



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE ARTE E CULTURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

ANTÔNIO ELIONARDO DA SILVA SARAIVA

E(I)MERSÕES

FORTALEZA

2020

ANTÔNIO ELIONARDO DA SILVA SARAIVA

E(I)MERSÕES

Dissertação apresentada à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Fotografia e Audiovisual.

Orientadora: Prof^a. Dra. Sylvia Beatriz Bezerra Furtado

FORTALEZA

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S246e Saraiva, Antônio Elionardo da Silva.
E(i)mersões / Antônio Elionardo da Silva Saraiva. – 2020.
65 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte,
Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2020.
Orientação: Profa. Dra. Sylvia Beatriz Bezerra Furtado.

1. imagem. 2. memória. 3. performance. 4. arte. 5. água. I. Título.

CDD 302.23

ANTÔNIO ELIONARDO DA SILVA SARAIVA

E(I)MERSÕES

Dissertação apresentada a Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Fotografia e Audiovisual.

Aprovada em:

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dra. Sylvia Beatriz Bezerra Furtado (Orientadora)

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof.^a Dra. Cintia Guedes Braga

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Prof.^o Dr. Pablo Assumpção Barros Costa

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Ao meu avô Zacarias Catarina (*Em
memória*)

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Maria das Graças, e ao meu pai, José Valdo, pelas aprendizagens que nos fazem e(i)mergir. Às minhas irmãs Eliziane e Elizângela e sobrinhas Nandinha e Dudu. Ao meu primo, irmão e amigo Alexandre.

Ao amor, Arnaldo Moura, pela escuta, partilha, orientação e força para continuar esse trabalho.

Às amigas Jaqueline Peres, Carol Menezes, Naila Chaves, Dejjane Grrrl, Felipe Ferro pelas trocas afetivas, criativas e curativas.

Ao coletivo Avoantes.

Ao Fórum de Arte e Cultura de Maracanaú.

Ao Instituto Antônio Justa, em especial a Jaqueline Aquino.

Ao movimento social SOS Maracanaú.

À Eduardo Moura e Jordana Nascimento pelas contribuições no processo final da escrita.

À Venicius Gomes, Carliane Menezes, Toni Benvenuti, Artur Dória, Josenira Unias, Miguel Nirez, Maria do Carmo, João Paulo Pinho, Miguel Cairo, Yasmin Joplin, Lenilson Sousa, Icaro Barbosa, Thamiris Queiroz, Yago Dantas, Francisco Carneiro, Rodrigo Pedroza, Breno Reis, Juliano Gadelha e Kaciano Gadelha pela força no processo dessa pesquisa-criação.

À Cintia Guedes e Pablo Assumpção pelas contribuições nas bancas de qualificação e defesa.

À Osmar Gonçalves, Ricardo Jorge e Beatriz Furtado do PPGCOM (UFC), onde eu também tive o carinho e acolhimento de Henrique Codato (*Em memória*).

“O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001”

RESUMO

Um trabalho de pesquisa-criação, no qual a imersão e a emersão são evocadas enquanto gestos performativos e coexistentes de uma produção poética entre imagens de vídeo, fotografia, som, performance e instalação. São imersões entre diferentes temporalidades e espacialidades a partir de um trabalho com a oralidade, o arquivo e a paisagem que possibilitam emersões de imagens e de memórias em relação a água e a co(h)abitação em fuga de um espaço-tempo metropolitano-colonial-industrial-capitalista de linearidade e segregação racial.

Palavras-chave: Imagem. Memória. Performance. Arte. Água.

ABSTRACT

A research-creation work, in which immersion and emersion are evoked as performative and coexisting gestures of a poetic production between video images, photography, sound, performance and installation. There are immersions between different temporalities and spatialities that came from a work with orality, the archive and the landscape that allow the emergence of images and memories related to water and the fleeing cohabitation of a metropolitan-colonial-industrial-capitalist space-time of linearity and racial segregation.

Keywords: Image. Memory. Performance. Art. Water.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Fotografia de arquivo do conjunto habitacional Jereissati I (1986) -----	27
Figura 2 – Fotografia dos meus pais no conjunto Novo Maracanaú (1991) -----	30
Figura 3 – Primeira reunião do Fórum de Arte e Cultura de Maracanaú (2019) -----	36
Figura 4 – Coletivo Avoantes na exposição Pró-cura na Associação dos moradores do conjunto Novo Maracanaú-CE (2019) -----	36
Figura 5 – Evento do Instituto Antônio Justa no Cine-teatro (2018) -----	37
Figura 6 – Manifestação do movimento SOS Maracanaú na Câmara Municipal (2018) -----	37
Figura 7 – Intervenção gráfica de cor e colagem de baldes de alumínio sobre Imagem de arquivo das caixas d'água, localizada na atual Praça Clóvis Beviláqua em Fortaleza-CE (S/d)-----	40
Figura 8 – <i>Printesreen</i> da primeira montagem do vídeo Banho de Ruínas (2018) ---	44
Figura 9 – <i>Printesreen</i> da primeira montagem do vídeo Banho de Ruínas (2018) ---	44
Figura 10 – <i>Printesreen</i> da primeira montagem do vídeo Banho de Ruínas (2018) -	45
Figura 11 – <i>Printesreen</i> da primeira montagem do vídeo Banho de Ruínas (2018) -	45
Figura 12 – <i>Printesreen</i> da primeira montagem do vídeo Banho de Ruínas (2018) -	46
Figura 13 – <i>Printesreen</i> da primeira montagem do vídeo Banho de Ruínas (2018) -	46
Figura 14 – Imagem de registro da instalação de Banho de Ruínas na exposição do 69º Salão de Abril, em Fortaleza-CE (2018) -----	47

Figura 15 – Imagem de duas crianças num chafariz, localizado na antiga praça Major Braz, em Maracanaú-CE (1960) -----	49
Figura 16 – <i>Printescreens</i> do vídeo, em triptico, Banho de Ruínas (2018-2020) -----	50
Figura 17 – <i>Printescreens</i> do vídeo, em triptico, Banho de Ruínas (2018-2020) -----	50
Figura 18 – <i>Printescreens</i> do vídeo, em triptico, Banho de Ruínas (2018-2020) -----	50
Figura 19 – Fotografia com primos e primas em frente a Lagoa do Tabapuá, em Caucaia-CE (1994-1995) -----	53
Figura 20 – Fotografias de celular (2019) -----	55
Figura 21 – Fotografias de celular (2019) -----	55
Figura 22 – Fotografias de celular (2019) -----	55
Figura 23 – Print screen de um vídeo feito com celular em um trajeto de metrô para a capital (2016) -----	58
Figura 24 – Print screen de um vídeo feito com celular em um trajeto de metrô para a capital (2016) -----	58
Figura 25 – Fotografia de celular na barragem do Santo Antônio do Pitaguary-CE (2020) -----	60
Figura 26 – Fotografia de celular na barragem do Santo Antônio do Pitaguary-CE (2020) -----	61
Figura 27 – Fotografia de celular na barragem do Santo Antônio do Pitaguary-CE (2020) -----	62

SUMÁRIO

1	E(I)MERSÃO-----	12
2	CO(H)ABITAÇÃO-----	26
3	BANHO DE RUÍNAS -----	43
4	(DES)AGUAMENTOS-----	59
	REFERÊNCIAS -----	63

1. E(I)MERSÃO

Imersão: condição de mergulho, introdução, banho e/ou submersão em líquidos como a água; batismo de imersão para diferentes religiões; momento de desaparecimento de um astro ao ser ocultado por outros. *Emersão*: ação de emergir, de trazer a tona e/ou de sair de um líquido; reaparição de um astro após ser eclipsado pela sombra ou pela interposição de outros.

Nesse trabalho de pesquisa-criação, a imersão e a emersão são evocadas enquanto gestos performativos e coexistentes de uma produção poética entre imagens de vídeo, fotografia, som, performance e instalação. São imersões entre diferentes temporalidades e espacialidades a partir de um trabalho com a oralidade, o arquivo e a paisagem que possibilitam emersões de imagens e de memórias em relação a água e a co(h)abitação em fuga de um espaço-tempo metropolitano-colonial-industrial-capitalista de linearidade e segregação racial.

Alguns estudos sobre a relação entre a imersão e a arte discutem as imagens de tecnologias digitais com realidades aumentadas e/ou realidades virtuais a partir de diferentes técnicas, sensações, capacetes, ambientes, games, simuladores e/ou efeitos imersivos de interação e estimulação, inclusive em 360°. Isso tudo para que as pessoas possam entrar em outras realidades e outros mundos numa releitura platônica da dicotomia entre aparência e realidade que ainda hoje fundamenta diferentes teorias e pesquisas que separam, ou mesmo entrelaçam, as noções de real e virtual ¹.

Para Oliver Grau (2007), a condição de observação nesses espaços imagéticos de ilusão não é uma novidade das realidades virtuais de imagens computadorizadas, mas remonta a diferentes momentos da história da arte, nos quais foram utilizados meios técnicos disponíveis com objetivos ilusionistas que reaparecem nos atuais ambientes de imersão da arte. Grau ainda comenta que: “[...] a imersão, no presente como no passado, é em muitos casos mentalmente absorvente no desenrolar de um processo, de uma mudança, de uma passagem e de um estado mental para outro. Ela

¹ Eu me refiro aqui ao mito da caverna de Platão, no qual a condição de observação dentro de uma caverna escura acessava a realidade a partir de imagens concebidas como “simulacros” do real que se formavam através de sombras que eram projetadas nas paredes pela interferência da luz de fogueiras.

é sempre caracterizada pela diminuição da distância crítica do que é exibido e o crescente envolvimento emocional com aquilo que está acontecendo. ” (2007, p. 30)

No Brasil, a imersão é discutida em pesquisas de diferentes áreas do conhecimento, sobretudo na Comunicação e nas Artes, seja em relação aos ambientes imersivos da história da arte ocidental como as cavernas de Lascaux, o teatro grego, as catedrais góticas, a pintura renascentista em perspectiva, os panoramas, o cinema e o pós-cinema (SPIRONELLI, 2007); ou enquanto uma sensação que já vinha sendo experimentada em dispositivos analógicos (lanterna mágica, panorama, cinorama e sensorama), mas que se transforma nos dispositivos digitais e realidades virtuais que “redimensionam” o campo da arte contemporânea (SILVEIRA, 2011); ou mesmo quando se propõe uma transformação dessa leitura platônica da imersão para uma noção de performatividade, na qual as imagens são projetadas por dispositivos tecnológicos em relação com outros fenômenos de diferentes naturezas, fazendo emergir uma “*objetificação*” e uma “*outrificação*” que fogem da dicotomia entre virtual e real, quando aposta numa presentificação tanto das imagens como do sujeito simultaneamente (BAIO, 2011).

Arlindo Machado (2002) define ainda dois regimes de imersão e de agenciamento presentes nos atuais ambientes tecnológicos: o avatar, muito presente nos videogames, nos quais existem figuras que são identificadas na condição de interação; e também a câmera subjetiva, que é uma técnica cinematográfica utilizada para que se tenha uma sensação de estar dentro da tela como personagem. Sem falar também da utilização do plano-sequência para causar ainda mais essa sensação. Para Machado, existe nesses regimes uma “hipérbole do sujeito” narcisista, sobretudo nos games, quando “o interator quase sempre se insere nesses ambientes como o seu *sujeito* e, na maioria dos casos, é impossível vivenciar as narrativas interativas senão encarnando a sua personagem principal, aquela em função da qual os eventos acontecem. ” (*Ibidem*, p. 6).

Essa discussão me faz lembrar a obra do artista visual e cineasta alemão Harun Farocki que sempre problematizou e criticou as imagens técnicas e operativas que são criadas pela indústria cultural, a mídia, a pornografia, os games e a guerra. Na série de videoinstalação *Serious Games I-IV* (2009-2010), ele faz uma reflexão sobre a violência das imagens de jogos virtuais de guerra que as forças armadas nos

Estados Unidos se apropriavam tanto para o treinamento, mas também para o tratamento de soldados com problemas traumáticos pós-guerra. Em *Serious Games III: Immersion* (2009), vemos uma instalação de duas telas de vídeo, sendo que na esquerda são imagens dos jogos de guerra, e na direita alguns planos de soldados vendo essas mesmas imagens que aparecem na tela a esquerda com capacetes 3D de realidade virtual ao mesmo tempo que expressam as suas sensações, traumas, percepções e memórias para uma terapeuta que está presente na mesma sala.

Nesse trabalho, Harun Farocki nos interpela a pensar os impactos de uma lógica de imersão presente nesses “jogos sérios” que são apropriados e performatizados por estratégias militares para a criação de “terapias” e também de memórias, tendo em vista que essas imagens servem também para revistar os cenários, os tiros e as explosões que atravessam traumas e medos (GENARO, 2015, p. 138). Daí também uma reflexão sobre outros sistemas de vigilância na contemporaneidade que são mantidos por diferentes dispositivos tecnológicos de poderes coloniais, neoliberais, mercadológicos, militares, racistas, capitalistas, midiáticos, entre outros ².

