

**GUARDIÃS DA MEMÓRIA DE ÁLBUNS FAMILIARES:
TRAÇOS VISUAIS NO TEMPO EM A(LINHA)VOS, FOTOGRAFIAS E
NARRATIVAS**

Cristina Maria da **Silva**¹
Lucas Pinheiro Tenório **Farias**²
Tinally Carneiro **Batista**³

Resumo

Acessamos as experiências de vida de mulheres por meio de suas fotografias e de seus traços visuais no tempo. Avós, cuidadoras, viajantes, sonhadoras separadas pelo tempo, pelo espaço e membros de famílias diferentes, em cidades do Ceará-Brasil, seguimos seus trajetos pelas imagens que nos legaram. Os emaranhados das linhas e seus fluxos vitais, em Ingold, os movimentos da memória, em Assmann, e as reflexões sobre a imagem fotográfica de Susan Sontag, Barthes e Didi-Huberman nos permitem olhar para as trajetórias dessas mulheres, desvelar o que elas deixaram por meio das imagens e escutar as intimidades de seus cenários familiares, como também as marcas das geografias dos locais por onde passaram. Nos rastros de Tereza, nos álbuns de Juvandira, nos quais aparece Helena, e nos trajetos de Mirtes, percorremos resquícios de suas memórias que não nos permitem necessariamente acessar a completude de suas vidas, mas nos vinculam ao que há de coletivo em suas biografias e, mesmo sem se conhecer, essas mulheres se aproximam nos vestígios do que conseguimos ver.

Palavras-chave: Fotografia. Memória. Narrativas. Locais. Patrimônio.

**MEMORY KEEPERS OF FAMILY PHOTO ALBUMS:
VISUAL HISTORY TH(READ)ING IN PHOTOGRAPHS AND NARRATIVES**

Abstract

Women's lives experiences are evoked through their portraits and their visual traces over time. Grandmothers, caregivers, travelers, dreamers, separated by time, by space, and from distinct families in Ceará-Brazil cities. We follow their paths through the images that they left us as legacy. Ingold's interwoven lines and their living flows, Assmann's memory movements, Susan Sontag, Barthes and Didi-Huberman's reflections on photographs, allow us to look at these women's trajectories and unveil what they left behind through images and listen to the intimacies of their familiar settings, as well as marks of places where they have tarried. In Tereza's footprints, in Juvandira's albums, in which Helena appears, and in Mirtes' travels, we go through remnants of their memories that do not allow us necessarily to unravel the completeness of their lives, however they bind us with their biography's collectiveness, and even without knowing one another, these women resemble each other in the vestiges of what we can see.

Keywords: Photography. Memory. Narratives. Locations. Heritage.

Recebido em: 15 de fevereiro de 2023

Aceito em: 26 de março de 2023

¹ Universidade Federal do Ceará (UFCE). E-mail: cristina.silva@ufc.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3784-8323>.

² Universidade Federal do Ceará (UFCE). E-mail: lucaspinheiroufc@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3261-2039>.

³ Universidade Federal do Ceará (UFCE). E-mail: tinallycarneiro@gmail.com. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-1129-8936>.

*Uma das grandes forças da imagem é criar ao mesmo tempo sintoma (...) e conhecimento.
Georges Didi- Huberman*

Introdução

Os leitores de livros são apenas um tipo de leitor possível da experiência humana no mundo onde nos situamos. Lemos muitas coisas ao nosso redor: paisagens, corpos, rostos, gestos, comportamentos, sonhos, imagens e até mesmo o invisível.

Buscamos compreender a singularidade da vida por meio das experiências que surgem em imagens fotográficas. Pretendemos observar como, do papel fotográfico, desprendem-se rastros da existência de mulheres separadas no tempo e no espaço no Estado do Ceará e como, pelo que resta, conseguimos recompor suas existências e suas geografias – alinhavos da vida, feitos com o que é possível capturar com o olhar.

Este artigo propõe-se a realizar três movimentos, três alinhavos com linhas da vida de quatro mulheres: Tereza, Juvandyra, Helena e Mirtes, e com os vínculos que elas evocam, no que se desprende sobre as narrativas de suas vidas. Buscamos percorrer suas existências a partir das imagens, dos lugares por onde passaram e do que delas restou em nós. Esses três movimentos surgiram a partir dos trabalhos realizados na disciplina *Narrativas, Grafias e Trajetórias* e farão parte de uma experiência imersiva no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC-UFC)⁴, na qual buscaremos compreender as movimentações dessas mulheres pelo que elas deixaram, tomando a fotografia como um elo para a recomposição de suas existências.

Tereza ressurgiu, por meio da união de imagens, como sobrevivente no papel fotográfico. Helena tem sua existência reconstituída por meio do encontro de uma mala de fotografias, na qual ela é a parte mais importante da bagagem familiar. Mirtes tem parte da sua trajetória (o que atravessou sua vida) desvelada por meio das fotografias encontradas a partir de uma mensagem em sonho. Se a doença enrijecia seu corpo, as imagens em viagem revelavam por onde seu corpo tinha se movimentado na juventude, em fotografias nunca antes vistas pelos familiares.

Diante de suas fisionomias e dos gestos de seus corpos, capturados no tempo pela imagem fotográfica, lidamos com emoções diversas: o vínculo que nos une a elas,

⁴ A experiência compõe a exposição *As Guardiãs das Memórias nas Cidades*, que tem como escopo reconstituir as paisagens e as origens de mulheres a partir de seus acervos fotográficos pessoais e como esses foram guardados e herdados.

o luto, elaborado ou não, diante de suas histórias – no caso de Helena, nem mesmo um corpo temos para velar. Essas emoções nos levam a escrever. São, como aponta Didi-Huberman (2016: 38), “moções, movimentos, comoções, (...) transformações daqueles e daquelas que emocionam”.

Apesar da constante afirmação de que não existiam imagens fotográficas de Tereza, ao buscar nos álbuns familiares e recorrer às minhas memórias de infância, ali estava ela: nas fotopinturas que buscavam recuperar seu rosto, dispostas nas paredes da casa onde viveu, nas inúmeras fotografias espalhadas e guardadas por suas filhas e talvez, até esquecidas, nas imagens arquivadas em monóculos que ninguém mais olhava, em envelopes e em gavetas. Uma mulher que poderia ter sua trajetória esquecida e invisível, se não fosse o olhar curioso de sua neta, desde a infância.

Nos álbuns de Juvandira, descascamos os paradoxos dos espaços sociais através do diálogo com as fotografias e narrativas sobre Helena, mulher negra presente, em imagem e lembrança, em seu acervo pessoal, como rastro que marca as linhas de uma cidade e de um país desigual, construídos sobre a égide da harmonia racial entre os povos. Mais ainda, uma cidade e país que excluem, silenciam e apagam os negros de sua historiografia, restando apenas os fios, a ser novamente reconstruídos para o entendimento das complexas e profundas relações dos indivíduos com os seus espaços afetivos, os lugares por onde passam, as marcas que deixam na trajetória da sua própria vida e na dos outros.

Pouco tempo antes de falecer, ainda no hospital, em sonho, Mirtes avisou sobre uma herança que havia deixado. Ao encontrar tal tesouro, uma série de fotografias tiradas no final da sua adolescência e início da vida matrimonial, ele mostrou-se como uma verdadeira herança. Sua infância e adolescência, muito marcadas pela perda precoce da mãe, Cirila, mantiveram-na enclausurada em colégios católicos internos na capital, Fortaleza, longe do contato com familiares e amigas de Uruburetama, seu lugar de nascimento. As fotografias que vovó Mirtes desejou guardar por uma vida mostram a liberdade conquistada. Todas apresentam cidades (Uruburetama, Recife, Olinda), não apenas como contexto das fotografias, mas como essência própria da vovó. Ela visitou essas cidades a partir de seus patrimônios históricos, ou lugares importantes para ela, o seu patrimônio pessoal.

As imagens têm, como uma das suas grandes forças, a capacidade de criar, ao mesmo tempo, sintoma e conhecimento, como afirma Didi-Huberman (2012). No

primeiro momento ou alinhavo, há uma interrupção do saber, ou seja, o sintoma é um conflito intrapsíquico que evita o encontro com o que angustia, com o que não se quer que seja reconhecido pelo eu. No segundo, ao conhecermos, interrompemos o caos, encontramos sentido naquilo que aparecia de maneira anacrônica e heterogênea.

A Antropologia, aqui interligada à arte, é observada como uma ciência da “correspondência”. Profundamente envolvidos com o que estamos estudando, fazemos desse trabalho um ato de amor, uma forma de retribuir o que devemos aos humanos que vieram antes de nós e com quem compartilhamos o mundo. Esse envolvimento mútuo com o que estamos investigando e com o que nos precedeu coloca-nos diante de uma ciência que, quando se torna arte, “é tanto pessoal, quanto carregada de sentimento; sua sabedoria nasce da imaginação e da experiência” (Ingold, 2020: 100-101).

As coisas aqui são pensadas, no sentido ingoldiano, como um acontecimento. Através delas, os caminhos e as trajetórias não fazem conexões, nem se relacionam de um ponto fixo a outro, elas são linhas “ao longo das quais as coisas são continuamente formadas” (Ingold, 2012). Cascas, nuvens, fungos, por exemplo, são coisas e não objetos, não são entidades fechadas, mas permeadas por nós, cujos fios deixam rastros. Em uma casa, numa cozinha, no trabalho do alquimista, do pintor, do ceramista e do jardineiro, segundo Ingold (2012: 36), uma prática improvisativa alinhava um emaranhado de coisas, reúne materiais diversos para combiná-los em um fluxo que antecipa aquilo que irá emergir. Desse modo: “estudar tanto pessoas, quanto coisas é estudar as linhas das quais elas são feitas” (Ingold, 2022: 27).

As fotografias não são objetos, são coisas. Elas desvelam pessoas, e essas são uma “junção de linhas” que fazem seus caminhos e movimentos, não dentro de lugares, mas através, em torno, para e uns lugares a outros (Ingold, 2015; 2022). Sejam visíveis nas paredes de uma casa, ou guardadas e esquecidas, as fotografias ressurgem e traçam linhas genealógicas, acendem o que foi ali registrado. São afetadas pelo tempo, são apropriadas pela poética dos fungos (Eggers, 2021). São atos, arquivos vivos (Samain, 2012) diante de nossa existência de leitores. Demandam-nos outras formas de ver e pensar as sensações dentro do trabalho antropológico e da vida. Diante das inúmeras escrituras da vida e das fotografias, percebemos que “todos nós lemos a nós e ao mundo à nossa volta, para vislumbrar o que somos e onde estamos. Lemos para compreender, ou para começar a compreender” (Manguel, 1997: 20).

