LUMEN ET VIRTUS
ISSN: 2177-2789

O GRUPO DE ESTUDOS IMAGENS E FEMINISMOS (GIF): RELATO DE EXPERIÊNCIA DE UMA PARTICIPANTE

THE IMAGES AND FEMINISMS STUDY GROUP (GIF): AN ACCOUNT OF A PARTICIPANT'S EXPERIENCE

EL GRUPO DE ESTUDIO SOBRE IMÁGENES Y FEMINISMOS (GIF): UN RELATO DE LA EXPERIENCIA DE UNA PARTICIPANTE

https://doi.org/10.56238/levv16n54-072

Data de submissão: 14/10/2025 **Data de publicação:** 14/11/2025

Roberta Navas Battistella
Doutoranda em Estudos Culturais Latino-Americanos
Instituição: Universidade Andina Simón Bolívar
E-mail: ronavas87@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9786-3168
Lattes: http://lattes.cnpq.br/2608854852461294

RESUMO

O Grupo de Estudos Imagens e Feminismos (GIF), projeto coletivo brasileiro fundado em 2020, constitui-se como espaço de partilha para formação de redes e produção de conhecimento crítico no campo da cultura visual e dos feminismos no Brasil e na América Latina. Neste artigo, compartilho minha experiência de participação na edição de 2024, analisando as discussões desenvolvidas nos encontros a partir dos materiais indicados nos três módulos do programa, que articularam fotografia, feminismos, descolonização e narrativas contra-hegemônicas. Sistematizo parte das reflexões coletivas com base nas referências textuais e visuais das autoras propostas. A metodologia horizontal do GIF, estruturada em encontros semanais, além da participação de artistas e pesquisadoras convidadas ao fim de cada bloco temático, é investigada como modelo pedagógico que abriga saberes e práticas colaborativas.

Palavras-chave: Feminismos. Fotografia. Cultura Visual. Estudos Culturais Latino-americanos. América Latina.

ABSTRACT

The Images and Feminisms Study Group (GIF), a Brazilian collective project founded in 2020, is a space for sharing, networking, and producing critical knowledge in the field of visual culture and feminisms in Brazil and Latin America. In this article, I share my experience of participating in the 2024 edition and analyze the discussions that took place during the meetings based on the materials indicated in the three modules of the program, which articulated photography, feminisms, decolonization, and counter-hegemonic narratives. I systematize part of the collective reflections based on the textual and visual references of the proposed authors. The GIF's horizontal methodology, structured around weekly meetings, in addition to the participation of artists and researchers invited at the end of each thematic block, is investigated as a pedagogical model that encompasses collaborative knowledge and practices.

Keywords: Feminisms. Photography. Visual Culture. Latin American Cultural Studies. Latin America.

RESUMEN
El Grupo de Estudios Imágenes y Feminismos (GIF), proyecto colectivo brasileño fundado en 2020, se constituye como un espacio de intercambio para la formación de redes y la producción de conocimiento crítico en el campo de la cultura visual y los feminismos en Brasil y América Latina. En este artículo, comparto mi experiencia de participación en la edición de 2024 y analizo los debates desarrollados en los encuentros a partir de los materiales indicados en los tres módulos del programa, que articularon fotografía, feminismos, descolonización y narrativas contrahegemónicas. Sistematizo parte de las reflexiones colectivas basándome en las referencias textuales y visuales de las autoras propuestas. La metodología horizontal del GIF, estructurada en reuniones semanales, además de la participación de artistas e investigadoras invitadas al final de cada bloque temático, se investiga como modelo pedagógico que alberga conocimientos y prácticas colaborativas.

Palabras clave: Feminismos, Fotografía. Cultura Visual. Estudios Culturales Latinoamericanos. América Latina.

1 INTRODUÇÃO

1.1 O GRUPO DE ESTUDOS IMAGENS E FEMINISMOS (GIF): UMA BREVE INTRODUÇÃO PELA VIVÊNCIA DE UMA PARTICIPANTE

Como pesquisadora de doutorado em Estudos Culturais Latino-Americanos, dedicada à vida e à tese no período de 2019 a 2025, venho tentando compreender as transformações da cultura visual, um dos meus campos de pesquisa. A minha relação mais intensa com as imagens se deu em 2018, durante a participação em uma residência fotográfica no interior de São Paulo, o que redirecionou o projeto de investigação que eu havia imaginado até então.

Em diversos momentos, tive que reavaliar minhas premissas e metodologias, especialmente para conseguir dialogar com as práticas dos coletivos de fotografia na América Latina, principalmente os compostos por mulheres. A pandemia de COVID-19 não apenas remodelou o cenário imaginado para a projeto, que incluía trabalho de campo com entrevistas presenciais, vivências de coberturas de manifestações, oficinas, como também alterou profundamente os modos de articulação, produção e difusão visual desses grupos, me levando a uma reconfiguração contínua e atenta entre o que foi idealizado e o que realmente aconteceu (ou deixou de acontecer).

A minha primeira participação em um grupo de estudos fora do cenário institucionalizado aconteceu durante o ano de 2021, quando integrei o Grupo de Estudos Narrativas Anticoloniais, atualmente nomeado de Encruzilhadas Visuais[1]. Por lá, também me reencontrei com a Maíra Gamarra, uma das fundadoras do Grupo de Estudos Imagens e Feminismos (GIF), com quem eu havia conversado brevemente meses antes sobre a sua dissertação de mestrado e demais projetos em diversas áreas da fotografia, principalmente a latino-americana, e também apresentado algumas das minhas ideias para a tese de doutorado.

Já em 2024, em uma postura mais intensa de reconexão e escrita, vi a publicação no perfil da Maíra sobre as inscrições para a participação no GIF e entendi que ali, com aquele grupo, eu poderia encontrar novos caminhos para partilhar, na escuta, na fala e nas imagens, inquietações que ainda me acompanhavam na pesquisa. No dia 08 de agosto de 2024, recebi o e-mail com a lista de pessoas selecionadas para essa edição e, felizmente, vi meu nome incluso.

Fundado por Fernanda Rechenberg e Maíra Gamarra, posteriormente com o ingresso de Olga Wanderley, o Grupo de Estudos Imagens e Feminismos (GIF), a partir do meu entendimento, é um projeto coletivo que, além de promover ações formativas em formato online e gratuito de acordo com suas edições e propostas, é um espaço vital de incentivo a mulheres que atuam no campo da imagem, a partir de suas vivências, projetos e práticas.

[1] Perfil do Instagram do Grupo de Estudos Encruzilhadas Visuais. Disponível em: https://www.instagram.com/encruzilhadasvisuais/. Acesso em: 27 out. 2025.

A edição de 2024 contou com o financiamento do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura - FUNCULTURA e as reuniões, com duração média de duas horas, aconteceram semanalmente, às terças a noite, entre os meses de agosto e dezembro na plataforma Zoom. A metodologia do grupo foi baseada na reflexão coletiva e na produção horizontal do conhecimento. O programa de estudos teve como objetivo discustir sobre "as intersecções entre imagem, especialmente a fotografia, em articulação com o pensamento feminista em suas diversas perspectivas", conforme post de anúncio no Instagram.

