

**coleção
prgáu**

**Pesquisar em
companhia:
povoar as imagens,
habitar os arquivos**

**organizadora
Renata Marquez**

Pesquisar em companhia: povoar as imagens, habitar os arquivos

Renata Marquez
organizadora

[cc] **coleção npgau**

[cc] autoras

primeira edição, dezembro de 2025

Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo
Escola de Arquitetura | Universidade Federal de Minas Gerais

Rua Paraíba, 697 | Belo Horizonte, MG, Brasil | CEP 30.130-141

colpos@arq.ufmg.br | npgau.ufmg@gmail.com
<https://sites.arq.ufmg.br/posgraduacao/arquiteturaeurbanismo/>

Você tem a liberdade de compartilhar, copiar, distribuir e transmitir esta obra, desde que cite a autoria e não faça uso comercial.

Pesquisar em companhia : povoar as imagens, habitar os arquivos
/Renata Marquez, organizadora. -- Belo Horizonte, MG : NPGAU,
2025. - (Coleção npgau; 15)

Várias autoras.
Bibliografia.
ISBN 978-65-89221-17-3

1. Arquitetura - Brasil - Fotografias 2. História social 3. Museus -
Coleções I. Marquez, Renata.
II. Série.

25-323954.0

CDD-720

Índices para catálogo sistemático: 1. Arquitetura e urbanismo 720
Eliete Marques da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9380

Pesquisar em companhia: povoar as imagens, habitar os arquivos

Renata Marquez
organizadora

**coleção
npgau**

Belo Horizonte
2025

coleção npgau

A **coleção npgau** integra a política de visibilidade e impacto social do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFMG (NPGAU), promovendo a divulgação da produção de excelência de seus docentes, discentes e egressos. Compõem a coleção livros autorais e coletâneas submetidos a uma chamada anual. Os títulos que melhor expressam a diversidade teórica, crítica e temática da produção do Programa são selecionados por um Conselho editorial e publicados pelo selo npgau, um dos selos editoriais da Editora da Escola de Arquitetura. Para os trabalhos de revisão, projeto gráfico e diagramação da coleção são contratados estudantes do Programa. Cada título tem tiragem mínima de 300 exemplares, prioritariamente distribuídos de forma gratuita para bibliotecas de programas de pós-graduação do país e para professores visitantes e convidados. Todos os títulos são disponibilizados para livre acesso no sítio eletrônico do Programa.

Sumário

8 Em companhia

Renata Marquez

11 A visão é um véu

Ariella Aïsha Azoulay

povoar as imagens

41 “Tem muita gente na matéria dessas fotografias, mais do que podemos ver”

Priscila Mesquita Musa **01**

69 Visualidades reparadoras: cavernas e câmeras *crionças*

Aline Furtado Franceschini **02**

97 Cosmotécnica tupinambá

Renata Marquez **EO**

121 Caminhar com mulheres e plantas

Isabela Oliveira Izidoro

em companhia de Nelinda Gonçalves Macedo,

Eurica Ferreira Leite e Gleydson Vicente Mota **04**

habitar os arquivos

153 Desaprendendo a ler os livros de história da arquitetura brasileira

Paula Lobato **05**

181 Histórias soterradas — *la biblioteca roja*

Gabriela Pires **06**

205 Notas para uma história potencial da cidade

Isadora Carraro Tavares Monteiro **07**

227 Imagine entrando em greve: os arquitetos

Octávio Scapin **08**

260 Sobre as autoras

Em companhia

Esta publicação reúne pensamentos e práticas de pesquisadoras que, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFMG, se reuniram para ler, ao longo de 2021, o livro *Potential History: Unlearning Imperialism*, da pensadora Ariella Aïsha Azoulay,¹ e por ele se deixaram afetar. Se dizemos arquitetura e urbanismo, não significa que tomamos esse campo como uma zona disciplinar confinada em seus limites. Pelo contrário, reafirmamos que entendemos a arquitetura e o urbanismo como *atividades mundanas*, com as quais e contra as quais precisamos compreender as responsabilidades, consequências e potências inerentes às noções nada neutras de desenho, projeto, planejamento e construção de mundos.

Potential History é apresentado por Azoulay (2019, p. 51) como um texto “escrito deliberadamente a partir da posição de um cidadão, necessariamente também um cidadão-perpetrador, que está comprometido com a tarefa de recuperar uma forma não diferencial e mundana de cidadania situada em um mundo compartilhado que necessita de reparo”.

O que acontece quando aterrissamos as ideias de Azoulay nos trópicos? Que confluências elas geram com as nossas práticas? Que questões situadas podemos evidenciar com relação às formas diferenciais de cidadania colonialmente aqui inscritas? Com

1 Referência completa do livro: Ariella Aïsha Azoulay. *Potential History: Unlearning Imperialism*. London: Verso, 2019, 634 p. Cinco anos depois, em março de 2024, uma versão reduzida, traduzida ao português por Célia Euvaldo, foi publicada em São Paulo pela editora Ubu.

que experiências territorializadas e imaginativas podemos contribuir na composição de práticas e processos para uma cidadania capaz de trabalhar no reparo do mundo supostamente comum em que vivemos?

O vínculo que conecta este grupo de autoras — na sua maioria mulheres, por isso utilizamos o plural nesse gênero — não será encontrado nos temas ou títulos de seus respectivos textos, mas nos modos de pesquisar em companhia e na mobilidade entre as diversas disciplinas e entre os saberes que se encontram para além dos campos disciplinares. Os ensaios aqui publicados são pesquisas em processo feitas na companhia de rios, brejos, florestas, aldeias, quilombos, reinados, ruas, comunidades urbanas, periferias, bibliotecas, museus, arquivos públicos, acervos privados e praticantes de mundos para além dos muros da instituição universitária.

Se a visão é um véu, como ensina Azoulay, o duplo gesto aqui proposto — *povoar as imagens* e *habitar os arquivos* — registra o esforço coletivo de um grupo de pesquisadoras para transpor o olhar colonial, transitar entre a escuta e a escrita, e convidar à presença e ao debate a multiplicidade de seres que compõem as tramas epistêmicas, estéticas e cosmopolíticas nas quais deliberadamente nos emaranhamos.

Renata Marquez
Organizadora

A visão é um véu¹

Ariella Hisha Hzulay

Quando nasci, Israel já estava lá. Por ter nascido em Israel, cresci acreditando que sou uma judia israelense porque tudo ao meu redor refletia que sou israelense. É assim que o imperialismo engendra a pilhagem, a normalização e a legalização do roubo de terras e de culturas. E a arquitetura tem desempenhado um papel muito importante na normalização das ocupações dos estados coloniais.¹

Junto da história e de todas as outras profissões liberais, a arquitetura faz parte da criação da determinação, da obviedade de que somos cidadãos de estados coloniais. Levei anos para recusar a me reconhecer nessa categoria. Para não apenas criticar o regime de Israel, mas lutar contra o reflexo da identidade, da arquitetura e do ambiente construído nas formas como as pessoas estão sendo sequestradas ou socializadas para acreditar que são inevitavelmente agentes imperiais. Passei a me recusar a ver a arquitetura como inevitável e a ver a fotografia como um dispositivo neutro que você segura nas mãos e com o qual tem o direito

- 1 Texto estabelecido e editado a partir da fala de Ariella Aïsha Azoulay no Summer Public Program *Sight is a Veil: Reading the Imperial Image*, promovido pela Architecture Association School of Architecture, em Londres, no dia 15 de julho de 2021. As perguntas disparadoras lançadas pelos estudantes que conduziram a conversa foram: “O que são imagens? Elas são momentos da história ou são estruturas operacionais ativas? Como nos posicionamos em relação a elas? O que acontece com nossa interpretação delas?”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9MyxP9qWb-s> (acesso em: nov. 2024). O estabelecimento do texto e sua edição foram feitos por Isadora Monteiro, Octávio Scapin e Renata Marquez, em diálogo com a autora, no contexto do período sanduíche viabilizado pelo Edital CAPES-PRINT nº 41/2017. A tradução para o português foi feita por Isadora Monteiro, Octávio Scapin e Tarik Hermano.

de sair por aí tirando fotos de todos os lugares, pois foi assim treinado em sua formação profissional.

Passei dez anos escrevendo o livro *História potencial: desaprender o imperialismo*.² No início, ele se dedicava à Palestina, onde nasci. O livro é um manifesto contra a história. É um manifesto contra as artes liberais. É um manifesto contra os direitos imperiais. Se 1492 representa vários eventos importantes, como a invasão do “Novo Mundo”, o empreendimento da escravização ou a expulsão de judeus e muçulmanos da Península Ibérica — na tentativa de destruir o mundo judaico-árabe e substituí-lo por um mundo branco cristão —, 1492 reitera o regime imperial em diferentes lugares do planeta. Para a Palestina, seu 1492 é 1948. Para a Argélia, é 1830 ou 1870, e assim por diante. *História Potencial* é uma tentativa de se aprofundar ou de se debruçar sobre esses 1492 de diferentes lugares e tentar ver o que esse momento nos impede de reconhecer, o que esse momento destruiu como formações políticas, como formações culturais e como modalidades de compartilhar o mundo de maneira diferente com os outros. *História Potencial* é uma tentativa de dizer que não precisamos seguir em frente, mas sim desfazer todos esses fósseis de regimes coloniais, raciais e capitalistas.

A história da fotografia começaria em 1839, em 1836 ou em 1837, segundo a história revisionista. Mas todas essas são histórias de invenção dos dispositivos que, por si só, reiteram o que chamo de *operação do obturador*. Com a invenção do obturador,

13

2 Ariella Aïsha Azoulay, *Potential History: Unlearning Imperialism*, 2019. Conforme informado na nota 1, uma versão em português do livro foi publicada no Brasil em 2024 (*História Potencial: Desaprender o Imperialismo*. São Paulo: Ubu, 2024).

há a possibilidade de capturar imagens, pois ele abre e fecha, e há uma certa quantidade de luz que entra e é capaz de registrar a imagem. A história do dispositivo tecnológico, contudo, dissocia a fotografia de outras tecnologias imperiais a partir das quais ela própria foi modelada. O obturador é uma das principais tecnologias imperiais, pois separa as pessoas dos objetos, o passado que está sendo inventado de outros tempos e separa as pessoas de suas vidas para transformá-las em escravos, refugiados ou imigrantes sem documentos.

Portanto, a operação do obturador é anterior à invenção da câmera. Isso implica duas coisas. Uma delas é que as tecnologias imperiais são baseadas no obturador. E, quando falo de tecnologias imperiais, estou falando de tecnologias de expulsão de pessoas de suas terras. Estou falando de tecnologias de pré-organização do ambiente construído. São tecnologias que devemos entender não como baseadas em dispositivos, mas como organizadoras de diferentes elementos em um mundo compartilhado. O outro aspecto é concretamente sobre a fotografia, que dissocio de sua narrativa moderna. A fotografia não foi criada com a invenção do dispositivo, mas junto com todas as outras tecnologias que começaram a ser implementadas em 1492. Essas tecnologias estão relacionadas a um determinado conjunto de direitos: os direitos que permitem às pessoas irem a diferentes lugares e reorganizá-los de acordo com as suas peles.

14 Os arquitetos, desde o início, mesmo antes de se formarem em escolas de arquitetura, estavam lá, fazendo parte dos projetos imperiais. Eles organizaram esses espaços. Para impor uma nova ordem, eles precisaram destruir a sintaxe desses diferentes

lugares. Nesse sentido, os arquitetos não estão separados do projeto imperial, mas são constitutivos dessas tecnologias.

Devemos recusar a imagem com uma unidade. A razão pela qual desloco meu envolvimento com a fotografia da ideia de dispositivo ou de tecnologia é porque, uma vez que somos convidados a acreditar que a fotografia começou no início do século XIX, ignoramos que o mundo foi organizado para que a fotografia surgisse como esse tipo de tecnologia.

Em meu livro anterior, *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography*, desenvolvi a separação entre a fotografia e o evento fotográfico. Costumamos dizer, em muitos idiomas, que um fotógrafo *tira uma foto*. Presumimos que estamos vendo a fotografia. Mas sabemos muito bem que a fotografia opera em domínios desconectados. Os fotógrafos tiram fotografias e ninguém sabe o que eles fazem com elas. Encontramos fotografias e ninguém sabe de onde elas vêm. Precisamos admitir que isso não funciona de forma linear. O que descobri é que, na verdade, nem sequer estamos falando de um evento fotográfico, mas de dois.

O primeiro evento é mediado pela câmera. Há uma câmera que chega a algum lugar, ocorre um evento e é produzida uma fotografia. Não podemos, porém, reduzir o que aconteceu ali à unidade que chamamos de fotografia. O segundo evento é mediado pela fotografia quando nos encontramos com ela. Portanto, as histórias e teorias da fotografia nos treinaram, há muitos anos, para acreditar que estamos chegando depois do evento. Como espec-

que já mencionei anteriormente, é uma das bandeiras do empreendimento imperialista.

Quando vejo a fotografia de um palestino sendo expulso da Palestina em 1948, se eu aceitar essa ideologia do documentário, a ideologia e as teorias da fotografia, acreditarei que ele e a sua luta para não deixar a Palestina pertencem ao passado. Eu seria até interpolada pelo arquivo para me relacionar com esse palestino como um refugiado, mas ele não é um refugiado no momento da fotografia. Nesse momento, ele está lutando para não ser deportado da Palestina. Precisamos entender que, ao encontrarmos uma fotografia, estamos diante de um evento. Não se trata de uma interpretação. Precisamos mudar a terminologia em relação às fotografias. É verdade que, se olharmos juntos para uma fotografia, podemos ter abordagens diferentes em relação a ela. Mas não podemos reduzir o que vemos às interpretações. Carecemos de reconhecer que estamos participando de um evento que apenas a ideologia e a tecnologia da fotografia nos dizem que acabou.

Nesse sentido, quando olho para a fotografia de um palestino prestes a ser expulso da Palestina, esse é, para mim, um evento do qual estou participando. Se eu me relacionar com ele como um refugiado cuja luta fracassou, isso significa que posso transformá-lo em meu objeto de pesquisa e atuar como um estudioso da fotografia. Mas, se eu recusar toda essa ideologia que vem dos arquivos, dos museus, da fotografia e do estado colonial, eu interajo com ele e me uno à sua luta, reconhecendo que esta luta ainda não terminou. A fotografia tenta nos seduzir para que nos relacionemos com a violência imperial como se ela tivesse acabado. Devemos resistir a isso.

Figura 01: *Unshowable photography* [Fotografia não mostrável]. Vizinhança de Kfar Yon, junho de 1938. Fonte: Foto de Jean Courvoisier, delegado do ICRC, com intervenção de Ariella Azoulay.



Dizer que sou uma judia palestina faz parte desse processo, porque judeu palestino é uma categoria que não é mais permitida. Do ponto de vista de israelenses natos ou de judeus israelenses natos, os palestinos são considerados os inimigos, aqueles que ameaçam a sua vida segura e protegida em Israel, como se Israel não estivesse no mesmo lugar que a Palestina, de onde os palestinos foram expulsos. Portanto, estamos na posição de desfazer a estrutura do conflito binacional que foi imposta violentamente a partir de 1947–48 e que criou os dois lados.

Desaprender isso significa desaprender as três linhas divisórias. Desaprender que 1948 foi uma divisão no tempo que tornou a Palestina passado e Israel futuro. Desaprender a divisão espacial que fez de Israel o interior e da Palestina o exterior. E desaprender o corpo político que fez dos judeus que nasceram lá ou que vieram depois os cidadãos reconhecidos e que transformou todos os outros em palestinos, uma ameaça àquele corpo político. Portanto, usar essa categoria de judeu palestino não é esquecer a diferença entre muçulmanos e cristãos palestinos que passaram pela Nakba e foram expulsos, mas insistir no fato de que todas essas linhas divisórias também criam os judeus como um lado nesse processo.

A Figura 01 não é uma fotografia porque, quando a encontrei no Arquivo da Cruz Vermelha Internacional em Genebra, me disseram que, se eu quisesse exibi-la, teria de fazê-lo necessariamente com os textos do arquivo. Eu tinha permissão para reiterar a “interpretação deles”, o seu entendimento, a sua apreensão dessa fotografia e do que há nela, impedindo-me de exibi-la da maneira como eu interajo com ela. Estamos, portanto, voltando à questão da interpretação. Porque, se cada um de vocês for ao arquivo da Cruz Vermelha em Genebra, terá o direito de ver essa

imagem; ela não está sendo ocultada ou censurada. O que eles estão tentando fazer é intervir na maneira como podemos, juntos, compartilhar essa imagem.

Como eu não tinha permissão de mostrá-la, chamei esse tipo de desenho de “fotografias não mostráveis”. Quando comecei a produzir arquivos fotográficos de diferentes eventos — como, por exemplo, a destruição da Palestina e sua substituição por aparatos democráticos —, o que comecei a entender é que não podemos aceitar que o arquivo consista do material que nos dizem estar no arquivo. Precisamos inserir lacunas no arquivo. Portanto, para mim, criar ou inventar essas criaturas ontoepistemológicas — como a “fotografia não mostrável”, a “fotografia não documentada” ou a “fotografia não tirada” — significava romper com a lógica do arquivo.

Na imagem, vemos um homem ajoelhado, segurando sua bengala e se recusando a partir. A sua recusa em sair dali foi surpreendente aos olhos do imperialismo sionista colonialista judeu na Palestina, pois eles fizeram um grupo de aproximadamente mil palestinos assinar um documento em que concordavam em ser reunidos ou repatriados com sua família já expulsa para a Jordânia. Então, esse sujeito concordou, certo? Ele assinou seu consentimento, mas é apenas na imaginação, no imaginário ou na cognição imperial que uma pessoa pode assinar sua própria expulsão. De repente, quando a procissão de expulsos acontece, ele decide que não vai embora. É possível ver as pessoas e as várias câmeras ao seu redor, elas não estão exercendo uma violência direta sobre ele, mas estão implorando: “Vá! Você prometeu”. Mas ele está se recusando.

Para mim, isso levanta, portanto, todas as questões ontoepistemológicas sobre a fotografia. Não se trata de interpretar a fotografia e falar sobre sua agência. Trata-se de como desfazemos, como desaprendemos a ideologia do documentário de modo a reconhecer que isso acontece agora, que não é coisa do passado. É apenas a ideologia que o faz pertencer ao passado e o dissocia da grande marcha de retorno, por exemplo.

O arquivo é um edifício, mas não apenas. As instituições de arte participam da criação e da redução do arquivo a esse tipo de estética. Podemos ver o fascínio pela classificação, como se isso fosse o arquivo. Estamos sendo seduzidos a acreditar que, quando entramos no edifício, estamos no arquivo. Mas, na verdade, o arquivo não é apenas o prédio. O arquivo é uma tecnologia que encontramos por toda parte.

O fato de que você poder ser um cidadão, um refugiado ou uma pessoa sem documentos já é a marca da tecnologia de arquivo. Portanto, estou falando do arquivo como uma tecnologia violenta que participa da transformação de pessoas e coisas em outras que não elas mesmas. Elas não são o que eram antes da violência imperial; foram transformadas e forçadas a incorporar essas categorias arquivísticas que estão sendo processadas no discurso da teoria política ou no museu e na história da arte. Portanto, precisamos entender essa violenta tecnologia do arquivo para além do prédio. Porque, se entendermos o arquivo apenas dentro da estrutura do edifício, aceitamos que nela há documentos que devemos desenterrar se quisermos entender algo sobre esse regime, por exemplo, ou sobre o passado. Mas, como eu disse, entendi que o passado é uma invenção.

Figura 02: Intervenção sobre imagem do primeiro-ministro do Estado de Israel.
Fonte: Azoulay, *Potential History*, 2019.



A Figura 02 faz parte de uma série de imagens em que cubro com tinta preta alguns de seus elementos, por diferentes motivos. Quando intervenho em uma fotografia, quero enfatizar algo. Nessa imagem, o que estou enfatizando é um documento. Nela, o homem que se nomeou primeiro-ministro do Estado de Israel, em meio à destruição da Palestina, está lendo a declaração que proclama que Israel existe e que a Palestina não existe. Portanto, em vez de presumir que necessitamos ir ao arquivo para ler os documentos sobre a declaração, estou analisando o momento da declaração e o evento cerimonial em que esse documento se tornou sagrado, não apenas no contexto local, mas internacionalmente. Esse é o momento em que outros estados imperiais reconhecem que Israel tomou conta da Palestina, que a Palestina não existe mais e que, a partir de agora, devemos nos referir a Israel. Portanto, temos a arte israelense, o teatro israelense, a fotografia israelense, a política israelense, tudo se torna israelense a partir do momento em que esse documento é lido em voz alta.

Estou interessada na maneira como há uma continuidade entre as duas imagens, como o corpo político está sendo moldado através da expulsão e como há um documento que proclama o que pertence e o que não pertence; o que está dentro, em termos de parâmetros espaciais, e o que está fora; o que é o passado e o que agora é o futuro.

Entendo o arquivo como uma tecnologia que produz documentos que forçam as pessoas e os objetos a incorporarem o que as categorias arquivísticas escritas nos documentos dizem que eles são. Assim, a partir daquele momento, há um documento que atesta que um palestino é um refugiado ou um infiltrado; que atesta que as crianças judias são cidadãs; ou que este lugar

é Israel. Portanto, precisamos entender o arquivo não como um depósito de documentos que lemos e interpretamos, mas como a construção e o depósito de documentos em continuidade com uma campanha de violência. A violência produziu esses documentos e confere a eles uma espécie de poder mágico: Se eles dizem que uma pessoa é um escravo, a pessoa é um escravo. Se dizem que a pessoa é um refugiado, a pessoa é um refugiado. Somos obrigados a nos relacionar com essas pessoas e com esses objetos por meio de documentos que atestam o que eles são. E isso ocorre não apenas em relação às categorias políticas que transformam as pessoas e os objetos em algo diferente do que eles são. É assim que a pilhagem se torna obra de arte. É assim que as terras se tornam propriedade privada, e assim por diante.

É por meio dessas categorias políticas que o regime imperial se perpetua. E os cidadãos também fazem parte do trabalho de perpetuação do regime porque eles, muitas vezes, exercem profissões liberais. Eles podem até se importar com este mundo e tentar melhorar os direitos dos outros, mas o fazem a partir da posição de cidadão. E não conhecemos a posição de um cidadão que não o seja em um corpo político diferencial. Israel é um caso extremo, mas não é o único. Em todo o mundo, temos corpos políticos diferenciais quando a política é composta de cidadãos, pessoas sem documentos, trabalhadores ilegais, refugiados, requerentes de asilo e todo o resto

Quando menciono *todo o resto* não é porque não me interesso em mencioná-los, mas para insistir no fato de que o imperialismo cria tantas categorias que, mesmo que eu tente abranger todas, ele logo criará mais e mais categorias que instituem e reinstituem a diferenciação do corpo político. É através da cidadania que o

poder imperial está sendo reproduzido. É por isso que desaprender as nossas identidades — identidades nacionais, identidades de colono — é tentar encontrar formas de sair do império. Isso não significa que seremos bem-sucedidos individualmente, mas criamos um imaginário em que essas diferenciações não são mais inevitáveis. Para mim, significa desaprender a Israelidade, que nasci acreditando que eu sou, ou que reflito, ou que tenho inevitavelmente que carregar durante toda a minha vida.

Se quisermos ir mais a fundo em nossa abordagem anticolonial através das fotografias, precisaremos, então, resistir ou recusar que a moldura está dada. Deveremos usar tesouras, usar tinta, usar o *zoom-in* e o *zoom-out* no nosso computador, necessitaremos justapor imagens. Precisamos recusar o que nos está sendo oferecido como algo dado, o que significa que devemos exercitar e experimentar — não meramente pela experimentação, mas porque não é só a unidade da fotografia que atua tão fortemente sobre nós. Tudo atua muito fortemente sobre nós, e tudo está emaranhado. Então, para que possamos, de fato, resistir, não podemos apenas resistir com a interpretação, pois existem muitas camadas — as três linhas divisórias de que já falamos, a ideologia de todas as disciplinas de que fazemos parte como artistas, arquitetos, arqueólogos, médicos, cidadãos. Não podemos apenas interpretar gentilmente o que vemos. Se o fizermos, estaremos aceitando sem nem sequer compreendermos muitas das premissas do império. Assim, usar tinta, usar fitas, usar tesouras, tudo isso faz parte dessa recusa.

Eu assumo dois papéis: um deles é o da teoria política, o outro é o de uma estudiosa da fotografia. Assim, vindo do campo da fotografia e trabalhando por muitos anos com fotógrafos, entendi que

é preciso também desaprender a sacralidade do quadro. O quadro impõe várias coisas que estão nos pedindo para aceitar. Em seus ‘documentários’, os fotógrafos não questionam sua sacralidade. Chegam, inclusive, a ampliar suas impressões em papel para mostrar que não cortaram a imagem, pois sentem que devem respeitar o quadro. Por isso, uso tinta, contorno, desenho, justaponto, corto, recorto etc. Porque, quando recortamos uma imagem, de uma hora para outra enxergamos uma série de detalhes que antes não estavam visíveis; quando traçamos uma imagem, de uma hora para outra estamos tão perto da pessoa fotografada que interagimos com detalhes com os quais não podíamos interagir antes.

Para mim, mostrar imagens, compartilhá-las com outros, convidar pessoas para falar e ir a diferentes fóruns é criar a oportunidade de nos sintonizarmos em relação ao que estamos fazendo, de uma forma tal que também nos corrigimos uns aos outros. Não há garantias de que o que estou fazendo esteja certo, mas este é um processo muito sistemático de tentar desaprender as posições que fui treinada para ocupar — como a de cidadã, acadêmica, curadora ou artista. Desfazer e desaprender essas posições fazem parte do meu processo. Pode ser que algumas dessas técnicas funcionem para outras pessoas. Mas não é sobre as técnicas. É sobre como, num determinado momento, cada uma dessas técnicas pode servir para explorar o que você sente funcionar para você, para descobrir como lidar com essa sobrevida da violência imperial, já que ela não vai desaparecer porque eu alterei uma imagem. A questão é: como compreender as múltiplas camadas do funcionamento dessas tecnologias?

Existem projetos arquitetônicos brilhantes feitos pelo *Decolonizing Architecture*, grupo de Sandi Hilal, Alessandro Petti

e Eyal Weizman, bem como os trabalhos de Leopold Lambert e Samia Henni. Eles se comprometem com o que significa desaprender quando se trata de arquitetura, e podemos aprender muito com eles. Samia Henni escreveu um livro brilhante sobre como o Estado francês — durante a colonização da Argélia — utilizou a arquitetura para colonizar. A forma como ela escreve sobre isso é uma tentativa de entender como a colonização pode ser resistida e combatida.

Samia organizou uma conferência muito interessante sobre o deserto e sua relação com a toxicidade e a colonialidade.³ Quando ela me convidou, eu lhe disse que havia pessoas mais adequadas para a tarefa. Com sua insistência, também insisti e me perguntei: “como posso abordar essa questão?”. Por fim, fiquei grata à Samia, porque percebi que, ao dizer que não estava trabalhando com o deserto, eu estava respondendo a partir de uma abordagem ‘científica’ de deserto: que o deserto é uma terra árida e estéril. Isso me fez pensar sobre o que significa a frase “florescer o deserto” [*bloom the desert*], que é tão comum nas narrativas sionistas sobre a Palestina. Fiquei interessada em entender como o deserto foi criado, questionando essa categoria. Na verdade, Israel precisou criar o deserto para depois “fazê-lo florescer”. Para isso, ele não recorreu apenas ao deserto de Negev, mas a toda a Palestina, tomando-a também como tal. Entendi que preciso falar sobre o efeito de deserto, sobre a criação de um deserto que, depois, teve que ser “florescido”. Entendi que o deserto é, na verdade, um *buffer* para transformar tudo em deserto.

3 *Into the Desert: Questions of Coloniality and Toxicity*, Cornell AAP Architecture Art Planning, 5 de outubro a 30 de novembro de 2020.

Figura 03: O deserto. Fonte: Zvi Efrat,
The Object of Zionism, 2019.



O primeiro-ministro de Israel entrou em contato com um arquiteto e o convidou para fazer um projeto para Israel. Preste atenção: arquiteto, primeiro-ministro — não se trata apenas de cidadãos, refugiados, expulsos, há também essas outras posições. O livro de Zvi Efrat, chamado *The Object of Zionism: The Architecture of Israel*,⁴ aborda esse projeto. Na Figura 03, podemos ver uma imagem do deserto que constava no Plano Nacional (1950) do arquiteto Arie Sharon. Nela fica claro que o primeiro-ministro, o arquiteto e o fotógrafo estavam *produzindo* o deserto — pois, se havia noventa mil beduínos vivendo ali em 1947, esse lugar não se parecia com essa imagem. Para produzir essa imagem, o fotógrafo precisou produzir o deserto. No entanto, nós nos relacionamos com ela como se fosse um documentário, um relato científico. Mesmo no próprio Negev, é possível ver como o deserto está sendo produzido. Há uma intenção em fazê-lo dessa forma. O arquiteto não trabalha sozinho, ele trabalha com fotógrafos, com o primeiro-ministro e com os militares que expulsaram as pessoas para que o deserto ficasse assim.

Outro ponto que também me interessava era a cidade de Netanya, onde nasci. Lembro-me de que, quando eu era criança, minha mãe costumava me levar para visitar uma amiga que trabalhava na clínica de Umm-Khalid. Mas a clínica de Umm-Khalid não foi sempre uma clínica, já havia sido a casa do xeque [sheik]. Umm-Khalid era, na verdade, um próspero vilarejo palestino antes de ser anexado por Netanya. Nos mapas pré-1948 de Umm-Khalid, Netanya já aparece no entorno da vila palestina. Isso significa que, antes da criação do deserto, as localidades israelenses ‘aderiam’

4 Zvi Efrat, *The Object of Zionism: The Architecture of Israel*, 2019.

Figuras 04 e 05: Netanya, anos 1930.
Fonte: Palestine Remembered.



Figura 06: Construindo Netanya nas terras roubadas de Umm-Khalid, década de 1950. Fonte: Palestine Remembered, com intervenções de Ariella Azoulay.



a vilarejos palestinos em todo o país. Assim, quando o plano de partição da Palestina foi anunciado, a violência veio de todos os lugares, e cada uma dessas localidades anexou o vilarejo palestino mais próximo. Foi isso que aconteceu em Netanya.

Se você continua a olhar para as imagens de sua própria cidade, aceitando uma ideia de história no sentido do ‘arquivo’, o que você vê é realmente o nada. E, nesse nada, lentamente, vão surgindo casas. Na Figura 06, uso tinta para transformar as pessoas em figuras, em personagens dessa narrativa imperial. Aqui estão os trabalhadores que construíram Netanya. Não sei a identidade deles, mas talvez nem todos sejam sionistas. Alguns deles podem até mesmo ser palestinos que ainda não foram expulsos, para que pudessem fazer esse trabalho. Então, estou olhando para eles nessa paisagem.

Como podemos ver na Figura 07, Netanya não era esse deserto, essas dunas. Ela demandava ser produzida nessas imagens como o *nada* a partir do qual Netanya cresceu, parte do projeto sionista. Ao olhar para essa imagem, vê-se que Netanya não era o *nada*. Umm-Khalid já havia virado história, e é assim que a história vai sendo inventada. Você pode ver aqui um vilarejo inteiro, até mais do que um vilarejo, uma cidade. Essa é uma imagem que foi tirada quando já havia barracas e soldados, e a Nakba estava acontecendo.

Voltando ao deserto e aos diferentes tipos de solos, o que entendi é que não foi apenas o deserto que foi inventado e produzido, como mostro nas primeiras imagens do projeto para Israel. Se você olhar novamente — e aqui não estou interessada em saber quem são esses soldados nem quais são suas identidades individuais, mas no papel que eles desempenham —, verá que

eles estão destruindo Umm-Khalid e *produzindo* o próprio solo do deserto. Esse é o solo do deserto na Palestina: você remove as pessoas, destrói a arquitetura, destrói o que foi construído, e ele se torna outro tipo de solo. Penso que, quando falamos sobre os solos do deserto, enquanto nos referirmos apenas à *secura* e à característica climática, estaremos ignorando essa forma de produção. O deserto é produzido pelo fotógrafo, pelo arquiteto, pelos militares e, mais tarde, pelas crianças que são treinadas para acreditar que vieram do deserto.

Uma de minhas suposições é que o imperialismo — pela criação do passado e pela destruição, como no efeito de deserto — cria o inevitável. Penso que devemos questionar tudo o que está sendo posto como inevitável, inclusive a arquitetura. Não é inevitável que necessitemos destruir os edifícios que nos avisaram que cairiam ou que seriam destruídos. Precisamos entender algo sobre a destruição e a construção: não são apenas as estruturas que estão sendo destruídas — violentamente, como na Palestina, ou gentilmente, com uma abordagem progressista do tipo “forneceremos melhores instalações para preservar seus objetos museológicos” ou “melhores condições de digitalização de suas imagens” —, algo mais está sendo destruído. E, muitas vezes, são coisas às quais devemos nos apegar para não deixar que sejam destruídas, pois carregam muito mais do que aquilo que contêm. Como o imperialismo já destruiu tanto, não podemos permitir que mais e mais estruturas sejam substituídas. Mesmo que tenham sido criadas pelo imperialismo, elas carregam a marca daqueles contra os quais foram criadas.

Essa ideia de algo inevitável motiva os arquitetos a criarem novas soluções. Não é inevitável destruir um bairro para criar

Figura 07: *"From the ruins of Umm-Khalid and watching the mosque—an old photo".*
Fonte: Palestine Remembered.

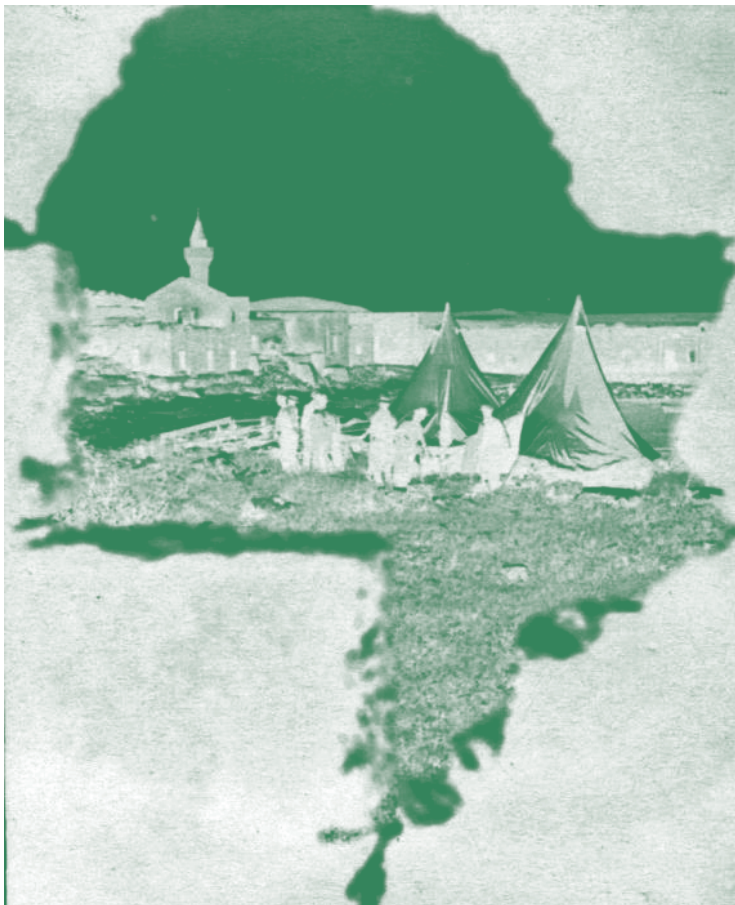


Figura 08: “Sapadores em um vilarejo destruído” [provavelmente Umm-Khalid].
Fonte: Palestine Remembered, com intervenções de Ariella Azoulay.



novas soluções. O inevitável é uma tecnologia. Uma tecnologia que nos leva adiante, que nos diz que não há outro caminho, que precisamos seguir em frente; que nos diz que, se um lugar foi destruído, você deve apresentar soluções, remover os escombros e construir novamente; que, ao ouvir o pedido para que algo não seja destruído, responde “mas isso está desmoronando” ou “essas pessoas precisam de melhores condições”. Assim você lhes impõe algo novo, supostamente mais higiênico, tecnologicamente avançado, com mais qualidade, mas, na verdade, você só está participando para tornar o evitável inevitável. O inevitável não é uma compreensão ou uma interpretação individual, é uma tecnologia.

Nasci israelense, mas o que digo aos meus amigos e familiares é que não sou israelense, sou uma judia palestina. O que escuto como resposta é: “mas você não pode escolher por si mesma, porque a Palestina se foi e Israel está lá” ou “você não pode dizer que não é daquele lugar”. Esse é um exemplo de como contribuimos para o inevitável. Mas podemos nos recusar.

A questão é: quando nos deparamos com uma fotografia — especialmente aquelas catastróficamente produzidas sob a condição imperial —, como as olhamos? Não apenas da posição que nos é dada, mas interagindo com os protagonistas, as pessoas fotografadas, as que não estão no quadro, o fotógrafo. O que significa olhar para essa fotografia de onde você está? Tendemos a olhar para essas fotografias tiradas em locais de desastre como se estivéssemos olhando para o desastre *dos outros*. Mas a questão é: ver essa fotografia diz o que sobre você?

Ao olhar para essas mesmas imagens, por exemplo, no Reino Unido, não vemos apenas o que aconteceu com os palestinos, mas também algo que aconteceu com os britânicos. O fato de os

britânicos não entenderem isso como um desastre que eles produziram significa que eles ainda não iniciaram o processo de desaprendizagem. Esse é o desastre dos judeus que se tornaram sionistas e de muitos outros protagonistas que permitiram a destruição de um lugar e a construção de outro no lugar dele, e que, até hoje, continuam a perpetuar a mesma campanha de violência.

É um evento corporificado, mas do qual não podemos participar como se acontecesse com o outro. A questão é sempre sobre como trazemos isso para nós mesmos e como tornamos isso parte do que fazemos como pensadores, acadêmicos, arquitetos. Outros pagaram um preço mais alto, sofreram de forma mais dolorosa, mas, neste mundo imperial, todos nós estamos operando diariamente.

As comunidades tinham sua própria sintaxe, suas próprias modalidades de vida, sua própria autocompreensão, mas estavam sempre em conexão com outras comunidades diferentes, sem fronteiras, porque havia uma autocompreensão de que elas tinham sua própria formação política, social, religiosa etc. Isso não significa que não havia guerras, mas as guerras não eram por fronteiras, eram por outras coisas. A criação e a imposição de fronteiras, juntamente com a lógica liberal da propriedade privada, da nacionalidade e da identidade individual são a personificação ou o resultado da operação da destruição.

Precisamos diminuir a violência que estamos exercendo por meio de nossas posições. E como podemos fazer isso? A primeira coisa que você pode fazer é, sempre que perceber que está em uma posição que te permite impor seu ponto de vista, fale aos outros que seu ponto de vista afetará suas vidas. Há várias formas de conceber a arquitetura de modo comunitário, em vez de

fazê-la de cima para baixo. Carecemos de entender que nascemos em um mundo imperial. A questão é: como reduzir a violência que exercemos? E isso já é muito. Um dia, espero, assistiremos ao colapso do capitalismo racial e do imperialismo. Mas, até lá, devemos reduzir a violência que nos é permitida exercer por meio de nossas diferentes posições de poder e de conhecimento, e nos lembrar de que não estamos sozinhos e que fazemos parte de uma luta maior.