As imagens fotografadas são pedaços do mundo, e não apenas manifestações a seu respeito. São escalas do mundo, pois, mesmo reduzidas, ampliadas, recortadas, adaptadas, remontadas, elas envelhecem, são afetadas, são reproduzidas ou podem simplesmente desaparecer. Em álbuns, emolduradas, expostas em uma mesa ou pregadas nas paredes, elas são uma “crônica visual” da família (Sontag, 2004), uma tentativa de reter ali, na imagem, os que podem fatalmente desaparecer⁵.

As linhas vitais nas memórias sobre Tereza

*Toda árvore possui por baixo da terra uma
versão primeva de si mesma. Por baixo da
terra, a árvore venerável abriga “uma árvore
oculta”, feita de raízes vitais constantemente
nutridas por águas invisíveis. A partir dessas
radículas, a alma oculta da árvore empurra a
energia para cima, para que sua natureza mais
verdadeira, audaz e
sábia viceje a céu aberto.
O mesmo acontece com a vida de uma mulher.
Clarissa Estés*

Não sei qual história vou narrar, porém, uma versão sobre a vida de Tereza, hoje, eu sei que passa por mim e preciso contá-la. Não porque ela precise da minha voz para dizer quem foi, mas porque preciso olhar para trás e saber quem veio antes de mim. Deixar que meus olhos se detenham em suas fotografias. Escutar as histórias sobre ela é, de certo modo, encontrá-la, tocar suas mãos e imprimir essas linhas em uma caligrafia invisível. Visitar a casa que é só dela, o que só suas filhas sabiam. “Retraçar as linhas das vidas passadas é a maneira pela qual procedemos ao longo das nossas próprias vidas” (Ingold, 2022: 149).

Tereza nasceu no dia 19 de maio de 1912, em Massapê, no Estado do Ceará, e faleceu a 11 de março de 1984, em um sítio chamado Socorro, em Meruoca, no mesmo Estado. Seu nome tem muitas grafias. Nos documentos dos filhos, em cada registro de identificação, aparece de uma forma distinta. Contudo, no relato por escrito de uma de suas filhas mais velhas, Maria Alice Carneiro, afirma-se que o nome de sua mãe era:

⁵ Em francês, o verbo “disparaître” quer dizer: “1) Ne plus être vu ou visible [Não mais estar visto ou visível]. 2) Cesser d’être, d’exister”. Quando alguém morre, utilizam-se as conjugações “disparu” (ele), “disparue” (ela). “Personne morte ou considérée comme morte [Pessoa morta ou considerada como morta]” (Larousse, online).

“Tereza Maria de Jesus, o nome mais comum era Terezinha”. Nós, seus netos, a chamávamos de mãezinha⁶.

A casa onde Tereza viveu não existe mais. A casa, assim como ela, vem-me aos pedaços, fragmentos da memória, nos instantes turvos da minha lembrança de infância. Comecei a recolher as fotografias de família e recortar as imagens das paredes, dos retratos nas paredes, do relógio, dos quadros dos santos diante dos quais minha avó rezava, do rádio, das palhas que cobriam o teto da casa, das cadeiras, das pedras em frente à casa e das plantas (buganvílias e roseiras) da minha avó. Em cada pedaço, “uma reunião de vidas”, explica Ingold (2012: 31), fazendo alusão a Heidegger e Pallasmaa, pois “nossas experiências arquitetônicas mais fundamentais são verbais, e não nominais. Elas consistem não em encontros com objetos – a fachada, a padieira da porta, a janela e a lareira –, mas em atos de se aproximar e entrar, olhar para dentro ou para fora. (...) Enquanto moradores, nós experimentamos a casa não como objeto, mas como coisa”.

Nos relatos de suas filhas, Tereza aparece sempre como a mulher que era tomada pelas obrigações do casamento, do cuidado com a casa e com os filhos. Algumas de suas filhas mencionam lembrar-se de todo o sofrimento que ela viveu, mas ainda pouco falam. Mesmo assim, é possível compreender em suas narrativas o que querem dizer⁷. Um de seus sonhos era viver na cidade, mas ela não o realizou, pois, ao se casar, foi morar em um sítio na Serra da Meruoca, próximo a Massapê, cidade onde nasceu e onde morava sua família. Relata uma de suas filhas, chamada Maria Eloisa:

Ela casou foi morar na Serra, mas nunca se acostumou, ela dizia que, quando o papai colocava barro na parede, ela tinha vontade de derrubar. Nunca se acostumou com o frio. (...) Teve 17 filhos, nunca foi ao médico ser examinada, as parteiras eram quem ficavam machucando para melhorar as dores, quando era para ter a criança elas

⁶ São 17 filhos, dos quais apenas 14 sobreviveram, e 33 netos. Quando eu era criança, lembro que minha mãe guardava uma caderneta vermelha com os nomes completos de seus irmãos e a data dos aniversários.

⁷ Em 2017, fiz um Caderno para cada filha de Tereza, com as 19 fotografias que encontrei. Cobri com tecidos, uma cor diferente para cada filha. Depois, ainda encontrei mais uma em um monóculo, recebi mais uma cópia de uma fotopintura e lembrei de uma outra que ficava na sala da casa onde meus avós viveram e que aparece ao fundo, em uma fotografia familiar, mas parece não existir mais. Nos Cadernos, coleí as fotografias, deixei um espaço em branco e pedi que elas olhassem e escrevessem livremente sobre o que lembravam. Recebi de volta até o momento quatro cadernos. Uma das filhas não escreve no Caderno, olha as imagens, mas me pede que eu faça um outro caderno para que a sua filha escreva o que ela dita. Mas deixa, dentro do Caderno, pequenos rascunhos com a sua própria letra. As outras três escrevem livremente, uma de modo mais sucinto, a outra, Maria Alice, que mais conviveu com ela, uma das mais velhas, escreve muito e ainda me pede para escutá-la contando o que escreveu. O Caderno tem vários rascunhos. Minha mãe também escreve muito e, sempre que lembra de algo, escreve em folhas avulsas que eu guardo. A materialidade do Caderno serve como um suporte da memória, pois, mesmo que ela esteja no corpo e nos lugares, criamos meios de armazenamento do que foi vivido, não apenas como um repositório, mas como lugar de construção e produção do passado (Assmann: 2011).

passavam 2 a 3 dias com ela dentro de um quarto com a lamparina acesa, até a criança nascer.

A casa dos seus gostos, onde seus vestidos eram escolhidos e costurados em azul, ou cheios de flores, onde ela acordava cedo, acendia o fogo, preparava temperos, torrava café, fazia colorau, sabão, varria os terreiros no entorno da casa, botava fogo nas folhas, manuseava um facão para roçar as palmeiras, apanhava coco⁸, fiava pávio⁹, empunhava rede, fazia chapéu, tecia as suas rendas de bilro¹⁰ ou fumava seu cachimbo, é um local muito além dessa casa de barro, onde ela nunca quis estar. Nessa casa, com três ou quatro anos, posso me sentar de novo em sua cozinha, ao seu lado, na esteira de palha, e ver os desenhos da fumaça, enquanto o fogão à lenha estala, preparando a próxima refeição. Posso caminhar nos arredores da casa, enquanto todos se preparam para a próxima fotografia.

Assmann (2011), analisando as memórias dos locais, observa que, de modo diferente dos espaços que são descobertos e urbanizados, os locais apontam para a possibilidade de se tornarem sujeitos. Eles nos permitem ir à fundo, conservam um segredo, são um “experimento aberto”, mantêm-nos vinculados ao universo simbólico que nos constitui, se atrelam às nossas recordações, fazendo com que fiquem repletas de nossos locais de afeto. “Nesses locais, amplia-se a memória do indivíduo na direção da memória da família; e aqui se cruza a esfera de vida do indivíduo, com a dos que a integram, porém, não estão mais ali. Em ambos os locais, uma recordação individual dilui-se em uma recordação geral” (Assmann, 2011: 319)¹¹.

Das poucas vaidades de Tereza, é-me contado que, nas raras vezes que ia para a cidade, comprava tecido para que as filhas Maria Alice e Eloisa lhe costurassem um vestido novo, quase sempre azul ou com flores, nos quais os tons azuis, de algum modo, aparecessem. No tecido, ela sempre encomendava a aplicação de algum bordado. Seu

⁸ “A gente sobrevivia de chapéu, a gente ganhava dinheiro era tirando coco”. Maria Alice, referindo-se às mulheres da casa e suas estratégias para terem o seu próprio dinheiro.

⁹ “Quando ela fiava pávio à noite, nós sentava tudo ao redor dela”. Maria Creuza, relatando a prática de fiar pávio, que se trata da arte de tecer o fio de algodão para a produção do pávio, no qual se colocavam as lamparinas abastecidas por querosene. Nessa época, o sítio não tinha energia elétrica. As mulheres literalmente fiavam e eram as responsáveis pela chama que acendia e iluminava a casa.

¹⁰ “Eu lembro da minha mãe, ela fazia renda. A gente não tem nenhuma foto dela fazendo renda. Ela fazia cada renda linda”. Maria Creuza, filha de Tereza.

¹¹ A cada conversa, uma história aparece. No auge da pandemia, sozinha, conversando com minha mãe, ao saber da orientação da Organização Mundial de Saúde para que todos fizessem suas próprias máscaras com tecido, para que não faltasse esse material para os profissionais que estavam na linha de frente, minha mãe lembrou que Tereza fazia essa espécie de “mochila para pôr na boca dos cabritos, para eles não beberem o leite das cabras”.

marido não queria que usasse batom, porém, ao sair de casa, ela ia diante dos quadros dos santos, molhava os dedos com saliva e tocava as flores de papel crepom colorido que os enfeitavam, encontrando ali cores discretas para seus lábios e para dar cor à sua vida.

Maria Creuza, outra de suas filhas, minha mãe, relata:

Mamãe era uma pessoa sofrida. Não sabia ler, nem escrever. Teve 17 filhos, 7 homens e 10 mulheres, três morreram crianças: João, Socorro e Miguel. Mamãe nunca se aposentou, vivia com algum dinheiro que os filhos davam. Gostava de fumar cachimbo. Dormia pouco à noite. Trabalhava muito.