Nessa edição, a cada semana, duas ou mais integrantes estariam responsáveis por levar questões disparadoras para debater os textos e referências visuais previamente apresentados no programa, dividido em três módulos intitulados: 1) Fotografia e feminismos: um campo abrangente; 2) Descolonizar: outros imaginários, cosmologias e práticas; e 3) Corpos e narrativas contra-hegemônicas. A dinâmica das perguntas não se estendeu aos três módulos, uma vez que, no decorrer dos encontros, entendemos que a construção do debate seria mais orgânica (mas as fundadoras comentaram que tal mudança ainda será analisada para outras edições). Após o encerramento de cada módulo, houve um encontro aberto com a participação/apresentação de uma artista convidada e nós, participantes do grupo, poderíamos compartilhar o acesso ao evento com pessoas próximas e interessadas.

Após esta breve apresentação, analisarei como a estrutura do GIF, com seu programa, módulos e leituras específicas, promove uma abordagem interseccional e decolonial para o estudo da cultura visual e dos feminismos. O foco é entender como as ideias, teorias, práticas, categorias e curadoria, somadas às presenças de artistas convidadas, à escuta ativa, às provocações das fundadoras e das demais participantes, construiu uma narrativa partilhada, crítica e contra-hegemônica. Sinto que ter participado do grupo nos permitiu conhecer e integrar histórias de vida, conhecimento e produções autônomas e independentes, em um estilo de autoconvocação crítica e coletiva.

2 MÓDULO 1 - FOTOGRAFIA E FEMINISMOS: UM CAMPO ABRANGENTE

A coordenação dos primeiros encontros do GIF foi realizada pela fotógrafa, doutora em Antropologia Social e professora universitária Fernanda Rechenberg. No primeiro módulo, ela propôs um debate expandido e crítico, com perspectivas feministas, da fotografia, da história da arte e da cultura visual, a partir da proposição do "Desaprender". Apresentou a Teoria da Sacola, de Ursula K. Le Guin (1986; 2020) e a crítica de Ariella Azoulay (2019) para desmontar as origens imperialistas da fotografia.

O módulo avançou para a seção "Imagem, imperialismo e feminismos" por meio da análise de Anne McClintock sobre raça, gênero e sexualidade no embate colonial, e da confrontação ao feminismo branco trabalhada por Rafia Zakaria. Estes aportes iniciais organizaram a rota para as

“Conversas feministas na história da arte”, para os “Enfrentamentos” urgentes, com Adrian Piper, expondo a "tripla negação" de artistas mulheres de cor, e María Ruido questionando as condições de trabalho na produção de imagens. O percurso teórico e histórico do primeiro módulo foi concluído com a presença virtual de Flávia de Sousa Araújo, arquiteta e urbanista, professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Alagoas (UFAL).

2.1 DESAPRENDER AS ORIGENS DA FOTOGRAFIA E A TEORIA DA SACOLA

Durante os primeiros encontros no GIF, fomos provocadas a questionar narrativas ainda consideradas como universais. Após um primeiro momento de apresentação do Grupo, e nossas falas pessoais, começamos o diálogo entre *A Teoria da Sacola Aplicada à Ficção*, de Ursula K. Le Guin (1986; 2020), e o ensaio *Desaprendendo as Origens da Fotografia*, de Ariella Azoulay (2019). Os textos revelam uma convergência crítica fundamental: as autoras desmantelam os mitos fundacionais que sustentam conhecimentos estruturados pela violência, pela conquista e pela imposição imperialista.

A minha primeira aproximação com Le Guin aconteceu por meio do GIF, no entanto, Azoulay já caminhava nas minhas leituras e análises há alguns anos. Ambas propõem um trabalho criativo de desaprendizagem. Enquanto Le Guin reivindica o recipiente como primeiro dispositivo cultural contra a mitologia do porrete e da arma, Azoulay desloca as origens da fotografia de 1839 para 1492, vinculando-a à violência colonial (tão conhecida em nosso território latino-americano). Também se recusam a aceitar as cronologias impostas pelos inventores, quem Azoulay identifica como empreendedores privados e estatais, e Le Guin como contadores da história assassina. O que está em jogo não é apenas uma disputa sobre datas ou tecnologias, mas sobre quem detém o direito de narrar, de nomear o que é novo, de definir o que merece ser preservado ou esquecido.

O que torna interessante a conversa entre esses textos no contexto dos estudos feministas latino-americanos, é a maneira como ambos expõem a violência epistêmica da modernidade europeia e suas tecnologias. A insistência de Le Guin (1986), em texto traduzido por Mariana Bandarra (2020), em que "quinze horas por semana para subsistência deixa bastante tempo livre para outras coisas" ecoa as críticas descoloniais ao suposto progresso que justificou a colonização das Américas. Quando Azoulay (2019) afirma que "a invenção do Novo Mundo e a invenção da fotografia não são eventos independentes", ela também estabelece o caminho da violência, onde tecnologias, territórios e existências colonizadas se cruzam. A fotografia surge, assim, não como instrumento neutro de registro e documentação, mas como aparato de imposição daquilo que Azoulay nomeia como "direito de declarar o que é novo e, consequentemente, o que é obsoleto". Eu complementaria com o direito de quem pode ou não existir.

O trabalho crítico que surge desse encontro teórico caminha por uma prática de desaprendizagem ativa. Não basta rejeitar as narrativas heróicas ou as cronologias imperiais, precisamos criar outras tecnologias de memória, outros modos de relação com a visualidade. A sacola de Le Guin e o desaprender de Azoulay convergem em uma política que também é a da imaginação.

2.2 A RELAÇÃO ENTRE IMAGEM, IMPERIALISMO E FEMINISMOS

O diálogo entre os textos introdutórios da obra *Couro Imperial*, de Anne McClintock (2010), e *Contra o Feminismo Branco*, de Rafia Zakaria (2021), foi um exercício importante para pensar as contradições fundantes do feminismo enquanto projeto político. Embora situadas em contextos distintos, McClintock focando sobre o imperialismo vitoriano e Zakaria analisando o feminismo liberal contemporâneo, as autoras confluem na denúncia de uma prática de produção de conhecimento que classifica as mulheres racializadas como figuras subsidiárias, em momentos instrumentalizadas, em outros invisibilizadas nos projetos ditos como emancipatórios feministas ocidentais.

McClintock traz sua análise do couro imperial, entendido como superfície de inscrição material e simbólica das hierarquias coloniais, e revela que a construção da feminilidade branca europeia dependeu estruturalmente da desumanização das mulheres colonizadas. Não se trata de sobreposição de opressões, mas de produção simultânea de diferenças que se entrelaçam para sustentar o imperialismo. Quando Zakaria denuncia o feminismo branco contemporâneo como projeto que universaliza experiências particulares de mulheres brancas de classe média, ela está, de certa forma, mapeando a persistência dessas posturas imperiais no contexto contemporâneo. O que McClintock identifica como estrutura histórica do imperialismo britânico, Zakaria reconhece como gramática atual do feminismo hegemônico: a produção de um sujeito político mulher que é, implicitamente, branca, ocidental e de classe média, enquanto outras mulheres aparecem como objetos de salvação, tutela ou representação.

