desta sensação, de percorrer as ruas me divertindo em festas da cultura popular na época em que morei em Juazeiro do Norte.

Amava sair pelas ruas seguindo o reisado no dia dos reis. Depois disso, ia para a terreirada que durava até tarde. Quando morei lá, tinha 21 anos e pouco conhecia sobre a história de minha avó, mas lembro de estranhar aquela sensação de estar presente naquele evento, como se aquela memória sempre tivesse me pertencido. Estava gravando um documentário sobre a vida de quatro mestras² e como a questão de gênero atravessava seus fazeres artísticos. Ficava até tarde no quintal da Mestra Edite (figura 1) — que liderava um grupo de coco só de mulheres da região — escutando suas histórias, como havia parado em Juazeiro do Norte ao fugir da seca do sertão com sete filhos para cuidar, entre tantas outras. Via o coco como uma forma de empoderamento das integrantes do grupo, uma união que nenhum homem poderia quebrar; casamentos haviam sido rompidos por causa daqueles encontros. Uniam-se para contar casos, contemplar a vida e transmitir aquelas memórias involuntárias abrigadas em saberes de seus corpos e do silêncio.

Figura 1 [na página seguinte] - Muner, Ana Clara. Mestra Edite. Fotografia digital. 2016. Fonte: Acervo pessoal.

² Mestras da cultura popular são aquelas que possuem conhecimento das tradições e das memórias sociais de uma comunidade. As mulheres entrevistadas para o documentário atuavam com os seguintes saberes: reisado, incelenças, dança do coco e manejo da palha de carnaúba.



Sentindo a terra entre meus dedos e sentada debaixo daquelas árvores — conhecidas inteiramente por Mestra Edite — pude experienciar, por meio de minha imaginação, a luta que foi a vida daquelas senhoras. Além de ser a única mulher de seu bairro a exercer o papel de líder comunitária, invadindo armazéns para conseguir alimento para distribuir entre os moradores de seu bairro — periferia de Crato — Dona Edite participou também de um dos primeiros congressos feministas do Brasil. Achamos juntas em uma de suas caixas de lembrança uma imagem desse momento, em que levantava o punho para cima — honrava aquela história. Nesses momentos de alteridade, me sentia entrelaçada com sua memória, percorria aquele caminho que ia se abrindo, me conhecendo cada vez mais por meio daquelas lembranças. Me preenchia de uma força que era necessária para continuar lutando.

Este ato de lutar contra a estrutura patriarcal me lembrava de minha bisavó Lelia (figura 2). Conheci-a pelas lembranças de minha tia avó Helga — responsável por recuperar grande parte das origens de seus parentes — que me contou sobre sua vida em São Luís. Como quase todas da época, a nossa família também era regida pelo patriarca. Meu trisavô gostava de beber, ir para a noite e conhecer novas mulheres. Suas netas não podiam chamá-lo de avô, era sempre pai, assim não se passava por uma pessoa mais velha e se sentia aberto para ter novos relacionamentos amorosos. Era frequente os momentos em que batiam na porta falando que estavam ali, pois haviam descoberto que naquela casa vivia o seu pai. Nunca foi desvendado quantos filhos de fato ele teve, mas acredito que, graças ao tipo de vida que levava, nossa família deva ser bem maior do que acreditamos.

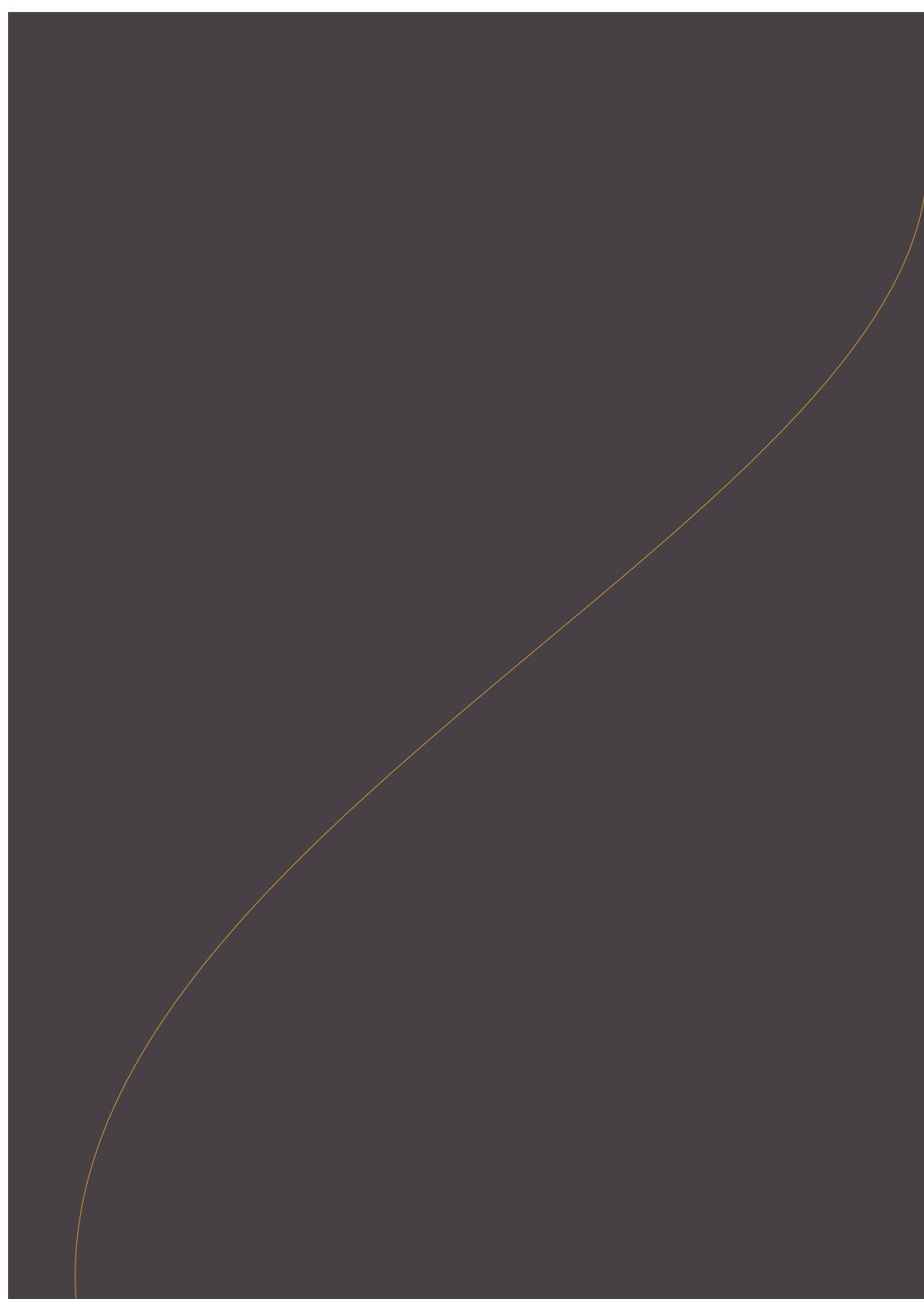




Figura 2 - Autoria desconhecida. Minha bisavó Lelia.
Fotografia analógica. [s.d]. Fonte: Acervo Pessoal.

Sua filha Lelia era uma das únicas que conseguia se impor e colocar para fora aquilo que pensava. Quando uma de suas primas foi estuprada quando nova e expulsa de casa por considerar-se, naquela época, que traria desonra para o lar, foi sozinha se colocar contra a decisão, perdendo contato com grande parte de seus parentes.

As duas opções impostas para as mulheres da casa na época eram ou ir para um convento e virar freira, ou casar virgem e ter filhos, sendo fadadas ao espaço doméstico para o resto de suas vidas. De fato, quase todas acabaram seguindo uma das duas opções. Dessas mulheres, sei pouco, mas pelo menos tiveram seus nomes registrados na árvore genealógica de minha família. Escolho acreditar que algumas conseguiram traçar outros caminhos, mas delas nunca ouvi falar, tiveram seus nomes excluídos. São memórias que não tinham espaço para narrarem a si próprias, foram apagadas dos álbuns e dos registros familiares. Lelia seguiu com a segunda opção, casou nova e teve quatro filhos — Helga, Marluce, Herzila e Fernando.

Com medo de que suas filhas (figura 3) tivessem o mesmo destino que algumas mulheres daquela época, as mandou muito novas para estudarem e viverem em um internato em São Paulo. Ficaram, então, quase sem mãe com 12 anos, passando períodos curtos no Maranhão. Por terem o privilégio de serem de classe alta, minhas tias-avós conseguiram seguir o sonho de Lelia e entraram na universidade, quando, em sua maioria, eram os homens que conquistavam esse espaço.

Helga fez engenharia na USP, sendo a primeira mulher da família a romper com a tradição masculina de engenheiros e a entrar na politécnica, sendo a única de sua classe. Soma-se a isso o fato de ser nordestina. Ainda lembra dos enormes preconceitos que sofreu e gosta de reforçar que “foram os nordestinos que construíram São Paulo”. Hoje em dia, conta com orgulho de suas conquistas.

Marluce seguiu os mesmos passos de Helga. Entrou na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, sendo a segunda mulher de sua classe. Guardou muitas fotografias dessa época, em que viajava para Brasília com frequência, junto com sua sala para visitar as construções de Oscar Niemeyer. Fico sempre surpresa ao ver aquela mulher forte dentre tantos homens. Era à frente de sua época e uma das pessoas mais inteligentes que já conheci. Nunca casou. Seguiu carreira acadêmica e morreu como estudante e professora universitária.



Figura 3 - Autoria desconhecida.
Minhas tias-avós Helga, Marluce e
minha avó Herzila (respectivamente).
Fotografia analógica.[s.d].
Fonte: Acervo pessoal.

Já minha avó Herzila seguiu a segunda opção que era dada às mulheres de sua época. Casou-se com 17 anos, com uma pessoa 10 anos mais velha. Meus avós se conheceram no Maranhão, quando meu avô Luís foi visitar sua companheira de sala, Helga. Segundo ele, foi “amor à primeira vista”. No entanto, Helga conta que minha avó ficava fugindo, pedindo para ela levar longe aquele homem velho. Essa história de “amor” começou com uma menina de 15 anos e um homem de 25, que, depois de muito insistir, mandar cartas e ir atrás daquilo que queria, acabou conseguindo — ficaram juntos depois de dois anos. Não sei muito bem o resto dessa história. Minha avó nunca me contou sobre sua vida de casada.

Durante uma conversa com minha mãe, soube que o motivo desse segredo era porque não guardava memórias desse período. Havia esquecido tudo. Segundo minha mãe, era pelo fato que vivia estressada e nervosa, perdendo o privilégio de ter tempo para lembrar. Neste momento entendi o porquê de minha avó não contar as partes ruins das histórias. Para ela, esses momentos não existiam mais. Frente a isso, sei apenas das histórias que foram linearizadas pelos antigos álbuns de minha família, arrumados de forma voluntária. Vejo aquele casal junto e penso em meu avô (figura 4). Enquanto neta, guardo as melhores lembranças.

Tinha os olhos azuis-água, uma mistura de ingenuidade e amor que transbordava por todos. Vivia rindo, jamais o vi brigar com ninguém. Passei minha vida de adolescente acreditando que aquele casal tinha o amor mais profundo de todos. Hoje penso nesses momentos com um olhar mais crítico. Me deparo com as dificuldades que nos colocamos ao revisitar antigas memórias. Luiz sempre parava na frente de Herzila e falava para todos: “Não é a mulher mais linda que vocês já viram?”, ou “quem é o amor da minha vida?”. Isso sempre me tocou muito.



Figura 4 - Autoria desconhecida. Meus avós Herzila e Luiz.
Fotografia analógica. [s.d]. Fonte: Acervo Pessoal.

Na época não sabia que a melhor coisa de estar vivo é poder demonstrar o nosso amor, então via esse ato como de coragem. Hoje penso nas respostas vazias que recebia de minha avó, ou de seu meio sorriso. A reciprocidade nunca existiu, e meu olhar criança jamais percebeu isso. Eram épocas diferentes, mas não tanto. O casamento era colocado como uma obrigação, e a partir do momento em que a mulher tem filhos, os pactos sociais vão se cerrando cada vez mais. Herzila teve o primeiro filho com 23 anos. Um pouco mais velha do que as meninas que conheci em Juazeiro do Norte que faziam parte do grupo de reisado só de mulheres de Mestra Vanda (figura 5).

Diferentemente de minha avó, eram meninas de classe baixa, quase todas casadas e com filhos. Muitas deixaram o grupo para seguir como donas de casa. Em sua maioria, tinham entre 15 e 27 anos. Abandonaram a escola e, sem dinheiro para pagar transporte público, iam deixando a cultura popular de lado. Acabavam dependendo de seus maridos, que, em sua maioria, eram muito mais velhos — para elas, era imposto a segunda opção dentre as mulheres do período de minha bisavó, tempo que se encontra ainda presente no presente dessas meninas. Na época, com ingenuidade, acreditava que alguns hábitos tinham mudado. Havia acabado de terminar minha universidade, onde passei momentos importantes para a minha formação, principalmente quando participava dos encontros da frente feminista.

Entrava em debates sobre a importância de uma luta pela igualdade de gênero. Diante de um exercício de alteridade em que muitas relataram ter passado por situações semelhantes, íamos, assim, nesse processo de rememoração, nos fortalecendo por meio de experiências individuais, dizendo “[...] o quanto a lembrança pode ser um aliado essencial da vida quando ela transforma o que ficava soterrado no silêncio em uma produção simbólica compartilhada com outros humanos” (Gagnebin, 2020, p.211).

Essas conversas, trocas e acolhimentos foram o que mais aprendi durante esses anos e pude amadurecer lá junto daquelas mulheres de Juazeiro do Norte, experienciando novos aprendizados e conversas. Passamos momentos de dor, tristeza e medo, mas muitos de felicidade, principalmente quando saímos pelas ruas com o reisado. Assim como muitas delas já estavam com o segundo filho, Herzila teve seu segundo com 25. O terceiro com 27 e o quarto com 29.

Figura 5 - Muner, Ana Clara.
Reisado da mestra Vanda.
Fotografia digital.
2016. Fonte: Acervo pessoal.





O ser mãe é uma parte de minha avó que não conheci. Hoje, com a mesma idade que ela quando já estava com três filhos, não consigo imaginar o que possa ter acontecido. Deixo isto para o álbum de família que guardo e que me abre a possibilidade de friccionar esta história. Nas imagens que tenho (figura 6), vejo uma Zizi criança que sorria, que gostava de se fantasiar, viajar e compartilhar o presente com suas irmãs. Uma adolescente que se arrumava, vestia o uniforme escolar e se mostrava feliz de estar dentre suas companheiras de classe. Essas fotografias me colocam diante daquela avó que me inspira, me intriga e me conduz — sujeita de si mesma.