No que Tereza pensava ao acender o seu cachimbo? Quando o seu olhar fitava a paisagem, para ser fotografada ou não, para onde seus pensamentos caminhavam? Maria Creuza, lembra:

A mamãe plantava e o tio João fazia o fumo.
Era um cheiro bom!
Ela dizia: o meu fumo é tão bom!
Para a mamãe, bastava o café e o cachimbo dela.
Ela não se importava muito em comer.

Os retratos da minha avó passam a fazer sentido para mim, quando eu encontro a única fotografia em que apareço junto a ela. Quando eu tomo em minhas mãos essa foto, em que estou olhando para ela, penso que, desde ali, eu procurava um sentido no meu olhar de criança sobre quem seria essa mulher para mim. Nas linhas do tempo, essa fotografia, feita nos encontros familiares, foi enviada para um dos meus tios, que morava em Porto Velho. Com meu tio, ela viajou por mais de 30 anos, até que um dia, ele voltou a morar no Ceará e, enquanto ele me mostrava suas fotos, o meu olhar a encontrou. Eu já tinha visto algumas fotos com esse tom avermelhado, por conta das flores das buganvílias no entorno da casa onde ela viveu, mas era a primeira vez que eu me encontrava ao seu lado. Diante do meu espanto, meu tio me presenteou a foto, afinal, ela sempre tinha sido minha.

A trajetória de Tereza é a de uma mulher comum, que talvez fosse esquecida nos fios da história, ou até mesmo invisibilizada, se não fosse o olhar curioso de uma criança que a olha, mesmo inconsciente ainda do que procura decifrar. A mesma criança que, quando adulta, encontra-lhe nas narrativas familiares e busca, nos vestígios fotográficos, compor um álbum para contar a sua existência. No início, a busca por suas

imagens, por seu rosto e suas narrativas era apenas uma forma de compreender a sua história. Depois, tornou-se uma experiência antropológica, no sentido com que Ingold (2020: 85) pensa a Antropologia, como ciência que expande suas linhas e pode ser experimentada como arte. Uma ciência pautada por uma busca “generosa, aberta, uma investigação comparativa e, ainda assim, crítica sobre as condições e os potenciais da vida humana e no único mundo em que todos habitamos”.

Figura 1 — Tereza na frente de casa



Tereza na frente de casa. Da esquerda para a direita, sua filha Maria Assunção Carneiro, Maria Dôra Carneiro, Tereza e a filha da Creuza, sua neta. Setembro de 1982. Acervo fotográfico pessoal.

Assmann afirma que “as anotações de nossos avós e bisavós só são legíveis nos termos das histórias de família recontadas oralmente” (2011: 17). Nesse caso, as lembranças são legadas oralmente. Mas o que nos chega nessas oralidades? Ou mesmo o quanto nos chega, principalmente sobre as mulheres? Virgínia Woolf, ao pensar na configuração das mulheres no mundo ficcional, afirma que, de nossos pais, sempre sabemos alguma coisa, um fato ou uma distinção, porém indaga: “Mas de nossas mães, de nossas avós, de nossas bisavós, o que resta? Nada além de uma tradição. (...) Nada sabemos sobre elas, a não ser seus nomes, as datas de seus casamentos e o número de filhos que tiveram” (2019: 10). E com as imagens, aconteceria o mesmo?

Talvez as imagens possam ganhar outras narrativas fora dos álbuns familiares, porém, assim como os enredos orais, elas também narram, testemunham, trazem vozes, olhares, são escalas que mapeiam o tempo. Elas desvelam vestígios do que resta do tempo, nem sempre vistos de uma única vez. “As imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos” (Manguel, 2001: 21).

Se as imagens de Tereza, apesar da umidade e da ação do tempo, sobrevivem e se acendem como uma aparição, eu escapo da ação dos fungos. É como se eles não tocassem os nossos corpos e não me tocassem. Eu, do ponto de vista imagético, sustento o olhar firme olhando para Tereza. Os fungos, em sua ação poética, o permitem.

O que sobreviveu de Tereza na casa foram as fotopinturas feitas e dispostas na sala, a fotografia pequena do dia de sua morte, fixada no quadro que compunha um mural na parede da casa, suas roseiras e buganvílias ao redor da casa, que são a paisagem de seus registros e sempre lembradas nas narrativas. Ao indagar sobre sua vida, encontrei cerca de vinte imagens, um de seus últimos vestidos¹², costurado por sua filha Eloisa em uma das últimas vezes que visitou Massapê, sua aliança de casamento e um conjunto de copos que ganhou de presente de um de seus filhos, todos guardados com sua filha Dôra. Encontrei também uma medalha sua entre as minhas coisas, que foi presente de Maria Assunção, uma de suas filhas, para mim. A cada coisa encontrada, a sensação de que Tereza nunca foi esquecida. Ao escavar, toco, com minhas mãos, uma trajetória que aparentemente dispersa ainda arde. Nos espaços da recordação dos que conviveram com ela, eu também encontro uma forma de me demorar diante dela. A cada coisa encontrada, encontro a minha inexistência (Barthes, 1984: 97).

Diante do caos no tempo, dos 39 anos que me separam de sua morte, o meu olhar duplo, diante dessa imagem, revela-me o sintoma de que algo me foi arrancado. Atravesso o inconsciente e encontro, na fotografia, o que ainda não disseram sobre ela, os resquícios roubados pelo tempo. Não tive tempo para ter muitas recordações como suas filhas, e nem para colher muitas de suas palavras, apenas os vultos na memória e os retratos que ficaram espalhados, esperando ser recolhidos. Ao mesmo tempo, o que é sintoma se transforma em conhecimento, pois, ao recolher nos pedaços de papel os vestígios de sua vida, é como se entrasse em um baú no qual estão os seus guardados, ou em um sótão onde estão adormecidas as coisas que a ela pertenceram. Assmann (2011: 19), refletindo sobre os espaços da recordação, observa que, diante do que parece morto e esquecido, é que pode, a partir das “cinzas da experiência”, se erguer a ciência, pois:

¹² Maria Eloisa conta-me, sobre Maria Dôra: “A Dôra herdou tudo da mamãe. Me perguntaram se eu queria ficar com um vestido. Eu não quis, pois como eu é que fazia, eu lembrava de todos”. Dôra foi a filha que ficou na casa durante todo o processo de adoecimento de sua mãe e cuidou de seu pai até se casar e se mudar.

O sótão é um retrato vivo para a memória latente: desarrumado, negligenciado, os objetos ali espalhados ao redor. Elas estão lá simplesmente como velharias, coisas descartadas e negligenciadas, sem finalidade e objetivo. Como as velharias, também as recordações latentes existem em um estado intermediário, de onde incidem na escuridão do pleno esquecimento, ou podem ser resgatadas para a luz da rememoração (Assmann, 2011: 274).

Diante da trajetória de mulher simples, recolhemos imagens e narrativas que refazem as linhas de seu caminho. “Mamãe era analfabeta, mas gostava muito de rezar e nos ensinou muitas orações bonitas. Gostava de cantar o cântico da quaresma e os cânticos de São José para chover”, lembra Maria Creuza. Acrescenta Maria Alice, sua outra filha: “Ela, mesmo sem saber ler, foi a primeira catequista de seus filhos. O que ela sabia ensinava, porque tinha muita facilidade para decorar”.

Figura 2 — A busca de um rosto



Tereza, na frente de casa. Recorto, na mesma imagem, apenas seu rosto e as manchas de fungos na fotografia. Setembro de 1982. Acervo fotográfico pessoal.

A memória deixada no papel fotográfico, mesmo quando ele já está borrado pelo tempo, permite que eu possa olhar para os lugares onde Tereza passou e, por sua vez,

cavar nas lembranças dos espaços da casa que não existe mais os pedaços que fizeram seu cotidiano familiar. No que Tereza pensava ao se deixar fotografar? Os fungos passam como se fossem nuvem e levam a nitidez do seu olhar, já pouco nítidos pela fotografia feita ao sol em uma pequena máquina Kodak.

Como sabemos por meio do belo trabalho de Eggers (2021: 29), os fungos em seus movimentos fabulam. Fotografando os seus movimentos, a pesquisadora observa como “os fungos são organismos que desempenham um papel vital no meio ambiente, principalmente no sentido da biodegradação do material orgânico”. São “guardiões ambientais”, pois “curam *habitats* degenerados, estressados e com resíduos tóxicos”. Longe de nossos olhos, causam espanto e encantamento, pois ao captar, transformar e decompor a matéria, eles também podem redirecionar o nosso olhar. “Enquanto todos dormem, os fungos atuam, em sua própria ontologia, como organismos de interação entre a vida e a morte” (Eggers, 2021: 16-17).

A busca pelo rosto de Tereza, para não o esquecer, é frequente nas narrativas de suas filhas. A cada imagem que eu encontro, muitas outras se interligam, por isso falo na composição de um álbum, assim como se fosse uma música ou um desenho que se prolonga, e não sei se terá um fim. De sua mãe, que se chamava Maria do Livramento, encontro poucas narrativas com as filhas mais velhas, mas sei que a chamavam por Mãe Menta. De seu pai, apenas que era um homem de poucas palavras e muitos silêncios. A partir de seus traços, um familiar me diz que pareço com uma de suas irmãs: Tonha. Ao vasculhar as imagens, encontro mais uma herança e descubro que carrego em minha fisionomia essas linhas.

Sempre que escutava, durante a minha infância até a vida adulta, que não havia fotografias de Tereza, acolhia essas palavras com muita estranheza, pois Tereza era narrativa e imagem viva em mim. Sempre que escutava essa frase nas vozes familiares, eu lembrava da foto do dia de sua morte.

A fotografia ficava fixada na parede da sala principal da casa, onde ela viveu com meu avô por quase 50 anos. Agora, as manchas tomam os rostos dos filhos que a cercam, lembram as camadas do tempo, na poeira de tudo o que vivemos. Manchada pela ação dos fungos, ela sobreviveu entre os outros retratos e está comigo. Era a única imagem morta entre os vivos: os filhos, os netos, parentes próximos e distantes. Na mesma sala, a rede de tucum, onde meu avô descansava e olhava para a estrada, pois a

porta da casa estava sempre aberta. Na mesma sala, ficava o oratório na parede com as imagens dos santos enfeitados com as flores de papel colorido que as filhas faziam.