**povoar as
imagens**

**“Tem muita gente
na matéria dessas
fotografias,
mais do que
podemos ver”**

Priscila Mesquita Musa

As fotografias induzem desejos, afetam as sensibilidades e ajudam a consolidar o modo de vida urbano como o horizonte para diferentes seres humanos, contribuem na criação de um modelo de vida a ser seguido e replicado. Desde a sua invenção, a fotografia está imbricada na construção da “camada dura na maioria das vezes de ferro e cimento”, como afirmou Ailton Krenak,¹ a crosta de cidade que pavimenta parte do planeta, muitas realidades, e é responsável pela mudança da termodinâmica da Terra. No entanto, no caso de Belo Horizonte, a cidade e a audiovisibilidade são campos que apresentam entrelaçamentos e conexões ainda mais intensas.²

A cidade republicana foi planejada e construída nos fins do século XIX e início do século XX, quando foi instituído, junto à Comissão Construtora da Nova Capital, o Gabinete Fotográfico da Comissão Construtora da Nova Capital. Cabia ao Gabinete registrar o desaparecimento do arraial Curral Del Rei³ e divulgar os projetos arquitetônicos, urbanísticos

- 1 KRENAK & CANÇADO. XV *Seminário Internacional Espaços para respirar*, 2020.
- 2 Este texto é uma apresentação da tese de doutorado *Quem vê cara não vê ancestralidade: arquivos fotográficos e memórias insurgentes de Belo Horizonte*, orientada pela professora Renata Marquez e defendida em 2022 no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFMG. A tese recebeu Menção Honrosa do Prêmio CAPES de Teses 2023. Foi vencedora do Grande Prêmio UFMG de Teses — no grupo Grandes Áreas de Ciências Humanas, Ciências Sociais e Aplicadas, e Linguística, Letras e Artes, da Universidade Federal de Minas Gerais, em 2022. Está disponível para leitura no link: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/47923>.
- 3 O local onde se encontra Belo Horizonte foi fundado em 1714 e era inicialmente denominado Curral Del Rei. Em 1889, é elevado à

e as obras a todo vapor da nova capital. A sua finalidade era divulgar as fotografias para atrair imigrantes nacionais e de outros países, principalmente europeus. Dessa maneira, a produção de imagens e a formulação de imaginários sobre o seu território urbano, os modos de vida que nele deveriam se estabelecer e que a ele deveriam se adequar conformaram uma prerrogativa da edificação de Belo Horizonte que se repetiu ainda em distintos ciclos de sua construção.

Mesmo antes da inauguração da cidade, já era notável a replicação de um repertório fotográfico estabelecido em escala mundial, eurocentrado, não apenas pelo aparato fotográfico, a câmera e os processos de fixação da imagem, mas também o projeto e os processos de construção da cidade. Desde o princípio, já se fez perceptível o jogo visual que institui pertencimento, exclusão, construção, demolição, aparecimento, ausência, memória, esquecimento. Algumas camadas sociais, seus modos de vida, suas formas de conhecimento e suas espacialidades foram convidadas a habitar o restrito espaço da zona urbana e da fotografia, e um numeroso contingente populacional foi eliminado ou atropelado pelo plano, ou *escolheu* ocupar, se refugiar nas bordas, no fora do plano, da cidade, e fora da imagem fotográfica.

condição de distrito do município de Sabará e passa a se chamar Arraial de Belo Horizonte. Encontrei durante a pesquisa diferentes grafias tais como Curral Del Rey e Curral d'El Rey. Segui com a sua forma mais atual e simplificada.

EMBOSCADAS DOS ACERVOS INSTITUCIONAIS

Percorri algumas instituições — oito arquivos e dois museus —, em busca de imagens que poderiam me permitir tecer algumas narrativas dissonantes e heterogêneas sobre a história e a memória de Belo Horizonte. Tais instituições eram: o *Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte*; o *Arquivo Público Mineiro*; o *Museu Histórico Abílio Barreto*; o *Museu da Imagem e do Som BH — MIS BH*; o *Sistema de Pesquisa de Acervo da Comissão Construtora da Nova Capital de Minas Gerais*; o *Laboratório de Foto-documentação Sylvio de Vasconcellos da UFMG*; o *Arquivo Nacional*; a *Biblioteca Digital Luso Brasileira*; a *Brasiliana Fotográfica*; e o *Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas*.

Nelas, busquei as imagens de pessoas, grupos, coletivos e movimentos sociais que conformaram a resistência e a resiliência primeira ao aniquilamento do pequeno Curral Del Rei e, depois, à imponente urbanização da cidade, às grandes obras, à edificação de seus ordenados arruamentos e majestosos edifícios e monumentos, bem como, posteriormente, os ciclos repetidos de renovação e a sua evidente negação a tantas formas de existir. Procurei, dessa forma, a resistência de vida, como o casebre de pau-a-pique, o lugar de vida de Maria, uma das mulheres negras do Arraial Del Rei, atropelado pelo Palácio da Liberdade logo nos primórdios de Belo Horizonte, bem como a movimentação de grupos, coletivos e associações contra a demolição do Hotel Mauá, na Lagoinha, abrindo, assim, um vasto e pretensioso território espacial e temporal de pesquisa.

A primeira estratégia foi pesquisar os registros audiovisuais através dos sistemas de busca feita por palavras-chave. No entanto, deparei-me com os repetitivos resultados: “Sua pesquisa não encontrou nenhum documento correspondente”, “Nenhum registro encontrado”, “A busca não retornou resultados”. Quando compreendi as limitações da pesquisa feita através de palavras-chave com o então objetivo de investigar que cidade é essa que se guarda nos arquivos, decidi pesquisar a quase totalidade dos acervos audiovisuais disponíveis para consulta dessas instituições: as pastas onde os indexadores cegos classificavam imagens através das palavras-chaves, as imagens — por trás, por dentro e para além do sistema de busca. Olhei uma a uma, aproximadamente 100 mil fotografias e 536 filmes.

Contei com a colaboração dos trabalhadores dessas instituições. Elas e eles tornaram visíveis as imagens muitas vezes inacessíveis aos buscadores dos arquivos e dos museus. Foi guiada pelos olhares engajados dos arquivos e museus que consegui seguir caminho na topografia acidentada das fotografias institucionais de Belo Horizonte.

Pesquisei também os grupos de troca de fotografias disponíveis nas redes sociais, tais como: *Fotos Antigas de Belo Horizonte*; *Belo Horizonte às antigas!*; e *Fotos antigas da cidade de Belo Horizonte* — onde pude perceber quais imagens tendem a circular a partir dessas instituições e quais geram maior engajamento. Diante da pesquisa nesses espaços, coube perguntar de que forma a fotografia, os vídeos e seus agentes contribuíram para a naturalização e a perpetuação de uma forma específica de fazer e de dar a ver a cidade.

Figura 01: Do topo da direita para a esquerda:

Avenida Afonso Pena, 1920.

Praça Sete de Setembro, 1940.

Praça Sete de Setembro, 1946.

Alfaiataria Gallotti, Rua Rio de Janeiro, 1910.

Câmara dos Deputados, Praça da República, 1905.

Grande Hotel, Avenida do Paraopeba, 1930.

Antigo Prédio dos Correios, Avenida Afonso Pena, 1905.

Secretaria de Aviação e Obras Públicas, 1905.

Coleção: José Góes. Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte/Fundação Municipal de Cultura.



A fotografia e o filme não são simplesmente um objeto de análise. Eles funcionam como uma episteme, são modos de conhecer e de transmitir conhecimento, memórias, modos de ver e de viver. Uma imagem registrada em um filme ou em uma fotografia contém camadas múltiplas com base nas quais podemos estabelecer uma continuidade entre o que está na foto e o que não está; entre o que está presente e o passado inscrito nelas; entre as pessoas e as comunidades que partilham as imagens em comum do antes, do agora e do depois; entre os lugares e as políticas da imagem, e as suas formas de circulação. Como afirma Rancière no livro *O Trabalho das Imagens*, “[q]uando falamos em imagem, falamos de algo que vai além de uma forma visual: falamos de uma estrutura de mundo comum, construímos um modo de estruturação desse mundo comum”.⁴

Assim, interessa olhar para a imagem e buscar refletir sobre como ela age e como podemos agir com ela para além das inscrições que estão contidas no quadro fotografado ou que foram estrategicamente deixadas fora dele. Isso, a propósito, tendo como ponto de partida a proposição de Ariella Azoulay⁵ sobre a fotografia como encontro entre pessoas, em que nenhuma delas pode ditar exatamente o que fica registrado na fotografia e o que permanece oculto. Além disso, é preciso considerar que o evento fotográfico é um convite para mais um evento, a visualização da fotografia, a participação na produção de seu significado.⁶

4 RANCIÈRE, *O Trabalho das Imagens*, 2021 p. 45.

5 AZOULAY, *The Civil Contract of Photography*, 2008.

6 AZOULAY, *What is a photograph? What is photography?*, 2010.

As imagens institucionalizadas de Belo Horizonte trazem a forte presença daqueles a quem foi dado o direito à voz, à palavra e à imagem em vistosas fotografias e filmes, na história contada em grandes obras de ordenamento do território, por ações e articulações das instituições públicas, privadas e midiáticas. É possível perceber a tentativa de organizar não apenas o território, mas também o campo do sensível, do pensamento, do conhecimento e da memória. Uma forma de olhar que ultrapassa o aparato tecnológico, conforma as políticas e as polícias do olhar, e que nos leva na direção dos sujeitos historicamente envolvidos na construção desse imaginário, de suas relações de força e de sua tentativa de dominação dos territórios e dos corpos que aparecem nas e com as imagens institucionalizadas.

Branquitude e patriarcado, ou, como nos ensinou bell hooks, a cultura “patriarcal capitalista supremacista branca”,⁷ seus projetos e suas construções compõem majoritariamente as imagens de Belo Horizonte em frente, por trás das câmeras e dentro dos acervos audiovisuais dos arquivos e museus que pude pesquisar. Isso se deu de tal maneira que foi importante tentar entender como as imagens contribuíram na construção desse padrão que habita os acervos audiovisuais das instituições de destinação pública para buscar compreender também as invisibilidades nas visibilidades da imagem. Nessa direção, Donna Haraway nos adverte no texto “Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial”: “A visão é sempre uma questão do poder de ver — e talvez da violência implícita em nossas

49

Figura 02: Do topo, da esquerda para direita:

Engenheiros da Comissão entre 1895 e 1897.

Comissão Construtora da Nova Capital entre 1895 e 1897.

Grupo Comissão Construtora da Nova Capital. 1894.

Coleção: CCNC, Museu Histórico Abílio Barreto/ Fundação Municipal de Cultura.

Paulo Campos Guimarães discursa de uma tribuna para público em platéia de teatro 1967 – 1975. Fundo: PC.

Arquivo Público Mineiro.

Grupo de Engenheiros e Altos Funcionários da Primeira e Segunda Secção, sem data.

Conde de Santa Maria e Auxiliares, entre 1895 e 1897.

Coleção: CCNC, Museu Histórico Abílio Barreto/ Fundação Municipal de Cultura.

Corpo Docente do Externato do Ginásio Mineiro em Belo Horizonte (MG), 1906. Fundo: NCS. Arquivo Público Mineiro.

Membros da Comissão Financeira Norte-Americana, sem data. Fundo: TG. Arquivo Público Mineiro.



práticas de visualização. Com o sangue de quem foram feitos os meus olhos?”.⁸

A presença esmagadora das imagens da arquitetura e do urbanismo — projetada e planejada — amplamente disponibilizadas e divulgadas para o público ‘em geral’ pode reforçar a visão equivocada de que a memória da cidade é a história desses grupos e de seus territórios. Essas fotografias podem fortalecer o imaginário que mantém práticas de violência de classe, de raça, de gênero e tantos outros desdobramentos que permanecem vivos no presente. Nesse percurso por arquivos institucionais, foi possível perceber que talvez a memória não seja composta pela falta, mas pelo excesso, um excesso do mesmo, como disse César Guimarães. Um excesso de memória *vitória normativa* unilateral e totalizadora que se compõe insistentemente e cotidianamente por diferentes figurações de um suposto poder entre elas, as imagens fotográficas, os espaços arquitetônicos e urbanos.

DESVIOS NOS ACERVOS INSTITUCIONAIS

No entanto, a tentativa que partiu das elites mineiras de moldar uma nova cidade/capital, destinada a ser a referência física e simbólica da República, e com ela forjar sujeitos *urbanos civilizados*, não foi concretizada. Uma pluralidade de pessoas e modos de vida que estavam em Belo Horizonte e que ali chegaram possuíam suas redes comunitárias de acolhimento, suas imagens e outras maneiras de guardá-las, transmiti-las e fazê-las circular.

8 HARAWAY, Saberes localizados, 1995, p. 25.

Embora essas pessoas raramente tenham sido fotografadas pelo poder público em suas imagens oficiais, elas tiveram os seus próprios modos de existir, de permanecer e de ocupar o espaço da aparência, e, assim, também podemos vê-las com a força de seus olhares e gestos, habitando, construindo, ocupando e potencializando algumas fotografias dos acervos institucionais.

A história visual oficial de Belo Horizonte não produziu muitos relatos de vida cotidiana, mas o mundo comum compartilhado aparece ora sutilmente, ora escancarado em algumas fotografias e em alguns filmes dos acervos institucionais. As mulheres atravessam as imagens oficiais e as fazem se desprender dos seus clichês de obriedade, desviam os olhares da cena capturada e nos levam a conjecturar outras possíveis narrativas. Os operários e trabalhadores da construção da cidade, em diferentes tempos e de diferentes acervos, aparecem nos registros fotográficos que documentam o andamento das obras da nova capital mineira. As crianças e suas liberdades individuais e coletivas se revelam em imagens que explicitam uma fissura potente que enfrenta os meandros institucionais impositivos da cidade. E, em algumas raras imagens, vemos um corpo significativo de pessoas em audiência pública, passeatas e congressos, no ensejo de construir um mundo comum compartilhado, na rua e na fotografia.

As pessoas fotografadas não são passivas, nem são meros sujeitos/objetos capturados em um instante fotografado por um detentor de poder, o fotógrafo e sua câmera. Nem mesmo estão meramente subjugadas à força de dominação do complexo sistema de cidade e de imagem. Assim, cabe indagar: e se essas pessoas fotografadas usaram os instantes do encontro fotográfico para potencializar seus experimentos de libertação? E se as pessoas



Figura 03: Do topo, da esquerda para a direita:
Obras da PBH no Sagrada Família, 1965.
Obras da PBH no Sagrada Família, 1965. (recorte)
Asfaltamento de um trecho do Parque, sem data.
Asfaltamento de um trecho do Parque, sem data. (recorte)
Prefeito visita favela da Ilha do Urubu, setembro de 1967.
Inauguração do calçamento da rua Aníbal Benévolo, sem data.
Moradores do morro Santa Cruz protestam contra a construção de prédios.
Fundo: ASCOM. Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte/ Fundação
Municipal de Cultura.



fotografadas se deram a ver em uma plenitude que atravessou o regime de imagens institucionalizadas? E, se as espacialidades por elas construídas constituem a cidade e aparecem nas fotografias, elas não apenas reconfiguram o regime de visibilidades dominante, mas desenham uma paisagem do real de muitas cidades dentro daquela que tentou se retratar no ideal de uma cidade só.

Nessa mesma direção: e se as pessoas que estão diante de suas imagens — os fotógrafos em um primeiro momento, e nós, espectadores, em um segundo — criaram alianças momentâneas e/ou duradouras com as pessoas fotografadas e se juntaram a elas em seus experimentos de liberdade e de cidade? E se nós, espectadores, nesse aqui e agora, vemos essas imagens como dispositivos capazes de ativar mundos comuns?

MOVIMENTAR ARQUIVOS PESSOAIS E COMUNITÁRIOS

Percebi, então, que era preciso ir além dos arquivos e museus de destinação pública, uma vez que as imagens que procurava, quando elas existem, estão em acervos e coleções — particulares, pessoais, íntimas. Estão, portanto, com moradoras, entusiastas, guardiãs da memória. Assim, comecei a estabelecer diálogo com possíveis interlocutores dentro das possibilidades que a pandemia delineou em diferentes momentos. Entendi que era preciso não apenas buscar outros acervos, mas também me juntar a múltiplos e diversos modos de ver e entender o mundo. Nesse sentido, a pesquisa entra em outro território metodológico, no qual tentei — tentamos — estabelecer um contínuo aprendizado dos modos de ver em companhia, de olhar e ver *com*.

Pesquisei e tentei reunir imagens, narrativas, memórias e conhecimentos transmitidos de mãos e olhos que fazem, colecionam e imaginam fotografias. As cosmovisões de mundos que trazem vivas no olhar as pessoas e os espaços que antecederam e que constituem a experiência do presente histórico, as precursoras que fizeram uma pluralidade de vidas e imagens possíveis e infinitas. Busquei conformar e/ou aprofundar algumas “alianças afetivas”.⁹ Em minha tese, no texto “Movimentos”,¹⁰ compartilho mais efetivamente o percurso de pesquisa, ocasião em que caminhei acompanhada de quatro mulheres/referências cujos passos vêm de longe, cuja presença são muitas presenças; elas vivem, são e narram histórias da cidade/comunidade.

Isabel Casimira é Rainha Conga do Reinado Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário e do Estado Maior de Minas Gerais; Júlia Ferreira é matriarca do Quilombo dos Luízes; Mana Coelho, foto-documentarista de Belo Horizonte e região metropolitana; e Valéria Borges é referência comunitária da favela Pedreira Prado Lopes. Isabel Casimira e Júlia Ferreira são pessoas que fotografam, guardam e transmitem memórias — algumas delas, fotográficas. Isabel Casimira cuida e faz crescer o acervo de imagens ancestrais que recebeu de sua família. Júlia Ferreira cria e compõe memórias e histórias com fotografias de sua família e de outras pessoas. Mana Coelho caminhou intensamente em Belo Horizonte para fotografá-la. Valéria é fotógrafa, cinegrafista e jornalista comunitária. Parte do acervo de Mana Coelho está no Museu Histórico Abílio Barreto; e Valéria Borges é o próprio arquivo vivo que

9 KRENAK, *Alianças Afetivas*, 2017.

10 MUSA, *Quem vê cara não vê ancestralidade*, 2022.

Figura 04: Do topo, da esquerda para a direita:
Fotografias de Isabel Casimira e o Reinado Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário.
Fotografias de Júlia Ferreira e do Quilombo dos Luízes.
Fotografias de Mana Coelho de Belo Horizonte e região metropolitana de Belo Horizonte.
Fotografias de Valéria Borges e da favela Pedreira Prado Lopes.

VER COM ISABEL CASIMIRA



VER COM JÚLIA FERREIRA



VER COM MANA COELHO



VER COM VALÉRIA BORGES





transborda pelos becos da Pedreira Prado Lopes. As duas fotografaram movimentos populares. Valéria fotografa em especial o cotidiano e a luta dos moradores da Pedreira Prado Lopes.

Quatro mulheres que — com suas cestas tecidas por um emaranhado de imagens fotografadas, filmadas, cantadas, narradas — trançam o visível ao invisível, embarçam o tempo passado-presente-futuro. Acolhem uma diversidade de lógicas culturais e políticas, compartilham generosamente os seus lugares de imaginação, de afeto e de reinvenção da vida. Quatro mulheres que, em perspectivas diferentes, têm seus modos de ser, de estar e de enxergar o mundo. Fotografam, colecionam imagens, contam histórias e cuidam das memórias visuais de sua família, de sua comunidade, de sua cidade — em um processo que está sempre em movimento e relacionado com suas vivências e experiências com os lugares onde habitam.

“Ver com” é um modo de ver em companhia de pessoas que figuram outros pontos de vista, e, assim, um modo de aprender a ver de outra maneira. Visitamos não só os seus acervos pessoais/comunitários, mas também os acervos dos arquivos que trabalhei nos dois primeiros percursos da pesquisa — “Emboscadas” e “Desvios”.¹¹

Ariella Azoulay acrescenta a experiência histórica e política na maneira como parte dos autores que a precederam faziam as análises sobre a fotografia de uma maneira desterritorializada e abstrata, considerando-a um corte no espaço e no tempo. A autora afirma que o obturador da câmera fotográfica estabelece três linhas divisórias: no tempo (entre um antes e um depois); no espaço (entre quem/o que está na frente da câmera e quem/o

11 Ibidem.

que está por trás); e no corpo político (entre aqueles que possuem e operam esses dispositivos e que se apropriam do e acumulam seu produto, e aqueles cujos semblante, recursos ou trabalho são extraídos). Figura em sua leitura o entendimento de que a tecnologia da fotografia agencia e configura um lugar de dominação: daquele que tem a câmera nas mãos e que pode estabelecer os cortes no espaço, no tempo e na história. E do outro lado está algo a ser capturado na e com a imagem: “aqueles cujo recurso e trabalho são extraídos”.¹²

Para além da leitura, Azoulay destaca o entendimento de que a tecnologia da fotografia agencia e configura um lugar de poder daquele que tem a câmera nas mãos, contrapondo-se, do outro lado, a algo que foi dominado e capturado. As imagens mobilizadas por Isabel, Júlia, Mana e Valéria podem sugerir a aparição de um olhar coletivo/comunitário, que figura não apenas em quem está/esteve com a câmera fotográfica em mãos. É agenciado pelas pessoas que aparecem na imagem fotográfica, com seus corpos e suas edificações ou conectadas cosmologicamente às paisagens que ocupam. Com elas, encontram-se as pessoas que as antecederam e que ainda estão presentes de alguma maneira. No entorno da fotografia, um mundo comum compartilhado e subjetivo está ligado às pessoas que tornam um acontecimento fotográfico possível de maneira que a câmera ou a fotografia se torna uma ferramenta dessa comunidade. Essas duas passam a “transmitir conexões que importam, contar histórias com mãos sobre mãos”, como enfatiza Donna Haraway.¹³

12 AZOULAY, *Potential History*, 2019, p. 6.

13 HARAWAY, *Saberes localizados*, 2020, p. 30.

Em algumas fotografias e para fora delas, há relações entre mundos, tempos e espaços que podem não ser visíveis ou que só se tornam visíveis para alguns olhares. Para além da *emboscada*, a visibilidade desvia, movimenta, joga com o invisível, desafia o que Jaques Rancière chamou de *máquina explicativa* do mundo. Em cada fotografia, uma topografia do perceptivo, do pensável e do possível pode afirmar uma diferente relação com o espaço e outra ideia de cidade e de mundo.

TRANSVISUALIZAR OS ACERVOS DA CIDADE

Antônio Bispo dos Santos nos narra sobre as sabedorias orgânicas e seu modo cíclico de ação, em que há renovação, e não morte, em que há continuidade, e não fim, em que há confluência: “começo, meio, começo”. Assim, elabora a ideia de transfluência. Ao contrário do transporte dos colonialistas, que fica restrito ao meio físico, é o que vai além dele, é o que atravessa as adversidades pelo cosmos. Nêgo Bispo generosamente nos explica que, para elaborar esse pensamento, precisou observar o movimento das águas através do céu, a que sua avó chamava rio no céu, e perceber que, através da chuva, do ar, o Rio São Francisco evapora no Brasil e chove no Nilo, e também o Rio Nilo evapora na África e chove no Brasil. Nesse movimento pelo céu, pelo cosmos, o rio transflui o oceano. Nesse sentido, pelo céu, a cosmologia de seu povo transfluiu o oceano, foi perpetuada no Brasil. “Nós tivemos essa capacidade porque os nossos mais velhos que estavam em África, apesar de sermos proibidos de voltar para lá, vieram pela cosmologia. Isso é o que nós chamamos de transfluência.”¹⁴

A *transfluência* proposta por Nêgo Bispo me levou a pensar sobre as *transfluências visuais*, as *transvisualidades*. As imagens que transfluem oceanos, correntezas de apagamentos, milímetros cúbicos de asfalto e que sobrevivem às mais violentas adversidades. A transvisualidade é uma operação agenciada na visualidade de maneira que possibilita ir além dela. Seriam visibilidades sensíveis compostas por imagens-memórias que nos antecedem e imaginários-futuros que pressupõem uma temporalidade que não é a da fotografia e a do filme em si, são de um *futuro ancestral*, como afirmou Ailton Krenak. A transvisualidade questiona a ideia de que a fotografia fixa uma imagem; ela movimenta, tece vínculos que articulam pertencimento, afeto, existências na conformação de uma comunidade sensível.

Quando mostrei as fotografias de inúmeros homens brancos que encontrei nos arquivos institucionais para Júlia Ferreira, ela logo disse: “Tem mais gente além dos homens brancos engravatados nas fotos, você é que não está vendo! Esses ternos que eles vestem, quem fez? E os sapatos? Essa sala chique em que eles estão, quem foi que construiu, quem limpou, quem arrumou?”. Transvisualizar é a capacidade de ver, com as fotografias e os filmes, as visibilidades que vão além dela. Júlia Ferreira enxerga *gente humilde*, como ela diz, nas imagens onde não aparecem porque “o seu povo ela carrega no olhar”, mas ainda sinaliza que “[t]em muita gente na matéria dessas fotografias, mais do que podemos ver ou pensar”. Ou seja, ela viu as pessoas que eu não fui capaz de ver, e ainda ultrapassou: há, ainda, as pessoas que

ela não enxerga, mas pode dizer que, de alguma maneira, estão sensivelmente nela.

Transvisualizar é a capacidade de ver algo que pode estar no fora de campo, no invisível, mas pode também estar em campo, transmutado em coisas, gestos, olhares. Desta feita, uma fotografia pode participar de um regime visual, mas pode também participar de um regime transvisual — isso depende de quem vê, de como vê. Iniciei a pesquisa procurando as contraimagens de Belo Horizonte inscritas em fotografias e filmes dos arquivos e museus de destinação pública, e, em princípio, pareceu que essas imagens não existiam. No entanto, com as companheiras de pesquisa e suas cosmovisões, entendi que existe um inventário de possibilidades contidas nas imagens mais inesperadas dos arquivos e museus. Alguns olhares podem libertá-las de seus fantasmas e reinseri-las no universo expandido do vivido onde circulam as imagens e as histórias.

A transvisualidade é operada por imagens e por modos de produzi-las que desfiguram o modo de ver da modernidade — que separa, distingue e segrega: patriarcal, racista, classista, horizontal, individualista —, agenciando conexões e encontros/confrontos no tempo, no espaço, na história, no corpo político e nas formas diferentes de ser e estar no mundo. Não mais o corpo separado do espaço, não mais o visível separado do invisível, não mais a pólis separada do cosmos. Um modo de ver-com e um fazer cidade que é talvez a decomposição da modernidade no seu âmago, um desmanche — momentâneo e/ou permanente — das cisões. E, se foi esse o modo de ver e de se relacionar que edificou e acentuou o modo de vida urbano, talvez possamos falar de um desmanche da crosta de cidade tal como a conhecemos. Como se essa crosta

pudesse se decompor por dentro de forma processual e gradual. Nas favelas, nas comunidades quilombolas, nos Reinados Negros, nos universos femininos aparecem mundos plurais que compartilham imagens como uma prática política continuada de estar junto. Estar junto entre seres humanos e para além deles.

Penso nas fotografias e nos filmes como imagens-sementes, com o potencial germinativo de outros passados-futuros, como nos ensinou Luzia Sidônio nas aulas que ministrou no Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais. Esparramadas em várias partes de Belo Horizonte, supostamente inexistentes, elas foram tramadas em narrativas contadas de uma geração à outra, foram feitas em câmeras emprestadas, improvisadas, adquiridas na impossibilidade, surgiram de um encontro com aquela fotógrafa que apareceu não se sabe de onde, aquele morador que montou uma loja de fotografia no bairro, na favela, ou aquela moradora entusiasta que gostava de reunir fotografias e contar histórias.

Supostamente invisíveis, elas circulam nas mãos, nos olhos, nas narrativas, no cotidiano de pessoas que, como a chuva, fazem essas imagens despertar a dormência-esquecimento. Imagens-sementes que não deixaram de existir, reconectam histórias, fortalecem territórios, possibilitam o trânsito entre mundos — em tempos, espaços, histórias — do aqui e agora.

REFERÊNCIAS

AZOULAY, Ariella Aïsha. *The Civil Contract of Photography*. Brooklin, NY: Zone Books, 2008.

AZOULAY, Ariella Aïsha. What is a photograph? What is photography?, *Philosophy of Photography* 1: 1, pp. 9–13, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1386/pop.1.1.9/7>. Acesso em: 23 set. 2025.

AZOULAY, Ariella Aïsha. *Potential History: Unlearning Imperialism*. London: Verso Books, 2019.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. Somos da terra. *PISEAGRAMA*, n. 12, pp. 44–51, 2018.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, n. 5, pp. 7–41, 2009. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>. Acesso em: 2 out. 2020.

HOOKS, bell. *Olhares negros: raça e representação*. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

KRENAK, Ailton. Alianças Afetivas. [Entrevista concedida a] Pedro Cesarino em 21 de agosto de 2016. In: Jochen Volz; Isabella Rjeille (orgs.). 32ª *Bienal de São Paulo: Incerteza viva: Dias de estudo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016, pp. 169–185. Disponível em: https://www.academia.edu/37323976/As_alian%C3%A7as_afetivas_entrevista_com_Ailton_Krenak_por_Pedro_Cesarino. Acesso: 20 dez. 2021.

KRENAK, Ailton; CANÇADO, Wellington. *xv Seminário Internacional Espaços para respirar | Ailton Krenak e Wellington Cançado*. 1 vídeo (140 min). Publicado pelo canal Escola da Cidade, em 4 ago. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qS7JidpuN2s>. Acesso em: 23 set. 2025.

MUSA, Priscila Mesquita. Quem vê cara não vê ancestralidade: arquivos fotográficos e memórias insurgentes de Belo Horizonte. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (NPGAU) da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, 2022.

RANCIÈRE, Jacques. *O trabalho das imagens: conversações com Andrea Sonto Calderón.* Belo Horizonte: Chão da Feira, 2021.

Visualidades reparadoras: cavernas e câmeras criônicas

Aline Furtado Franceschini

A cada vez que cruzávamos o Rio Peruaçu, suas águas invadiam meus sapatos furados, e eu as carregava por um tempo comigo, até que escorressem e voltassem a encharcar a terra.¹ Nesse movimento, eu descumpria uma das primeiras regras do Parque: não tocar as águas do Rio Peruaçu. Essa regra é apresentada em um vídeo de visualização obrigatória ao visitante antes de entrar no local. As águas intocáveis do Parque contrastavam com as do quintal de onde me hospedava e que pouco tempo antes molhavam os meus pés. Águas do mesmo rio e que lá eram morada de patos, jacarés, sucuris, caboclos d'água, peixes que mordem os pés e outros seres-rios que meu analfabetismo cosmo-fóbico² não sabe nomear.

No Parque Nacional Cavernas do Peruaçu (PNCP), tudo era tão extenso que meu olhar não parecia se ajustar. Meu corpo se curvava para que conseguisse ver tudo à volta. Em um contorcionismo para trás, inclinei-me para que meus olhos pudessem ver no alto a Perna da Bailarina — a maior estalactite do mundo. Aquela formação rochosa tinha uma escala tão grande e contrastante com minha baixa estatura que os vinte e oito metros da estalactite para mim não pareciam mais do que cinco.

- 1 Este texto traz reflexões da pesquisa de mestrado *O quintal que chamamos brejo: aprendizados de cuidado com o Rio Peruaçu*, dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em outubro de 2023.
- 2 Quem diagnostica minha condição é Antônio Bispo dos Santos, que, no texto “Somos da terra”, ensina que cosmo-fobia é uma doença criada pelo Deus monoteísta, o medo do cosmo (BISPO DOS SANTOS, *Somos da terra*, 2018).

Figura 01: Parque Nacional Cavernas do Peruaçu, Vale do Peruaçu. Março de 2022.
Fonte: Fotografia de Aline Franceschini.

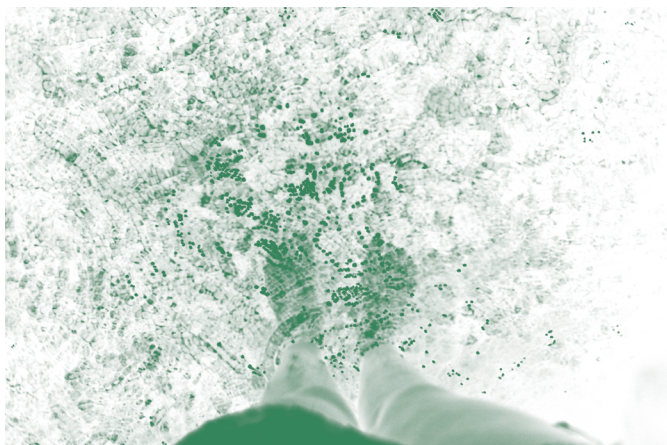


Aproximo essa primeira imagem de uma segunda (Figura 02) e de uma terceira (Figura 03), ambas tiradas no quintal que mencionei mais cedo. Esse quintal sobre o qual conto é da casa que foi construída por Vanuza de Souza Lima e Geovane Ferreira da Hora, para receber turistas, pesquisadoras e outros visitantes. Na primeira imagem (Figura 01), percebo que um terço da foto é tomado pelo Rio Peruaçu. Na segunda (Figura 02), ele ocupa metade da imagem e corre com espaço entre árvores e pedras. Na terceira (Figura 03), ele toma toda a imagem e se mistura com os meus pés. A cada uma das imagens, uma maior porção da fotografia é tomada pelo Rio Peruaçu. Não fui a única intrigada com a impossibilidade de se tocar as águas do rio no parque. Gleydson Mota, amigo, barranqueiro, fazedor de filmes e companheiro nesta investigação, me conta que, em sua última visita ao PNCP, teve o mesmo questionamento ao decidir molhar seu rosto no rio.

Segundo contam, foi esse rio, o Peruaçu, que, junto de ventos, chuvas e outros seres, construiu as cavernas que hoje fazem parte do parque. A área, de cerca de 56 mil hectares, atravessa os municípios de Januária, Itacarambi e São João das Missões. A água do rio passou pelo filamento de calcário por milhões de anos, esculpindo as cavernas. Hoje, elas são consideradas um patrimônio espeleológico e arqueológico de grande importância. O Parque se encontra em uma zona de transição entre os biomas do Cerrado e da Caatinga, o que gera uma grande variação ambiental, possibilitando que ele seja morada de ampla diversidade de espécies.

Fiz essas fotografias em março de 2022 com uma câmera analógica: a Olympus *MJU*. Como me ensinou Ariella Aïsha Azoulay, a câmera é também protagonista do evento fotográfico.

Figuras 02 e 03: Quintal de Vale do Peruaçu. Março de 2022. Fonte: Fotografias de Aline Franceschini.



A invenção da fotografia foi a criação de uma nova situação em que pessoas diferentes, em lugares diferentes, podem simultaneamente usar uma caixa negra para fabricar uma imagem dos seus encontros: não uma imagem deles, mas do próprio encontro. A invenção da fotografia não é apenas a invenção de um novo encontro entre as pessoas, mas a invenção de um encontro entre as pessoas e a câmera.³

As fotografias não são apenas registros. Azoulay me ajuda a pensar nelas como objetos sociais resultados de um encontro entre pessoas humanas e, acredito, também mais-que-humanas, que se juntam em situações diversas. Nos termos da autora, essa reunião configuraria um “evento fotográfico”. São distintas vidas e permanências que fazem de uma foto não apenas uma foto, e Azoulay afirma que, para que esse evento seja reconhecido enquanto um direito legítimo, é preciso que ele seja “materializado em um mundo comum”.⁴ Meses depois, quando não estava mais no Peruaçu, decidi imprimir algumas das fotografias de minha estadia. Poder vê-las em minhas mãos, ao lado de outras fotografias, me deslocou do papel de apenas fotógrafa, e, com isso, encontrei questionamentos que não tive no momento do registro. O que acontece quando eu me encontro com essas imagens? O que acontece quando imagens se encontram?

Ao criar o avizinhamento entre as referidas imagens, lembro-me do exercício feito por Renata Marquez em companhia de Adriana Galuppo, Louise Rochebois e Priscila Musa, no texto

3 AZOULAY, *The Civil Contract of Photography*, 2008, p. 89.

4 AZOULAY, *A fotografia cativa*, 2022.

“Três Fotografias”. No escrito, as autoras perguntam: “O que significa imprimir uma imagem hoje, restituindo sua materialidade no mundo, no intuito de ampliar seu campo de relações?”.⁵ Que encontros surgem do retorno da imagem à materialidade? Que tipo de movimento pedagógico surge nas conversas a partir da montagem de álbuns?

Naquele momento, o desejo era construir um álbum físico de fotos que seria enviado novamente para o Peruacu. Comecei, assim, um exercício de avizinhar diversas imagens e utilizar esse dispositivo como disparador das conversas com minhas companheiras de pesquisa. Os álbuns se multiplicaram e, junto dos repertórios e arquivos de cada companhia, meus álbuns ganhavam novas composições que estremeciam minhas investigações. A multiplicidade de narrativas que surgem na construção desses avizinhamentos me ajuda, então, a desconfiar das histórias únicas. Antônio Bispo dos Santos nos lembra de que a história contada só por um lado não é história, é ficção.⁶

Nesse gesto, procuro estar atenta ao meu modo de perceber as coisas, sempre acostumado a criar oposições entre o aqui e o lá. Meu *enquadramento* opositor rapidamente tenta, por exemplo, contrapor o *parque* e o *brejo*. Renata Marquez⁷ generosamente me ajudou a entender que esse movimento não é de um olhar que opõe, mas que compõe. É nessa composição contaminada que é

5 MARQUEZ *et al.*, Três fotografias, 2020, p. 357.

6 BISPO DOS SANTOS, Somos da terra, 2018.

7 Divido estas e muitas reflexões com Renata Marquez, que foi quem, de maneira generosa e cuidadosa, orientou minha pesquisa de mestrado.

possível encontrar pistas para a criação de repertório sobre as muitas formas de habitar e cuidar do mundo no Antropoceno.

PAISAGENS CÊNICAS E VISUALIDADES EXTERMINADORAS

Para as gentes humanas que gostam dos documentos de papel, a proposta de criação do PNCP começou em 1986, mas o documento que criou a Unidade de Conservação de Proteção Integral é de 1999. A criação pelo Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais (IBAMA) aconteceu por meio de um acordo de compensação entre o Ministério Público Federal e a empresa italiana fabricante de carros Fiat. A empresa assinou um Termo de Ajustamento de Conduta (TAC), após ser multada pelo fato de uma das linhas de automóveis emitir mais poluentes do que a legislação permitia. Depois disso, houve um longo processo de levantamento de dados, bem como a construção de infraestruturas e a elaboração do Plano de Manejo.⁸

Marisol de la Cadena, em seu livro *Earth Beings: Ecologies of Practice across Andean worlds*, me faz pensar sobre como é delicada a relação entre turismo e os povos das águas e das florestas. Como no caso *runakuna*, relatado por De la Cadena, o mercado turístico não conserta estradas no Peruáçu ou propicia transporte público adequado entre as comunidades. Não apenas porque os turistas só frequentam essas estradas pontualmente e muitas vezes utilizando carros com tração 4x4, mas também porque a

8 Documento técnico que define as normas de uso de uma determinada Unidade de Conservação.

inacessibilidade faz parte da construção da imagem do parque como uma reserva de natureza intocada. Enquanto isso, nos períodos de chuva, as crianças têm as aulas canceladas porque o ônibus não consegue se deslocar até a escola, e os moradores sofrem acidentes nos deslocamentos. “A paisagem local, estéril e incapaz de sustentar economias camponesas, tornou-se uma atração turística, uma potencial fonte de renda — sua aridez é atraente para aqueles que não têm que extrair o sustento da terra, para aqueles para os quais ela é uma paisagem”.⁹

Malcom Ferdinand, engenheiro ambiental e cientista político da Martinica, me ensinou que, onde se lê ecologia, deveria se ler justiça. O autor aproxima os movimentos anticoloniais, antirracistas e feministas, e reconhece que todos apontam para as dominações em curso na modernidade que violentam outros humanos e não humanos. “Se falo de uma ecologia decolonial, é porque acho que também exista uma ecologia colonial. Uma maneira de dar sequência à colonização através de um tipo de política ambiental”, diz o autor em entrevista a Leonardo Ávila Teixeira.¹⁰

A criação de parques nacionais é uma estratégia internacional e que segue um caminho tortuoso. Ferdinand me ajuda a pensar como essa prática se associa à ideia de dividir o mundo entre áreas que serão *conservadas* e áreas que serão *danificadas*. Afinal, só é preciso criar unidades de conservação porque uma parte dos humanos entende todo o mundo como uma grande zona de destruição.

