

**Fernando Gonçalves**

Universidade do Estado do  
Rio de Janeiro – UERJ

E-mail:

goncalvesfernandon@gmail.com

## **Corpo, memória e fabulação anticolonial nas colagens visuais de Gê Viana**

*Body, memory and anticolonial  
fabulation in Gê Viana's visual collages*

*Cuerpo, memoria y fabulación  
anticolonial en los collages visuales de Gê  
Viana*



Este trabalho está licenciado sob  
uma licença [Creative Commons  
Attribution 4.0 International  
License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

**Copyright (©):**

Aos autores pertence o direito  
exclusivo de utilização ou  
reprodução

ISSN: 2175-8689

Gonçalves, F. Corpo, memória e fabulação anticolonial nas  
colagens visuais de Gê Viana. Revista Eco-Pós, 26(2), 293–312.  
<https://doi.org/10.29146/eco-ps.v26i2.28069>

## RESUMO

O artigo discute, apoiado nas noções de ficção especulativa em Jota Mombaça e de fabulação crítica de Saidiya Hartman, o papel que as fotomontagens da artista Gê Viana têm na elaboração de uma crítica anticolonial aos processos de violência contra corpos dissidentes de raça e de gênero e culturas dos povos originários no Brasil. Observando como a artista interfere e adultera imagens de arquivo, a hipótese do texto é que por meio desses procedimentos suas imagens vão constituir um dispositivo fabulador capaz de construir ficções visuais que especulam memórias de futuro e conjuram o trauma colonial. Por meio da análise de alguns de seus principais trabalhos, conclui-se que as fotomontagens da artista reprocessam a memória colonial e as representações de corpos dissidentes, reposicionando-as para além do trauma.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Fotomontagem; Anticolonialidade; Fabulação crítica; Corpo; Memória.*

## ABSTRACT

The paper discusses, based on the notions of speculative fictions by Jota Mombaça and critical fabulation by Saidiya Hartman, the role that the photomontages of the artist Gê Viana have in the elaboration of an anti-colonial critique of the processes of violence against dissident bodies of race and gender and cultures of native peoples in Brazil. Observing how the artist interferes and adulterates archival images, the hypothesis of the text is that, through these procedures, her images will constitute a fabulation device capable of constructing visual fictions that speculate memories of the future and conjure up the colonial trauma. Through the analysis of some of her main works, it is concluded that the artist's photomontages reprocess the colonial memory and the representations of dissident bodies, repositioning them beyond the trauma.

**KEYWORDS:** *Palavra 1; Palavra 2; Palavra 3; Palavra 4; Palavra 5.*

## RESUMEN

El artículo discute, a partir de las nociones de ficción especulativa de Jota Mombaça y de fabulación crítica de Saidiya Hartman, el papel que los fotomontajes de la artista Gê Viana tienen en la elaboración de una crítica anticolonial de los procesos de violencia contra cuerpos disidentes de raza y género y culturas de pueblos originarios en Brasil. Al observar cómo la artista interfiere y adultera imágenes de archivo, la hipótesis del texto es que, a través de estos procedimientos, sus imágenes constituirán un dispositivo fabulador capaz de construir ficciones visuales que especulan memorias del futuro y evocan el trauma colonial. A través del análisis de algunas de sus principales obras, se concluye que los fotomontajes de la artista reprocesan la memoria colonial y las representaciones de cuerpos disidentes, reposicionándolos más allá del trauma.

**PALABRAS CLAVE:** *Fotomontaje; Anticolonialidad; Fabulación crítica; Cuerpo; Memoria.*

Submetido em 05 de maio de 2023

Aceito em 18 de agosto de 2023

## Introdução

Este artigo discute as fotomontagens da artista maranhense Gê Viana e seu papel em articular uma crítica aos processos históricos de violência e de apagamento dos corpos e das culturas dos povos originários e negros no Brasil. O texto busca observar como os usos da fotomontagem nos trabalhos da artista atualizam questões presentes na fotografia desde o século XIX e que foram também exploradas pelas vanguardas europeias no século XX como forma de arte política.

Ao fazer uso da fotomontagem em seus trabalhos, Gê Viana se avizinha conceitualmente da tradição de artistas como John Heartfield, Georg Grosz, Hannah Höch e Raoul Hausmann e de sua estética do fragmento e do choque — tanto pelo uso de materiais inusitados quanto pelas formas de disposição da imagem —, capaz de produzir distanciamento e estranhamento por meio de colagens visuais. Mas, em seus trabalhos, a fotomontagem ganha contornos particulares por estar associada a uma imaginação política que se apoia no revisionismo histórico para articular uma crítica ética e política e também para construir novos repertórios imagéticos e outras possibilidades narrativas para corpos dissidentes de raça e gênero, como os dela.

A discussão sobre o corpo e a memória como construções narrativas e políticas não é nova, mas na perspectiva descolonial constitui como uma das chaves de leitura para se entender processos que reproduzem formas de poder que sustentam a violência contra determinados grupos sociais, visões de mundo e formas de vida na atualidade. Nesta perspectiva, corpo e memória são elementos importantes para se discutir e entender os efeitos materiais e simbólicos das políticas de morte e de apagamento presentes nas formas de exploração moderno-coloniais, passadas e presentes.

No contexto dessas discussões, os usos da fotomontagem em Gê Viana serão vistos como uma estratégia enunciativa anticolonial que busca desmontar efeitos daquilo que Maldonado-Torres (2007) chamou de “colonialidade do ser”<sup>1</sup>, que remete a formas de dominação da subjetividade com base principalmente na noção de raça e que têm impacto na constituição do

---

<sup>1</sup>Trata-se de uma das noções centrais no campo dos estudos culturais latino-americanos dos anos 1990, conhecido como pensamento descolonial, que busca entender, entre outras coisas, por que em nossas sociedades apenas alguns corpos, saberes e formas de vida têm direito à existência enquanto outros são objetificados, violentados, silenciados e excluídos.