A fotografia inscreveu-se em mim, afinal: “uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos” (Barthes, 1984: 16). Eu não fui ao enterro, pois tinha apenas quatro anos, mas perambulei à noite entre os familiares durante o velório, vi quando vestiram sua mortalha, lembro que perguntei a minha mãe se também deveria chorar, e quando ela me disse que não.

Todos os filhos saíram e estão na fotografia, na missa de corpo-presente. Eu fiquei em casa, olhei pela janela e lembro o vazio deixado na sala, depois que tiraram o caixão e o cortejo saiu. Não sabia exatamente quem eles estavam levando, uns diziam que era minha avó, outros choravam dizendo que era sua mãe. Tereza estava para sempre em mim, era minha mãezinha. Eu não chorei.

A minha imagem olhando para ela, encontrada apenas em minha vida adulta, e a imagem que sempre esteve no meu imaginário de criança compuseram as memórias dessa mulher em mim, sua história sempre encontrou força e sentido em minha existência. Olhava sem entender, hoje olho para sua história e vejo em seus rastros os caminhos que ela deixou para mim e por onde ela não quer me ver andar.

O que parecia desordem, diante de todas as práticas e sujeitos envolvidos, transformei em interrogação (Barthes, 1984). Em algumas imagens que encontro, o rosto de Tereza está desaparecendo. Elas parecem coadunar com as narrativas de que não existem imagens delas. “Não há fotografias da mamãe” talvez tenha sido a frase que mais escutei de minha mãe, ou de minhas tias. Na verdade, ali estavam, nas entrelinhas dessas palavras, suas filhas dizendo: não queremos perder o seu rosto, não queremos perder as suas narrativas, a sua história, precisamos guardar de algum modo, armazenar, o que pudermos sobre a sua existência.

Figura 3 — Recorte e ampliação da mesma imagem



Recorto um pouco mais a mesma imagem e a amplio para ver melhor os galhos da buganvília entre as manchas de fungos na fotografia. Setembro de 1982. Acervo fotográfico pessoal.

Diante da mesma imagem de Tereza, em setembro de 1982, recortando os galhos da buganvília, é possível olhar e, entre os tons vermelhos da imagem, encontrar os rastros dos fungos. Podemos perceber como esses galhos se assemelham à configuração de artérias. Desenham-se como vasos sanguíneos que, como sabemos, se compõem de tecidos espessos e resistentes para garantir o transporte de sangue, sob pressão do coração, para todos os tecidos e órgãos do corpo. Garantem a manutenção da pressão sanguínea. Como linhas, são um fenômeno não linear, mas que cresce, flui e avança (Ingold, 2022).

Seus desenhos se prolongam na imagem que foi bruscamente cortada, assim como os laços que nos unem a essa mulher. É como se estivessem dispostos em linhas que não mostram um começo, meio e fim, mas seguem em um fluxo vital. Assim, “se a arte fala sobre tudo aquilo que permeia a vida, como não falar sobre os fluxos em que a própria vida está inserida?” (Eggers, 2021: 16). Os fungos, que antes ofuscavam o seu rosto, tirando sua nitidez, abrindo em nós a ferida da passagem do tempo e apagando a presença de Tereza, aqui parecem refazer, nos galhos da buganvília, as linhas que nos interligam a ela. Convocam o olhar, vivificam a sua presença e mostram a continuidade de sua existência.

As buganvílias, primavera ou três marias são conhecidas como flores de riso, no sítio onde Tereza viveu. Ali, onde residem a morte e a ausência, aparecem também os rastros que permitem recompor quem foi Tereza e como ela viveu. Diante da foto, “como no sonho, trata-se do mesmo esforço, do mesmo trabalho sisifino: remontar aplicado para a essência, descer novamente sem tê-la contemplado e recomeçar” (Barthes, 1984: 100). Tereza gostava muito das buganvílias, tanto que elas são cenário

de boa parte das fotografias encontradas. Maria Alice menciona também o quanto ela gostava de suas rosas: “não tinha nem água, mas ela usava a água da louça para plantar as rosas”.

Na fotografia, com a passagem do tempo e o trabalho dos fungos, um vermelho vivo vai compondo a imagem: Tereza está viva! Sua vida floresce, as linhas dos galhos se interligam, não terminam com o fim do enquadramento da fotografia. As linhas talvez sejam reais, mas elas também podem ser fantasmas. De modo invisível, também podem conectar (Ingold, 2022).

As hifas fúngicas não precisam escolher um caminho. Como os filamentos que constituem seu corpo não são considerados tecidos, elas se abrem, ramificam, abrem bifurcações em inúmeras rotas, comunicam. Como organismos de interação entre a vida e a morte, “os fungos são espécies-chave que criam camadas de solo cada vez mais espessas, que permitem que as gerações futuras de plantas e animais floresçam. Sem fungos, todos os ecossistemas falhariam” (Stamets *apud* Eggers, 2021: 29).

Olhei inicialmente para trás, pois gostaria de encontrar as imagens de Tereza e de presentear suas filhas com elas. Não tinha nenhuma intenção de pesquisa. Mas o que era uma busca familiar transformou-se em uma experiência antropológica, porque a cada imagem fui atravessada pelos “mundos narrados”, tecidos em inúmeras linhas vitais que cada uma me convocava. Neles, pessoas e coisas existem e acontecem (Ingold, 2015). Um pouco com o mesmo sentimento de Barthes, lendo Paul Valéry, ambos diante da perda de suas mães, olhava para as imagens e pretendia escrever algo sobre ela, apenas para mim.

Contudo, experimentei o que há de mais rico na Antropologia: percorrer os laços e as linhas da vida para compreender os resquícios dessa mulher na história e na sua cultura. As limitações do casamento, os espaços restritos de suas caminhadas – geralmente, ia apenas para os lugares mais próximos ao sítio e poucas vezes veio a Fortaleza, para consultas médicas com suas filhas. Vivendo em uma casa onde nunca quis morar, ela construiu um lar que era só seu, um território de memórias compartilhado com suas filhas, permeado pelo que ela sabia fazer. Se o lugar expressa o seu sofrimento, por meio das narrativas sobre ela, ali também se expressam os sintomas, que são menos individuais e mais coletivos.

Nas palavras de Didi-Huberman (2012: 216):

A imagem é uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles (...). É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes.

Diante da fotografia, a dor e a ferida da perda se transformam em indagação. Esta arte, tão pouco segura, revela-se como ciência dos corpos, dos gestos e dos movimentos, grafa com a luz e nos permite ver mesmo o que ali não está mais. Diante dela escutamos não a fala do que não é mais, mas de uma maneira intensa daquilo que foi. “Vejo, sinto, portanto noto, olho e penso” (Barthes, 1984: 39).

Descascando a memória: a mulher negra nas fotografias brancas

Mas cegueira não é assim, disse o outro, a cegueira, dizem que é negra. Pois eu vejo tudo branco. Saramago

As memórias sobrevivem, assim como as flores, pelas raízes que, atreladas às cicatrizes da pele, narram a trajetória de vida de um indivíduo frente à conjuntura social de um lugar. São costuras das cidades, dentro da cidade. É o que acontece com as moradoras do bairro Poço da Draga, localizado em Fortaleza, que vêm perpetuando, através de seus acervos fotográficos, as formas narrativas pessoais e coletivas como profundas marcas da vida urbana (Silva; Santos; Moura, 2019). Essa estratégia narrativa assemelha-se ao processo “arqueológico” feito por Didi-Huberman (2017), ao ressignificar três cascas de bétula como lascas do tempo, pedaços da memória ou, mais ainda, três letras da escrita prévia de um alfabeto, que berrava, inauditava, observava, recontava a carnificina nazista durante a segunda Guerra Mundial.

Nesses enlilhados e bordados de memórias, deparo com meu próprio olhar, de arqueólogo, para um álbum produzido pela minha avó e narrado por mim, em meados de 2013. O referido álbum estava posto dentro de grandes malas de viagem, nas quais ela guardava centenas de registros dos seus mais de 80 anos de retalhos. Denominei-as “malas da memória”. Entre tantas fotografias presentes nesse álbum fotobiográfico, isto é, o conhecimento da vida pelas imagens que montamos, desmontamos e remontamos

(Bruno, 2013 *apud* Silva; Santos; Moura, 2019), fui pungido e atingido de maneira cortante pelo silêncio que se fazia sobre uma fotografia em específico, na qual uma mulher negra segurava, em seus braços fortes, uma criança branca que, décadas mais tarde, viria a ser meu pai. Contudo, no decorrer do processo de escrita, esse silêncio se mostraria muito mais do que a ausência da carne como rastro do saqueamento dos brancos.

Diante do exposto, o diálogo que pretendo tecer nessa análise constrói uma discussão sobre como a memória pessoal pode ser social, na medida em que está atrelada a um conjunto de normas, espaços, imperativos e organizações que facilitam o esquecimento e o apagamento de pessoas negras das ruas da cidade e da memória de um país.

Trincando a fotografia: cidade, desigualdade, memória

Quem é a mulher negra nas fotografias brancas? De quem seria aquele espectro corpóreo outrora mencionado? Ela era a empregada? A cuidadora? A contadora retratando a nossa história? Ela era a guardiã da memória de tudo aquilo que os colonos brancos jogavam no profundo rio branco, defendido por Martius, em 1844¹³ e, mais ainda, da estratégia da branquitude de enterrar seu passado, comprometido com o genocídio entranhado nas raízes da mãe terra que engasgada golfava, em matéria narrativa e fotográfica, os restos mortais do passado. Seu nome: Helena.

Nesse momento, a fotografia já não me tomava como uma questão, na medida em que atingia minha própria ancestralidade, mas sim como uma ferida (Barthes, 2022). O fato de ser pertencente, em linhas coletivas, da costura simbólica que faz com que os pedaços da cidade se descasquem, lasquem, trinquem, mostrando-nos os mais variados espaços da vida nas ruas, nas casas de famílias, entre outros espaços da memória,

¹³ Em 1844 o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) lançou um edital intitulado “Como se deve escrever a História do Brasil”, cujo vencedor foi o alemão Carl Friedrich Philipp von Martius. Segundo Schwarcz (1998:127) “o IHGB pretendia fundar a história do Brasil tomando como modelo uma história de vultos e grandes personagens sempre exaltados tal qual heróis nacionais”. Em sua tese, Martius defendia que o Brasil era fruto da junção de três grandes raças: a portuguesa, a negra e a indígena, no qual a primeira deveria absorver as outras como um grande rio absorve os afluentes, defendendo em linhas torpes um capcioso processo de embranquecimento. De acordo com Martius (1844: 383): “O sangue Portuguez, em um poderoso rio deverá absorver os pequenos afluentes das raças Índia e Ethiopica. Em a classe baixa tem logar esta mescla, e como em todos os países se formam as classes superiores dos elementos das inferiores, e por meio d'ellas se vivificam e fortalecem, assim se prepara actualmente na última classe da população Brasileira essa mescla de raças”.