9 DE LA CADENA, *Earth Beings*, 2015, p. 175.

10 Disponível em: <https://gq.globo.com/um-so-planeta/noticia/2023/03/escritor-alerta-riscos-ecologia-racista.ghhtml>.

Na prática, a perspectiva ambientalista do retorno à natureza traduziu-se frequentemente por uma gramática colonial, visando se apropriar violentamente de um espaço e nele projetar com força as fantasias e os modos de ocupação de um grupo sobre o outro. Esse é o caso da ideologia da *wilderness*, na qual a criação de parques foi sinônimo da expulsão não apenas dos ameríndios nos Estados Unidos, mas também de comunidades locais na Índia, na Tanzânia e na África do Sul. A imposição colonial da visão de uma natureza virgem, o zelo missionário de conservadores em busca do paraíso perdido ou, ainda, o entusiasmo turístico por uma África à imagem e semelhança do filme *O rei leão* produziram reservas e parques naturais que são pensados contra os povos historicamente presentes.¹¹

O que narra Ferdinand se repete na América do Sul. O imaginário da natureza intocada ainda prevalece na construção de políticas públicas internacionais de preservação e constrói a cultura visual que fantasia um território preservado como uma paisagem intocada. Nesse imaginário, não existem humanos e apenas alguns animais são aceitos para que a paisagem se torne compatível e fotografável. Aproximo as ideias de Ferdinand das de Priscila Musa em *Quem vê cara não vê ancestralidade* e entendo a cumplicidade existente entre a cultura visual e fotográfica e a reprodução do imaginário exotizado do que seria um território preservado. Musa afirma que: “A cultura visual do presente histórico que nos chega através das imagens dos arquivos é reveladora de um modo de fazer urbanístico e fotográfico que constrói

não apenas a visualidade, com uma conexão íntima entre colonialidade e modernidade, mas também o imaginário de cidade no campo do sensível”.¹² Isso se repete na construção do imaginário acerca do que se reconhece como natureza e como uma paisagem preservada.

Essa narrativa me parece, ainda, uma repetição da “história do herói e do progresso”, questionada por Ursula K. Le Guin no texto “A ficção como cesta: uma teoria”. Dessa vez, o herói não é o caçador, mas aquele que “preserva o paraíso”. É também essa a narrativa que endossa as paisagens cênicas e fotografáveis dos cartões postais, uma visualidade exterminadora dos modos de vida outros que não os modernos. Como aponta Chimamanda Ngozi Adichie, o perigo de uma história única ser repetida de maneira recorrente é que ela passa a ser entendida como a única verdade, neste caso, um único modo de se cuidar. Anna Tsing ensina, juntando-se a Le Guin e Adichie, que: “Esta é uma história que conhecemos. É a história de pioneirismo, progresso e transformação de espaços ‘vazios’ em recursos industriais”.¹³ Ainda, essa é a história da transformação de espaços ‘vazios’ em bolhas de preservação. Mas seria esse o único modo de preservar e, acima disso, cuidar? O que emerge entre paisagens danificadas e preservadas além do recurso, do paraíso e da ruína?

Existem muitos outros modos de se habitar e cuidar do mundo que não são os modernos. A narrativa de preservação moderna reproduz uma única imagem de um território preservado. Ainda, interrompe outros modos de vida que não se adequam a essa

12 MUSA, *Quem vê cara, não vê ancestralidade*, 2022, p. 168.

13 TSING, 2015, p. 18.

expectativa e nem à visualidade exterminadora moderna. Para continuar a conversa com Le Guin, podemos substituir a narrativa que exalta a arma do herói pela que é conduzida pela cesta. A cesta não é o instrumento que armazena, guarda e cuida. Como afirma Musa: “A cesta traz histórias que restituem humanidade, sobre a cultura que é baseada no ritual circular, nada heroico ou espetacular, de sustentar a própria vida e a do outro, de maneiras que foram se modificando ao longo do tempo, mas que partem do gesto do cuidado e do acolhimento”.¹⁴

Foi no século XIX que surgiram as primeiras áreas legalmente protegidas. Mark David Spence estuda os processos de construção de parques nacionais e as violações aos povos originários deles decorrentes. Com base nisso, afirma que: “A natureza selvagem desabitada teve que ser criada antes que pudesse ser preservada, e esse tipo de paisagem tornou-se materializado nos primeiros parques nacionais”.¹⁵ Apoiando-se na ideia de “separação entre o mundo preservado e o danificado”, surgiu o Parque Nacional de Yellowstone, em 1872, nos Estados Unidos. A criação de Yellowstone foi um marco histórico desse tipo de política.¹⁶ O seu objetivo era preservar alguns poucos lugares da destruição em curso pelo mundo urbano industrial e, como conta Ferdinand, preservar algumas regiões com notável beleza cênica para serem admiradas.

Foram esses processos internacionais que serviram como base para a construção das políticas sobre áreas preservadas no

14 Ibidem, p. 137.

15 SPENCE, *Dispossessing the Wilderness: Indian Removal and the Making of the National Parks*, 1999, p.4 apud FISHER, 2000, p. 227.

16 COIMBRA, *Desterritorialização e conflitos em parques de Minas Gerais*, 2019.

Brasil e que, posteriormente, deram origem à construção de parques como o PNCP. A partir de 1940, aconteceu uma sequência de encontros que definiram as diretrizes internacionais para serem adotadas na instituição de parques nacionais, sendo que um dos primeiros se chamou justamente “Convenção para Proteção da Flora, da Fauna e das Belezas Cênicas naturais dos Países da América”, realizado em 1940. Essa “ideia conceitual” de Áreas Naturais Protegidas continuava pautada no conceito de *wilderness*, ou seja, de uma natureza inabitada e cênica que deveria ser protegida da destruição industrial.

Em tempos de desmatamentos, incêndios, ataques a terras indígenas, desacordos com mineradoras, entre outros tantos episódios que compõem a catástrofe ecológica em curso, a criação de áreas protegidas é, de fato, muito importante. Porém, esses modelos de cuidado internacionais constroem um falso inimigo comum e buscam soluções universais e replicáveis, mas existem diversas armadilhas nessas tentativas. As alternativas propostas são, muitas vezes, técnicas e compensatórias, como se toda ação de destruição pudesse ser compensada em algum lugar — provavelmente naquele mais conveniente ao capital. Certos habitantes do mundo são, então, convocados a modificar suas vidas para que outros habitantes possam prosseguir com sua existência exploratória. Ou seja, com o objetivo de preservar certas áreas, removem-se habitantes de suas margens, habitantes esses que não apenas não contribuem com sua destruição, como têm papéis muito importantes na manutenção desses espaços. A remoção dos habitantes humanos preserva, desse modo, a ideia de uma natureza intocada e continua a negar a existência de formas de se

habitar o mundo em companhia das águas, diferentes da forma moderna imperial.

Azoulay nos convida a “recuperar outras modalidades de partilha do mundo”, questionando “o hábito de estudar o mundo partilhado por meio de conceitos políticos e categorias”.¹⁷ No lugar desse movimento de retorno ao paraíso intocado, Ferdinand propõe um movimento de encontro. Para o autor, não seria necessária uma volta, mas uma reviravolta, porque, como afirma, “[e]sse retorno não sabe o que fazer quando — surpresa! — ‘descobrem-se’ os que já estão lá, naquela terra ou naquela natureza-alvo do retorno”.¹⁸ No Peruaçu, esses outros que sempre estiveram lá são, em grande parte, o povo Xakriabá.¹⁹ O parque é, também, terra indígena, e aprendi com Juliana Ventura de Souza Fernandes que as pinturas rupestres das cavernas do Parque são “consideradas uma das dádivas mais significativas legadas aos Xakriabá contemporâneos”.²⁰ Uma das grandes propagandas turísticas do PNCP é, justamente, a existência dessas pinturas rupestres que atestam a presença de populações, uma presença que sua instalação parece negar.

17 AZOULAY, Desaprendendo a origem da fotografia, 2019, p. 32.

18 FERDINAND, *Uma ecologia decolonial*, 2022, p. 219.

19 Reconheço que sei pouquíssimo sobre esse tema, embora muito me interesse. Agradeço especialmente a Lucas Carvalho as belas conversas sobre o assunto. Especialmente, sou grata pela narrativa de uma memorável visita ao PNCP em companhia do povo Xakriabá. Recomendo a leitura de seus trabalhos mais recentes, nos quais investiga esse tema.

20 FERNANDES, 2020, p. 43.

ARMADILHAS, CÂMERAS PARA CRIANÇAS E ONÇAS

*A fotografia é parte do mundo. Ela foi usada para destruí-lo e para tentar repará-lo.*²¹

Na trilha do parque, um objeto fixado em uma árvore chama atenção. Uma criança não precisaria se ajustar, nem uma onça. Um enquadramento para crianças e onças, uma câmera *crionça*! A câmera tem a árvore como cinegrafista, e, no PNCP, são as Jaguatiricas e os Mocós que cabem no enquadramento. As armadilhas fotográficas²² foram instaladas pelos pesquisadores do Instituto Biotrópicos em pontos estratégicos. Segundo contam, durante a criação do PNCP, não houve escuta para as muitas gentes humanas do território. Porém, a captura que é feita nesse caso — que é de vídeos e imagens — ajuda a entender quais são as trilhas e os trajetos mais frequentes dos animais que habitam o território que agora é parque.

Tomei um tempo para pensar sobre esta expressão: armadilha fotográfica. Nesse caso, a captura não é do animal, mas de sua imagem. O dispositivo é instalado a uma altura de aproximadamente trinta centímetros do solo e, com as câmeras *crionças*, pesquisadores conseguem localizar espécies, mapear famílias de animais,

21 AZOULAY, 2023 *Infinity Award*, 2023.

22 As armadilhas fotográficas foram desenvolvidas pelo fotógrafo George Shiras na década de 1890. Na época, as fotos eram registradas em câmeras analógicas que possuíam flash, e os cliques eram disparados quando os animais esbarravam nos fios do mecanismo. Porém, somente na década de 1990 esse tipo de dispositivo se popularizou.

o tamanho das populações e entender como as espécies interagem. Não existe acordo nesse “evento fotográfico”. Pelo contrário, as capturas explicitam exatamente os desacordos, já que as imagens fornecem aos pesquisadores informações sobre como visitantes humanos interferem nos modos de habitar dos outros seres.

Como num experimento de reparação, essas armadilhas produzem visualidades invisíveis à narrativa moderna, acostumada à lógica do herói e à ideia de mundo a ser descoberto. Para muitas cosmologias, como as ribeirinhas, por exemplo, não é preciso ver para constatar a presença. Não há dúvidas, por exemplo, de que a onça viva ali mesmo que ela não tenha sido vista recentemente. Mas, para a modernidade, que entende o mundo como um objeto constante a ser decodificado, se nem tudo o que é visto é considerado, aquilo que a narrativa moderna apagou fica ainda mais sem lugar. Raramente vista pelos humanos, a fauna é esquecida. Observar as fotografias e os vídeos feitos pelas armadilhas é um modo de conhecer alguns dos muitos segredos da mata. Nem tudo deve ser visto, mas, no jogo imperial, esse parece ser um bom exercício de negociação e, por que não, de reparação fotográfica.

Nessa pesquisa que acontece no PNCP, os registros ajudam não apenas a mapear os caminhos dos animais, mas a identificar viventes específicos, contabilizar famílias de animais, estudar os períodos reprodutivos e os hábitos desses seres. O aparato pode não intimidar os habitantes mais-que-humanos, mas isso não significa que ele não seja percebido. Nos registros diurnos, alguns animais se aproximam, curiosos, tornando-se ótimos protagonistas para registro. Outros parecem desfilar para a câmera e são registrados em vários ângulos, o que ajuda os pesquisadores a aprenderem

Figura 04: Jaguaririca no PNCP. Fonte: MENEGASSI, Pesquisa mapeia impactos do turismo para fauna em parque nacional, 2022.



mais sobre eles. Uma marca singular no corpo, por exemplo, pode identificar um animal específico. Já uma pelagem não usual pode indicar uma nova descoberta. Alguns animais desavergonhados ou indiferentes se alimentam na frente da câmera e farejam na busca por comida. Outros são grandes demais e escapam do quadro. Existem, ainda, aqueles que por pouco não se misturam às folhagens e somem na imagem.

As avaliações começaram em 2007, utilizando dezesseis armadilhas espalhadas por trilhas existentes no Parque (tanto turísticas quanto não turísticas). Com as câmeras, foi possível mapear os impactos da chegada dos turistas em seis espécies de mamíferos: a Jaguatirica (*Leopardus pardalis*), a Paca (*Cuniculus paca*), o Porco-do-mato (*Pecari tajacu*), o Veado-catingueiro (*Mazama gouazoubira*), o Quati (*Nasua nasua*) e o Mocó (*Kerodon rupestris*). Nas minhas visitas, dentre os animais mapeados, o Mocó foi o único animal que consegui conhecer pessoalmente. Ele é um animal roedor, com um risco elevado de se tornar extinto, e, por isso, é classificado como vulnerável à extinção. Suas pequenas fezes são bastante características, o que torna fácil identificar sua passagem. No Parque, longe das fotografias, é dessa maneira que é possível saber que ele esteve por perto. De acordo com o estudo feito utilizando as imagens crionças, o Mocó foi a única espécie que teve sua rotina afetada pela abertura do parque para visitação. Com o começo das visitas, ele mudou suas rotas, passou a preferir circular pelas trilhas não frequentadas pelos turistas. Eles também aumentaram sua atividade diurna nas trilhas turísticas. Segundo os pesquisadores, isso provavelmente se deu porque seus predadores naturais, as Jaguatiricas, se tornaram mais ativas durante a noite.

Figura 05: Caititu e armadilha fotográfica.
Capturas de tela do filme. Fonte: INSTITUTO
BIOTRÓPICOS, *Mamíferos do Parque
Nacional Cavernas do Peruaçu*, 2014.



A lua aparece e, nos registros noturnos, os olhos brilham e as manchas na pelagem se tornam evidentes. Outros animais, para além dos que estão sendo estudados, surgem. O famoso Tamanduá-Bandeira parece desfilar com seu filhote. A rara Onça-Parda é registrada. Os animais de menor porte andam acompanhados e se escondem. Onde estão os grandes mamíferos durante o dia? A Raposa é curiosa e se aproxima do dispositivo. A inesperada Jaguatirica também desfila. E o único registro multiespécie divulgado: um animal voador, (seria um morcego?) cruza a câmera no mesmo momento em que a Jaritataca se aproxima.

As capturas já registraram mais de 23 espécies de mamíferos de médio e pequeno porte, inclusive os raros Lobos-Guará de cor preta e o Cachorro-Vinagre. Nesse tipo de armadilha, o cuidado encontra o manejo, e eu me pergunto se essa captura se torna um exercício de cuidado do mundo partilhado. Em movimento de tradução, as imagens se tornam informações para os biólogos, e essas informações podem endossar políticas públicas. Certamente, existem muitos equívocos nessas traduções, mas é preciso contaminar as práticas institucionais com experiências de escuta multiespécie. As imagens aprisionadas nas armadilhas comprovam (para os que precisam de comprovação) a habitação desses espaços por diversos viventes. Na lógica imperial, muitas vezes é preciso atestar o óbvio: “Olhem, existem outros além de nós aqui!”. Essa parece ser uma forma de a modernidade ajustar seu olhar para além da alienação proposital, “uma oportunidade de cuidar do

Figura 06: Jaguatiricas e armadilha
fotográfica. Capturas de tela do filme.
Fonte: INSTITUTO BIOTRÓPICOS, *Mamíferos do
Parque Nacional Cavernas do Peruaçu*, 2014.



mundo compartilhado” para além da “gramática imperial”, como ensina Azoulay.²³

Ao avesso da busca incansável por decifrar os ditos instintos animais, acredito que aprenderíamos mais ao assumir, de forma genuinamente interessada, que os muitos viventes que habitam o mundo conosco são imprevisíveis aos olhos humanos. Seguindo o convite de Vinciane Despret, podemos nos despir do conforto do especismo humano e habitar o mundo em suas estranhezas, “nos sentindo um pouco menos em casa nele”.²⁴ Entre o apocalipse e a resignação, a ameaça do fim deste mundo parece paralisar alguns e mover alguns poucos outros. Já não resta dúvida de que é preciso manter os peixes nos rios, os rios na terra, o petróleo no solo e a floresta de pé — isto é, de fato, preservar. Porém, não é mais suficiente deixar de destruir; é preciso reparar. A reparação é física, histórica, política e, por que não, epistemológica e imagética.

Azoulay me provoca a pensar que é ainda necessário revogar o direito originário de destruir.²⁵ A autora afirma, ainda que “o direito de cuidar do mundo partilhado não deve ser concebido como novos direitos, mas antes assumido como direitos preexistentes que foram violados quando os mundos começaram a ser destruídos”.²⁶ É também Azoulay que me convida a pensar que a reparação pode estar, inclusive, no modo como utilizamos as ferramentas imperiais. As câmeras *crições* me parecem um importante

23 AZOULAY, *Potential History: Unlearning Imperialism*, 2019, p. 157 apud MARQUEZ, 2023, p. 4.

24 DESPRET, *O que diriam os animais?*, 2021, p. 275.

25 AZOULAY, *Potential History*, 2019.

26 Ibidem, p. 544.

ensaio dessa tentativa: uma visualidade disparadora e reparadora. De maneira desconfortável, pode ser possível encontrar nesse tipo de visualidade rastros para compor formas de cuidado multiespécie e assumir que as imagens que são historicamente violentas e destruidoras do mundo comum podem ser também potenciais cuidadoras e, por que não, reparadoras do mundo partilhado.

REFERÊNCIAS

- AZOULAY, Ariella Aïsha.** *The Civil Contract of Photography*. Brooklin, NY: Zone Books, 2008.
- AZOULAY, Ariella Aïsha.** What is a photograph? What is photography?, *Philosophy of Photography* 1: 1, pp. 9–13, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1386/pop.1.1.9/7>. Acesso em: 23 set. 2025.
- AZOULAY, Ariella Aïsha.** Desaprendendo a origem da fotografia. *ZUM Revista de Fotografia*, n. 17, 29 out. 2019, on-line. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-17/desaprendendo-origens-fotografia/>. Acesso em: 23 set. 2025.
- AZOULAY, Ariella Aïsha.** *Potential History: Unlearning Imperialism*. London: Verso Books, 2019.
- AZOULAY, Ariella Aïsha.** A fotografia cativa. *ZUM Revista de Fotografia*, 25 jan. 2022, on-line. Disponível em: <https://revistazum.com.br/ensaios/a-fotografia-cativa/>. Acesso em: 23 set. 2025.
- AZOULAY, Ariella Aïsha.** 2023 Infinity Award: Critical Writing, Research, and Theory — Ariella Aïsha Azoulay. 1 vídeo (13 min). Publicado pelo canal International Center of Photography, em 30 mar. 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tB1XKB__wTI. Acesso em: 21 set. 2025.
- BISPO DOS SANTOS, Antônio.** Somos da terra. *PISEAGRAMA*, n. 12, p. 44–51, 2018.
- COIMBRA, Paulo Ricardo de Andrade.** *Desterritorialização e conflitos em parques de Minas Gerais*. Dissertação de Mestrado. São João del-Rei: Programa de Pós-Graduação em Geografia (PPGeog) da Universidade Federal de São João del-Rei, 2019.
- DE LA CADENA, Marisol.** *Earth Beings: Ecologies of Practice across Andean Worlds*. Durham; London: Duke University Press, 2015.
- DESPRET, Vinciane.** *O que diriam os animais?* Trad. Letícia Mei; Prefácio: Bruno Latour; Desenhos: João Loureiro. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

FERDINAND, Malcom. *Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho*. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

FERNANDES, Juliana Ventura de Souza. *A guerra dos 18 anos: uma perspectiva Xakriabá sobre a ditadura e outros fins de mundo*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2022.

FISHER, Andrew M. Dispossessing the Wilderness: Indian Removal and the Making of the National Parks — Book Review. *The Western Historical Quarterly*, summer, pp. 227–228, 2000.

INSTITUTO BIOTRÓPICOS. *Mamíferos do Parque Nacional Cavernas do Peruaçu*. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal Instituto Biotrópicos, em 7 ago. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uOmU-mo7EU6w>. Acesso em: 26 set. 2025.

LE GUIN, Ursula K. *A teoria da bolsa de ficção*. São Paulo: n-1, 2021.

MARQUEZ, Renata. Nossa palestra é andando. In: Reunião de Antropologia da Ciência e Tecnologia, 9, Goiânia, 2023. *Trabalhos Completos Apresentados nos Seminários Temáticos da IX Reunião de Antropologia da Ciência e Tecnologia*. Campinas: Unicamp, v. 6, n. 6, 2024. Disponível em: <https://ocs.ige.unicamp.br/ojs/react/article/view/4011>. Acesso em: 23 set. 2025.

MARQUEZ, Renata; GALUPPO, Adriana; ROCHEBOIS, Louise; MUSA, Priscila Mesquita. Três fotografias. In: Junia Cambraia Mortimer; Washington Drummond (orgs.). *Entre imagem e escrita: Aracy Esteve Gomes e a cidade de Salvador*. Salvador: EDUFBA, 2020, p. 354–373.

MENEGASSI, Duda. Pesquisa mapeia impactos do turismo para fauna em parque nacional. *Oeco*, publicado em 3 out. 2022. Disponível em: <https://oeco.org.br/reportagens/pesquisa-mapeia--impactos-do-turismo-para-fauna-em-parque-nacional/>. Acesso em: 26 set. 2025.

MUSA, Priscila Mesquita. *Quem vê cara não vê ancestralidade: arquivos fotográficos e memórias insurgentes de Belo Horizonte*. Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (NPGAU) da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, 2022.

TEIXEIRA, Leonardo Ávila. Além do greenwashing: escritor alerta para riscos de uma ecologia racista. GQ Brasil, 13 mar. 2023. Disponível em: <https://gq.globo.com/um-so-planeta/noticia/2023/03/escritor-alerta-riscos-ecologia-racista.ghtml>. Acesso em: 20 de março de 2023.

TSING, Anna. *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno*. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.

TSING, Anna. O Antropoceno mais que Humano. *Ilha – Revista de Antropologia*, v. 23, n. 1, pp. 176–191, 2021.

Cosmotécnica tupinambá

Renata Marquez

*A história não pode ser como os brancos
escreveram porque as informações
não batem com o que escrevem.*

Cacique Babau, 2023

Em 1500, os Tupinambá receberam os portugueses na costa nordeste do Brasil. Porém, como efeito das políticas de extermínio direcionadas a eles e às outras comunidades que aqui habitavam, foram considerados extintos no século XVIII. A cronologia moderna que orchestra o tempo em passado, presente e futuro inventou e segue inventando arcaísmos em cada canto do planeta para garantir e controlar um futuro único. Contudo, “as informações não batem com o que escrevem”,¹ salientou Cacique Babau, liderança tupinambá da Serra do Padeiro, sobre os modernos. Com o território em processo de demarcação desde 2004 e ainda alvo da violência colonizadora, a comunidade da Terra Indígena Tupinambá de Olivença, na Bahia, segue vivendo conforme a sua visão cosmológica — junto à Mata Atlântica e à coletividade de não humanos que, com eles, a povoa.

Se a ideia do progresso inescapável é alicerce do mundo colonial, desaprender a linearidade histórica é uma das premissas para gestos reparadores. Este artigo parte de conversas com Cacique Babau e sua irmã, a artista e antropóloga Glicéria Tupinambá, acerca das práticas que realizam e com as quais mantêm seus mundos à revelia da cronologia moderna. São práticas que se dão no “tempo espiralar”, como ensina Leda Maria Martins. Para essas

1 CACIQUE BABAU, Comunicação oral, 2023.

comunidades, “antes de uma cronologia, o tempo é uma ontologia, uma paisagem habitada pelas infâncias do corpo, uma andança anterior à progressão, um modo de predispor os seres no cosmos”.²

Como seres no cosmos e com o cosmos, os Tupinambá da Serra do Padeiro vêm rememorando, transmitindo, reeditando e sonhando cosmotécnicas ancestrais. Tentaremos aqui ensaiar diálogos entre as narrativas históricas tupinambá — escutadas de Babau e Glicéria em encontros na UFMG e na aldeia da Serra do Padeiro — e a noção de história potencial proposta por Ariella Aïsha Azoulay e seus esforços para “rebobinar a história”.³

ESCUTANDO HISTÓRIAS CONTRACOLONIAIS

Em outubro de 2023, cerca de cinquenta estudantes e professores da Universidade Federal de Minas Gerais estivemos na aldeia tupinambá da Serra do Padeiro, na Bahia, para o curso *Saberes e fazeres da terra*, organizado pela Formação Transversal em Saberes Tradicionais e pelo Programa de Pós-Graduação do NPGAU.⁴

2 MARTINS, *Performances do tempo espiralar*, 2021, p. 21.

3 AZOULAY, *Potential History*, 2019.

4 O programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais foi criado na UFMG em caráter experimental em 2014 e instituído formalmente em 2015. Esse programa se encontra em diálogo e se inspira na proposta do Encontro de Saberes do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia (INCTI) de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa da Universidade de Brasília (UnB). Ao conceder hospitalidade aos saberes das culturas afrodescendentes, indígenas e populares, o programa procura abrir a universidade a experiências de ensino e pesquisa pluriepistêmicas. É coordenado pelo professor César Guimarães e tinha como Conselho Gestor, em 2023, Luciana

Escutamos Cacique Babau contar, durante aproximadamente três horas, a história da invasão do território, hoje brasileiro, do ponto de vista tupinambá. Em seu relato, não há sujeição ou derrota, mas estratégia, organização política e astúcia — sobretudo “contra o Estado”, como salientou, na década de 1960, Pierre Clastres sobre o exercício político indígena.⁵

Foram os parentes Tupinambá que moravam próximos ao Rio Mutari que receberam os portugueses. Enquanto um grupo ficou lá, os batedores desceram para Ilhéus para informar aos outros que havia chegado gente estranha. As pessoas acham que a guerra chegou, que já entraram matando, mas não. Quando um grupo estrangeiro se aproxima, os Tupinambá vão avisar aos outros que os estranhos chegaram. Temos que ter o máximo de Tupinambás avisados enquanto outros recebem o grupo, vão enrolando, parecendo sensíveis, bonzinhos, pacatos e ingênuos — para poderem coletar informações. Depois, o primeiro grupo sai e vêm os grupos

Oliveira, André Brasil, Cida Moura, Janaína Barros e Renata Marquez. O curso *Artes e Ofícios dos Saberes Tradicionais: Saberes e fazeres da terra* foi ministrado em outubro de 2023 na Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG e no Programa de Pós-Graduação em NPGAU. Com coordenação de Mestre Joelson Ferreira de Oliveira (Terra Vista) e Cacique Babau (Serra do Padeiro), o curso teve a participação ativa da comunidade do Assentamento Terra Vista (dentre os envolvidos estavam Solange Brito, Deysiane Ferreira, Tarcísio Costa, Capixaba, Louro Camacã, Pedro Castro, Clare, Ângela Guerra e Isaac) e da Serra do Padeiro (dentre os envolvidos estavam Magnólia, Bruno, Robert, Beu, Seu Lírio, Maria da Glória, Baiaco e Orí), assim como dos professores parceiros Ana Paula Baltazar, Renata Marquez, Wellington Cançado, Luciana Oliveira, Ricardo Jamal, André Brasil e César Guimarães.

5 CLASTRES, *A sociedade contra o Estado*, 2003.

mais agressivos, cada um subindo um nível. Os Tupinambás medem até onde vai a coragem deles, até chegarem os que realmente resolvem pela força. A guerra Tupinambá demora para ser finalizada... Apenas seis meses depois de que fomos informados, os primeiros portugueses ancoraram aqui na região de Ilhéus. E a partir daí começaram os confrontos. Na nossa região, encontraram mais roça pronta e mais plantios, e então começaram a saquear as nossas roças para se abastecer de comida, porque nós conseguíamos pegar muito peixe na costa e armazenar. Fazer farinha, beiju e moquear caça e peixe para armazenar, para ficar comendo durante dias, para ficar sem ir trabalhar, é cultura Tupinambá. Os Tupinambá travaram guerras contra os portugueses em toda a região de Ilhéus e deslocaram indígenas em toda a costa brasileira, informando às outras etnias e mandando que se organizassem para a gravidade que eram os invasores.⁶

Sabemos que “a gravidade que eram os invasores” não é mais uma narrativa que pertence ao passado histórico. A violência segue presente e forte contra os territórios e modos de vida tradicionais ao longo dos últimos cinco séculos. Paralelamente, ao escutarmos Babau, torna-se evidente que a organização política tupinambá segue reeditando, ao longo desse tempo, as suas trajetórias de existência e os modos de informação e defesa a partir de suas matrizes. Glicéria Tupinambá completa:

A história ainda não abordou de maneira apropriada as duas formas de governo fundamentais na negociação territorial. O

autogoverno tupinambá é a nossa maneira de vivermos entre nós; o alto governo diz respeito às negociações que estabelecemos com os outros.⁷

Como poderiam a história ocidental e sua cronologia moderna abordar o modo de viver tupinambá de maneira apropriada? É necessário desapropriar a história ocidental e torná-la outra. Precisamos desaprender a linearidade abissal que confina passados na categoria do arcaico para podermos perceber movimentos que tornam o passado copresente e dialogante. Para cuidar de histórias que definitivamente não passaram, Ariella Aïsha Azoulay propõe o que chama de história potencial, politizando a cronologia histórica e buscando estudar reedições no presente de “modalidades incomensuráveis de cidadania” experimentadas desde muito antes da colonização:⁸

A história potencial é uma forma de estar com os outros, vivos e mortos, através do tempo, contra a separação do passado e do presente, dos povos colonizados e seus mundos e posses, e da história e da política. Nesse espaço onde a violência deveria ser revertida, diferentes opções que haviam sido eliminadas são reativadas como uma forma de retardar o movimento imperial do progresso.⁹

7 TUPINAMBÁ, O território sonha, 2023, p. 180.

8 AZOULAY, *Potential History*, 2019, p. 19.

9 Ibidem, p. 43.

A história potencial ajuda a abrir o caminho para sermos capazes de abordar o tempo como ontologia em vez de cronologia. Os seres que habitam o cosmos convivem, resistem e são reativados porque não se constituem exclusivamente de materialidades que poderiam ser destruídas. Para Cacique Babau e Glicéria Tupinambá, o tempo presente é lugar de encontros ontológicos com os ancestrais tupinambá que povoam a paisagem do tempo e intervêm no presente. As histórias tupinambá que escutamos são histórias contracoloniais, nos termos do pensador quilombola Antônio Bispo dos Santos,¹⁰ para quem contracoloniais são os povos da terra cujos modos de vida precedem e transcendem a invasão do “Novo Mundo” e estão constantemente reeditando as suas trajetórias.¹¹

10 Enquanto escrevia este texto, em dezembro de 2023, o querido amigo e pensador Antônio Bispo dos Santos deixou esta terra para andar mais longe. Ele diria, como disse tantas vezes, que não era um pensador, mas um tradutor entre mundos. Mestre generoso da confluência, do saber orgânico e do contracolonialismo, Bispo transformou radicalmente o nosso modo de pensar, de ensinar, de escrever (e de falar) e de imaginar futuros outros por vir. Semeou os saberes da sua geração avó, aprendidos no Quilombo Saco Curtume, Piauí, pela oralidade e fez brotar palavras gravadas e grafadas. Afeto, emoção e a sua inteligência rara permearam nossas conversas no processo de feitura do livro *A terra dá, a terra quer* (2023). Com muita saudade, experimentamos com ele a dança do tempo circular. “Somos povos de trajetórias, não somos povos de teoria. Somos da circularidade: começo, meio e começo. As nossas vidas não têm fim. A geração avó é o começo, a geração mãe é o meio, e a geração neta é o começo de novo” (BISPO DOS SANTOS, *A terra dá, a terra quer*, 2023, p. 102). Nossa homenagem e infinita gratidão. Salve Bispo!

11 BISPO DOS SANTOS, *Somos da terra*, 2018.

A UNIVERSIDADE E OS SABERES TRADICIONAIS

Instituições modernas como universidades e museus têm um papel urgente a desempenhar nos processos de confluência entre as ciências e os saberes tradicionais.¹² Na companhia tupinambá e quilombola, e também ao lado de Azoulay, podemos entender o papel mais-que-epistêmico das universidades como “oportunidade de cuidar do mundo compartilhado, o que inclui questionar privilégios, abrir mão deles e os utilizar”.¹³ Na Serra do Padeiro, Cacique Babau nos convidou ao diálogo e ao compartilhamento de modos de vida:

Vocês da universidade, os alunos que acolhem os nossos alunos indígenas aqui e os professores têm sempre o apoio tupinambá. A casa tupinambá está aberta. [...] Toda vez que precisarem de nós para fazer uma palestra, estamos à disposição, mas aquilo que falamos, nós gostamos de mostrar. Por isso, é sempre melhor as pessoas irem até a aldeia para vivenciar um pouco.¹⁴

A prática contracolonialista, como explica Bispo dos Santos, engloba um conjunto de modos de vida que, desde sempre, expressam e mantêm os seus “mundos orgânicos” na contramão do capitalismo e do imperialismo, e tramam engenhosas formas de negociar com o “mundo sintético”.

12 MARQUEZ, Quase-etnógrafa-etc., 2020.

13 AZOULAY, *Potential History*, 2019, p. 157.

14 CACIQUE BABAU apud MARQUEZ, Nossa palestra é andando, 2024, p. 3.

Colonizar é subjugar, humilhar, destruir ou escravizar trajetórias de um povo que tem uma matriz cultural, uma matriz original diferente da sua. E o que é contracolônizar? É reeditar as nossas trajetórias a partir das nossas matrizes. E quem é capaz de fazer isso? Nós mesmos! Só pode reeditar a trajetória do povo quilombola quem pensa na circularidade e através da cosmovisão politéista. [...] Para nós, quilombolas e indígenas, essa é a pauta. Contracolônizar. No dia em que as universidades aprenderem que elas não sabem, no dia em que as universidades toparem aprender as línguas indígenas — em vez de ensinar — e toparem aprender para que servem as plantas da Caatinga, no dia em que eles se dispuserem a aprender conosco como aprendemos um dia com eles, aí teremos uma confluência. Uma confluência entre os saberes. Um processo de equilíbrio entre as civilizações diversas desse lugar. Uma contracolônização.¹⁵

A história potencial exercita espaços de pensamento para grafias de uma co-história contracolônial sem que isso seja uma contradição de termos. A prática constante da escuta e os gestos de pesquisa em companhia dos saberes extra-acadêmicos entendem a história como lugar político e campo de manobra para futuros compartilháveis, tentando superar o problema estrutural de que “a violência imperial é o nosso bem comum, nossa forma de viver junto”.¹⁶

Nas conversas com Cacique Babau e Glicéria Tupinambá, aprendemos que não temos um mundo em comum, mas habitamos

15 BISPO DOS SANTOS, Somos da terra, 2018, p. 51.

16 AZOULAY, *Potential History*, 2019, pág. 148.

mundos coexistentes e divergentes, e o nosso trabalho é criar formas de compartilhar e viver juntos. Como cuidar da divergência em vez de eliminá-la? Como preservar a multiplicidade dos “incomuns que sustentam o comum”,¹⁷ como escrevem Marisol de la Cadena e Mario Blaser?

ARTE É LUTAR PELO TERRITÓRIO

Reeditando as trajetórias de existência tupinambá e os modos de informação e defesa a partir de sua cosmologia, Glicéria Tupinambá transita entre mundos: da aldeia na Serra do Padeiro viaja ao Museu Nacional da UFRJ, onde cursou o mestrado, e também tem visitado e pesquisado em diversos museus de arte e centros culturais no Brasil, nos Estados Unidos e na Europa.

Hoje fui colocada no lugar de artista, mas a única coisa que eu realmente sei fazer é lutar pelo meu território. Nós somos pessoas que sonham no território, e o território sonha junto com a gente. Se ele se sente ameaçado, se se sente agredido, ele vai falar conosco, e todos da aldeia vão ter o mesmo sonho. Como abelhas numa colmeia.¹⁸

No trânsito tradutório entre mundos, a palavra “arte” ganha outro significado e outra função através dos passos de Glicéria Tupinambá. Dois outros termos redesenham o repertório da arte

17 BLASER & DE LA CADENA, *Os incomuns*, 2021, p. 82.

18 TUPINAMBÁ, *O território sonha*, 2023, p. 186.

em sua multiplicidade de saberes: sonho e aldeia. A transposição do “eu” — que “fui colocada no lugar de artista” — e do “nós” — que agrega “todos da aldeia” — promove os sonhos a um lugar epistêmico, à fonte de conhecimento, e entende a comunidade como autoria compartilhada, aproximando a estética não do extraordinário, mas do ordinário da vida cotidiana coletiva.

É por meio dos sonhos que Glicéria se comunica com os Encantados, que contribuem desde tempos imemoriais para o autogoverno tupinambá; e é por meio da comunidade — dentre crianças, jovens e anciões — que novos objetos artísticos, mas não apenas artísticos,¹⁹ são confeccionados e passam a circular nas especializadas tramas globais do sistema da arte.

Se Azoulay entende que documentos arquivados “não são itens de um passado completo, mas, em vez disso, elementos ativos de um presente comum”,²⁰ é por meio dos sonhos, entre os tupinambás da Serra do Padeiro, que elementos produzidos em outros tempos podem se tornar “elementos ativos” novamente. Os sonhos vêm cuidar e trazer de volta cosmotécnicas ancestrais. Foi o caso do Assojaba, o manto de penas de pássaros usado em rituais tupinambá tradicionais que foi retomado por Glicéria e pela comunidade da Serra do Padeiro em 2006.

A retomada do manto de penas coloridas inaugura um modo próprio de reativar saberes e fazeres como possibilidades cosmopolíticas vivas. Os mantos transportados das aldeias para os museus e as cortes da Europa nos primeiros séculos do período colonial não encarceram um passado inerte; pelo contrário,

19 DE LA CADENA, *Earth Beings*, 2015.

20 AZOULAY, *Potential History*, 2019, p. 234.

permanecem à espera de serem reencontrados por seus parentes indígenas e escutados por suas comunidades de origem.

Sabe-se de onze mantos tupinambás, produzidos entre os séculos XVI e XVII, localizados em coleções etnográficas europeias (Bélgica, Dinamarca, França, Itália e Suíça). Se os objetos saqueados das Américas e da África deram origem a muitos dos museus que hoje conhecemos e visitamos no hemisfério Norte, como questionar, abrir mão de e utilizar o lugar institucional, elitista e excludente da arte?