Outro e de sua representação a partir de processos de classificação e hierarquização dos sujeitos<sup>2</sup>.

Como veremos, parte dos questionamentos de Gê Viana aborda exatamente a problemática destas definições e hierarquizações, que construíram nossa memória coletiva<sup>3</sup> (Halbwachs, 2004) e nossos imaginários sobre os povos pretos e originários no Brasil, negando sua história e seu direito à existência. Por meio da análise de alguns de seus trabalhos, busco mostrar como suas obras constituem, pela apropriação e ressignificação de imagens documentais, artísticas e históricas, um dispositivo que tenta desmontar representações cristalizadas e gerar outras narrativas possíveis, capazes inclusive de reposicionar tais corpos e memórias para além do trauma colonial (Fanon, 2008).

Para tanto, busco descrever os usos feitos pela artista da fotomontagem como tecnologia de ficção especulativa (Mombaça, 2022) e como uma forma de fabulação crítica (Hartman, 2020) que imagina outras memórias e condições para esses corpos através da composição de outras narrativas e imaginários. A hipótese do texto é que suas imagens, seja instaladas em muros, fachadas de casas e outdoors, na forma de lambe-lambe, ou na forma de colagens digitais expostas no circuito de arte, constituem um dispositivo que, ao interferir e adulterar imagens de arquivo, constroem memórias de futuro<sup>4</sup> para conjurar o trauma colonial.

---

<sup>2</sup> A esse respeito, o sociólogo peruano Aníbal Quijano (2005) destaca que nos processos coloniais de expansão territorial, econômica e civilizacional da Europa Ocidental houve uma classificação social da população mundial onde o corpo foi um dos principais vetores para constituição e legitimação da separação entre os sujeitos, com base principalmente nas ideias de raça e gênero. Legitimados jurídica, científica e moralmente, tais distinções serviram para hierarquizar os sujeitos, constituindo o que Maldonado-Torres (2007) chamou de “colonialidade de ser”, por meio da qual a diferença que o Outro é permitiu que ele fosse legítima e rapidamente capturado, controlado e explorado para justificar sua exploração e o uso da violência material e simbólica. A colonialidade do ser seria, nesta perspectiva, um dos pilares da própria Modernidade e faria parte de um projeto mais amplo de dominação que é a colonialidade de poder. Esta pode ser entendida como um complexo conjunto de forças baseado na articulação do controle da economia, da autoridade, do gênero e da sexualidade, do conhecimento e da subjetividade. Esse projeto se manifesta por meio de lógicas enunciativas e de representação que operam dentro uma racionalidade redutora e universalizante e de um modelo econômico excludente. A colonialidade de poder se organiza e sustenta, além de um sistema de produção extrativo e predatório, através da inter-relação entre colonialidade do ser (processos de subjetivação), do saber (epistemologias e formas de conhecimento) e do ver (representações e imaginários).

<sup>3</sup> Para Halbwachs, a memória é fruto de um trabalho coletivo de reconhecimento e reconstrução de elementos referenciais que narram o passado e que se assentam e articulam entre si, com base na seleção desses elementos por diferentes grupos no passado e no presente.

<sup>4</sup> Termo usado pela curadora Beatriz Lemos (2020) para se referir aos trabalhos da artista e que retomo aqui o para marcar o aspecto de fabulação dos arquivos e da memória em seus trabalhos e sua função de invenção de outras narrativas, possíveis e desejadas, para esses corpos e suas histórias no presente.

## 1. Gê Viana e a fotomontagem como dispositivo narrativo anticolonial

Gê Viana é uma artista afro-indígena nascida em Santa Luzia, área rural do Maranhão, que vive e trabalha em São Luís. Formada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA) em 2019, é uma das jovens artistas que discute hoje as identidades culturais subalternizadas no contexto do racismo e do sexismo estrutural e que empreende o resgate e a afirmação de modos de vida e visões de mundo inviabilizados ao longo de nosso passado-presente colonial.

Desde 2014, a artista se interessa pelo universo da pixação, da dança e da performance e incorpora também a fotografia e a colagem digital em seus trabalhos. Já em sua primeira obra premiada (Salão de Artes Plásticas de São Luís de 2015), vemos a integração desses universos. Em *Assim fica claro: roubo, colo e pixo* (2014), a artista apresenta imagens que resultam da sobreposição de inscrições de pixação e de imagens de arquivo (em preto e branco) encontradas na internet sobre imagens documentais (em cor) feitas pela artista. Nesse trabalho, temos em uma mesma cena elementos que se relacionam simbolicamente a questões de identidade sexual e de sua história pessoal e familiar. Esse tipo de procedimento, que discutiremos mais adiante, estará presente em seus trabalhos seguintes, onde corpo, memória e identidade ocuparão um lugar central.

A fotomontagem, como uma composição criada a partir de fragmentos de imagens oriundas de diversas origens, naturezas e proporções e combinados entre si, permite que uma ideia seja expressa através do rearranjo dos fragmentos para originar novos significados (Adès, 1996). Certamente, o modo como são organizados esses fragmentos é decisivo para se obter um determinado efeito estético e narrativo. Por isto mesmo, os elementos escolhidos e a montagem não são casuais e apontam para alguns dos interesses da artista.

Consciente de que seu trabalho se desenvolve a partir do reconhecimento de sua ascendência afro-indígena e de sua identidade sexual e de gênero como mulher lésbica, a artista vê na fotografia — e particularmente na fotomontagem — uma possibilidade tanto para a articulação de sua poética e quanto para dar forma a seus questionamentos acerca do racismo e do sexismo em nossa sociedade. Por um lado, sua pesquisa se relaciona com a denúncia da lógica representativa daquilo que Patrícia Collins (2002) chamou de “imagens de

controle”<sup>5</sup>, imagens que historicamente definiram e fixaram corpos dissidentes em posição de subalternidade. Mas, por outro, busca construir também outras formas de representação e outras histórias para esses corpos.