Helena surge como indagação, questionamento, cicatriz que tanto marca as narrativas negras que, esgarçadas pelo horror da escravatura (Paulino, 2018), contam-nos uma outra história. Sobre isso, há que se reconhecer o que afirma Spivak (2014: 90), ao discorrer sobre a possibilidade de fala por um subalterno¹⁴, trazendo a perspectiva da divisão internacional do trabalho:

Por fora (mas não exatamente por completo) do circuito da divisão internacional do trabalho, há pessoas cuja consciência não podemos compreender se nos isolarmos em nossa benevolência ao construir um Outro homogêneo, referindo-se apenas ao nosso próprio lugar no espaço do Mesmo ou do Eu [Self].

Desse modo, sou levado a intensificar a crítica ao fato de escrever sobre o outro homogeneamente, ainda que busque, com o verbo, a justiça pelo não esquecimento daquela que cuidou e deixou um pouco de si em meu pai. Em se tratando da ausência física de Helena e do completo desconhecimento sobre os seus familiares, os quais em relatos ela dizia não ter, a subalterna em classe, raça e gênero aqui fala por meio das fotografias e narrativas, ainda que em posse do acervo físico e memorial de uma família branca. Nesse sentido, somos direcionados a outro questionamento se enlinharmos os fios de Spivak (2014) e Manguel (2001): “Pode o subalterno falar *por meio das fotografias*?”. Se seguirmos o pensamento de Didi-Huberman (2017), ao olhar para três simples cascas de bétulas e como elas se transformam em escritas prévias de um alfabeto, chegaremos à matéria de que somos feitos: imagens e palavras (Manguel, 2001).

Em uma das suas definições sobre o que seriam as imagens, para além de uma extensão do nosso corpo, Manguel (2001) aposta na ideia de que imagens são símbolos, sinais, mensagens e alegorias mas, ao mesmo tempo, poderiam ser apenas as “presenças vazias que contemplamos com o nosso desejo, experiência, questionamento e remorso” (Manguel, 2001: 21). Para a escrita que se pretende tecer nessa costura, a última suposição de Manguel fará mais sentido.

Figura 4 — 1976

¹⁴ Para Spivak (2014), o subalterno refere-se, entre outras coisas, às camadas mais baixas da sociedade, excluídas das representações políticas e legais, bem como constituídas pelos “modos específicos de exclusão do mercado”, de forma que não poderão se tornar pertencentes à camada social dominante.



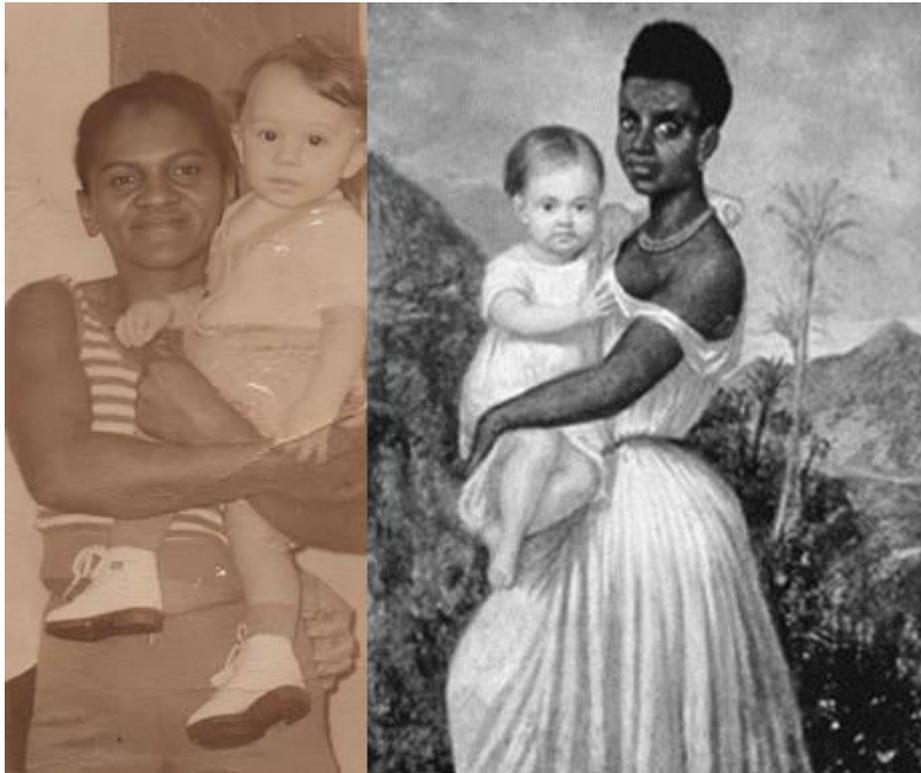
Em 1976, Helena aparece segurando meu pai, Carlos, sendo abraçada pelo meu avô, César, ao lado de sua esposa, Juvandyra, minha avó, e seus pais, Abílio e Zulmira. Meu tio, Erlon, aparece ao meio. Acervo fotográfico pessoal.

Nessa fotografia, conseguimos observar uma tradicional família branca de classe média junto à empregada do lar ou, como é mais pejorativamente designada socialmente, “Mãe preta”, como ela primeiramente se apresentou, segurando o filho que não era seu, mas fez-se seu pela desigualdade racial tecida pelos brancos. Conforme nos relembra Nogueira (2020: 131), “fomos ‘institucionalizados’ por mulheres, mães pretas, classe que até hoje é considerada a mais estigmatizada em um país racista e misógino”.

Na lembrança, as mãos, nas fotografias, pedaços. Sem saber, Helena tecia uma costura do invisível, contando-nos, através do caminhar, dos espaços onde estava, das narrativas, a sua própria tessitura que, assim como os fios da teia de uma aranha, são extensões do seu corpo, ainda que deixem inúmeras pontas soltas nas extremidades. São esses os fios da memória que costuram, sobre as nossas vidas, sonhos, alegrias e nós, tendo esses últimos como representantes das inconstâncias presentes em nossas trajetórias, como discute Ingold (2012), isto é, aquilo que atravessa, seja o tempo, o espaço ou os esquecimentos, são esses cruzamentos vitais os responsáveis por dar sentido à costura memorial e a possibilitar novos caminhos.

Entre as quatro fotografias presentes em um acervo de 1.200 fotos, várias “Helenas” aparecem, ora próximas, ora distantes, como se uma linha imaginária delimitasse o seu lugar naquele espaço. Em uma dessas linhas, seguimos a lembrança sobre a posição dos seus pés. Os dedos gritavam a não possibilidade de poder andar por outras avenidas, atingir outros espaços, sempre com o mesmo calçado, andando pelas ruas da Aldeota, bairro onde a desigualdade se fez e ainda se faz presente na cidade de Fortaleza (Mattos, 2022), dançando nas animadas noites da Padre Valdevino, descansando no Lagamar e, por “fim”, desaparecendo no Parque Araxá, em meados de 1990, ano em que minha avó a viu pela última vez, no velório do meu avô.

Figura 5 — O passado presente



O passado presente. Acervo fotográfico pessoal e Acervo do Museu Mariano Procópio (Museu Imperial).

Na montagem proposta acima, busco resgatar o passado desigual das estruturas raciais, utilizando como base a notória semelhança entre uma nova imagem, obtida através do desdobramento da fotografia 4, e o famoso e incógnito quadro atribuído a Debret, no qual uma mucama, ou apenas escravizada, aparece segurando um bebê que seria D. Pedro II¹⁵. Contudo, ainda que ambas as imagens se diferenciem pela forma como foram capturadas (a primeira pela câmera e a segunda pelas tintas), elas não deixam de ser fotobiografias. Segundo Fabiana Bruno (2014: 10):

um conceito alinhado a narrativas humanas, e que por sua vez, movimenta-se para além da utilização unicamente descritiva ou ilustrativa da imagem fotográfica, nos convidando a pensar na existência de histórias visuais, que têm como origem camadas de significações, quer sejam de memórias, de imaginação, quer sejam de descobertas imagéticas.

Dessa forma, a julgar pela posição em que as “coisas” (Ingold, 2012) presentes em ambas as imagens se assemelham, parece que a primeira imagem é uma evolução da

¹⁵ Conforme Schwarcz (1998: 46): “certos autores questionam, também, se a personagem retratada seria de fato o futuro imperador do Brasil”.

segunda, como se algum técnico a tivesse restaurado para meados de 1976. O fundo, antes tropical, numa clara referência às terras brasileiras, foi substituído pelas paredes brancas e silenciosas, com a presença de ninguém; o vestido branco que adornava a “mucama”, agora era retratado por uma curta camiseta e uma velha calça; o que parece ter permanecido, para além das duas crianças que não eram suas, mas fizeram-se suas, é o olhar das mulheres, ora próximo, ora distante.

Contudo, é interessante salientar o fato de que ambas as imagens também se assemelham pelo fato de suas autorias serem desconhecidas, gerando dúvidas, interrogações e questionamentos. O pedaço da mão do meu jamais conhecido avô transformava-se, nessa releitura, na própria representação da branquitude e de seu controle sobre os corpos negros, indo facialmente ao encontro do que defendia Manguel (2001: 93): “Toda fotografia (ampliada, cortada, tirada de determinado ângulo, iluminada de certa forma) cita a realidade de maneira deturpada”.

Todavia, essas considerações são apenas pedaços do nosso imaginário, durante o processo de leitura de uma fotografia, que adquire novo significado, quando substituo o olhar criança de meu pai, nos braços de Helena, pela minha própria fisionomia em seu colo. Conforme Bruno (2014: 10): “Por natureza, uma Fotobiografia será sempre uma interrogação sobre a nossa existência. É por esta razão que nos cativa e, ao mesmo tempo, nos atormenta e nos questiona”.