Fazer a pergunta “o que são reparações?” repetidas vezes, com os outros, não é uma tentativa de encontrar uma resposta final — finalmente poder pagar, nos termos da Verdade —, mas afirmar que é através da potencialização da história que o trabalho de reparação poderia render a recuperação de um mundo compartilhado de cuidado comum.²¹

Glicéria relata que o manto lhe diz em sonho “que é possível ser diferente daquele lá parado, estagnado, congelado no tempo, como uma visão do passado que não é mais possível recuperar”.²²

O Assojaba é sagrado. Junta passado, presente e futuro. Só pode ser usado pelos chefes indígenas e com autorização dos Encantados. O manto tem de voltar em movimento. A feitura dos mantos é conduzida pelos Encantados; é uma cosmotécnica. [...] O Assojaba

21 Ibidem, p. 567.

22 TUPINAMBÁ, Material de sinalização gráfica integrante da exposição *Feito de folhas e penas*, 2022.

representa para nós, Tupinambá, a revitalização da nossa cultura, da nossa língua, dos nossos fazeres, das nossas técnicas. O manto vem desvendando segredos. A confecção do manto traz saberes guardados pelas mulheres tupinambá: tecelagem, trançagem, uso de vários utensílios como a agulha de tucum, preparação do cordão feito de algodão com cera de abelha. Embora o manto tenha sido feito por mim, a confecção envolveu todas as pessoas da comunidade, das crianças aos anciões: na busca das penas, na coleta da cera de abelha tiúba e no ensino da tecelagem pelos anciões.²³

Em 2018, Glicéria visitou, com a antropóloga Nathalie Le Boulter, a reserva técnica do Museu Quai Branly, em Paris, onde está guardado um dos onze mantos tupinambá levados do Brasil à Europa séculos atrás. Ela conta sobre o estado de “cosmoagonia” que experimentou ao ver justapostas as dimensões do presente e do passado:

Chegando ao museu, fomos revistadas, passamos por um detector de metal, olharam nossos documentos e, finalmente, chegamos. Entrei numa dimensão em que eu estava no presente e no passado, o corpo presente e a alma ausente. Se eu fechasse os olhos, via as mulheres sentadas, com penas ao redor, fazendo a malha do manto. Eu estava naquele lugar, mas, ao mesmo tempo, em outro. Estava numa cosmoagonia. Me vinham três imagens: uma da mulher na aldeia, sentada, confeccionando o manto; outra do manto no navio; e uma terceira do manto saindo da embarcação e caminhando do cais em direção a uma viela escura onde desaparecia.

109

Só que eu estava ali para ver o manto, ver como se colocavam as penas, suas cores e variedades — de guarás, de araras, de periquitos. A malha é complexa. Dava para ver que era de algodão artesanal, e, em cima, tinha outra malha que lembrava a da linha do tucum. Fui percebendo que esses materiais se achavam na minha comunidade, que a linha tinha essa durabilidade porque fora encerada com a cera das abelhas jataí, tiúba, uruçú.²⁴

Cacique Babau havia nos ensinado que a arte tupinambá da Serra do Padeiro se recusa a produzir artefatos fora do contexto dos rituais: “De cultura para artesanato é uma transformação tremenda. O que fazemos para uso religioso não pode ser vendido”.²⁵ Contudo, agora, o *manto como arte* ressignifica a arte como gesto de luta pelo território e como modo de cuidar da vida comum. Se Azoulay propõe rebobinar o momento do saque das Américas quando se deu a violenta separação entre os objetos e as comunidades onde eles costumavam agir, Glicéria entende a viagem do Assojaba como missão política que atravessa os tempos. Ela diz que não há simplesmente roubo, mas diplomacia.

“O manto tupinambá não foi roubado, foi uma troca. Há muito terror, mas também há trocas. A história contém muitas informações que precisam ser questionadas”.²⁶ Na separação dos objetos das comunidades que os produzem, ela aponta que pode haver intencionalidade política — cosmopolítica — inerente aos gestos de diálogo entre a nobreza indígena e a nobreza europeia.

24 Ibidem.

25 CACIQUE BABAU, Comunicação oral, 2023.

26 Tupinambá, O território sonha, 2023, p. 191.

Quando estive no Palácio de Versalhes, vi na cúpula da Sala de Apolo a representação da América, na qual está uma mulher. Ela veste um manto vermelho, como o manto que foi guardado por séculos no Museu Nacional da Dinamarca, em Copenhague. É a representação de uma mulher guerreira, com arco e flecha, com a borduna aos pés e um jacaré ao lado. Ela está ali com o poder de negociar. Contudo, na história, ninguém lhe concedeu este poder. Ninguém narrou e empoderou nenhuma das mulheres tupinambás como negociantes. [...] O manto tupinambá que está voltando ao Brasil da Dinamarca, devolvido pelo Museu de Copenhague, é um ancestral, não é um objeto. Ele tem a própria agência, ele fala, ele deseja. Sabemos que é costume, em qualquer diplomacia da realeza, quando um rei visita o outro, levar o que há de melhor, o que há de mais precioso. Nós não éramos apenas escravos. Tínhamos a diplomacia. Catarina Paraguaçu foi para a Europa e entregou o que havia de mais belo e de melhor para presentear a realeza do povo de lá.²⁷

SÉCULOS DE DIPLOMACIA NO MUSEU

As estéticas indígenas estão, ainda hoje, em trânsito entre mundos, ocupando e desafiando o sistema ocidental da arte e os modos de viver juntos. Em vez da estética como “partilha do sensível”,²⁸ elas nos convocam a pensar, justamente, sobre a dificuldade dessa partilha e suas muitas equivocações: a estética como *diplomacia*

111

27 Ibidem, pp. 182, **190**.

28 RANCIÈRE, *A partilha do sensível*, 2005.

do sensível. O Assojaba tupinambá é um diplomata mais-que-humano que continua a luta pela vida contracolonial, através do tempo circular. São séculos de diplomacia reeditada hoje na retomada cosmotécnica do manto e na reedição dos museus como lugares de experiência de um mundo compartilhado que precisa aprender a preservar os incomuns que compõem o que tentamos chamar de comum.

Os museus, como consequência da ressignificação e da refuncionalização da arte como modo de lutar pelo território, são transformados em lugares diplomáticos para a reedição do roteiro do encontro entre mundos que se deu há cinco séculos e para o desenho de roteiros vivos de compartilhamento e respeito. “Existe um roteiro de um encontro que se dá sempre”, um encontro que sempre retorna, que não se resumiu à catástrofe de 1500 e que segue desafiando as narrativas históricas, explica Ailton Krenak. “Os nossos encontros ocorrem todos os dias e vão continuar acontecendo, tenho certeza, até o terceiro milênio, e quem sabe além desse horizonte”.²⁹

As retomadas dos territórios indígenas, mas também as retomadas linguísticas e as retomadas de elementos, artefatos, rituais e agentes tradicionais temporariamente suspensos ou esquecidos em suas comunidades, constituem gestos internos à comunidade, mas também voos externos, nos quais diplomacias do sensível podem operar. Glicéria Tupinambá, ao falar que *Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá* — ou “essa é a grande volta do manto

tupinambá”³⁰ — também entende a necessidade das voltas, dos voos e dos pousos estratégicos do Assojaba em diversos centros culturais, instituições acadêmicas, ocupações urbanas e aldeias indígenas. Glicéria e o Assojaba atuam como diplomatas na circularidade cosmopolítica, pautando a “insistência do cosmos” nos espaços e nas políticas ocidentais.³¹

Em outubro de 2022, a UFMG recebia o manto confeccionado por Glicéria e pela comunidade da Serra do Padeiro para a exposição *Feito de folhas e penas*.³² Era também a ocasião da outorga da titulação de Doutor por Notório Saber em Arquitetura e Urbanismo pela UFMG a Cacique Babau e mais quatorze mestres e mestras dos saberes tradicionais de Minas Gerais e da Bahia.³³ O museu universitário foi incluído como lugar de reedição do roteiro do encontro originário entre os povos, por meio da curadoria e da montagem de uma exposição que reuniu, além de Glicéria

30 Em 2021, em Brasília (16 de setembro a 17 de outubro) e em Porto Seguro (28 de outubro a 29 de novembro), entrou em cartaz a exposição *Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá*, com curadoria de Augustin de Tugny, Glicéria Tupinambá, Juliana Caffé e Juliana Gontijo.

31 STENGERS, A proposição cosmopolítica, 2018.

32 A exposição *Feito de folhas e penas* foi exibida no Espaço do Conhecimento UFMG de 20 de outubro a 4 de dezembro de 2022 e teve curadoria de Augustin de Tugny, Glicéria Tupinambá e Renata Marquez.

33 O Notório Saber foi regulamentado pela UFMG em maio de 2020 e se distingue do título de Doutor Honoris Causa: as titulações por Notório Saber são concedidas a partir de um dossiê circunstanciado apresentado a uma comissão de avaliação aprovada no âmbito da Pró-Reitoria de Pós-Graduação e são equivalentes ao título acadêmico de Doutor; já os títulos de Honoris Causa são títulos de homenagem e distinção.

Figuras 01, 02, 03 e 04: Assojaba na exposição *Feito de folhas e penas*, em cartaz no Espaço do Conhecimento UFMG, Belo Horizonte, de 20 de outubro a 4 de dezembro de 2022. Fonte: Fotografias de Emir Lucrecia (01) e Renata Marquez (02–04).





Tupinambá (como artista e curadora), também Japira Pataxó, titulada por Notório Saber em Educação pela UFMG no mesmo ano.

Do Espaço do Conhecimento UFMG, em Belo Horizonte, o manto voou para o Itaú Cultural e para a Pinacoteca de São Paulo, e, um ano depois, voltava a São Paulo e pousava na Casa do Povo,³⁴ na aldeia guarani Kalipety, no Museu das Culturas Indígenas, no Museu do Ipiranga, na Ocupação Nove de Julho e no MASP. O manto foi feito para voar e circular, não para ser exibido como objeto de arte vendável. “Ele não está à venda”, disse Glicéria ao MASP, com veemência. “Sua missão é estar em movimento”. Em cada espaço onde pousa o Assojaba, é instalada uma cosmológica inadiável, tão antiga quanto perene, conduzida por sua generosa diplomacia, que nos conta que ele vem de outros tempos e espaços, e que outros mundos são possíveis.

34 O projeto *Manto em Movimento* traz uma exposição de pesquisa e uma série de visitas do Assojaba a espaços, comunidades e instituições na cidade de São Paulo. Organizado pelo comitê curatorial formado por Glicéria Tupinambá, Augustin de Tugny, Benjamin Seroussi, Fernanda Pitta, Juliana Caffé e Juliana Gontijo, o projeto contou com a participação de Ana Druwe, Caio Lescher, Laura Daviña, Livia Viganó, Olga Torres e Jean Camoleze, e se deu entre 3 de setembro e 9 de dezembro de 2023.

REFERÊNCIAS

AZOULAY, Ariella Aïsha. *Potential History: Unlearning Imperialism*. London: Verso Books, 2019.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. Somos da terra. *PISEAGRAMA*, n. 12, pp. 44–51, 2018.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu/PISEAGRAMA, 2023.

BLASER, Mario; DE LA CADENA, Marisol. Os incomuns. *PISEAGRAMA*, n. 15, p. 74–83, 2021.

CACIQUE BABAU [Rosivaldo Ferreira da Silva]. Comunicação oral. São José da Vitória, Aldeia Serra do Padeiro (BA), Curso Artes e Ofícios dos Saberes Tradicionais: Saberes e fazeres da terra, Formação Transversal em Saberes Tradicionais/ NPGAU-UFMG, 2023.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado: pesquisas de antropologia política*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

DE LA CADENA, Marisol. *Earth Beings: Ecologies of Practice across Andean Worlds*. Durham; London: Duke University Press, 2015.

KRENAK, Ailton. O eterno retorno do encontro. In: Adauto Novaes (org.). *A outra margem do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp. 23–31.

MARQUEZ, Renata. Quase-etnógrafa-etc. *Revista Mundaú*, n.9, 2020. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistamundau/article/view/10455>. Acesso em: 23 set. 2025.

MARQUEZ, Renata. Nossa palestra é andando. In: Reunião de Antropologia da Ciência e Tecnologia, 9, Goiânia, 2023. *Trabalhos Completos Apresentados nos Seminários Temáticos da IX Reunião de Antropologia da Ciência e Tecnologia*. Campinas: Unicamp, v. 6, n. 6, 2024. Disponível em: <https://ocs.ige.unicamp.br/ojs/react/article/view/4011>. Acesso em: 23 set. 2025.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Exo/Ed. 34, 2005.

STENGERS, Isabelle. A proposição cosmopolítica. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 69, pp. 442–464, abr. 2018.

TUPINAMBÁ, Glicéria. Material de sinalização gráfica integrante da exposição *Feito de folhas e penas*. Belo Horizonte: Espaço do Conhecimento UFMG, 2022.

TUPINAMBÁ, Glicéria. O território sonha. In: Felipe Carnevali de Brot; Fernanda Regaldo; Paula Lobato; Renata Marquez; Wellington Cançado. *Terra: Antologia afro-indígena*. Belo Horizonte: PISEAGRAMA; São Paulo: Ubu, 2023.

Caminhar com mulheres e plantas

Isabela Oliveira Izidoro
em companhia de Nelinda Gonçalves Macedo,
Eurica Ferreira Leite e Gleydson Vicente Mota

“Dia-de-manhã bonito, o sol chamando, estava dando lindo o gril-gril das maitacas, no primeiro, segundo, terceiro passar delas, para os buritis [do brejo]. Por qualquer coisa, que não se sabe, as series gritaram, morro abaixo, morro acima, quase bem uma hora inteira”.¹ Logo que o sol chama, Nelinda passa o café e parte para os cuidados com a horta. Cuidado com horta não tem sábado, domingo, nem feriado. O movimento diário de ‘molhação’, no tempo da seca, é tarefa de muitas mulheres do Vale do Peruaçu. Também cedo de manhã, Nelinda já começa a se preocupar com o almoço. Dona da casa, é ela quem cozinha, ainda que não goste de cozinhar. “Vou fazer inhame frito, vamos colher os inhames na horta”, anuncia, já com o corpo apontando o caminho.

Nelinda é uma das companheiras² das caminhadas feitas durante a pesquisa de mestrado *Vai-vem maretá: notas sobre ciências do Rio Peruaçu*, em que me interessei por como se dão as aprendizagens e ocupações dos espaços relacionados às águas do Peruaçu, territórios que desafiam a lógica das ciências imperiais.³ Junto de seu esposo, Zé Torino, Nelinda é reconhecida como

- 1 ROSA, Manuelzão e Miguilim, [1964] 1990, p. 67. No original, as maitacas voam para as veredas.
- 2 A adoção da escrita no feminino recusa o masculino como norma e marca a centralidade das mulheres na produção da vida e nos cuidados com os mundos do Sertão, evidenciada nas caminhadas e nas relações vividas no Vale do Peruaçu, onde as dinâmicas de gênero se mostram fortemente marcadas.
- 3 Este texto parte de visitas a hortas e quintais com Nelinda Gonçalves Macedo, Rica Ferreira Leite Mota, Gleydson Mota e outras companhias, em março, julho e agosto de 2022, durante a pesquisa de mestrado *Vai-vem maretá: notas sobre ciências do rio Peruaçu*, apresentada por Isabela Oliveira Izidoro ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFMG em 2022. Para este livro, o

plantadora de água e como importante agente na manutenção dos ciclos do Rio Peruaçu.

O Peruaçu é um afluente do Rio São Francisco, no Norte de Minas Gerais. Suas margens abrigam muitas comunidades humanas, com registros em pinturas nas muitas cavernas, feitas há milhares de anos. Ali vivem povos indígenas xakriabás, comunidades barranqueiras, geraizeiras, quilombolas, vazanteiras, entre outras. Na região, existe um importante mosaico de áreas de preservação, com uma Área de Proteção Ambiental cujos limites coincidem com aqueles da bacia hidrográfica do Rio Peruaçu e dois parques no alto e no baixo curso do rio, que muitas vezes tensionam os objetivos de proteção integral com os usos humanos: o Parque Estadual Veredas do Peruaçu e o Parque Nacional Cavernas do Peruaçu. Nas últimas décadas, a diminuição da vazão do rio se tornou visível e, em alguns trechos, ele deixou de correr. Essa interrupção está ligada a múltiplos fatores, como a mineração, o monocultivo de eucalipto, o agronegócio, a emergência climática e o rebaixamento e o descolamento do lençol freático.

Um dos mapas em que o Peruaçu se encontra é o de áreas suscetíveis à desertificação.⁴ Eventos climáticos extremos, associados à degradação do solo, podem forçar a migração das moradoras que podem se mover — e destinar à morte aquelas que não podem. Donna Haraway nos lembra de que, *“neste momento, a terra está cheia de refugiados, humanos e não humanos, e sem*

texto foi editado em novas caminhadas pelo Rio Peruaçu, no segundo semestre de 2025.

4 ANA, *A questão da água no Nordeste*, 2012, p. 64.

refúgios”.⁵ Nelinda e Zé, junto de outros seres-rio,⁶ nos ensinam a construir refúgios: espaços-tempo reais e possíveis de convivência com a seca, em que as matas, a horta, os jardins e o rio são vizinhos essenciais para a manutenção da vida.

O exercício de compreender as ciências dos seres-rio desponta como uma oportunidade de *desaprender* as ciências imperiais, que se pretendem inertes e imutáveis, bem como as respostas exatas e singulares, que criam um mundo em detrimento de todos os outros. Ariella Aïsha Azoulay argumenta que, assim como outras instituições e práticas imperiais, as ciências permitem a perpetuação da violência como forma de relação entre grupos.⁷ Tais práticas são apresentadas como verdades e procedimentos neutros, mas tal neutralidade é uma fachada para a violência inerente à apropriação e à reclassificação de mundos e culturas.

Azoulay nos convoca a “*buscar não descobrir, mas nos juntar a outras*”,⁸ e o exercício de desaprender as ciências é uma recusa a narrativas e categorias impostas pelas instituições imperiais. Torna-se, assim, um compromisso de desaprender os papéis atribuídos pelo imperialismo,⁹ ainda que reconhecendo o quanto somos condicionadas e convidadas a agir como suas agentes, nos

5 HARAWAY, Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno, 2016.

6 O termo *seres-rio* é usado principalmente em diálogo com Marisol de la Cadena, Mariano e Nazário Turpo e os Tirakuna, ou seres-terra (DE LA CADENA, *Earth Beings*, 2015).

7 AZOULAY, *Potential History*, 2019, pp. 82–83.

8 Ibidem, p. 199.

9 Ibidem, p. 213.

Figura 01: Pintura em parede do bar de Olhos d'Água, março de 2022. Fonte: Fotografia de Isabela Izidoro.



diferentes contextos. Em nosso caso, vale ponderar que cada uma das interlocutoras deste texto ocupa a chamada *pesquisa* a partir de seu próprio contexto, produzindo mundos e processos de aprendizagem de maneiras distintas e situadas.

Tais processos desafiam as formas instituídas de produção acadêmica, abrindo espaço para outras epistemologias, outros vínculos, outras perguntas. Como conta Azoulay: *“Desaprender com companheiras implica questionar nossos hábitos de estudar os mundos partilhados por meio de conceitos e categorias políticas, percorrendo exclusivamente prateleiras de bibliotecas dedicadas a certos filósofos ou indo atrás de documentos redigidos por políticos entre quatro paredes e mais tarde armazenados em arquivos imperiais. Desaprender com companheiras significa não mais privilegiar os relatos dos agentes imperiais, incluindo os estudiosos, e, em vez disso, recuperar outras modalidades de partilha do mundo e as muitas recusas latentes a pronunciamentos públicos, às reivindicações diversas e às aspirações reprimidas. Desaprender com companheiras implica abandonar a busca pelo novo que impulsiona disciplinas acadêmicas e tentar se envolver com modos, formações, ações e vozes que foram brutalmente relegadas ao ‘passado’ e descritas como superadas, obsoletas ou dignas de preservação, mas não de interação e ressuscitação. Desaprender significa não se envolver com aquelas que foram relegadas ao ‘passado’ como ‘fontes primárias’, mas sim como potenciais companheiras”*.¹⁰

Desaprender a lógica de validação de certas sabenças a partir de conceitos instituídos por quem tem o poder de fazê-los é parte

10 Ibidem, pp. 15–16; *História potencial*, 2024, pp. 35–36.

do exercício de conhecer os mundos. Como aponta Marisol de la Cadena, o mundo acadêmico e letrado pouco reconhece experiências que escapam à sua visão — muitas vezes por limites epistêmicos ou condições empíricas — e tende a representá-las como não existentes ou, no melhor dos casos, como ficção literária, mito, superstição, crença ou talvez loucura.¹¹ Como lembra De la Cadena, *“o mundo letrado continua a ser o tradutor hegemônico de outros mundos parcialmente conectados, particularmente se estes forem a-letrados”*.¹² Neste texto, buscamos tensionar a ferramenta imperial da escrita e reelaborá-la como gesto de aliança, cuidado e tradução parcial dos mundos-Peruaçu. A escrita caminhante é um convite às leitoras e aos leitores para notar os tempos e mundos do Sertão, mas, certamente, ela é limitada.

Caminhar é um dos modos de aprender na escola das águas e um dos territórios onde vivem as ciências do Rio Peruaçu. Ao longo dos caminhos, as certezas das ciências imperiais, muitas vezes excludentes, abrem espaço para perguntas que brotam do cotidiano e das práticas relacionais. Isabelle Stengers afirma que *“uma ciência triste é aquela em que não se dança”*¹³ e propõe nos¹⁴ lançarmos à aventura de *“descobrir uma boa pergunta que possa levar a um vínculo”* durante as experimentações.¹⁵ Inspirando-nos

11 DE LA CADENA, *Earth Beings*, 2015, p. 60.

12 Ibidem, p. 62.

13 STENGERS et al., *Uma ciência triste é aquela em que não se dança*, 2016.

14 Podemos habitar provisoriamente esse “nós”, junto de Stengers, que é uma filósofa e historiadora do Norte Global (COSTA, *Ecologia e resistência no rastro do voo da bruxa*, 2017, p. 29).

15 STENGERS et al., *Uma ciência triste é aquela em que não se dança*, 2016.

por esse movimento, torna-se possível imaginar ciências múltiplas, construídas por muitos seres, ancoradas nas experiências e movidas pelos fluxos das relações emergentes. Entre hortas, quintais, cozinhas e matas, práticas de aprendizagem corporais, brincantes, situadas e compartilhadas ganham força. Importante lembrar que existem aquelas ciências que, ocupando nossos corpos humanos — e, em meu caso, não indígena, não barranqueira, não sertaneja, cidadã da cidade-progresso —, não conseguimos decifrar.

Ao ampliar as possibilidades de companhias numa pesquisa acadêmica, Anna Tsing chama atenção para a necessidade de *“recuperar a história e permitir a entrada de não humanos”* para aprender sobre os mundos e fazer ciência com as complexidades dos dias de hoje.¹⁶ Neste texto-caminhada, os seres-rio que habitam o quintal de Nelinda surgem também como nossos companheiros. Entre horticultoras, o termo *plantas companheiras* pode se referir a cultivos e relações de vizinhança que beneficiam o solo, que controlam o que consideram pragas e que fornecem morada para insetos polinizadores. Expandindo essa noção, as plantas são aqui consideradas também como companheiras das aprendizagens das ciências do Rio Peruaçu. Nesse sentido, quem sabe seja possível expandir nossas percepções de mundo para entender como as plantas aprendem os melhores convites para suas polinizadoras, comunicam-se entre si e respondem aos eventos e às transformações trazidos pela emergência climática.

Figura 02: Nelinda fazendo mudas das plantas do seu jardim, em março de 2022.

Fonte: Fotografia de Isabela Izidoro.



No quintal, ao apresentar o jardim, Nelinda vai também revelando seus experimentos afetivos e botânicos. *“Essa aqui é uma flor de maio rosa, esse maio a minha não deu flor. Essa outra plantinha de flores bem pequenas é amarela. Coloquei, no mesmo vaso, uma galha da flor vermelha, para sair num só vaso duas cores! Nesse outro vaso, vai sair amarela e rosa”*. As plantas de chão também são muitas, e os vasos e canteiros carregam gestos, vizinhanças e geografias sensíveis, cultivadas com atenção: *“A vinagreira é boa para questões do estômago: minha vizinha pica a folha picadinha e põe na salada. Logo atrás é o angico branco, descendo é a mangueira, está toda florida, o pé de canela é lá perto, tem o pé de moringa, dois pés de mexerica, tamarindo, coquinho azedo”*.

Nos plantios ao longo do tempo, Nelinda cria mundos nesse quintal. Como coloca a antropóloga Camila Bevilaqua, *“jardins são paisagens que ajudam a pensar as relações entre humanos e plantas, uma vez que o desenho dos jardins e canteiros nunca é aleatório”*. Ela continua, em diálogo com a também antropóloga Natasha Myers: *“O design dos jardins importa. Plantas certamente têm um controle tão forte das nossas vidas (pense em comida, combustível, forragem, fibras, farmacêuticos e mais) que é possível afirmar [como diz Myers] que ‘nós só somos porque elas são. Ainda assim, na relação de poder entre plantas e pessoas, os humanos continuam sendo os que elaboram o design: nós temos baldes, escavadeiras, concreto, vidro, metal, fertilizantes, pesticidas, testes de solo, estratificação do solo, técnicas de colheita, fome e desejos estéticos. Para mim, a pergunta etnográfica se torna: como as pessoas escolhem encenar suas relações com as plantas?”*¹⁷ Diferentemente da

natureza organizada, regrada, intocada e a ser desembaraçada,¹⁸ o quintal de Nelinda floresce como paisagem movente, onde a memória e o cuidado também são cultivados. Essas espacialidades se formam em experimentos das relações criadas constantemente entre ela e as plantas, a terra, a água, a seca, o vento e os bichos.

“As flores amarelas são adoradas pelas abelhas mangangá”, e os jardins são maneiras de convidá-las a estarem por ali. Além de produzir jardim para si e para sua família, Nelinda conta que, nos intercâmbios de agricultura familiar, aprendeu a cultivar para os bichos, que também ajudam na roça. As mangangás também adoram as flores arroxeadas do maracujá e são ótimas polinizadoras de muitas espécies de flores grandes, silvestres e cultivadas.¹⁹ Por serem grandes e robustas, elas conseguem voar grandes distâncias em busca de alimento (e, quem sabe, diversão e prazer?). A presença das mangangás também convida pica-paus, que se alimentam das larvas nos ninhos.²⁰ Nesta manhã, vemos um, cabeça vermelhinha, bicar o pé de mamão.

Nelinda continua a explicação: *“A mangangá dá em pau podre. A terra aqui não é queimada, é terra em que elas ficam. Em terra em que põe fogo todo ano, elas não ficam; elas gostam de paus e folhas podres, para fazer as casinhas debaixo dos paus”*. Elas também são conhecidas como abelhas carpinteiras, justamente por construírem seus ninhos em árvores, galhos e partes vegetais em decomposição, que escavam com suas fortes mandíbulas. Quando

18 PÁDUA, Aventura e predação, 2013.

19 SANTOS & COSTA-NETO, O mangangá como polinizador do maracujá-amarelo, 2012.

20 FREITAS et al., A história natural ilustrada de um polinizador, 2017.

Nelinda conta sobre a polinização, com frequência ela chama atenção para o fato de que não é só ela e suas ferramentas humanas que criam jardins. *“Ali tem uma planta que atrai ela, crotalária, pelo cheiro da planta e por serem amarelinhas. Vão lá no ciúme e em todos os plantios que faço, pegam o pólen, distribuem. Essa vinagreira, quando eu ganhei, era só verde e vermelha. Agora sai amarela e cor-de-rosa, pela polinização que elas fazem. Não tenho visto dela, mas no tempo da crotalária e dessas outras flores amarelas, as plantas ficam lotadas”.*

Outro dia, nos gerais, vemos muitos pés de pequi já com flores e frutos, temporões — época de começar os frutos é outubro, preparação para o tempo das águas. Gley, querido companheiro de pesquisa, nos contou que os pequizeiros ficaram confusos com a chuva, que veio tão concentrada no tempo das águas, e com a seca forte pela qual passamos agora. Quem sabe tentariam garantir a continuidade da espécie, produzindo logo as sementes e mudas, ele propôs. O que as florações antecipadas podem representar, se pensamos nas polinizadoras companheiras dos pequis? Mangangás são importantes polinizadoras de flores grandes porque seus corpos geralmente tocam diferentes partes da flor, incluindo os órgãos florais, onde há o pólen, ao buscar o néctar — com abelhas pequenas, isso raramente ocorre, dificultando a polinização. Certas flores, como a da castanheira, têm pétalas que bloqueiam a entrada, e só a mangangá, com sua força, consegue entrar.²¹ Algumas leituras apresentam que os machos buscam abundância de flores para ter mais chances de reproduzir, e que as abelhas trabalham, buscando as flores e o néctar, até não poderem

mais voar e, então, morrem.²² Seria apenas isso? Buscar certo tipo de flores, consumir néctar, se reproduzir, trabalhar e morrer?

Carla Hustak e Natasha Myers, refletindo sobre encontros entre orquídeas e abelhas, nos convidam a pensar num caminho em que flor e abelha seriam mutuamente constituídas no encontro, em atos de polinização e comunicação. Para elas, não se trata de *“fetichizar lógicas econômicas, mutações aleatórias que conduzem a mudanças geracionais e relatos funcionalistas de adaptação”*, mas estar *“alerta para as formas de vida transitórias e incertas que acontecem ‘agora’, e ‘agora’ e ‘agora’”*.²³ Elas se perguntam: *“E se os encontros de insetos/flores fossem condicionados não apenas por uma economia calculista que visa maximizar a aptidão física, mas também por uma ecologia afetiva moldada pelo prazer, pelo jogo e por propostas experimentais?”*.²⁴

Com essa questão, as autoras chamam nossa atenção para as improvisações momentâneas que podem ajudar a pensar como abelhas e plantas aprendem: *“Quando [observamos] as plantas, rapidamente compreendemos que os organismos podem aprender a sintonizar o seu corpo sensorial com o ritmo de improviso contínuo das diferenças que compõem o mundo. As plantas, nesse sentido, são geradoras de diferenças; realizam constantemente experiências para improvisar novas formas de se articular, registrar e inventar formas de fazer a diferença no mundo. A nossa leitura involucionária dos encontros planta-inseto germina, assim, numa ecologia afetiva, na qual os nichos ecológicos e os meios*

22 Ibidem.

23 HUSTAK & MYERS, *Involuntary Momentum*, 2012, p. 97.

24 Ibidem, pp. 77–78, grifos nossos.

que contornam as lacunas entre os corpos estão repletos de energias, afetos e proposições. Um meio nessa formulação nunca é um espaço passivo ou vazio entre os corpos. No contexto das articulações planta/inseto, o ar paira pesado com significado”.²⁵

Plantar para as abelhas e se envolver nos ritmos cotidianos de sua vida e da vida das plantas é maneira de criar refúgio e cuidar dos mundos partilhados. Polinizadoras como as mangangás têm suas populações reduzidas em todo o mundo pela perda de lugar de morada, pelo uso de agrotóxicos, por espécies introduzidas e pela emergência climática. Além da redução de disponibilidade de água e alimento, as abelhas podem ter problemas para regular sua temperatura e desempenhar atividades como o voo. As abelhas solitárias como a mangangá sofrem mais com as alterações de temperatura do que as abelhas sociais, porque dependem mais da temperatura do ambiente para controlar sua temperatura corporal.²⁶

Vale aprender com as relações que se estabelecem no quintal de Nelinda a produzir espaços para a vida multiespécie, nessa jardinagem que produz belezas e alimentos para as moradoras humanas e que, ao mesmo tempo, é *“um serviço para a comunidade não humana”*.²⁷ Para Natasha Myers, *“o humano está sempre inscrito, formado e alimentado pelas plantas”*.²⁸ *“A ideia não é que um domine o outro: é uma relação, e por isso eu privilegio os*

25 Ibidem, p. 105.

26 SILVA, *Termorregulação da abelha mamangava de grande porte...*, 2020.

27 MYERS, *O mundo já é incrivelmente encantado*, 2021, p. 4.

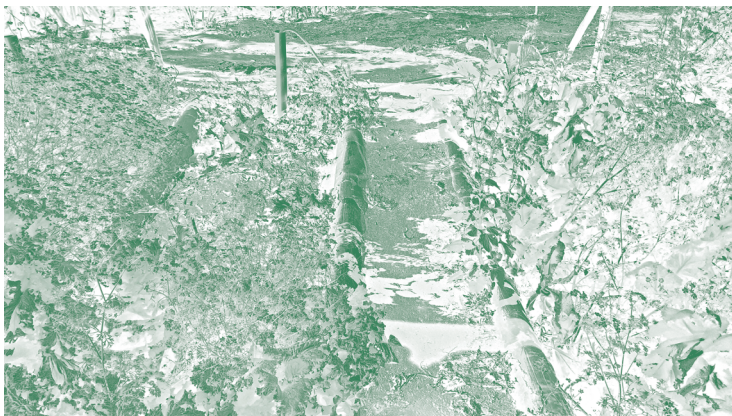
28 Ibidem, p. 2.

*planthropos em vez dos anthropos como o agente, o coletivo que temos que considerar ao tomar nossas decisões sobre como nos movemos pelo mundo, como construímos nossas cidades, como interagimos com os territórios, com a nossa comida e com absolutamente todo o resto. Incluir as plantas nesse planthropos nos dá uma visão mais ampla sobre o que é realmente a humanidade, mas também sobre o impacto de nossas ações no mundo. Se tivéssemos um cúmplice, alguém que nos oxigena, um ser que nos dá o sopro da vida e simplesmente nos permite viver, como cuidaríamos dele? Como reconheceríamos e honraríamos essa relação?”.*²⁹

No quintal, Nelinda mostra uma das plantas mais vibrantes que cultiva por ali: “Estou querendo fazer muda do juazeiro, tenho essa de bola rosa. Já tirei galha desse vaso e plantei perto do pé de manga, não pegou”. Uma vizinha nos contou que água de batata ajuda a enraizar essas mudas. Pensamos se, com o inhame, raiz forte, também não daria certo. Nelinda combina de trazer para o juazeiro a água que usar para lavar os inhames no almoço. `

Inhame é raiz que adora água. Nelinda mostra contente a plantação, em meio a tantos outros cultivos: mandioca, alface, rúcula, coentro, cebolinha, repolho, pepino, banana. Essas folhas-coração, enormes, em verde-escuro, são vistosas e “ficam uma delícia cozidas com o arroz”, ela recomenda. Ciúme, água de melissa, pimenta-da-jamaica e carambola se misturam com os canteiros econômicos onde estão plantados os inhames. “Aqui é terra de gerais, é o seco, de pouco nutriente”. Por isso, Nelinda e Zé Torino usam esses canteiros, que acumulam a água que as plantadoras

Figuras 03 e 04: Canteiro de inhames nas águas, e canteiro de coentro, tomates e couve-flor na seca, em março e em agosto de 2022. Fonte: Fotografia de Isabela Izidoro.



trazem e o adubo que as plantas e os bichos produzem. “Nas águas, tinha muito inhame aqui, deu umas cabecinhas bem pequenas. Falei com eles: ‘você estão dando muito trabalho, e não estou vendo resultado’. Tirei quase todas as cabeças, estão debaixo do pé de manga, vou levar para plantar no brejo. Lá que é lugar de inhame, ele dá umas cabeças enormes, de até seis quilos um inhame. No lugar, plantei cebola. Para o almoço, temos só alguns pezinhos que restaram, e ainda vai nascer muito inhame, mudinhas que ficaram dentro da terra. Também vou arrancar e levar para o brejo. Como esse é um canteiro econômico, eu poderia colocar a mangueira no cano. No cano, a água vem de baixo pra cima e molha muito. Mas, como é plantio de cebola, molho com a mangueira. Cebola gosta de molhar por cima, para não ficar muito embrejada”.

Nelinda passou a plantar no seco, nos canteiros econômicos, quando foram construídas cisternas de placas e calçadão, em 2013, que permitem guardar água das chuvas para diferentes usos para humanas, bichos e plantas. Ela se lembra de quando ainda fazia as tarefas diretamente no Rio Peruaçu, antes de o poço artesiano comunitário ser construído, na década de 1990. Ela descia a grande encosta de sua casa até o rio para recolher água para as atividades domésticas e também para lavar louça e roupas, num poço próximo à moita de bambus. Ela conta sobre certo dia, quando, enquanto lavava vasilhas, guaribas faziam barulhos no alto dos bambus e muitas piabinhas em volta de suas pernas tentavam catar os restos de comida que caíam no rio. Uma pequena sucuri chegou e, não tendo nenhum pau por ali, se enroscou na perna de Nelinda. “Era pequenininha, uns sessenta centímetros. Mesmo ela pequena, já é da inteligência dela saber enrolar nos

paus do rio”. Nelinda ficou olhando, olhando, até que pisou no brejo, sacudiu a perna, e a sucuri saiu.

Essa história é essencialmente diferente das que costumamos escutar das sucuris do Vale do Peruaçu. Aquelas são histórias de aventuras, em que homens com lanças precisaram de muita atenção e força para matá-las, ou, depois de mortas, muitos homens foram necessários para carregá-las — e tirar uma foto, quando alguém de fora dispunha de câmera para registrar o momento do triunfo. Donna Haraway, pensando com Marilyn Strathern, nos diz que importa quais histórias usamos para contar outras histórias,³⁰ e Ursula K. Le Guin complementa: “É a história que faz a diferença. [...] Eu não estou contando essa história. Nós já a ouvimos, todas nós ouvimos tudo sobre todas as lanças e espadas, as coisas para bater e perfurar e açoitar, as coisas longas e rígidas, mas ainda não ouvimos falar sobre onde se colocam essas coisas, o recipiente onde as coisas são guardadas. Essa é uma nova história. Isso é novidade. E, ainda assim, antiga. Antes — certamente muito antes, se você pensar bem — das armas, uma tardia, luxuosa e supérflua ferramenta; muito antes das úteis facas e machados; junto com a indispensável enxada, o moinho e a pá (de que serve desenterrar um monte de batatas se você não tem nada para levar para casa as que não consegue comer?) — junto, ou antes, da ferramenta que extrai a energia para fora, nós fizemos a ferramenta que traz a energia para casa. [...] se aquilo era o necessário para [ser humana], fazer uma arma e matar com ela, então, evidentemente, ou eu era um ser humano muito defeituoso, ou nem mesmo humana eu era. É isso mesmo, eles disseram. Uma mulher

é o que você é. Possivelmente, nada humana, certamente defeituosa. Agora, fique calada enquanto seguimos contando a História da Ascensão do Homem, o Herói".³¹

Ainda que, em geral, a história do extraordinário seja a história entendida como aquela que valha ser contada, Le Guin nos convida a pensar a história como cesta, como recipiente, que guarda palavras e sentidos, os quais tecem relações entre si e conosco. Também convida a *"evitarmos o modo linear, progressivo, da Flecha-(assassina)-do-Tempo do Tecno-Heroico, e redefinirmos a tecnologia e a ciência como, primordialmente, uma cesta de culturas, em vez de uma arma para a dominação"*.³² A história que Nelinda nos conta — e as histórias do dia a dia das mulheres do Peruaçu — é a história da observação e da reprodução da vida; uma comida que não serve mais para as humanas em suas casas, a partir do trabalho das mulheres, alimenta as piabinhas, que alimentam a sucuri, num encontro com as águas do rio.