As autoras se negam a aceitar narrativas lineares de progresso feminista. McClintock, ao examinar o papel das mulheres brancas nas empreitadas coloniais, como missionárias, escritoras de viagem e administradoras domésticas, expõe uma falsa sororidade universal. As sufragistas britânicas que McClintock analisa não eram simplesmente vítimas do patriarcado que se organizavam por libertação, eram também agentes imperiais que mobilizavam discursos racializados para justificar sua suposta superioridade em termos de civilização. Zakaria atualiza essa crítica ao demonstrar como o feminismo branco contemporâneo funciona por meio de uma dinâmica de salvacionismo, seja no discurso sobre mulheres muçulmanas, sobre trabalhadoras do Sul Global ou sobre vítimas de violência em outros territórios.

Nossas discussões no grupo buscaram entender como essa crítica se conecta à produção e circulação de imagens, sendo que McClintock dedica atenção aos regimes visuais imperiais: cartões-

postais, pinturas, fotografias antropológicas e ilustrações de propaganda comercial. Essas imagens não apenas representavam a ordem colonial, mas a produziam ativamente, inscrevendo nos corpos racializados e generificados os significados que o império necessitava para sua legitimação.

2.3 CONVERSAS FEMINISTAS NA HISTÓRIA DA ARTE E ENFRENTAMENTOS: A NEGAÇÃO DE ARTISTAS MULHERES DE COR E A SITUAÇÃO DE TRABALHADORAS NA PRODUÇÃO DE IMAGENS

A crítica institucional feminista exposta por Luana Saturnino Tvardovskas (2011), a precariedade material do trabalho artístico destacada por María Ruido (2010), e as formas específicas de negação que incidem sobre artistas mulheres racializadas em Adrian Piper, nos levaram a compreender ainda mais as condições de produção e circulação da arte feita por mulheres. O que emerge desse encontro teórico não é simplesmente uma soma de opressões, mas um mapeamento complexo de como gênero, raça e classe estruturam simultaneamente o que Piper denomina como jogo de soma zero do mundo da arte, um sistema no qual o sucesso de umas artistas depende necessariamente do fracasso de outras, no qual as regras sempre favorecem aquelas que se situam na convenção eurocêntrica.

Tvardovskas, ao traçar a genealogia da crítica feminista nas artes visuais, demonstra como o trabalho de teóricas como Linda Nochlin e Griselda Pollock não se limitou a reivindicar inclusão de mulheres artistas no cânone. Tratava-se, fundamentalmente, de desmantelar as próprias categorias que estruturam a história da arte, aquelas noções bastante conhecidas como gênio, originalidade e criatividade, revelando-as como construções ideológicas de gênero. O "demiurgo romântico, sem classe social, saturnino, individualista" (2010, p. 33), que ela identifica como construção persistente na instituição arte é o mesmo sujeito universal masculino que as feministas materialistas denunciaram como ficção ideológica.

A contribuição de Adrian Piper a esse debate está em sua análise sobre como a raça funciona como categoria estruturante não apenas das exclusões, mas dos próprios critérios de valor estético no mundo da arte contemporânea. Sua formulação da tríplice negação enquanto de cor, enquanto mulheres, enquanto artistas não descreve opressões paralelas, mas mecanismos de apagamento (2020, p. 25). Quando Piper argumenta que o pós-modernismo surge no momento em que mulheres brancas conquistam acesso ao mundo da arte, ela está revelando uma estratégia: a substituição de categorias normativas (originalidade, inovação) por categorias descritivas (alteridade, marginalidade, diferença) que permitem reconhecer a existência de trabalhos sem precisar creditá-los como inovações legítimas. É exatamente essa operação que Tvardovskas identifica quando observa que, no Brasil, de acordo com a pesquisadora espanhola Estrella de Diego, "o feminismo nasceu crescido" (2011, p. 14), indo direto

às discussões pós-estruturalistas sem passar pelas etapas de resgate historiográfico que marcaram outros feminismos.

María Ruido traz a dimensão material muitas vezes negligenciada nas análises culturais: as condições concretas de trabalho sob as quais mulheres artistas vivem para produzir. Sua descrição da "precariedade em suas diversas formas, a flexibilidade, a instabilidade, a indeterminação de funções, a (auto)exploração das experiências e emoções" (2020, p. 32) conecta-se diretamente ao que Piper identifica como as regras do jogo do mundo da arte: autocensura, adequação às tendências, cortejo aos poderosos, supressão da crítica política. Ruido desmistifica o glamour das inaugurações para expor os bastidores do trabalho não remunerado, contratos inexistentes, diversos empregos forçados e a expectativa de que mulheres artistas escolham entre a maternidade e a carreira. Essa análise materialista das condições de produção nos mostra que a invisibilidade das mulheres artistas não é acidental ou resultado de menor talento, mas consequência de estruturas econômicas e institucionais que sistematicamente inviabilizam sua produção.

O que podemos aprender dessas três perspectivas críticas é a compreensão de que a exclusão de mulheres artistas do cânone, e especialmente de artistas mulheres racializadas, não resulta de insuficiências individuais, mas de uma arquitetura institucional construída para mantê-las fora. Tvardovskas demonstra como a própria disciplina história da arte foi estabelecida no século XX precisamente pelo apagamento de mulheres que antes eram reconhecidas. Piper expõe como críticas como Rosalind Krauss ou Roberta Smith simplesmente afirmam que não existe arte afro-americana de qualidade. Em resumo, se não está no seu campo de visão, provavelmente não existe.

Como construir redes entre mulheres artistas que não reproduzam as hierarquias de raça e de classe? Como criar circuitos alternativos de produção, circulação e legitimação que não dependam somente da validação institucional? Como articular crítica feminista da arte que seja, simultaneamente, antirracista, anticlassista e anti-imperialista, não como adendos políticos, mas como fundamentos do conhecimento? Essas questões permanecem abertas e presentes, e como Piper nos lembra, o desafio é saber se somos "suficientemente sábias para querer jogar" (2020, p. 39) esse outro jogo, que não se mede em prestígio institucional ou valor de mercado, mas em nossa inteligência coletiva de imaginar e construir os sistemas nos quais desejamos nos relacionar.

3 MÓDULO 2 - DESCOLONIZAR: OUTROS IMAGINÁRIOS, COSMOLOGIAS E PRÁTICAS

Já a organização do segundo momento do GIF foi realizada pela curadora, editora, pesquisadora e gestora cultural Maíra Gamarra, que nos convidou a confrontar as epistemologias dominantes por meio de perspectivas raciais, indígenas e latino-americanas. A caminhada começou com uma análise da persistência da violência colonial na contemporaneidade e o racismo cotidiano com a obra de Grada

Kilomba (2019), e a enunciação mestiça e marginal de Jota Mombaça (2015), centrando o corpo e a voz como resistência. Em seguida, o foco esteve na trajetória e nas especificidades dos feminismos e arte latino-americana, sob o olhar de Andrea Giunta (2018), que situa a emancipação do corpo nesse contexto.