Neste sentido, é importante perceber que as imagens de controle tiveram um papel ativo na produção e naturalização do trauma colonial e na construção do repertório imagético que forjou nossa memória visual coletiva e que sustenta e legitima até hoje a classificação, distinção, exclusão dos sujeitos por raça, credo, gênero e sexualidade. Portanto, as imagens de controle, o trauma e a memória coloniais precisam ser entendidos como parte de uma rede de práticas e discursos que integram a colonialidade do poder, através da colonialidade do ser e também da colonialidade do ver (Barriendos, 2008), na medida em que fazem parte de um projeto de exploração material e simbólica que organiza, formaliza e difunde determinados signos visuais a partir de lógicas enunciativas e de representação normativas, universalizantes e redutoras.

Contudo, já há algum tempo essas lógicas e formas de representações começaram a ser questionadas e enfrentadas em diversos campos, como o da arte. As pesquisas de Gê Viana fazem parte exatamente desse movimento de enfrentamento e dialogam com as práticas de outras artistas brasileiras contemporâneas que vêm, como ela, se apropriando dessas representações dominantes para recusá-las e subvertê-las. Esses processos de recusa e de transformação realizam hoje uma importante crítica do legado colonial e das marcas materiais e simbólicas deixadas nos corpos pretos e indígenas ao longo de nossa história.

Para permanecermos no universo das artes visuais e da apropriação e da reciclagem das imagens, lembremos da artista paulista Rosana Paulino. Suas obras são emblemáticas quanto aos usos das imagens de arquivo do século XIX para discutir as relações entre os discursos da ciência e a sujeição dos corpos femininos negros em nossa história colonial de escravidão. Em seus trabalhos, Paulino escrutina os modos como o pensamento científico buscou legitimar no século XVIII e XIX opressões, invisibilidades, silenciamentos e violências diversas que

---

<sup>5</sup> Disseminadas sistematicamente na mídia, na ciência ou na arte, as imagens de controle funcionam como elementos operacionais indispensáveis às lógicas de dominação e essenciais para o exercício da violência colonial, física e simbólica. De fato, as formas coloniais de controle materiais não seriam tão eficazes se não fossem secundadas pelo trabalho simbólico e subjetivo de mediação realizado pelas imagens desses corpos, reforçando conceitos e crenças que também participam da regulação de nossas percepções e das significações culturais feitas deles.

perduram até os dias atuais. Esse gesto de apropriação e de reposicionamento pode ser visto como parte de uma estratégia de resistência e de revisão histórica que questiona os imaginários colonizados pelos ideais moderno-universais ocidentais.

Esses gestos poéticos e críticos podem ser vistos como uma prática que a escritora, artista e ativista Jota Mombaça chama de ficção especulativa, que consiste em um exercício imaginativo de articulação e de construção de possibilidades e lugares de enunciação que permitam imaginar outros presentes e futuros (Mombaça, 2022). No caso de Gê Viana, a ficção especulativa ou visionária busca não apenas corromper imagens, mas também inventar outras. Para a artista, produzir imagens significa poder ir além das representações de corpos marginalizados e invisibilizados para pôr em cena outras representações que especulam essas possibilidades, tornando-as visíveis. Com base nas operações de montagem, o que lhe interessa é a possibilidade de explorar as representações como signos da cultura e da história para dobrá-las e reinventá-las por meio de estratégias enunciativas, visuais e de exposição que favoreçam a resignificação dessas representações.

Fazem parte dessas estratégias, além do uso da fotomontagem, o uso do lambe-lambe e sua fixação sobre muros, fachadas de casas e *outdoors*, o que para ela representa uma forma de intervir nos espaços públicos. As instalações de suas imagens nos espaços públicos constituem igualmente uma prática política, circunscrita e voltada para questões e experiências localizadas — no caso, seu corpo e sua história —, permitindo a construção daquilo que Haraway (2009) chamou de “saber situado”<sup>6</sup>. A escolha das imagens e dos locais de exibição fala da importância de que sua arte dialogue diretamente com espaços relacionados à sua própria experiência.

Porém, mesmo interessada em produzir uma arte que seja ela própria uma forma de conhecimento localizado e situado, a artista é também consciente da importância estratégica da circulação de seu trabalho no circuito de arte, ainda dominado por artistas, curadores, galeristas e gestores sudestinos, homens, cis, brancos. Esta circulação ativa uma das questões levantadas por Denise Ferreira da Silva (2020) em seu texto “Ler a arte como confronto”, acerca das possibilidades e limites de obras que fazem uma crítica anticolonial nos contextos

---

<sup>6</sup> Trata-se de um tipo de saber contingente, que recusa a dualidade moderna sujeito x objeto e que tampouco se separa das condições de sua produção, ou seja, da experiência, das situações ou dos sujeitos que o constroem, ainda que atravessado por diversos vetores.

institucionalizados de exibição. Gê Viana parece não ignorar esses riscos, mas parece também entender que esta exposição pode ser uma forma de ocupar e de negociar com esses espaços de poder, mesmo sem ter garantias.

É assim que, a partir de 2018, Gê começa a participar de grandes festivais e exposições fora do Maranhão, como o Festival Internacional de Fotografia de Santos e o Festival de Fotografia de Tiradentes, com a série *Paridade*, que abordaremos mais adiante. Também em 2018, participou de uma exposição coletiva na Casa da Cultura da América Latina da UnB, DF, com a série *Sapatona* (2018) (Figura 1).

**Figura 1:** Série *Sapatona*, 2018.



Fonte: Prêmio Pipa, 2020.