Interessa-me aqui um trabalho com equipamentos e softwares digitais para captação, edição e exposição de imagens, mas distante dessa noção de imersão que é destinada somente para uma privatização ou ampliação da consciência humana concebida de forma separada de outras realidades e de outros seres e viventes do universo. Nessa pesquisa-criação, as imagens emergem na fronteira entre as artes visuais, o cinema e a performance. Dai algumas aproximações e distanciamentos em relação às discussões sobre as práticas cinematográficas relacionadas a arte contemporânea denominadas “cinema expandido”, “cinema de exposição”, “transcineas” e/ou “pós-cinema”, nas quais são pensadas as formas espaciais, temporais, tecnológicas e/ou discursivas das obras fílmicas em diferentes ambientes, suportes, telas e texturas (DUBOIS, 2009; PARENTE, 2008; MACIEL, 2009).

No entanto, e para além de uma ideia, um efeito ou uma expansão cinematográfica a ser destinada para os espaços de arte contemporânea, inclusive que eu já tive o privilégio de acessar e expor, não podemos negar que existem também

² Eu indico também a leitura de um texto de Harun Farocki intitulado *Diário: Imersão (título provisório)* escrito em 2008, mas publicado no Brasil em 2019 pelo Instituto Moreira Sales. Disponível em <<https://ims.com.br/2019/04/04/diario-imersao-titulo-provisorio-por-harun-farocki/>>

outras percepções, sensações, performatividades e exposições da imagem em movimento que podem dialogar, mas nem sempre acontecem a partir das noções de plano, de cena, de sequência, de decupagem, de montagem ou do dispositivo do cinema, inclusive que estão ocupando outros lugares como a rua e/ou a internet em suas variadas plataformas.

Isso exige uma discussão também sobre a descentralização dos meios de produção, formação e exposição de arte e do audiovisual que ainda continuam centralizados nas capitais e metrópoles, onde geralmente se encontram os espaços de arte contemporânea como museus e galerias. Então, esse cinema se expande para quem? Quem o produz? Que efeito é esse? Quem tem acesso? Como ele é legitimado? Dai uma discussão sobre as formas de descentralização que reconheça e possibilite também a produção e a circulação das narrativas, das imagens e das poéticas de pessoas que se encontram em condições transversais de raça, classe, gênero, sexualidade, territorialidade, religião, acessibilidade, entre outras.

Lembro aqui de algumas vezes constrangedoras em que eu fui questionado por curadores de arte por não ter equipamentos de exibição e de captura para uma “melhor” qualidade de exposição das minhas obras em vídeo, inclusive que já foram associadas a uma estética da *land art*, mesmo sem eu saber nada sobre isso até então. Essas situações me fizeram repensar não somente a condição do meu corpo imerso nesses espaços específicos, mas também das imagens que eu estava produzindo para esse circuito de arte.

Ora, mais do que uma discussão sobre os meios de produção, trata-se também de trabalhar com diferentes modos de descentralização do próprio olhar que possa fugir dos tratados coloniais que separam cultura e natureza, sobretudo porque estamos imersos nesse universo com diversos outros seres e viventes. Isso exige uma escuta imersiva da condição ambiental de produção e circulação das imagens que (se) banham coletivamente para além do que os dispositivos tecnológicos podem capturar e/ou expandir aos nossos sentidos dentro dos espaços de arte ³.

³ Ressalto aqui o “Programa Ambiental” do artista Hélio Oiticica, quando buscava se “apropriar” das materialidades do mundo em seu cotidiano para torná-las obras de arte com a coparticipação dos espectadores. Diferente de uma concepção tradicionalmente contemplativa diante da obra, Oiticica entendia a posição do artista como motivador para a criação a partir de uma postura que possa ser ao

Isso não quer dizer que eu defenda uma imagem “naturalista” com desejo de transparência do real, e nem vejo a opacidade simplesmente como algo visível nas superfícies das imagens provenientes de uma estética vanguardista no cinema (XAVIER, 2005). Interessa-me aqui trabalhar uma poética que (se) banha entre imagens, em diálogo com Raymond Bellour (1997), sobretudo quando essa pesquisa-criação trabalha na fronteira entre as artes visuais, o cinema e a performance. Bellour percebe esse *entre imagens* como “lugar de passagem e um sistema de transformação das imagens umas nas outras – as que o precedem, pintura, foto e cinema; as que ele mesmo produz e, por fim, as que ele introduz, “as novas imagens”, que já constituem uma espécie de pré-história, e das quais ele é também parte integrante. (*Ibidem*, p. 17).

No entanto, eu prefiro deslocar esse conceito de *entre imagens* a partir de outras formas performativas e sensíveis da imagem de modo a embaralhar as noções modernas e ocidentais de fixidez e movimento, dentro e fora, centro e margem, novo e antigo, pré e pós, entre outras. Ainda mais quando se trata de e(i)mersões que trabalham com os fluxos da água não somente enquanto fisicalidade, mas também como memória, sensibilidade, fluxo, imaginário e performatividade que são trabalhadas a partir de imagens fotográficas e audiovisuais.

[...] A meu ver, seria incorreto afirmar que um artista que realiza uma videoperformance utilizando água estaria nos apresentando a matéria apenas como tema e representação, e não como matéria. Este suposto artista enfrentou as questões materiais da água da mesma forma que o artista que utiliza água em suas instalações, e embora o produto final de sua arte apresente-se como imagem, a água deixa ali traços de sua presença. Além disso, diversos artistas contemporâneos atuam em suportes diversos, misturando imagem e matéria e confundindo as fronteiras da representação e da presença material. Assim, quando falo sobre água como presença na arte contemporânea, refiro-me não só às obras que

mesmo tempo ética e política, na qual a “totalidade-obra” é trabalhada pela “liberdade do meio”, inclusive para questionar o próprio conceito de museu. Em um de seus textos ele escreve: “Não quero e nem pretendo criar como que uma “nova estética da anti-arte”, pois já seria isto uma posição ultrapassada e conformista. Parangolé é a anti-arte por excelência; inclusive pretendo estender o sentido de “apropriação” às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim – coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação – seria isto um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte, etc., e ao próprio conceito de “exposição” – ou nós o modificamos ou continuamos na mesma. Museu é o mundo; é a experiência cotidiana [...] (OITICICA, 1966, s/p). Eu reconheço aqui a grande importância de Oiticica para a minha formação como artista e pesquisador, inclusive quando também estou interessado no entorno e na ambientação das minhas obras instalativas, mas depois de algumas vivências considero que é preciso ter cuidado com essa apropriação ambiental, sobretudo por reconhecer e sentir as diversas forças energéticas que se atravessam neste mundo.

apresentam água na sua materialidade final, mas também àquelas cuja presença da água teve parte fundamental em seu processo de criação, mesmo que seu produto final apareça apenas como fotografia ou vídeo. (FORTES, 2006, p. 53)

Em sua tese *Poéticas Líquidas: a água na arte contemporânea*, Hugo Fortes (2006) trabalha com a presença fenomenológica da água enquanto matéria e poética presente na sua produção artística, mas também de diversas outras artistas da contemporaneidade, inclusive em relação aos seus variados significados e imaginários sociais, culturais, espirituais, mitológicos, corporais, históricos e técnicos. Daí o seu trabalho poético com a água a partir de suas características físico-químicas de transparência, reflexão e a refração, flutuação e fluidez que se evidenciam em suas obras de instalação, fotografia e vídeo.

No Brasil, existem diversas outras artistas que trabalham com a água, inclusive a partir da fotografia e do audiovisual, que eu tenho imensa admiração. Nessas produções a água aparece a partir de diferentes formas, suportes, olhares, vivências, memórias, arquivos, ancestralidades e performatividades para além de sua transparência visível. Menciono aqui o trabalho de Aline Motta (RJ-SP) que está presente em obras como a trilogia “Pontes sobre Abismos” (2017), “Se o mar tivesse varandas” (2017) e “(Outros) Fundamentos (2017-2019)”, na qual a artista realiza uma pesquisa em relação às diásporas pelo Atlântico Negro a partir de sua ancestralidade. Também cito o trabalho de Caetano Dias (BA) como nos vídeos “1978 - Cidade Submersa” (2010), “Passeio Neoconcreto II” (2005) “Águas” (2010) e “Lago” (2009), na qual a água aparece na relação entre corpo, espaço e memória. Cito também o trabalho de Davi de Jesus do Nascimento (MG) com fotografias, vídeos, ilustrações, arquivos e performances em séries como “Águas Guardadas” (2014-2019) em relação à sua vida e ancestralidade à margem do Rio Francisco. E também menciono o trabalho de Lina Acácio (CE) em relação à circulação e a distribuição da água como no vídeo “A torre, a pedra, o muro” (2014), e também no vídeo “O farol, o paredão, a ponte” (2016), na qual vemos algumas ações performativas de permanência no litoral de Fortaleza-CE.

Essa brevíssima citação não dá conta das inúmeras questões que esses trabalhos levantam, e nem mesmo das poéticas singulares de cada artista. Eu mencionei esses trabalhos aqui pela dimensão performativa com a água a partir da fotografia e do audiovisual que estão para além de sua materialidade e transparência, inclusive quando estão se tratando também de poéticas corporificadas da água que atravessam as suas vivências e memórias a partir de diferentes temporalidades e espacialidades.

Nessa pesquisa-criação, a água emerge numa sobreposição de camadas temporais, sonoras e performativas que (se) banham na poética das imagens, inclusive com a presença do meu corpo em relação com o espaço e a câmera. A água também é uma presença-ausência carregada de memórias de diferentes temporalidades e espacialidades que co(h)abitam a partir de um território chamado Maracanaú, localizado na região periférica de Fortaleza-CE, mas que não se limitam as suas fronteiras geográficas ⁴.

Para tanto, aqui eu assumo uma postura teórica-metodológica performativa que, além de sair da dicotomia entre sujeito e objeto, também pode ser trabalhada enquanto produção de imagem em movimento para além da superfície da escrita. Entendo o performativo como um termo advindo de John L. Austin, quando pensa nos enunciados linguísticos não somente como constatação do que é verdadeiro ou falso, mas como ação que cria novos mundos. Desse modo, pronunciar é fazer, e isso depende também de uma condição institucional e social da declaração performativa enquanto uma auto-referencialidade que implica no seu poder transformador (PINTO, 2013; FISCHER-LICHTE, 2008; TAYLOR, 2013) ⁵.

Para Diana Taylor (2003), em diálogo com Richard Schechner (2006), a performance opera enquanto um ato de transferência de conhecimento incorporado, uma episteme, ou seja, um modo de conhecer que difere de uma concepção da

⁴ Em entrevista concedida ao João Gabriel do jornal cearense O Povo, eu falo um pouco mais sobre o meu processo artístico com a água. Disponível em: <<https://mais.opovo.com.br/jornal/pause/2020/03/22/a-poetica-da-agua-nas-artes.html>>

⁵ Essa concepção do performativo de John Austin é apropriada por Judith Butler, quando pensa no ato performativo corporal a partir de sua citacionalidade e iterabilidade, em diálogo com Jacques Derrida, que produzem uma “performatividade” de gênero ao agir sobre os corpos como efeitos de um poder discursivo e normatizado. Além disso, Butler pensa também as falhas, os deslizamentos e os pontos de descontinuidade que possibilitam uma transgressão da matriz reguladora de gênero. (PINTO, 2013)

performance enquanto objeto de análise (TAYLOR, 2003, p.27). Taylor está interessada em pensar as performances num sentido hemisférico das américas, e para isso propõe uma análise que não se feche aos textos e narrativas oficiais, mas que possa também se debruçar em “roteiros” enquanto “paradigmas para a construção de sentidos que estruturam os ambientes sociais, comportamentos e consequências potenciais”. (2013, p. 60). Daí a sua reflexão sobre o arquivo e o repertório, sendo o primeiro uma produção de memória a partir da escrita que emerge do processo colonial, e o segundo uma incorporação da memória que se transmite através de performances, oralidades, danças, cantos, entre outras formas de expressão cultural.

Interessa-me essa leitura da performance enquanto uma epistemologia de memórias incorporadas, inclusive a partir da fotografia e do audiovisual, mas de modo que ela questione os próprios limites dos roteiros culturais. Para tanto, eu dialogo também com a noção de performance de Guillermo Gómez-Peña, artista da performance, escritor, ativista e educador, quando a entende enquanto um “território intermediário” a partir do qual o performer se condiciona para questionar os limites de fronteiras sociais, políticas e culturais. “De fato, a performance sempre começa em nossa pele e nossos músculos que é projetado na esfera social e retorna, através da nossa psique, ao nosso corpo e à nossa corrente sanguínea apenas para ser refratado novamente ao mundo social através da documentação” (2005, p. 212) ⁶.