Quando percorro as páginas daqueles álbuns de família que me levam cronologicamente pela vida da minha avó, vejo como ela mudou durante o tempo de casada e mãe. Não sorria mais, mulher séria, com um olhar preocupado. Não posso afirmar que a consequência disto tenha sido as escolhas percorridas por ela durante esta fase, ou porque se colocava de outra forma perante a câmera, visto que a pessoa que se encontrava por detrás das lentes era meu avô. Sei que, após a morte de Luiz, minha avó mudou. Começou a falar muito mais, voltou a sorrir por tudo. Ficava incomodada quando traziam lembranças dele — mudava de assunto, ou ficava séria. Pensava que era por causa das saudades, hoje em dia não sei mais dizer. Assim como eu, minha mãe também compartilha comigo essas percepções.

Figura 6 - Autoria desconhecida. Minha avó Herzila em diferentes épocas. Fotografia analógica. [s.d]. Fonte: Acervo Pessoal.

Em momentos de troca, pensamos juntas na responsabilidade de ter quatro filhos tão jovem. Ela lembra de quando minha avó, já no asilo em que morou no final de sua vida, contava de seu grande amor. Um homem mais velho, conhecido como Zé e que gostava de escrever cartas de paixão para ela. Guardou esses papéis até o fim, fazia parte de sua coleção de objetos. Minha avó paterna Teresa também teve um romance desses. Casou por obrigação, mas fixou em sua memória os tempos que passou com Carlos. Ainda hoje tentamos encontrá-lo nas redes sociais, mas não o achamos. Ficou marcado na memória de minha avó, entre tantas outras coisas que ficaram guardadas em um época em que certas coisas eram silenciadas.

No final, acho que não foi apenas Herzila que me ensinou que juntas é possível seguir em frente. As experiências contadas acima, são frutos de minha memória, de "caráter emocional e sempre subjetivo" (Gagnebin, 2020, p.205); logo, de ficções que vou criando a partir do momento em que me coloco no exercício de lembrar. Transformo-as agora em palavras, para que virem realidades latentes, provocando "uma outra ordem de vida comum" (ibidem). Reivindico esse dever das memórias que, por não poderem ser ditas, foram dobradas e guardadas nas caixas de lembrança, mas agora reencontradas por meio de experiências conjuntas. Faço isso por meio da escrita e da arte. São histórias possíveis, costuras de mulheres.

AS EXISTÊNCIAS, INEXISTÊNCIAS E RESISTÊNCIAS DA MEMÓRIA NOS ARQUIVOS PESSOAIS

1.2

As falhas nas lembranças de minha avó, ocasionadas pela Doença de Parkinson, me aproximaram mais da minha memória familiar. Comecei a me interessar pelo que tinha sido e a registrar as histórias orais que permeavam meus parentes mais velhos. A partir da escuta, ia percebendo como havia um acúmulo da história dos homens e um apagamento das mulheres. Essas narrativas desaparecidas, surgiam, na verdade, em formato de memória afetivas que atravessavam outros sentidos: era o cheiro da comida da mãe, o barulho da risada da tia ou a textura da roupa da missa de domingo da avó. Neste processo de coleta, fui me debruçando cada vez mais nos antigos álbuns da minha família e recolhendo novas imagens que herdei de entes queridos que foram falecendo ao longo do tempo.

Olhar aquelas fotografias antigas sempre me trouxe uma mistura de sentimentos que iam se entrelaçando. É um movimento natural de ter que lidar com a nostalgia do que parece já estar distante, de enxergar um presente que deixou de existir, mas ao mesmo tempo de se confrontar com a beleza de um futuro, que só vai poder estar vivo graças ao passado.

Trabalhar com a memória pode ser difícil, mas nos permite traçar novos caminhos para processos que um dia foram dolorosos. Dentro de minha condição, se faz necessário enxergar e questionar minhas estruturas, reconhecendo que, em nosso país que nega o seu próprio passado, possuir recordações familiares é um privilégio. Sendo assim, poder criar novos sentidos a arquivos familiares é conceber um diálogo entre nossas memórias e histórias, colocando adiante traumas de gerações passadas e pautando questões que foram apagadas nas disputas de poder que constituem os processos históricos.

Ao utilizar o álbum de minha família como base, trazendo uma perspectiva de gênero em meu trabalho, estou falando dessas dobras de papéis, dos rasgos e fissuras que se formaram e de minha tentativa de por vezes, revirá-los, por outras, desfazê-los, enquanto produzo artisticamente. Pois as narrativas se cruzam, se entrelaçam, se conectam sempre de alguma forma e é nesse processo de recontar as palavras ouvidas que ressignificamos as narrativas dos outros.

Este meu interesse nos possíveis deslocamentos de sentido que consigo construir com os arquivos fotográficos surgiu durante a minha pós-graduação³, quando realizei o trabalho *Origami* (2018), que explico com mais detalhe adiante, em que vasculhei os álbuns de minha família.

Descobri na esfera privada das antigas fotografias de arquivo um universo praticamente constituído por minhas antepassadas (figuras 7 e 8). Já havia buscado em acervos museológicos imagens de mulheres na cidade de São Paulo, para entender de que forma eram representadas dentro de espaços públicos e havia ficado surpresa com as poucas fotos encontradas, e com tantas outras que mostravam homens exercendo seu papel enquanto símbolo político (figuras 9 e 10).

³ Pós-graduação em Fotografia, no Instituto Raffles Milano, em Milão, na Itália.

Figura 7 - Aatoria desconhecida. Minhas tias-avós Helga e Marluce. Fotografia analógica. [s.d].
Fonte: Acervo Pessoal.



Figura 8 - Aatoria desconhecida. Minha tia-avó Helga. Fotografia analógica. [s.d].
Fonte: Acervo Pessoal.



Figura 9 - Evento não identificado.
Secretário da Educação e Cultura ao telefone em seu gabinete. 1970.
Fonte: Acervo Fotográfico do Arquivo Histórico de São Paulo.



Figura 10 -Evento não identificado.
Prefeito Miguel Colasuonno durante evento público. 1970.
Fonte: Acervo Fotográfico do Arquivo Histórico de São Paulo.

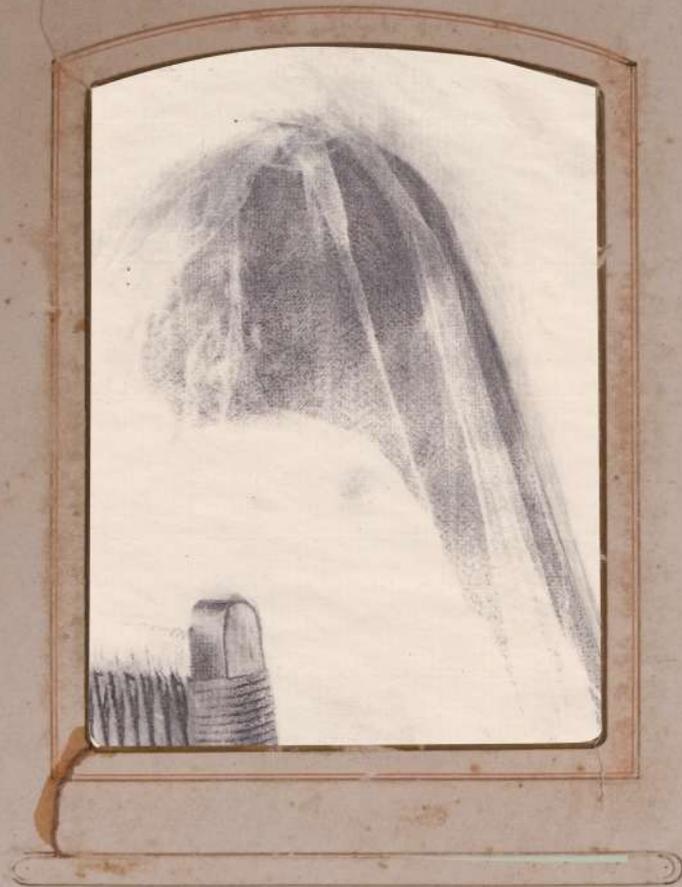
Comecei, então, a pesquisar sobre o apagamento das mulheres ao longo da história. Meu olhar de análise se fundamentou em pesquisadoras que questionam as narrativas nomeadas “oficiais”, como Michelle Perrot (1989). Segundo a autora, em seu texto *Práticas da memória feminina* (1989): “a narrativa histórica tradicional reserva-lhes (as mulheres) pouco espaço, justamente na medida em que privilegia a cena pública - a política, a guerra - onde elas pouco aparecem” (ibidem, p. 9). O fato de que os homens, historicamente, dominaram os espaços públicos, desdobrou-se na falta de representatividade das mulheres, negando a esses corpos, o direito de narrarem suas próprias histórias.

Ganhei uma bolsa para fazer uma pós-graduação em fotografia em Milão, onde pude experimentar novas metodologias de trabalho dentro das artes visuais e conhecer pessoas que atravessavam minhas práticas artísticas. No entanto, percebi também dentro do campo da fotografia o apagamento de mulheres. A exemplo disso, poderia pautar a ausência dessas representações dentro de acervos públicos e a falta de referências de artistas, principalmente do eixo Europa / Estados Unidos. Vi na história da fotografia uma narrativa que afirmava estruturas de poder e convenções sociais como mais uma forma de controle e dominação social — um reflexo da sociedade patriarcal.

Em 2021, participei da exposição *O futuro da fotografia*, no Museu de Imagem e Som de São Paulo. Apresentei o trabalho *Origami*, desviando, da esfera privada ao espaço museológico, as fotografias de arquivo familiar. Helena Martins Costa (2006), em seu texto *Através do silêncio*, discute a apropriação de fotografias encontradas como um deslocamento que as ressignificam. Segundo a autora, “apropriando-me dessas imagens, aproprio-me também dos códigos de representação e das convenções que nelas estão inscritas” (ibidem, p. 17), refletindo como os símbolos presentes nos arquivos fotográficos são também aspectos culturais de uma época.

Sendo assim, através do meu acervo pessoal, busquei dialogar com as memórias dos visitantes da exposição, articulando a identificação do público com as representações presentes nas imagens. Durante este processo, percebi o “[...] quanto a lembrança pode ser um aliado essencial da vida quando ela transforma o que ficava soterrado no silêncio em uma produção simbólica compartilhada com outros humanos” (Gagnebin, 2020, p. 211).

Em todos os meus projetos, concluí que havia uma necessidade de questionar a forma patriarcal de se enxergar a história e que apagou as mulheres de sua formação. Esse fato não estava presente apenas nas artistas que ficaram ocultas ao longo da história da arte, mas no apagamento delas nos acervos fotográficos.



REDES COBRINDO OS ARQIVOS 2.

A construção dos arquivos e a maneira com que exercem poder na formação da memória e na representação de identidades é um debate que vem sendo construído desde a década de 90, quando surge a arquivologia pós-moderna. Nesta vertente, se enxergava os arquivos como “lugar de encontro — e de dominação — entre culturas, saberes e instâncias de poder” (Heymann; Nedel, 2018, p.10), sendo objetos abertos a possíveis interpretações ao depender do contexto em que são inseridos e legitimados por instituições “como meios de acesso privilegiado ao passado” (ibidem).

Antes dessa época, as fotografias ainda eram tidas pelo seu valor documental, sem ter sua representação questionada ou a forma como elas reproduziam os discursos de poder presentes na sociedade. A Europa foi o berço da criação da fotografia em uma época em que nascia a ciência positivista, que o racional predominava sobre o discurso sensível e a política colonial chegava aos países africanos e americanos. As imagens, não apenas as fotográficas, mas as impressas por meios fotomecânicos (como litografia, lito-offset, tipografia, zincografia, etc.) serviram então como afirmação e catalogação do “novo mundo” que surgia.

Assim, podemos analisar o modo pelo qual os arquivos foram operados no passado, “tendo suas origens institucionais no mundo antigo como agentes capazes de legitimar esse poder e de marginalizar os que não tinham poder” (Cook, 2018, p.18). No contexto de uma sociedade patriarcal, os acervos públicos foram utilizados para validar o poder masculino sobre as mulheres, silenciadas e negligenciadas.

Para Rouillé (2009), “a fotografia opõe, na metade do século XIX, visibilidades estreitamente ligadas às novas práticas da ciência, da técnica e da indústria” (ibidem, p.41), legitimando os discursos eurocêntricos e hegemônicos (em cima) do mundo. “A fotografia contribui para a adaptação do domínio das imagens aos princípios da nova sociedade” (idem, p.45), beneficiando-se, assim, do status de documento. Neste contexto, a curadora Arielle Azoulay (2019), em seu texto *Desaprendendo as origens da fotografia*, questiona o propósito com que a mesma foi utilizada durante seu período de invenção: “[...] a fotografia, entre outras tecnologias, estava enraizada nas estruturas imperiais de poder e de legitimação da violência na forma de direitos exercidos sobre o outro” (ibidem, s.p.).

A autora busca ir além da história da fotografia como objeto tecnológico, construindo suas origens a partir do “corpo político dos usuários” (ibidem) e dos discursos que sustentaram a sua formação. Sendo assim, dialoga com o pensamento de Rouillé (2009), quando traz a interconexão de sua invenção com a do Novo Mundo e que não pode ter “sua associação com uma tecnologia que pode ser reduzida a aparelhos específicos carregados por operadores individuais.” (ibidem); desta forma, questiona o privilégio daqueles que puderam registrar, classificar e documentar o mundo colocado por eles como universal.

No entanto, afastado de exigências sociais, o uso doméstico da fotografia permitiu captar as cenas expressivas, de caráter cotidiano da família. Muitos dos álbuns eram produzidos pelas próprias mulheres, já que cabia a elas o papel de significar aquilo que iria virar lembrança e de “‘preservar o passado’, organizando e cuidando dos álbuns de família em seus variados formatos” (Costa, 2022, p.49). Essas imagens acabavam por representar quase sempre um mesmo leque temático: festas, atividades de lazer, objetos cotidianos e viagens familiares.

Os álbuns de família, segundo Rouillé (2009), entrecruzam três modos de expressão: as imagens, as legendas e as sucessões narrativas das imagens. Ao atribuir sentidos a essa materialidade, “um sujeito fala e se exprime, manifesta seus desejos e suas crenças, e assim contribui para construir uma ficção de família” (idem, p.187). De caráter afetivo e narrativo, muitos álbuns de família acabaram sendo destruídos pelas próprias mulheres, que, ressentidas por algum acontecimento social, apagavam suas memórias como resultado de uma vergonha social.

Ao revisitar antigos arquivos é necessário levar em consideração os discursos produzidos pelos mesmos e de que forma seus enunciados produzem uma cadeia de sentidos. Ricoeur (2003, p.7) nos alerta que ao falarmos “[...] de reapropriação do passado histórico, é preciso falarmos igualmente da privação dos atores do seu poder originário, o de narrarem-se a eles próprios”. Assim, quando o autor traz o conceito de política justa da memória, reflete sobre a importância de criar uma balança entre o excesso de lembrança e do esquecimento — esta dinâmica se encontra, então, dentro de uma disputa de poder entre os grupos que participam da construção da história e aqueles excluídos de sua formação.