O enfoque descolonial do módulo se fez presente na escuta das cosmologias e práticas indígenas, manifestadas nas curas da curadoria, presentes em Naine Terena (2021), e nas fabulações a partir de arquivos e fotografias de Gê Viana (2023), resultando nos aportes de Silvia Rivera Cusicanqui (2010) sobre o pensamento aymara e a coexistência ch'ixinakax utxiwa do colonial e do moderno. Finalmente, o encontro com a artista Ana Lira nos levou ao debate da prática visual contemporânea, propondo a demora como uma tática poética e política para imagear possibilidades e subverter os ritmos e narrativas apressadas dos modelos de produção de arquivos.

3.1 RACISMO COTIDIANO E A ENUNCIAÇÃO MESTIÇA

Como descolonizar não apenas o olhar, mas também, e talvez principalmente, a escuta? O encontro entre *Memórias da plantação*, de Grada Kilomba (2019), e *Pode um cu mestiço falar?* (2015), de Jota Mombaça, nos expõe aos mecanismos de silenciamento presentes simultaneamente sobre corpos racializados e corpos dissidentes, e como a produção de subalternidade depende estruturalmente da construção de uma "não-escuta colonial" (Mombaça, 2019). As autoras partem de uma recusa que não passa por provar que pessoas subalternizadas podem falar, obviamente que podem, mas de apresentar os regimes de escuta que tornam certas falas ininteligíveis, classificando-as como ruído, como não-conhecimento, como suposta ausência de teoria.

Kilomba traz o silenciamento colonial com a imagem da máscara de *Anastácia*, aquele aparato de ferro que os senhores escravocratas brancos impunham aos negros escravizados para impedir que comessem cana-de-açúcar ou cacau nas plantações. Mas o que a autora revela é que o controle sobre a plantação era efeito secundário, o propósito primário da máscara era territorializar a boca como lugar da tortura, implementar um sentido de mutismo. Ela não apenas impede a fala, ela constitui o sujeito negro como aquele que não pode falar. É por meio dessa produção da não-fala negra que a fala colonial branca se consolida como verdade sem interferência de discursos contrários. O silenciamento dos sujeitos negros, portanto, não é falha ou omissão: é condição estrutural para que o sujeito branco se reproduza como sujeito universal (Kilomba, 2019, p. 52).

Mombaça propõe um deslocamento estratégico: em vez de perguntar "pode o subalterno falar?", questiona "o que ocorre quando umx subalternx fala?" (2015). Esse gesto desloca a crise do sujeito subalternizado para o regime de escuta dominante. Não se trata mais de provar capacidade de fala, mas de interrogar a incapacidade estrutural de reconhecer diferenças. A questão, então, não é se falamos, mas se o saber dominante pode nos escutar quando nos manifestamos.

A academia, na perspectiva das autoras, que se diz um espaço neutro e universal de produção de conhecimento é, na verdade, onde acontece a violência epistêmica. Kilomba demonstra como historicamente a academia europeia tem produzido teorias sobre os povos africanos sem que esses saberes jamais sejam considerados. Trata-se daquilo que, conforme identifica Mombaça, em Walter Mignolo (2010), como a dissimulação da geo e corpo-política da epistemologia ocidental: a constituição de um sujeito do conhecimento que se pretende não afetado por disposições geopolíticas ou por hierarquias corporais, quando na verdade depende estruturalmente dessas hierarquias para se constituir como sujeito universal. Mombaça atualiza essa crítica ao mostrar como pessoas trans são sistematicamente expulsas dos ambientes escolares por meio do heteroterrorismo e cisterrorismo, impossibilitando sua presença nos espaços acadêmicos. A autora expõe a violência sutil mas devastadora dessa exclusão: quando viviane v. propõe categorias analíticas alternativas (cisterrorismo em vez de heteroterrorismo), sua fala é desqualificada por circular em canais informais (Facebook, academia.edu) sem Qualis, sem legitimidade científica.

3.2 FEMINISMOS E ARTE LATINO-AMERICANA E CURADURÍA INDÍGENA

A leitura do trabalho historiográfico de Andrea Giunta (2018) em *Feminismo y Arte Latinoamericano*, e as reflexões curatoriais de Naine Terena (2021) em *Sobre as curas*, indicaram a necessidade urgente de repensar os próprios marcos conceituais que estruturam nossas análises sobre arte, corpo e sua emancipação em nosso território.

Giunta demonstra, por meio da sua sistematização das práticas artísticas feministas entre as décadas de 1960 e 1980, como as artistas latino-americanas desenvolveram uma iconografia radical do corpo que desafiou simultaneamente os cânones patriarcais da história da arte e as violências específicas das ditaduras militares. Seu conceito de "virada iconográfica radical" (2018 p. 20), evidenciado em obras que exploraram menstruação, maternidade, sexualidade e violência de gênero, encontra ressonância com as proposições de Terena sobre as práticas curatoriais indígenas. Ambas trabalham, em registros distintos, com o que poderíamos denominar epistemologias da resistência: Andrea Giunta documenta como artistas como Paz Errázuriz, Nelbia Romero e Mónica Mayer inscreveram o corpo feminino como território político de contestação; Naine Terena articula uma curadoria que entende o corpo indígena como arquivo vivo de saberes ancestrais e práticas de cura coletiva.

A contribuição fundamental dessa aproximação reside na possibilidade de compreender as limitações de parte das abordagens hegemônicas dos feminismos, principalmente quando eles não incorporam a dimensão racial e colonial como estruturante das experiências de gênero na América Latina. Giunta reconhece essa lacuna ao retomar a categoria de interseccionalidade em seu glossário, que nasceu em 1989 com a ativista e acadêmica Kimberlé Williams Crenshaw, afirmando que "las

opresiones de la sociedad (racismo, sexismo, homofobia, xenofobia o clasismo) no actúan de manera independiente" (2018, p. 223, tradução nossa). Contudo, é Terena (2021) quem discorre mais concretamente sobre essa interseccionalidade ao demonstrar como as práticas curatoriais indígenas desestabilizam as próprias categorias ocidentais de arte, feminismo e corpo. O conceito de cura proposto por Terena, que simultaneamente pode ser entendido como prática estética, ritual comunitário e ação política, oferece um vocabulário alternativo para pensar aquilo que Giunta identifica como o potencial emancipatório das representações artísticas feministas.

Em que medida o arquivo construído por Giunta sobre o feminismo artístico latino-americano incorpora ou silencia as práticas de artistas indígenas? Qual seria o equivalente, nas comunidades originárias, daquilo que Giunta denomina feminismo artístico? (2018, p. 15). As tais categorias analíticas pensadas a partir das experiências urbanas, universitárias e majoritariamente mestiças podem dar conta das especificidades das lutas de mulheres indígenas no campo artístico? Terena nos lembra que curar não é apenas expor, mas restituir relações cosmológicas fraturadas pela colonialidade, o que implica repensar radicalmente o que entendemos por emancipação do corpo quando este corpo nunca foi reconhecido como plenamente humano pelo projeto colonial-moderno.