Nessa concepção, a performance é uma arte de um corpo que se arrisca, e para isso exige uma preparação que difere do ensaio comumente utilizado em outras expressões como o teatro e a dança, pois se trata de uma *pesquisa corporificada* do pensamento que se faz imagem com a disposição do performer numa ação que acontece “aqui”. Ela não opera por uma representação, mas por uma ação auto referencial que quebra as segmentações e as fronteiras entre arte, ritual, religião, espiritualidade, entre outras.

Peggy Phelan (1997) define essa não representatividade da performance como sua possibilidade ontológica de interrupção dos circuitos de reprodução do capitalismo. O que gera um desafio para a escrita, pois mesmo usando palavras repetidas, ela pode produzir falas performativas, ao invés de falas constatativas,

⁶ Tradução livre.

segundo a distinção de John Austin, sendo a linguagem independente de seu referente em diálogo com Jacques Derrida. Daí a importância de uma escrita performativa enquanto uma experiência da subjetividade que se dá com um “efeito retardado da desapareição” ao contrário da escrita no sentido de preservação.

No entanto, eu lembro aqui da reflexão do filósofo, ensaísta e psiquiatra Frantz Fanon (2008) que já nos evidenciou como a ontologia é um projeto de manutenção de privilégios brancos que subjuga e racializa outras formas de existência, inclusive pela determinação de uma linguagem eurocêntrica e colonial. São os processos de colonização e racialização que objetiva(ra)m o apagamento e o soterramento dos saberes e dos conhecimentos de comunidades pretas, indígenas e amarelas. Diante dessa condição, Achille Mbembe propõe uma escrita performativa feita de fragmentos de diferentes temporalidades para a instauração de novos arquivos a partir dos quais as pessoas negras possam escrever as suas próprias histórias (2018, p. 63).

Então, mais do que uma escrita destinada somente as análises técnicas, estéticas e políticas de determinadas obras artísticas, essa pesquisa-criação emerge também de uma escuta do meu corpo enquanto *bicha*, periférico a uma capital, homem cis, e negro com a passabilidade por ter a pele clareada numa sociedade estruturalmente racista, machista e cisheteronormativa que, desde o século XIX, produz políticas públicas violentas de eugeniação, miscigenação e branqueamento no Brasil (MUNANGA, 1999; SILVA, 2006; ALMEIDA, 2018).

O reconhecimento dessa posicionalidade não emerge simplesmente de um mergulho numa individualidade, mas de um trabalho constante em relação às marcas e os privilégios que me atravessam, sobretudo quando eu ocupo alguns espaços como uma pós-graduação dentro de uma universidade pública nesse momento de desmonte das instituições educacionais no país. No entanto, é preciso ressaltar também o quanto os espaços acadêmicos ainda são fortemente marcados por políticas de apagamento e silenciamento a partir de demarcações étnico-raciais, quando determinam não só os temas, paradigmas e metodologias de um conhecimento epistemológico hegemonicamente branco e europeu, inclusive com pretensão de uma verdade universal, mas também quem pode, ou não, falar. Isso evidencia as relações de pertencimento, sendo que na maioria das vezes as narrativas, as vivências e as imagens de pessoas não-brancas e periféricas são posicionadas numa condição de

não pertencimento (KILOMBA, 2019; MOMBAÇA, 2015).

O colono faz a história e sabe que a faz. E porque se refere constantemente à história de sua metrópole, indica de modo claro que êle é aqui o prolongamento dessa metrópole. A história que escreve não é, portanto, a história da região por ele saqueada, mas a história de sua nação no território explorado, violado e esfaimado. À imobilidade a que está condenando o colonizado só pode ter fim se o colonizado se dispuser a pôr termo à história da colonização, à história da pilhagem, para criar a história da nação, da história da descolonização. (FANON, 1968, p.28)

Fanon propõe uma história da descolonização que desmantele essa continuidade e projeção da metrópole pensada pelo colonizador que tenta espelhar um modo de ver e pensar o mundo de forma eurocêntrica e metropolitana. Não se trata simplesmente de uma contraposição ou de uma fenomenologia da metrópole, mas de um trabalho que quebre esse espelhamento, sobretudo porque essa colonialidade metropolitana continua sendo escrita sobre o apagamento e soterramento de diversas outras histórias, saberes e memórias de populações não-brancas. Nessa condição, como desmetropolizar o olhar e o conhecimento? Qual a sua emergência? De quais memórias estamos falando? Como e(i)megir?

Algumas teorias ocidentais concebem a memória tanto como uma relação entre corpo e espírito a partir de um movimento retilíneo da “lembança-pura”, “lembança-imagem” e “percepção”, nos quais o corpo humano é centro de ação que recebe sensações e executam movimentos estendidos no espaço a partir de uma determinada duração (BERGSON, 1999); como reconstrução das lembranças que podem emergir individualmente a partir de uma *intuição sensível*, mas sobretudo de uma consciência coletiva circunscrita nos quadros dos grupos sociais (HALBWACHS, 1990); como um trabalho pragmático e político diante das lembranças e dos esquecimentos (RICOUER, 2007); como algo materializado num documento/monumento (LEGOFF, 1990); como algo presente em lugares, mas também em ambientes de memória a partir do corpo e da oralidade (NORA, 1993); e/ou mesmo de forma dialética e construtivista que não opera pelo tempo homogêneo do progresso historicista, mas pelo “tempo de agora” feito de fragmentos (BENJAMIN, 2012).

No entanto, mesmo que essa pesquisa-criação dialogue com alguns pontos dessas teorias, é preciso “lembrar” que elas “esquecem” dos processos de colonização e racialização que deixam marcas no presente. No livro *Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano*, a escritora, artista multidisciplinar e psicanalista Grada Kilomba (2019) discute como o racismo cotidiano não apenas reencena um passado colonial da plantação, marcada por opressão racial e dor, mas também se torna uma realidade traumática no presente: “A ideia de ‘esquecer’ o passado torna-se, de fato, inatingível; pois cotidiana e abruptamente, como um choque alarmante, ficamos presas/os a cenas que evocam o passado, mas que, na verdade, são parte de um presente irracional. Essa configuração entre passado e presente é capaz de retratar a irracionalidade do racismo cotidiano como traumática.” (KILOMBA, 2019, p. 213)

Em *Crítica da Razão Negra* (2018), o filósofo, cientista político e historiador Achille Mbembe fala que o ponteadado colonial tem as funções de terror, mas também as suas funções fantasmáticas (o pequeno segredo). Entre ambas, a memória colonial pode ser percebida tanto pelos seus traumas psíquicos, mas também pela crítica aos artefatos (monumentos, esculturas, estátuas e efigies) que são tentativas de substancialização do tempo colonial (2018, p. 186). Essa leitura instiga um trabalho com a memória que não seja simplesmente uma denúncia contra o esquecimento orquestrado pelo tempo do progresso, mas sobretudo uma postura crítica e criativa para a emersão de novos arquivos que possam desmascarar esse tempo colonial que aqui também é percebido em sua máscara metropolitana-neoliberal-industrial-capitalista.

Para tanto, essa pesquisa-criação aposta também num trabalho teórico-metodológico em sobreposição com a oralidade, o arquivo e a paisagem que permite alguns mergulhos em diferentes temporalidades e espacialidades. A oralidade será trabalhada aqui a partir de diversas partilhas e conversas com familiares, mas também com outras pessoas da comunidade em que co(h)abito, nas quais a água emerge em relação ao território, o trabalho, a família, a migração etc. Algumas dessas conversas foram gravadas em áudio, mas não serão aqui simplesmente transcritas, pois interessa perceber a própria condição desses encontros, sobretudo quando estou

falando também de minhas próprias vivências, afetividades e ancestralidades ⁷.

Na minha monografia de graduação do curso de Licenciatura em História da Universidade Estadual do Ceará (SILVA, 2017), eu trabalhei com a oralidade a partir de um gesto de *samplerização*, em diálogo com Eduardo Viveiros de Castro (2008, p.184), mas também com a noção de *sampler* muito utilizada na música e no trabalho de DJ's que se refere a uma mixagem com partes sonoras de diversas procedências. Mesmo tendo realizado algumas conversas gravadas em áudio, elas não foram transcritas, mas sampleadas no corpo do texto, no qual eu indicava entre parênteses o nome das pessoas com quem eu estava dialogando. Aqui, mais do que um gesto de *sampleação*, inclusive pela forte presença do som no meu trabalho, eu estou mais interessado na oralidade enquanto produção performativa de memórias e de imagens que emergem não somente de forma descritiva neste texto, mas também poeticamente em trabalhos de fotografia e audiovisual em ressonância com diferentes saberes, vivências e conhecimentos.

Nessas e(i)mersões, eu também busco realizar um trabalho de pesquisa com algumas fotografias de arquivo de diferentes temporalidades, espacialidades e autorias. São imagens de arquivos públicos e privados que podem aparecer com alguma intervenção e/ou leitura nesse texto, e que foram de suma importância para essa pesquisa-criação, atentando para as camadas temporais, espaciais, performativas e imaginativas que se sobrepõem nesses arquivos.

Necessariamente ligado ao passado e à história da memória, qualquer arquivo tem algo de fenda. É simultaneamente fluxo, abertura e separação, fissura e quebra, racha e disjunção, fenda e rasgão. Mas o arquivo é sobretudo uma matéria físsil cuja característica é, originalmente, ser feita de pedaços. Na verdade, não existem arquivos sem fissuras. Penetrar na matéria arquivística é revisitar esses vestígios. Mas é sobretudo escavar o mesmo declive. Esforço arriscado, uma vez que, no nosso caso, se tratou muitas vezes de criar memória, fixando obstinadamente sombras em vez de

⁷ Daí algumas aproximações e distanciamentos em relação a metodologia da história oral que é um campo diversificado de pensamentos que a ela se refere enquanto uma técnica, uma disciplina e/ou uma metodologia. “Em nosso entender a história oral, como todas as metodologias, apenas estabelece e ordena procedimentos de trabalho – tais como os diversos tipos de entrevista e as implicações de transcrição de depoimentos, suas vantagens e desvantagens, as diferentes maneiras de o historiador relacionar-se com seus entrevistados e as influências disso sobre seu trabalho -, funcionando como ponte entre teoria e prática. Esse é o terreno da história oral – o que, a nosso ver, não permite classificá-la unicamente como prática. Mas, na área teórica, a história ora é capaz apenas de suscitar, jamais de solucionar, questões; formula as perguntas, porém, não pode oferecer as respostas.” (AMADO; FERREIRA, 2006, p. 16).

acontecimentos reais ou acontecimentos históricos submersos sobretudo na imposição da sombra. Muitas vezes foi necessário desenharmos, sobre traços preexistentes, a nossa própria silhueta; captarmos os contornos das sombras, e tentarmos ver-nos a nós mesmos, a partir da sombra, como sombra. (MBEMBE, 2017, p. 228 e 229).

Daí um trabalho de escavação do arquivo a partir dos espectros, das sombras e das rachaduras que podem possibilitar a criação de memórias, sobretudo atentando para as suas estruturas de produção, mas também de conservação no presente. Além de seu *sistema geral da formação e da transformação dos enunciados* (FOUCAULT, 2008, p. 148) ⁸; e/ou do desejo de uma memória que nos falta a partir de uma pulsão de morte imanente a “pulsão de arquivo” (DERRIDA, 2001, p. 36) ⁹; é preciso desconstruir o status de talismã do arquivo, ou seja, trabalhar com ele para além de seu status material, tátil e visível (MBEMBE, 2002, p. 5).

Tanto a oralidade como as imagens de arquivo também possibilitam um trabalho de escuta imersiva de/em diferentes paisagens (in)visuais. Como afirma Mbembe:

O tempo, por conseguinte, se vive, se vê e se lê na paisagem. Antes da lembrança, existe a visão. Relembrar é ver, literalmente, o vestígio deixado fisicamente no *corpo de um lugar* pelos acontecimentos do passado. Não existe, no entanto, corpo de um lugar que não esteja, de certo modo, relacionado ao corpo humano. A própria vida precisa “ganhar corpo” para ser reconhecida como real. (2018, p. 219)

⁸ Existe no pensamento de Michel Foucault uma legitimação do arquivo enquanto um sistema de enunciados (acontecimentos e coisas) que faz aparecer as regras que permitem, ou não, uma enunciação. Isso diz respeito ao modo como esse sistema de enunciabilidade e funcionalidade pode ser descrito por uma postura arqueológica de tratamento e manipulação do arquivo. Essa arqueologia analisa o arquivo a partir de sua função e de sua formação discursiva que comporta o dito e o não dito. (FOUCAULT, 2008)

⁹ Jacques Derrida reconhece na teoria psicanalista de Freud também uma teoria do arquivo enquanto um modo externo, inclusive com o surgimento do Bloco Mágico, que registra uma memorização do aparelho psíquico a partir de duas formas de inscrição que ele chama de *tipografia* e a *consignação* dentro de uma economia arquivada. “*Não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior.*” (Derrida, 2001, p. 22). Esse princípio de consignação também é um princípio arcôntico do arquivo que diz do seu lugar institucional de morada, origem e comando, como era para gregos, sem esquecer que esse lugar não significa uma estocagem, mas contribui para compreender como “a estrutura técnica do arquivo *arquivante* determina também a estrutura do conteúdo arquivável em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. (*Ibidem*, p. 29).