IDEAL 2.1 FAMILIAR

Os álbuns de família, constituídos dentro desse conflito de narrativas, estão relacionados a um imaginário de “ideal familiar”. Performatiza, assim, a construção de um padrão masculino e feminino. Quando analiso os meus álbuns, os enxergo como um “espaço de ficção” (Costa, 2022), em que as histórias são criadas seguindo normas e regras socialmente aceitas. Pesquisar este tipo de acervo “envolve refletir sobre os modos de representação da família, como uma instituição burguesa” (ibidem, p.61). Preenchidos por um desejo de construir um imaginário sobre uma família “normal”, “natural” e “cristã” (ibidem), os álbuns servem como um dispositivo que perpetua a fixação destas representações.

Esses discursos existentes em meus arquivos pessoais representam uma estrutura de poder patriarcal, de uma família branca e heterossexual (ibidem). Portanto, percebo como essas fotografias inserem as mulheres dentro de um contexto doméstico em que ocupam apenas papéis relacionados à casa. Estes padrões, incorporados até os dias atuais, são reproduzidos pelos meios fotográficos como forma de permanecerem e de se perpetuarem no imaginário social.

Dessa maneira, podemos observar como a performatividade dos personagens e as cenas fotografadas estão presentes na maioria dos álbuns do século XX. Essa construção visual está ligada ao pensamento patriarcal vigente. Segundo o sociólogo Cláudio Souto (1985), as instituições servem para veicular normas que são aceitas na sociedade e são um reflexo também das mudanças presentes nela. Neste caso, a instituição familiar passou por uma grande transformação no século XIX, que, com a chegada do capitalismo e da industrialização, diminuiu “em número de membros, tornou-se patriarcal, hierarquizada, com a divisão do trabalho sendo sexualmente definida e dicotomizada em público versus privado” (Ramos; Nascimento, 2008, p. 467).

É neste período inicial da revolução industrial que a fotografia é criada, sendo sua difusão intensificada no final do século XIX e começo do século XX, quando a Kodak lança a Brownie-Kodak, uma câmera comercial e mais acessível. Ela serviu para retratar as mudanças presentes na instituição familiar. Mesmo se popularizando, quando analisamos este período, podemos notar que os álbuns foram difundidos majoritariamente nas camadas sociais mais altas, com poder aquisitivo suficiente para revelar as fotografias que, na época, possuíam um custo altíssimo. Este privilégio de poder registrar as memórias familiares se relaciona também com a política da justa memória de Ricoeur (2007), pois foi perpetuado um excesso de lembrança desta estrutura branca, patriarcal e heteronormativa, presente nesses arquivos e que foi a única a ser capturada pelas câmeras daquele período.

A família de minha avó é uma representação desse modelo, sendo de origem cristã, composta por quatro filhos — três mulheres e um homem. Nos álbuns, podemos achar fotografias que representam, em sua maioria, viagens, cenários do cotidiano da casa, retratos que ostentam algum bem material ou cenas do colégio interno das filhas. Depois que minha avó materna se casa, as mesmas cenas passam a serem reproduzidas, junto de seus quatro filhos.

Nesse sentido, podemos criar relações entre as fotografias vernaculares para entender alguns costumes da época. Por terem um custo alto, os momentos e as poses retratadas, além de serem meticulosamente pensadas, carregam em si uma performatividade de gênero representada naquele período. É a partir de uma análise comparativa entre as imagens que podemos entender de que forma essas estruturas são passadas adiante. Por serem a única representação familiar que possuímos, geram fortes influências dentro de nossa sociedade, afetando a forma com que nos enxergamos no presente. Podemos notar esse funcionamento no grupo de imagens selecionado, em que temos a presença apenas de personagens femininos.

Na primeira cena (figura 11), três meninas se encontram no jardim de uma casa, sentadas em cima da grama, elas usam roupas brancas — que remontam ao efeito de sentido de limpeza e pureza. Duas delas usam saia e blusa, e a outra, calça e camisa. Elas sorriem para a câmera. Ao apoiarem seus corpos, elas posicionam de maneira delicada as mãos em cima da perna, quase que de maneira angelical, assemelhando-se às inúmeras poses realizadas pelas mulheres nas pinturas de diversas épocas (figuras 12, 13 e 14).



Figura 11- Autoria desconhecida. Minha avó materna (ao meio) e minhas duas tias-avó (à direita e à esquerda) no jardim de sua casa. Fotografia analógica. [s.d]. Fonte: Acervo Pessoal.



Figura 12 - Dubufe, Edouard Louis. Portrait of Madame F. Óleo sobre tela, 90 x 130 cm. 1850-51.
Coleção Museu de Orsay.

Figura 13 - Vernon, Émile. Luz das estrelas. Aquarela. 90.8×61 cm. Antes de 1920.

Figura 14 - Hughes, Edward. Juliette Gordon Low. Óleo sobre tela, 167 x 130.8 cm. 1887.
Coleção National Portrait Gallery.



Na segunda imagem (figura 15), elas usam blusas regatas e saias curtas e estão com os cabelos soltos ao vento. Sentadas em cima de uma rocha, podemos ver ao fundo o mar. As três estão na mesma posição: braços levantados, mãos em cima da cabeça, mostram as pernas dobradas e descobertas e sorriem para a câmera. Assim como na primeira fotografia, se colocam de forma delicada, mas se apresentam de uma maneira ousada, parecendo revelar mais empoderamento sobre seus corpos. Diferentemente da primeira imagem, podemos notar que existe uma mudança no modo como elas estão encenando para câmera. Fora do contexto da casa e mais velhas do que a outra imagem (figura 11), o ambiente da praia também muda a performatividade das personagens.

Figura 15 - Autoria desconhecida.
Minha avó materna (ao meio) e minhas duas tias-avó
(à direita e à esquerda) em São Luís do Maranhão.
Fotografia analógica.
Fonte: Acervo Pessoal. [s.d].



Figura 16 - Autoria desconhecida.
Meu bisavô materno, minha tia-avó;
atrás minha avó e outras duas mulheres,
sem identidade conhecida, no jardim da casa.
Fotografia analógica.
Fonte: Acervo Pessoal. [s.d].

Quando temos a presença de alguma figura masculina nas imagens, a postura das mulheres acaba mudando. Temos um retrato em família (figura 16) que se posiciona no jardim da casa. Colocado no centro do grupo, o único homem presente no lugar está sério, veste um terno e posiciona sua mão direita em cima da perna. A outra mão está apoiada no ombro direito de uma das mulheres, assemelhando-se a um retrato clássico de casal. As personagens femininas estão de vestido ou saia longa, em sua maioria de cor branca. Uma delas coloca a mão no ombro do homem, encostando sua cabeça na dele.

Na segunda imagem (figura 17), temos um quintal de uma casa onde se encontra um casal em primeiro plano. O marido veste um terno, parecendo estar de passagem por aquele ambiente, pronto para trabalhar ou para a vida social. Ela está com uma roupa esportiva, em uma época em que as mulheres não utilizavam calças em eventos sociais, afirmando o seu lugar dentro do espaço doméstico. Ambos estão sérios, o homem olha para a câmera e coloca uma das mãos dentro do terno e a outra no ombro da mulher, demonstrando um gesto que poderia ser interpretado como posse ou afeto. Ela olha para baixo, colocando os dois braços entrelaçados atrás do corpo enquanto suas pernas ficam cruzadas de forma desconfortável, colocadas cuidadosamente, numa posição de submissão a ele.

Figura 17 - Autoria desconhecida.
Meu avô e minha avó materna.
Fotografia analógica.
[s.d]. Fonte: Acervo Pessoal.



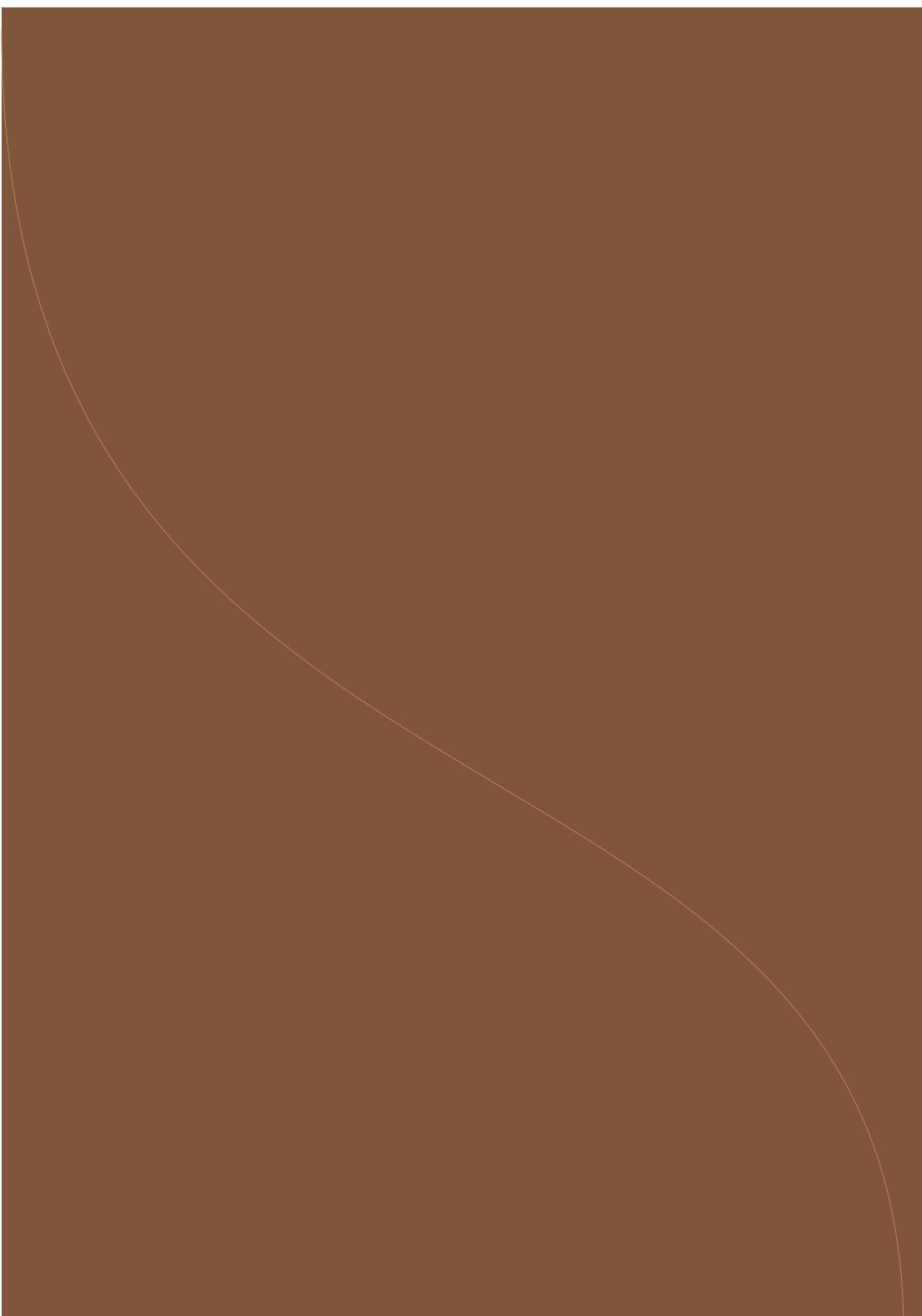
RESSIGNIFICANDO HISTÓRIAS POR MEIO DA ARTE 2.2 CONTEMPORÂNEA

Podemos perceber que os arquivos fotográficos analisados fazem emergir uma cadeia de simbologias e discursos que vão se repetindo. Nesse sentido, a mulher é representada de forma a realçar um imaginário social, que liga feminilidade com fragilidade, cuidado e com o espaço doméstico. Já os homens, são retratados de forma imponente, ocupando posições de destaque nas imagens, sempre performando uma certa virilidade. Esta construção visual, que continua se reproduzindo até os dias atuais, serve como dispositivo que constrói uma memória social, que reproduz a desigualdade de gênero.

Nessa perspectiva, se faz necessário olhar para os silenciamentos provocados pelos álbuns de família, construídos e utilizados como mecanismos que perpetuam as estruturas de poder sociais. Forjar uma memória familiar sempre foi um privilégio dentro de uma sociedade que vive apagando o seu passado e negando o direito à lembrança para a grande maioria da população. Rodrigo Costa (2022), refletindo sobre o fato de não existir uma neutralidade ou universalidade nos arquivos, constata que

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

(Ibidem, p. 72)



Esta dinâmica reflete-se no excesso de lembrança de minha família materna, por exemplo, e na falta de recordações do lado paterno, já de classe mais baixa. A visão construída por Costa (2022) atravessa os trabalhos de arte que revisitam arquivos familiares, pois eles precisam lidar com os silêncios provocados pela memória social. Se a operacionalização dessas imagens era, antes, atribuída às pessoas que detinham o poder, é dentro do campo estético que os artistas trazem à tona outros significados a esses materiais, reivindicando e resistindo sobre o que ficou calado no passado.

Lidam, assim, com a apropriação de imagens e introduzem novas narrativas artísticas, passando a utilizá-las para tensionar as estruturas de poder sobre a memória. Segundo Giselle Beiguelman (2018), em seu texto *Impulso Historiográfico*, essas fotografias de arquivos “são compreendidas dentro de determinados contextos, não para que se encontrem os padrões, mas sim os desvios, as zonas silenciosas ou silenciadas” (Beiguelman, 2018, p.4), manipuladas por novos atravessamentos e simbologias, em constante transformação.

Trabalhar com fotografia de arquivo familiar não é um processo simples. Quando entramos nesse universo, podemos ficar perdidos em um oceano de temas: materialidade, simbologias, discursos, performatividades, entre outros. Nessas dobras precisamos visitar aquilo que escolhemos lembrar e lembrar aquilo que nos fizeram esquecer. Abrir espaço para que as narrativas sejam mudadas, reviradas e recriadas.

OS PRIMEIROS GESTOS SOBRE OS ARQUIVOS

3.

Comecei a introduzir as fotografias dos álbuns de minha família em meus processos artísticos com o projeto poético *Origami* (2018) (figura 18 e 19). Neste trabalho comecei a adentrar este universo constituído majoritariamente por mulheres. Nele, retrato a história de minha avó Herzila, durante o período que lutava contra a Doença de Parkinson. Por causa da dopamina liberada pelos remédios que a protegiam dos efeitos causados pela doença, começou a ter alucinações que mudavam sua realidade, apelidadas por ela de “origami”. Minha família tentou entender aquela situação, buscando formas de adaptação que pudessem sustentar uma conversa com minha avó.

Figura 18 [na página seguinte] - Muner, Ana Clara. Garagem. Série *Origami*. Fotografia e colagem, 18 x 24cm. 2018. Fonte: Acervo pessoal.