Esta série é composta por colagens digitais que criam cenas amorosas e alegres com casais de mulheres para tratar exatamente do direito desses corpos à felicidade. Para a curadora Beatriz Lemos (2020), essas colagens

(...) reescrevem cenas e acontecimentos corriqueiros de casais lésbicos para sugerir outras narrativas possíveis, desconstruindo as vivências baseadas na dor comumente atribuídas às existências sapatões. Justapondo cenas românticas, onde inicialmente havia imagens de casais héteros, Gê manipula as histórias de amor criando registro e arquivo em confronto com as pautas patriarcais de controle das subjetividades regidas pela heteronormatividade e heterossexualidade compulsórias (LEMOS, 2020, s/p).

Como em “Assim fica claro: roubo, colo e pixo”, aqui vemos também os procedimentos de intervenção e de ressignificação de imagens de arquivo. Na Figura 2 vemos no primeiro plano uma imagem de dois casais abraçados em um momento de descontração, originalmente dois homens e duas mulheres. Na colagem, o rosto masculino de cada casal é substituído por um rosto feminino e cores são aplicadas sobre a roupa das personagens, reiterando a intervenção sobre o arquivo; no segundo plano são aplicadas faixas com cores fortes, reforçando ainda mais o aspecto construtivo da cena. É por meio da montagem dos planos e da articulação de seus elementos que a imagem final se torna apta a construir uma outra narrativa que reposiciona os corpos e os ressignifica, estratégia recorrente em seus trabalhos.

Ainda em 2018, Gê ganha uma bolsa para participar de uma residência artística no Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, onde desenvolve uma pesquisa sobre a cultura da cana-de-açúcar e do canavial, que para ela se vincula à sua ancestralidade materna. Neste processo, a artista trabalha com imagens históricas de arquivo de mulheres escravizadas em plantações de cana e realiza “performances ritualísticas” para promover uma “limpeza” simbólica da história de mulheres da periferia de Belo Horizonte, muitas das quais são negras e carregam ainda hoje o peso do legado colonial. Os registros das performances em foto foram colados posteriormente às imagens de arquivo, formando uma só imagem. O processo resultou, em 2019, na série fotográfica *Sobreposição da história: plantação de cana no Jardim Canadá, em Minas Gerais*, e também em uma série de vídeos compostos pelas performances-rituais. Nesta série, o procedimento de colagem digital de imagens do passado e do presente remete ao resgate da linha que atravessa tempos, corpos e histórias de vida de pessoas que trabalharam nos canaviais do interior do Maranhão no século XIX à vida de mulheres da periferia de Belo Horizonte, que por vezes trabalham ainda hoje em condições análogas às da escravidão.

Ainda em 2019, ano em que termina sua graduação em artes visuais na UFMA, Gê é indicada pela primeira vez ao Prêmio Pipa<sup>7</sup>, chegando a ser uma das finalistas dessa que é uma das maiores vitrines para jovens artistas no país e que se autointitula “a janela para a arte contemporânea brasileira”. Em 2020, concorre novamente ao prêmio e dessa vez é uma das vencedoras. Em 2021, na esteira das revisões críticas dos 100 anos da Semana de Arte Moderna de 1922, alguns de seus trabalhos são expostos pela primeira vez no Museu de Arte

<sup>7</sup> PRÊMIO PIPA 2020. *Gê Viana*. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/ge-viana/>>. Acesso em: 09 abr. 2023.

do Rio (MAR), no Museu de Arte Moderna (MAM-Rio) e no Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB) do Rio. Dentre esses trabalhos, destacam-se as séries *Paridade* (2017) e *Atualização traumática de Debret* (2020-2021), que discutiremos a seguir.

## 2. Paridade: temporalidades espiraladas e políticas da memória

Embora a fotomontagem esteja presente desde o início de sua trajetória, foi talvez na série *Paridade*, iniciada em 2017, que o procedimento passou a funcionar de forma mais assertiva como estratégia poético-política de construção de novas narrativas acerca de sua própria história. Nesta série, os procedimentos de recortar e remontar fragmentos, criando associações mentais e ressignificando as partes, passam a trabalhar em função do reconhecimento de seu passado familiar e de sua posição atual em relação a ele.

Gê conta (Viana, 2018) que o caminho para chegar a *Paridade*, trabalho selecionado para o Festival de Fotografia de Tiradentes, foi longo. Começou com conversas com o poeta e artista visual maranhense Layo Bulhão sobre o medo que tinha quando criança das histórias sobre o capelobo, figura de lendas populares de origem indígena, muito comum no Maranhão e no Pará, que seu avô lhe contava na infância. Foi quando um dia decidiu perguntar à sua avó se sua família tinha alguma ascendência indígena, o que ela confirmou. A avó contou também que sua mãe era “bicho de cachorro do mato, que tinha sido pega no mato”. Ou seja, que a bisavó de Gê era uma indígena que havia sido sequestrada de seu local de origem. Foi quando começou a busca pela semelhança sua e de sua avó em outros corpos que têm origem indígena. Daí surgiu a ideia de intercalar fotos de pessoas que encontrava em viagens com imagens de arquivo de indígenas que sofreram genocídio ao longo da História. De volta à sua cidade natal, Santa Luzia, fotografou parentes, vizinhos e lideranças indígenas. Gê conta (Veras, 2020) que as imagens de *Paridade* foram feitas para falar dessas histórias traumáticas.

O resultado desse percurso é uma série de retratos posados no formato de lambes-lambes de tamanhos variados ou em impressões digitais de pequenas dimensões. Os retratos são compostos por duas camadas de imagens. A primeira, em segundo plano, consiste em imagens documentais de pessoas com ascendência indígena de diferentes localidades do Maranhão. A segunda camada, sobreposta à primeira, consiste em imagens de arquivo dos

séculos XIX e XX, produzidas por antropólogos e fotógrafos em missão científica, como Marc Ferrez, e que guardam alguma semelhança física com as personagens ou com as situações tomadas no presente. O trabalho se dá pelo “pareamento” das duas camadas: algumas vezes usando apenas a metade da imagem de arquivo sobreposta à imagem do presente, completando-a, e outras vezes usando a imagem histórica completa, mas dividida ao meio, com cada metade sobreposta lateralmente à imagem do presente (Figuras 2 e 3).