Ora, a memória também emerge na paisagem, ou seja, no corpo de um lugar que se sobrepõe ao lugar do corpo, sendo ambos feitos de água, terra, ar, fogo, entre outros viventes e seres do universo. Além de lembrar pelos vestígios físicos dessas paisagens, aqui também são trabalhadas outras sensações como o cheiro e o som que também são formas de emersão do olhar que podem fugir das sobredeterminações de um espaço-tempo metropolitano-colonial-industrial-capitalista que opera por linearidade e segregação racial.

Nessa condição, esse texto também emerge enquanto um arquivo que produz memória contra o esquecimento. Se eu insisti nessa pesquisa-criação não foi somente para constatar e/ou justificar uma posição simultânea de artista e pesquisador, mesmo porque ela só se tornou possível a partir de diferentes processos coletivos que evidenciam formas de *Co(h)abitação*. Daí a aposta de trabalhar essas e(i)mersões em relação a água que é evocada num trabalho de vídeo, no qual eu proponho um *Banho de Ruínas* como gesto performativo que permite a emersão de memórias em comum com o corpo, a oralidade e a paisagem. Desse trabalho, vários outros *(Des)aguamentos* escorrem num ensaio fotográfico e textual feito de anotações, conversas, sonhos, lembranças, sensações, intuições e experimentos com a água.

2. CO(H)ABITAÇÃO

Outro dia eu, meu esposo e uma amiga estávamos voltando de um show na Praia de Iracema na capital Fortaleza-CE, quando ouvimos um grito de um homem: “Vão pra onde!? ”. Eu respondo: Maracanaú! E ele retorna: “Vish!”. Outra vez eu também escutei de uma mulher branca e privilegiada da capital: “Nossa, Léo, eu te admiro tanto, pois tu vem lá de Maracanaú e é tão inteligente”. No momento eu estranhei o comentário, mas hoje eu percebo que esse “elogio” foi intencionalmente marcador e preconceituoso, pois coloca a inteligência como um padrão de vida quase inalcançável para pessoas pobres, periféricas e/ou não-brancas.

Maracanaú é uma cidade localizada na região metropolitana de Fortaleza-CE que tem atualmente cerca de 229.458 habitantes, segundo os dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) de 2020 ¹⁰. Alguns estigmas marca(ra)m esse território como “cidade doentia”, “cidade industrial”, “cidade dormitório” e “cidade perigosa”, sendo hoje considerada a cidade mais violenta do Brasil, segundo o “Atlas da Violência” de uma pesquisa realizada pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), em 2019.

Algumas políticas coloniais de segregação étnico-racial e social marcam esse território: o aldeamento e escravização do povo indígena Pitaguary, que hoje habita o território do Santo Antônio do Pitaguary numa região serrana entre Maracanaú, Pacatuba e Maranguape, depois de vários processos de luta por reconhecimento de suas terras (SOUSA, 1996; PINHEIRO, 2002); a construção de uma estação de trem (1875), que foi realizada com o trabalho escravizado de retirantes das secas durante as obras da Estrada de Ferro de Baturité, e pela qual aconteceu a migração de diversas pessoas que vinha dos interiores, mas também da capital e de outros estados ¹¹; a criação do Instituto Carneiro de Mendonça (1936), que foi uma instituição para

¹⁰ Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ce/maracanau/panorama>>

¹¹ Essa linha férrea fez parte de um projeto político e econômico de centralização da capital Fortaleza, quando na segunda metade do século XIX era a principal receptora da produção algodoeira advinda da região serrana do Maciço de Baturité, mas também da região do Carri de mercadorias como o algodão, o café e o açúcar que eram escoadas para a capital. Isso se deu ao mesmo tempo que diversas pessoas fugiam das secas dos interiores para a capital Fortaleza em busca de sobrevivência, sobretudo trabalhando em obras de socorro público como a Estrada de Ferro de Baturité (REIS, 2015) Em 1932 foram construídos Campos de Concentração em sete pontos do estado, geralmente no entorno das estações de trem, como uma forma de barrar a chegada dos retirantes na capital (RIOS,

“reabilitação de menores infratores” do estado do Ceará, e onde hoje funciona o 14º Batalhão da Polícia Militar de Maracanaú (SILVA JÚNIOR, 2018); a ex-colônia Antônio Justa (1942), que foi criada para pessoas diagnosticadas com Hanseníase, hoje um bairro de mesmo nome que resiste às diversas precariedades sociais (AQUINO, 2016); e também o Sanatório (1952), construído para o isolamento e tratamento de pessoas diagnosticadas com Tuberculose, onde hoje funciona o Hospital Municipal João Elísio de Holanda (BARBOSA, 2004).

Atualmente essa cidade faz parte da Região Metropolitana de Fortaleza que foi criada no ano de 1973 de forma compulsória e sem uma articulação territorial com os municípios que se encontram no entorno dessa capital (SOUSA NETO, 2010, p. 57). Nesse período, vários conjuntos habitacionais foram criados por políticas de industrialização e habitação promovidas pela Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), mas também com o Banco Nacional de Habitação (BNH) e a Companhia de Habitação do estado do Ceará (COHAB-CE). Esses conjuntos foram contruídos muito próximos de fábricas e indústrias que ainda hoje são atraídas por incentivo fiscal e mão-de-obra barata, tendo hoje a segunda maior arrecadação econômica do estado do Ceará, mas que só retorna fumaça poluente para a população. (ROSA, 2008).

FIGURA 1: Fotografia de arquivo do conjunto habitacional Jereissati I (1986).



Fonte: FETRANS

Lembro aqui de um comentário que eu ouvi sobre a emancipação de Maracanaú da cidade de Maranguape que só foi alcançada, em 1983, por plebiscito e no mesmo momento de construção desses conjuntos habitacionais que, em sua maioria, foram sendo ocupados por pessoas migrantes dos interiores do estado do Ceará. Na imagem acima nós podemos ver uma série de casas enfileiradas e com pouquíssimas diferenças umas das outras que foram construídas de forma linear e sequencializada. Não há ninguém nas ruas. Não tem uma árvore. É uma fotografia análogica colorida feita de cima para baixo e com uma profundidade que enfatiza um olhar de contemplação para a grande quantidade de casas que foram loteadas e ocupadas através de vários sorteios. Ainda hoje é possível encontrar algumas casas desse formato que geralmente tem uma área, um corredor, três ou dois quartos, uma sala, uma cozinha e um quintal, inclusive com a presença de muros que não vemos na fotografia de arquivo (Figura 1)

Hoje eu percebo também um forte processo de especulação imobiliária dessas casas que, em sua maioria, foram sendo reformadas com uma forte presença da cerâmica. Sem falar também da continuidade dos impactos ambientais das indústrias que já foi motivo de diversas manifestações da população e, mesmo com uma redução de poluentes nos últimos anos, ainda hoje sentimos a *catínga colonial* que emana de veneno e fuligem das indústrias na madrugada, mas também da maior Estação de Tratamento de Esgoto da América Latina que se encontra entre os bairros Jenipapeiro e Novo Maracanaú, onde eu resido.

Em agosto de 2018 eu e Jaqueline Peres, amiga, designer e fotógrafa, decidimos fazer algumas imagens nas margens dessa Estação que também fica na beira do Rio Maranguapinho. Nossa intenção era fazer um vídeo sobre os impactos ambientais dessa Estação para a comunidade, mas que não foi finalizado. Nesse percurso nós encontramos a Dona Maria do Carmo, 62 anos, amiga de minha mãe, que se encontrava em sua casa e aceitou conversar com a gente, mas em outro dia. Nós retornamos a sua casa depois de uma semana. Era um sábado de manhã, e ela nos recebeu super bem na frente de sua casa. Foi uma conversa bem rápida, mas de muita importância, pois ela nos contou que chegou aqui em 1990, quando o acesso a água era bem ruim, muitas vezes tendo que pedir de vizinhos ou carregar com potes de dois açudes próximos para o sustento da casa. Desse período ela lembra de uma obra pública que chegou de repente ao território, expulsando algumas famílias de um

sítio que havia atrás da sua casa. “Eles” disseram que seria uma área de lazer, mas na verdade era a Estação de Tratamento de Esgoto feita inconsequentemente pela Companhia de Água e Esgoto do Ceará (CAGECE) que ainda hoje emana mau cheiro, sobretudo em tempos de chuva. Apesar do cansaço de muitos anos, ela conta que hoje sente uma melhora em relação ao mau cheiro, e gosta da moradia porque se sente confortável em sua casa própria.

Além dessa conversa com a dona Maria do Carmo, eu também já vinha conversando algumas vezes com a minha mãe, Maria das Graças, 59 anos, em diferentes momentos de nosso cotidiano em casa. Até então eu não sabia de quase nada sobre a nossa história, então essas conversas foram, e ainda são, de suma importância para uma escuta de minhas ancestralidades. A minha mãe nasceu em Guaramiranga-CE, e depois foi para Quixadá e Quixeramobim, onde conheceu meu pai José Valdo de 63 anos. Ela me fala das dificuldades no interior, sobretudo em relação a água que pegava dos carros pipa, ou também quando precisava carregar com outras mulheres em diversos trajetos até o olho d'água. Depois ela veio para Maracanaú, em 1985, com o meu pai e minhas duas irmãs, Eliziane e Elizângela, em busca de melhores condições de vida, mas ainda sentindo algumas precarizações em relação a falta de água. Então era preciso pedir das cacimbas de vizinhos ou ir até um chafariz no bairro Coqueiral, que ainda hoje se encontra desativado ao lado da linha férrea. Nesse período, o meu pai havia conseguido um trabalho como artífice de obra na antiga Rede Ferroviária Federal (RFFSA), onde trabalhou até 1998, e teve que sair por conta da privatização do presidente Fernando Henrique Cardoso.

FIGURA 2: Fotografia dos meus pais no conjunto Novo Maracanaú (1991)



Fonte: Arquivo da família.

Lembro aqui do filme do realizador brasileiro Adirley Queirós em que o título é uma pergunta: “A cidade é uma só? ” (2011). A interrogação reconfigura uma frase que aparecia de forma afirmativa em um jingle dos anos 70 durante a Campanha de Erradicação de Invasões (CEI), em Brasília, de onde emergiu a cidade-satélite de Ceilândia que foi criada para a segregação de pessoas pobres e migrantes que moravam no entorno do Plano Piloto. O filme confronta um pensamento unificado de cidade, sobretudo a partir de diferentes personagens (Nancy, Dildu e Zé Antônio), de memórias e de arquivos em relação a um passado de segregação racial/social que deixam marcas no presente.

Essa pergunta nos interpela a uma série de questões em relação à ideia de cidade e sua multiplicidade de experiências, mas é preciso questionar também a reiteração e naturalização desse espaço-tempo na contemporaneidade. Na área da Geografia, por exemplo, alguns estudos sobre os processos de metropolização e/ou urbanização problematizam as variadas políticas de produção, distribuição e governança dos espaços, inclusive em relação aos processos de industrialização e de expansão urbana com seus respectivos problemas de habitação, transporte, mobilidade, saneamento básico e saúde que afetam diretamente as periferias (RIBEIRO, 2018; BÓGUS; PASTERNAK; MAGALHÃES, 2020; SILVA, 2009).

No livro *A urbanização brasileira*, o geógrafo, escritor e professor Milton Santos (1993) faz uma discussão sobre as transformações urbanas no Brasil que, de uma funcionalidade agrária e exportadora, sobretudo com trabalho escravizado, passou a construção de cidades, metrópoles e megalópoles em relação aos processos de globalização que são sustentados por uma forte desigualdade social de estruturas racistas que ainda hoje geram precarização e segregação. Santos também aponta que “o perfil urbano se torna complexo, com a tendência à onipresença da metrópole, através de múltiplos fluxos de informação que se sobrepõem aos fluxos de matéria e são o novo arcabouço dos sistemas urbanos.” (SANTOS, 1993, p. 9). Essa onipresença não depende mais da indústria e opera por outra noção de tempo e espaço, tendo em vista que ela está presente em todo lugar de forma extremamente funcional, e desse modo todas as localizações se tornam centrais e funcionais para essa noção de metrópole. “Trata-se, assim, de verdadeira “dissolução da metrópole”, condição, aliás, do funcionamento da sociedade econômica e da sociedade políticas.” (*Ibidem*, p. 91 e 92).