Durante dois meses, a acompanhei no asilo em que morava, gravando nossas conversas. Percebi que suas alucinações eram traços de sua memória que apareciam de forma não cronológica: amante da arte impressionista, havia visitado a exposição de Toulouse Lautrec em Paris, durante uma viagem que fez com o meu avô para a Europa. Foi assim que seu quarto se transformou na própria obra do artista. Ela sempre recordava esse momento, quando fazia regressos ao seu passado. Amava dançar nos salões antigos, razão pela qual via constantemente uma dançarina de sapateado, que não parava de dançar. Dentro de seu guarda-roupas, havia um púlpito, com um padre que rezava para ela todos os dias (figura 20). Lembranças de domingo, de uma família católica que sempre frequentava a igreja.

Figura 19 - Muner, Ana Clara. Barco. Série *Origami*.
Fotografia e colagem. 24 x 18 cm. 2018. Fonte: Acervo pessoal.



Ao juntar todo o material nascido através de nossos encontros, fui me conectando com seu passado, percorrendo seus fragmentos de memórias, entendendo minhas origens, impregnadas às suas alucinações. Transcrevi nossas prosas, imersa nas possibilidades de dar sentido ao seu modo de ver e estar no mundo: um passado carregado de lembranças e um presente que ela já não podia alcançar. Debrucei-me em suas fotografias antigas e fui selecionando as que melhor dialogassem com suas visões.

Para conseguir abranger tantas camadas de memória, trabalhei com diversas sobreposições de imagens. Criei assim, onze colagens que misturavam fotos de diferentes idades de minha avó e imagens encontradas na Internet. Eu representei suas alucinações dentro de uma terceira realidade, inventada por mim, com a participação dela.

Ao me apropriar das fotografias, atribuo não só novas temporalidades, mas recrio novas recordações, pois “a história, que se apóia unicamente em documentos oficiais, não pode dar conta das paixões individuais que se escondem atrás dos episódios” (Bosi, 2003, p.15). O projeto final foi a criação de um livro de artista (figuras 21, 22 e 23), intercalando as frases ditas pela minha avó durante suas alucinações, transcritas e impressas em papel vegetal, e as 11 colagens. A escolha dos materiais se deu por conta dos antigos álbuns de família, trazendo também o conceito da memória e do tempo dentro do mundo fotográfico.

Figura 20 - Muner, Ana Clara.
Púlpito. Série *Origami*.
Fotografia e colagem. 24 x 18 cm.
2018. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 21, 22 e 23 - Muner, Ana Clara. Origami. Livro de Artista. 2022.
Fonte: Acervo pessoal.

Figura 24 [na página seguinte] - Muner, Ana Clara. Origami.
Exposição O futuro da fotografia.
Fotografia digital. 2021. Fonte: Acervo pessoal.



Des photos de
Toussaint-Lacroix.



Il n'est ni blanc,
ni noir,
ni asiatique.



Il n'est ni
blanc, ni noir,
ni asiatique.



Il n'est ni
blanc, ni noir,
ni asiatique.



Il n'est ni
blanc, ni noir,
ni asiatique.



Il n'est ni
blanc, ni noir,
ni asiatique.



Il n'est ni
blanc, ni noir,
ni asiatique.



Il n'est ni
blanc, ni noir,
ni asiatique.



O projeto *Origami* foi adaptado para um formato expositivo (figuras 24, 25 e 26), exibido no primeiro semestre de 2021 no Museu de Imagem e Som de São Paulo. Durante a mostra, acrescentei outras camadas ao trabalho. Além de incluir a voz da minha avó materna lendo as frases, utilizei objetos de sua época que foram espalhados na sala expositiva, possibilitando, assim, veicular sua história por meio de uma experiência multimídia e extrassensorial. Essas escolhas foram tomadas para que o ambiente doméstico de sua casa pudesse ser transportado e reinventado dentro do espaço museológico.

A fotografia representa em nossas lembranças, situações que realmente vivenciamos e trabalha dois eixos principais, o da matéria, enquanto prova de um momento que teria acontecido, e o da memória, enquanto campo subjetivo. Neste sentido, a imagem sempre presentifica aquilo que está ausente.

Para Rouillé, “toda percepção já é memória. Também ver, é de certa maneira, sempre rever” (Rouillé, 2009, p. 218). Ver uma imagem é, antes de tudo, trazer significados para ela, por meio de uma memória individual, trabalhando entre a subjetividade de nossas recordações pessoais e coletivas, ambas se entrelaçando na construção de nossa própria história. Enquanto nossas lembranças são seletivas, a busca por dar significados a uma imagem passa sempre por tentar conectá-la a uma experiência individual, dando-lhe um certo sentido.

Figura 25 e 26 - Muner, Ana Clara.
Origami. Exposição O futuro da fotografia. 2021.
Fonte: Acervo pessoal.



Neste trabalho a história da vida de minha família é ponto central da dialética entre o real e o ficcional no campo da fotografia, explorando por meio de interferências a monumentalização do arquivo (Foucault, 2002). Ao transpô-lo para dentro do campo estético, passo a compreendê-lo por uma perspectiva foucaultiana, que introduz as noções de documento e monumento (Andrade; Almozara, 2016). Segundo Foucault (2002) o “arquivo-documento” é um conteúdo que possui o seu acesso imobilizado, ou seja, que se encontra de certa forma “morto”, na iminência de ser revisitado, modificado e reinterpretado. Neste contexto, o “arquivo-monumento”, é aquele material remexido, aberto à novas construções e interpretações, marcado pela historicidade.

Para Foucault (2008), os objetos históricos não deveriam ser tomados como base para explicar os comportamentos sociais, mas sim, vistos como consequências de construções discursivas e como elas resultam em uma cadeia de significados. Nesta conjuntura, pensamos de que forma o contexto presente em que a produção de conhecimento está sendo feita afeta a leitura do passado. Sendo assim “o que importaria não seria a preocupação com a verdade documental, mas sim o estabelecimento de séries, definições de modelos e descrições de relações” (Dolinski, 2011, p.380), olhando para os enunciados presentes nas imagens, por exemplo, e de que forma eles vão se repetindo, criando uma semelhança e acúmulos discursivos.

O documento, pois, não é mais, para a história, essa matéria inerte através da qual ela tenta reconstituir o que os homens fizeram ou disseram, o que é passado e o que deixa apenas rastros: ela procura definir, no próprio tecido documental, unidades, conjuntos, séries, relações.

(Foucault, 2008a:7 *apud*
Dolinski, 2011, p.389)

Dessa forma, podemos pensar que os artistas contemporâneos, quando retiram as fotografias de seu status de documento para inseri-las em seus trabalhos, muitas vezes, buscam, desvelar outros sentidos nessas cadeias discursivas. Criam, assim, um deslocamento e tensionam os elos que procuram construir significados estabilizados para que haja a possibilidade de novas leituras dos objetos históricos. Nesse sentido, não querem dar veracidade aos arquivos fotográficos, mas desvelar as memórias não contadas que ali ressoam e discursos outros ali presentes. Através das apropriações imagéticas, concordam “[...] em não controlar de um punho de ferro, o de sua consciência, o processo de lembrança” (Gagnebin, 2020, p.109), ousando apostar na “[...] ‘sobrevivência das imagens’ na alegria e na vergonha que essas imagens enterradas provocam em nós” (ibidem, p.109).

Pensar os álbuns de família como um arquivo-monumento, pressupõe entender o seu valor documental, mas, ao apoderar-se deles, requer-se responsabilidade para reconhecer e combater os discursos políticos e hegemônicos aos quais eles estão a serviço, especialmente quando a opressão de gênero é um alicerce que fundamenta os valores dominantes.

Mudar o seu caráter “de memória morta”, reduzida ao campo privado — no qual a participação da mulher é condicionada socialmente para transpassar apenas questões relacionadas à família e ao íntimo —, é criar novas formas de conscientização coletiva e fortalecer as discussões acerca da desigualdade de gênero, investigando as imagens para compreender como elas afetam o período atual. Abro a possibilidade para que novas narrativas possam ser escritas de forma mais inclusiva e não linear. Esta dinâmica se estabelece dentro de um conflito, entre os grupos que participaram da construção da história e aqueles excluídos de sua formação.

Durante o processo de construção do projeto *Origami* não conseguia enxergá-lo enquanto trabalho político que discutisse questões de gênero. Sentia que era apenas uma forma de ressignificar a realidade pouco compreendida de minha avó materna, uma declaração de afeto. Foi só quando eu realmente me permiti adentrar em todo o acervo fotográfico de família que entendi a potência do material enquanto preservação da história das mulheres que vieram antes de mim, a partir da relação que eu estabeleço com ele quando o insiro dentro das poéticas de meus trabalhos.

São diversos questionamentos que aparecem em meus processos artísticos enquanto trabalho com fotografias de arquivo: de que forma posso ultrapassar seu caráter pessoal e trazê-los para uma experiência coletiva? Como reescrever histórias dentro das lacunas que são deixadas pelos próprios arquivos fotográficos? Quais são as possíveis intervenções e escolhas que devo tomar para transformar esses documentos de uma forma que eles não se esvaziem de significados, sendo apenas um fetiche pelo objeto fotográfico e/ou fotografado?

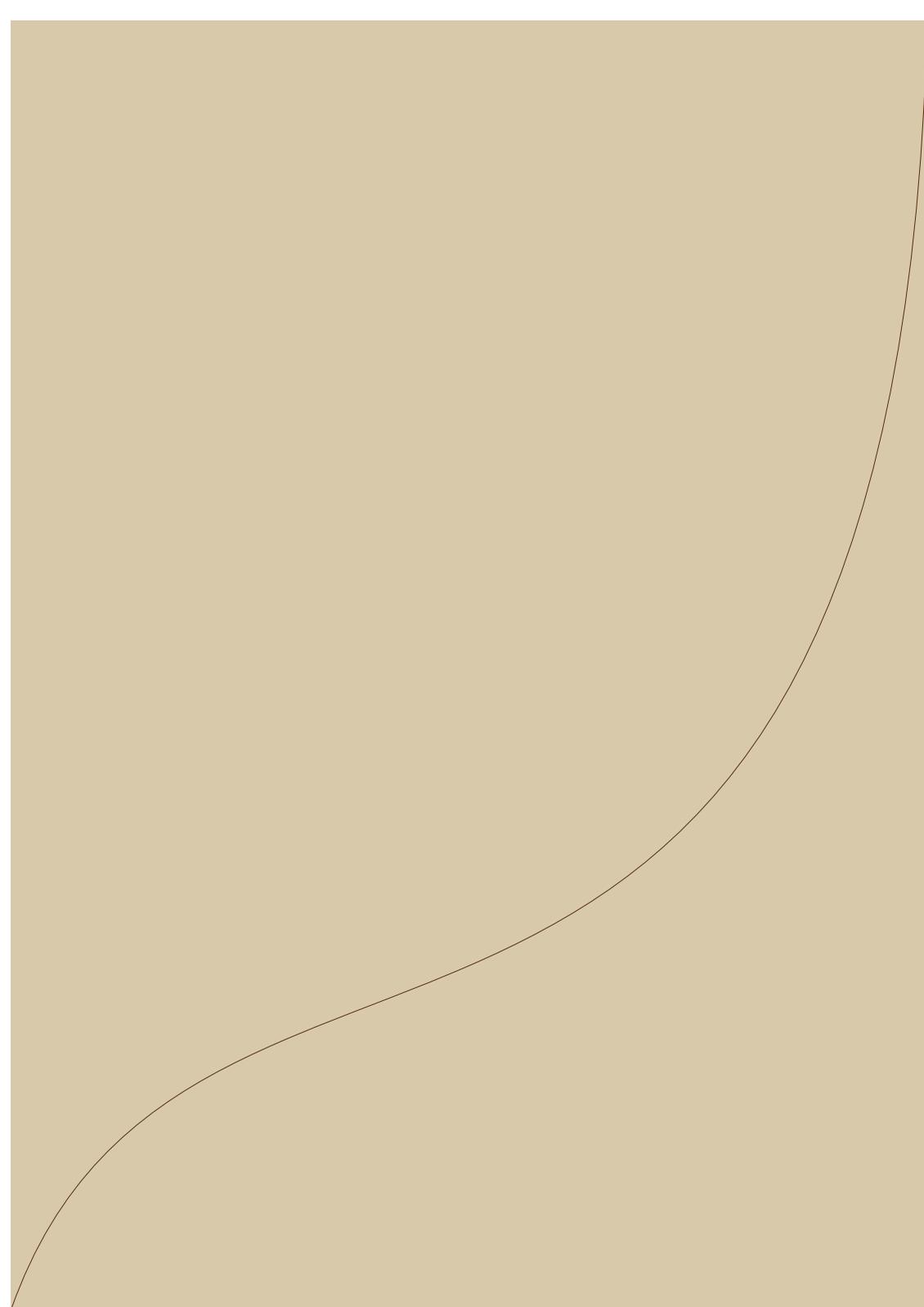
Portanto, trabalhar com as fotografias dos álbuns de minha família me possibilitou exercitar a política de justa memória de Ricoeur (2007), isto é: “[...] uma reabilitação, de origem fenomenológica, da primazia da memória contra sua redução a um sentimento subjetivo, e privado de interesse epistemológico” (Gagnebin, 2020, p. 202), em que grupos marginalizados pela história oficial possuem o direito à verdade, ao protagonismo, quando da criação, registro e compartilhamento de suas próprias narrativas.

O autor reflete sobre a importância de equilibrar o excesso de lembrança e o esquecimento, “uma ética da cidadania e das instituições” (Gagnebin, 2020, p.201). Minha intenção é ressignificar o espaço doméstico ocupado pelas mulheres, para criação de outras narrativas possíveis, nas quais “as questões em jogo dizem respeito à memória, já não como simples matriz da história, mas como reapropriação do passado histórico por uma memória que a história instruiu e muitas vezes feriu” (Ricoeur, 2003, p.1).

Lida-se, então, com a possibilidade de uma memória mutável, não mais enquanto processo voluntário no que tange à mera recordação, mas reconhecendo que este campo também é formado pelas ideologias dominantes e pela interpretação que estas dão aos acontecimentos, afetando a formação individual (Bosi, 2003).

Além de ressignificar antigos clichês fotográficos, artistas se apropriam das fotografias e interferem sobre e a partir delas, considerando-as como arquivos que carregam símbolos de violência e traumas, para trazer à tona novos significados, nesta relação que Derrida (1995) chama de mal de arquivo. Em seu livro homônimo, o filósofo reflete sobre a palavra *arkhê*, que significa ao mesmo tempo começo e comando, levando em conta o início do princípio histórico e do processo de comandar a visão instaurada sobre o passado, “a partir do qual a ordem é dada” (Derrida, 1995, p.11). Para o autor, está implícito em toda leitura desse material um processo de lembrança e de esquecimento, sendo o seu arquivamento, necessariamente, perpassado por um critério de interpretação, seleção e classificação, agenciado pelos arcontes, “aqueles que comandavam” (ibidem, p.12).

Sendo assim, “estes (os arquivos) só são “conhecidos” e “manipulados” (consciente e inconscientemente) por aqueles a quem foi conferido poder e autoridade para tal, ou seja, por aqueles que estão inseridos na ordem do discurso que representam” (Andrade, 2016, p.77). Neste contexto, é atribuído a esses documentos, muitas vezes, apenas um sentido dentro de seu campo interpretativo. Portanto, para além das imagens, os artistas buscam histórias que ficaram ocultas, questionando as estruturas de poder e se transformando em atores ativos no processo de resgate simbólico do passado.