Entre os canteiros de Nelinda, há um sem-número de pequenas flores brancas formando esferas, no alto de folhas verdes e compridas de cebolinha. A produção de alimentos nos quintais expressa formas de compartilhamento de saberes entre mães, avós e vizinhas, e constitui uma dimensão da saúde coletiva. Rica, vizinha de Nelinda, nos lembra de que está na época de colher as cebolas. Quando dá a flor, é costume tirar o cambão para que o talo não fique duro e difícil de restar. Assim como Nelinda, Rica faz as réstias das cebolas: limpa as cebolas vermelhas, brancas e

31 LE GUIN, A ficção como cesta, 1986, pp. 3–4.

32 Ibidem, p. 6.

Figura 05: Poço e bambuzal, em março de 2022. Fonte: Fotografia de Isabela Izidoro.

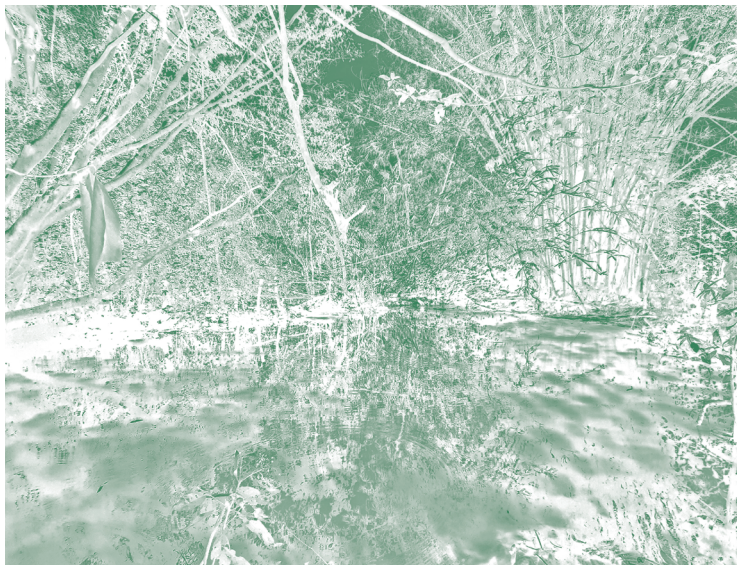


Figura 06: Réstia de cebolas feita por Rica, em julho de 2022. Fonte: Fotografia de Isabela Izidoro.



amarelas, tira seus cabelinhos e usa a palha do buriti para fazer o trançado. Rica está na horta desde cedo. Ela conta: *“Tem coisa que se aprende é vivendo, nem precisa observar a pessoa, só a própria planta. Por exemplo, o tempo da cebola: se planta no mês de abril, se colhe no mês de agosto. O sinal de que está na hora de colher é quando ela já tem cabeça, fica mole no pé e a folha cai”*.

A réstia das cebolas é uma das técnicas que as mulheres usam para garantir alimentos para a família ao longo de todo o ano, até a próxima colheita. A produção nas hortas — onde há água, armazenada nas cisternas — é farta, e a diversidade alimentar é grande. Muitas mulheres do Peruaçu nos contam que a produção é para alimentar suas filhas, suas vizinhas, quem aparece com intenção de compra. Algumas contam que agora, na seca, há pouco alimento; então, planta-se para elas e para os passarinhos. Há também estratégias para evitar que os pássaros comam toda a produção, como colocar lençol em volta das árvores para tentar proteger os frutos que depois virarão polpas.

As atividades das mulheres para a manutenção da vida e dos conhecimentos tradicionais são pilares na organização social do Vale do Peruaçu. Reencontramo-nos com memória de Célia Xakriabá, que igualmente nos ensina sobre mulheres da região que defendem territórios produzindo alimento e vida: *“Perguntei à tia Inês e à Dona Elisa, que era mulher de Rosalino, que morreu na luta pelo território [Indígena Xakriabá], e à Dona Nena, que também perdeu o marido na época [da retomada], como era a contribuição das mulheres antigamente na luta do território. E elas falavam assim: ‘Minha filha, a gente quase não contribuía nada não, porque meu marido era liderança, saía nessa labuta, e a única*

coisa que a gente fazia era dar de comer aos filhos, plantar grandes braçadas de roça'. Eu fiquei escutando e eram repetidas essas narrativas. E a última falou: 'Na verdade, era plantar grande braçada de roça e sustentar a cultura, minha filha, segurar a cultura'. Fui reelaborando que as mulheres Xakriabá não apenas pilavam comida para dar de comer aos filhos; elas sempre foram um pilar muito forte que sustentava a cultura. Então, a comida que pisava no pilão não era apenas a comida para encher a barriga, era uma comida que sustentava a cultura Xakriabá também".³³

Ainda que as tradições venham sofrendo gravemente com a violência imperial e com a emergência climática, elas não desapareceram e não ficaram no passado;³⁴ permanecem criando mundos que são obstáculos ao progresso. Ariella Aïsha Azoulay nos convida a pensar a tradição como formação política por meio da qual as pessoas compartilham seus mundos, seus conhecimentos e seus modos de cuidar dos mundos partilhados: *"A tradição é o sedimento da pluralidade — necessária para a esfera dos assuntos humanos [e podemos acrescentar: e mais-que-humanos] — em um mundo material compartilhado, moldado por muitos, ao longo de gerações, cada qual a partir de seu lugar nesse mundo"*.³⁵

Contrastando com pactos imperiais, a tradição, segundo Azoulay, *"não requer uma espada, ou polícia, ou forças de segurança, porque, para começar, ela não consiste só em palavras, nem é imposta como um novo começo, que exige a destruição do que quer que a tenha precedido, tampouco de uma espada para*

33 XAKRIABÁ, Corpo-território, 2020, p. 88.

34 AZOULAY, *Potential History*, 2019, p. 75.

35 Ibidem, pp. 315–317; *História potencial*, 2024, p. 129.

reprimir a oposição. A Tradição é feita de diversas formas de estar junto, sistemas de conhecimento e modalidades de cuidado que estão impregnados em objetos, práticas, rituais, formas, textos e imagens, compartilhados e herdados, que resistem à permutabilidade e em meio aos quais as pessoas têm seu lugar singular".³⁶

Azulay enfatiza que *"são essa resistibilidade, a condição de pluralidade e o lugar singular das pessoas no mundo — um lugar que não é nada parecido com um lugar abstrato alocado dentro de um plano em vez de dentro de um mundo — que tornam qualquer espécie de tradição um dos principais alvos do imperialismo"*.³⁷ Ela explica que o imperialismo, com seus projetos visionários, exige que *"tudo tem de se adequar, sem que as necessidades de ninguém impeçam o movimento de continuar"*, e, assim, a tradição foi transformada em um obstáculo ao progresso, a ser, portanto, destruída.³⁸

Voltando da horta, encontramos dois caminhos que levam até a casa, circundando a cisterna de placas que guarda água de beber. Num dos poucos canteiros de chão (ao alcance das galinhas), flores que lembram veludo em tons de rosa claro, médio, escuro, púrpura. Ao lado, uma rosa do deserto, enxerto em que, do mesmo tronco, saem flores rosas vibrantes e outras branquinhas. Há algumas plantas espinhentas. Há quem goste das espinhentas, pois os bêbados não tocam nem destroem as plantas espinhentas.

36 Ibidem, pp. 315–316; *História potencial*, 2024, pp. 129–130.

37 Ibidem.

38 Ibidem.

Figura 07: Nelinda regando a horta e o jardim, em agosto de 2022. Fonte: Fotografia de Isabela Izidoro.



Durante as caminhadas e conversas, as desigualdades de gênero se expressam de forma evidente, atravessando os ritmos e as possibilidades da vida cotidiana. São os homens que, em geral, dispõem de tempo e liberdade para sair, caminhar e participar de encontros e decisões. Às mulheres recaem as tarefas de cuidado, a cobrança pela permanência no espaço doméstico e a dificuldade em acessar os tempos *de fora*. Mesmo quando se organizam para as caminhadas e para a pesquisa, enfrentam obstáculos materiais e simbólicos. Nas tarefas cotidianas que partilho com elas, são frequentes as interrupções por vozes e corpos masculinos, muitas vezes violentos, que gritam demandas, sujeições e normas. Assim, as aprendizagens com as mulheres de que tenho notícias se dão principalmente nos espaços do cotidiano, nas pequenas visitas ao quintal, à horta, à roça, ao mato.

Essa dinâmica não é isolada. Creuza Krahô, mulher indígena e pesquisadora, relata situação semelhante ao refletir sobre os apagamentos das mulheres em contextos de pesquisa e transmissão de saberes: *“Todos os antropólogos que vão aos Krahô só pesquisam os homens. Eles não pesquisam as mulheres. A mulher fica de lado, sempre lá para os fundos da casa. [...] Aprendemos assim: sabemos fazer desenho no corpo, pintar, cortar o cabelo do jeito Krahô... Só quem corta o cabelo das pessoas é a mulher mais velha que não menstrua mais, uma mulher nova não pode cortar o cabelo de ninguém. A gente tem que participar só olhando mesmo, olhando muito como corta, como arranca, porque o cabelo é arrancado um por um. Mas, mesmo assim, os homens são os mensageiros para levar as mensagens do trabalho das mulheres para os antropólogos e devolver de novo para as mulheres. Ao pesquisar, vi que a maioria das coisas não é do jeito que estão registradas, porque são*

as mulheres que fazem e os homens que contam. [...] Nunca saiu nada das histórias das mulheres Krahô, de como faziam as coisas, nenhum livro conta a mulher Krahô. Nenhum. O antropólogo pode ser mulher, pode ser homem, o que for, vai pesquisar os Krahô e só procura os homens”.³⁹

Aproxima-se o fim da manhã e Nelinda inicia o preparo dos inhames. Deve-se tirar a casca e cortá-los em tiras bem fininhas. Para que ele fique crocante, além de fritar em óleo quente, ela sugere lavar bastante e tirar a gosma. Cada etapa do preparo é também uma forma de observação e escuta. Nelinda percebe a textura da casca, o som da faca, o cheiro da goma liberada. “*Esse aqui tá mais macio, esse tem a pele grossa, esse vai fritar melhor*”, comenta. Entre as panelas e os canteiros, experimentos se acumulam e a água da lavagem não é desperdiçada: será reaproveitada em experiências no quintal, como rega e cuidado com as mudas do juazeiro.

REFERÊNCIAS

ANA – AGÊNCIA NACIONAL DE ÁGUAS. *A questão da água no Nordeste.* Brasília, DF: Centro de Gestão e Estudos Estratégicos, 2012.

AZOULAY, Ariella Aïsha. *Potential History: Unlearning Imperialism.* London: Verso Books, 2019.

AZOULAY, Ariella Aïsha. *História potencial: desaprender o imperialismo.* São Paulo: Ubu, 2024.

BEVILAQUA, Camila. Cada apartamento uma oca. *PISEAGRAMA*, n. 15, pp. 104–111, 2021.

COSTA, Alyne. Ecologia e resistência no rastro do voo da bruxa: a cosmopolítica como exercício de filosofia especulativa. *Análogos*, n. 1, pp. 24–34, 2017.

DE LA CADENA, Marisol. *Earth Beings: Ecologies of Practice across Andean Worlds.* Durham; London: Duke University Press, 2015.

FREITAS, Breno; SILVA, Cláudia Inês da; BEZERRA, Antonio Diego. *A história natural ilustrada de um polinizador: a abelha mamanava Xylocopa frontalis.* São Paulo: A.B.E.L.H.A., 2017.

HARAWAY, Donna. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. Trad. Susana Dias, Mara Verônica e Ana Godoy. *Climacom*, on-line, 2016. Disponível em: <https://climacom.mudancasclimaticas.net.br/antropoceno-capitaloceno-plantationoceno-chthuluceno-fazendo-parentes/>. Acesso em: 24 set. 2025.

HARAWAY, Donna. *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene.* Durham; London: Duke University Press, 2016.

HUSTAK, Carla; MYERS, Natasha. Involutionary Momentum: Affective Ecologies and the Sciences of Plant/Insect Encounters. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, v. 23, n. 3, pp. 74–117, 2012. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/differences/article-abstract/23/3/74/97715/Involutionary-Momentum-Affective-Ecologies-and-the>. Acesso em: 20 jul. 2022.

IZIDORO, Isabela Oliveira. *Vai-vem mareta: notas sobre ciências do rio Peruaçu.* Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (NPGAU) da Universidade Federal de Minas Gerais, 2022.

KRAHÔ, Creuza Prumkwyj. Mulheres-cabaças. *PISEAGRAMA*, n. 11, p. 110–117, 2017.

LE GUIN, Ursula K. A ficção como cesta: uma teoria [The Carrier Bag Theory of Fiction, 1986]. Trad. Priscilla Mello; Revisão: Ellen Araujo; Marcio Goldman. S.l.: s.n., s.d., on-line. Disponível em: <https://presencial.moodle.ufsc.br/mod/resource/view.php?id=198043&forceview=1>. Acesso em: 23 set. 2025.

MYERS, Natasha. *O mundo já é incrivelmente encantado.* Cadernos Selvagem. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2021.

MYERS, Natasha. How to grow livable worlds: Ten not-so-easy steps. In: Kerry Oliver-Smith (ed.). *The World to Come: Art in the Age of the Anthropocene.* Gainesville: Samuel P. Harn Museum of Art, University of Florida, 2018, pp. 53–63.

PÁDUA, José Augusto. Aventura e predação. *PISEAGRAMA*, n. 6, pp. 24 - 29, 2013.

ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1964] 1990.

SANTOS, Marcos Reis dos; COSTA-NETO, Everaldo Medeiros. O mangangá (*Xylocopa spp.*, *Apidae*) como polinizador do maracujá-amarelo (*Passiflora edulis Sims f. flavicarpa Deneger*, *Passifloraceae*) na percepção dos moradores de Gameleira do Dida, Campo Formoso, Bahia, Brasil. *Interfaces Científicas – Saúde e Ambiente*, v. 1, n. 1, pp. 19–29, out. 2012.

SILVA, Felipe Jackson de Farias. *Termorregulação da abelha mamangava de grande porte Xylocopa frontalis nos neotrópicos diante das mudanças climáticas.* Dissertação de Mestrado. Fortaleza: Centro de Ciências Agrárias da Universidade Federal do Ceará, 2020.

STENGERS, Isabelle; DIAS, Jamille Pinheiro; VANZOLINI, Marina; SZUTMAN, Renato; MARRAS, Stelio; BORBA, Maria; SCHAVELZON, Salvador. Uma ciência triste é aquela em que não se dança. Conversações com Isabelle Stengers. *Revista De Antropologia*, v. 59, n. 2, pp. 155–186, 2016.

TSING, Anna. *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno.* Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.

XAKRIABÁ, Célia. Corpo-território. *Exposição mundos indígenas.* Belo Horizonte: Espaço do Conhecimento UFMG, 2020, pp. 78–109.

habitar os arquivos

Desaprendendo a ler os livros de história da arquitetura brasileira¹

Paula Lobato

Em um sábado de setembro de 2019, o Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) recebeu, em São Paulo, a primeira edição da Feira Compasso, uma feira dedicada a publicações de arquitetura, urbanismo e design. A variada lista de expositores contou com grandes editoras, tradicionais na área da arquitetura, como Perspectiva, Martins Fontes e Romano Guerra; com editoras independentes, donas de catálogos variados, caso da Ubu e da Lote 42; revistas, como *Monolito* e *PISEAGRAMA*, entre outras, de maior ou menor porte, como a Park Books, a editora da Escola da Cidade, alguns artistas gráficos e *zineiros* independentes.¹

Feiras de publicação como essa dissolvem algumas barreiras tradicionais ao mercado editorial e ao circuito de distribuição planejado em torno de livrarias e vendas online, como aquela imposta pelo tamanho da editora, que influi diretamente em sua capacidade de produzir maiores tiragens para uma distribuição de maior alcance; a burocracia envolvida em vender nas livrarias, que requer uma série de institucionalizações em que nem todos conseguem ou com que nem todos querem se engajar; ou a própria ‘questão’ geográfica, que cria, entre diferentes regiões do país, uma dinâmica desigual de distribuição e consumo de conteúdos. Chegando a atrair publicadores — e impressos — de diversos estados, as feiras nos oferecem uma experiência mais próxima da variedade de abordagens possíveis — neste caso — ao campo

1 Este texto reflete sobre experimentos editoriais realizados durante minha pesquisa de mestrado, intitulada *Modos de ler, modos de desaprender: os livros e o ensino de arquitetura no Brasil*, realizada no NPGAU-UFMG, com orientação de Renata Marquez e defendida em outubro de 2021.

da arquitetura, operando como uma espécie de epicentro de interesse dos que acompanham o circuito ampliado de publicações.

Além da comercialização de livros ligados à arquitetura, a feira contava também com uma programação variada de falas e debates — os quais, como expositora, não consegui acompanhar. Ao final do evento, no entanto, assisti à mesa “Mulheres Negras na arquitetura”, conversa entre Gabriela de Matos e Maria Luiza de Barros na ocasião do lançamento da primeira edição da revista *Arquitetas Negras*, e depois disso retirar meu exemplar, adquirido no ano anterior por meio de campanha na Benfeitoria, plataforma de financiamento coletivo de projetos.

O incômodo gerado pela baixa presença de arquitetas negras em seu entorno desde a graduação — seja em publicações, mostras de arquitetura e design, ou mesmo na faculdade — bem como pelo apagamento das influências africanas em livros e disciplinas levou Gabriela de Matos, arquiteta e urbanista graduada pela Puc Minas, a organizar um formulário de mapeamento lançado online, visando encontrar outras arquitetas negras brasileiras. Esse formulário obteve cerca de trezentas respostas em apenas duas semanas. A partir daí, a ideia seria lançar uma série de ações que operariam na diminuição dos efeitos da discriminação de raça e gênero na arquitetura; a primeira delas foi a revista.

Publicada em agosto de 2019, *Arquitetas Negras* é um marco importante na discussão da representatividade na arquitetura e no urbanismo brasileiros, e consegue fazer isso a partir de uma iniciativa que rompe com os padrões existentes no meio editorial: ela é editada por uma arquiteta e urbanista jovem, produzida mediante financiamento coletivo — ou seja, independente de financiamento institucional —, com conteúdo totalmente

produzido por mulheres negras, com design gráfico propositivo, grande alcance geográfico no país e, além disso, é escrita por brasileiras sobre questões caras ao contexto local.

O incômodo que provocou o surgimento da revista *Arquitetas Negras vol.1* é um exemplo dentro de um movimento maior, ou de movimentos maiores, que vêm questionando as ausências promovidas por um circuito editorial (e também cultural) bastante restrito,² e que é, por isso mesmo, responsável por propagar recortes da realidade, os quais, muitas vezes, são tomados como o todo. No campo da arquitetura, essas relações desiguais de poder são frequentemente normalizadas pela universidade e pela história como narrativa científica e universal, difundida pela edição e pela publicação de livros. Autoridades na transmissão do saber científico, os livros nos apresentam os fatos como consenso — e não como disputa —, invisibilizando modos de vida e práticas arquitetônicas outras, não ocidentais, tão ou mais antigas que aquelas por eles legitimadas. Nas palavras de Ariella Azoulay,³ sistemas como esse operam de forma similar ao obturador de uma câmera, criando vereditos: “uma parte muito limitada da informação é capturada, emoldurada e tornada apropriada por aqueles que se tornam detentores de seus direitos”.

Se a arquitetura, na qualidade de disciplina universitária, está baseada na separação entre os projetistas e os construtores, entre

2 Tive a oportunidade de me aprofundar nesse tema durante minha pesquisa de graduação, realizada entre os anos de 2017 e 2018, intitulada *Publicação como modo de fazer arquitetura*.

3 AZOULAY, *Potential History*, 2019, p. XVI.

as construções e os contextos necessários para seu desenvolvimento, entre as pessoas e os objetos, Ariella Azoulay⁴ nos diz que aquela, como um campo especializado, deve ter seus saberes desaprendidos — e essas divisões, estabelecidas em tempos e espaços outros, superadas. Apenas assim poderemos elaborar maneiras de cuidar de um mundo que é comum. Para nos ajudar a compreender a dimensão desse processo, Azoulay⁵ o compara à desativação de uma usina nuclear, um trabalho longo e necessariamente cuidadoso, já que fechar suas portas não é o suficiente; é preciso desmontá-la meticulosamente. Essa desconstrução não acontece de forma instantânea, como também dificilmente nos desemaranhamos das tramas coloniais.

O desaprendizado parte de uma recusa à manutenção do modo como as coisas têm sido feitas e envolve, para quem está dentro da universidade, uma sensibilização no que tange ao uso de conceitos e categorias políticas produzidas pelas instituições ocidentais, bem como no que concerne aos próprios modos de pesquisar, facilmente compostos pelo exame solitário de “prateleiras da biblioteca dedicadas a certos filósofos preferidos”.⁶ Assim, ao contrário do que está implícito na cientificidade acadêmica, desaprender significa entender que outras versões das histórias sempre estiveram sendo tecidas, e “não mais privilegiar os relatos de agentes imperiais, estudiosos incluídos”.⁷ Nessa prática, muitas dimensões podem ser alvo de recusas ativas: a versão da história,

4 Ibidem, p. 60.

5 AZOULAY, Desaprender, 2020.

6 AZOULAY, *Potential History*, 2019, p. 16.

7 Ibidem, p. 16.

a temporalidade imperial — e a linha do tempo —, as narrativas de apagamento, o privilégio do saber científico e a exclusão dos saberes não acadêmicos, não escritos, não registrados da forma como a universidade demanda, entre outros.

Em *Errata*, Ariella Azoulay nos mostra como o desaprender pode ser experimentado na prática. Trabalhando com informações de arquivos variados, a autora afirma que seus conteúdos demandam recontextualizações ou o envolvimento em narrativas não oficiais da mesma história, que pode ser enfraquecida através de intervenções gráficas, imagéticas e textuais, um desafio ao recorte discursivo monopolizado por lugares de poder.

Exibida na Fundació Antoni Tàpies, em Barcelona, entre os meses de outubro de 2019 e janeiro de 2020, *Errata* é também um projeto expográfico de engajamento com conteúdos em diferentes formatos a partir de dispositivos de leitura anti-imperiais, uma prática que transborda sua atuação na academia e adentra um circuito cultural expandido. Esses experimentos partem de uma premissa básica: o direito de “intervir e reverter os mecanismos imperiais de extração e produção de conhecimento”.⁸

Dois trabalhos expostos em *Errata* nos chamam a atenção. Primeiro, *A história natural do estupro*, destacando esse evento histórico minimizado nos livros sobre a Segunda Guerra Mundial através de sua inserção no arquivo fotográfico. Nos livros trabalhados pela autora, os estupros em massa são discutidos brevemente, em uma ou duas páginas, minimizando a importância histórica de tal acontecimento para o final da guerra e, ao mesmo

tempo, indicando convivência com a violência perpetrada contra as mulheres alemãs.

No que se refere ao registro e ao reconhecimento desses crimes, que, apesar de denunciados, continuam aparecendo como uma nota de rodapé em livros de história, Azoulay cria uma série de “fotografias não tiradas”, no formato de quadrados pretos, transformando as pequenas frases acerca desse conteúdo em legendas para acompanhá-las em sua inserção nos livros. As imagens na cor preta se mostram suficientes para marcar sua posição, como ferramenta gráfica e visual, e inserir, no imaginário dos leitores, uma percepção de maior importância para um evento pouco considerado nos textos lidos.

O segundo trabalho, *Fotografias imostráveis*, parte da visita de Azoulay aos arquivos do Comitê Internacional da Cruz Vermelha (CICV), onde encontra imagens da expulsão dos palestinos de seu território durante a Nakba — o êxodo de 1948, que marca o início de sua classificação como refugiados. Azoulay se surpreende com a passividade com que esses eventos são narrados pela instituição — e por suas legendas, elaboradas a partir de uma versão imperial que substitui, por exemplo, o processo de expulsão por “repatriação”.

Ao interpelar o arquivo requisitando suas imagens para uma exposição em que atuou como curadora, ela recebeu como resposta que seu uso estaria condicionado à utilização das mesmas legendas criadas pelo comitê. A autora não poderia questionar a versão enquadrada na história oficial desse evento e, por isso, nomeou como “fotografias não passíveis de exibição” aquelas cujo acesso é controlado pelas instituições que as possuem. Interpretando o contexto das imagens a partir de outro conjunto

de referências, Azoulay escolhe não reproduzir as fotografias e cria uma série de 25 desenhos a partir delas para, assim, poder inserir suas próprias legendas. A autora cria, desse modo, a possibilidade de trabalhar essas imagens livremente, sem a mediação da censura discursiva comprometida com o apagamento dessas violências.

Em um levantamento realizado em 2020, durante minha pesquisa de mestrado, o livro de história da arquitetura brasileira mais indicado como referência bibliográfica pelos professores e pelas professoras nos cursos de arquitetura e urbanismo públicos brasileiros foi *Arquiteturas no Brasil 1900–1990* (1999), de Hugo Segawa, seguido por *Quadro da arquitetura no Brasil* (1970), de Nestor Goulart, e *Arquitetura contemporânea no Brasil* (1981), de Yves Bruand. Representativos do modo hegemônico de se pensar a história da arquitetura brasileira, esses livros foram interpelados por experimentos editoriais inspirados nas metodologias desenvolvidas por Ariella Azoulay em *Errata*.

Escritos em um momento em que não havia muitos livros de história da arquitetura do Brasil, os títulos selecionados desempenham o importante papel de registrar e resgatar os acontecimentos tomados como relevantes, entender e explicar a transição entre períodos e seus estilos. O longo processo de publicação — envolvendo um conjunto de textos publicados na imprensa durante alguns anos, uma pesquisa de doutorado ou uma pesquisa para a produção de um manual — faz desses livros um lugar no qual se depositam conhecimentos já antes testados e minimamente digeridos, enquanto sua impressão em escala industrial implica uma grande quantidade de leitores, geograficamente

distribuída pelo Brasil, requisitos importantes para sua transformação em autoridades na transmissão da história da arquitetura brasileira. Sua versão se torna a oficial, e sua publicação, a seu turno, faz deles importante consolidação do campo da arquitetura no Brasil, mesmo que tenham sido publicados, respectivamente, vinte, trinta e quarenta anos atrás.

Esses livros são, hoje, testemunhas de um modo de fazer história que deve ser superado. Enquanto esse não é um posicionamento incomum na academia — o próprio Hugo Segawa já apresentou, em sua escrita, críticas ao modo como faz história, apesar de fazê-lo, mesmo assim —, entendemos que sua superação passa pelo desaprendizado de seus conteúdos, e não apenas pela alteração nas indicações bibliográficas. Considerando a importância pedagógica de trabalhar o conteúdo desses livros criticamente como forma de trazer para o campo da arquitetura o reconhecimento de sua implicação nos processos de violência coloniais, experimentamos diferentes modos de engajamento com seus conteúdos, modos esses que podem ser tomados como fios condutores para discussões importantes no contexto da produção, da reprodução e do ensino de história da arquitetura no Brasil.

Para *Quadro da arquitetura no Brasil*, criamos, com a turma de “Arquitetura, Arte e Ciências Humanas I” do curso de arquitetura e urbanismo noturno da UFMG — disciplina ministrada remotamente durante a pandemia de Covid-19, entre dezembro de 2020 e janeiro de 2021, e a qual pude acompanhar como estagiária de docência —, o livro *Outros quadros da arquitetura no Brasil*. Para *Arquitetura contemporânea no Brasil*, coletamos uma sequência de eventos narrados por Yves Bruand que deveriam ser analisados com maior cuidado e indicamos, no livro, os espaços deixados

para as imagens que registrariam esses processos. E, para o livro *Arquiteturas no Brasil 1900–1990*, criamos um conjunto de novas legendas para as fotografias tiradas pelo autor, experimento que será mais bem detalhado a seguir.

Hugo Segawa publica *Arquiteturas no Brasil 1900–1990* após sistematizar um compêndio da arquitetura brasileira produzida no século XX a convite da Universidade Autônoma Metropolitana do México, que mantém uma coleção de monografias a respeito das arquiteturas latino-americanas. Esse convite, por sua vez, parte de sua longa pesquisa como colaborador periódico da revista de arquitetura *Projeto*, entre os anos de 1979 e 1996. Seu trabalho como resenhista, ensaísta e editor de arquitetura o levou a “viajar, conhecer realidades distantes, arquitetos e pessoas relacionadas ao campo da arte, da construção, da indústria e um universo expandido para além da vida acadêmica tradicional”,⁹ traçando uma geografia pessoal para o reconhecimento da arquitetura pelo Brasil.

Enquanto colaborava com a revista *Projeto*, o arquiteto pôde visitar cidades como Recife (PE), Salvador (BA), Porto Alegre (RS), Belo Horizonte (MG), Curitiba (PR), Três Lagoas (MT), Londrina (PR), Canoas (RS), Cuiabá (MT), Rio de Janeiro (RJ), Brasília (DF), Nova Itá (SC), Palmas (TO), entre muitas outras. As viagens empreendidas eram a forma possível de entrar em contato com a produção contemporânea de cada região, ainda que, como Segawa revela, seu olhar estivesse atento “para as edificações e espaços [...] de todas

9 SEGAWA, Um vade-mécum da Arquitetura no Brasil no século 20, 2010, p. 3.

as épocas”.¹⁰ Dessas viagens, o arquiteto escrevia periodicamente para a revista artigos entre os quais podemos citar: “Os mineiros e a arquitetura moderna”, publicado na edição de número 81 (1985); “Palmas, cidade nova ou apenas uma nova cidade?”, da edição número 146 (1991); e “Fitomorfia amazônica: o restaurante de João Castro Filho”, publicado na edição de número 169 (1993). Também para a *Projeto*, Segawa organizou o livro *Arquiteturas no Brasil/Anos 80* (1988), que apresenta ao leitor um levantamento da produção arquitetônica do período. Ele diz: “Pessoalmente, organizar *Arquiteturas no Brasil/Anos 80* foi uma descoberta do Brasil: de suas arquiteturas, de seus arquitetos, das paisagens tão distintas e extraordinárias que tive o privilégio de conhecer efetivamente”.¹¹

Durante o processo de pesquisa de *Arquiteturas no Brasil 1900–1990*, Hugo Segawa relata que procurou acessar obras da mesma natureza de seu livro, ou seja, manuais de história da arquitetura brasileira, mas não eram muitos os livros existentes sobre o tema — o principal era o de Bruand. A escassez de fontes históricas levou o autor a complementar sua pesquisa com publicações de características efêmeras, como o catálogo da exposição *Brazil Builds*, editado em 1943 pelo MoMA de Nova York, e revistas de arquitetura publicadas ao longo do século, importantes meios aos quais recorrer na busca de informações sobre a arquitetura brasileira da primeira metade do século XX.

Na abertura de seu livro, o autor reconhece os perigos envolvidos na tentativa de abarcar um período amplo de pesquisa, o risco de cair em interpretações genéricas ou totalizantes, indicando

10 Ibidem, p. 3.

11 Ibidem, p. 4.

uma postura crítica em relação à história focada em recortes da produção, como aquela empreendida por Bruand. O autor escreve: “Bruand dedicou-se principalmente ao Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia e Brasília, deixando a descoberto outras importantes regiões, eludindo a diversidade da produção arquitetônica brasileira”.¹² O diagnóstico da incompletude da análise de Bruand e o modo como sua interpretação triunfalista do moderno já havia se tornado historicamente datada são pontos de crítica a partir dos quais Segawa tece sua própria narrativa. Para o autor, é importante trabalhar uma narrativa mais diversa da arquitetura brasileira, que incluía a moderna, mas não se limite a ela.

Segawa relata a vontade de não privilegiar os produtos, mas os processos da arquitetura — mas avisa que abrirá exceções para alguns mestres —, procurando inserir os edifícios em tendências ou processos maiores. Vemos isso nas divisões temporais de seus capítulos, que, muitas vezes, se superpõem, sugerindo uma tentativa de afastar sua produção de uma leitura puramente cronológica, mostrando alguma simultaneidade entre diferentes processos, o que indica a busca por uma narrativa mais plural que aquela da linha do tempo única.

Assim, organizado em momentos históricos que se sobrepõem, o livro traz inicialmente um panorama do contexto estrutural do início do final do século XIX e do início do século XX, as bases da modernidade que está por vir. “O Brasil em urbanização 1862–1945” é o primeiro capítulo, que abrange um longo recorte temporal. Em seguida, há os textos: “Do anticolonial ao neocolonial: a busca de alguma modernidade 1880–1926”; “Modernismo programático

1917–1932”; “Modernidade pragmática 1922–1943”; “Modernidade corrente 1929–1945”; “A afirmação de uma escola 1943–1960”; “A afirmação de uma hegemonia 1945–1970”; “Episódios de um Brasil grande e moderno 1950–1980”; e “Desarticulação e rearticulação? 1980–1990”, uma breve conclusão.

O material original do livro, preparado e entregue à universidade mexicana em 1992, não foi impresso. Por isso, Segawa conta que enviou os originais a um concurso promovido pela Edusp em 1997, que visava publicar livros didáticos na coleção acadêmica da editora. Segundo o arquiteto, a “primeira edição (1998), de 1.500 exemplares, esgotou-se em sete meses; a segunda edição (1999), de 3.000 exemplares, esgotou-se em cerca de 15 meses. A Edusp fez uma nova tiragem no final de 2002 com 3.000 exemplares. Em 2010 edita-se a terceira edição, com 1.500 exemplares”.¹³ Para Ruth Verde Zein,¹⁴ sua colega na revista *Projeto*, o livro se configura, “desde o seu lançamento, como um clássico que se tornará cada vez mais indispensável, tanto ao arquiteto formado ou em formação, como a qualquer interessado em compreender as questões mais relevantes da arquitetura brasileira deste século”.

Arquiteturas no Brasil 1900–1990 apresenta uma série de fotografias que nos chamam atenção por serem, em grande parte, de autoria do próprio Segawa. Os registros fotográficos empreendidos em suas viagens nos mostram distintas obras arquitetônicas atribuídas a arquitetos variados, exemplares das arquiteturas no

165

13 SEGAWA, Um vade-mécum da Arquitetura no Brasil no século 20, 2010, p. 11.

14 ZEIN, *Arquiteturas no Brasil*, 2002, s.p.

Brasil que o autor pôde conhecer pessoalmente e que representam a materialização da desejada pluralização da narrativa historiográfica da arquitetura brasileira. Na crítica escrita à época do lançamento, Ruth Verde Zein¹⁵ considera que o livro traz “uma quantidade de ilustrações inferior ao que seria desejável, quando se esperaria da editora um tratamento à altura do da abrangência do tema”.

Impressas em preto e branco, e frequentemente dispostas seguindo a largura da coluna de texto (que, ao longo do livro todo, é dupla em cada página), as imagens cumprem sua função usual nos livros de arquitetura: a de ilustrar o que o autor está explicando. A objetividade, ou suposta neutralidade, com que arquitetos fazem fotos das obras e as reproduzem junto a seus textos, acompanhando seu rigor historiográfico, incentiva uma leitura passiva, submetida à interpretação desenvolvida pelo autor do escrito. As legendas, uma segunda camada de direcionamento da interpretação do leitor, terminam de retirar a autonomia da fotografia como imagem, deixando claro que ela não está disposta no livro para ser lida em sua complexidade, evitando qualquer interpretação que possa fugir àquela narrada.

As fotografias, nesse contexto, desempenham um papel importante: comprovam a presença do autor diante dessa multiplicidade de arquiteturas, capacitando-o a discutir arquiteturas no Brasil de forma inédita. Elas complexificam sua crítica à obra de Bruand e indicam a cobertura sem precedentes de regiões ao estudo de arquitetura brasileira. O reconhecimento desse empreendimento rende boas críticas à diversidade arquitetônica



1



2



3



4



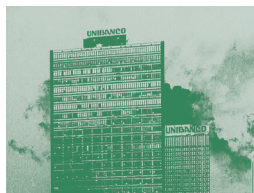
5



6



7



8



9



10

incluída em sua obra, como a de Ricardo Paiva: “É inédita esta preocupação de Segawa em abarcar manifestações consideradas até pouco tempo marginais e que a historiografia da arquitetura moderna omitiu e desprezou”.¹⁶

A reprodução imagética dos edifícios traz uma transformação no modo como se consome a arquitetura — ou sua imagem —, tornando-o acessível a um público muito mais amplo que as pessoas que podem realmente experimentar seus espaços, nivelando a experiência dos leitores e das leitoras do livro. Beatriz Colomina¹⁷ entende que essa condição, que toma grandes proporções no início do século XX, gera um novo ciclo de uso das edificações, independente, sobreposto àquele da experiência cotidiana; um ciclo que altera conceitualmente a experiência dos espaços. No sistema de representação arquitetônico que se desenvolve em mídia, a fotografia exerce um grande impacto no modo como as pessoas se relacionavam com a arquitetura. A experiência fotográfica substitui, para grande parte dos estudiosos e interessados, a visita ao lugar — as fotografias se tornam mais vistas que as obras em si.

Bruno Moreschi¹⁸ nos lembra, porém, de que as posturas neutras diante da imagem escondem escolhas, autores e assinaturas existentes “mesmo que de forma implícita como são os créditos fotográficos dessas obras nos livros — sempre minúsculas letras nomeando o autor do registro num canto da imagem ou, de preferência, escondidos em uma das últimas páginas da publicação”.

16 PAIVA, A escrita da história da arquitetura moderna brasileira, 2008, p. 11.

17 COLOMINA, *Privacy and publicity*, 1996, p. 47.

18 MORESCHI, *Art Book*, 2014, p. 32.



11



12



13



14



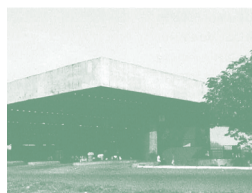
15



16



17



18



19



20

Figuras 01 a 30: Fotografias de Hugo Segawa publicadas em *Arquiteturas no Brasil 1900–1990*.

Uma análise mais profunda das legendas — esses guias pouco percebidos e, inclusive, tomados de forma passiva por espectadores que não dominam a arte de ler imagens¹⁹ — é reveladora. Esse é o caso de *Arquiteturas no Brasil 1900–1990*, no qual as legendas sucintas, compostas por nome do arquiteto, nome do edifício, cidade, estado e ano de construção, colaboram para a percepção da diversidade arquitetônica analisada pelo autor.

Qual o impacto sobre essa interpretação se juntarmos as fotografias que o arquiteto tirou em suas viagens e propormos para elas novas legendas? Nesse experimento, as legendas trazem informações sobre a universidade de graduação dos arquitetos autores dos projetos dos edifícios retratados. Entre os aspectos que essas obras têm em comum, podemos dizer que são projetos em diálogo direto com a academia: como narra Segawa,²⁰ seu interesse está principalmente naqueles que, após cursarem arquitetura no Sudeste brasileiro, tiveram oportunidade de construir o moderno em outros contextos, o que chama de regionalismo.

As novas legendas traçam dois mapas simultâneos e possivelmente superpostos: o primeiro, das cidades que receberam as obras desses arquitetos, e o segundo, das cidades em que completaram sua graduação. Subitamente, “Brasil” parece um recorte geográfico maior que o necessário para esses mapas, ou pelo

19 SANTOS, *Educação desculturalizada*, 2014, s.p.

20 SEGAWA, *Arquiteturas no Brasil 1900–1990*, 1999.



21



22



23



24



25



26



27



28



29



30

Quadro 01: Novas legendas propostas para as fotografias de Segawa.