Ora, a metrópole não opera mais somente pelo esquadrinhamento do espaço de poder disciplinar e industrial, mas pela incorporação e governança do próprio fluxo de produção subjetiva, cognitiva, intelectual e imaterial que caracteriza o capitalismo neoliberal e globalizado ¹². Esta lógica ainda é mantida por políticas de segregação racial, mercadorização, individualização, privatização, competitividade e meritocracia para a manutenção do que convencionamos chamar de cidade, capital, metrópole e/ou megalópole.

No ocidente, diferentes perspectivas sobre o espaço já emergiram em relação ao direito à cidade como um processo dialético e democrático de luta política, sobretudo pela classe operária para a criação de novos tempos e espaços apropriados em obra (LEBFVRE, 2001); as táticas de criação e de invenção do cotidiano (CERTEAU, 1990); os modos de circulação efêmera em não-lugares que são criados pelos processos de modernização das cidades (AUGÉ, 1994); e/ou também as heterotopias enquanto “outros espaços” não normativos (FOUCAULT, 2013)

No entanto, é preciso lembrar que a metrópole é o espaço-tempo racionalizado de um delírio moderno e eurocêntrico que se formou a partir de processos de colonização, racialização e escravização, sobretudo com a diáspora de diversas pessoas de África para países como o Brasil. Como escreve Carla Akotirene: “Ora, até o termo diáspora vem do contexto grego, expressa separação geográfica. A diáspora africana traz memória e água do Atlântico às Américas e à Europa. Podemos entender, já no comércio de escravizados pelo mar Mediterrâneo, na Antiguidade; e do oceano Índico e do mar Vermelho, na Idade Média, estas dispersões de africanas e africanos.” (2019, p. 46)

Os processos de colonização são modos violentos de separação entre mundos para extração e acumulação de riquezas, inclusive presentes nos regimes da *plantation* e da escravização (CESÁIRE, 2010). Eles também se dão por uma violência mental que tenta retirar a possibilidade de imaginação e autodeterminação do corpo colonizado, escravizado e racializado. “O colonialismo não é uma máquina de pensar, não é um corpo dotado de razão. É a violência em estado bruto e só pode inclinar-se

¹² O termo “desmetropolização” também é utilizado para pensar as formas de ocupação de outras cidades de menor porte como consequência do aumento populacional das grandes metrópoles. Porém, eles ainda continuam na mesma lógica dos modos de metropolização, pois nada muda em relação ao espaço-tempo e a lógica de produção capitalista neoliberal.

diante de uma violência maior. ” (FANON, 1968, p. 46).

Nessa condição, podemos pensar que metrópole é o espaço-tempo linear e segregacionista que a colonialidade ainda tenta compulsoriamente projetar através de uma lógica europeia, branca, cisheteronormativa, moderna e necropolítica para além das fronteiras territoriais construídas pelo capitalismo neoliberal ¹³. O que exige uma reflexão que fuja das separações e comparações entre modos de vida totalizados, pois sabemos que também existe uma branquitude cisheteronormativa que não reside somente nas grandes capitais metropolitanas e que herdaram lucros de um passado de colonização, escravização, violência e roubo.

Historicamente, a raça sempre foi uma forma mais ou menos codificada de divisão e organização das multiplicidades, fixando-as dentro de espaços mais ou menos estanques – *a lógica do curral*. Foi o que aconteceu sob os regimes de segregação. Não era da segurança, pouco importa que ela seja prontamente apresentada sob o signo da “religião” ou da “cultura”. A raça é o que permite identificar e definir grupos populacionais em função dos riscos diferenciados e mais ou menos aleatórios. ” (Mbembe, 2018, p.74).

Os processos coloniais de metropolização do atual capitalismo neoliberal também evidenciam essa *lógica do curral*, inclusive presente nas políticas de segregação que marcam o território que se tornou a cidade de Maracanaú, sendo a raça um instrumento de acumulação capitalista que delimita os limites de circulação de grupos populacionais subalternizados para a “segurança” de outros grupos privilegiados a partir de dispositivos de manutenção da supremacia branca no poder, sendo que “a raça é ao mesmo tempo ideologia e tecnologia de governo.” (MBEMBE, 2018, p. 75). É pela tríade modernidade, colonialidade e racialidade que podemos compreender a criação e a manutenção de um sujeito racial para acumulação de

¹³ Achille Mbembe (2016) chama de *necropolítica* as formas contemporâneas de subjugação da vida que são feitas por um poder de distribuição da morte, no qual as “formas novas e únicas da existência social de vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o *status* de ‘mortos-vivos’”. (*ibidem*, p.146). Não se trata mais de pensar somente um biopoder como propõe Michel Foucault, ou seja, a política moderna que governa a vida entre aqueles que devem morrer e os que devem viver, mas de pensar como uma política da modernidade e do sujeito estão diretamente relacionados a desumanização de corpos negres e indígenas, sobretudo por terem passado pela escravização e a violência direta em seus corpos.

riqueza capitalista, sobretudo com a legitimação da escravização, da *plantation* e do *apharteid*, os quais ainda hoje se atualizam nos modos contemporâneos de exploração do neoliberalismo, ou seja, em seu *devir negro do mundo*.

Pela primeira vez na história humana, o substantivo negro deixa de remeter unicamente à condição atribuída aos povos de origem africana durante a época do primeiro capitalismo (predações de toda a espécie, destituição de qualquer possibilidade de autodeterminação e, acima de tudo, das duas matrizes do possível, que são o futuro e o tempo). A essa nova condição fundível e solúvel, à sua institucionalização enquanto padrão de vida e à sua generalização pelo mundo inteiro, chamamos o *devir negro do mundo*.” (MBEMBE, 2018, p.20)

O *devir negro do mundo*, como escreve Achille Mbembe, é uma universalização da condição negra, ou seja, um padrão de vida no atual capitalismo neoliberal, no qual as categorias de raça e classe social estão entrelaçadas não somente pela condição de vida em espaços segregados, mas sobretudo pela impossibilidade de autodeterminação. Essa concepção é fundamental para compreender as operações contemporâneas dos processos de metropolização, industrialização e mercadorização que continuam a gerar precarização no atual capitalismo neoliberal, sobretudo em relação às políticas de segurança, saúde, habitação, mobilidade, trabalho, transporte, tecnologia etc.

Se eu escolho trabalhar com essas e(i)mersões a partir de um território periférico a uma capital não é para reiterar uma visão total e harmônica, sobretudo quando é evidente que na cidade de Maracanaú-CE ainda existem diversas desigualdades, hierarquias e oligarquias de estruturas racistas, cisheteronormativas, machistas, homofóbicas e transfóbicas. Ora, a metrópole é um espaço-tempo que opera a partir de padrões eurocentrados e com dispositivos que afetam o imaginário e o sensível para além de uma centralização territorial da vida econômica, social, política, cultural e artística. O que nos exige pensar também em diferentes formas de descentralização/desmetropolização das políticas públicas de espaços como as universidades e as escolas de arte, entre outros, que possam contemplar as regiões periféricas da capital e de outros municípios do interior do estado, atentando também para as condições transversais de raça, gênero, classe, sexualidade, religião, territorialidade, acessibilidade, entre outras.

Nessa condição, eu queria ressaltar aqui a imensa importância de diferentes movimentações sociais, políticas, culturais e artísticas com as quais eu partilhei, e ainda partilho, vivências que foram de suma importância para essa pesquisa-criação: o “Instituto Antônio Justa” que segue na luta pela saúde, a memória e a regulamentação das terras do bairro de mesmo nome, que foi uma colônia criada em 1942 para o isolamento compulsório para pessoas diagnosticadas com Hanseníase; o movimento “SOS Maracanaú” que, em 2018, lutou pelo direito à saúde e o retorno do serviço de urgência e emergência retirado arbitrariamente do Hospital Municipal João Elísio de Holanda; o “Fórum de Arte e Cultura de Maracanaú” que, desde 2019, vem reunindo artistas, pesquisadores e interessades em lutar por mais políticas culturais na cidade; o “Grupo Garajal” que a dezesseis anos trabalha com teatro, circo e cultura popular, inclusive enquanto um Ponto de Cultura de suma importância para a formação de diversos artistas; o coletivo “Bota o Teu” que a mais de dois anos ocupa a praça do restaurante popular com literatura, poesia, performance, entre outras atividades; os festivais de rock que aconteceram no início dos anos 2000 em diferentes espaços como o Bar do Galuber e a Associação de Moradores do Conjunto Novo Maracanaú; o evento “Arruaça” organizado pelo grupo de teatro e circo “Desequilibradoz” que acontecia no bairro Timbó; o coletivo Avoantes que, em 2019, realizou diversas exposições-festas itinerantes de artes visuais em diferentes espaços da cidade; e também o espaço “Apê Cultural”, sede dos grupos de teatro Cangaias e Paralelo, que também vem promovendo formação e programação cultural para a comunidade.

FIGURA 3 – Primeira reunião do Fórum de Arte e Cultura de Maracanaú (2019)



Fonte: Fórum de Arte e Cultura de Maracanaú

FIGURA 4 – Coletivo Avoantes na exposição Pró-cura na Associação dos moradores do conjunto Novo Maracanaú-CE (2019)



Fonte: Fotografia de Lissa Cavalcante

FIGURA 5 – Evento do Insituto Antônio Justa no Cine-teatro (2018)



Fonte: Instituto Antônio Justa

FIGURA 6 – Manifestação do movimento SOS Maracanaú na Câmara Municipal (2018)



Fonte: Arquivo Pessoal

Existem vários outros movimentos, coletivos, iniciativas, grupos e espaços que produziram, e ainda produzem, modos de vida menos dependentes do/da capital, inclusive nas periferias da própria capital e nos interiores do estado do Ceará. Mais do que lutar por pautas políticas, artísticas, sociais e culturais, esses movimentos evidenciam também modos coletivos de vida e de criação. Em minha pesquisa de graduação em História pela Universidade Estadual do Ceará (SILVA, 2017) eu fiz uma discussão sobre a micropolítica da amizade em relação aos processos coletivos de produção cinematográfica que me levou ao projeto inicial desse mestrado, quando buscava percebê-la também enquanto política de imagem a partir de filmes documentários com processos de criação de diferentes linguagens artísticas.

No entanto, depois de uma escuta dessas vivências comunitárias, essa pesquisa-criação se deslocou para pensar formas de co(h)abitação que possam fugir das armadilhas e ilusões metropolitanas que também reverberam em nossa forma de estar no mundo diante do que chamamos de arte, cultura, política, economia etc. Daí uma escuta imersiva das águas que me atravessam em sobreposição a outros corpos de água que emergem em meio aos ferros, os muros, os trilhos, as indústrias, as ruínas, as aguadas, os concretos e as fronteiras de um território, mas que possui memórias submersas para além dele.

No início de 2018, enquanto eu participava do primeiro ato do movimento SOS Maracanaú que aconteceu na Praça da Estação, localizada no centro da cidade, eu encontrei algumas crianças que se banhava numa fonte de água pública ¹⁴. No momento eu fiz algumas fotos, e passei um bom tempo lembrando de minhas vivências como morador dessa cidade, mas também pensando sobre o futuro daquelas crianças que se banhavam e brincavam à noite naquela fonte pública. Talvez algum dia essas crianças poderão observar outras crianças em outros espaços, inclusive em mais uma cidade que se desmancha constantemente em obras.

¹⁴ O movimento SOS Maracanaú foi composto por moradores, estudantes e artistas que reivindicou o retorno do serviço de urgência e emergência do Hospital Municipal João Elísio de Holanda, localizado no centro da cidade, que havia sido deslocado para uma Unidade de Pronto Atendimento (UPA) no bairro Pajuçara de difícil acesso para a maior parte da população. Durante quatro meses de luta nós realizamos atos, reuniões, audiências e uma intervenção urbana, mas também algumas discussões sobre as condições sociais, políticas, culturais, históricas e econômicas desse território. No final nós conseguimos o retorno, mas somente enquanto uma Unidade Básica de Atendimento (UBA) que não atende todos os tipos de atendimento de urgência e emergência.