Encontro nas fotografias de Helena, através da firmeza amorosa de seus braços que seguram meu pai, a semelhança com as posições fotográficas das mulheres amas de leite que, por dolorosas vezes, tiveram de deixar o seio longe da sua cria para cumprir determinadas funções sociais. Conforme nos mostra Koutsoukos (2007: 1):

Nos estúdios dos fotógrafos da segunda metade do século XIX, as amas foram colocadas a posar eretas, elegantemente vestidas, algumas mesmo ricamente vestidas à moda européia ou à africana, com tecidos finos, xales, às vezes portando jóias, com os cabelos e/ou turbantes arrumados, sentadas em cadeiras de espaldares rebuscados, tendo, geralmente, a criança ao colo ou ao seu lado. Eram representações simples em termos de cenário, para que a atenção do observador da foto não se desviasse do que interessava: a criança e a ama retratadas de uma forma que se pretendia positiva.

Nessa perspectiva, podemos observar que até a maneira como os negros são apresentados nas imagens se dá mediante um controle corporal, sob a visão do branco, com o intuito de registrar ou mostrar o que apenas os seus olhos são capazes de

enxergar. No mundo das imagens do cinema, essa realidade não foi diferente, quando se trata de moldar a imagem dos negros sob o olhar da branquitude, conforme nos afirma Hirano (2013: 83), ao analisar a trajetória de Grande Otelo: “o processo de personalização e construção da persona cinematográfica vem acompanhado de uma equação conflituosa com estereótipos raciais”.

Desse modo, somos levados a pensar Helena para além das fotografias, na medida em que descascamos aquele instante mecânico propriamente dito como imagem, pois nessa tessitura não estamos diante de um quadro ou uma obra de qualquer autor famoso, mas sim de uma mulher, negra retinta, sonhadora e sobrevivente no árido galgar das memórias de uma nação, símbolo da negritude brasileira. É uma história real que aqui se apresenta.

De acordo com Susan Sontag (2003), se queremos compreender algo, devemos começar pelas narrativas, pois as imagens muitas vezes não nos contam tudo o que precisamos saber, pelo contrário, nos perseguem. Com Helena não foi assim, o olhar falou mais alto do que qualquer verbo, grafando na memória um corpo que se mostrava nas fotos muito além da carne, como mal-estar, sombra, subterrâneo, terreno (Del Priore, 1994).

De acordo com as narrativas contadas por minha avó Juvandyrá sobre a passagem de Helena por sua vida, existem algumas que merecem destaque, pois sempre vêm sendo recorrentemente lembradas pelo longo fio da memória. A primeira delas era como, por meio da linguagem não erudita, Helena questionava a própria língua, ao trocar as palavras “Viaduto” por “Zé Adulto” e “Conefor”¹⁶ por “Necofor”, traçando um percurso semelhante ao de Carolina Maria de Jesus, em “O quarto de despejo” (1960), ao trocar as palavras “educação” por “indução” e “pus” por “puis”. Vovó também me conta, ao olhar as fotografias de Helena, que ela nunca se sentava à mesa para fazer as refeições, pois dizia que: “empregada não senta com os patrões, na Aldeota não é assim, não comemos nem a mesma comida, minha branquinha”. Ao passo que vovó retrucava: “Helena, aqui não é a Aldeota, sente-se comigo”. Ela nunca se sentou.

¹⁶ Antiga Companhia de Luz do Ceará.

Figura 6 — Helena aparece segurando meu pai, Carlos, em 1976



Helena aparece segurando meu pai, Carlos, em 1976. É a única fotografia que conhecemos do seu sorriso. Acervo fotográfico pessoal.

Para a pequena criança que ela levantava no colo, abraçando-a junto ao corpo, Helena não era Helena, mas sim “Mãe pêta” e “Taué”¹⁷, aquela cujas mãos negras a embalavam na rede ou, quando não, carregavam o afeto de quem muito cedo teve de sair de casa, de Iguatu (cidade localizada no interior do Ceará), para procurar melhores condições de vida. São mãos ancestrais que carregavam o simbolismo cultural de quem era descendente de escravizados, como ela assim relatava para a mediadora do invisível, minha avó, a quem chamava de “minha branquinha”, como que configurando o antigo termo “Sinhazinha”. Como nos lembra Ega (2021: 13), “o mais penoso para uma faxineira, eu acho, é o cheiro da vida dos outros”. Será que, para Helena, também era assim? A televisão ao fundo me faz pensar se ela assistia algum programa, jornal ou novela e, mais ainda: reconhecia-se neles? As taças acima da tevê parecem guardar a resposta.

¹⁷ Um segundo nome, do qual meu pai, ainda pequeno a chamava. Essa palavra faz referência a uma árvore silvestre africana. Não é sabido, no entanto, quem o ensinou a chamá-la assim, pois de acordo com as narrativas contadas, seu nome é sempre referenciado como Helena.

A historiografia do povo negro brasileiro é marcada pelo esquiteamento físico e intelectual, de forma que as suas memórias e narrativas sempre têm sido tratadas como pedaços da localidade, especificidades do subjetivo, e nunca como corpo integral da construção da história nacional. Nesse sentido, Helena vem me ajudando a tecer, através das fotografias, a minha própria trajetória de vida, pois, como homem branco, sou também responsável hereditariamente pela reconfiguração da escravização à nova modernidade, na qual o racismo se apresenta como mecanismo de opressão (Almeida, 2018), e, portanto, devo me conscientizar como branquitude por sua criação e manutenção (Ribeiro, 2019). Como nos lembra Sontag (2003: 72):

A familiaridade de certas fotos constrói nossa ideia do presente e do passado imediato. As fotos traçam rotas de referência e servem como totens de causas: um sentimento tem mais chance de se cristalizar em torno de uma foto, do que um lema verbal.

Em 1985 o premiado duo musical The Judds, formado por Naomi e Wynonna Judd, mãe e filha, respectivamente, lançam o que se poderia chamar de “canção antropológica”, permitindo-nos destrinchar uma série de teorias acerca de como a sociedade tem se organizado e se posto frente às memórias. A composição *Grandpa*¹⁸ (*Vovô*, em português) canta a história de uma neta pedindo ao avô que conte sobre o seu passado, de forma a fantasiar o enlouquecedor presente, no qual o progresso aparece se sobrepondo às relações sociais de afetividade.

¹⁸ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cmzd_Xa_2Cc.

Figura 7 — Helena aparece segurando meu pai, na casa da “Tia Sinhá”



Helena aparece segurando meu pai, na casa da “Tia Sinhá”, tia do meu avô, César.
Acervo fotográfico pessoal.

Esse tal “progresso” poderia ser observado por Marx e Engels (2017), em 1848, como metáfora para designar “burguesia”, pois, de acordo com os autores, ela rasgou o véu da emoção e os laços de sentimentalidade, transformando-os em meras relações monetárias. Capitalismo, Neoliberalismo, Globalismo, ou qualquer que seja o nome dado para designar o fenômeno no qual a linha entre o certo e o errado se assemelhe a uma das Moiras gregas¹⁹, rompendo, iniciando, modificando os fios do destino de acordo com os seus próprios interesses.

Estamos diante de um mundo, em sua historicização, que busca esquecer muito e lembrar pouco para não romper com a costura dos pactos narcísicos²⁰ de preservação, como assim faz, por exemplo, a branquitude, conforme nos afirma Cida Bento (2022). Segundo Sontag (2003: 96), “insensibilidade e amnésia parecem andar juntas. Mas a

¹⁹ Antigo conto grego que narra três mulheres fiandeiras responsáveis por comandar o fio do destino de Deuses e mortais. Segundo Robles (2019: 99), “Cloto é a fiandeira que segura a roca; Láquesis é a trançadora do fio; e Átropos, a menor em estatura e a mais terrível, é a implacável que corta a linha com sua abominável tesoura”.

²⁰ Conforme definido por Bento (2022: 25), “o pacto é uma aliança que expulsa, reprime, esconde aquilo que é intolerável para ser suportado e recordado pelo coletivo. Gera esquecimento e desloca a memória para lembranças encobridoras comuns”. É justamente esse pacto autopreservativo entre iguais que gera a branquitude, esse “construto ideológico de poder, em que os brancos tomam sua identidade racial como norma e padrão, e dessa forma outros grupos aparecem ora como margem, ora como desviantes, ora como inferiores” (Schucman, 2012: 17).

história dá sinais contraditórios no tocante ao valor de recordar, quando se trata do período muito mais longo que corresponde a uma história coletiva”.

No Ceará, localidade onde a presente narrativa se fundamenta, não é diferente, sendo todas essas conjunturas nacionais discutidas até aqui marcadores indispensáveis da história do Estado, que ainda tenta, por vias simbólicas, apagar o seu comprometimento com a falsa sensação de harmonia racial entre os povos. É dentro desse projeto político que a elite letrada do antigo IHGCE (Instituto Histórico e Geográfico do Ceará) elencou um passado para chamar de seu, simbolizando na figura do General Tibúrcio (Rodrigues, 2014) uma memória patriótica e branca e que nada tinha a ver com os horrores da escravatura.

A relação de todas essas nuances discutidas até agora com a memória que se pretende descascar liga-se exatamente pela efeméride da escravatura e pelo ideal da harmonia entre as raças, sendo a herdeira de ausências, Helena, descendente de escravizados, cujos próprios nomes talvez nem ela, nem ninguém, jamais soubesse, jazendo na extensa vala do esquecimento social.

Portanto, esse processo de escuta com as grandes fiandeiras dos pontos cruz da nossa emaranhada história de afetos e memória, Helena e Juvandira, jamais terá um fim definitivo. Mesmo que palavras me escorram a escrita, como guardiãs da memória da cidade, elas sempre terão algo para contar, seja através das narrativas, ou mesmo do fundo dos olhos grafados, no instante fotográfico, que ampliados ganham novo sentido, novas marcas, para entender as diferenças dos espaços que ocuparam, nas ruas da cidade, nas desiguais avenidas de um país, ressignificando o passado presente das lembranças. De acordo com Sontag (2003: 96): “Recordar é um ato ético, tem um valor ético em si mesmo. A memória é de certa forma dolorosa, a única relação que podemos ter com os mortos”.

Desse modo, lhes pergunto: onde estará Helena?

A herança de vovó

*Eu já estou com o pé nessa estrada.
Qualquer dia a gente se vê.
Sei que nada será como antes, amanhã.
Lô Borges e Milton Nascimento*

Tradicionalmente, para uma arquiteta criada a partir da escola modernista rígida e cartesiana, falar de patrimônio cultural cabe apenas ao estudo de prédios e espaços urbanos pré-estabelecidos pelo escopo do que se deve ou não preservar pelos cânones modernistas. Isso é muito reflexo da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), que determinava a preservação de patrimônios históricos brasileiros. O ser arquiteta alcança outras dimensões. Falo pelo prisma que entende que o patrimônio são as pessoas e suas histórias de vida, assim como seus caminhos desenhados pelos lugares por onde passam.