- 1.** Edifício projetado pelo Engenheiro José Mamede Alves Ferreira, bacharel em matemática pela Universidade de Coimbra, na cidade de Recife (PE).
- 2.** Edifício projetado pelo arquiteto alemão Alexander Buddeus em Salvador.
- 3.** Projeto do imigrante alemão Christiano de la Paix Gelbert em Porto Alegre.
- 4.** Projeto do arquiteto Luiz Signorelli, formado pela Escola Nacional de Belas Artes (RJ), em Belo Horizonte.
- 5.** Projeto do arquiteto Luiz Signorelli, formado pela Escola Nacional de Belas Artes (RJ), em Curitiba.
- 6.** Projeto do arquiteto paulistano Oscar Arine, diplomado em 1964 pela Universidade de São Paulo (USP), em Três Lagoas (MT).
- 7.** Projeto do engenheiro-arquiteto formado pela Escola Politécnica de Varsóvia Lukjan Korngold na cidade de São Paulo.
- 8.** Projeto do arquiteto Giancarlo Palanti, graduado pelo Politecnico de Milão, em São Paulo.
- 9.** Projeto de Lina Bo Bardi em Salvador. Lina estudou na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma.
- 10.** Projeto de Franz Heep, formado na Escola de Artes e Ofícios de Frankfurt, e Jean Ginsberg em Paris.
- 11.** Projeto de Franz Heep formado na Escola de Artes e Ofícios de Frankfurt, na cidade de São Paulo.
- 12.** Projeto de Delfim Amorim, português graduado pela Escola de Belas Artes do Porto e Lúcio Estelita em Recife.
- 13.** Faculdade de medicina projetada por Mário Russo, formado na Escola Superior de Arquitetura de Nápoles, em Recife.
- 14.** Edifício projetado por Rino Levi, Roberto Cerqueira César e Luiz Roberto Carvalho Franco em São Paulo. Respectivamente, graduados em Milão e Roma; Escola Politécnica da USP; Faculdade Mackenzie.
- 15.** Projeto de Rubens Meister, engenheiro civil pela Universidade do Paraná e arquiteto pela ENBA, em Curitiba.
- 16.** Projeto de Vilanova Artigas, engenheiro-arquiteto pela Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, em Londrina.
- 17.** Projeto de Carlos Maximiliano Fayet, Cláudio Luis Araujo, Moacyr Moojen Marques e Miguel Pereira em Canoas (RS). Não encontrei informações sobre sua formação.

18. Projeto de Paulo Mendes da Rocha, Moacyr Freitas e Ercílio Souza em Cuiabá. Respectivamente, Arquiteto e Urbanista pela Universidade Mackenzie; Arquiteto pela Faculdade Nacional de Arquitetura e Urbanismo da Universidade do Brasil (RJ) e Souza, possivelmente colega de Moacyr.

19. Projeto de Milton Ramos, arquiteto graduado no Rio de Janeiro e integrante da Figueiredo Ferraz Consultoria e Engenharia de Projetos em Belo Horizonte.

20. Projeto de Marcelo Fragelli, integrante da Promon Engenharia em São Paulo. Fragelli forma-se na Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro (FNA) em 1953.

21. Projeto de Vital Pessoa de Melo e Reginaldo Esteves em Recife. Vital cursa Arquitetura na Escola de Belas Artes de Pernambuco.

22. Projeto de Jorge Machado Moreira, formado na Escola Nacional de Belas Artes (RJ), construído no Rio de Janeiro.

23. Projeto de Paulo Zimbres, arquiteto formado pela FAU-USP em 1960, construído em Brasília.

24. Projeto de José Galbinski em Brasília. Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela FAU-UFRGS, o arquiteto foi fundador da FAU-UnB.

25. Projeto de Francisco de Assis Reis, graduado pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, construído em Salvador.

26. Projeto de Humberto Serpa, Márcio Pinto de Barros, Marcus Vinícius Meyer, William Ramos Abdalla em Belo Horizonte. Serpa e Abdalla se formaram pela Escola de Arquitetura da UFMG. Sobre os outros não encontrei informações.

27. Projeto de João Filgueiras Lima, formado pela Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, construído em Salvador.

28. Projeto de Satyro Pohl Moreira de Castilho, Júlio de Lamonica Freire, Sérgio de Moraes, Antônio Carlos Carpintero, Manuel Perez Santana, Moacyr Freiras, José Antônio Lemos dos Santos, Antônio Rodrigues Carvalho, Paulo Zimbres e Frank Svensson construído em Cuiabá. Paulo Zimbres formou-se na FAU-USP em 1960 e Frank Svensson na Escola de Arquitetura da UFMG. Sobre os outros não encontrei informações.

29. Eletrosul – Nova Itá (SC).

30. Projeto de Flávio Kiefer e Joel Gorski, arquitetos e urbanistas graduados pela UFRGS, construído em Porto Alegre.

menos para o segundo, em que as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo são apontadas mais frequentemente.

A extensão da pesquisa de Segawa não é suficiente para falar da real diversidade da arquitetura brasileira, porque o próprio conceito de arquitetura está ligado ao que critica em Bruand. O livro endossa a tendência das narrativas historiográficas de falar sobre a arquitetura universitária/moderna das cidades regionais. Arquitetura como cultura erudita: história da arquitetura diz respeito àquela produzida pela academia. Obras de arquitetos graduados em faculdades de arquitetura do Sudeste brasileiro e que viajaram pelo país: reprodução do modo de pensar moderno em outros contextos. Um modo de olhar que se mostra insuficiente, construído a partir de um recorte que exclui as práticas arquitetônicas variadas existentes no Brasil. Reconhecer não só a arquitetura produzida por alunos das faculdades, mas também por outros produtores é fundamental para uma discussão realmente ampliada de arquiteturas no Brasil.

Se os modos como produzimos o conhecimento são parte importante da divisão do mundo, a edição pode ser entendida como possibilidade ou ferramenta de luta coletiva, tanto por possibilitar a elaboração de erratas históricas quanto por viabilizar a produção de conteúdos contracoloniais²¹ — pesquisas que partam não do tributo a essas narrativas, mas que possam “começar por outro lado, com imaginação, fabulação, abolição, se quiserem retirar-se das posições inscritas pelos regimes imperiais”.²²

21 BISPO DOS SANTOS, *Colonização, quilombos*, 2015.

22 AZOULAY, *Desaprender*, 2020.

Como aluna e experimentando também o lugar de professora, entendo as leituras como peças fundamentais na formação de nossos imaginários. Nas disciplinas de história e teoria da arquitetura, nas quais aos estudantes “são oferecidas as versões do mundo arquitetônico, passado, presente e futuro, em que irão trabalhar”,²³ elaborar o uso desses livros é fundamental. Nesses experimentos, procuramos inventar formas de desaprender alguns saberes dessa arquitetura brasileira circunscrita pela universidade, selecionando criativamente nossas companhias artísticas, literárias e integrantes de um circuito cultural amplo, que nunca se rendeu completamente ao que a academia entende como conhecimento. A revisão cuidadosa das narrativas da arquitetura, narrativas essas que colaboram para o apagamento das violências perpetradas contra os povos brasileiros, pode desempenhar um papel ativo em práticas de reparação da violência e de transformação dessa disciplina não em ferramenta utilizada contra grande parte dos brasileiros, mas que é feita por eles.

Desaprender as especificidades desse campo de conhecimento é reconhecer também o modo como a escrita da história, o acesso à universidade, a produção e a recomendação de conteúdos didáticos, e as dinâmicas do mercado editorial estão implicadas entre si, o que possibilita tamanha duração no tempo de arranjos criados séculos atrás. O que deve permanecer, por meio das leituras críticas e permeadas por experiências que excedem essa história unívoca, é a possibilidade de nos desprendermos de suas narrativas míticas, únicas e exitosas, e criar formas de engajamento com

o presente libertas desse passado, que nos permitam transitar por imaginários outros.

Tecendo críticas aos livros existentes, fazendo livros em conjunto e imaginando outros ainda não publicados, colocamos em foco o papel ativo que a produção bibliográfica pode desempenhar nessa transformação. Essas dimensões, distintas e complementares, que transitam entre a recusa e a fabulação, nos possibilitam imaginar uma produção de livros em circunstâncias éticas, afetivas, em que tenhamos cuidado com cada uma das etapas do processo — que, usualmente, operam como filtros superpostos à autoria plural.

Uma prática engajada com as causas que verdadeiramente nos movem, que estão muito além daquelas descritas pelos livros, já exauridos, da arquitetura brasileira. São outras histórias, outros temas, outros modos de vida, outras pessoas, outras arquiteturas. Mas também, como procuramos apontar, são as escritas dessas outras histórias que tornam impossível essa história opressora, colonial, reducionista e essencializadora. Se os livros não mudam, nós devemos mudar a maneira de nos relacionarmos com eles. Se estão inseridos em uma temporalidade imperial, nós podemos abordá-los a partir de práticas contracoloniais. Assim, quem sabe, deixaremos paulatinamente de nos formamos arquitetas e arquitetos que olham para o mundo imaginando produtos e entenderemos as práticas e os modos de vida em torno das espacialidades, do território, dos objetos. Afastando-nos das divisões propostas pelo campo disciplinar, aproximamo-nos de práticas reais da arquitetura brasileira.

REFERÊNCIAS

- AZOULAY, Ariella Aïsha.** *Potential History: Unlearning Imperialism.* London: Verso Books, 2019.
- AZOULAY, Ariella Aïsha.** Desaprender. [Entrevista concedida a] Filipa Lowndes Vicente. Trad. Luís Lima; ed. e rev. João Francisco Figueira; Vitor Silva; Marta Vidal. Lisboa: kkym + p.o.r.k., 2020.
- BISPO DOS SANTOS, Antônio.** *Colonização, quilombos: modos e significações.* Brasília: INCTI/UnB, 2015.
- COLOMINA, Beatriz.** *Privacy and publicity: modern architecture as mass media.* Cambridge, MA: The MIT Press, 1996.
- DEML, Lisa.** 'Errata' in retro-prospect. *Third Text*, Reino Unido, 3 dez. 2020. Disponível em: <http://www.thirdtext.org/deml-errata>. Acesso em: 22 ago. 2021.
- LIMA, Ana Gabriela Godinho.** *Revendo a história da arquitetura: uma perspectiva feminista.* Tese de Doutorado. São Paulo: Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2004.
- MORESCHI, Bruno.** *Art Book: a construção de uma enciclopédia de artistas.* Dissertação de Mestrado. Campinas: Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2014.
- PAIVA, Ricardo.** A escrita da história da arquitetura moderna brasileira: um palimpsesto. In: Seminário Latino-Americano Arquitetura & Documentação, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG; IEDS, 2008.
- SANTOS, Laymert Garcia.** *Educação desculturalizada.* São Paulo: Goethe Institut, 2004. Disponível em: <http://www.goethe.de/mmo/priv/1350676-STANDARD.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2021.
- SEGAWA, Hugo.** Os mineiros e a arquitetura moderna. *Projeto (São Paulo)*, n. 81, pp. 19–26, 1985.
- SEGAWA, Hugo.** Palmas, cidade nova ou apenas uma nova cidade? *Projeto (São Paulo)*, n. 146, pp. 94–109, 1991.

SEGAWA, Hugo. Fitomorfia amazônica: o restaurante de João Castro Filho. *Projeto (São Paulo)*, n. 169, São Paulo, pp. 36–41, 1993.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900–1990*. São Paulo: Edusp, 1999.

SEGAWA, Hugo. Um vade-mécum da Arquitetura no Brasil no século 20. In: Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, 1, Rio de Janeiro, 2010. *Anais...* Rio de Janeiro: ANPARQ, 2010. Acesso em: 5 dez. 2023.

ZEIN, Ruth Verde. *Arquiteturas no Brasil: 1900–1990. Resenhasonline*, ano 01, jan. 2002. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/01.001/3255>. Acesso em: 15 jul. 2021.



Histórias esoterradas – *la biblioteca roja*

Gabriela Fires

*La superficie de las cosas nos mantiene
acostumbrados a la percepción segura.*

Gabriela Halac

Podemos tecer uma longa narrativa sobre a destruição de livros e bibliotecas ao longo da história da humanidade. Os ‘livros’ mais antigos pertenceram aos Sumérios, habitantes da antiga Mesopotâmia, hoje Iraque. Tais livros são, na verdade, tablets de argila com inscrições em relevo que datam de aproximadamente 3500 a.C. e foram encontrados em uma importante expedição arqueológica liderada pela Inglaterra a partir da segunda metade do século XIX, deslocados e, hoje, armazenados em museus europeus.¹ Também nas Américas quase nada sobrou dos escritos em papel *amate* (na língua *náuatle*, *āmatl*) depositados nas bibliotecas maias e astecas, ambos impérios destruídos pela violência colonial, que, ao associar a natureza da linguagem pictográfica à mera reprodução superficial das coisas, desconsiderou qualquer dignidade conceitual ou mítica. Hoje sabemos que as diferentes formas da escrita pictográfica — das roupas às pinturas corporais — são muito mais complexas, mas, aos olhos dos invasores, a obsessão reside em fazer desaparecer ou ocultar aquilo que não se pode ou quer compreender na superfície. O ímpeto da destruição dos livros e a perseguição das ideias se alastra também para o mundo íntimo, e, nesse sentido, podemos pensar em Aby Warburg,

1 Os tablets de barro se encontram hoje em diferentes museus ocidentais, sendo o Museu Britânico detentor de aproximadamente 130 mil peças.

cuja biblioteca especializada na simbologia pagã foi levada para Londres após sua morte e antes da ocupação nazista, ou podemos considerar os livros de Walter Benjamin e Marc Bloch, que não tiveram a mesma sorte, mas que sobreviveram nas imagens e nas ideias, espalhadas como sementes por amigos e, posteriormente, publicadas, sendo fundamentais para uma atitude crítica diante da história. Essa razão destrutiva, no entanto, não se deve somente à tarefa de fazer desaparecer a matéria, mas à de se tornar operação simbólica, inflando o senso comum, que, mesmo sem ler nem uma linha sequer, adere ao discurso da destruição e do silenciamento em todas as esferas da vida.

É difícil mensurar como reverberam e atuam os passados traumáticos e as violações de todos os tipos sobre as novas gerações de latino-americanos. Em nosso continente ainda colonizado, há sempre uma tensão no ato de escavar a história material dos objetos-testemunhos que acompanharam as experiências concretas vividas. Este texto é um relato que atravessa tempos e gerações sobre livros e bibliotecas pessoais destruídas e enterradas na Argentina durante a Guerra Fria e sua exumação cerca de trinta anos depois. É preciso entender tais livros como armas da disputa político-ideológica instaurada no continente e também como dispositivo íntimo que acumula e arquiva nossos modos de estar e transmitir conhecimento ao mundo. Rememorar nos faz refletir sobre censura, autocensura e gestos silenciosos de sobrevivência a partir desse mundo desaparecido ou soterrado e que emerge no presente como resto, reivindicando um outro status. Não é apenas um relato sobre a história recente da Argentina, mas um chamado à justiça e à memória coletiva que convoca todas aquelas vítimas

do terrorismo de Estado que queimaram e destruíram livros que amavam a retomar a tarefa por vir de um passado inconcluso.

Em diálogo com Ariela Azoulay, voltamos aos arquivos e aos lugares para aprender a rebobinar o passado e reverter a flecha da história, superando a inação ou uma suposta nostalgia diante daquilo que hipoteticamente não pode ser desfeito, para nos reorientarmos no sentido de um novo saber que aponta para a justiça e a reparação. É necessário utilizar outras ferramentas e questionar o sentido de neutralidade atribuído a cada um dos termos com os quais a operação do arquivo se deu para desumanizar e desqualificar pessoas e objetos. É preciso desaprender cotidianamente, ou, como afirma Azoulay:

Desaprender o arquivo como um lugar é fundamental para nos juntarmos a outros que resistiram contra ele na afirmação de que nem tudo deveria ser arquivável e que nem todas as formas de relacionamento deveriam ser mediadas pelo arquivo. Nem todos os documentos e obras de arte foram feitos para serem colecionados, classificados, armazenados, mostrados ou estudados. Esses procedimentos podem ser vantajosos e esclarecedores em alguns contextos e invasivos e prejudiciais em outros. A priorização dos documentos e das obras de arte, juntamente com a transformação dos modos de seu tratamento em procedimentos neutros apagam não só a violência concreta exercida aqui ou ali quando determinados arquivos foram constituídos, mas também todo o contexto da violência imperial. Através do estudo das práticas de pilhagem, espoliação, confisco e apropriação, questiono a base da distinção entre documentos e objetos, arquivos e museus, e o papel que tal distinção desempenha no surgimento de campos especializados

de expertise que permitem que diferentes tipos de violência sejam classificados como finalizados.²

Assim, é entre a violência pública instituída pelos golpes de Estado e a dolorosa memória íntima das famílias que se tece a trama deste texto. Apenas uma pequena amostra do que se passou em termos de repressão e perseguição, em que o alvo não eram apenas pessoas e corpos, mas, sobretudo, ideias. Alguns livros retornaram, outros tiveram um fim mais trágico, assim como corpos em valas comuns. O fim da ditadura Argentina e seu processo de transição à democracia — em que houve punição e reparação pública dos assassinos e violadores, e mobilização pelos lugares das memórias difíceis —, sem dúvida, criou outra possibilidade para ler esses documentos produzidos pelos perpetradores nos bastidores da repressão. São provas documentais e materiais

- 2 AZOULAY, *Potential History*, 2019, p. 41. Tradução livre do original: “Unlearning the archive as a place is instrumental in joining others who resisted against it in claiming that not everything should be archivable and that not all forms of relationship should be mediated by the archive. Not all documents and works of art were made to be collect, classified, stored, shown, or studied. These procedures can be advantageous and illuminating in some contexts and invasive and harmful in others. The prioritization of the documents and artworks, along with the transformation of the modes of handling them into neutral procedures, erase not only the concrete violence exercised here or there when particular archives were constituted, but also the entire context of imperial violence. Through the study of practices of looting, spoliation, confiscation, and appropriation, I question the basis of the distinction between documents and objects, archives and museums, and the role such a distinction plays in the rise of specialized fields of expertise that enable different types of violence to be classified as over”.

de como funcionava a guerra à subversão que levou à morte e ao desaparecimento de cerca de trinta mil pessoas nesse país — em sua maior parte, jovens universitários e operários comprometidos com o desenho de outra realidade social. Ainda que muitos sigam desaparecidos, são arquivos-objetos específicos que retornam para reivindicar um passado oculto e ressignificar seus termos. Como observa Ricardo Forster na abertura da publicação *Biblioteca de Libros Prohibidos*:

Bibliotecas clandestinas, bibliotecas autocensuradas, bibliotecas nas quais um buraco enorme nos devolveu a sinistra presença-ausência de uma parte fundamental de nossas biografias [...]. Ali, entre suas estantes de livros lidos e a serem lidos, portadores de uma memória exemplar, testemunhas de esperanças e fracassos, de esquecimentos e ressurreições, segue persistindo o que o passado fala ao presente.³

O QUE É OPRESSOR?

Estamos na sala de uma casa. Uma avó convida para ler um livro em voz alta como sempre faziam, a leitura como parte

- 3 ARCHIVO PROVINCIAL DE LA MEMORIA DE CÓRDOBA, *Biblioteca de Libros Prohibidos*, 2012, p. 5. Tradução livre do original: “Bibliotecas clandestinas, bibliotecas autocensuradas, bibliotecas en que un enorme hueco nos devolvía la ominosa presencia-ausencia de una parte fundamental de nuestra biografías (...) Allí, entre sus estantes de libros leídos y por leer, portadores de una memoria ejemplar, testigos de esperanzas y fracasos, de olvidos y resurrecciones, sigue persistiendo lo que del pasado le habla el presente”.

fundamental do cotidiano familiar. Ela se senta em uma poltrona e as duas netas se sentam em frente a ela no sofá, cada uma com um livro nas mãos.

A imagem descrita é um retrato em movimento da família da artista e curadora argentina Gabriela Golder. Ela recorre ao gênero das pinturas domésticas do século XVIII para criar a obra *Conversation Piece*,⁴ um tríptico em vídeo em que cada uma das telas enquadra e acompanha a mãe de Golder — Beatriz Rajland, militante do Partido Comunista argentino e, hoje, professora de Direito da Universidade de Buenos Aires — e suas sobrinhas — Juana Imperiali Golder e Carmela Imperiali Golder, ambas com oito anos à época — na leitura compartilhada do *Manifesto comunista* (1848) de Karl Marx e Friedrich Engels. Passados quase dois séculos, esse livro segue como um fantasma a assombrar o universo hegemônico capitalista. Ao reunir as duas gerações em um ambiente doméstico no estilo vitoriano, Golder provoca um curto-circuito ao criar uma interseção de tempos — passado e presente atualizando-se — para discutir trechos-chave desse livro demonizado por muitos que nem sequer o leram. No decorrer da leitura, as garotas fazem livremente perguntas sobre palavras importantes que vão aparecendo no texto: “O que quer dizer comunismo?”; “O que é reprimir?”; “Por que é um fantasma?”; “O que é um manifesto?”; “Por que a história é a história da luta de classes?”; “O que significa opressores?”; “O que significa oprimidos?”; “O que é a burguesia?”; “E o que é o proletariado?”; “O que tem a ver a burguesia com o descobrimento da América?”; “O que quer dizer que são um

apêndice da máquina?"; "Por que os trabalhadores se unem?"; "O que é uma revolução?".

Uma parte significativa do trabalho artístico de Golder vem da formação política cotidiana que teve na infância, na casa de seus pais e na escola, onde leu o *Manifesto comunista* pela primeira vez. Vem daí a sensibilidade ao abordar as cooperativas, os espaços e as relações de trabalho nas fábricas argentinas, mas também em estabelecer um diálogo com a formação das ideias e assumir algumas palavras e discussões como normais. Nesse sentido, ela afirma:

As crianças me ajudam a desconstruir. Elas podem desconstruir o mundo através de uma leitura que não é contínua, que tem falhas, interstícios, e isso ajuda a gerar espaços para perguntas. Elas fazem perguntas a seu tempo. Elas tiram a densidade das palavras e, com suas vozes, com suas dificuldades de leitura, as enchem de perguntas. As crianças conseguem fazer com que tudo se torne mais fácil de entender. Mas isso não tem nada a ver com inocência. São formas de apreender as palavras.⁵

A Argentina sempre se destacou por sua relação com os livros, sendo estes últimos uma matéria presente no cotidiano da cidade, com suas livrarias, suas bibliotecas e seus cafés. Foi na biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Buenos Aires e na Biblioteca Nacional da Argentina que, ao fazer pesquisas no acervo sobre as ditaduras latino-americanas, cruzei, quase acidentalmente, com a história da censura dos livros.

5 GOLDER in FRIERA, O que é uma revolução, 2018.

Fazer pesquisa presencial, implicar o corpo nos arquivos, tem dessas boas surpresas. Eu estava pesquisando as edições da revista SUMMA, importante publicação de arquitetura dos anos 1970 editada por Marina Waissman, quando um dos bibliotecários me trouxe um pesado volume sobre a história e os documentos relativos à queima de milhares de livros durante a última ditadura civil-militar. Eram documentos, de fato, impressionantes que davam uma clara dimensão da máquina política da repressão e de seu impacto no espaço público e privado.

A história tem início em 1966, quando Boris Spivacow fundou o Centro Editor Latino-Americano (CEAL), depois de uma experiência revolucionária de promoção da leitura na EUDEBA — Editora Universitária de Buenos Aires —, cuja política editorial havia sido desmontada após a *Noche de los bastones largos*, episódio que marca a intervenção e a repressão militar dentro das universidades por parte da ditadura de Juan Carlos Onganía (1966–1970). Levantando a bandeira “*más libros para más*”, o CEAL foi um empreendimento editorial de peso que visava à promoção da leitura para um público diverso e orientado por uma linguagem acessível, sendo os livros vendidos em bancas de jornal, em edições baratas e colecionáveis. Uma editora que nasceu na sala de um apartamento emprestado e, em sua dimensão íntima, chegou a publicar tiragens iniciais de vinte mil volumes de um único título, deixando um importante legado para a produção intelectual e estética local e regional. Ela cruzou as fronteiras e construiu uma importante ponte entre o mercado editorial e a circulação de ideias na América Latina, tendo publicado mais de cinco mil títulos distribuídos em 79 coleções até o encerramento de suas

atividades em 1994. Sem dúvida, modificou não apenas o mercado editorial, como o próprio leitor:

O Centro publicava para vender e vendia para comer, e, por sua vez, produzia livros porque os consideravam uma necessidade alimentar básica. “Um livro pelo preço de um quilo de pão” não era apenas uma expressão poética senão um critério pragmático, profundamente revolucionário ainda hoje, em que o quilo de pão custa cinquenta pesos e se necessitam pelo menos sete quilos para comprar um lançamento editorial.⁶

Além de publicar importantes obras de escritores e pensadores argentinos, o CEAL tinha um importante trabalho de tradução que incluía não somente os clássicos universais e os livros fundamentais de filosofia e teoria política que chegavam ao cidadão comum, mas principalmente assuntos pouco aprofundados: a história sobre uma perspectiva da vida cotidiana, a história popular, a geografia pensada no contexto local e cultural, temas considerados marginais como humor, quadrinhos, fotografia e artes plásticas. Foram publicados pela primeira vez livros de muitos autores hoje consagrados, tais como Beatriz Sarlo, Ricardo Piglia e Josefina Ludmer. O CEAL conseguiu publicar e criar uma intensa rede de correspondências por carta, inclusive com aqueles que viviam fora do país ou que estavam no exílio, resultando na publicação de livros inéditos. Em sua relação com o Brasil, traduziu obras de Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade, Alcides Ribeiro Soares, Darcy Ribeiro e Paulo Freire.

O início da década de 1970 foi bastante conflituoso em toda a América Latina, e, após o golpe de Estado e a publicação de *Documentos y bases políticas de las fuerzas armadas para el proceso de reorganización nacional*, ampliaram-se a tensão e a perseguição daqueles que apresentavam ideias contrárias ao instituído regime. Assim, inserem-se poder militar e luta armada em um mesmo lugar de extremismo que sustenta a *teoría dos dois demônios*, uma marca ainda presente no discurso político hoje.

No período entre as duas últimas ditaduras argentinas, o CEAL sempre esteve na mira dos conservadores, e foram muitas as vezes em que o exército prendeu funcionários e apreendeu os materiais da editora. Em 1974, Daniel Luaces, o estudante de psicologia que trabalhava no CEAL, saiu para votar contra a intervenção e a nomeação do Dr. Alberto Ottolagano, um fascista confesso, como reitor da Universidade de Buenos Aires e apareceu assassinado no dia seguinte. Após o golpe de Estado, o cerco se fechou e livros passaram a ser retirados de bibliotecas e queimados nos pátios das escolas, na rua, em todos os lugares. Nesse processo de perseguição e censura, o CEAL perdeu muitos de seus colaboradores — alguns deles, presos e desaparecidos: Claudio Adur, Martha Brea, Atilio Cattaneo, Conrado Cerreti, Diana Guerrero, Ignacio Ikonicoff, Graciela Mellibovsky e Carlos Perez. Outras pessoas sobreviveram e se exilaram, como é o caso de Matilde Milesi e Graciela Taddey.

Em 27 de Outubro de 1977, o governo militar, por meio do Ministerio de Cultura e Educación, publicou a cartilha *Subversión en el ámbito educativo: conozcamos a nuestro enemigo*. A cartilha era destinada aos professores e, assim como outras inúmeras listas, era parte de um projeto de combate à subversão em todas

as suas formas, principalmente no âmbito educacional. De acordo com o documento:

*La agresión marxista internacional: comunismo, guerra, agresión marxista internacional y subversión. La subversión es toda acción clandestina o abierta, insidiosa o violenta, que busca la alteración o la destrucción de los criterios morales y la forma de vida de un pueblo, con la finalidad de tomar el poder o imponer desde él una nueva forma basada en una escala de valores diferentes.*⁷

A cartilha deixa claro que os valores democráticos e o convívio com as diferentes ideias criavam uma guerra revolucionária mutável e matizada que ameaçava a família, a religião e o trabalho individual, assim como distorcia a verdadeira índole do homem argentino. Opunha-se a qualquer forma de organização em sindicatos, centros acadêmicos, comunidades de vizinhos, ligas camponesas, citando os eventos ocorridos na cidade de Tucumán como “delinquência subversiva urbana e rural”.⁸

A censura aos livros não se detinha apenas a temas de filosofia e sociologia política, incluindo diversos livros infantis citados nas inúmeras listas que o regime militar elaborou, contando também com a colaboração de uma patrulha civil que denunciava vizinhos e qualquer sinal de subversão, levando, assim, ao quase total desaparecimento da leitura no espaço público.

7 MINISTERIO DE CULTURA Y EDUCACIÓN, *Subversión en el ámbito educativo*, 1977, p. 16.

8 Ibidem.

Em 1980, uma ação do exército nos depósitos do CEAL prendeu vários funcionários, incluindo prestadores de serviço que acompanhavam a impressão. Evitando o destino trágico que naquele momento já se desenhava como realidade, Boris Spivacow se apresentou como único responsável por todo o material em troca da liberdade dos colegas. Assim, o juiz federal Gustavo de la Serna acatou o pedido, mas solicitou a queima de todos os livros do depósito, declarando que o material atentava contra a Constituição Nacional. Em 26 de junho de 1980, monta-se uma verdadeira operação de guerra em que cerca de vinte e quatro toneladas de papel, somando-se mais de um milhão e meio de volumes, deixam o depósito do CEAL em dois caminhões carregados com destino a um terreno baldio localizado entre as ruas General Ferré e Helguera, no bairro de Sarandi. A ordem judicial se cumpriu em plena luz do dia, e os militares não apenas despejaram os livros de qualquer jeito; havia um certo prazer sádico em ordená-los em círculos para vê-los arder em fogo. Fizeram com que Ricardo Figueira, historiador e funcionário do CEAL, fotografasse a queima até o fim, como prova de que os livros não haviam sido roubados, e sim queimados. Vinte e nove fotografias formam uma sequência de negativos que testemunha cada etapa da destruição dos livros no espaço público.

SEMENTES DA SOBREVIVÊNCIA

193

Descrever, buscar e mostrar o aparato da violência como forma de restabelecer a possibilidade de um outro mundo compartilhado. Se, como afirma Azoulay, a violência imperial é o que molda o

nosso mundo de maneira onipresente, é necessário retomar o conceito de comum, não em oposição à esfera privada, mas no sentido da vida vivida e compartilhada:

Depois de séculos de imperialismo, essa violência é a forma dos nossos bens comuns. Em vez de conceitualizar os bens comuns apenas em oposição aos espaços privatizados, como um domínio destruído pelo capitalismo e pelo imperialismo que deveríamos aspirar a restaurar, defendo que os bens comuns não são uma forma escolhida de partilhar a vida, mas o modo concreto sob o qual a vida é partilhada. Os bens comuns são produzidos a partir do estar-junto das pessoas, mesmo que as pessoas compartilhem a vida não por estarem umas com as outras, mas por estarem umas contra as outras.⁹

Poucos eram os que participavam de movimentos pela luta armada, mas ter certos livros em casa significava correr riscos ao expor afinidade com determinadas ideias. Foi assim que inúmeras pessoas esconderam, queimaram ou enterraram suas bibliotecas nos fundos de casa. Por isso, é possível hoje fazer uma arqueologia política dessas bibliotecas, não apenas como prova material

9 AZOULAY, *Potential History*, 2019, p. 148. Tradução livre do original: “After centuries of imperialism, this violence is the form of our commons. Rather than conceptualizing the commons only in opposition to privatized spaces, as a realm destroyed by capitalism and imperialism that we should aspire to restore, I argue that the commons is not a chosen way of sharing life, but the concrete mode under which life is shared. The commons is produced out of being-together of people, even if people share life not by being with but by being against one another”.

da perseguição ideológica, mas, sobretudo, entendendo a leitura como uma forma de insurreição, afinal, “os livros se converteram em uma bomba do tempo, em delatores da vida política”, como afirma Leonardo Sabatella em entrevista.¹⁰

Entre dezembro de 1975 e março de 1976, os historiadores Liliana Vanella e Dardo Alzogaray enterram sua biblioteca no jardim da casa recém-construída na cidade de Córdoba — epicentro da luta sindical e operária naquele momento — e, logo, partem com os filhos para o exílio no México. A operação de enterrar foi feita com o cuidado de quem amava aqueles livros e entendia a situação como temporária: uma camada de plástico, uma camada de papel alumínio, outra camada de plástico, e assim sucessivas vezes; quanto mais especial era o livro, mais camadas ele ganhava na operação. Não somente empacotaram cada volume, como criaram um fosso com tijolos para drenagem e jogaram cal para evitar a destruição pela umidade. Oito anos depois, quando retornam ao país via um programa para exilados políticos da ONU, passam a buscar a biblioteca no jardim traseiro da casa. Em uma operação em família, encontram o primeiro pacote destruído, dando por encerrada a tentativa de recuperá-los e voltando a tapar a terra. Tomás Alzorogay Vanella, filho do casal, não havia completado nem um ano quando deixou a Argentina e cresceu parte da infância no exílio. Lembra-se, portanto, das instruções do pai sobre as coordenadas dos livros: a biblioteca estava enterrada entre os três pinheiros do jardim. Além disso, recorda-se de que o impulso para encontrar o poço vinha da busca de um livro de sua mãe e cujo título reflete metaforicamente toda a relação simbólica com

esses objetos: *Nuestra acción ante el desastre*, do poeta Oliverio Girondo, escrito em 1940.

A dimensão fantasmagórica dos livros assombrou Tomás por cerca de trinta anos, e, ao conversar com outros amigos que se lembravam do sistemático ocultamento e da queima de livros no ambiente doméstico, resolveu retornar ao jardim onde a família havia enterrado o seu tesouro. Ao perguntarem sobre o destino da biblioteca dos pais, formaram em 2016 um grupo multidisciplinar composto pela artista e editora Gabriela Halac (1972), o próprio Tomás (1976) e mais tarde o professor e pesquisador Agustín Berti (1978) — uma geração-testemunho. A união resultou na aprovação do projeto *Brevísima relación de la destrucción de los libros*, junto a um programa de memória pública do Ministerio de Cultura de la Nación. Em uma segunda etapa em 2017, criou-se o projeto *La biblioteca roja*, iniciando-se um novo processo de planificação e escavação que contou com uma equipe ampla e interdisciplinar formada pelos proprietários da biblioteca Dardo Alzogaray e Liliana Vanella, pelo fotógrafo Rodrigo Fierro, por membros do Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF) e do Centro Regional para la Conservación y Preservación del Patrimonio Cultural en Obras sobre Papel do Arquivo da Memória da cidade de Córdoba, além dos cientistas Santiago Druetta e Cristian Schulthess, e do sociólogo Alejandro Dujovne.

Por cerca de uma semana, eles abriram buracos na superfície do jardim e, inicialmente, não conseguiram localizar nada além de terra. Logo, Tomás decidiu revisitar entrevistas dos pais e a própria memória para encontrar o lugar do potencial fosso de cal. Seguindo os assombros da memória, Tomás encontra um buraco no muro que seria o ponto indicativo da posição, e, após a retirada

de mais de quatro toneladas de terra, um metro e meio abaixo da grama do jardim e atrás dos pinheiros, encontram dezesseis pacotes de ruínas de livros cujas imagens podem ser vistas no ensaio de Rodrigo Fierro e no documentário que acompanha o processo. Em um primeiro momento, Tomás se perguntou se deveria seguir na exumação dos livros, uma vez que não seria possível ler qualquer um daqueles volumes encontrados. Logo, entendeu que era necessário tirar aqueles livros do peso da terra, trazê-los novamente à superfície e manter a condição de restos que foram encontrados e das marcas da história, testemunhos e evidências retrospectivas da violência que os habitam. Como observa o antropólogo Juan Besse, “a história da *biblioteca roja* é uma lição acerca de como não é tão simples romper o que conecta uma geração a outra, algo comovente, a evidência de que o trabalho inconcluso de uma geração se transmite como promessa para a geração seguinte e pode se realizar”.¹¹

Desde 2006, a Argentina vem fomentando uma série de iniciativas que permitem recompor os arquivos perdidos a partir de testemunhos e documentos pessoais relacionados às violações de direitos e à repressão. É o caso do projeto *Biblioteca Spivacow: recuperación de libros, documentos y testimonios de las experiencias EUDEBA y el CEAL*, que buscou recompor a história desse período por meio de entrevistas e fragmentos, tais como cartas, fotografias, periódicos, matrizes tipográficas e de design gráfico, catálogos e

11 Ibidem. Tradução livre do original: “La historia de la Biblioteca Roja es una lección acerca de cómo no es tan sencillo romper lo que conecta una generación con otra, algo conmovedor, la evidencia de que el trabajo inconcluso de una generación se transmite como promesa a la que sigue y hasta puede realizarse”.

Figura 01: Tiras de negativos da queima de livros do CEAL em 26 de junho de 1980. Fotos de Ricardo Figueira. Fonte: GOCIOI, *Centro Editor de América Latina*, 2017.

materiais publicitários de diversos arquivos pessoais de funcionários e ex-funcionários das editoras, fragmentos esses que, antes dissipados, voltam a tecer laços em uma emocionante prática de memória deslocada do ambiente privado para a memória pública. Hoje, todo esse material se encontra disponível para consulta no Departamento de Arquivos da Biblioteca Nacional de Buenos Aires. Também em Córdoba se criou, no arquivo do Estado, uma biblioteca especial formada por livros proibidos e censurados — em sua maior parte, livros infantis. Acompanham tais livros os memorandos emitidos pelos militares com as listas e as justificativas para sua proibição, como no caso de *La torre de cubos*, de Laura Devetach, para o qual são anotadas “graves falhas por sua simbologia confusa, questionamentos socioideológicos, objetivos desadequados à percepção estética, ilimitada imaginação...”. Focava-se na infância como forma de impedir o avanço do marxismo, e foi a partir daí que o aparato militar criou uma operação de sequestro de bebês e sua doação para famílias alinhadas com o regime, como uma forma de “salvá-los do comunismo”. Uma reivindicação que ainda segue em curso pelas Madres y abuelas de la Plaza de Mayo no sentido de identificar o paradeiro das crianças sequestradas após nascerem em cativeiro ou do assassinato de seus pais.

São tantas as bibliotecas por encontrar e desenterrar... Assim, a pergunta fundamental que se faz, tal qual no documentário *La biblioteca roja* é: É a destruição dos livros ou a conservação do que se passou com eles? Estamos sob uma forma de sobrevivência?



Figura 02: Fragmento do filme *La biblioteca roja*, mostrando a escavação e a exumação dos livros de Dardo Alzogaray e Liliana Vanella em janeiro de 2017 pelo EAAF. Fonte: ROSTAGNO, *La biblioteca roja*, 2018.



Figura 03: Fragmento do filme *La biblioteca roja*, mostrando um dos livros exumados da biblioteca de Dardo Alzogaray e Liliana Vanella. Fonte: ROSTAGNO, *La biblioteca roja*, 2018.



REFERÊNCIAS

ARQUIVO PROVINCIAL DE LA MEMORIA DE CÓRDOBA. *Biblioteca de Libros Prohibidos*. Córdoba: Archivo Provincial de la memoria/ Ediciones del Paisaje, 2012. Disponível em: https://apm.gov.ar/sites/default/files/biblioteca_libros_prohibidos_0_0.pdf.

AZOULAY, Ariella Aïsha. *Potential History: Unlearning Imperialism*. London: Verso Books, 2019.