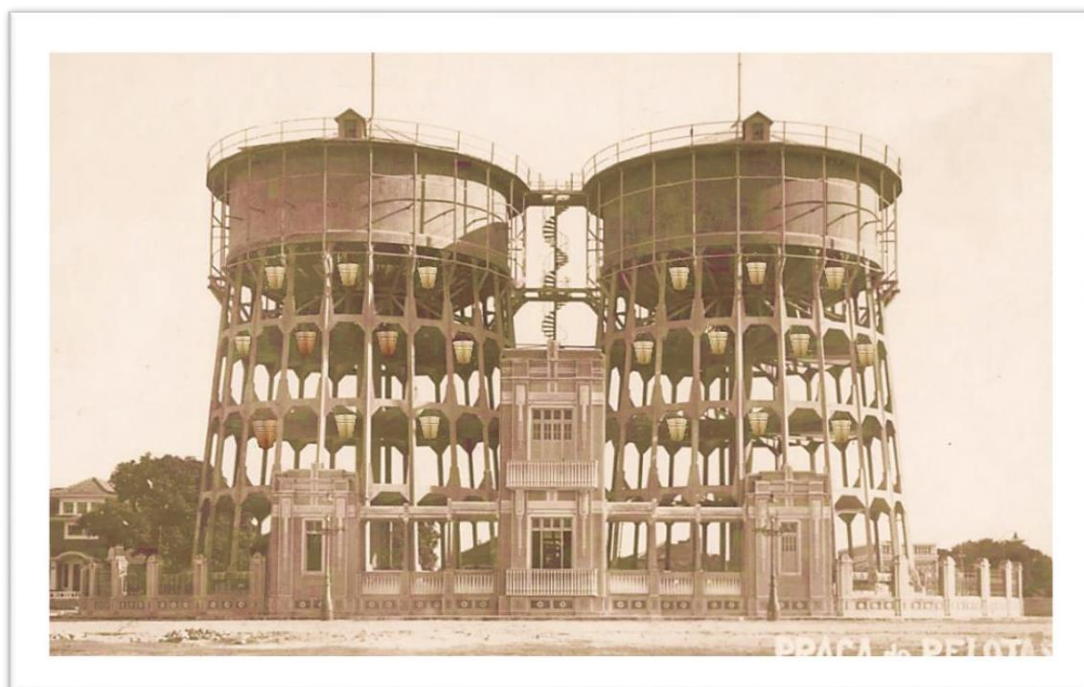
Inicialmente eu comecei uma pesquisa sobre a praça que sempre foi um espaço de movimentação política, inclusive no processo de emancipação, e ainda hoje continua sendo ocupada com diversas manifestações políticas, artísticas e culturais, inclusive com vários casos de violência policial. Nesse processo, eu comecei também uma pesquisa em relação as memórias desse território tanto a partir de imagens de arquivo, mas também de conversas informais com moradores da comunidade sobre as perdas de prédios históricos e de lugares como o antigo chafariz que ficava ao lado da Estação de Trem, e foi destruído na última reforma da Companhia Cearense de Transportes Metropolitanos (Metrofor) com aval da Prefeitura de Maracanaú ¹⁵.

Por muito tempo a água que chegava nesse chafariz vinha do açude da cidade de Acarape-CE no mesmo percurso da linha de trem até chegar às duas caixas d'água localizadas no centro da capital. O senhor Miguel Nirez, escritor, jornalista e historiador de Fortaleza-CE, me contou uma história que ele ouviu sobre o dia da abertura das caixas d'água na capital (1926). Depois de toda uma propaganda que anunciava água encanada, limpa e de qualidade para a capital, “eles” abriram a torneira das caixas e saiu uma piaba (peixe pequeno) com a água suja de ferrugem dos canos.

¹⁵ Nesse período de quase dez anos houve diversas reclamações e manifestações contra essa obra sem fim. Mais informações em:

<<https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/editorias/regiao/protesto-pela-revitalizacao-do-centro-de-maracanau-1.51752?page=6>>. Segundo o site da Prefeitura de Maracanaú, a nova fonte pública foi criada “em memória da destruição do antigo chafariz”. Essa afirmação afirma a destruição de um equipamento público que, além de um trabalho de carregamento de água, ele também foi lembrado nas conversas como lugar de sociabilidade para a comunidade.

FIGURA 7 – Intervenção gráfica de cor e colagem de baldes de alumínio sobre imagem de arquivo das caixas d'água, localizada na atual Praça Clóvis Beviláqua em Fortaleza-CE.



Fonte: Arquivo Nirez.

Ora, como se abastece uma capital pelo mesmo percurso de uma linha férrea que foi construída na segunda metade do século XIX por retirantes das secas? Quais memórias continuam submersas no que chamamos de cidade do/da capital? Quantos litros de água foram roubados para abastecer uma *Belle Époque*? Quantas pessoas ficaram com sede? Isso nos faz pensar como o processo de colonização e modernização das cidades se apropria da água a partir de políticas públicas racistas que privilegiam algumas vidas em detrimentos de outras que são precarizadas, tendo muitas que fazer longos trajetos para encontrar água.

Os “particulares” preferiam evitar empreender grandes enfrentamentos às aguadas e coube às “obras públicas” efetuarem essas intervenções. Desta forma, alguns rios, riachos e lagoas foram, quando possível, aterrados. Assim, a cidade se apresenta como um palimpsesto, constantemente apagada e reescrita: um enigma a ser decifrado. Nos lugares onde hoje se encontram canais, riachos poluídos, ruas e prédios, existiam, há algumas décadas atrás, lugares usados para banhos, lavagem de roupa, pescarias, coleta de água e outras atividades: riachos, lagoas e açudes que serpenteavam pela região. Uma circulação de água que atualmente é difícil de imaginar. Todavia, conforme no palimpsesto propriamente dito, nem tudo desapareceu. Algumas marcas ficaram e ainda são visíveis: calçadas altas, aclives e declives que indicam – mesmo com o intenso processo de nivelamento pelo qual a cidade passou – antigos caminhos por onde a água circulava nos meses de chuva. Mesmo as “intervenções” possibilitam refletir sobre os sentidos atribuídos aos espaços estudados. Um riacho canalizado, barrado ou aterrado pode dizer muito sobre a sociedade que empreendeu essas intervenções ou almejou realizá-las. (MAIA NETO, 2015, p. 13 e 14)

O historiador Maia Neto (2015) reflete sobre uma desnaturalização da nossa relação com água, quando fala dos usos das aguadas e a sua relação com a cidade, as obras públicas, os abastecimentos, os trabalhos de pescadores, lavadeiras, aguadeiros e quimoeiros, e os objetos dessa rede de água que ele busca cartografar. A própria cidade de Fortaleza foi construída sobre o aterramento do rio Pajeú. Então o chafariz que foi derrubado em Maracanaú-CE, entre vários outros por esse país, é mais uma política de encanação de algum açude e/ou riacho, mesmo que se tenha fornecido água de forma “gratuita”.

Esses problemas em relação a água me levaram a diferentes ideias de criação artística como um trabalho de intervenção urbana, no qual eu tinha a intenção de instalar vários baldes secos no entorno da fonte pública de água, localizado na Praça

da Estação no centro da cidade não só para lembrar a destruição do chafariz, mas também para descarregar as memórias desse trabalho de carregamento que ainda hoje é feito, em sua maioria, por pessoas negras. Depois me veio o desejo de projetar na água da fonte algumas fotografias de arquivo de espaços que foram destruídos e/ou desativados na cidade. Porém, nenhuma dessas ideias aconteceram, mas ajudaram no processo de criação de um trabalho que chamei de *Banho de Ruínas* (2018-2020).

3. BANHO DE RUÍNAS

Banho de Ruínas (2018-2020) é um trabalho que foi pensado inicialmente enquanto performance arte, na qual eu andaria pela cidade com um balde coletando pedras, areia, folhas, entre outros materiais espalhados pelas ruas, para me banhar com eles em diferentes pontos. A intenção era questionar as constantes obras intermináveis que deixam esse território dividido por grades e muros, inclusive destruindo e/ou desativando alguns espaços do Centro Histórico. A ideia inicial também seria de registrar as ações em vídeo e fotografia, mas na edição das imagens, que foram fotografadas numa câmera semi-profissional pelo amigo Toni Benvenuti e a amiga Jaqueline Peres, eu percebi que o trabalho poderia ser montado enquanto um videoarte e/ou videoinstalação.

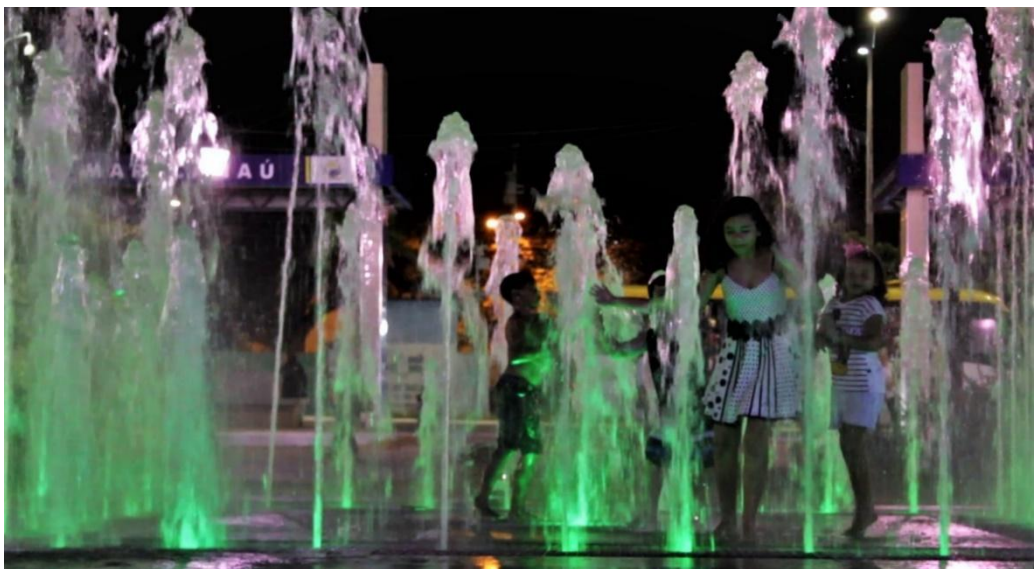
Na primeira montagem do vídeo havia alguns planos fixos e gerais da performance com o som direto da cidade, inclusive dois deles foram feitos na saída da estação de metrô e na frente da fonte pública de água na Praça da Estação. Na sequência dessa montagem foram adicionadas algumas imagens de diferentes pontos de vista de uma fonte pública de água, localizada na Praça da Estação no centro da cidade, onde algumas crianças se banhavam. No final dessa montagem algumas fotografias de arquivo de diferentes temporalidades e espacialidades da cidade eram sobrepostas à água da fonte com um forte som em *off* de um trem em movimento. Esse som foi utilizado para evocar a linha férrea que havia sido reformada com a destruição e/ou desativação desses mesmos espaços que apareciam nas fotografias de arquivos públicos e privados e, em sua maioria, com um olhar contemplativo para a cidade.

FIGURAS 8, 9 e 10, 11, 12 e 13 - *Printscreen* da primeira montagem do vídeo Banho de Ruínas (2018)



Fonte: Arquivo Pessoal





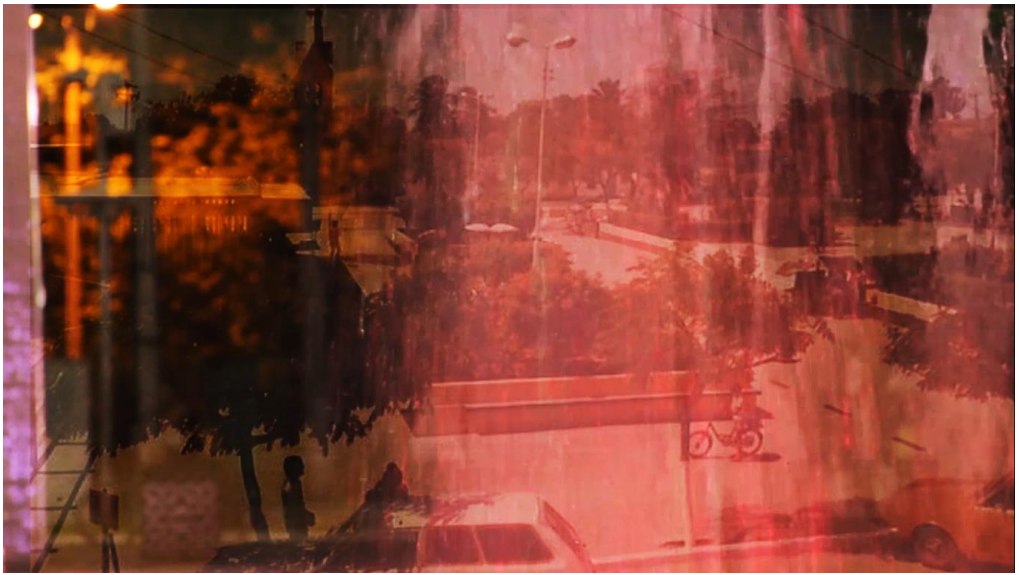


FIGURA 14 – Imagem de registro da instalação de Banho de Ruínas na exposição do 69º Salão de Abril, em Fortaleza-CE(2018)



Fonte: Catálogo do 69º Salão de Abril

No 69º Salão de Abril (2018), em Fortaleza-CE, o trabalho foi exposto com essa primeira montagem, sendo instalado numa TV dentro de uma sala coberta por entulhos e resíduos no chão que foram coletados no entorno da Casa do Barão de Camocim, localizado no centro da capital. No entanto, depois de algum tempo eu retornei a olhar para esse trabalho e percebi que essa montagem tentava abarcar muitos problemas ao mesmo tempo. Ainda que dialogassem, as imagens com a performance me falavam uma coisa, as imagens na fonte me falavam outra, além das imagens de arquivo que também apontavam para outras questões. Foi quando eu experimentei remontar o vídeo somente com as imagens da fonte, inclusive em sobreposições com outras fotografias de arquivo de aguadas da cidade, mas reconheci que esse olhar para a fonte poderia ser trabalhado enquanto fotografia *still* a partir de uma escuta das vivências dessas crianças para além de um olhar contemplativo de um banho coletivo numa praça pública.