Assim, o diálogo entre esses dois textos no contexto do GIF aponta para que os feminismos nas artes latino-americanas reconheçam tanto as práticas ancestrais e contemporâneas de mulheres indígenas que operam sob outros regimes de visibilidade e nomeação, quanto as contribuições das artistas que Giunta documenta. Trata-se de construir, coletivamente, uma história da arte feminista latino-americana verdadeiramente decolonial, uma que não apenas inclua, mas que se permita transformar estruturalmente pelos saberes e práticas das epistemologias indígenas sobre corpo, território e comunidade.

3.3 CONVERSAS COM CURADORAS INDÍGENAS E FABULAÇÕES DE ARQUIVOS FOTOGRÁFICOS

As proposições teóricas de Naine Terena sobre as representações indígenas e a produção artística de Gê Viana evidenciam uma mudança epistêmica: o deslocamento do indígena como objeto do olhar colonial para sua afirmação como sujeito produtor de histórias visuais. Esse movimento encontra ressonância direta na prática de Gê Viana, que afirma categoricamente em entrevista para a obra organizada por Marina Feldhues, E Se?: "a gente não precisa mais de um Sebastião Salgado" (2023, p. 94), estabelecendo assim uma ruptura com a longa tradição de fotógrafos e pintores viajantes que construíram um arquivo colonial sobre os povos originários.

O conceito de ch'ixi, trabalhado por Rivera Cusicanqui (2010), ganha materialidade concreta nas colagens digitais de Gê Viana, particularmente em sua série A*tualizações traumáticas de Debret*[2].

[2] Imagem da série. Disponível: https://mam.rio/ge-viana/. Acesso em: 27 out. 2025.

Ao reimaginar as cenas coloniais pintadas por Jean-Baptiste Debret, a artista não opera por síntese ou fusão harmônica, mas justamente pela justaposição conflitiva que caracteriza o pensamento *ch'ixi*. Quando Gê reloca o corpo negro que açoitava outro escravizado na pintura original de Debret para a posição de quem carrega a bandeira do Divino Espírito Santo, ela não apaga a violência colonial nem romantiza a resistência, ela cria uma imagem que é e não é ao mesmo tempo, que mantém visível tanto o trauma quanto a celebração, tanto a memória da escravidão quanto a força das festas populares maranhenses. Esta conversa visual se conecta com a crítica de Rivera Cusicanqui ao conceito de hibridez, demonstrando que as práticas artísticas indígenas contemporâneas não buscam uma fusão, mas sim uma coexistência tensa entre fatos, temporalidades e seus significados.

A questão do arquivo emerge como ponto central de disputa, sendo que Gê Viana articula uma crítica contundente à concentração dos arquivos coloniais nas instituições europeias, "a história do Brasil que não está no Brasil" (2023, p. 106) , conversando com as preocupações de Naine Terena sobre a necessária retomada desses acervos visuais. No entanto, mais do que simplesmente reivindicar acesso aos arquivos coloniais, ambas propõem uma reconfiguração do que entendemos por arquivo. Quando Gê afirma que "a memória oral, a língua, as curas em reza, a tinta do urucum, a espera de a banana crescer, a nódoa do sumo dela nas mãos, o jenipapo em nosso corpo através do grafismo são arquivos e práticas ancestrais" (2023, p. 95) , ela expande a noção ocidental de arquivo para além dos suportes materiais tradicionais, incluindo práticas corporais, rituais, sonhos e saberes transmitidos oralmente. Essa proposição ressoa na metodologia de Rivera Cusicanqui sobre a sociologia da imagem, que reconhece nas culturas visuais indígenas formas de conhecimento que a língua oficial censura ou oculta.

Gê Viana tem uma insistência de que "o sonho, para mim, é esse lugar onde eu possa estar vendo esse futuro, mas também voltando a umas coisas que me causam um certo alerta" (2023, p. 93). Essa relação com o sonho como método de conhecimento e conexão ancestral não pode ser lida como misticismo ou irracionalidade, mas como prática legítima que se abriga em temporalidades não-lineares, conectando passado, presente e futuro de maneira simultânea. Então nos perguntamos: que outras formas de conhecimento, visuais, oníricas, rituais, corporais, estamos silenciando ao manter esse apego aos padrões acadêmicos ocidentais?

4 MÓDULO 3 - CORPOS E NARRATIVAS CONTRA-HEGEMÔNICAS

A etapa final do GIF 2024 contou com a organização da fotógrafa, professora e pesquisadora Olga Wanderley. Ela nos provocou a refletir sobre a politização da presença e a construção visual de subjetividades. Iniciamos com a teoria da presença, de Diana Taylor (2018), que sublinha a performance do corpo como um ato político e uma forma de arquivo vivo contra narrativas hegemônicas. A seguir, nos aprofundamos na visualidade da vida negra, onde bell hooks (1995; 2019;

2024) critica a produção de imagens em *Em nossa glória* e *Vendendo uma buceta quente* para desmantelar estereótipos e reivindicar as práticas negras, movimento trazido pela intervenção performática e fotográfica de Michelle Mattiuzzi. A potência do erótico é então resgatada por Audre Lorde (2019), que o eleva a um campo de poder e conhecimento, contrastando com a crítica de hooks à mercantilização sexual. Por fim, o módulo abordou a maternidade e suas representações por meio da crítica fundacional de Adrienne Rich (2019), que discute o papel da experiência x a estrutura social, preparando o terreno para o diálogo com a prática fotográfica contemporânea de Priscilla Buhr, presente no texto de Aryanny Thays da Silva (2020). Assim, o módulo teceu uma rede de teorias e práticas que deslocam os centros de poder, propondo o corpo como território de embate, cura e fabulação contra-hegemônica.

4.1 A POLÍTICA E A PRÁTICA DE FAZER PRESENÇA

A leitura de *`Fazendo Presença´: Regina José Galindo, Earth (2013),* de Diana Taylor, confronta com a urgência de pensar as imagens não apenas como representações estéticas, mas como intervenções políticas em cenários de violência continuada. A performance de Galindo, uma mulher nua e imóvel enquanto um buldôzer escava progressivamente a terra ao seu redor, atua precisamente naquele espaço que Rivera Cusicanqui identifica como o não-dito colonial, no qual as palavras encobrem mais do que revelam. Taylor demonstra como Galindo recusa a explicação didática, o contexto histórico sobre o genocídio maia na Guatemala, optando por uma presença corporal que materializa a própria estrutura da violência: a fragilidade humana diante do extermínio, a solidão da vítima sem testemunhas, a continuidade histórica do terror. Quando conseguimos identificar essa estratégia artística, nos mobilizamos a repensar nossas próprias metodologias de análise: se a artista se recusa a fornecer informações contextuais, como pensadoras e fazedoras das imagens, também podemos resistir à tentação de simplesmente preencher os hiatos com dados históricos, reconhecendo que o vazio, o silêncio e a renúncia também são formas de comunicar.

Taylor demonstra como Galindo encarna uma presença que é simultaneamente afirmação e denúncia: ¡Presente!, como grito de guerra emudecido, como insistência em existir quando sua eliminação está acontecendo. Essa presença, contudo, não busca a reciprocidade do olhar nem demanda reconhecimento, ela permanece sozinha, expondo o colapso. Essa solidão da existência da vítima sem testemunhas nos força a confrontar questões éticas: onde estamos quando olhamos essas imagens? Que tipo de presença é a nossa, mediada pela distância acadêmica, pelo privilégio de poder estudar a violência sem vivê-la diretamente? A provocação de Taylor, "onde estamos, os espectadores, para testemunharmos essa atrocidade?" (2013, p. 73), não pode ser respondida com a simples afirmação de solidariedade ou com análises críticas bem-intencionadas: ela depende de um reposicionamento radical de práticas de vida, de produção e de pesquisa.