**Figuras 2 e 3:** Série *Paridade*, 2019.



Fonte: Prêmio Pipa, 2020.

Em ambos os casos, o efeito é de choque e de estranhamento, pois a montagem racha e ao mesmo tempo costura corpos e tempos. Ao emparelhar os fragmentos de modo que na imagem final os corpos fiquem na mesma altura, embora levemente deslocados, a montagem produz a impressão de que o corpo da memória do arquivo se desdobra ou forma um duplo com o corpo do presente. Ou de que ambos formam um só corpo fabulado pela montagem fotográfica e que habita uma temporalidade espiralar<sup>8</sup> (Martins, 2022), em que passado, presente e futuro se atravessam, atualizam e se espelham. Para Martins, o tempo espiralar remete à experiência não do tempo cronológico, mas do tempo como intensidade, o que de certa forma dialoga com a noção bergsoniana de duração. Mas a particularidade da noção de Martins é considerar que o tempo é vivido, narrado e rememorado como experiência de

<sup>8</sup> A noção de tempo espiralar em Martins apoia-se em uma concepção presente nas cosmologias de povos africanos e implica uma temporalidade extemporânea, não linear e reversível, em que presente e passado se atravessam de forma constante.

movimento reversível e de dilatação. Trata-se de uma temporalidade “curva”, em que “tempo e memória são imagens que se refletem” (Martins, 2022, p. 22). É um tempo em que tudo vai e volta, pois corpo e imagem são impregnados de memórias e experiências que se atualizam constantemente em um presente do pretérito e também do futuro, na medida em que o presente também cria memórias e experiências que poderão ser revisitadas e atualizadas. Com base na visão proposta por Martins, é possível considerar que em *Paridade*, o corpo do presente e corpo da imagem podem ser considerados ambos como arquivos vivos, que ativam e performam sincronicamente essas memórias, tempos e experiências por meio dos efeitos de gestos e experiências de vida, da rememoração e da fabulação, constituindo o princípio do que ela chama de corpo-tela. Corpo-tela é o termo usado pela autora para referir-se a um corpo que é ele próprio uma grafia, uma escritura de saberes, memórias e experiências corporificadas. A ideia de um corpo como tela remete menos à noção de imagem como representação e mais como inscrições temporais que o constituem como arquivo impregnado de histórias e sentidos. O efeito da montagem em *Paridade* parece reforçar esse valor de arquivo/tela não só dos corpos do passado, mas também dos corpos do presente, pois ambos são portadores de memórias e experiências que atravessam e sincronizam distintas temporalidades e que são atualizados no corpo fabulado da imagem resultante da montagem visual.

Um fato interessante que também reforça esse aspecto de atualização e atravessamento temporal é que os registros das imagens do presente geralmente são feitos em frente às casas das pessoas fotografadas e, depois de colados às imagens de arquivo, são exibidos nas fachadas de suas residências ou ampliados para se tornarem lambe-lambes de dimensões variadas colados nas ruas de São Luís (Figura 3) e também em museus e galerias, na forma-quadro, em pequenas dimensões (Figura 2).

*Paridade* surge de conversas, encontros e de questionamentos sobre o quanto sabemos sobre nós mesmos. Nesta série, a colagem de distintos corpos e temporalidades fala poeticamente do entrelaçamento e da reconstituição das linhas entre pessoas e suas histórias. Mas, para além dessa reconstituição, a série aborda também o apagamento das personagens e a negação de suas histórias e vidas, tanto no passado quanto no presente. Colar passado e presente e dar a ver essa liga nos espaços públicos, é ao mesmo tempo uma denúncia, um gesto de (re)existência desses corpos e territórios e uma forma de tentar elaborar o trauma colonial.

Para a artista, a fotomontagem funciona como uma espécie de “prótese de descolonização”, como afirmou em entrevista à Tânia Caliari, para a revista *C& América Latina*, em 2020. A colagem como prótese visual parece corroborar a ideia de que seus trabalhos tentam reparar, em certa medida, injustiças e traumas do passado. Esta reparação, simbólica, consiste em romper com narrativas que reiteram lacunas e invisibilidades e produzir repertórios que criam para esses corpos e suas histórias outras memórias, narrativas que projetem para eles outras possibilidades de existência. Por isso, para a artista não basta que as imagens denunciem as violências e as lacunas. É preciso também que elas criem contra-narrativas e histórias desejadas. Neste sentido, vejo suas colagens como dispositivos anticoloniais que abrem caminho para que o passado seja revisto, sem ser esquecido, e para que o futuro seja imaginado e escrito desde o presente, gerando novos repertórios, referências e possibilidades de reconhecimento, descolados da memória do trauma.

Não por acaso, o gesto de revisitar, recortar e remontar os arquivos não se dá separado da escolha dos materiais de impressão e das formas de exibição. O uso do lambe-lambe, com seu baixo-custo de impressão e facilidade de instalação, faz do espaço público não apenas um espaço expositivo, mas também um espaço em disputa por visibilidade e reconhecimento. A presença da própria artista no processo de preparação e colagem do lambe-lambe na rua pode ser vista também como parte de uma estratégia de atração da atenção para as imagens e de interpelação dos passantes (Figura 3). Também as impressões digitais em pequenos e médios formatos exibidos na forma-quadro (Figura 2), fazem do circuito da arte igualmente um espaço a ser ocupado e negociado. A integração do gesto da montagem com a materialidade dos suportes e das técnicas utilizados faz parte, assim, de uma mesma operação conceitual, com a qual a artista afirma corpos dissidentes e suas histórias, conferindo reconhecimento e legitimidade à sua existência. Sobre esses processos a artista afirma:

“Aprendemos nos livros didáticos, em que os povos originários aparecem sempre em posição de subalternidade” (...) “Aciono um gatilho de mudança nesse banco de dados. Pego uma imagem de arquivo com esse recorte histórico e coloco outra, rasgando, respirando... É a imagem remixada, alterada, fragmentada. Adulterada mesmo” (Viana In Veras, 2020, s/p).