Nesse processo de remontagem, eu também passei um tempo olhando para uma fotografia de arquivo que eu havia encontrado do antigo chafariz, e 1960, que aparecia na primeira montagem do vídeo em sobreposição a água. Nesta imagem nós vemos uma menina branca segurando uma bolsa pequena no centro do quadro entre duas latas d'água. No canto direito e mais ao fundo da imagem vemos um menino negro em pé com uma vara nas mãos olhando para a menina ser fotografada. Eu ainda tentei fazer contato com essas pessoas, mas não consegui nenhuma informação. No entanto, essa imagem me gerou, e ainda gera, diversos questionamentos em relação às desigualdades sociais/raciais que ela revela: quais crianças precisam carregar água? E quais crianças tinham o privilégio de fazer uma fotografia análogica na frente de um chafariz nos anos sessenta do século XX ¹⁶?

¹⁶ Eu lembro aqui do filme *Travessia*, de Safira Moreira (2017), no qual a cineasta reflete sobre a ausência de fotografias de arquivo de famílias negras. No início do filme vemos uma fotografia de sua bisavó segurando uma criança branca, sendo que na parte de trás da imagem existe uma identificação dela como babá. Ouvimos em voz *off* a leitura de um poema da escritora Conceição Evaristo chamado "Vozes Mulheres". Depois vemos a própria realizadora mostrando outras fotos para a câmera com uma voz em *off* de outra mulher falando das poucas fotos que foram feitas em sua família. Kênia Freitas diz que "em *Travessia*, as imagens são pensadas, em primeiro lugar, como ausências: a falta ou ínfima presença dos registros fotográficos familiares negros – o que, a princípio, situaria o filme mais nas relações de representações negras de Hall." (2018, p. 163). Safira termina o filme com uma sequência de planos em que vemos algumas famílias de pessoas pretas que performam retratos filmados para a câmera de modo a escrever as suas memórias a partir do cinema.

FIGURA 15: Imagem de duas crianças num chafariz, localizado na antiga praça Major Braz, em Maracanaú-CE (1960).



Fonte: FETRANS

Foi quando eu comecei a retrabalhar somente com as imagens da performance, na quais eu atravesso essas paisagens em ruínas a margem de uma linha férrea, me posiciono na frente do quadro com um balde, e descarrego não somente detritos das ruas, mas também memórias que foram apagadas e destruídas pela mesma branquitude que ainda hoje mantêm os seus privilégios a partir de nossa precariedade. Então o trabalho não se tratava mais somente de lembrar dos espaços que foram destruídos em um determinado território, mas de um banho que corporifica memórias e ruínas de diferentes temporalidades e espacialidades.

FIGURA 16, 17 e 18 - *Print Screens* do vídeo, em tríptico, Banho de Ruínas (2018-2020)



Fonte: Arquivo Pessoal

No início dessa montagem, nós ouvimos por alguns segundos o som de um trem em movimento que anuncia a chegada numa estação ainda com a tela preta. Depois acendem as três telas, simultaneamente, com algumas paisagens em ruínas que possuem uma fotografia fixa, geral e frontal e, pelo som em *off* dos trilhos, identificamos que se encontram à margem de uma linha férrea. São ambientes secos e ásperos, nos quais observamos a presença de matas que encobrem pedaços de muro e de concreto. Algumas pessoas passam em seus fluxos do cotidiano. Depois de alguns segundos eu entro simultaneamente nos três quadros pela esquerda vestido com uma calça verde desbotada, uma blusa azul desbotada, um chinelo, e carregando um balde de tinta velho vermelho onde se encontram folhas secas, areia, pedra e outros resíduos que foram coletados nos próprios espaços. Eu me posiciono simultaneamente no centro de cada quadro durante alguns segundos e realizo uma ação de esfregar e jogar os materiais do balde sobre o meu corpo num gesto de banho de cuia ao mesmo tempo que ouvimos sonoridades de obra de construção civil como marteladas, furadeiras, entre outras. Após a ação eu me retiro simultaneamente pelo lado direito dos três quadros com o som de trem em movimento. As três telas apagam e aparecem as cartelas dos créditos.

O termo banho vem do latim *balneum* e significa “quarto de banho”, “lavagem corporal” ou “imersão em”. O dicionário *Michaelis* define o banho como uma “imersão do corpo ou de parte dele em água ou em qualquer outro líquido, com finalidade higiênica ou terapêutica”. Katherine Ashenburg (2007) comenta que para os europeus o banho tinha um sentido social, e por isso a criação de casas de banhos como as termas romanas que tinham água em diversas temperaturas, óleos e espátulas. Esses espaços eram também extremamente hierárquicos e exigia tecnologias de escoamento para que as águas chegassem até as termas que começaram a desaparecer com a censura da igreja católica, a qual entendia a nudez nesses espaços de banho como um incentivo do prazer corporal. Com o surto da doença bubônica na Europa, a água passou a ser vista como algo perigoso e outras formas de limpeza como a troca de roupa com tecidos de linho passaram a ser utilizadas. Somente no século XVIII é que se volta a pensar no banho com água.

Acordo maré
Durmo cachoeira
Embaixo, sou doce
Em cima, salgada
Meu músculo no musgo
Me enche de areia
E fico limpeza debaixo da água
Misturo sólidos com os meus líquidos
Dissolvo o pranto com a minha baba
Quando tá seco, logo umedeço
Eu não obedeço porque sou molhada

Trecho da música “Banho”, interpretada pela cantora Elza Soares com participação de Ilu Obá de Min (2015).

Banho de mar, banho de rio, banho de cachoeira, banho de cuia, banho de canal, banho de sol, banho de erva, banho de lua... Para além do ocidente, existe uma infinidade de banhos, inclusive como ritual de batismo e de iniciação para diversas religiões. Além de sua função como limpeza física, é preciso ressaltar também o banho enquanto um trabalho espiritual. Em algumas religiões afro-brasileiras como Candomblé e Umbanda existe uma série de banhos que são feitos com diferentes ervas para diversas funções de descarrego, limpeza e energização a partir de saberes ancestrais.

Quando criança eu costumava banhar com chá de eucalipto e/ou alfavaca que a minha mãe, Maria das Graças, fazia para curar as gripes e as crises alérgicas, inclusive sendo utilizado também para inalação. Também costumava ir às rezadeiras como a minha tia segunda Raimunda Catarina (Tia Doca) que morava no bairro Timbó e era irmã do meu avô paterno Zacarias Catarina. Ela costumava me benzer com folhas de peão para cura de quebrante e mau-olhado.

Lembro-me também dos banhos de mar na Praia do Futuro, em Fortaleza; na Lagoa do Tabapuá, em Caucaia; na barragem perto da casa dos meus avós paternos na cidade de Aquiraz; numa ponta do Rio Maranguapinho em Maracanaú; e também em um açude no São Gonçalo do Amarante. Hoje eu me pergunto porque não tomo mais esses banhos com a mesma frequência de antes, e fico pensando que talvez eu fui sendo encanado junto a cidade. Desses momentos eu não lembro muito de câmera fotográfica, mas tenho revisitado uma série de fotografias da minha família que foram feitas no mesmo dia à beira da Lagoa do Tabapuá em algum domingo para banhar, festejar e partilhar a vida.

FIGURA 19: Fotografia com primos e primas em frente a Lagoa do Tabapuá, em Caucaia-CE. (1994-1995)



Fonte: Arquivo Pessoal

Além de uma ação corporal para a câmera, no vídeo *Banho de Ruínas* (2018-2020), eu sinto o banho como um trabalho imersivo com as ruínas que eu busco corporificar junto a imagem. É um banho seco de cuia com resíduos e entulhos que reconfigura um olhar para o fluxo da água que foi, e continua, sendo encanada e/ou aterrada para a construção das cidades ao mesmo tempo que acontece uma privatização desse líquido vital. Daí a escolha de performar um gesto de carregamento com um balde para evocar também as memórias de carregamento de água.

No estado do Ceará, “balde” também é um termo pejorativo para homossexuais, do qual eu escutei muito quando mais novo por ser *bicha*. Em conversa com o amigo e pedagogo Lenilson Sousa que aconteceu numa mesa de um bar na cidade de Maracanaú, ele me falou que talvez essa analogia se deve ao fato do balde ser um objeto de carregamento de água muito associado as mulheres. O que evidencia não só um termo homofóbico, mas também machista. Também já ouvi que essa analogia é por conta do balde ter um largo orifício que geralmente é preenchido com água através de mangueiras e torneiras numa conotação de sexo anal totalmente sem noção.

No entanto, hoje eu penso que essa analogia evidencia na verdade o peso de carregar uma sexualidade que foi nomeada por uma colonialidade heteronormativa. E, se sou balde, eu posso girar, descarregar e transmutar o meu corpo que também é feito de água para além de qualquer identificação e objetificação de uma linearidade colonial que tenta encanar o meu desejo. Como canta o artista Edgar na música “Líquida”: “Sou tão líquido, líquida / Quanto a seiva, selva da Silva / Saliva, vamos fluindo / Nessa droga de fluídos / O fluxo é contínuo...”.

FIGURAS 20, 21 e 22 – Fotografias de celular (2019)



Fonte: Arquivo Pessoal – Câmera: Arnaldo Moura

Porém, no vídeo *Banho de Ruínas* (2018-2020), o balde aparece não somente para evocar memórias de carregamento de água em um determinado território, mas também para (des)carregar as ruínas que são produzidas por um espaço-tempo metropolitano-colonial-industrial-capitalista que emerge em uma sobreposição de sonoridades de obras de construção civil e também de um trem que atravessa toda a banda sonora do trabalho ¹⁷.

Dessa maneira, e para além da forma como esse trabalho é tecnicamente classificado (videoarte, videoperformance e/ou vídeo instalação), existe nesse trabalho uma performatividade do banho que se evidencia na presença do corpo no espaço, mas também da própria imagem que pode banhar outros espaços enquanto instalação, e por isso a escolha de expor essa obra em looping ¹⁸. Daí um trabalho imersivo em fragmentos de temporalidades que emergem simultaneamente na própria composição da imagem através da fotografia, da performance, da paisagem, do objeto e do som.

¹⁷ No estado do Ceará, essa linha de trem foi construída na segunda metade do século XIX como a Estrada de Ferro de Baturité num projeto nacional e colonial do Império que tinha a pretensão de integração e centralização administrativa que tivesse o controle territorial de diversas regiões do país. Ela tinha como objetivo escoar a produção agrícola do interior até a capital Fortaleza, ou seja, um projeto de expansão capitalista e colonial que se deu com a extração da terra, mas também com o trabalho escravizado de diversas retirantes das secas que trabalharam nessa e em outras obras de socorro público para sobreviver. Reis (2015) defende que a criação da Estrada de Ferro de Baturité transformou a paisagem do território cearense que sofreu com uma construção progressista em que a própria ideia de tempo é pensada de forma a agilizar o escoamento de mercadoria e a acumulação de capital. Sob um discurso governamental e colonial de socorro público, muitos retirantes, inclusive crianças, tiveram que trabalhar braçalmente nessa estrada, sofrendo com fome, sede e diversas doenças em acampamentos ao mesmo tempo que o governo lucrava com essa forma de extração que retira qualquer possibilidade de humanidade e existência desses corpos. Em 1932, milhares de retirantes continuaram na fuga da seca, sobretudo sendo isolados compulsoriamente em Campos de Concentração que foram instalados em sete localidades do estado do Ceará, geralmente próximos às estações de trem. A historiadora Kênia Rios comenta que: “[...] o Governo procurava diluir as tensões que se constituíam nos “pontos de trem” e, ao mesmo tempo, tentava evitar a migração para capital pelas vias férreas. A localização dos Campos possibilitava um maior controle sobre a vida do retirante.” (2014, p. 22).