Exatamente um mês antes da passagem espiritual da minha avó materna, Maria Mirtes, para outros horizontes, recebi em sonho uma mensagem dela dizendo que eu ficasse com sua herança. A herança estaria num baú, debaixo da cama dela e valia uma fortuna. Vovó Mirtes, há quase dez anos, lutava, sobre uma cama, contra a imobilidade de uma doença que lhe enrijecia todo o corpo. Já não falava mais e respondia só com o olhar, quando seu nome era chamado. Mesmo com 98 anos, vovó não viveu juntando bens materiais, mesmo tendo boas condições financeiras. Não sabia a qual herança vovó se referia no sonho. Minha mãe, Kilsa, decifraria esse sonho, abrindo uma caixa de papelão que guardava, só com as coisas da mãe dela. E lá encontrei algumas fotografias antigas e muitas dos seus últimos vinte anos. Reconheci, então, a herança. Interpretei aquele movimento como um desejo que a história da vida dela fosse contada.

Com o primeiro olhar nas fotografias, não entendi como contar essa história. Muitas memórias, muitos fios soltos naquele amontoado de fotografias guardadas fora de uma sequência, distante das narrativas pessoais dos álbuns de família. Como tentativa de achar um modo de submeter alguma ordem ou divisão às fotografias, cheguei a um ponto de reflexão que a “fotografia é inclassificável” (Barthes, 1984: 13) e seria superficial eleger uma série de fotografias sem realmente entender que essência a fotografia estava me revelando.

Fez-se necessário observar qual “traço essencial ela se distinguia da comunidade das imagens” (Barthes, 1984: 16). As fotografias foram dispostas uma a uma em uma

mesa de casa. Observei. Busquei encontrar aquilo que não estava posto. No silêncio das entrelinhas, um grupo pequeno de imagens ressaltou do plano. Eram fotografias antigas da vovó de quando ela era mocinha, até suas primeiras viagens do início do seu casamento. É interessante que, de um contingente de imagens, apenas essas traziam legendas afetivas e datadas, escritas com a sua letra de normalista.

Vovó Mirtes achava o casamento o melhor acontecimento na vida de uma mulher, porque na vida dela, foi até mais importante do que ser mãe. Perdeu a mãe com nove anos de idade. Na época, morava no interior do Ceará, em Uruburetama, e viu seus cinco irmãos serem separados, sendo criados por outros parentes ou amigos íntimos do pai viúvo. Não tardou muito, vovó foi distanciada de sua terra natal em direção à capital, Fortaleza. Precisava aprender as boas normas das moças católicas, e o pai não hesitou em mandá-la para um tradicional colégio interno, o Colégio Doroteias. “A vida é, assim, feita a golpes de pequenas solidões” (Barthes, 1984: 11).

Vovó contava muito essa história sobre a solidão que sentia. Quando chegavam as férias escolares, só conseguia voltar a Uruburetama se atingisse as notas desejadas pelo educandário. Caso contrário, a pedido do pai, como forma de puni-la, ficava interna com as freiras do Doroteias. Somente elas, sua clausura e mais ninguém. O casamento veio para a salvar dessa solidão. Meu avô não foi o homem que ela mais amou, mas foi aquele que abriu as portas para sua liberdade. A liberdade, sim, ela amava.

A liberdade tão buscada pela vovó, que me guiou para enxergar a essência, a “teimosia do referente” daquelas poucas fotografias “que eu estava certo de que existiam para mim” (Barthes, 1984: 19). As imagens eleitas estão todas em lugares externos, em cidades diferentes, mas de grande significado para vovó.

Na primeira fotografia (Imagem 8), vovó Mirtes está sentada no chão gramado, ao ar livre, na Serra Azul, em Uruburetama. Os pés estão descalços, os olhos, franzidos por causa de um dia ensolarado, certamente. O corpo, bem à vontade, abraça uma das pernas numa tentativa de trazer mais conforto para a pose. Vê-la nessa posição, tão diferente daquelas que eu tenho na memória, apresenta-me uma avó desconhecida para mim. Sempre a tive muito bem arrumada, com cigarro na mão, de unhas pintadas com rosa perolado, cabelos anelados por bobes e um perfume de hidratante de aveia. Ela se mostra iluminada pelo dia e, suponho, por pensamentos. Quais pensamentos passariam

pela cabeça de uma jovem de 22 anos, em 1945, provando os anos iniciais de sua liberdade?

Figura 8 — Vovó Mirtes na Serra Azul



Vovó Mirtes na Serra Azul, Uruburetama, Ceará, 1945. Acervo fotográfico pessoal.

Nada será como antes...

Em um universo de três fotografias escolhidas, avanço 16 anos para ler duas imagens que foram tiradas em um mesmo dia, em 1961. Essas duas fotografias mostram as cidades de Recife e Olinda, ambas em Pernambuco, e fazem parte de uma sequência de fotografias feitas em uma das suas inúmeras viagens realizadas durante sua vida. Vovó gostava do ir e vir, do fluxo das pessoas em terminais rodoviários, achava uma das maiores invenções o avião e a possibilidade de estar em pouco tempo com suas amigas de outros estados. Por mais independente que fosse, gostava da presença de amigos e parentes nas suas andanças. Nessa viagem a Pernambuco, não foi diferente. Já casada, viajou com o companheiro de uma vida, sua cunhada e uma sobrinha. As

fotografias mostram o percurso desses viajantes nessas cidades pernambucanas também em um dia de muito sol.

Na fotografia em Recife (Imagem 9), vovó, junto a seus companheiros de viagem, está ganhando o chão gramado em frente ao Palácio do Campo das Princesas, sede administrativa do Estado de Pernambuco. A imagem, em preto e branco, acentua esse jogo de claro e escuro. No claro, aparece o edifício histórico imponente, com linhas neoclássicas e sisudas. No escuro, os viajantes sentados organicamente, livres, em grupo, como se estivessem contando histórias cotidianas. É um contraponto. São escalas outras. O Palácio se mostra nítido, reluzente, definido em seu ritmo de colunas e arcadas. Os viajantes estão indefinidos, não pela pátina do tempo, mas pelo jogo fotográfico, pela liberdade de estar como se quer estar, sem a rigidez de uma pose. Enxergo mais força no oculto, no invisível, no que não estamos vendo.

Figura 9 — 1961



À esquerda, vovó Mirtes com seu companheiro de vida e sua cunhada em visita à Recife, Pernambuco, 1961. Acervo fotográfico pessoal. Imagem 10: À direita, vovó Mirtes junto ao companheiro, Israel, a cunhada e sua filha em visita à Olinda, Pernambuco, 1961. Acervo fotográfico pessoal.

Os viajantes estão mais próximos do observador na fotografia de Olinda. (Imagem 10). Percebe-se o carinho envolto pelos abraços para retratar a passagem pela

cidade. Cada par, vovó e vovô, a cunhada e a sobrinha, manifesta a vontade de guardar aquele instante diante de uma igreja barroca. Estão sorrindo, eu imagino, em frente à porta aberta da igreja, que se apresenta como uma enorme moldura escura na imagem. O vão formado intriga-me, é algo desconhecido, como uma passagem entre o profano e o sagrado, a liberdade do exterior e a obediência do interior. A fotografia de Olinda envelheceu mais do que as outras. Marcas do tempo, alguns desgastes no papel fotográfico acentuam a teatralidade barroca da igreja. Se o barroco brasileiro materializa, em pedra e cal, formas orgânicas da natureza, o tempo ornamentou livremente a imagem que lembram corações, confetes, estandartes de carnaval, pássaros. Signos típicos de liberdade.

Considerações Finais

*Toda imagem é uma memória de memórias, um
grande jardim de arquivos declaradamente
vivos.*
Etienne Samain

Uma ciência antropológica andarilha percorre as linhas da vida, interligando os seus afetos, resgata um patrimônio pouco visível nas investigações sociais e culturais. Permeando a Antropologia com a Fotografia, a Literatura e a Arquitetura, observamos a imagem como uma forma de reconstituir as existências mesmo quando quem olhamos não está mais diante de nós.

Se um álbum, em sua etimologia, quer dizer branco, ali se abriga uma possibilidade para contar uma versão da história, dar uma origem às narrativas de si e dos vínculos que carregamos. Mas não se trata de estabelecer pontos claros, nos quais sabemos a origem e o fim dos que estão ali fotografados, nem mesmo esses pontos se interligam de um lugar a outro de modo definido. Eles se abrem. Permitem que pensemos essas vidas sendo atravessadas por acontecimentos que não terminam, enredos diante dos quais não tenhamos propriamente o fim.

Se imaginássemos a própria vida não como um leque de linhas pontilhadas (...), mas como um tecido múltiplo de fios incontáveis fiados por seres de todos os tipos, tanto humanos quanto não humanos, conforme eles encontram os seus caminhos através do emaranhado de relacionamentos nos quais estão enredados, então todo o nosso entendimento da evolução seria irrevogavelmente alterado (Ingold, 2022: 25).

Tereza, mulher de traços e práticas indígenas, não sabia nem ler e nem escrever, mas é a primeira a catequizar os seus filhos, todos os 17 nascidos em casa, de parto normal, com o auxílio de parteiras. Conhecia os saberes da terra e cultivava com sabedoria suas rosas, conhecia bem os segredos da boa culinária e tecia rendas como ninguém, como relatam suas filhas. Mesmo que nenhuma dessas linhas tecidas tenha chegado às nossas mãos, todas as mulheres da família da linhagem de Tereza herdaram alguma arte manual. Mesmo não tendo realizado o seu sonho de viver na cidade, o que encontro nas escutas das histórias sobre ela faz arder em mim o amor às cidades e o andarilhar por elas. A liberdade tão sonhada por ela.

Helena sobrevive como a mulher negra presente em imagem e lembrança no acervo pessoal da avó branca. Sua existência revela rastros que presentificam as linhas de desigualdade que se perpetuam em nossa história. “A pedagogia da história é, antes de mais nada, compreender que uma coisa *passou* e no entanto *não passa* (isto é, continua travada em nossas gargantas e a atuar em nossos espíritos)” (Didi-Huberman, 2017: 100).