Mas, como em todos os seus trabalhos, a revisão do passado vem sempre de mãos dadas com a imaginação do futuro no presente, para construir outras narrativas mais felizes, como ela mesma afirma (Viana, 2020). Nas imagens de Gê, os gestos de apropriação e degeneração das imagens de arquivo e da memória oficial estão a serviço do que Haraway (1999, p.126) chamou de “política regeneradora para outros inapropriados/áveis”, uma forma de imaginação política que consiste na produção de “artefatualismos reflexivos”<sup>9</sup>, materialidades discursivas e não discursivas que contestam e desmontam discursos e práticas de dominação e controle e com os quais vai-se disputar os imaginários e as narrativas de poder para subvertê-las e reinventá-las. Considero aqui que suas colagens funcionam como tais artefatos, mistos de realidade e ficção, frutos de um trabalho crítico de fabulação.

### 3. Atualização traumática de Debret: fabulação crítica e memórias de futuro

A fabulação é claramente um dos elementos que, juntamente com a montagem fotográfica, dá forma às imaginações políticas de Gê Viana e as constitui como artefatum crítico que opera uma política regeneradora. É a fabulação que rege seus gestos de deslocamento e as quebras que lhe permitem forjar suas recomposições visuais e conceituais da História.

Ora, a História e seus arquivos apresentam dimensões figurativas que participam da construção dos fatos e de seu caráter de oficialidade. Mas, diante da impossibilidade de mudar o passado, de salvar as vidas arruinadas e de apagar o modo como foram representadas, Saidiya Hartman (2020) afirma que é possível, porém, mudar o modo como elas são narradas

---

<sup>9</sup> No texto, Haraway descreve e analisa anúncios publicitários em livros médicos, revistas científicas e em um conto de ficção científica, observando como neles se constroem noções como vida, humano, espaço e conhecimento. Mostrando como nessas narrativas texto e imagem se imbricam com questões econômicas, culturais e políticas, Haraway discute como, nas relações entre ciência e tecnologia, são construídos e disputados, na verdade, visões de mundo e modos de vida. Mas, como demonstrou a autora, é sempre possível realizar uma reversão dessas lógicas produzindo outras formas de enunciação que correspondem ao que ela chamou de “políticas regeneradoras”, ou seja, práticas representacionais e de produção de sentido que rearticulam de modo não unívoco, não fixo e não totalizante os diferentes elementos que constituem nossa experiência social e nossos processos de subjetivação. Assim, no texto, para cada imagem/narrativa reproduzindo uma lógica de dominação e controle, Haraway contrapõe uma imagem que espelha formas de ação coletiva que fazem outros usos das imagens, das mídias e das tecnologias e que ela chamou de “artefatum reflexivo”.

no presente. “O sonho é liberar essas vidas das obscenas descrições que primeiro as apresentaram para nós” (Hartman, 2020, p. 21), ela nos diz. Para Hartman, essa outra forma de imaginar e descrever os fatos geraria contra-histórias, narrativas ficcionais com as quais seria possível transgredir aquilo que nos arquivos se compromete com a fidelidade aos fatos construídos por uma autoridade que reitera narrativas de poder. “Fabulação crítica” é o nome dado por Hartman a essas narrativas caracterizadas pela apropriação dos elementos da História que são rearranjados e rerepresentados de formas divergentes. Vejo nas montagens de Gê Viana os mesmos princípios destes gestos de apropriação, deslocamento e rasura. Um de seus trabalhos mais recentes que nos permite aproximá-los da noção de fabulação crítica é a série *Atualização traumática de Debret* (2020-21).

Debret, pintor, desenhista e professor, integrou a missão artística francesa que fundou a Academia de Belas Artes no Rio de Janeiro, em 1817. Retratou cenas do cotidiano da época, das elites, das pessoas comuns e da vida de mulheres e homens escravizados. Seu olhar, como o de vários outros artistas que produziram representações do “novo mundo” no século XIX, porém, é entendido atualmente como parte de um modelo de representação atrelado ao que o pesquisador mexicano Joaquín Barriendos (2008) chamou de “colonialidade do ver”. O termo cunhado por Barriendos tenta dar conta de pensar os regimes escópicos moderno-coloniais constituídos a partir do complexo entrelaçamento entre as formas coloniais de exploração de riquezas, vidas e territórios e a produção de arquivos e relatos (escritos e imagéticos) que produzem ao mesmo tempo a desumanização e subjugação de certos corpos e as memórias e sistemas representacionais que as reificam e reiteram.

É esta perspectiva plasmada no olhar do conquistador que Gê Viana revisita e hackeia. Tomando o inventário iconográfico de Debret, que registrou e ajudou a reforçar em nosso imaginário a condição de objetificação e de subalternização dos corpos pretos, a artista irá produzir por meio da fotomontagem uma quebra e uma recomposição muito próxima conceitualmente da realizada na série *Sapatona* (2018). Em *Atualização traumática de Debret* (2020-2021), vemos os corpos pretos, antes desumanizados e explorados, agora ocupando o espaço antes ocupado pelos brancos, vivendo suas vidas de forma alegre e descontraída, livres do trauma colonial (Figuras 4, 5 e 6).

Na primeira imagem (Figura 4), a montagem transforma o trabalho forçado em trabalho prazeroso de cultivo de plantas e reitera os aspectos de deleite da cena, com o uso das cores vibrantes. A legenda, como parte da obra, nos informa que a moenda de Debret deu lugar a um espaço de cultivo de cogumelos e flores, cujo odor atrai os pássaros.