4.2 FOTOGRAFIA E VIDA NEGRA: BELL HOOKS E MICHELLE MATTIUZZI

As paredes de imagens que hooks (1995; 2024) descreve E*m nossa glória: Fotografia e vida negra*, presentes nas casas negras do sul dos Estados Unidos durante o período de segregação racial, eram como galerias autogestionadas, espaços curatoriais não-institucionalizados onde pessoas negras exerciam controle sobre suas próprias representações. Ao exibir fotografias que mostravam pessoas negras em sua glória (no título que hooks dá à foto de seu pai), essas paredes desafiavam tanto as imagens estereotipadas e desumanizadoras que circulavam na cultura branca dominante, quanto o racismo internalizado que levava fotógrafos profissionais negros a clarear digitalmente a pele de quem retratavam.

A obsessão de hooks por aquela fotografia de infância em que aparece fantasiada de cowgirl, a única imagem em que se reconhecia como "uma preciosa garotinha dentro de mim capaz de conhecer e expressar alegria" (2024, p. 6 - 7), revela como a fotografia pessoal pode ser um arquivo afetivo de um eu descolonizado, livre, mesmo que temporariamente, das violências do olhar branco supremacista. A perda dessa fotografia torna-se, então, perda da prova do meu valor, evidenciando como as imagens fotográficas funcionam não apenas como documentação, mas como suportes materiais para um entendimento de quem somos.

Quando bell hooks descreve como fotografias de pessoas mortas eram colocadas em altares domésticos para "que uma relação com os mortos pudesse ser continuada" (2024, p. 16), ela está articulando uma epistemologia visual que não separa vida e morte, presença física e presença espiritual, documento e ritual. Tal concepção conversa com o que Gê Viana (2023) descreve sobre sua relação com sonhos e ancestralidade, aquele sonho recorrente com a bisavó, a sensação de proteção ancestral que atravessa seu trabalho artístico. Elas nos estimulam a reconhecer que, para populações negras e indígenas, as imagens nunca foram apenas representações no sentido ocidental moderno do termo, elas são presenças vivas, portais de conexão com outro espaço-tempo. Essa compreensão desafia a divisão cartesiana entre sujeito conhecedor e objeto de conhecimento.

A questão do controle sobre a produção de imagens, central tanto em hooks quanto nas discussões de nosso grupo sobre as práticas de Gê Viana e Naine Terena, revela camadas complexas de poder que acontecem entre comunidades racializadas e estruturas coloniais,. hooks descreve como, em sua família, o pai exercia controle patriarcal sobre a câmera e, consequentemente, sobre as imagens familiares: "ele nos chamava e fazia as fotos. Estávamos constantemente fazendo fila para as fotos" (2024, p. 13).

Essa experiência produziu em hooks uma recusa inicial à fotografia ao dizer que odiava posar e odiava a câmera, demonstrando como tecnologias de resistência coletiva (a câmera como instrumento contra a desumanização racista) podem simultaneamente reproduzir hierarquias de gênero. Essa ambivalência nos obriga a pensar interseccionalmente: quando Naine Terena nos conta que indígenas

fotografam e escrevem suas próprias histórias, mas ainda assim tais práticas não podem ser entendidas como de um espaço de liberdade total, principalmente se não considerarmos também as questões de gênero, sexualidade e classe que estruturam o acesso aos meios de produção visual mesmo dentro das comunidades.

4.3 USOS DO ERÓTICO: O ERÓTICO COMO PODER E A REPRESENTAÇÃO DA SEXUALIDADE DA MULHER NEGRA

Enquanto bell hooks (2019) denuncia como a iconografia pornográfica racializada transforma corpos de mulheres negras em mercadorias descartáveis, dos seios de chocolate na confeitaria às representações de Tina Turner como mulher selvagem, em *Vendendo uma buceta quente: Representações da sexualidade da mulher negra no mercado cultural*; Audre Lorde (2019) nos oferece um caminho de resistência pelo erótico como fonte de poder e conhecimento feminino.

A tensão entre essas duas perspectivas não é contraditória, mas complementar: bell hooks nos mostra o que precisa ser combatido (a objetificação sexual racializada que reduz mulheres negras a estereótipos coloniais), e Lorde nos indica o que pode ser cultivado (uma erótica autodefinida que emana da própria experiência de prazer e conexão profunda). Essa dupla articulação, que se movimenta entre a denúncia e a proposição, foi central para nossas discussões sobre como artistas visuais contemporâneas constroem alternativas às representações coloniais da feminilidade negra e indígena.

Quando hooks descreve como Josephine Baker explorava a erotização dos corpos negros pelos brancos, chamando atenção para seu próprio bumbum nas performances, ela está identificando uma estratégia de sobrevivência ambivalente. Essa mesma ambivalência aparece na trajetória de Tina Turner, que teve uma persona de mulher selvagem inicialmente construída por Ike Turner a partir de fantasias coloniais das "deusas brancas da selva", e depois apropriada por ela própria como veículo de sucesso comercial após se libertar do relacionamento abusivo. Mesmo quando mulheres negras aparentemente controlam suas próprias imagens sexualizadas, continuam dentro de uma construção de visualidades racistas, que lucram com a legitimação de estereótipos.

Ao distinguir o erótico do pornográfico, Lorde não faz uma distinção moral, ela também identifica duas epistemologias distintas: o pornográfico reduz pessoas a objetos e sensações a mercadorias; o erótico afirma a capacidade de sentir profundamente como fonte de poder e conhecimento. Para Lorde, o erótico é "uma afirmação da força vital das mulheres" (2019, p. 69), uma forma de sabedoria encarnada que foi sistematicamente suprimida pelo patriarcado racista porque representa uma ameaça à ordem estabelecida. Quando mulheres, especialmente mulheres negras, acessam e honram seu poder erótico interno (não como performance para as outras pessoas, mas como conexão profunda consigo mesmas e com aquilo que fazem), elas podem acessar mais caminhos para reconhecer as diversas formas de opressão.

4.4 A MATERNIDADE COMO EXPERIÊNCIA E INSTITUIÇÃO EM ADRIENNE RICH

A leitura de Adrienne Rich (2019) e da análise do ensaio fotográfico *Não Reagente*, de Priscilla Buhr, realizada por Aryanny Thays da Silva (2020), trouxe inquietações sobre como pensamos a maternidade como instituição patriarcal e experiência corporificada. Rich, escrevendo dez anos após a primeira edição de *Nacemos de mujer* (1976), atualiza sua crítica ao que chama de domesticação da maternidade, processo histórico pelo qual o poder procriador feminino, antes valorizado nas sociedades pré-patriarcais pelas figuras da grande mãe e das deusas lunares, foi sendo reduzido, controlado e transformado em serviço prestado ao homem.