TRABALHAR COM MEMÓRIA 4. É SEMPRE PRESCREVER SENTIDOS

O entrelaçamento entre a parte teórica e prática foi algo que fui aprendendo ao longo do mestrado. Isto sempre esteve presente em meus processos poéticos, mas de uma forma mais livre, sem uma metodologia muito rígida de como registrar os novos procedimentos que iam aparecendo. Posto isso, me deparei com diversos questionamentos de como construir uma dinâmica que pudesse transparecer a trajetória de minha pesquisa. Longe de querer priorizar um trabalho teórico, escolhi olhar, visto que optei por um mestrado que possui uma linha em linguagens, poéticas e tecnologias, para a minha própria produção enquanto artista.

Sendo assim, as escritas deste projeto não são uma tentativa de justificar conceitualmente as minhas produções, mas sim de elucidar o caminho das ideias e *insights* que me atravessaram ao longo desses dois anos de mestrado.

Quando me perdia nos conceitos que iam surgindo, voltava para a parte prática e essa relação dialógica foi sendo construída de uma forma mais fluida do que havia imaginado. No final, fica evidente nos trabalhos produzidos no mestrado os desvios provocados pelas teorias absorvidas em sala de aula, ou as novas pressuposições que apareciam, condicionadas pelo procedimento poético. Esta conexão foi sendo costurada por pequenos textos que fui rabiscando durante a construção desta dissertação.

Junto a isso, somou-se a interrogação de como escrever um texto nos moldes acadêmicos dentro de uma pesquisa realizada com base nas poéticas visuais. Comecei a investigar teses de mestrados e doutorados para entender qual era a função textual dentro de uma investigação que coloca a prática como elemento intrínseco do processo. Encontrei a dissertação de doutorado de Rosana Paulino (2011) em que no primeiro capítulo a autora se pergunta qual é o lugar da parte escrita em uma pesquisa realizada dentro do campo das poéticas visuais.

Em seus apontamentos, a artista já coloca que em seu estudo o texto não tem como objetivo explicar seu trabalho ou enquadrá-lo dentro de alguma corrente artística e que sua “intenção formal não seria em provar (pela aceitação ou negação) uma hipótese de trabalho, ao contrário do que é de praxe nas pesquisas acadêmicas” (Paulino, 2011, p.8). A autora conclui que, ao se aproximar mais de um texto de artista, poderia por meio de aspectos de sua vida contribuir com o leitor para o entendimento de suas obras. Ao refletir sobre as técnicas escolhidas, poderia ajudar futuros pesquisadores a entender novos procedimentos, ampliando, assim, suas ferramentas e repertórios.

Ao ler essas conclusões e estudando mais sobre algumas metodologias de pesquisa, pude reparar o quanto o texto do artista é autoetnográfico por excelência, pois “[...] seu uso consiste em estabelecer um diálogo constante consigo mesmo”. (Pardo, 2019, p.21). Sendo assim, a questão textual está sempre em diálogo com a parte prática, colocando a experiência e a atuação do autor como ponto central da pesquisa, observando “[...] como nós mesmos e nossas práticas emergem a partir de determinado grupo ou contexto.” (Ibidem, p.17).

As decisões do artista envolvem tanto um aprofundamento técnico — quando estuda e experimenta qual seria a melhor ferramenta para transmitir seu objetivo — quanto uma experiência do campo subjetivo, onde suas emoções, dúvidas e aflições se envolvem com o seu trabalho, expressando-as dentro de seus processos ou métodos. Assim, “[...] ao usar a sua voz em primeira pessoa e escrever a partir do seu ponto de vista, [o autoetnógrafo] faz do seu posicionamento uma narrativa decididamente subjetiva” (Vieira, 2020, p. 454).

Dentro dessa perspectiva, o artista/pesquisador pode se exprimir, colocar seus medos e aflições, pois “qual artista que investiga a fundo as questões que lhe incomodam e que o movem tem o conforto de não se equilibrar constantemente entre suas emoções, suas posições assumidas e suas dúvidas sobre o lugar no mundo?” (Paulino, 2011, p. 25). Tanto um autoetnógrafo quanto um artista colocam em seus projetos a emoção de estar envolvido dentro de um processo de pesquisa e buscam transmiti-la ao leitor por meio de suas linguagens.

Trabalham, assim, com um texto em primeira pessoa, que tem como objetivo refletir sobre suas práticas, sendo muitas vezes uma tarefa difícil, pois desnuda seus “medos, inseguranças, incertezas e deflagra mais diretamente a relação, nem sempre harmoniosa, em que o pesquisador também se torna o pesquisado, podendo revelar até mesmo experiências traumáticas e de foro íntimo” (Pardo, 2019, p. 26).

O artista/pesquisador sempre vai lidar com a experiência, seja a sua, com o tema pesquisado, com seu próprio trabalho ou com a relação do público e suas obras, e esses relatos e processos, quando registrados, falam de um eu individual, mas que cria relação com o coletivo, pois ao expor seus trabalhos ao mundo se transforma em um catalisador de ideias. O campo subjetivo trabalhado pelo artista é um “contínuo entendimento e expansão da maneira de se aprender e questionar o mundo” (Paulino, 2011, p. 11), pois, assim como a autoetnografia, está sempre analisando como suas práticas afetam seu entorno dentro de um determinado contexto.

Depois de desenvolver essas reflexões me propus a escrever um memorial de meu percurso acadêmico e artístico, pois ao me aprofundar mais sobre a autoetnografia e pesquisando um tema que trata diretamente sobre o grupo do qual faço parte, concluí que a minha história ajudaria no entendimento de minhas escolhas ao longo de meus projetos artísticos, pois “[...] na autoetnografia o pesquisador é familiar, posto que é membro do grupo pesquisado” (Eriksson, 2010, p. 93, *apud*, Pardo, 2019, p.17), ou seja, minha intimidade e experiência com o tema proposto iriam me possibilitar escrever de forma emotiva e autorreflexiva.

De que forma trabalhar as histórias das mulheres da minha família contribui para uma prática social mais justa, em que elas possam ter espaço para falar e serem reconhecidas por seus trabalhos, mesmo estes que envolvem a questão da esfera doméstica e familiar? Por identificar a impossibilidade de criar narrativas universais e de enxergar a memória coletiva como uma representação, a autoetnografia lida com a subjetividade e individualidade do pesquisador, que remetem a experiências vividas por outros e que podem ser compartilhadas.

Neste sentido, acredito que não posso falar de todas as mulheres apagadas ao longo da história, muito menos tentar representá-las dentro de meu trabalho artístico. No entanto, espero que possa me relacionar com alguma leitora que se reconheça nos deslocamentos de sentidos causados pelos trabalhos artísticos produzidos ao longo do mestrado e que, por meio dessa identificação na memória singular, consigamos, no futuro, construir uma coletiva mais justa.

Para Beiguelman (2018), os artistas que trabalham com materiais de arquivos “procuram fazer com que memórias e documentos, muitas vezes perdidos ou apagados, tornem-se visíveis e legíveis” (ibidem, p.2). Ao produzirem novas interpretações e debates em cima de temas antes ignorados, deixam claro que “o que se impõe aqui é a demanda por uma outra forma de conhecimento do presente pelo acesso ao passado”. (Ibidem, p.3).

São memórias e relatos imagéticos que afetam e atravessam o que sabemos e conhecemos sobre o mundo, uma intersecção entre recordações pessoais e documentos visuais que influenciam a narrativa histórica. Trabalhar com as fotografias de arquivo dos álbuns de minha família me permite entrecruzar diferentes posições e pontos de vistas, dando continuidade a este “constante diálogo do (auto)etnógrafo consigo mesmo, resultando numa “dupla consciência” (Pardo, 2011, p.22).

Assim, faço uma conversa entre o meu “eu” artista, pesquisadora e mulher, pois, a partir do “vínculo com o passado se extrai a força para formação de identidade” (Bosi, 2003, p.16). Essas percepções nortearam a reflexão que faço a seguir sobre os meus trabalhos realizados durante o mestrado e de que forma eles foram pautados nas construções teóricas apresentadas até aqui.

HISTÓRIAS QUE 5. (RE) EXISTEM

Quando me aproprio das imagens presentes nos álbuns de minha família vou me apoderando não só de sua materialidade, mas dos rastros deixados pelos arcontes (Derrida, 1995) daquelas memórias. Dentro desta ficção familiar interiro nas fotografias, para produzir novos sentidos através de trabalhos artísticos, possibilitando contestar e evidenciar sua construção — reivindicando a independência da memória enquanto substância viva, sempre passível de novas interpretações.

Permito navegar nas recordações das mulheres de minha família, seja pela materialidade, pelas formas de construção das narrativas ou pelas representações das próprias imagens dos álbuns de família que pertenceram a minha avó materna e suas duas irmãs. Junto dessas narrativas imagéticas, que vou costurando com minhas lembranças, trago entrevistas que realizei com elas antes e durante minha pesquisa de mestrado e as coletas de materiais biográficos como cartas e objetos colecionados que atravessam tanto a parte escrita de meu trabalho quanto a parte prática.

Utilizo esse arquivo pessoal para estabelecer um vínculo afetivo com minhas antepassadas, atribuindo um valor simbólico a esses materiais. Portanto, além de produzir novas imagens que possam dialogar com as fotografias presentes em meu acervo pessoal, escolho me aprofundar em processos fotomecânicos, tais quais fotogravura e serigrafia, pois eles me permitem interferir e intervir no enunciado inicial das imagens, propondo novas significações a elas, agora inseridas dentro do campo estético.

É por meio dos processos de gravação que consigo deslocar o caráter documental das fotografias de arquivo para dentro do campo artístico, atribuindo ambos significados para as obras produzidas “assim, é possível apropriar-se dessa ideia de 'estar entre' para expandir a questão da arte impressa, considerando principalmente o trânsito ininterrupto entre documento e arte” (Machado; Almozara, 2021, p.3).

Quando retiro as fotografias de seu status de documento para inseri-las em meus trabalhos, não quero dar veracidade aos arquivos fotográficos, mas desvelar as memórias não contadas que ali ressoam, pois “é necessário considerar que a apropriação é um elemento fundamental de uma poética da arte impressa, que propositalmente levará em conta as conexões entre a história ou as camadas de significados pertencentes a uma escolha material [...]”(ibidem). Neste contexto construo uma uniformidade visual com as fotografias digitais produzidas em meu ateliê — ainda colocados entre este “estar entre” —, fazendo com que novas histórias sejam escritas, reviradas, e abertas para a finitude, costurando o passado, presente e futuro de minha família.

A escolha de apresentá-los nesta sequência tem uma ligação direta com a materialização do escopo teórico da minha tese e com a forma que fui percebendo o material fotográfico que tinha dentro do meu acervo. Determinados trabalhos utilizam diretamente as imagens pessoais de minha família, outros são apropriações de fotografias de terceiros ou de fotos tiradas no meu ateliê. No entanto, todos eles dialogam com a narrativa e temáticas dos álbuns de família e com o modelo de algumas representações da mulher dentro de sua constituição.

Figura 27 [na página seguinte] - Muner, Ana Clara. Entre quatro paredes. Exposição Chão Comum. Serigrafia em livro antigo. 30 x 175 cm. 2023. Registro documental de: Ivan Padovani, 2023.





ENTRE 5.1 QUATRO PAREDES

Entre Quatro Paredes (figura 27) foi o trabalho que deu início à produção poética do mestrado. Ele surge a partir de pesquisas realizadas em antigos livros sobre a história do Brasil e de que forma eles produziam uma cadeia discursiva que refletia e que continua retratando uma visão patriarcal sobre acontecimentos históricos.

Estabeleci, para a leitura daqueles documentos, um padrão de análise para a construção daquela perspectiva histórica, buscando reconhecer a desigualdade de gênero que permeia a sua formação. A partir desta leitura, foram grifados os nomes de homens e de mulheres que iam aparecendo ao longo do texto (figura 28).

Surgiram algumas questões: será que o apagamento das mulheres ao longo da história é uma consequência da falta de historiadoras? Quem foram os arcontes formadores dessas narrativas? Quais são as formas de produzir novos significados para a leitura dos acontecimentos passados? A partir disso, a concepção pesquisada aqui sobre a memória, vai para além da cronologia dos fatos: o trabalho busca criar um outro espaço de lembrança.

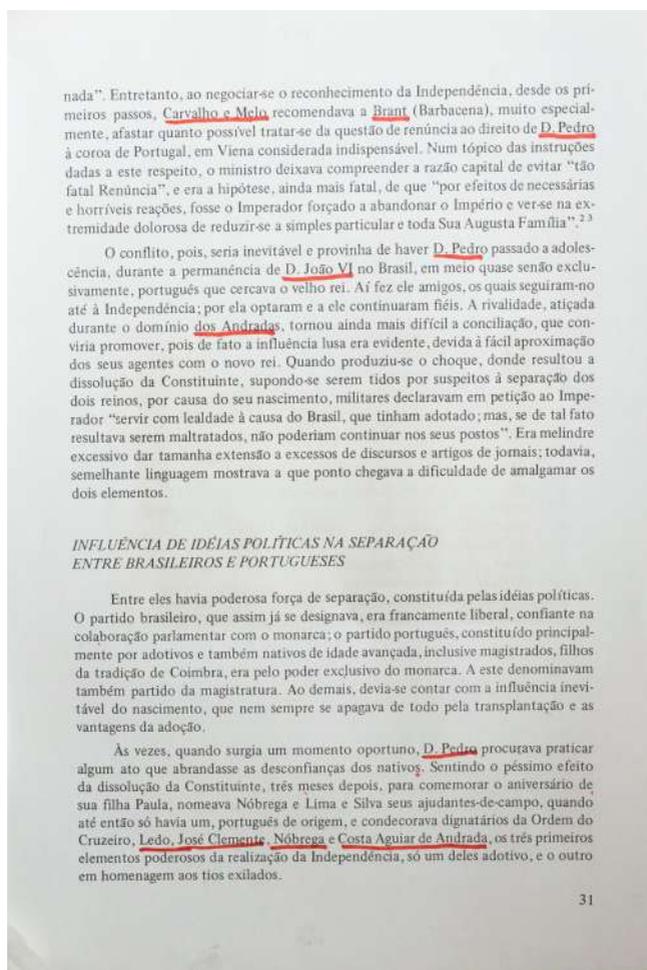


Figura 28 - Muner, Ana Clara. Processo do trabalho Entre quatro paredes. 2021. Fonte: Acervo pessoal.

As trajetórias e representações dessas mulheres é o mote do trabalho *Entre Quatro paredes*. Como escrever narrativas dentro das lacunas que são deixadas pela forma linear com que a história é muitas vezes contada? Para Foucault (2002), os acontecimentos históricos deveriam ser vistos a partir de suas descontinuidades, para que, assim, a história fosse concebida, não como uma narrativa global, centralizada em torno de um único ponto, mas sim como uma narrativa geral, na qual tudo estaria disperso. Aquelas páginas separavam o passado do presente e priorizavam apenas uma leitura daquilo que foi.