BAEZ, Fernando. *História universal da destruição de livros: das tablas sumérias à Guerra do Iraque*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom Gerhard. *Correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BERTI, Agustín; HALAC, Gabriela; ALZOGARAY-VANELLA, Tomás. *La biblioteca roja: Brevisima relación de la destrucción de los libros*. Córdoba, Ediciones DocumentA/Escénicas, 2015.

BLOCH, Marc. *A apologia da História ou o ofício do historiador*. São Paulo: Zahar, 2002.

CARRIÈRE, Jean-Claude; ECO, Umberto. *Não contem com o fim do livro*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FRIERA, Silvína. “O que é uma revolução”. Gabriela Golder e o fantasma do comunismo. *Humboldt Magazin*, Goethe-Institut, on-line, abr. 2018. Disponível em: <https://www.goethe.de/prj/hum/pt/dos/mar/21248591.html>. Acesso em: 24 set. 2025.

GOCIOL, Judith (ed.). *Centro Editor de América Latina: una fábrica de cultura*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2017.

GOLDER, Gabriela. *Conversation Piece*. 1 vídeo (19 min). Publicado por Gabriela Golder, em 19 abr. 2018. Disponível em: <https://vimeo.com/265678636>. Acesso em: 24 set. 2025.

INVERNIZZI, Hernán; GOCIOI, Judith. *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar.* Buenos Aires: EUDEBA. 2002.

MINISTERIO DE CULTURA Y EDUCACIÓN. *Subversión en el ámbito educativo (conozcamos nuestro enemigo)* [cartilla]. Buenos Aires: s.n., 1977.

ROSTAGNO, Marcos. *La biblioteca roja* (2018), Documentário, 30min., 2018.

SABATELLA, Leonardo. El libro como semilla de supervivencia. *Clarín*, Buenos Aires, 9 mar. 2018.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências.* São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Notas para uma história potencial da cidade

Isadora Carraro Tavares Monteiro

Em maio de 1865, Louis e Elizabeth Agassiz, recém-chegados ao Brasil para uma de suas expedições naturalistas, partiram em direção às Minas para atender ao convite de Mariano Procópio Ferreira Laje, engenheiro e político juiz-forano que os chamara para passar alguns dias explorando os jardins de seu recém-finalizado castelo.¹ Os detalhes sobre a visita estão descritos no livro *Viagem ao Brasil — 1865–1866*,² uma espécie de diário escrito por Elizabeth sobre o ano que passaram no país. O casal, acompanhado de colegas e assistentes de pesquisa, subiu a serra pela União & Indústria, estrada que ligava Petrópolis a Juiz de Fora e que havia sido idealizada e financiada pelo Sr. Laje. Elizabeth Agassiz não poupa elogios à obra de engenharia, que substituiu o antigo caminho enlameado por uma estrada que permite a conclusão do trajeto entre o nascer e o pôr do sol.

Ao longo do percurso, o grupo foi surpreendido algumas vezes por colonos e escravizados que os aguardavam à beira da estrada com coleções de peixes e outros animais para presenteá-los. O Sr. Laje sabia que era de grande interesse para Louis Agassiz levar de volta para o Museu de Cambridge um grande número de espécimes daquela região — que seriam importantes para ajudar a solucionar a sua “questão das origens” — e providenciou que as fazendas ao longo do caminho se organizassem para oferecer a ele o que houvesse de melhor. Elizabeth não deixa de citar, também, as elegantes estações em formato de chalé suíço, mantidas por colonos alemães que haviam se mudado para a região para trabalhar

1 O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG).

2 AGASSIZ & AGASSIZ, *Viagem ao Brasil*, 2000.

na construção da União & Indústria. Nesse ponto, Elizabeth cita a lei que proibia o emprego de trabalhadores escravizados em obras públicas (fato que justifica a contratação de alemães e portugueses para construção da estrada) e garante, como uma espécie de prova do progressismo do Sr. Laje, que, no caso da União & Indústria, a lei havia sido obedecida e só se admitiram trabalhadores livres.

Nos dias seguintes à chegada a Juiz de Fora, deram início os “projetos em que a ciência e o prazer tiveram cada qual a sua parte”.³ Caminhando pelos jardins e pelas florestas das redondezas, e com o auxílio de colonos, garotos da vizinhança e até das senhoras, o casal recolheu espécimes de todo tipo e se encantou com a rapidez e a força com que tudo brota neste país. A propriedade do Sr. Laje em breve se tornaria um paraíso dos trópicos, e, não por acaso, as coleções haviam marchado muito depressa desde que haviam chegado à cidade. Satisfeitos com o que haviam recolhido até então, decidiram partir e sentiram que, “sem dúvida, [...] depois de uma tal perseguição, os ‘bixos’ de Juiz de Fora [...] se devem ter felicitado” por sua partida.⁴

Mal um mês se passou da primeira visita e os Agassiz retornaram a Juiz de Fora, desta vez sob a promessa de conhecerem a Fortaleza de Santana, propriedade que o Sr. Laje possuía a cerca de cinquenta quilômetros do castelo. Elizabeth descreve o local como uma construção comprida e baixa, pintada a cal, que, de um lado, abrigava os apartamentos da família e, de outro, recebia os diferentes serviços relacionados à preparação do café e o

3 Ibidem, p. 94.

4 Ibidem, p. 96.

“aprovisionamento dos negros”. A maior parte dos dias foi gasta em caçadas no bosque, que ofereceram à coleção dos Agassiz mais alguns preciosos exemplares — entre eles, aves, macacos e porcos selvagens. A noite do dia 24 de junho foi dedicada a São João, e, após o jantar, uma enorme fogueira foi acesa em frente à casa, sobre a qual Elizabeth escreveu: “as grandes labaredas projetavam sobre as paredes brancas, sobre as choças dos negros, sobre a floresta distante, lampejos variáveis. Pelo clarão da fogueira passava a ronda dos pretos, com gestos selvagens e cantos cadenciados com acompanhamentos de tambor; depois, de repente, com grandes estrondos, estouravam foguetes, deixando traços luminosos e brilhantes”.⁵

O último dia dos naturalistas na companhia de Sr. Laje foi dedicado a uma visita às plantações de café. Para além da área construída e dos jardins e pomares que ocupavam a frente da casa, toda área que não era de floresta estava cultivada: os pés de café se perdiam de vista pelas colinas da propriedade. Para os visitantes, ficou fácil notar que o mesmo esmero despendido às estradas e ao castelo era também direcionado à gestão da fazenda: o Sr. Laje falava sobre planejamentos de melhorias, novas técnicas para adubação do solo e sobre a importância de terem substituído os caminhos íngremes por vias que serpenteavam as colinas, permitindo que os negros usassem carrinhos de mão para carregar o resultado da colheita, ao invés de terem que trazê-lo em grandes fardos sobre a cabeça. E, falando em colheita, deram a sorte de presenciar esse ritual de coleta, transporte e secagem do grão, visto que junho era um mês importante para as safras.

Elizabeth dedica algumas páginas de seu diário à descrição do grande espetáculo da colheita, em que negros — homens, mulheres e até mesmo os pequenos — passeavam entre as fileiras de pés com cestos de bambu amarrados ao corpo, amontoando os grãos, vermelhos como cerejas, em direção ao solo abrasado do terreiro. Contabilizado o montante colhido por cada um, homens, mulheres e crianças recebiam fichas referentes ao trabalho que excedia o montante devido ao senhor, de forma que “o que se exige deles é verdadeiramente moderado e aqueles que não são preguiçosos podem facilmente juntar um pequeno pecúlio”.⁶ Diferente das obras públicas, os escravizados eram amplamente permitidos na agricultura, fato que, dessa vez, não pareceu consternar os visitantes.

Findada a visita à plantação de café, despediram-se, e o carro-arca-de-Noé, como a própria senhora o descreve, partiu rumo ao Rio de Janeiro.

Em março de 2019, uma queixa foi registrada contra a Universidade de Harvard, referente a uma fotografia de 1850 que pertencia ao acervo do Peabody Museum. Tamara Lanier, a mulher que encabeçou o processo, afirma ser descendente do homem que figura na que é considerada a primeira fotografia de uma pessoa escravizada. Influenciada pelas histórias que sua mãe contava, Tamara se interessou em saber mais sobre a própria ascendência e iniciou uma pesquisa genealógica que a levou até Renty e Dalia Taylor, pai e filha capturados nos daguerreótipos do acervo do Peabody Museum. Após muitas tentativas frustradas de obter

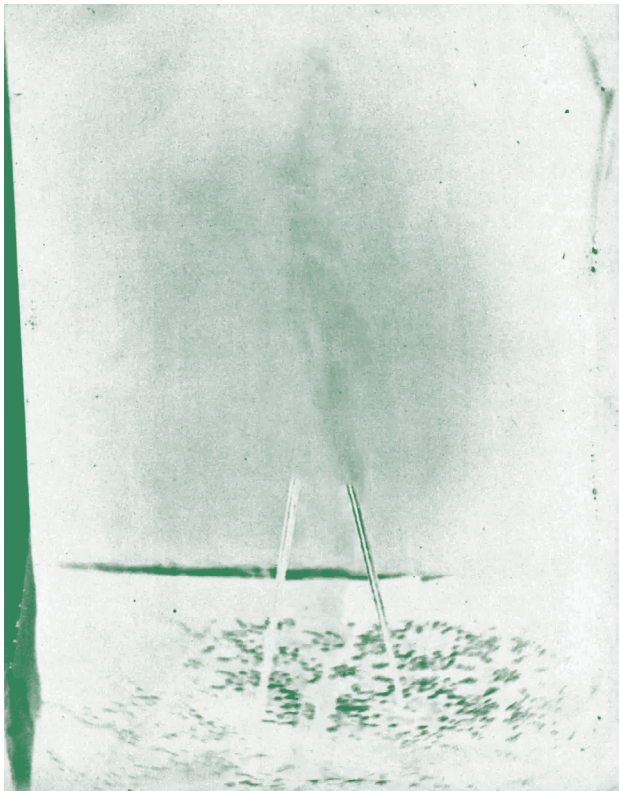
6 Ibidem, p. 131.

mais informações sobre a foto diretamente com a universidade, ela resolveu recorrer à justiça para exigir o direito sobre a fotografia e ser reparada pela violência de ter uma instituição de renome internacional lucrando com a imagem capturada de seu tetravô — além de ter os direitos sobre a imagem, a universidade cobra pelo seu uso em livros, divulgações de eventos, entre outros.

A história que Tamara conhecia sobre o tetravô era a de que ele havia nascido na bacia do Rio Congo, sido raptado dentro da própria casa quando ainda era menino e levado para a Carolina do Sul, nos Estados Unidos, onde foi escravizado e forçado a trabalhar em uma plantação de algodão, no início do século XIX. Apesar de a leitura e a escrita serem proibidas às pessoas negras, ele aprendeu a ler e a escrever, e ensinou as letras aos seus companheiros. A história de Renty Taylor que Tamara não conhecia, no entanto, é a história contada pela foto: em 1850, o biólogo suíço Louis Agassiz — recém-chegado aos Estados Unidos e já trabalhando na Universidade de Harvard — estava à procura de sujeitos africanos “puros”, que ele usaria para comprovar a sua hipótese poligenista: uma teoria racista que defende a inexistência de uma origem comum para todos os seres humanos. Em outras palavras, Agassiz utilizava seu prestígio na comunidade acadêmica e os recursos abundantes disponibilizados pela universidade para *comprovar cientificamente* a supremacia branca e difundir o racismo científico.

210 A escolha por Renty e Dalia não foi aleatória: com a escravidão ilegal desde 1783 em Massachussets e o tráfico transatlântico de pessoas escravizadas banido nos Estados Unidos desde 1808, era difícil para Agassiz encontrar o que ele chamava de “africanos puros”. Quando, então, em uma viagem à Carolina do Sul, ouviu os

Figura 01: The scene of crime, Zealy's Studio, Ariella Azoulay e Yonatan Vinitsky. Utilizando um dos daguerreótipos da Carolina do Sul, série na qual a imagem de Renty Taylor está inserida, Ariella Azoulay e Yonatan Vinitsky removem o corpo capturado da imagem, reimaginando o evento fotográfico de forma que a violência de sua obtenção não seja reencenada através de sua reprodução. O objetivo é transpor o foco da atenção do corpo da vítima para a cena do crime. Fonte: *The Captive Photography*, *Boston Review*.



escravizados se referindo a um outro homem como *Black African*, entendeu que havia encontrado o que estava procurando. Os autos do processo dizem que Renty e sua filha Dalia foram levados contra a própria vontade até um estúdio, onde foram despidos, medidos e fotografados em diferentes posições, para compor o arquivo de tipos humanos de Agassiz.⁷

Li sobre o processo de Tamara Lanier pela primeira vez no livro *Potential History*, de Ariella Azoulay.⁸ A história de Lanier aparece na obra em meio à discussão da autora sobre as pretensas origens da fotografia. Seu argumento é que, apesar de ter o início do século XIX como a época convencionada de sua invenção, a fotografia é, na verdade, uma materialização de uma tecnologia imperial que já estava em pleno funcionamento desde 1492. Para explicar sua ideia, a autora utiliza o obturador (*shutter*) da câmera como uma imagem condensadora da operação desse mecanismo:

Num piscar de olhos, o obturador da câmera desenha três linhas divisórias: no tempo (entre um antes e um depois), no espaço (entre quem/o que está na frente da câmera e quem/o que está atrás dela), e no corpo político (entre aqueles que possuem e operam tais dispositivos e apropriam e acumulam seu produto, e aqueles que têm seu semblante, seus recursos ou seu trabalho extraídos).⁹

7 Mais detalhes sobre o processo em: AZOULAY, *Civil Imagination*, 2015.

8 AZOULAY, *Potential History*, 2019.

9 Ibidem, p. 22, tradução minha.

Pensar sobre a violência imperial em termos de um obturador de câmera significa compreender sua particular brevidade e o espectro de sua rapidez. Significa entender como essa breve operação pode transformar um indivíduo enraizado em seu mundo-vida em um refugiado, um objeto saqueado em uma obra de arte, todo um mundo compartilhado em algo do passado e o próprio passado em uma zona de tempo separada, um tempo que fica à parte tanto do presente quanto do futuro.¹⁰

Mais que uma metáfora da operação do regime imperial, a fotografia é uma sinédoque, uma tecnologia em que o todo se materializa como parte. As lâminas do obturador, ao definirem o que fica distanciado, suprimido, dentro ou fora do quadro, não operam *assim como* o regime imperial, mas *porque* a demanda por distanciar, suprimir e definir o que fica dentro ou fora sempre existiu na lógica de operação do regime. A câmera de daguerreótipo só transformou Renty Taylor na primeira pessoa escravizada a ser fotografada porque, antes disso, o obturador imperial já o havia enquadrado como um corpo-mercadoria.

Azoulay comenta o uso da palavra *capturada* (*seized*) no processo de Tamara Lanier, usada para caracterizar a forma com que a imagem de seu tetravô foi obtida na produção do daguerreótipo. A escolha dessa palavra não só deixa evidente a violência envolvida no momento do clique, mas parece remover o véu que separa a fotografia (produto final) do momento de sua obtenção, desestabilizando também a separação entre quem capturou a imagem e quem possui os direitos sobre ela. Segundo a autora, mais do que reivindicar os direitos sobre a imagem, Lainer reivindica a

10 Ibidem, p. 23, tradução minha.

possibilidade de participar da história da fotografia de uma forma outra, não levando em conta apenas o momento discreto em que a imagem foi capturada, mas no que a fotografia se tornou após 1850: “apesar de a fotografia não exercer um grande papel na escravidão, ela pode exercer um grande papel em sua abolição, tendo como premissa os reparos e as reparações”.¹¹

Quando tive contato com as imagens de Renty e Dalia Taylor, não notei de imediato que o Louis Agassiz responsável pelas fotografias era o mesmo naturalista que havia passado por Juiz de Fora, poucos anos depois de a foto ser produzida. A expedição Thayer, viagem ao Brasil feita pelos Agassiz entre 1865 e 1866 — cujo itinerário incluiu o castelo e a fazenda de Mariano Procópio —, tinha um objetivo muito semelhante às incursões feitas pelo naturalista na Carolina do Sul. Recém-chegado ao Rio de Janeiro, Agassiz contratou o fotógrafo Auguste Stahl para fazer retratos de “tipos raciais puros” para sua coleção e encarregou o companheiro de equipe Walter Hunnewell de aprender os princípios da fotografia, para que o restante da jornada pudesse também ser registrado pela “arte da semelhança garantida”.¹² Durante a passagem por Juiz de Fora, foi o cunhado de Mariano Procópio, o Sr. Machado — descrito por Elizabeth Agassiz como um excelente fotógrafo —, quem ficou responsável pelo registro da fazenda Fortaleza de Santana em fotografias e vistas estereoscópicas. A expedição gerou mais de duzentas imagens de tipos humanos,

11 Ibidem, p. 26, tradução minha.

12 AGASSIZ & AGASSIZ, *Viagem ao Brasil*, 2000, p. 265.

hoje guardadas pelo Peabody Museum, o mesmo museu que está sendo processado por Lanier.¹³

Os trechos de *Viagem ao Brasil* em que os Agassiz relatam sua passagem pela cidade aparecem no livro *História de Juiz de Fora*, de Paulino de Oliveira,¹⁴ como um testemunho do pioneirismo e da modernidade do município. Seus relatos são acionados em duas ocasiões: na primeira, para confirmar a beleza e a boa execução da estrada União & Indústria, que havia sido idealizada e construída por Mariano Procópio para ligar Juiz de Fora a Petrópolis; na segunda, para descrever os magníficos jardins e a hospitalidade de Mariano Procópio, com os quais Elizabeth e Louis ficaram maravilhados. O que ficou de fora da seleção de Paulino de Oliveira, no entanto, foram os trechos em que os Agassiz compararam negros a selvagens, fazem uma defesa da “raça superior” e declaram sua abominação pela “mestiçagem”. O compromisso de Agassiz com as teorias poligenistas — que ganhou contornos muito reais para além da pesquisa científica, tornando-o um dos principais ideólogos da segregação racial estadunidense e um dos mais ferrenhos combatentes do “hibridismo” entre raças¹⁵ — não foi um impeditivo para que ele se tornasse fonte no processo de historicização da cidade.

Como lidar com o fato de que o relato de um dos principais expoentes do racismo científico do século XIX se tornou argumento

13 As fotografias da expedição Thayer estiveram praticamente indisponíveis ao público por mais de cento e vinte anos. Parte delas foi publicada pela primeira vez em 2010, no livro: MACHADO & HUBER, *Rastros e Raças de Louis Agassiz*, 2010.

14 OLIVEIRA, *História de Juiz de Fora*, 1966.

15 MACHADO & HUBER, *Rastros e Raças de Louis Agassiz*, 2010.

de autoridade para o progresso e a civilidade dos quais Juiz de Fora gozava na segunda metade desse mesmo século? A leitura das passagens de Agassiz pela cidade em *Viagem ao Brasil* oferece, sim, informações relevantes sobre a Juiz de Fora de 1860. Pergunto-me, no entanto, se, no contexto do uso de fontes como essa, seria suficiente dizer que esse tipo de documento precisa ser analisado com critério e de forma crítica. É suficiente deixar claro à leitora e ao leitor, através de notas de rodapé, que o provedor dessas informações estava envolvido em uma prática científica devotada a negar uma origem comum a todos os seres humanos? É possível filtrar as informações que ele oferece de suas intenções, suas parcialidades e seus vieses? Qual o lugar possível para esse relato (mesmo depois de “localizado”) na construção de uma história para Juiz de Fora? Há lugar possível?

Esse entrecruzamento entre Juiz de Fora e a Expedição Thayer coloca os processos de produção da história da cidade sob novas lentes, principalmente quando refletimos sobre os tipos de aliança que se deram entre seus “personagens históricos” — no caso em questão, Mariano Procópio — e figuras fundamentais para as teorias eugenistas do século XIX. Os impactos dessas alianças na conformação do que se perpetuou como história oficial de Juiz de Fora ficam evidentes quando comparamos o relato de Agassiz ao Censo de 1855, realizado cerca de uma década antes da passagem da expedição pela cidade. Ele revela que, das 27.722 pessoas que moravam no município, 11.176 eram brasileiras, 118 estrangeiras e 16.428 eram escravizadas.¹⁶ Os relatos quase idílicos do casal sobre as belezas naturais, a paisagem e a hospitalidade

do Sr. Lage se consolidaram como uma geografia fiel do que era Juiz de Fora no passado e fizeram desaparecer do horizonte os dados demográficos de que quase 60% da população era cativa e trabalhava de forma forçada. O que parece uma ironia — uma expedição que tinha por objetivo o embasamento científico de teorias racistas ajudando a mascarar as origens racistas das riquezas que possibilitaram a construção de Juiz de Fora — é, na verdade, apenas a manifestação de um mecanismo fundamental na formação das narrativas urbanas, que opera na seleção do que entra ou não para o hall das evidências históricas e o que pode ser considerado um argumento de autoridade sobre um conjunto de acontecimentos.

Refletindo sobre esse entrecruzamento entre Juiz de Fora e a expedição, volto à reflexão de Azoulay: se a fotografia é um mecanismo metonímico da operação do obturador imperial, quais são as outras partes desse todo? É possível inferir que, assim como a tecnologia da foto, outros mecanismos, outras práticas e invenções exerçam essa relação de sinédoque com o poder imperial? Quais os outros formatos desse obturador metamorfo do império? Azoulay acredita que a história, assim como a fotografia, também opera a serviço do *shutter*. Quando coloco as fotografias de Renty Taylor lado a lado com as páginas do livro de Paulino de Oliveira nas quais ele transcreve os relatos de Agassiz, penso, assim como Azoulay, que a história também funciona como um desses mecanismos metonímicos. Enquanto o obturador da câmera que cap-
turou Renty Taylor e os muitos “tipos humanos” de Agassiz corroborava o movimento imperial que os havia feito escravos, o procedimento historiográfico que transformou o relato de Agassiz em um documento histórico sobre Juiz de Fora operou também

como um obturador, oficializando a hierarquia que já existia nas relações urbanas e deixando fora do quadro o que não interessava à narrativa de um passado glorioso para a cidade. Mimetizando a comparação que Azoulay traça entre a tríade do tempo, do espaço e do corpo político e a câmera, também é possível, com a autora, ver a história criando linhas divisória no tempo (entre passado e presente), no espaço (entre os que estão dentro ou fora do arquivo, ou de um lado ou de outro de uma fronteira) e no corpo político (entre os que a escrevem e os que são escritos).

A operação do obturador no fazer historiográfico está intimamente relacionada ao processo de “produção” das fontes e de classificação de quais evidências serão consideradas válidas ou não. Michel de Certeau, escrevendo sobre a operação historiográfica e sua relação com as fontes, parece descrever o movimento do obturador:

Em história, tudo começa com o gesto de separar, de reunir, de transformar em “documentos” certos objetos distribuídos de outra maneira. Esta nova distribuição cultural é o primeiro trabalho. Na verdade, ela consiste em *produzir* tais documentos, pelo simples fato de recopiar, transcrever ou fotografar estes objetos mudando ao mesmo tempo o seu lugar e o seu estatuto. Este gesto consiste em “isolar” um corpo, como se faz em física, e em “desfigurar” as coisas para constituí-las como peças que preencham lacunas de um conjunto, proposto a priori. [...] ele as exila da prática para as estabelecer como objetos “abstratos” de um saber. Longe de aceitar os “dados”, ele os constitui.¹⁷

O fato histórico não é dado a priori, mas é a designação de uma relação. Assim como na fotografia, em que a cena fotografada, a imagem esperada e a imagem obtida não são produtos intercambiáveis, a relação entre acontecimento, fato e história também é mediada por obturadores e não estabelece efeito de verdade à soma das partes. A crítica de Azoulay ao papel da história está relacionada a essa subserviência do campo ao movimento do obturador imperial. Como disciplina, a história tem contado “histórias plausíveis”, sem questionar a violência que tornou possível aos historiadores defini-las como plausíveis ou não: mundos inteiros feitos aos pedaços e transformados em documentos-evidências, artefatos de museu, caixas de arquivo, mapas, censos e patrimônio cultural protegido, todos eles disponíveis ao historiador como peças de um quebra-cabeça narrativo. Este procedimento — narrar o mundo através dos destroços-feitos-evidências — declara a violência imperial como fato consumado e irreversível, e sela como pertencentes ao passado pessoas, saberes e formas de vida que ainda existem e continuam resistindo, hoje, à violência imperial.

Pensando, então, na história como um dos possíveis mecanismos metonímicos do obturador imperial, retomo ao caso de Tamara Lanier e à sua reivindicação para tomar parte na história da fotografia e me pergunto se existe um equivalente possível para seu gesto no contexto da história da cidade. Se, como na fotografia de Renty e Dalia Taylor, a história de Juiz de Fora também trabalhou de forma a demarcar, separar e legitimar o movimento do obturador imperial na cidade, quais movimentos poderiam ser feitos no sentido de reparar sua população? Quais gestos caberiam aos cidadãos que quisessem, assim como Lanier, reivindicar sua participação na história da cidade? Se a própria história

trabalha como um tipo de obturador, é possível construir nela uma atuação que não corrobore a violência imperial? Ou a ferramenta já está comprometida para além do que uma outra proposta de uso possa resolver? Pode a história participar do esforço de reparação do mundo sendo, ela mesma, parte fundamental do vetor de destruição? Pensando nas categorias de De Certeau, quais lugares sociais, práticas e escritas precisariam ser acionados ou inventados para uma operação historiográfica comprometida com a liberação?

A ideia de *história potencial*, de Ariella Azoulay, tem sido um referencial importante para pensar respostas possíveis para essas perguntas e para desestabilizar algumas noções consolidadas em torno das discussões sobre os arquivos, as imagens e a própria história. Tentar definir a história potencial de forma concisa parece uma tarefa impossível, pois, além de não ser um conceito, mas um conjunto de ideias e de práticas, sua apresentação ao longo dos escritos da autora se dá de forma quase aforística, sempre se contrapondo às práticas imperiais da arte, do arquivo e da história. Talvez o núcleo rígido da ideia de história potencial esteja na prática de desaprendizagem: para além de *criar* novos métodos, *incluir* outras vozes, *construir* outros caminhos, a história potencial está centrada em desaprender o que o imperialismo ensinou. “Recusar o obturador é começar a praticar história potencial”.¹⁸ Para isso, é preciso recorrer a muitos tipos de *de-* e *re-* — desfazer, reverter, rebobinar, desconstruir, remover, reimaginar, decodificar... — e estar aberto à interação, à colaboração e às relações. Assim como o processo de aprender uma nova língua exige

interlocutores, desaprender a gramática imperial precisa ser um esforço entre muitos e em diálogo com aqueles que nunca pararam de resistir ao fechamento do obturador.

A partir dessa perspectiva, o que implicaria uma história potencial da cidade? Pensando em Juiz de Fora, quais seriam os desaprendizados motivados por uma prática urbana de história potencial? O que precisaria ser desfeito, rebobinado, reimaginado? Se, para praticar história potencial, é preciso reverter o movimento do obturador, penso que um primeiro passo seria identificar os momentos em que esses cliques (não apenas os da fotografia, mas também os da história) passaram a determinar o que seria considerado “fato” e o que seria lenda, quem seriam os personagens históricos e quem permaneceria sem nome nas páginas que registram a história de Juiz de Fora. Se a construção da Usina de Marmelos — louvada como a primeira hidrelétrica da América Latina — fundamentou a narrativa do pioneirismo industrial e a ideia de que Juiz de Fora seria a “Manchester Mineira”, o que encontraríamos se rebobinásemos o tempo para antes de sua construção? Se a Fazenda do Juiz de Fora foi feita um símbolo das primeiras ocupações da cidade, com que outras ocupações e sujeitos nos depararíamos se retirássemos do arquivo os documentos que a declaram como origem?

Em Juiz de Fora, um movimento que se aproxima do que estou chamando de história potencial da cidade pode ser observado em torno da figura de Roza Cabinda e dos agenciamentos que se dobraram a partir de sua história.

Roza Cabinda era uma das mulheres escravizadas pela família Halfeld e, na década de 1870, entrou na justiça para garantir o direito de comprar a própria alforria, que havia sido negada pelo senhor mesmo após pagas as devidas indenizações. Os detalhes

do processo de Cabinda, encontrado em uma das centenas de caixas do Arquivo Histórico de Juiz de Fora, registram seu embate contra um dos mais proeminentes nomes da elite juiz-forana e trazem à tona a faceta de Halfeld que a história oficial trabalhou cuidadosamente para ocultar. Considerado o fundador de Juiz de Fora, ele é um dos engenheiros-fazendeiros que, a partir do capital do café, idealizou e coordenou a produção do espaço urbano (a hifenização fazendeiro-engenheiro que proponho aqui é uma forma de manter sempre em mente esse elo entre o trabalho escravizado que ocorria nas fazendas e o capital que colocou a cidade de pé). Esse gesto de Roza Cabinda, até então selado no arquivo como uma relíquia do passado, foi acessado, reativado e reapropriado por artistas, pesquisadores, integrantes do movimento negro e sujeitos interessados em desaprender a história de Juiz de Fora. Um rebobinar que a desloca do lugar congelado do arquivo e recoloca o seu gesto em movimento para entendermos a história e a produção da cidade hoje.

A proposta de Azoulay tem por objetivo uma reconexão com os sujeitos, os modos de existir e — no contexto de Juiz de Fora — os modos de viver e produzir a cidade que existiam antes do cli-que do obturador. Ao invés de “resgatar” esses sujeitos e modos de viver diretamente do arquivo, como relíquias de um passado distante, e acoplá-los à história oficial como complementos ou alternativas, a proposta de rebobinar apresenta uma oportunidade de ouvir e interagir com esses sujeitos como companheiros e reconhecer esses modos de viver e produzir a cidade como possibilidades correntes, ainda ativas, contra o que pressupõe o obturador. A escolha desse caminho em detrimento da ideia de história alternativa, segundo Azoulay, parte do entendimento de que, apesar de

serem engatilhadas por uma percepção válida de que os métodos e os recortes da historiografia “tradicional” não são suficientes, as histórias alternativas não contrariam as linhas divisórias criadas pelo obturador imperial no tempo, no espaço e no corpo político. Propondo uma espécie de revisão à história existente, a história alternativa acaba por corroborar sua plausibilidade, propondo anexos ou outros pontos de vista como remendo suficiente para a sua falta, o que acaba por reforçar o status de oficial da narrativa que pretende contrapor.

No sentido contrário, uma história potencial da cidade não pressupõe as ocupações indígenas do território como extintas; inversamente, busca as sobrevivências de seus descendentes e a permanência de seus modos de habitar a terra, que resistem na cidade; uma prática urbana de história potencial olha para as ruas da cidade e rebobina o tempo para o momento de sua construção, em busca das mãos negras e do saber fazer que botaram a cidade de pé e que continuam a construí-la ainda hoje; uma história potencial de Juiz de Fora olha para a Manchester Mineira e enxerga o trabalho dos escravizados, que semeavam e colhiam o “ouro verde” que tornou possível a construção e o desenvolvimento industrial da cidade; uma história potencial de Juiz de Fora não olha para Roza Cabinda como uma chance de história alternativa, mas como uma oportunidade de desaprender sobre seus pioneiros fundadores e de procurar formas de reparação. Uma história potencial de Juiz de Fora enxerga no relato de Agassiz não um argumento de autoridade, mas um indício de que a história oficial da cidade precisa ser rasurada, desafiada e sobreposta por outras histórias, que digam, entre outras coisas, sobre a existência daqueles que os projetos eugenistas do século XIX pretendiam apagar.

REFERÊNCIAS

AGASSIZ, Louis; AGASSIZ, Elizabeth C. *Viagem ao Brasil*. Brasília: Senado Brasileiro, 2000.

AZOULAY, Ariela Aïsha. *Civil Imagination: Political Ontology of Photography*. London: Verso Books, 2012.

AZOULAY, Ariella Aïsha. *Potential History: Unlearning Imperialism*. London: Verso Books, 2019.

DE CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

MACHADO, Maria Helena Pereira Toledo; HUBER, Sasha (orgs.). *(T)races of Louis Agassiz: photography, body and science, yesterday and today/ Rastros e raças de Louis Agassiz: fotografia, corpo e ciência, ontem e hoje*. São Paulo: Capacete, 2010.

OLIVEIRA, Paulino de. *História de Juiz de Fora*. Juiz de Fora: Comércio e Indústria Ltda., 1966.



Imagine entrando em greve: os arquitetos

Octávio Escapin

Após arranjo misterioso entre o poder municipal, membros do executivo do estado, empresários da construção civil e um fundo de investimentos estadunidense, um impasse acabou se formando em torno de mais um grande empreendimento na capital. O grupo foi surpreendido por uma série de recusas dos profissionais da área do desenho, a partir da demanda de projeto para o shopping “Caminho das Águas”, cujo nome não passaria ileso diante da ironia: implantar “o maior shopping da América Latina” sobre a nascente de um dos córregos mais importantes da capital. Num movimento coordenado de recusa, dando-se o direito de não compactuar com o projeto demandado, arquitetos, engenheiros e técnicos em edificação credenciados pela legislação, pasmem, sem exceção, vêm se negando a desenvolver e assinar termos de responsabilidade para o projeto do empreendimento. O impasse jurídico e operacional causado pela sequência de recusas fez o diretor da empresa americana bradar à imprensa: “Brazilian designers are going on strike” [“os projetistas brasileiros estão entrando em greve”].

Este escrito se estrutura a partir de um exercício proposto por Ariella Azoulay em seu livro *Potential History: Unlearning Imperialism*.¹ No longo tomo com mais de meio milhar de páginas, a autora nos apresenta um conjunto de pequenos textos articulados em torno de um procedimento comum, que ela chama de “*imagine going on strike*”, traduzido aqui por “imagine entrar em greve”, cuja inscrição já deixa explícito do que se trata seu procedimento: um exercício de imaginação, ou seja, imaginar, fabular ou, ainda, ficcionalizar o que poderia acontecer se determinados grupos específicos de pessoas — que empenham determinadas profissões liberais — entrassem em greve.

Devemos considerar a greve como uma modalidade de estar no mundo que ocorre precisamente por meio da renúncia [*renunciation*] e da evitação [*avoidance*], quando o trabalho de alguém é percebido como prejudicando o mundo compartilhado e a condição de compartilhá-lo. Em um mundo condicionado pelo poder imperial, uma greve coletiva é uma oportunidade de desaprender o imperialismo com e entre outros, mesmo que tenha sido naturalizado na vida profissional de alguém. Entrar em greve é reivindicar o direito de não se envolver com práticas destrutivas, de não ser um opressor e perpetrador, de não agir de acordo com normas e protocolos cujos objetivos foram definidos para reproduzir as estruturas imperiais, raciais e capitalistas.²

1 AZOULAY, *Potential History*, 2019.

2 Ibidem, 2019, p. 86.

Nos termos propostos pela autora, a greve é tomada com significado pouco ordinário, na medida em que, historicamente, o termo se vincula à luta dos trabalhadores por melhores condições de trabalho, melhores remunerações e reivindicação de direitos. É importante frisar, como o faz a autora, que esse exercício imaginativo não intenta uma substituição do estatuto da greve como historicamente concebido pelo que ela propõe como exercício imaginativo, mas antes apontar uma oportunidade de cuidar do mundo compartilhado, questionando os privilégios de determinadas práticas em direção a uma tentativa de retirada destes últimos, concomitantemente lançando mão deles justamente para abalar o projeto moderno-colonial (imperial) que precisamente possibilita essas práticas. Nos termos da autora:

Ao lado dessa concepção radical de greve, e de forma alguma como sua substituição, proponho considerar a greve não em termos do direito de protestar contra a opressão, mas sim como uma oportunidade de cuidar do mundo compartilhado, inclusive questionando os privilégios de cada um, retirando-se deles e usando-os. Para isso, o trabalho profissional em cada domínio — mesmo em domínios tão variados como arte, arquitetura ou medicina — não pode ser concebido para si mesmo e desdobrado como uma história progressiva, nem como uma atividade produtiva distinta a ser avaliada por seus resultados, mas sim como uma atividade mundana, um modo de engajamento com o mundo que procura impactá-lo enquanto está pronto para ser impactado em troca.³

Nos exemplos que se desdobram de seu exercício, a reivindicação seria pelo direito de não se coadunar com o projeto imperial, um procedimento de recusa, ou, em outras palavras, de negação. O tom geral é o de tomar a greve como gesto que desmobiliza procedimentos imperiais que estruturam suas instituições e moldam um mundo, direcionando-se a outros procedimentos alistados a práticas não imperiais. A autora produz quatro textos que repetem seu procedimento, imaginando (1) os trabalhadores de museus, (2) os fotógrafos, (3) os historiadores e os (4) governados entrando em greve.

Sobre os diretores de museus e seus curadores, a autora fabula sua recusa na valoração de objetos saqueados, pilhados, fruto de violências imperiais que marcam ainda hoje as grandes coleções museológicas europeias e estadunidenses.

Imagine diretores de museus e curadores-chefes tomados por um despertar tardio — semelhante ao que às vezes é vivido pelos soldados — sobre o significado da violência que eles exercem sob o disfarce do benigno e admitindo a extensão em que sua profissão é constitutiva da violência diferencial. Imagine que eles não reconhecem mais o valor excepcional dos objetos saqueados, levando, assim, à depreciação de seu valor no mercado e ao colapso do capital acumulado.⁴

Sobre os historiadores, a autora nos faz imaginar o que seria uma greve das narrativas hegemônicas que colaboram para os

231

4 Ibidem, p. 87.

empreendimentos de pilhagem, destruição e silenciamento de mundos e seres.

Imagine os historiadores usando seu poder simbólico, seus recursos e suas posições institucionais em universidades, arquivos, bibliotecas e editoras para entrar em greve, deixando de produzir mais livros de história que oferecem “alternativas” à história existente, afirmando, assim, sua plausibilidade por estar precisando apenas de revisões. Ao invés disso, eles poderiam usar suas habilidades para revisar e reparar livros existentes como um modo de intervir nas narrativas existentes e assumir a responsabilidade pelo que a disciplina sustentava anteriormente. [...] Imagine historiadores entrando em greve até que os nomes das ruas, dos mapas e dos livros de história sejam substituídos, anexados ou descartados completamente.⁵

É no bojo desse exercício imaginativo que nos colocamos questões análogas à prática arquitetônica. Faremos isso recenseando uma série de praticantes no campo da arquitetura que trataram de gestos de negação como forma política de uma prática arquitetônica, seja como mobilizadora de uma prática crítica ou de uma crítica da prática, tendo a negação como operação crucial para indagar-mos o que fazemos quando fazemos arquitetura e o que podemos fazer quando nos recusamos a fazê-la de determinado modo.

Se o problema é fundamentalmente político-econômico, a tarefa do 'atuante' no campo do 'desenho' é, apesar de tudo, fundamental. É aquilo que Brecht chamava 'a capacidade de dizer não'. A liberdade do artista foi sempre 'individual', mas a verdadeira liberdade só pode ser coletiva.

Lina Bo Bardi

Tomando o projeto arquitetônico como signo mais ordinário do trabalho de um arquiteto nos dias de hoje, ou seja, sendo a prática de projeto aquela que se vincula à figura do arquiteto de modo mais ordinário, geralmente se vincula a prática de projeto com esse profissional, não sendo rara a distinção: o engenheiro constrói e o arquiteto projeta; ou, ainda, o engenheiro constrói, o arquiteto decora. Esse lugar social remonta à gênese moderno-colonial-capitalista que é sua causa; dito de outro modo, o projeto como o conhecemos hoje nasce e vive diretamente vinculado à estrutura do capital e se encontra a serviço de suas elites como dispositivo de dominação do canteiro e da metadivisão do trabalho da construção, participando dos processos de destruição, pilhagem e colonização de mundos e seres. Como, de que maneira e a usufruto de quem a arquitetura participa da destruição dos mundos e dos seres? Quais seriam as saídas possíveis para a prática contemporânea de arquitetura?