Desse modo, à medida em que descascamos os nossos acervos pessoais, narrativas e fotografias emergem trazendo consigo as cicatrizes de um passado ainda presente, que continua a vagar pelas ruas da cidade nas longas avenidas da desigualdade de um país, sendo Helena a mulher negra presente em imagem e lembrança no acervo pessoal de minha avó, como rastro que marca as linhas de uma cidade e de um país desigual.

Esse pequeno retalho da longa trajetória de Helena, recontada por minha avó, revela através das profundas linhas de Ingold (2012) marcas de um ambiente, afetividade, processos de reconhecimento. Suas trajetórias permitem ver o que atravessou as suas vidas nos ajudando também a compreender as nossas, fazendo do fio da memória uma longa tessitura que quando acessada é reconfigurada, montada e desmontada. Assim sendo, as memórias individuais e sociais estão profundamente relacionadas quando contadas pelas guardiãs da memória (Caixeta, 2006), inserindo-se numa esfera mais ampla das lembranças, na qual os paradoxos dos espaços emergem como engasgo, silêncio e dúvida.

Nas fotos da avó materna, Mirtes, entregues em sonho, vemos uma série de fotografias do final da sua adolescência e início da vida matrimonial, que se mostrou

como uma verdadeira herança. Transitando pelas cidades de Uruburetama, Recife, Olinda, encontramos o seu próprio patrimônio pessoal. Essas memórias de uma avó foram pouco reveladas no nosso cotidiano de neta e avó, mesmo eu sentindo que pulsava nela seu eterno gosto pela liberdade.

O remexer nessas histórias, através de suas fotografias, deu movimento a outras narrativas, tanto sobre o patrimônio cultural das cidades apresentadas, como o meu pertencimento em relação ao patrimônio dos meus afetos. O emaranhado de fios das memórias da família começa a se desenhar como “uma linha que cresce a partir de um ponto que foi posto em movimento” (Ingold, 2015: 26). Dessa forma, a herança da vovó não está dada, posta. Encontra-se ainda em camadas e percorrer uma a uma, como uma escavação arqueológica, é uma possibilidade de torná-la visível.

O passo está sendo dado, o caminhar se formando, o movimento trazendo as memórias à superfície. Talvez a maior contribuição esteja nesse processo de, a partir do recontar das histórias de vida da vovó, entendendo seus percursos nas cidades que ela caminhou, construir narrativas sobre patrimônio cultural e, para o meu encantamento, comunicando o meu pertencimento, o meu patrimônio, a minha memória. Ao revelar essa avó que não reconheço nas fotografias, a minha história também se desnuda.

Reconheço, portanto, que aquilo que se deseja guardar como patrimônio pessoal se entrelaça com os lugares de afeto percorridos nas cidades. Não é à toa que se busca como aporte da imagem o estar em espaços públicos históricos já reconhecidos ou não. E esse espaço ganha supra importância imortalizado na fotografia, tomando forma como memórias da família e por que não, das próprias cidades. Diante das imagens que encontramos, podemos ver que as linhas genealógicas “conectando ancestrais e descendentes (...) são linhas de transmissão, pelas quais supõe-se que correm não o impulso da vida, mas informações, genéticas ou culturais, para vivê-la”, podemos ver “as linhas de ação”, mapeadas nos ciclos de vida individuais, linhas sincrônicas que fazem coexistir a totalidade dos movimentos no presente. Não ocupamos apenas os lugares, mas os habitamos, não somos necessariamente herdeiros diretos, mas como andarilhos tomamos, pela leitura e pela escrita, essas linhas da vida e as entrelaçamos às nossas. Se, no pensamento moderno, a viagem fez com que o andarilhar fosse pautado pelo destino, o mapeamento substituído pelo plano de rota e a textualidade, na qual contar histórias se transforma apenas em uma trama, desenhamos linhas conectoras por onde caminhamos em um processo contínuo, afinal: “Retraçar as linhas das vidas

passadas é maneira pela qual procedemos ao longo das nossas próprias vidas” (Ingold: 2022: 145, 149).

As memórias têm sobrevivido como grandes raízes através das fotografias ou narrativas, que regadas pelas lembranças nos contam uma outra história, por meio do que está guardado nas malas de Juvandyra, nas mãos negras de Helena, nas flores da casa onde Tereza viveu ou nas de seu vestido, e na herança de Mirtes. Olhar para essas mulheres permite tecermos novas possibilidades de resistência contra o esquecimento de suas narrativas nos espaços urbanos, pois criar e pôr em vigor as memórias podem trincar, rachar e despedaçar a estabilidade social (Sontag, 2003). As trajetórias dessas mulheres nos permitem ver o que atravessou as suas vidas e o que elas nos legaram. Seja em seus vestígios, gestos e caminhadas, as linhas de seus passos nos permitem acessar suas vidas pelas imagens e as condições nas quais viveram e como em narrativa elas testemunham que nunca deixaram de se mover.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Silvio Luiz de. *O que é racismo estrutural*. Belo Horizonte, Letramento, 2018. (Coleção Feminismos Plurais)
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, Unicamp, 2011.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984/2022.
- BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. São Paulo, Companhia das Letras, 2022.
- BORGES, Lô; NASCIMENTO, Milton. *Nada será como antes*. (música) Clube da Esquina, EMI-Odeon, 1972, LP (3 m 9s).
- BRUNO, Fabiana. Fotobiografia: uma proposta antropológica e estética. *Revista espaço Acadêmico*, n. 163, 2014, p. 9-20.
- BRUNO, Fabiana. Imagem-escrita nas fotobiografias. In: *Família em imagens*. COPQUE, Bárbara; PEIXOTO, Clarice Ehlers; MATTOS LUZ, Gleice (org.). Rio de Janeiro, FGV, 2013, p. 129-142.
- CAIXETA, Juliana Eugênia. *Guardiãs da memória: tecendo significados de si, suas fotografias e seus objetos*. 2006. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2006.
- DEL PRIORE, Mary Lucy Murray. A história do corpo e a Nova História: uma autópsia. *Revista USP*, n. 23, p. 48-55, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1994.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Tradução de André Telles. São Paulo, Editora 34, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. *PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes (EBA/UFGM)*, p. 206-219, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 3 out. 2021.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que Emoção! Que Emoção?* Tradução de Cecília Ciscato. 1. ed. São Paulo, Editora 34, 2016. (Coleção Fábula)
- EGA, Françoise. *Cartas a uma negra*. Tradução de Vinícius Carneiro, Mathilde Moaty. São Paulo, Todavia, 2021.
- EGGERS, Tuane Maitê. *A poética dos fungos*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. *A ciranda das mulheres sábias: ser jovem enquanto velha, velha enquanto jovem*. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro, Rocco, 2007.

HIRANO, Luis Felipe Kojima. O imaginário da Branquitude à luz da trajetória de Grande Otelo: raça, persona e estereótipo em sua performance artística. *Afro-Ásia*, n. 48, p. 77-125. Salvador, 2013.

Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21294/13875> . Acesso em: 14 mar. 2023.

INGOLD, Tim. Antropologia, arte e universidade. In: *Antropologia e/como educação*. Tradução de Vitor Emanuel Santos Lima, Leonardo Rangel dos Reis. Petrópolis, Vozes, 2020, p. 85-114. (Coleção Antropologia)

INGOLD, Tim. Linhas: uma breve história. Tradução de Lucas Bernardes. Petrópolis, Vozes, 2022. (Coleção Antropologia)

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. Tradução de Leticia Cesarino. *Horizontes Antropológicos*, ano 18, n. 37, p. 25-44, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-71832012000100002>. Acesso em: 16 maio 2021.

INGOLD, Tim. Um mundo narrado. In: *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Parte IV. Tradução de Fábio Creder. Petrópolis, Vozes, 2015, p. 211-257. (Coleção Antropologia)

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1960.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. Amas na fotografia brasileira da segunda metade do século XIX. *Programa Cultura e Pensamento*, p. 1-4, Unicamp, 2007. Disponível em:

<https://www.studium.iar.unicamp.br/africanidades/koutsoukos/index.html>. Acesso em: 13 de mar. 2023.

MANGUEL, Alberto. A última página. In: *Uma história da leitura*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 15-38.

MANGUEL, Alberto. O espectador comum; Tina Modotti: a imagem como testemunho. In: *Lendo Imagens: uma história de amor e ódio*. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch. São Paulo, Companhia das Letras, 2001, p. 15-33; p.89-106.

MARTIUS, Karl Friedrich Philipp von. Como se deve escrever a história do Brasil. *Revista IHGB*, Rio de Janeiro, IHGB, T. 6, p. 381-403, 1844; 2.ed., p.389-411.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. Tradução de Sueli Tomazini Barros Cassal. Porto Alegre, L&PM, 2017.

MATTOS, Geísa. O luxo da Aldeia. *Revista Espaço Acadêmico*, v. 21, p. 28-40, Maringá, 2022.

NOGUEIRA, Sidnei. *Intolerância Religiosa*. São Paulo, Jandaíra, 2020. (Coleção Feminismos Plurais)

PAULINO, Rosana. *A costura da memória*. São Paulo, Pinacoteca de São Paulo, 2018.

RIBEIRO, Djamila. *Pequeno Manual Antirracista*. São Paulo, Companhia das Letras, 2019.

ROBLES, Martha. *Mulheres, Mitos e Deusas*. Tradução de Débora Dutra Vieira, William Lagos. São Paulo, Aleph, 2019.

RODRIGUES, Karla Cristine. Escrita da história: Instituto Histórico e Geográfico do Ceará e a construção da memória em torno do General Tibúrcio como herói cearense. In: *Encontro Internacional História, Memória, Oralidade e Culturas*, 2, 2014, Fortaleza. *Anais*. Fortaleza, Universidade Estadual do Ceará/UECE, 2014.

SAMAIN, Etienne. As Peles da Fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo. *Visualidades*, v. 10, n. 1, Goiânia, jan-jun 2012. ISSN 2317-6784. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/index.php/VISUAL/article/view/23089>. Acesso em: 16 abr. 2016.

SAMAIN, Etienne (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas, Unicamp, 2012.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo, Companhia das Letras, 2017.

SCHUCMAN, Lia Vainer. *Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”*: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As Barbas do Imperador*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Cristina Maria da; SANTOS, Ananda Andrade do Nascimento; MOURA, Alana Brandão. Fotobiografias: Mulheres como guardiãs de memórias na Cidade. *Ponto Urbe* [Online], n. 25, p. 1-21, dez. 2019.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, Susan. *Sobre a Fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. 1.ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014.