A partir dessas indagações, a foto antiga da casa de minha avó materna, presente no álbum de família, é inserida dentro das páginas desse livro por meio de processos serigráficos. Foi escolhida essa técnica, por ser o método adotado dentro do processo industrial como forma de dar continuidade a um trabalho serial.

Nesse sentido, as quatro paredes são vistas aqui, como um espaço impregnado por memória de mulheres que ficaram presas ali dentro. Com base na esfera pública, a perspectiva histórica deixou de lado o universo doméstico, fazendo com que ele virasse uma lembrança vaga, reminiscências das trajetórias de vidas apagadas.

Fiz o primeiro teste desta série de oito imagens (figura 29) e, na medida em que a casa vai se revelando nas páginas do antigo livro, os textos vão se apagando, tornando o universo doméstico aparente. Aquelas memórias que se fazem presente vão sendo costuradas, não se tratando "apenas de conhecer o melhor possível o passado, como gostaria o historiador, mas de retomar seus gestos inacabados e suas aspirações" (Gagnebin, 2020, p. 207).

Ao longo desta sequência, a fotografia gravada vai ganhando vida, a partir do momento em que ela vai adquirindo mais tonalidade de preto, provocando, assim, uma fricção entre o espaço público e doméstico. O universo histórico que conhecemos — em que poucos nomes femininos aparecem — é sobreposto às tantas narrativas que aconteceram naquelas quatro paredes. Ao extrair a fotografia da casa, desejo recriar vínculos com o passado, resgatar as lembranças e reconstruir as memórias que ficaram dentro daquele espaço.

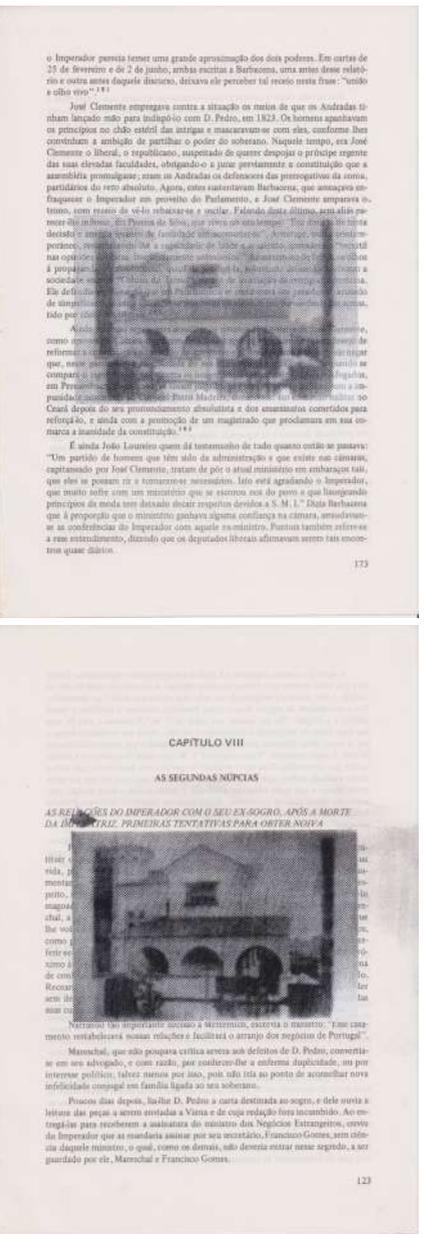
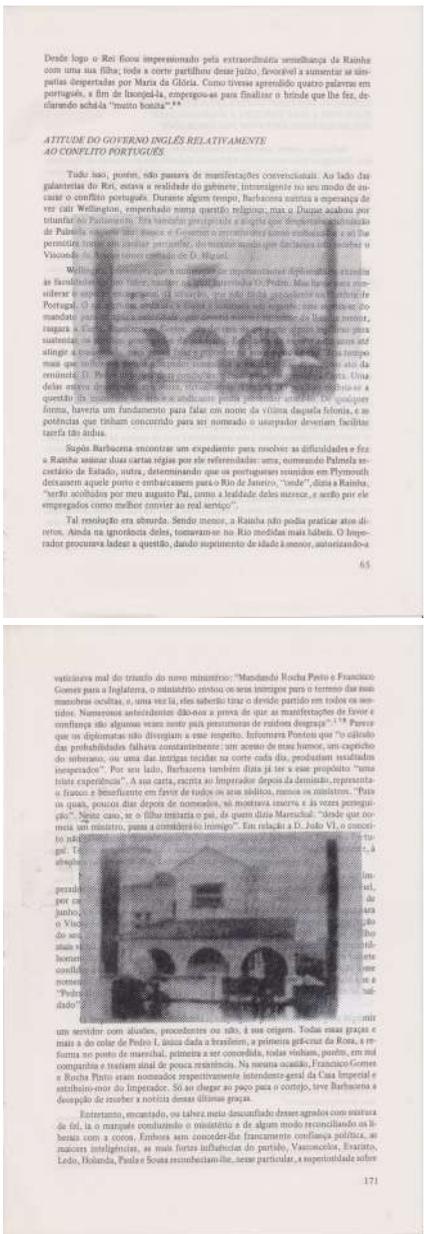
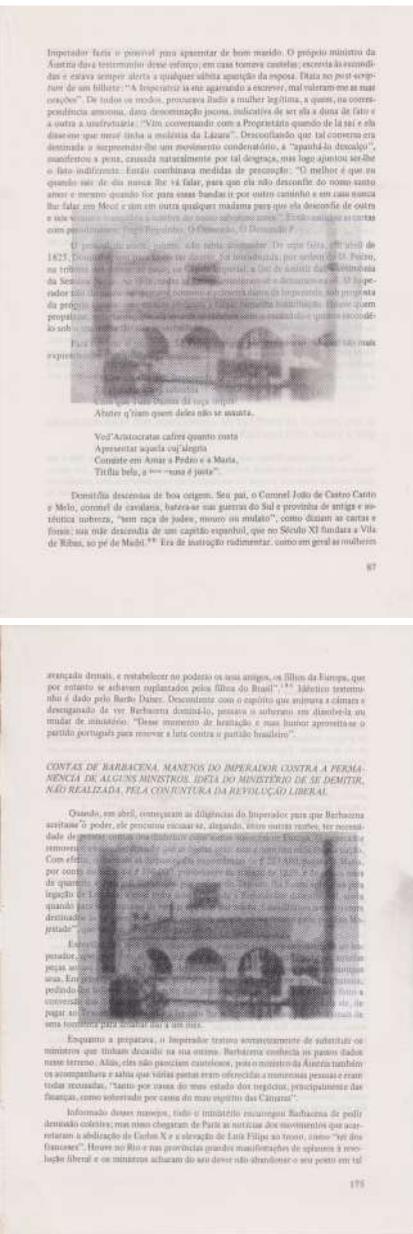
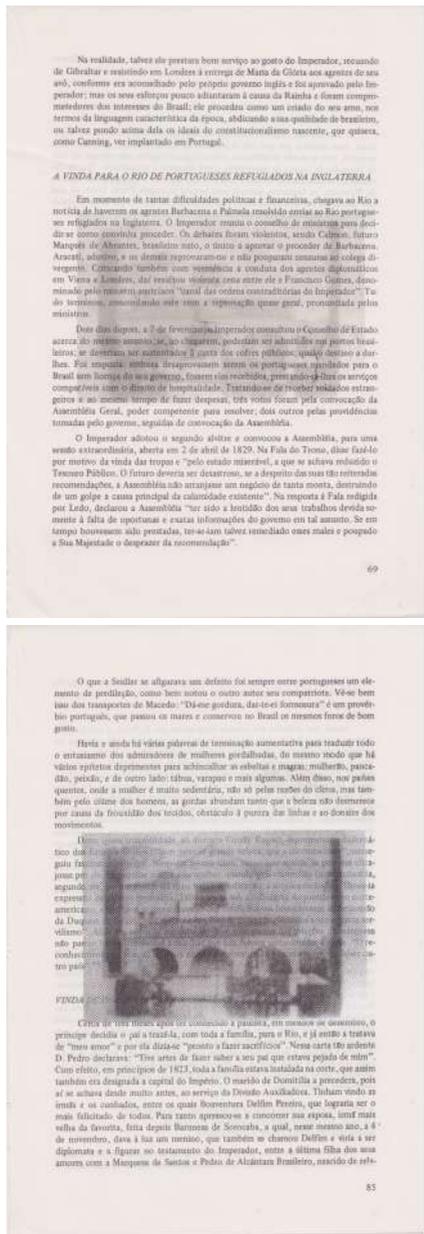


Figura 29 - Muner, Ana Clara. Entre quatro paredes. Serigrafia em livro antigo. 30 x 15 cm (cada). 2022. Fonte: Acervo pessoal

Figura 30 - Muner, Ana Clara. Entre quatro paredes. Exposição Chão Comum. Serigrafia em livro antigo. 30 x 175 cm. 2023. Registro documental de: Davide Mari. 2023.

Em 2023, apresentei esse trabalho na exposição coletiva Chão Comum (figuras 27 e 30), no Canteiro - Campo de Produção em Arte Contemporânea, com curadoria de Ana Roman, finalizando, assim, sua forma expositiva. Resolvi mudar a primeira e a última imagem do primeiro teste, deixando dois vazios em cada uma — o espaço onde a casa sempre esteve presente, mas deixada em branco pela formação discursiva histórica dominante e a sua presença por inteiro, tomando conta daquela superfície. Desta forma, cria-se uma relação circular entre a obra, que mesmo sendo apresentada de forma linear, possui uma forte relação entre suas peças.



Figura 31 [na página seguinte] - Muner, Ana Clara. Reminiscências. Mostra de processo Rebenta!.

Instalação com fotografias de arquivo, fotografatura com interferências, linhas e teares. Dimensão variável. 2023. Fonte: Acervo pessoal.



REMINISCÊNCIAS 5.2

CÊNCIAS

Reminiscências (figura 31) teve o seu início em 2020 e foi se transformando no decorrer da pesquisa desenvolvida ao longo das práticas artísticas e diálogos com outros artistas e professores. Neste período estava realizando um comparativo, nos acervos públicos da cidade de São Paulo, entre fotografias de mulheres e de homens nos espaços públicos. Ficava nítido como a desigualdade de gênero está presente naqueles documentos, sendo um reflexo da sociedade patriarcal.

Deparamo-nos com o apagamento das mulheres nos materiais imagéticos ao colocá-los lado a lado com os que representam homens exercendo cargos de poder. Se analisarmos a construção da história a partir dessa perspectiva, os personagens masculinos foram os únicos a participarem, afetando diretamente na formação de nossa memória coletiva: uma narrativa construída entre as relações de poder presentes em nossa sociedade.

Neste período de pesquisa, a minha avó-materna faleceu e fui enterrá-la no cemitério do Araçá. Foi, assim, que me deparei com as milhares de fotografias nas lápides dos túmulos, representando mulheres de épocas diferentes. Sem uma história que pudesse confortar aquelas imagens deixadas no vazio, imaginava o que poderiam ter sido aquelas vidas.

Ao percorrer os caminhos dos cemitérios, ia me deparando com aquelas fotografias que foram retiradas dos álbuns de família e inseridas nas lápides, provocando um deslocamento na narrativa em que estavam colocadas anteriormente. Do espaço privado para o espaço público. Quais seriam as escolhas para aquelas imagens estarem ali? Eram as poses ali encenadas? Ou seriam as únicas imagens dos álbuns de família das pessoas falecidas?

Neste sentido, o documento ganha outras camadas a partir do contexto em que está inserido. Se, nas lápides de cemitérios, os próprios familiares viravam arcontes (Derrida, 1995) de seus acervos, tendo a oportunidade de trazer à tona e afirmar a existência daquelas memórias, inscrevendo, a partir da imagem, novos significados para aquele documento, no campo artístico, eu poderia também ser um arconte daqueles arquivos.

Figura 32 [na página seguinte] - Muner, Ana Clara
Reminiscências. Instalação com fotografias de arquivo,
fotogravura com interferências, linhas e papel seda. Dimensão variável. 2022.
Fonte: Acervo pessoal.



Eram “arquivos documentos”, muitas vezes deixados dentro das caixas de lembranças, esperando a sua vez de serem remexidos, revirados e significados novamente. Quando inserido nos túmulos do cemitério, aqueles retratos ganhavam outros sentidos, onde a identidade das pessoas falecidas se resumia à imagem e ao seu nome colocados nas lápides, abrindo a possibilidade para que o imaginário pudesse escrever novas memórias a essas personagens.

A partir dessas indagações, surge a vontade de trazer um terceiro desvio no sentido inicial dessas imagens, agora inseridas dentro do campo estético. Qual seria a sensação provocada no público ao se deparar com centenas de imagens de mulheres juntas? Será que traria o mesmo sentido, se esta confrontação fosse com centenas de imagens masculinas? De que forma eu poderia despertar narrativas possíveis para essas mulheres? Assim, com base na apropriação de fotografias encontradas em diversos cemitérios, o trabalho *Reminiscências* foi percorrendo o seu caminho.

Ele começa com uma tentativa de constituir a árvore genealógica (figuras 32 e 33) — no entanto, contestando o seu caráter hierárquico, a partir da criação rizomática dessa busca — da minha família, a partir das mulheres que foram apagadas do meu acervo pessoal. Uma foto familiar é colocada no centro da instalação tendo os personagens masculinos apagados e fixada na parede por pregos pequenos. A partir desta imagem central, uma teia formada por uma linha preta, vai conectando as fotografias e construindo um grande rizoma.

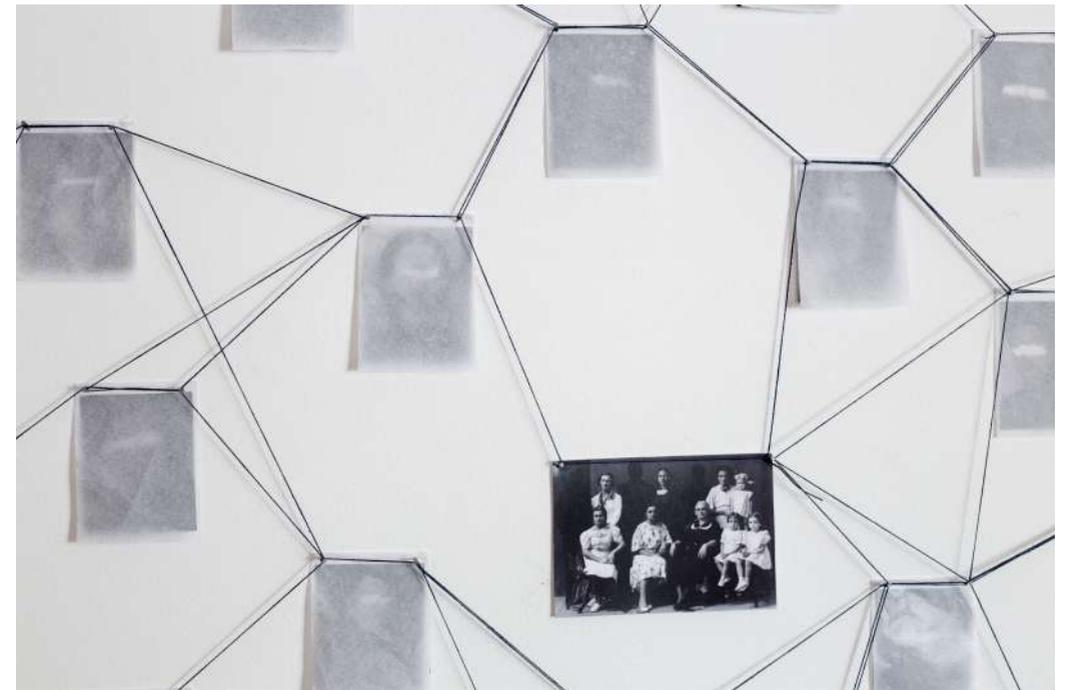


Figura 33 - Muner, Ana Clara. *Reminiscências*. Instalação com fotografias de arquivo, fotografatura com interferências, linhas e papel seda. Dimensão variável. 2022. Fonte: Acervo pessoal.