Desde a substituição dos cultos à deusa pelo monoteísmo patriarcal solar, passando pela demonização do corpo feminino na caça às bruxas, até as políticas contemporâneas de controle reprodutivo, Rich conversa com a Priscilla Buhr, que utiliza a fotografia como meio para nomear e visibilizar as violências simbólicas que continuam existindo sobre os corpos das mulheres. Quando Buhr fotografa uma flor seca como metáfora da mulher estéril, ou intervém cirurgicamente sobre a imagem de uma ultrassonografia desenhando constelações sobre seus cistos ovarianos, ela representa aquilo que Rich denuncia em sua escrita: a persistência de discursos que reduzem o valor humano das mulheres à sua capacidade reprodutiva.

Rich disserta que a opressão das mulheres não pode ser compreendida apenas por análises econômicas marxistas. Esse terror masculino, historicamente construído, manifesta-se nas múltiplas formas de controle sobre os corpos femininos: desde a imposição do casamento e da virgindade até as esterilizações forçadas contemporâneas que Rich denuncia ter afetado desproporcionalmente mulheres negras, indígenas, pobres e porto-riquenhas nos Estados Unidos.

Buhr, por sua vez, transforma sua própria experiência de possível infertilidade em matéria de investigação artística, realizando quarenta entrevistas com mulheres que se tornaram mães e perguntando a elas não sobre a maternidade vivida, mas sobre sua negação: "como vocês se viam se não tivessem sido mães?" (2020. p. 115). Essa pergunta desnaturaliza a maternidade como destino inevitável e expõe as múltiplas camadas de significação (vazio, secura, incompletude, mas também liberdade e autonomia) que atravessam a socialização feminina em sociedades patriarcais.

Silva problematiza como a prática artística de Buhr, embora parta de uma experiência individual de possível infertilidade, vai sendo tensionada e ampliada ao longo do processo: quando a artista engravida inesperadamente e retoma o ensaio já não apenas para falar da infertilidade, mas para denunciar as múltiplas violências que atravessam a gestação e a maternidade, incluindo o relacionamento abusivo que vivia e que tenta traduzir fotografando nas costas de um homem a frase “quando eu quiser eu te engravido”.

Quando Buhr fotografa seu próprio corpo grávido com cabeça de serpentes, evocando simultaneamente Eva (o pecado original atribuído às mulheres) e Medusa (a vítima de estupro

transformada em monstro), ela mobiliza um "repertório visual significativamente fértil no debate contemporâneo", como observa Silva (2020, p. 132).

5 CONCLUSÃO

5.1 ENCERRAMENTO DOS MÓDULOS E OS WEBINÁRIOS: A ESCUTA E A PARTILHA

Ao final de cada módulo, os encontros com as convidadas (fotógrafas, artistas, pesquisadoras) criaram momentos de bastante proximidade com a prática, processos, bastidores e inquietações. Essa escuta permitiu um diálogo aprofundado com as criadoras de imagens e suas obras, impulsionando a nossa criação e contínua análise.

No dia 24 de setembro, aconteceu o primeiro encontro com a artista Flávia de Sousa Araújo, natural de Belém do Pará. Arquiteta e urbanista, professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Alagoas (FAU/UFAL), ilustradora e aquarelista, ela coordena a pesquisa intitulada “Reencantarias Urbanas” no Grupo Morfologia dos Espaços Público (MEP/FAU-UFAL) e nos apresentou a palestra “Laços de afetos, redes de conhecimento: confluências femininas e saberes ancestrais na extensão universitária”[3].

Já no dia 29 de outubro de 2024, tivemos o segundo encontro[4] com Ana Lira, que partilhou sua história, além de uma parte dos seus processos na criação artística. Ana nasceu em Caruaru, é artista visual, fotógrafa, curadora, rádio host, escritora e editora. Suas experiências artísticas buscam discutir vivências políticas e ações coletivas como processos de mediação, com as quais também nos aprofundamos com a leitura do seu ensaio *Imageando possibilidades da demora*, publicado na Revista ZUM e da entrevista para o livro *E Se? arquivos, fotografias e fabulações* (2023).

Os webinars estavam previstos para 2024, porém, por questões de agenda do grupo, aconteceram em março de 2025. Ambos foram transmitidos e seguem disponíveis no canal oficial do GIF no YouTube. Os dois eventos virtuais contaram com a mediação das fundadoras do grupo. A acessibilidade, conforme previsto no projeto, foi garantida pelo CENTRAE Acessibilidade Comunicacional.

No dia 18 de março, o primeiro dia de webinar[5] do GIF contou com a presença da fotógrafa Priscilla Buhr, que apresentou o processo criativo por trás de seu trabalho em seu fotolivro, intitulado *Não Reagente, o gestar de um fotolivro* (2025). O evento destacou-se pela diversidade de temas abordados pelas participantes do GIF, que compartilharam suas pesquisas: Izabela Cavalcanti discutiu "Novas tecnologias, antigas ideologias: a face da beleza pelas IAs generativas de imagens"; Viviane

[3] Palestra no canal do GIF no YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dQMsIqRfsg0. Acesso em: 27 out. 2025.
[4] Conversa no canal do GIF no YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=x-7JS9CwhBg. Acesso em: 27 out. 2025.
[5] Webinar o canal do GIF no YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wSt7wQaJLzo. Acesso em: 27 out. 2025.

Piccoli explorou "Navegantes da Paisagem"; Myra Gonçalves apresentou "Mulheres Percentuais"; e Ana Elisa Novais abordou "O Berro - Políticas de imagem no desastre-crime de Fundão, em Mariana".

Já no dia 25 de março, aconteceu o segundo dia do webinar[6], com a convidada a pesquisadora Isabella Valle, que apresentou seu trabalho sobre o livro *Fotógrafas (uma ciranda no Recife)* (2025), abordando as trajetórias e a produção de mulheres na fotografia na capital pernambucana. A discussão foi complementada por apresentações das participantes do grupo: Manu Galindo com o tema "Facção"; Isabela Arantes com a pesquisa "Súbita luz da noite"; e Yara Schreiber Dines com a exposição "A agência de fotógrafas brasileiras - política, corpo e ritual".

5.2 A POTÊNCIA DO ESTUDO COLETIVO COMO METODOLOGIA DECOLONIAL

A experiência de participação no Grupo de Estudos Imagens e Feminismos (GIF) em 2024 evidenciou que a produção de conhecimento no campo dos Estudos Culturais Latino-Americanos requer modos de pensar e fazer que sejam decoloniais em sua estrutura. A arquitetura pedagógica do GIF, com seus três módulos articulados, a curadoria inteligente e cuidadosa de textos e referências visuais, os encontros semanais que privilegiaram a escuta ativa e o debate horizontal, e a presença de artistas convidadas, constituiu um aposta pela coletividade que desafia a centralidade da individualidade e da genialidade como valores fundamentais da difusão, análise e produção de conhecimento.

Os módulos do programa construíram uma trajetória que partiu de uma proposta de desaprender as origens imperialistas da fotografia, atravessou os territórios dos imaginários e práticas decoloniais e chegou à politização dos corpos e das narrativas contra-hegemônicas. Quando Ursula K. Le Guin nos ofereceu a teoria da sacola como contraponto à epistemologia da lança, e Ariella Azoulay nos convocou a desaprender as cronologias imperiais da fotografia, fomos convidadas a reconfigurar as próprias categorias com as quais organizamos nossa percepção do mundo visual.