**Figuras 4, 5 e 6: Atualização traumática de Debret, 2020-2021.**



Fonte: Site Nutrição Visual, 2021.

Como numa visão magrittiana, nos cantos da imagem vemos duas portas, uma que dá para uma praia com coqueiros e o mar ao fundo, e outra, que dá para o campo. A cena fala de conforto. Longe de produzir uma idealização romântica e idílica, a imagem emula um passado livre do trauma e longe do colonizador.

Na segunda imagem (Figura 5), distante das torturas e dos maus-tratos, pretos e pretas ocupam o espaço da casa grande, uns realizando trabalhos que lhe aprazem. Uma mulher com um bebê no colo observa a cena: uma figura feminina imponente fuma seu cachimbo enquanto observa atentamente o desenrolar dos trabalhos, tendo ao fundo uma ampla vista da janela que dá para a paisagem exterior.

Como na primeira imagem, a legenda aqui também é espaço para a imaginação e para a desmontagem do arquivo. Com ela, somos informados que a sapataria de Debret se transformou em uma loja de ervas onde uma rainha passa seus conhecimentos sobre as plantas para os mais jovens. Na cena, o gozo não é privilégio, como o é para os corpos brancos. O gozo é legítimo, um direito da humanidade dos corpos pretos. Também não transparecem nessas imagens adulteradas e fabuladas traços de uma vingança contra o colonizador. Sua liberdade

simplesmente é. Utopia? Em nosso presente, sim. Mas, talvez, mais do que um sonho, um futuro desejado, uma imagem onde poderíamos viver e da qual poderíamos lembrar.

Na terceira imagem (Figura 6), a montagem nos desloca da cena de castigo do açoite para o dia de festa do Divino Espírito Santo, como informa a legenda; o controle dos corpos pela tortura e pela morte, espetacularizadas publicamente para o prazer de alguns e terror de outros, como exibição de poder, é transformada em cena de partilha pública entre iguais. O poste de tortura se transforma em suporte para frutas disponíveis para todes, numa cena onde quem não desejar saboreá-las pode apenas olhar ou descansar. Na mão esquerda do homem que estende os braços para pegar uma delas, vemos um girassol. O gesto não é ingênuo e nem insignificante. Como em todas as imagens da série, o detalhe importa. Juntamente com a montagem, o detalhe também produz sentido. Performa simbolicamente rompimentos e choques na imagem e pela imagem e afirmam o direito ao gozo e à vida. Nas atualizações de Gê Viana, branco sai e preto fica, mas dessa vez para gozar.

Em um sentido mais objetivo, o caráter “traumático” dessas atualizações, presente no título, pode dizer respeito à atualização dos dramas retratados por Debret. Mas, em um sentido mais poético, as atualizações podem ser “traumáticas” pela natureza radical da perpetuação do trauma em nosso presente e pela tentativa de se promover reparação histórica e redenção desses corpos, reposicionando-os para além do trauma.

Redenção é o termo benjaminiano que tenta prover a História de novas versões. Em sua filosofia da História, Benjamin não cessa de nos lembrar da importância do ponto de vista para a compreensão das representações do passado contidas nos relatos oficiais como expressões de poder. Recorda-nos também que sob as evidências desses relatos há sempre apagamento e necessidade de revisão:

O passado traz consigo um índice secreto, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que envolveu nossos antepassados? Não existem, nas vozes a que agora damos ouvidos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, então existe um encontro secreto marcado entre as gerações precedentes e a nossa (Benjamin, 2012, p. 242).

O que vemos nesta série é exatamente um esforço de imaginação em que as imagens históricas que produziram violências e silenciamentos em nossa memória coletiva são

rememoradas, desmontadas e refeitas para serem liberadas. Se há redenção benjaminiana nessas releituras é porque há também uma profanação dos arquivos, no sentido agambeniano (Agamben, 2009) de dessacralizar e restituir ao comum aquilo que foi tirado dele.

Como tecnologia visual, pensamento e linguagem, a fotomontagem em Gê Viana funciona como um dispositivo anticolonial que profana os arquivos e restitui ao uso comum aquilo o que foi capturado e separado desse comum: a possibilidade de uma história e de uma existência para além do trauma. Neste sentido, seus usos da fotomontagem constituem um gesto crítico que fricciona e ficciona as memórias oficiais e coletivas para produzir imagens outras, narrativas outras, memórias outras, portadoras de um futuro no presente, de um “e se” que acolha a legitimidade de todos os seres e de todos os pertencimentos.

### Considerações finais

A centralidade do corpo, da memória e da fabulação nos trabalhos de Gê Viana lhes confere a condição de um dispositivo que atua na disputa dos imaginários e das subjetividades, que constituem hoje grandes arenas de lutas no contexto da ordem global do capitalismo neoliberal. Suas fotomontagens funcionam como expressões de uma fabulação crítica que, ao se apropriarem e f(r)iccionarem a memória, os discursos e as práticas sociais presentes em nosso passado colonial, atuam nos níveis materiais e simbólicos que constituem nossas visões de mundo e modos de vida em sociedade, participando de sua renovação.

Vimos como, por meio das operações da fotomontagem (distanciamento, quebra e recomposição), as imagens da artista produzem jogos visuais com os fragmentos de nossa história, denunciando, desmontando e reprocessando uma memória visual violenta e excludente. Porém, mais do que isso, vimos também que essas operações de montagem estão a serviço de uma potência de vida que, por meio de uma imaginação política, renova os repertórios visuais, criando novos arquivos e memórias de futuro através da circulação de visualidades outras, de possibilidades outras de imaginação do que a vida pode ser para corpos que até hoje não cabem nas atualizações do projeto moderno-capitalista-universalista ocidental.