Os retratos das mulheres, reproduzidos por meio de fotogravuras (figura 34) — técnica que me permitiria reproduzir essas imagens, resgatando o seu caráter documental —, são cobertos por papel seda. Este material — que era utilizado nos antigos álbuns de família para proteger e separar as páginas — por ser leve, a partir de qualquer vento que entra na instalação evidencia os rostos colocados atrás dele, permitindo um jogo que revela e esconde aquilo que se quer ser visto. As faces que constituem aquelas fotografias, possuem interferências em seus rostos, fazendo com que sua identidade não seja revelada e deixando no vazio o reconhecimento dessas mulheres, assim como muitas daquelas histórias que não foram contadas.

Figura 34 - Muner, Ana Clara. Sem título. Série *Reminiscências*. Fotogravura a partir de imagens apropriadas. 2022. Fonte: Acervo pessoal.

No entanto, a partir do compartilhamento desta obra em sala de aula, recebi duas provocações que achei importantes de serem levadas em consideração. A primeira que tive foi a sensação que o trabalho estava ocasionando um segundo apagamento a essas mulheres, a partir das interferências propositivas em suas faces. E o segundo era a forma com que o rizoma deixava horizontal as histórias daquelas mulheres e que, se analisamos por meio de uma perspectiva interseccional de raça e classe, esse nivelamento não deveria existir. Foi, assim, que pude experimentar durante uma residência artística⁴ no Instituto Goethe, junto do Coletivo Avuá⁵, do qual faço parte enquanto artista visual, novos caminhos para o trabalho *Reminiscências*.

No final, abrimos uma mostra de processo de dois dias para que o público pudesse dialogar e trazer provocações aos projetos apresentados. O Instituto fica localizado em um antigo convento da cidade de São Paulo e nos deu a possibilidade de escolher qualquer lugar para instalar os trabalhos. Optamos por ficar dentro de uma antiga capela do local, pois sendo um espaço de memória ocupado majoritariamente por mulheres, trazia mais alguns significados simbólicos para o trabalho.

O primeiro passo foi refazer as fotogravuras sem interferir no rosto das mulheres. A partir dos resultados obtidos com a transferência dos retratos, foi colocado em cima das imagens um revestimento de tinta preta dissolvida, para que o contraste da gravura com o papel branco diminuísse. Além de trazer uma unidade maior para as fotografias apropriadas, utilizar essa segunda mão, fez com que aquelas impressões lembrassem daguerreótipos antigos, trazendo mais uma camada de tempo para o trabalho (figura 35).

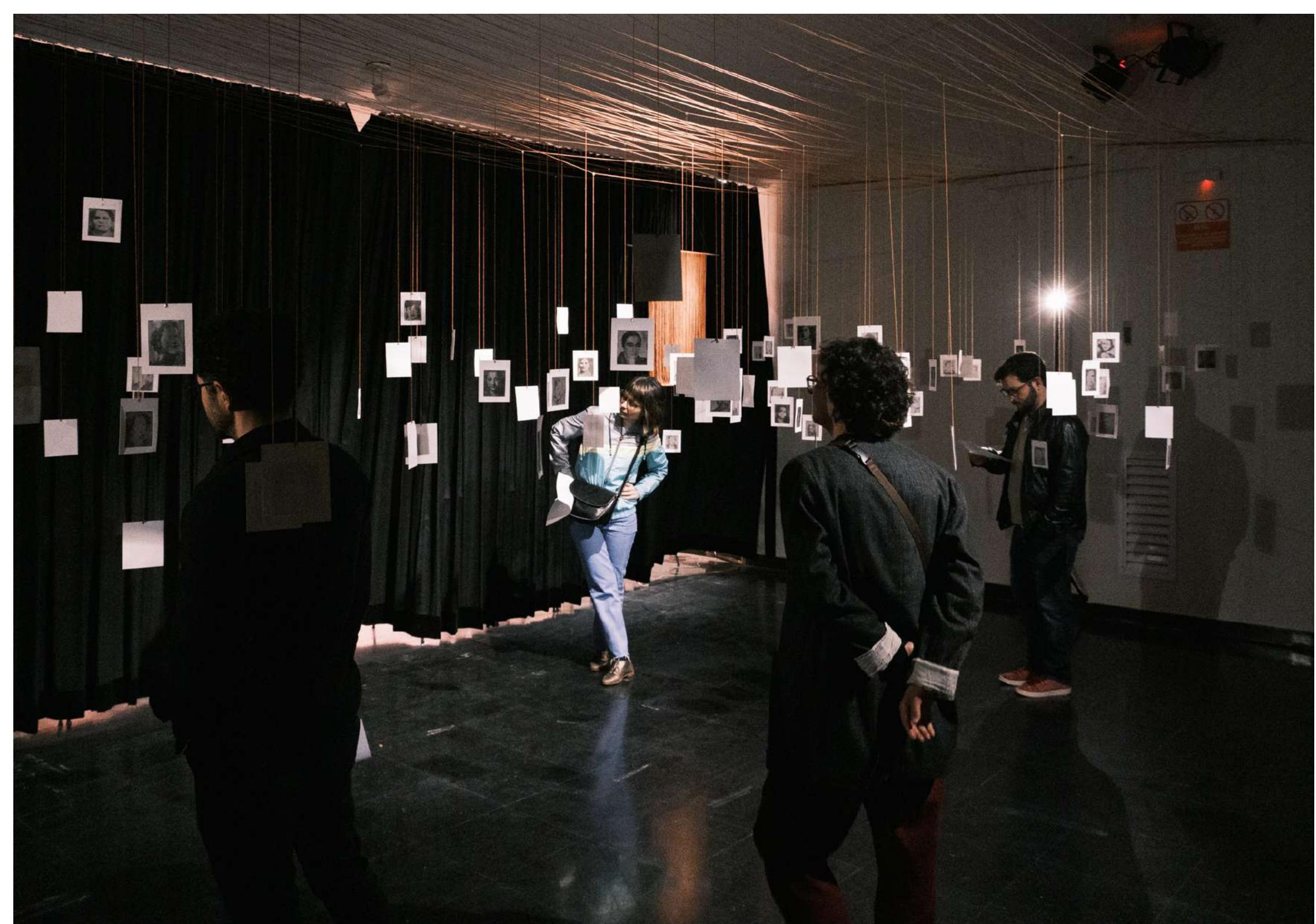
Figura 35 - Muner, Ana Clara. Sem título. Série *Reminiscências*. Fotogravura a partir de imagens apropriadas. 2022. Fonte: Acervo pessoal.



⁴A residência foi realizada em setembro de 2023 e teve como resultado a *Mostra de Processos Rebenta!* constituída pela exposição *Reminiscências* e pelo Espetáculo de Teatro BOI, com atuação de Lucas Pradino e direção de Fernanda Machado.

⁵Criado em 2016, o Coletivo é formado pelos artistas Ana Clara Muner e Lucas Pradino durante uma viagem de bicicleta pelo Brasil. O grupo artístico busca ressignificar os ecossistemas urbanos por meio das artes cênicas e visuais — trabalhando com questões multidisciplinares.

Figuras 36, 37 e 38 [na páginas seguintes] - Muner, Ana Clara. *Reminiscências*. Mostra de processo *Rebenta!*. Instalação com fotografias de arquivo, fotogravura com interferências, linhas e teares. Dimensão variável. 2023. Registro documental de: Davide Mari. 2023.







Durante o processo, além de ajustar as 115 fotografuras para os seus novos formatos, a montagem expositiva foi sendo experimentada, visando ocupar da melhor forma possível o local em que a instalação iria acontecer. As imagens foram retiradas da parede e foram suspensas no ar, penduradas por uma linha de costura por meio de pequenos ilhoses acoplados aos papéis. Esta forma de expor, aproximava aquelas fotografuras do público, a partir do momento que ele tinha que se locomover no espaço expositivo a fim de observar todas as imagens ali presentes (figuras 31, 36, 37, 38 e 39). Ao se deslocar por entre as fotografias, o ar ocasionado pelo movimento das pessoas fazia com que o papel girasse, escondendo as imagens ou revelando-as, dependendo do ponto de vista do observador.

Junto a isso, a suspensão das fotografuras trazia uma atmosfera de contemplação para os retratos. Era uma forma de enfatizar o deslocamento do status de documento daquelas imagens, antes congeladas nos túmulos do cemitério e agora inseridas dentro da sala expositiva. Esta maneira de apreciação, fazia com que aquelas mulheres conseguissem reafirmar as suas existências.

Os fios que saíam das imagens eram todos marrons, pois com a luz davam a impressão de serem feitos de cobre e era uma cor que não se destacava ou se apagava muito com a iluminação proposta. Eles foram amarrados em três teares grandes do tamanho da largura da sala e criavam tramas entre si. Com o peso do próprio papel, criaram variações na forma com que se mostravam no espaço, ao mesmo tempo em que eles uniam aquelas mulheres a esses filetes de memórias.

No fundo da instalação, foram amarrados outros dois teares de tamanhos menores que criavam mais uma camada de malhas. A iluminação foi pensada para deixar o espaço o mais escuro possível, tendo os seus focos direcionados para a obra, criando um ambiente mais íntimo e fazendo com que as fotografias tivessem mais importância dentro do espaço, pois trazia um maior contraste com o papel branco das imagens.

Figura 39 - Muner, Ana Clara. Reminiscências. Mostra de processo Rebenta!. Instalação com fotografias de arquivo, fotografura com interferências, linhas e teares. Dimensão variável. 2023. Fonte: Acervo pessoal.

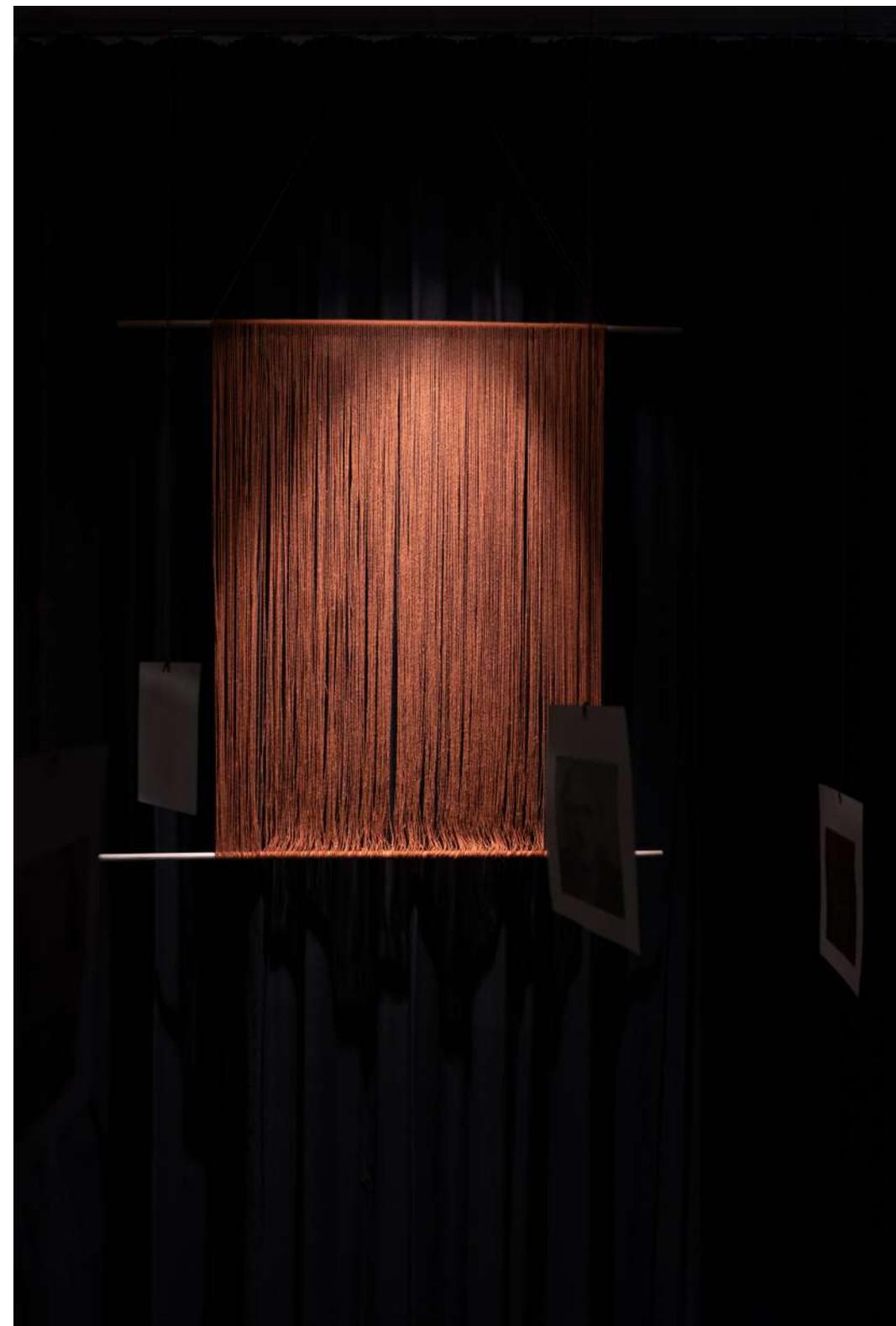


Figura 40 [na página seguinte] - Muner, Ana Clara. Cartas de um futuro. Fotografura sobre papel carta e envelope. 28 x 20,5 cm (cada). 2023. Fonte: Acervo pessoal.