A contribuição do GIF para minha pesquisa sobre coletivos de mulheres que fotografam na América Latina foi decisiva porque o grupo materializou, em sua própria estrutura, uma das frente que venho tentando analisar: as práticas de criação partilhada e as estratégias de disseminação de conhecimento. A pandemia de COVID-19 havia obrigado tanto minha pesquisa, quanto os coletivos que estudo, a reconfigurar os nossos modos de articulação, produção e difusão. O GIF, que também nasceu nesse contexto pandêmico, demonstrou que a distância física não impede a construção de rede, desde que haja compromisso com a horizontalidade e com o reconhecimento de que os saberes circulam também através de imagens, sonhos, memórias corporais e práticas ancestrais.

[6] Webinar o canal do GIF no YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=91hZHtfh3YA. Acesso em: 27 out. 2025.

A interlocuções teóricas mobilizadas, seja de McClintock e Zakaria sobre imperialismo e feminismos brancos; de Kilomba e Mombaça sobre silenciamento colonial; de Giunta e Terena sobre feminismos e práticas curatoriais latino-americanas e indígenas; de hooks e Lorde sobre visualidades negras e o erótico como poder; de Taylor e Rich sobre performance e maternidade, conseguiram alimentar um repertório conceitual que nos permitiu desenvolver rotas analíticas ainda mais críticas para interrogar as condições de produção, circulação e legitimação das imagens produzidas por mulheres na América Latina e no mundo.

Um dos aprendizados mais significativos foi a compreensão de que a crítica feminista às instituições de arte não pode se contentar com estratégias de inclusão. Como Adrian Piper demonstra ao analisar a tríplice negação sobre artistas mulheres de cor, e como María Ruido expõe ao descrever as condições precarizadas do trabalho artístico feminino, a exclusão das mulheres racializadas do mundo da arte resulta de uma arquitetura institucional deliberadamente construída para mantê-las fora. Trata-se de questionar as próprias categorias e critérios de valor estético que compõem as narrativas dominantes.

Admensão de nossa atuação está em reconhecer que os arquivos coloniais não podem ser simplesmente recuperados, é necessário expandir o entendimento que temos por arquivo, incluindo, como propõe Gê Viana, "a memória oral, a língua, as curas em reza, a tinta do urucum, o jenipapo em nosso corpo através do grafismo" (2023, p. 95). Essa concepção ampliada dialoga com o conceito de ch'ixi, de Silvia Rivera Cusicanqui, que nos convida a pensar em coexistências tensas, nas quais o colonial e o decolonial permanecem em disputa permanente.

O GIF nos mostrou que os feminismos não podem ser pensados como perspectivas que precisam ser agregadas a análises já estabelecidas. Feminismos decoloniais exigem crítica antirracista e anti-imperialista como fundamento epistemológico; a descolonização das imagens também é necessariamente feminista e atenta às múltiplas camadas de poder que determinam quem tem o direito de produzir e controlar as visualidades.

A experiência do GIF não se esgota nas análises que apresentei aqui, até porque contam com a minha edição e entendimentos ao longo dos momentos em que pude participar, do que compreendo como uma rede de conhecimentos e de afetos. Naqueles encontros, além dos textos, podíamos confidenciar nossas vivências. Como afirma Audre Lorde sobre o erótico, o grupo nos ensinou que o conhecimento se produz também pela conexão profunda entre pessoas que compartilham compromissos similares com a vida. A própria existência do GIF, como espaço de encontro, escuta e reflexão coletiva, constitui uma forma de resistência contra o nosso apagamento.

Que este relato inspire a articulação de outros espaços coletivos de estudos feministas, além dos diversos que já existem. Que sigamos inventando realidades, lugares, modos e caminhos que

respondam às urgências do nosso tempo. Como Le Guin nos disse, que sigamos tecendo redes e criando recipientes que possam acolher os saberes que nos permitam criar e viver outros mundos possíveis.

REFERÊNCIAS

AZOULAY, Ariella. *Desaprendendo as origens da fotografia*. REVISTA ZUM 17. Disponível em: https://revistazum.com.br/revista-zum-17/desaprendendo-origens-fotografia/. Acesso em: 29 out. 2025.

GIUNTA, Andrea. *Feminismo y Arte Latinoamericano*. Historias de Artistas que Emanciparon el Cuerpo. 1 ed., Buenos Aires: Siglo XXI, 2018.

HOOKS. bell. Vendendo uma buceta quente: Representações da sexualidade da mulher negra no mercado cultural. In Olhares Negros: Raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

_____ bell. Em nossa glória: Fotografia e vida negra. Tradução de Rodrigo Lopes. Publicado originalmente como hooks, bell. In our glory: Photography and Black Life. In: hooks, bell. Art on my mind: visual politics. The New Press: New York, 1995.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*: episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

LE GUIN, Ursula K. *A teoria da sacola aplicada à ficção*. Disponível em: https://bandarra.medium.com/a-teoria-da-sacola-aplicada-%C3%A0-fic%C3%A7%C3 %A3o-a4a7dd5866e . Acesso em: 29 out. 2025.

LIRA, Ana. *Imageando possibilidades da demora: o matutar como filosofia.* Revista ZUM, São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2023. Disponível em: https://revistazum.com.br/ensaios/imageando-possibilidades-da-demora/. Acesso em: 29 out. 2025.

LIRA, Ana. Entrevista. In M. Feldhues (Org.), E Se? arquivos, fotografias e fabulações: escutas e aprendizados. Recife: Livrinho de Papel Finíssimo, 2023.

LORDE, Audre. Usos do erótico: o erótico como poder. In Irmã Outsider. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

McCLINTOCK, Anne. *Couro Imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

MOMBAÇA, Jota. Pode um cu mestiço falar? Disponível em: https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee. Acesso em: 29 out. 2025.

PIPER, Adrian. *A tríplice negação de artistas mulheres de cor*. Pequena biblioteca de ensaios: Perspectiva Feminista. Copenhagen/Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2020 [1990].

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa*: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

RUIDO, María. “Mamãe, quero ser artista! Notas sobre a situação de algumas trabalhadoras no setor da produção de imagens, aqui e agora”. *Revista Poiésis*, n 15, p. 25-39, jul 2010.

TAYLOR, Diana. ¡Presente!: La política de la presencia. Santiago de Chile: Ediciones Universidad. Alberto Hurtado, 2020.

TERENA, Naine. Sobre as curas: uma conversa com curadoras indígenas In *Negros na piscina: arte contemporânea, curadoria e educação*. Org. Diane Lima. São Paulo: Fósforo, 2023.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. "Teoria e crítica feminista nas artes visuais". *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo, julho 2011.

VIANA, Geane. *E Se? arquivos, fotografias e fabulações: escutas e aprendizados*. Organização: Marina Feldhues. Recife: Livrinho de Papel Finíssimo, 2023.

ZAKARIA, Rafia. *Contra o feminismo branco*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2021.