¹⁸ Christine Mello escreve sobre os vídeos performances no Brasil, que tem início entre as décadas de sessenta e setenta, e nos lembra como o vídeo foi importante para expor algumas expressões com o corpo, que se davam em espaços privados e situações íntimas, tanto para questionar como parar afirmá-lo politicamente diante de uma Ditadura Militar. Já os vídeos performances da virada da década de oitenta para a década de noventa, depois da redemocratização do país, buscam “uma exploração muito particular com o meio videográfico, gerando alternativas críticas de se relacionar com esse meio.” (MELLO, 2008, p. 147).

Walter Benjamin afirma que “as alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas. Daí o culto barroco das ruínas. (1984, p.200). Ele não entende a ruína somente como uma reminiscência antiga, mas como uma “sensibilidade estilística” que significa uma materialidade morta, ou seja, a partir de um gesto alegórico de reesignificação de uma materialidade que se pretende descontinuar o tempo.

Para Georg Simmel a ruína é uma forma que presentifica uma vida passada de modo que o seu próprio passado tem um valor de admiração e contemplação a partir de um ponto de vista que percebe a ruína como uma obra do humano com uma intervenção da natureza. Essa relação produz uma estética que unifica o desequilíbrio da alma consigo mesma e seu desejo de elevação. (SIMMEL, 1998).

Porém, no território em que eu vivo, a margem de uma linha férrea, basta caminhar um pouco pelas ruas para encontrar estátuas, estações, escolas, igrejas, entre outras, que homenageiam governantes, médicos e padres que colonizaram esse território. Achille Mbembe ressalta que cada monumento, estátua ou efígie criada pelo ponteadado colonial testemunha e deixa substanciado no tempo a vida de um sujeito para além de sua morte (2018, p. 223). Ora, toda essa construção moderna, colonial e fálica é ruína que foi construída sobre o corpo território colonizado, e é por este que podemos sair de um determinismo ocidental do olhar e experimentar o tempo da ruína a partir de outras sensações como o ouvir, o tocar, o cheirar... “É então que os corpos se tornam ancilosados e a voz, o seu timbre e o seu ritmo passam por todos os estados. Ora, estremece, ora enrouquece. Noutros momentos se torna “asmática”. (MBEMBE, 2018, p.220).

Em Banho de Ruínas (2018-2020), a experiência com o tempo se dá a partir de um corpo que (se) banha com as ruínas. Não se trata apenas de uma contemplação visual de restos materiais a partir de um gesto alegórico, mas de uma possibilidade de experimentar outras formas de criação e percepção das imagens como estratégia de fuga do espaço-tempo metropolitano-colonial-industrial-capitaista que continua sendo produzido ao mesmo tempo que deixam ruínas em nossas vidas.

FIGURAS 23 E 24: Print screen de um vídeo feito com celular em um trajeto de metrô para a capital (2016)



Fonte: Arquivo pessoal



4. (DES)AGUAMENTOS

.... Sentimento... fluxo... mar... lemanjá... vida... travessia.... morte... sexualidade... cura... rio... Oxum... religião.... A água tem memórias... Memórias submersas.... Esculpir ou desaguar o tempo? Como pensar o banho enquanto memória que bagunça o tempo? Ou seria a memória um banho de diferentes temporalidades? Como o banho pode fugir da metrópole? Metropolização que se deu com a colonização da água, do território, do corpo e da imagem. E(i)mersões: memória, cidade, corpo, território, afeto, comum, água, aguadas, linha sul, seca, socorro público, veias, linhas, canais, pontes, chafarizes, açudes, barragem, olho d'água, balde, lata, pote, galão, cabeça, viagem, caminho, roçado, gasto da casa, água de beber, galão, rodilha, rio, interior, lavar, cacimba, bomba, fila, cantoria, reclamação, “cambão que se tacava no meio do mundo” dizia meu avô Zacarias. Mergulho no cotidiano.... De onde vem a água? (Des)encanação.... O rio que banha a cidade.... Coexistências.... E se chover? Como trabalhar com a terra e a água? Nada a ver com land art... Mais do que tomar a água como elemento físico de criação, é preciso trabalhar outros imaginários a partir do som, do objeto, da instalação, da fotografia, do arquivo, do vídeo e da performance.... Como a água pode quebrar a separação entre o real e o virtual? Água não é só reflexo ou transparência do mundo.... Câmera na água.... Tainha.... Estar na paisagem (som) x observar a distância... Plano lavando o pano no balde.... Colocar o som de água corrente.... Escutar a água corrente.... Respiro com os sons da natureza.... Algo tenta se segurar e sai.... Correnteza.... Sobrepor propriedades da água na obra.... Hoje eu sonhei com água parada.... Qual água é parada? Desaguar... ¹⁹

¹⁹ Essa escrita desagua de diferentes anotações, conversas, sonhos, intuições, sensações e experimentos em relação a água no processo de pesquisa-criação.

FIGURA 25, 26 e 27: Fotografia de celular na barragem do Santo Antônio do Pitaguary-CE (2020)



Fonte: Arquivo Pessoal - Câmera: Carol Menezes





REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- AKOTIRENE, Karla. **Interseccionalidade.** São Paulo: Polém, 2019.
- AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da história oral.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- AQUINO, Jaqueline. **O bairro Antônio Justa em Maracanaú-CE e sua ressignificação social:** a produção do espaço urbano a partir da demanda do mercado. Monografia (Graduação em Serviço Social) - Faculdade Cearense, Fortaleza, 2016.
- ASHENBURG, Katherine. **Passando a limpo:** O banho: da Roma antiga até hoje. São Paulo: Larousse, 2007.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares:** introdução a uma antropologia da supermodernidade. São Paulo: Papirus, 1994.
- BARBOSA, Maria Abreu (Coord.). **Hospital Municipal de Maracanaú:** reflexos das políticas nacionais de saúde em meio século de história. Brasília: Ministério da Saúde, 2004.
- BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens.** São Paulo: Papirus, 1997.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão.** São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história.** In.: Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas I. São Paulo. Brasiliense, 1985.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BÓGUS, Lúcia; PASTERNAK, Suzana; MAGALHÃES, Luís Felipe Aires (Orgs.). **Metropolização, governança e direito à cidade:** dinâmicas, escalas e estratégias. São Paulo: EDUC: PIPEq, 2020.
- CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano:** 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1990.
- CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo.** Letras Contemporâneas. Florianópolis, 2010.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo:** uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DUBOIS, Phillippe. Um “efeito cinema” na arte contemporânea. In: COSTA, Luis Cláudio da. **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contracapa/ FAPERJ, 2009.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Juiz de Fora. Editora UFJF, 1968.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscara branca**. Salvador: Ed. UFBA, 2008.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The Transformative Power of Performance**. New York: Routledge, 2008.

FORTES, Hugo. **Poéticas líquidas: a água na arte contemporânea**. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Plásticas, Universidade de São Paulo. 2006.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: N-1 Edições, 2013

FREITAS, Kênia. Cinema Negro Brasileiro: Uma Potência de Expansão Infinita. **Catálogo da 20ª Mostra Fest Curtas BH**. Belo Horizonte, p.161-164, 2018.

GENARO, Ednei de. Imagens operativas e pós-fotográficas. **Revista Eco-Pós**, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, v. 18, p. 134-150. 2015.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. En defensa del arte del performance. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, v.11, n. 24, p. 199-226. 2005.

GRAU, Oliver. **Arte virtual: da ilusão à imersão**. São Paulo: Editora Unesp; Editora Senac São Paulo, 2007.

HALBWACHS, Maurice. **Memória coletiva**. São Paulo: Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**. Episódios de Racismo Cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LEFEBVRE, Henri. **O Direito à Cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

LEGOFF, Jacques. **Memória e História**. São Paulo: Unicamp, 1990.

MACHADO, Arlindo. **Regimes de imersão e modos de agenciamento**. In: XXV CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNIZAÇÃO (INTERCOM), 2002, Salvador. Anais Eletrônicos..., Salvador: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2002.

MACIEL, Kátia. **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

MAIA NETO, Emy Falcão. **Cartografias da água**: territorialidade, políticas e usos da água doce em Fortaleza (1856-1926). Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal do Ceará. Fortaleza. 2015.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Arte e Ensaios**. Rio de Janeiro, n. 32, p. 122-151, 2016.

MBEMBE, Achille. **Políticas da Inimizade**. Lisboa: Antígona, 2017.

MBEMBE, Achille. **O poder do arquivo e seus limites**. Tradução de Camila Matos. In.: MBEMBE, Achille. *The Power of the Archive and its Limits*. In.: HAMILTON, Carolyn; HARRIS, Verne; TAYLOR, Jane; PICKOVER, Michele; REID, Graeme; SALEH, Razia (Orgs.). *Refiguring the archive*. Kluwer Academic Publishers. London, pp. 19-26. 2002.

MELLO, Christine. **Extremidades do Vídeo**. São Paulo: Editora Senac, 2008.

MOMBAÇA, Jota. Pode um cu mestiço falar? **Medium**. [s.l.] 2015.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil**: identidade nacional versus identidade negra. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

NORA, Pierre. **Entre memória e história**: a problemática dos lugares. Projeto História, São Paulo: PUC, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

OITICICA, Hélio. **Programa Ambiental**. São Paulo: Itaú Cultural, 1966.

PARENTE, André. Cinema de exposição: o dispositivo em contra/campo. **Revista Poíeses**. Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense, v. 9, n. 12. 2008.

PHELAN, Peggy. A ontologia da Performance: representação sem reprodução. **Revista de Comunicação e Linguagens**, Lisboa, n. 24, p. 171-191, 1997.

PINHEIRO, Joceny de Deus. **Arte de contar, exercício de lembrar**: história, memória e narrativas dos índios Pitaguary. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará. 2002.

PINTO, Joana Plaza. O percurso do performativo. **Revista Cult**. São Paulo. 2013.

REIS, Ana Isabel Ribeiro Parente Cortez. **O espaço a serviço do tempo: a estrada de ferro de Baturité e a invenção do Ceará**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará: Programa de Pós-graduação em História, Fortaleza, 2015.

RIBEIRO, Luiz Cesar de Queiroz. **A metrópole em questão**: desafios da

transição urbana. Rio de Janeiro: Letra Capital : Observatório das Metrôpoles, 2018.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. São Paulo: Editora Unicamp, 2007.

RIOS, Kênia. **Isolamento e poder**: Fortaleza e os campos de concentração na seca de 1932. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2014.

ROSA, Islene Ferreira. **“O nosso medidor somos nós, que sentimos e gritamos”**: conflito socioambiental no entorno de uma fábrica de agrotóxicos no Ceará. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Saúde Comunitária, Universidade Estadual do Ceará, 2008.

SANTOS, Cesar Augusto Baio. **Da imersão à performatividade**: vetores estéticos da obra-dispositivo. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo. 2011.

SANTOS, Milton. **A urbanização brasileira**. São Paulo: Hucitec, 1993.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? In: Performance studies: an introduction, second edition. **New York & London**: Routledge, p. 28-51. 2006.

SILVA JÚNIOR, Roberto da. **Instituto Carneiro de Mendonça**: História, Memória e Práticas Educativas. Tese (Doutorado em Educação Brasileira) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza. 2018.

SILVA, Denise Ferreira da Silva. **À brasileira**: racialidade e a escrita de um desejo destrutivo. Revista Estudos Feministas, Universidade Federal de Santa Catarina. Santa Catarina. 2006.

SILVA, José Borzacchiolo. In. DANTAS, Eustógio Wanderley Correia; SILVA, José Borzacchiolo; COSTA, Maria Clélia Lustosa Costa (Orgs.). **De cidade à metrópole**: (trans)formações urbanas em Fortaleza. Fortaleza: Edições UFC, 2009.

SILVA, Léo. **Micropolíticas da amizade no coletivo Alumbramento Filmes**. Monografia (Graduação) – Curso de Licenciatura em História, Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza. 2017.

SILVEIRA, Greice Antolini. **Imersão**: sensação redimensionada pelas tecnologias digitais na arte contemporânea. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Santa Maria. Rio Grande do Sul. 2011.

SIMMEL, Georg. A ruína. In.: SOUZA, Jessé; ÖELZE, Berthold (Orgs.). **Simmel e a modernidade**. Brasília: Editora UnB, 1998.

SOUZA, Manoel Alves de. **Maracanaú**: História e Vida. Fortaleza: Tropical Editora, 1996.

SOUSA NETO, Francisco Oliveira de. **Deslocamentos cotidianos no espaço metropolitano: as trajetórias Maracanaú – Fortaleza**. Dissertação (Mestrado em Geografia), Universidade Federal do Ceará, Fortaleza. 2010.

SPIRONELLI, Stela Garcia. **A imersão na história da arte**: um paralelo entre o passado e o presente. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2007.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Temos que criar um outro conceito de criação. In.: SZCTUTMAN, Renato (ORG.) **Encontros com Eduardo Viveiros de Castro**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.