Parte da força de seu trabalho de fabulação dos arquivos está também nos detalhes e nos jogos realizados com os fragmentos, que corrompem, deslocam e ressignificam os traços

racistas, sexistas, classistas das representações oficiais da mídia, da história e da arte. Recompondo cirurgicamente as partes quebradas destas representações, suas imagens ativam as potências da ficção — não mais pensada como falso, mas como rearranjo de signos, como propõe Rancière (2009) —, e vão constituir o vetor de uma crítica anticolonial. Com suas ficções, Gê aposta na força dos pequenos mas potentes gestos da montagem para realizar um trabalho de imaginação que busca conjurar o trauma colonial e construir memórias de futuro em nosso presente.

Certamente, o reconhecimento e a grande visibilidade que seus trabalhos têm alcançado hoje no circuito de arte recolocam as questões levantadas por Denise Ferreira da Silva. De fato, tendo visto alguns dos trabalhos das séries *Paridade* e *Atualização traumática de Debret* em novembro de 2021, nas três mostras em que foram exibidos no Rio de Janeiro, tive a impressão de que a forma de exposição em pequenos formatos (30x40 cm) perde muito do impacto e do estranhamento que deve causar quando nos grandes formatos de lambe-lambe nos muros e nos outdoors de São Luís, ou na fachada das casas dos retratados em *Paridade*. Mas, me pergunto até que ponto mesmo uma “arte situada” como a de Gê, quando retirada de seu contexto local e exibida ao lado de outras de caráter e propostas distintas, deve eximir-se da apreciação pública. Logicamente seus efeitos estéticos se modificam e limitam nessas transposições e condições de fruição, mas o poder de interpelação e o caráter crítico de suas montagens não se perdem. Antes, vão habitar, enfrentar e negociar com esses novos espaços. A aposta, finalmente, é que elas continuem a promover choques e quebras, reverberando e ativando em nós o gosto por outras imagens, narrativas e imaginações.

### Referências bibliográficas

ADÈS, D. *Photomontage*. Londres: Thames & Hudson, 1996.

AGAMBEN, G. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

BARRIENDOS, J. *Apetitos extremos. La colonialidad del ver y las imágenes-archivo sobre el canibalismo de Indias. Traversal*, 2008. Disponível em: <<https://transversal.at/transversal/0708/barriendos/es>>. Acesso em: 09 out. 2022.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de História. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ª Ed. (Obras Escolhidas Vol.I). São Paulo: Brasiliense, 2012.

COLLINS, P. H. *Black feminist thought: Knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*. New York: Routledge, 2002.

FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EdUFBA, 2008.

FERREIRA DA SILVA, D. Ler a arte como confronto. *Revista Logos*, v. 27, n. 3, 2020. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/57382>>. Acesso em: 10 abr. 2023.

HALBWACHS, M. *Los marcos sociales de la memoria*. Caracas: Anthropos Editorial, 2004.

HARAWAY, D. La promesa de los monstrous. Una política regeneradora para otros inapropiados/bles. *Política y Sociedad*, n. 30, jan. 1999.

HARAWAY, D. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, n. 5, p. 7–41, 2009. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>>. Acesso: em 22 abr. 2023.

HARTMAN, S. Vênus em dois atos. *Revista Eco-Pós*, v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.29146/eco-pos.v23i3.27640>>. Acesso em: 04 maio 2023.

LEMOS, B. Herança de capelobo é fazer brotar árvore no umbigo. *Catálogo Prêmio Pipa 2020*. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/2021/03/catalogo-premio-pipa-2020-disponivel-para-download/>>. Acesso em: 10 abr. 2023.

MALDONADO-TORRES, N. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago & GROSFUGUEL, Ramon (coords.) *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistêmica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

MARTINS, L. M. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

MOMBAÇA, J. “O Brasil é uma ficção de poder”. [Entrevista concedida a] Victor Gorgulho. *Revista Gama*. São Paulo. Agosto de 2022. Disponível em: <<https://teatrojornal.com.br/2022/05/este-mundo-tem-que-acabar/>>. Acesso em: 10 abr. 2023.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: *Colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

RANCIÈRE, J. *Partilha do sensível*. Estética e política. São Paulo: Ed. 34, 2009.

TENÓRIO, C. Artistas em pesquisa: Gê Viana. *Nutrição visual*, 10 nov. 2021. Disponível em: <<https://nutricaovisual.art.br/historia/artistas-em-pesquisa/ge-viana/>>. Acesso em: 10 abr. 2023.

VERAS, L. Gê Viana: corpografias e performances. In *Revista Continente*, 06 nov. 2020. Disponível em: <<https://revistacontinente.com.br/edicoes/239/ge-viana>>. Acesso em: 10 abr. 2023.

VIANA, C. Gê Viana: a busca pela paridade com os povos indígenas. *Blog About Light*, 2018 Disponível em: <<https://aboutlightblog.wordpress.com/2018/03/01/ge-viana-a-busca-pela-paridade-em-povos-indigenas/>>. Acesso em: 09 abr. 2023.

VIANA, G. Assim fica claro: roubo, colo e pixo. *Revista Insight Foto # 3*, 2014. Disponível em: <[https://issuu.com/revistainsightphoto/docs/revista\\_insight\\_photo\\_3](https://issuu.com/revistainsightphoto/docs/revista_insight_photo_3)>. Acesso em: 09 abr. 2023.

VIANA, G. Enfrentando os traumas da colonização [Entrevista a] Tania Caliari. *Revista Contemporary And América Latina*, out. 2020. Disponível em: <<https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/confronting-the-traumas-of-colonization-ge-viana/>>. Acesso em: 10 abr. 2023.

---

### **Fernando Gonçalves** – Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ e pós-doutor em Sociologia do Cotidiano pela Universidade Paris V-Sorbonne. Atualmente é Professor Associado da Faculdade de Comunicação Social da mesma instituição, bolsista de produtividade nível 2 do CNPq e artista visual. Suas pesquisas têm como temas principais arte, fotografia, tecnologia e cultura visual. E-mail: [goncalvesfernandon@gmail.com](mailto:goncalvesfernandon@gmail.com)