CARTAS DE 5.3 UM FUTURO

O trabalho *Cartas de um futuro* (figura 40), fundamentado mais uma vez por uma perspectiva de gênero e ainda com base nas conversas com minhas parentes mais velhas, é um novo álbum de família, desvelando o não dito. Possui, por isso, uma relação com a obra *Entre quatro paredes*, também enxergando a casa como espaço de memória, constituído majoritariamente pelas mulheres. No entanto, aqui, ele se apresenta em ruínas. São os escombros daquelas memórias que queriam sair, mas que se mantiveram presas. Apresentados muitas vezes de forma não usual — como os pratos estilhaçados, as roupas reviradas, as almofadas destruídas ou os talheres entrelaçados, é com base nos objetos da casa que se constrói um outro tempo e espaço para aquelas presenças.

Os álbuns de família — reflexo deste espaço de ficção — passa pelo campo do devir, diluindo o perceptível, um desejo de que os fatos acontecessem de maneira direta, contados a partir de um ideal social. Dentro daquelas páginas, temos um lado da história. O lado do bem estar, de relações familiares bem estruturadas. Quando não se revisitam os traumas, as tristezas e as marcas do passado, as práticas sociais são passadas adiante. Dessa maneira, muitas vezes, o álbum de família serve como um mascaramento, ele tampa a superfície, sendo a fotografia uma das formas de lacrar esse fundo denso.

A partir de utensílios antigos, habitualmente ligados às mulheres, presentes no espaço doméstico da minha avó materna e fotografados no ateliê, um novo espaço é montado. As fotogravuras são aplicadas em antigos papéis de carta, com a inicial maiúscula de Herzila, ainda dentro dos envelopes. Por meio dessa narrativa fragmentada, entra-se em conflito com o que normalmente era escrito nos papéis de carta.

Dessa vez, estas dobras de memória, agora abertas, servem para criar uma correlação com o passado, sendo uma correspondência de um futuro possível: o espaço doméstico que já não quer mais ser relacionado às mulheres e que deixou de ser uma prioridade dentro de suas realidades. No entanto, são lembranças de um passado que continua enraizado dentro desses objetos.

As cinco cartas do trabalho foram colocadas dentro de caixas de acrílico (figuras 41, 42, 43, 44 e 45), que permitem maior visibilidade para as texturas dos papéis, mas fundamentalmente pretendem dar uma aparência de objetos museológicos conservados pelo tempo. Nesse sentido, as obras são apresentadas como materiais históricos preservados pelas memórias afetivas familiares.

Figura 41 - Muner, Ana Clara. Sem título. Série *Cartas de um futuro*.
Fotogravura sobre papel carta e envelope. 2023. Fonte: Acervo pessoal.





Figura 42 - Muner, Ana Clara. Sem título. Série *Cartas de um futuro*.
Fotogravura sobre papel carta e envelope. 2023. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 43 - Muner, Ana Clara. Sem título. Série *Cartas de um futuro*.
Fotogravura sobre papel carta e envelope. 2023. Fonte: Acervo pessoal.





Figura 44 - Muner, Ana Clara. Sem título. Série *Cartas de um futuro*.
Fotogravura sobre papel carta e envelope. 2023. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 45 - Muner, Ana Clara. Sem título. Série *Cartas de um futuro*.
Fotogravura sobre papel carta e envelope. 2023. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 46 [na página seguinte] - Muner, Ana Clara. Gestos como rastros inacabados.
Fotogravura sobre japonês Maruishi Cream 9 g. 19,5 x 16 cm (cada).
2023. Fonte: Acervo pessoal.



GESTOS COMO 5.4 RASTROS INACABADOS

Por fim, o trabalho intitulado *Gestos como rastros inacabados* (figura 46) teve como base as leituras de imagens apresentadas no subcapítulo "O ideal familiar", que trouxe para pesquisa uma atenção maior aos detalhes presentes nas imagens e os modelos que aparecem quando elas são analisadas em série — produzindo uma cadeia de significantes que vão se repetindo ao longo das páginas. Neste caso, o recorte foi feito nos gestos das pessoas retratadas nos álbuns de família e o fato de que as poses encenadas para a câmera traziam um molde e rastros de como os corpos foram representados ao longo da história.

Apoiado em um processo arqueológico de coleta de quadros ou fotografias antigas, foi realizado um recorte apenas nas mãos das personagens, procurando entender de que maneira esses corpos foram se moldando ao longo da história e como o ato fotográfico serviu para afirmar esses modelos de representação — dessa fragilidade e sutileza que sempre foi relacionada com o físico da mulher. No entanto, mesmo sendo às vezes muito semelhantes, essas mãos traziam um aspecto e um novo detalhe, evidenciando os atravessamentos provocados por novos discursos da época.

Formado por nove fotogravuras, o trabalho *Gestos como rastros inacabados* traz as mãos de minha avó-materna e de suas irmãs, misturadas com as de mulheres representadas em alguns quadros de épocas diferentes. Essas imagens foram gravadas no papel japonês Maruishi Cream 9 g, que deixa aqueles gestos quase transparentes (figura 47) — como discursos pulverizados que permeiam o imaginário social. O fato deles serem em formatos pequenos, faz com que o público tenha que se aproximar da obra para enxergar o que está gravado, fazendo com que esta atenção torne visível o que antes era difícil de ver.

Colocados dentro de molduras de madeira (figura 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55 e 56), os papéis são segurados por dois pequenos tacos, que conseguem mostrar suas materialidades e leveza, fazendo com que eles não percam a sua transparência e movimento.



Figura 47 - Muner, Ana Clara. Sem título.
Série *Gestos como rastros inacabados*.
Fotogravura sobre papel japonês Maruishi Cream 9 g. 19,5 x 16 cm. 2023.
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 48 - Muner, Ana Clara. Sem título.
Série *Gestos como rastros inacabados*.
Fotogravura sobre papel japonês Maruishi Cream 9 g. 19,5 x 16 cm. 2023.
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 48 - Muner, Ana Clara. Sem título.
Série *Gestos como rastros inacabados*.
Fotogravura sobre papel japonês Maruishi Cream 9 g. 19,5 x 16 cm. 2023.
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 49 - Muner, Ana Clara. Sem título.
Série *Gestos como rastros inacabados*.
Fotogravura sobre papel japonês Maruishi Cream 9 g. 19,5 x 16 cm. 2023.
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 50 - Muner, Ana Clara. Sem título.
Série *Gestos como rastros inacabados*.
Fotogravura sobre papel japonês Maruishi Cream 9 g. 19,5 x 16 cm. 2023.
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 51 - Muner, Ana Clara. Sem título.
Série *Gestos como rastros inacabados*.
Fotogravura sobre papel japonês Maruishi Cream 9 g. 19,5 x 16 cm. 2023.
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 52 - Muner, Ana Clara. Sem título.
Série *Gestos como rastros inacabados*.
Fotogravura sobre papel japonês Maruishi Cream 9 g, 19,5 x 16 cm. 2023.
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 53 - Muner, Ana Clara. Sem título.
Série *Gestos como rastros inacabados*.
Fotogravura sobre papel japonês Maruishi Cream 9 g, 19,5 x 16 cm. 2023.
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 54 - Muner, Ana Clara. Sem título.
Série *Gestos como rastros inacabados*.
Fotogravura sobre papel japonês Maruishi Cream 9 g, 19,5 x 16 cm. 2023.
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 55 - Muner, Ana Clara. Sem título.
Série *Gestos como rastros inacabados*.
Fotogravura sobre papel japonês Maruishi Cream 9 g, 19,5 x 16 cm. 2023.
Fonte: Acervo pessoal.

Os trabalhos produzidos ao longo do mestrado e apresentados aqui nesta dissertação final lidam com o campo da memória, logo são manifestações de afeto. São pedaços, rastros, pistas do que sou e que venho desenvolvendo ao longo de minha produção artística e que já estão me levando para novos caminhos.

No entanto, ao longo de minha pesquisa, escolhi adotar em algumas partes de minhas análises — principalmente quando buscava entender o campo narrativo e o que os álbuns da família estavam retratando socialmente — uma postura mais crítica em relação a representação da minha família.

Nesse sentido, minha práxis poética me permitiu mergulhar profundamente neste campo de amor e ternura que é a memória familiar, trazendo comigo a bagagem do escopo teórico de minha pesquisa. Esses dois lados me possibilitaram resgatar essas narrativas que um dia (re)existiram e que (re)existem dentro de mim e dentro de nosso imaginário social, entrelaçando a minha identidade individual e minha identidade coletiva.

É a partir do campo artístico que eu consigo abrir, revirar e reinventar as dobras das memórias que foram marcadas e fissuradas no passado e que ainda assim, se fazem presentes, para que um dia elas possam ser revisitadas de forma mais justa. Acredito que é por meio deste caminho que podemos trilhar e construir um futuro cada vez mais representativo, para que um dia ele vire uma memória de afeto para todos.

As mulheres foram apagadas da história pública ao longo do tempo, são memórias veladas que se enraizaram nos objetos, na oralidade e nas poucas imagens que nos restam. No entanto, essas reminiscências se mantêm vivas, prontas para serem resgatadas, revividas e recontadas.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. O legado da rememoração: traços e vestígios memoriais nas Américas. Alea: **Estudos Neolatinos**, Vol. 15, núm.1, pp.58-79, 2013. Disponível em : <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33027017005>. Acesso em: 07 nov 2022.

ANDRADE, E. R.; ALMOZARA, P. C. S. A construção da memória do sujeito contemporâneo a partir de arquivos-monumentos. **RUA**, Campinas, SP, v. 22, n. 1, p. 45–64, 2016. DOI: 10.20396/rua.v22i1.8646066. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8646066>. Acesso em: 12 set. 2021.

AZOULAY, Arielle. Desaprendendo a história da fotografia. **Revista Zum**, São Paulo, n. 17, 2019. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-17/desaprendendo-origens-fotografia/>. Acesso em: 22 fev. 2022.

BEIGUELMAN, Giselle. Impulso Historiográfico. **Revista Select**, São Paulo, v.40, n.1, p.178-195, set. 2018. Disponível em: <https://www.select.art.br/impulso-historiografico/>. Acesso em: 03 ago. 2022.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Atelier Editorial, 2003.

CANDAU, Jöel. **Memória e identidade**. Traduzido por: Maria Leticia M. Ferreira. São Paulo: Contexto, 2019.

COOK, Terry. O passado é prólogo: uma história das ideias arquivísticas desde 1898 e a futura mudança de paradigma. *In*: HEYMANN, Luciana; NEDEL, Letícia (org.). **Pensar os arquivos: uma antologia**. Tradução: Luiz Alberto Monjardim de Calazans Barradas. Rio de Janeiro: FGV Editora , 2018.

COSTA, Helena Martins. **Através do silêncio**. Orientadora: Dra. Norma Tenenholz Grinberg. 2006. 84 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Plásticas, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-05072009-183049/pt-br.php>. Acesso em: 17 fev. 2022.

COSTA, Rodrigo Lopes. **Álbum de família na Arte/Educação: Matéria de Ficção**. Orientadora: Rejane Galvão Coutinho. 2022. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes (IA) da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/238744>. Acesso em: 17 abril. 2023.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro : Relume Dumará, 2001.

DOLINSKI, João Pedro. A Arqueologia foucaultiana e suas contribuições para a Historiografia. **Interseções: Revista de Estudos Interdisciplinares**, [S. l.], v. 13, n. 2, 2012. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/intersecoes/article/view/4621>. Acesso em: 27 dez. 2023.

FEDERICI, S. **O Ponto Zero da Revolução**. Trad. Coletivo Sycorax. Editora Elefante, 2019.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. 8ª. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GAGNEBIN DE BONIS, J. M. Os impedimentos da memória. **Estudos Avançados**, [S. l.], v. 34, n. 98, p. 201-218, 2020. DOI: 10.1590/s0103-4014.2020.3498.013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/172148>. Acesso em: 7 nov. 2022.

GAGNEBIN, J. M. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. **Pro-Posições**, Campinas, SP, v. 13, n. 3, p. 125–133, 2016. Disponível em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643942>. Acesso em: 7 nov. 2022.

HEYMANN, Luciana; NEDEL, Leticia (org.). **Pensar os arquivos: uma antologia**. Tradução: Luiz Alberto Monjardim de Calazans Barradas. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2018.

HOOKS, Bell. Mulheres negras: moldando a teoria feminista. **Revista Brasileira de Ciência Política**, [S. l.], n. 16, p. 193–210, 2015. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/rbcp/article/view/2237>. Acesso em: 3 ago. 2022.

LE GOFF, Jacques. **História e memória / Jacques Le Goff**; Tradução de Bernardo Leitão. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

LEITE, Miriam Moreira. Retratos de família. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

LEÓN, Christian. Imagem, mídias e telecolonialidade: rumo a uma crítica decolonial dos estudos visuais. Trad. María Camila Ortiz. **Revista Epistemologias do Sul**. v. 3 n. 1 (2019): Giro decolonial I: Artes visuais, arquiteturas e visualidades, UNILA, p.60-73.

NORA, Pierre. Entre memória e história: A problemática dos lugares. **Projeto história**, São Paulo, n. 10, 1993.

NOVAES, Adauto. **Muito além do espetáculo**. São Paulo: SENAC, 2005.

PARDO, F. S. A autoetnografia em pesquisas em Linguística Aplicada: reflexões do sujeito pesquisador/pesquisado. **Revista Horizontes de Linguística Aplicada**, v. 18, p. 15-40, 2019.

PAULINO, Rosana. **Imagens de sombras**. 2011. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. doi:10.11606/T.27.2011.tde-05072011-125442. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-05072011-125442/pt-br.php>. Acesso em: 5 maio 2022.

PERROT, Michelle. Práticas da memória feminina. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, vol.9, nº18, p. 09-18, agosto de 1989.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história**. São Paulo: Editora Paz & Terra, 2017.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.

RAMOS, D. M.; NASCIMENTO, V. G. A família como instituição moderna. **Fractal : Revista De Psicologia**. v.20 (2008). p. 461-472. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1984-02922008000200012>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/fractal/a/LMQF6hgPt4nXY8d4q3sQS4M/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 1 abr. 2023.

ROUILLÉ, André. **A Fotografia: Entre Documento e Arte Contemporânea**. São Paulo: Editora Senac, 2009.

ROSENGARTEN, Ruth. **Entre Memória e Documento: a Viragem Arquivística na Arte Contemporânea**. Lisboa: Museu Coleção Berardo, 2012.

RICOUER, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François et al. Campinas: Ed. Unicamp, 2007, p 156-192.



SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência**. São Paulo: Editora Senac, 2010.

SOUZA, T. C. C. de. Perspectivas da análise do (in)visível: a arquitetura discursiva do não verbal. **RUA**, Campinas, SP, v. 24, n. 1, p. 17–35, 2018. DOI: 10.20396/rua.v24i1.8652400. Disponível em:
<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8652400>. Acesso em: 17 abr. 2023.

VIEIRA, P. D. B. Autoetnografia: A construção da identidade de uma interventora social. In: Fábio Freitas, Isabel Pinho, Ana Isabel Rodrigues, Brígida Mónica Faria e António Pedro Costa. (Org.). **Investigación Cualitativa en Ciencias Sociales: Avances y Desafíos**. Aveiro: Ludomedia. v. 4, n.1, p. 451- 460. 2020.