Em “O canteiro e o desenho”, texto paradigmático de Sérgio Ferro, o autor monta a intrincada relação do desenho, nome para designar o projeto arquitetônico, tal qual o conhecemos desde o século XV, com a estrutura de dominação e poder implicada no campo da construção civil, operando como verdadeira arma de separação entre os canteiros de obra e a prática de projeto.⁶ Em seu livro em construção, *Teoria crítica da arquitetura*, Silke Kapp retoma a leitura de Ferro e sintetiza o argumento de “O canteiro e o desenho”:

A proposição central de “O canteiro e o desenho” é a de que tal extração de mais-valor nos canteiros se dá mediante a sua organização manufatureira, estruturada a partir do desenho de projeto: “a função fundamental do desenho de arquitetura hoje é possibilitar a forma-mercadoria do objeto arquitetônico que sem ele não seria atingida (em condições não marginais) (FERRO)”.⁷

A tese de Ferro, a partir da síntese proposta por Kapp, é a de que a separação do projeto com o canteiro tem por efeito último a subordinação do trabalho da construção aos interesses dos donos dos meios de produção, efeito que estaria muito além de um domínio simbólico de poder, em que os arquitetos e engenheiros gozariam de mais prestígio social em comparação com outros trabalhadores do mercado da construção.

O projeto arquitetônico é um dispositivo que cumpre essa finalidade nos canteiros de obras: ele separa o trabalho material de

6 FERRO, O canteiro e o desenho, [1976] 2006.

7 KAPP, *Teoria crítica da arquitetura*, 2022, p. 126.

execução do trabalho intelectual de concepção, possibilitando a organização em que a força de trabalho dos operários acrescenta aos meios de produção um valor que ultrapassa (muito) os seus salários.⁸

A crítica dos autores é contundente, aprofundada e de alguma maneira paulatinamente cerca de muitos lados as várias retóricas que sustentam a alienação da prática arquitetônica que determina a separação radical do trabalho da construção — seja pela saída de uma prática universalizante que minimizaria o poder exercido pelos arquitetos nessa estrutura de poder, seja por uma singularização radical da prática que evocaria a mente do arquiteto como pressuposto ontológico da própria arquitetura.

Teorias da arquitetura são então entendidas como teorias acerca do universo mental que se desenrola na cabeça dos arquitetos, abrangendo desde o repertório de representações, analogias e metáforas de que eles dispõem para elaborar as formas projetadas até o peso e o tratamento conferido a requisitos do uso.⁹

Essa ideia não remonta apenas aos tempos de Brunelleschi ou aos tempos de evangelização do movimento moderno. Vale lembrar o pequeno artigo de Lebbeus Woods (1940–2012), “What’s architecture?”, de 2007, que, apesar de reconhecer como desejável um tipo de vínculo fundamental entre as práticas de projeto e as práticas da construção, recoloca a questão sobre o que é arquitetura insistindo numa perspectiva psicologizante para o estatuto do campo:

235

8 Ibidem, p. 85.

9 Ibidem, p. 97.

Eu diria que a arquitetura, como a entendemos hoje, se distingue da construção na medida em que os conceitos ou as ideias que ela incorpora são formulados de uma maneira única, e não meramente genérica. Para que assim seja, ela precisa emergir de uma mente singular, a mente de um arquiteto. Uma consequência (um desdobramento) desse entendimento é que a arquitetura está no trabalho do arquiteto — croquis, desenhos, maquetes — desde o início. Se não fosse assim, seria impossível para alguém injetá-la depois. Diante disso, é meramente um debate semântico este sobre se os produtos instrumentais de um processo arquitetônico de projeto são arquitetura ou apenas possuem o potencial para a arquitetura. Em ambos os casos, eles não podem ser dispensados, se é para existir arquitetura.¹⁰

Não se pretende, aqui, retomar ponto a ponto a crítica de Sérgio Ferro em seu longo escrito da década de 1970, nem seu desdobramento nas elaborações e nos avanços promovidos pela reflexão de Silke. Interessa-nos, sobretudo, cogitar quais seriam as estratégias, as táticas, os modos de sair do impasse instaurado no campo arquitetônico, que ambos os textos deixam tão patente. O fato é, que ao percorrê-los, não nos parece ser incomum a produção de uma sensação de que não haveria saída possível para o impasse, e que o melhor a se fazer seria um dismantelamento do campo, como se a própria ideia de projeto arquitetônico estivesse condenada a uma metástase em curso, irreversível e produzida pelo câncer avassalador causado por esse vínculo entranhado da prática de projeto com as estruturas do capital.

10 WOODS, What's architecture?, 2015, tradução minha.

O diagnóstico oncológico trágico talvez ainda não nos impeça de fabular saídas possíveis, e tanto Ferro quanto Kapp se esforçam para dar a ver alguns caminhos em seus textos supracitados. O último parágrafo de “O canteiro e o desenho” traz algumas pistas opacas e, de certo modo, obscuras:

Assim, o desenho = uno, coeso. Ou seja, enquadramento, harmonização e tudo mais que estudamos. Seu desacordo aparente com o canteiro surge de sua própria situação, inevitavelmente: de fato, é acordo. Mas, se o giro é rápido, a imagem fascinante, o raciocínio simples (à altura dos arquitetos), sobra a trapaça. E uma essência que nela estabelece raiz fica um pouco estremecida. O projetista, então, de duas, uma: ou muda a essência (hipótese em que perde o *imprimatur* do capitalista), ou repisa, repete, retoma a estremecida até... até que o repisar, o repetir, o retomar a denuncie sem mais perdão.¹¹

A montagem de Ferro nessa conclusão tem uma estrutura binária: “0” e “1”. O projeto uno, mais do que efeito, é causa mesma da prática arquitetônica e dá a ver o acordo com a estrutura do capital, acordo que engendra justamente seu desacordo catastrófico com o canteiro. Mas Ferro aponta para um resto, algo que sobra da dicotomia entre desenho e canteiro — nomeadamente, a trapaça, e, com ela, restariam duas saídas, ambas tensionando a própria ontologia do projeto, na medida em que jogam com a essência desse estratagema.

11 FERRO, O canteiro e o desenho, 2006, p. 199.

Na primeira, essa essência seria, ela própria, ludibriada, a trapaça da trapaça, que nos levaria à vertigem de uma prática antipitalista. A segunda teria como efeito a denúncia da trapaça a partir de uma série de repetições dela mesma. Engodo várias vezes repetidos que, como sabemos desde Freud, não se repete sempre do mesmo jeito. Se, em uma saída, teríamos a possibilidade de forjar uma contraprática ou mesmo uma outra prática, na segunda estaríamos na via da crítica da prática, tão fortemente celebrada no texto de Silke.

Se Sérgio mobilizar uma crítica ao dois, Silke aposta no três, e inclui em sua análise as saídas problemáticas empenhadas pelas práticas hegemônicas. A autora monta seu conjunto ternário de saídas:

A questão é o que fazer a partir da consciência de que as práticas costumeiras atrofiam a produção arquitetônica, seus produtos e seus agentes. Uma saída consiste em sublimar a opressão, elevar o desenho à categoria de ‘verdadeira arquitetura’ e rebaixar a construção a mera cópia infiel de ideias que, supostamente, transcenderiam a miséria do mundo. Outra saída é recalcar a consciência da opressão, abraçar os interesses do capital e converter a necessidade em virtude, fazendo do aperfeiçoamento da prescrição técnica um ideal. E, por fim, pode-se tentar a saída mais difícil: sustentar a consciência da opressão e combater suas estruturas, tanto pela via da teoria crítica, para decifrar os meandros dessas estruturas, quanto pela via da prática crítica, para ensaiar, prospectar, experimentar possibilidades, ainda que em exercícios marginais e de escala modesta.¹²

As duas primeiras vias, portanto, sugerem as saídas aderentes à própria separação do desenho com o canteiro, sob as rubricas de duas operações inconscientes, vindas da teoria psicanalítica e que servem também a Silke, para estruturar seu conjunto: sublimação e recalque. Ambas agiriam sobre a “consciência da opressão” engendrada pelas “práticas costumeiras” que são o signo da aliança entre arquitetura e capital.

Na primeira, em que o arquiteto sublimaria as opressões e as contradições que essas trazem para sua prática, seríamos levados a uma posição, no melhor dos casos, idealizada e radicalmente alienada, na medida em que o projeto seria alçado, ele mesmo, à condição de obra, ou, em termos lacanianos, à condição de Coisa, que transcenderia seus desdobramentos práticos nos canteiros. Na segunda, em que o arquiteto recalcaria as opressões, seríamos levados a uma posição isenta e revestida de certo cinismo, em que o projeto seria justificado pela técnica implicada em sua feitura, sob os auspícios do planejamento, da eficiência e da produtividade, como se essas dimensões não fossem de saída causas da própria violência implicada nas estruturas que possibilitam essas práticas.

Tanto a sublimação (mistificação do desenho como portador da verdadeira arquitetura) quanto o recalque (ideal da prescrição perfeita) corroboram a heteronomia na transformação do espaço. Essa heteronomia não poupa ninguém, nem os trabalhadores, nem os chamados usuários, nem os arquitetos. O que resta a uma perspectiva não conformista é, somente, a tentativa de compreender

239

criticamente a situação e, com todo o cuidado, mobilizar essa compreensão para experimentos de novas conexões entre os trabalhos de concepção e de realização material.¹³

A terceira saída, em contrapartida, aponta para um caminho em que não se trata nem de sublimar, nem de recalcar as opressões, e sim de “sustentar a consciência da opressão e combater suas estruturas, tanto pela via da teoria crítica, para decifrar os meandros dessas estruturas, quanto pela via da prática crítica, para ensaiar, prospectar, experimentar possibilidades, ainda que em exercícios marginais e de escala modesta”.¹⁴ Os desdobramentos dessa terceira saída em dois caminhos possíveis fazem coro com os também dois caminhos apontados no excerto final de “O canteiro e o desenho”, reunindo a estrutura desses movimentos em torno de um conjunto também triádico, em que localizamos um deslocamento ontológico, uma teorização crítica e uma prática crítica.

Sobre a terceira saída, Silke ainda dirá: “Essa última saída não é uma opção altruísta — ela é lógica. É lógica porque se ilude quem acredita que o caminho da otimização capitalista da construção preservará o campo arquitetônico e a atividade de projeto”.¹⁵ Tanto o conjunto dual de Ferro como a trinca de Kapp (nos excertos em que podemos vislumbrar as indicações de saída) dão contornos diretos à questão fundamental deste ensaio, na medida em que ambos são inscritos em obras que se esforçam justamente para a montagem crítica que possibilita a questão. Os dois

13 Ibidem, p. 142.

14 Ibidem, p. 141.

15 Ibidem, p. 142.

conjuntos de respostas frontais se articulam, a meu ver, a partir de um procedimento fundamental que chamaremos, em aderência a Freud, de negação.

Se em Ferro a negação aparece em seu viés ontológico, operando com o resto da divisão entre desenho e canteiro, em Kappela aparece em seus desdobramentos procedimentais, com as operações de sublimação, recalque e, ainda, com a via do reconhecimento, outro modo de dizer da “sustentação da consciência da opressão”. Se, pela sublimação e pelo recalque, Silke nos mostra os modos de negação da opressão implicada na prática do desenho, apontaremos que o reconhecimento dessa opressão e seus caminhos de produção de contrapráticas ou de críticas à prática dão a ver uma outra negação, a negação do próprio projeto, e suas possíveis dobras contaminadas pela montagem dos dois conjuntos: a sublimação do projeto, o recalque do projeto, a repetição do projeto ou mesmo o deslocamento ontológico da ideia mesma de projeto.

3

Paulo Tavares, em seu trabalho crítico à arquitetura moderna, sugere que a ideia de negação pode ser tomada como operador lógico diante da positividade hegemônica do campo arquitetônico.

Na minha opinião, é necessário romper com essa visão que associa a arquitetura, o desenho e o projeto a *algo necessariamente positivo*. [...] É nesse sentido que eu diria que *a negação, o desengajamento, e o não projeto, são formas de ações espaciais-políticas,*

são formas de desenho e arquitetura. A questão é se poderíamos utilizar as próprias ferramentas da arquitetura, do desenho e do projeto para realizar contraprojetos, expondo por que certas estruturas espaciais não deveriam ser realizadas na medida em que são atos de violência contra populações e natureza.¹⁶

Tavares aponta para os impasses já explicitados neste ensaio a partir de Ferro e Kapp, e para o gesto de *fazer arquitetura não fazendo arquitetura*, fórmula que implica a não validade da expressão: arquitetura = arquitetura (A = A). Aqui, como é possível notar na expressão, cuida-se de pelo menos duas práticas: uma que se quer criticar por sua dimensão de violência; e outra que desponta como possibilidade dentro de um campo que, como vimos, tem o empuxo nada natural de se alienar ao Um que institui uma delas (a arquitetura alienada a noções coloniais e neoliberais). Do lado do arquiteto, segundo Tavares, parece se tratar de lançar mão do discurso, do saber e da prática arquitetônica para realizar contraprojetos ou suas tantas variações: antiprojetos; não projetos; outros projetos; ou projetos, mas não apenas.

A prática de Paulo Tavares dá a ver essa aposta. Responsável pela criação da agência Autônoma, o arquiteto da Universidade de Brasília dá o termo de sua empreitada: *se a cidade é um direito, a arquitetura é uma forma de advocacia*. Longe de uma perspectiva legalista — ainda que vários de seus trabalhos incidam diretamente em processos legais em curso no judiciário brasileiro —, Tavares parece desdobrar práticas que justamente lançam mão do saber do campo arquitetônico para travar disputas reais que

vão do reconhecimento ontológico ao direito à cidade, transmutando a própria noção de cidade e aplicando essa transmutação a espacialidades que hegemonicamente não seriam localizadas no conjunto que chamamos de cidade.

Destacamos o trabalho intitulado *Memória da Terra – Arqueologias da ancestralidade e da despossessão do povo Xavante de Marãiwatsédé*,¹⁷ realizado pela equipe da Autônoma em parceria com a Associação Xavante Bô'u e o Ministério Público Federal. O trabalho consiste em uma extensa investigação nos arquivos fotográficos e documentais produzidos sobre a região, lançando mão de instrumentos conhecidos do campo arquitetônico com fins práticos de reconhecimento do direito à terra e à reparação das contínuas violências sofridas pelo povo Xavante.

Este estudo foi produzido com o objetivo de prover subsídio pericial ao Inquérito Civil Público 1.20.004.000072/2014-82, movido pelo Ministério Público Federal – Procuradoria da República do Município de Barra do Garças, para obtenção de reparação de danos materiais e morais sofridos pelo povo Xavante de Marãiwatsédé devido à remoção forçada de seu território originário em agosto de 1966. O relatório apresenta um parecer detalhado sobre o processo de deslocamento compulsório a que essa população foi submetida durante décadas para que empreendimentos agropecuários e obras de infraestrutura fossem instalados em suas terras. O acervo documental compilado e analisado, que inclui uma série de cartografias inéditas identificando antigos assentamentos Xavante, também oferece um corpo de evidências

17 TAVARES, *Memória da Terra*, 2020.

irrefutável da ancestralidade da ocupação indígena no território de Marãiwatsédé.¹⁸

4

Ion Cuervas-Mons Morató, em seu artigo “Não fazer nada, com urgência”, publicado na revista *PISEAGRAMA* em 2011, aponta para o *não fazer* como uma das saídas teórico-metodológicas diante de demandas comprometidas com as práticas hegemônicas no campo da arquitetura e do urbanismo. Assim como Lina Bo Bardi toma emprestada a expressão de Brecht na epígrafe destacada na segunda seção deste ensaio, Morató evoca a fala do escrivão de Melville em *Bartleby*: “*I would prefer not to*”. O autor nos aponta uma negação sem substancializá-la, como também o fez Freud, colocando a *Verneinung* como operação constitutiva da estruturação psíquica,¹⁹ e Lacan, dando sua estrutura lógica no decorrer de seu ensino.²⁰

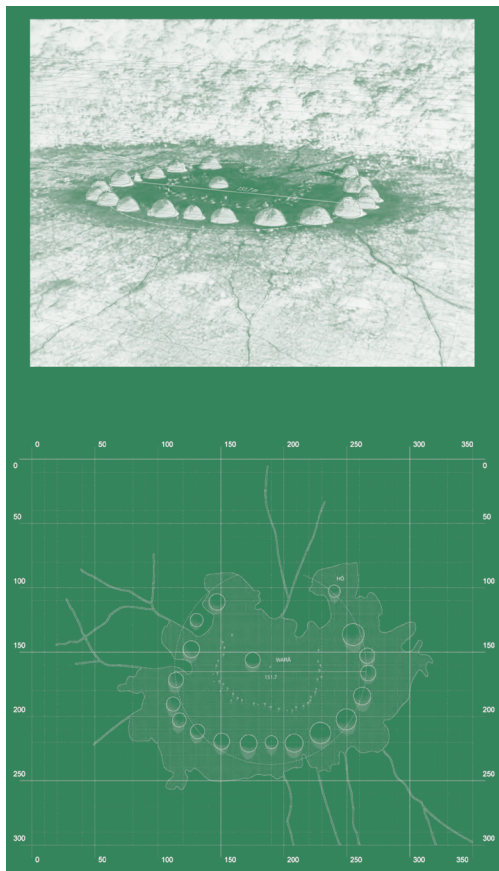
Convidado a escrever um texto sobre cidade e arquitetura, o arquiteto se vê invadido pela frase de Melville, “*I would prefer not to*”, e acaba se decidindo por uma escrita sobre duas experiências em que a negação dá o tom tático da prática arquitetônica implicada: o projeto para a Praça Léon Aucoc, em Bordeaux, comissionado em 1996, aos arquitetos Anne Lacaton e Jean-Philippe

18 Ibidem, p. 15.

19 FREUD, A negação, 2011.

20 Em Lacan, recomendamos a “Introdução ao comentário de Jean Hyppolite sobre a *Verneinung* de Freud”, texto de 1954, publicado no volume dos *Escritos*, de 1966.

Figura 01: Reconstituição de antiga Aldeia Xavante
(modelagem a partir de imagens de arquivo). Fonte:
TAVARES, *Memória da Terra*, 2020, p. 63.



Vassal; e o projeto para La Petatera (arena em madeira construída e desmontada todos os anos desde 1857), na Vila de Álvarez, Colima, em 1999, por Carlos Mijares, arquiteto mexicano e professor da UNAM. Em ambos os casos, os arquitetos negam a demanda que ativa o projeto, preferindo não o fazer, *mas não apenas*.

No caso da Praça León Aucoc,

[...] a conclusão foi de que não havia razão para nada disso [para o projeto], uma vez que a qualidade e o encanto da vida existente ali faziam com que a praça já fosse bela. A decisão dos arquitetos foi a de limitar sua intervenção em ações de “manutenção simples e imediata: reposição de cascalho do chão, planejamento da limpeza periódica, poda das tílias e leve modificação de algumas das circulações, decisões que salientam o valor e a capacidade de abstenção na prática arquitetônica.”²¹

Sobre o projeto para La Petatera, Morató nos diz:

Carlos Mijares viajou à cidade e visitou o terreno quando a praça de touros estava construída. Ficou surpreso e maravilhado ao perceber o processo participativo de sua construção, o resultado formal e a sua relação com o entorno. Decidiu que não iria realizar um projeto arquitetônico, mas, em vez disso, faria um livro sobre La Petatera.²²

21 MORATÓ, Não fazer nada, com urgência, 2011.

22 Ibidem, 2011.

Não fazer o projeto se transmutou — nos exemplos de Morató — em *fazer outra coisa*, negando a ideia de projeto como hegemonicamente concebido, porém ainda mobilizando os conhecimentos e o instrumental do campo arquitetônico. O projeto como outra coisa. Projeto, *mas não apenas*.

5

A forma de negação “*but not only*” aparece aqui a partir de outra autora, que também lança mão do escrivão de Melville para formular suas investidas teóricas. A antropóloga peruana Marisol de la Cadena, em seu livro *Earth Beings: Ecologies of Practice across Andean Worlds*,²³ utiliza a expressão “*not only*” mais de uma centena de vezes (124, precisamente) no decorrer da obra. O livro é um relato etnográfico a partir dos dois anos de relação da autora com as lideranças indígenas peruanas Mariano e Nazário Turpo, relação que a fez pensar nas possibilidades de desvio ontológico de suas práticas, catalisada justamente pela singela frase que Mariano enunciaria quando os dois negociavam como seria a narrativa do livro, qual seria o uso dos documentos nessa história e como a existência dos seres-terra — cuja perspectiva ontológica fora objeto de destruição — poderia também fazer deles agentes na produção de saber construída em aliança entre mundos.

247

[...] como ele dizia, “não apenas”, uma expressão que ele usava quando indicava que nosso trabalho não deveria ser limitado

pelos documentos. Co-laborar com Mariano e Nazario me fez ultrapassar esses limites; “não apenas”, a expressão de Mariano, deu a mim o impulso etnográfico para tomar como reais, por exemplo, eventos que eram impossíveis segundo a história.²⁴

O operador lógico negativo, na obra de Marisol, é acrescido de uma aposta metodológica que implica, sobretudo, uma prática em relação — relação dialética e que é fruto de um interesse naquilo que é estranho, naquilo que eminentemente é do campo do Outro, que, bem mais do que o negativo do Eu individual, serve para a autora como lugar potente de trânsito e transmissão de saberes.

[...] a expressão “não apenas” de Mariano convidou nossas conversas para esse lugar relacional. Nossas práticas de mundialização [world-making] – as dos Turpo e as minhas – não eram simplesmente diferentes; ao contrário, diferenças existiam (ou passaram a existir) juntamente com as semelhanças, que nunca eram apenas similaridades, tampouco eram diferenças. Controlar equivocções abala gramáticas analíticas que produzem situações de ou (similar) e ou (diferente), e o abalo pode ser tão constante quanto a gramática “ou-ou”.²⁵

De la Cadena parece colocar a negação, vinda da frase de Mariano, como forma política que dá a ver o trânsito entre ontologias para

24 CADENA, Marisol de la. *Seres-terra, cosmopolíticas em mundos andinos*, [2015]2024.

25 CADENA, Marisol de la. *Seres-terra, cosmopolíticas em mundos andinos*, [2015]2024.

forjar caminhos possíveis de mediação, de relação com o outro, para forjar outras práticas. O giro ontológico do *not only* aponta para uma recusa da vantagem epistemológica de que gozam os campos de saber moderno-coloniais.

Renata Marquez chama a atenção para essa vantagem no âmbito das políticas do campo das artes, o lugar de privilégio e a “vantagem epistemológica” frente a outras práticas, comumente denominadas vernaculares ou mesmo artesanais, e tantas vezes místicas ou supersticiosas. Nesse sentido, a pesquisadora nos indaga: “seremos capazes de abandonar o paradigma moderno da arte versus a artesanaria e assumir a obra de arte não como privilégio, mas como estética cotidiana compartilhável, revertendo sua vantagem epistemológica em mediação?”.²⁶

O excerto nos interessa aqui em forma de pergunta parafraseada: seremos capazes de abandonar o paradigma moderno da arquitetura institucionalizada versus arquitetura vernacular e assumir a obra arquitetônica não como privilégio, mas como estética cotidiana compartilhável, revertendo sua vantagem epistemológica em mediação?

Ecos dessa questão também são encontrados no texto de Kapp, quando a autora destaca as práticas mediadas e implicadas na relação com os seres humanos — preocupação que, concordamos, deveria ser fundamental para fabularmos as saídas possíveis de uma prática alienada e alienante.

Ora, sabemos que é possível produzir de outra maneira [...]. Se a preocupação maior fosse a boa relação entre arquitetura e vida

humana, seria coerente defender que concepção, construção e uso estejam imbricados ou, pelo menos, que essa possibilidade exista e seja reconhecida como legítima.²⁷

Talvez proporíamos uma ampliação da relação fundamental indicada por Silke com a supressão do “humano” nesse excerto, dando relevo às relações entre as práticas e a vida dos seres, dos lugares e das coisas, englobando também em nossas questões fundamentais os *other-than-human* de que nos fala De la Cadena, que nos recorda de que a própria ideia de “humano” seria também signatária da separação violenta que tanto Ferro quanto Kapp nos mostram em sua crítica sobre as relações entre desenho e canteiro.

Este ensaio não pretende tomar os procedimentos de negação do projeto como única forma de empenhar práticas aliadas à terceira saída apontada por Silke, que ecoa a conclusão de Ferro. A própria obra de Sérgio Ferro é fonte de inúmeros desdobramentos práticos importantes na história da arquitetura brasileira, como no emblemático caso do grupo Usina, em que há a insistência na prática de projeto a partir de outras perspectivas relacionais, ainda apostando no projeto arquitetônico e se esforçando justamente para restituir sua inseparabilidade com o canteiro e os seus modos de produção. O movimento, nesses casos, é em direção a uma tentativa de mudança tanto do estatuto do objeto arquitetônico quanto fora do conjunto das mercadorias, bem como das relações implicadas, em franca aposta nas alianças possíveis com os outros praticantes da construção, trazendo-os para os fóruns decisórios e operacionais dos projetos ao mesmo tempo que se

desloca o lugar do arquiteto rumo ao canteiro como lugar primordial da produção do saber e das coisas da arquitetura.

Nosso interesse, entretanto, é pensar em como os procedimentos de negação do projeto, em suas variações teórico-metodológicas, colaboram tanto para uma saída das práticas hegemônicas do campo arquitetônico como para o alargamento do próprio campo arquitetônico, na medida mesma das outras práticas que recusam o projeto como ordem de serviço e a serviço do capital: separação entre desenho e canteiro, separação entre humanos e outros-que-humanos.

6

Aqui aparecem as falas da pesquisadora Renata Marquez e seu esforço de dizer de um método que critica o método, quando este tem valor descolado da política das relações implicadas em sua construção. A relação com os seres e os mundos, sua ética, seus modos de encontro, o reconhecimento da violência implicada na instituição moderna da ciência, concomitantemente apostando que esse desfecho não é único, tampouco desejado, fazem a trama do esforço de Renata ao apresentar uma certa historiografia das práticas etnográficas, apontando sempre para sua prática real.

A pesquisadora parece querer nos falar sobre as dimensões ético-metodológicas do *lugar de escuta*, numa relação dialética com aquilo que veio a ser chamado de *lugar de fala*, fundação do edifício da identidade, da história, de uma política: para além de uma fala, é preciso que haja um lugar para que a fala possa advir. Lugar de escuta tem sido uma chave de interpretação para

o trabalho de Marquez e de vínculo com o que da escuta interessa a este escrito.

Renata Marquez é arquiteta e professora da Escola de Arquitetura da UFMG e orientadora da tese que deu origem a este ensaio. Em entrevista concedida a mim e à arquiteta Ana Flávia Maru,²⁸ a perspectiva de Marquez sobre sua prática vem colaborar com a argumentação deste texto. Ela nos diz, em 21 de janeiro de 2021: “Eu xingava o curso [de arquitetura e urbanismo], mas hoje tenho isso muito claro: eu faço algumas coisas porque estudei arquitetura. Não preciso fazer arquitetura propriamente dizendo, mas existem coisas que eu faço porque estudei arquitetura. Isso é verdade”.

Renata recoloca a crítica de Paulo Tavares com o reconhecimento de que sua negação da prática arquitetônica hegemônica — “arquitetura propriamente dizendo” — não prescinde dos saberes e instrumentais desse campo. Insistimos: projeto, mas não apenas; o que quer dizer projeto como prática de mediação, como estética cotidiana e compartilhada, em aliança, implicação, interesse e atenção com os seres, não apenas humanos, mas também outros-que-humanos. No caso da arquiteta mineira, o desdobramento dessa aposta se dá com trabalhos curatoriais e expográficos,²⁹ com a produção de livros³⁰ e com um vultoso trabalho editorial com a *PISEAGRAMA* e com o selo editorial da revista, editada

28 Entrevista Inédita.

29 Ver exposição *Mundos Indígenas*, no Espaço do Conhecimento UFMG, Belo Horizonte, 2022.

30 Ver *Atlas Ambulante*, organização de Renata Marquez e Wellington Cançado, Editora Instituto Cidades Criativas, Ano 2011.

desde 2010 em parceria com Wellington Cançado, Paula Lobato, Felipe Carnevali e Fernanda Regaldo.

Em seu artigo “Quase-etnógrafa-etc.”,³¹ a arquiteta nos conta um pouco da experiência com a *PISEAGRAMA* na seção intitulada “Uma Proposição Bibliográfica: Oralidades Impressas”,³² remontando um pouco da história da revista, suas questões fundamentais e seus desdobramentos práticos. Renata nos diz:

Há alguns anos temos trabalhado, no âmbito de uma revista não acadêmica e, portanto, destinada a um público amplo, na transcrição de falas e conversas para a edição e publicação de textos e na circulação de imagens sob autoria das mestras e dos mestres dos saberes tradicionais. Ao lado de conteúdos de outros pesquisadores, reunimos pensamentos de mestras e mestres que alcançávamos com nossa rede de amizade e pesquisa e que conhecíamos no contexto da Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG.³³

A “rede de amizade” de que fala Renata dá a imagem política da revista. A autora explicita, de saída, duas questões fundamentais para sua prática editorial. A primeira diz respeito à participação da oralidade e das práticas em que a oralidade tem primazia diante da prática escrita, nas bibliografias acadêmicas, e não apenas acadêmicas, num franco movimento de crítica ontológica da produção de saber:

253

31 MARQUEZ, Quase-etnógrafa-etc., 2021.

32 Ibidem, p. 9.

33 Ibidem, p. 10.

A publicação sistemática de textos — forma acadêmica predileta para o exercício do poder — gerados, transcritos e editados a partir da experiência da oralidade dos encontros com aqueles e aquelas que vieram até aqui para estarem conosco pode funcionar como uma espécie de ocupação bibliográfica?³⁴

A segunda aparece sob forma de autoparáfrase, de um excerto que também parafraseamos neste ensaio: “Seremos capazes de superar o paradigma moderno contra a oralidade e assumir a escrita não como privilégio, mas como técnica compartilhável, revertendo sua vantagem em mediação?”.³⁵ A revista *PISEAGRAMA* hoje irriga as bibliografias de muitos cursos de graduação e pós-graduação das universidades brasileiras, dando a ver uma prática eminentemente arquitetônica, quem sabe de projeto, mas não apenas, sobretudo um interesse repetitivo de forjar lugares de escuta.

7

Fato curioso: quase todos os arquitetos convocados para este ensaio foram ou são também professores em universidades públicas brasileiras, como é o caso de Sérgio Ferro (USP), Silke Kapp (UFMG), Paulo Tavares (UnB), e Renata Marquez (UFMG). Além deles, os autores que participam desta publicação também são arquitetos que desdobraram suas pesquisas na universidade pública brasileira.

34 Ibidem, p. 10.

35 Ibidem, p. 10.

Esse fato curioso, gerador desse não exaustivo conjunto de praticantes, aponta, a meu ver, para a terceira saída apresentada por Silke e seu duplo desdobramento de possibilidades: a *prática crítica* e/ou a *crítica da prática*. Como intuimos a partir de Ferro, ambas têm como operação estruturante uma negação da prática hegemônica do campo, mas não apenas — uma negação que se quer implicada numa relação, numa aliança em que o esforço dialético para a construção de uma política das práticas possa nos levar a fazer outras coisas.

Tal fato, se, por um lado, aponta para a potência da universidade na crítica das práticas arquitetônicas, por outro, também aponta para os limites das construções feitas aqui.

Mesmo com toda a tradição de colaboração da própria universidade com as estruturas do capital e a participação decisiva dessa instituição nas experiências de destruição e pilhagem perpetradas pelo empreendimento moderno-colonial, ainda parece fazer sentido que algumas das saídas que quisemos fabular neste ensaio, e que dão contorno à nossa questão fundamental, possam também atravessar as práticas ditas acadêmicas, com a condição, claro, da negação radical de uma vantagem epistemológica surda àquilo que nos têm a ensinar os seres — humanos e outros-que-humanos.

Porém, a *negação do projeto* rumo à perspectiva de um *projeto*, mas não apenas não estaria — é bom lembrar também a partir das reflexões desses quatro arquitetos — imune à relação com um canteiro, e essa lembrança em alguma medida coloca em dobra a própria inquietação central deste ensaio. Parece-nos urgente questionar como a *crítica da prática* e/ou a *prática crítica* podem, elas também, reativar as estruturas violentas que tanto procuram

entender e criticar. No caso das práticas universitárias, essa dobra teórica poderia indicar algumas questões fundamentais: como são as relações de produção, remuneração e reconhecimento entre os participantes³⁶ de uma pesquisa acadêmica ou não apenas acadêmica? Como funcionam as estruturas de poder da universidade? O que é uma universidade? A quem ela serve? O que significa pesquisar? Imagine entrando em greve: os acadêmicos.

36 Professores, técnicos, servidores de serviços ditos gerais, estagiários, bolsistas, alunos de graduação e pós-graduação, e tanto outros colaboradores, coautores, copraticantes, humanos e outros que humanos.

REFERÊNCIAS

- AZOULAY, Ariella Aïsha.** *Potential History: Unlearning Imperialism*. London: Verso Books, 2019.
- CADENA, Marisol de la.** *Seres-terra, cosmopolíticas em mundos andinos*. Tradução de Fernando Silva e Silva e Caroline Nogueira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, [2015]2024.
- FERRO, Sérgio.** O canteiro e o desenho [1976]. In: *Arquitetura e trabalho livre*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, pp. 105–200.
- FREUD, Sigmund.** A negação. In: *O eu e o id, “Autobiografia” e outros ensaios. Obras Completas Volume 16*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- KAPP, Silke.** *Teoria crítica da arquitetura*. [Versão rascunho, para discussão na disciplina do NPGAU]. 2022.
- LACAN, Jacques.** Introdução ao comentário de Jean Hyppolite sobre a Verneinung de Freud. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- LACAN, Jacques.** *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar. 1998.
- LACAN, Jacques.** *Seminário, livro 07: a ética da psicanálise*. Trad. Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- MARQUEZ, Renata.** Quase-etnógrafa-etc. *Revista Mundaú*, n.9, 2020. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistamundau/article/view/10455>. Acesso em: 23 set. 2025.
- MEDEIROS, Wilton de Araújo.** Publicações Oficiais em Goiás (Anos de 1930): Imagem domo Estrutura e Bricolagem. In: *Simpósio Nacional de História*, 26, São Paulo, 2011. *Anais do xxvi Simpósio Nacional de História* – ANPUH, São Paulo, julho 2011.
- MORATÓ, Ion Cuervas-Mons.** Não fazer nada, com urgência. *PISEAGRAMA*, n. 2, pp. 42–43, 2011.
- TAVARES, Paulo.** Entrevista. In: *8 reações para o depois (8 reactions for afterwards)*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2019, pp. 88–90.

TAVARES, Paulo. *Memória da Terra – Arqueologias da ancestralidade e da despossessão do povo Xavante de Marãiwatsédé*. Brasília: Ministério Público Federal, 2020.

WOODS, Lebbeus. What's architecture? In: Claire Jacobson (ed.). *Slow Manifesto*. New York: Princeton Architectural Press, 2015.

Sobre as autoras

Renata Marquez é pesquisadora, editora e curadora. É professora da UFMG na Escola de Arquitetura e Design e na Formação Transversal em Saberes Tradicionais, é editora fundadora da revista PISEAGRAMA e foi curadora do Museu de Arte da Pampulha (2010-2012). Publicou *Atlas Ambulante* (2011), *Habitar o Antropoceno* (2022) e *Terra: antologia afro-indígena* (2023).

Ariella Aïsha Azoulay é escritora, pesquisadora e cineasta experimental. É professora da Brown University, nos Estados Unidos, e publicou diversos livros, entre eles *Potential History - Unlearning Imperialism* (Verso, 2019), traduzido no Brasil pela editora Ubu em 2024, e *The Jewelers of the Ummah* (Verso, 2024).

Priscila Musa é arquiteta, urbanista, fotógrafa e professora. Mestre e doutora pela Escola de Arquitetura da UFMG, pesquisa historiografia urbana, memória e produção de imagens a partir de saberes múltiplos. Integra a Fresta Coletiva, o Espaço Comum Luiz Estrela e o grupo de pesquisa Cosmópolis.

Aline Franceschini é arquiteta e urbanista graduada e mestra pela UFMG. Tem como interesse a pesquisa e produção de materiais que dialoguem sobre os muitos modos de habitar e cuidar do mundo, principalmente, por meio dos arquivos imagéticos.

Isabela Izidoro é analista ambiental do ICMBio, mestra em Arquitetura e Urbanismo pela UFMG. A partir das águas, dos modos de vida e de relações multiespécies, investiga possibilidades de democratização das ciências e a centralidade das questões de gênero no cuidado com os territórios.

Paula Lobato é arquiteta, mestra em Arquitetura e Urbanismo pela UFMG. É editora e designer da revista PISEAGRAMA e do estúdio Cosmopolíticas Editoriais. Pesquisa contra-narrativas e se dedica à experimentação de práticas editoriais voltadas a desmontar narrativas hegemônicas.

Gabriela Pires Machado é arquiteta e professora da Escola de Arquitetura e Design da UFMG. Dedica-se à história, teoria e crítica da arquitetura e da arte latino-americana sob a ótica e a prática dos arquivos e à compreensão da cultura material e audiovisual por meio de práticas colaborativas.

Isadora Monteiro é juiz-forana, mestra e doutora em Arquitetura e Urbanismo pela UFMG. Pesquisa as histórias da cidade e as muitas formas de lê-las e narrá-las, em especial através dos arquivos, das imagens e da literatura. Integra a Taco Oficina de Arquitetura desde 2023.

Octávio Scapin é arquiteto e psicanalista. Mobiliza práticas e pesquisas confabuladas com os campos da psicanálise, das artes gráficas e da arquitetura e do urbanismo. Integra o Coletivo da História Natural de Goyaz desde 2019 e o atelier Escuta desde 2018.

Altamiro Sérgio Mol Bessa

Ana Paula Baltazar

Vanessa Borges Brasileiro

conselho editorial

Ana Paula Baltazar

Renata Marquez

coordenação editorial

Altamiro Sergio Mol Bessa

apoio editorial

Isabela Izidoro e Paula Lobato

projeto gráfico e diagramação

Alexandre Bomfim

revisão

Letícia Neves Soares

Maria Paula Berlando

apoio técnico

capes

financiamento

Este livro, composto nas fontes
Stolzl Display e Asap, foi impresso
em pólen bold 70g e cartão supremo
250g, com tiragem de 300 exemplares,
na gráfica Formato em Belo Horizonte,
em dezembro de 2025.

**coleção
prgáti**

Precisamos diminuir a violência que estamos exercendo por meio de nossas posições. E como podemos fazer isso? A primeira coisa que você pode fazer é, sempre que perceber que está em uma posição que te permite impor seu ponto de vista, fale aos outros que seu ponto de vista afetará suas vidas. Há várias formas de conceber a arquitetura de modo comunitário, em vez de fazê-la de cima para baixo. Carecemos de entender que nascemos em um mundo imperial. A questão é: como reduzir a violência que exercemos?

Ariella Aïsha Azoulay

