



## **Não há terra sem saúvas**

Ana Flávia Marú<sup>1</sup>  
Henrique Borela<sup>2</sup>  
Octávio Scapin<sup>3</sup>

### **Resumo**

A proposta para participação no Seminário Temático (ST-1) “Artes de notar: experimentos com diversidades contaminadas em sociabilidades mais que humanas”, consiste em apresentar a pesquisa do coletivo História Natural de Goyaz em torno da exposição “Não há terra sem saúvas”. O grupo é formado pelos pesquisadores Ana Flávia Maru, Henrique Borela e Octávio Scapin, que desde 2019, empenham pesquisas em torno do arquivo fotográfico da construção de Goiânia, desdobrando exercícios de contação, fabulação e ficção das histórias de mundos e seres implicados no processo de construção e destruição perpetrados na construção da cidade moderno-colonial. Os pesquisadores partem de arquivos fotográficos e textuais, mobilizando revisões, reenquadres, questionamentos, montagens, em direção a um exercício dialético de fabulação crítica (HARTMANN). Imagens, textos, desenhos, objetos, instalações, filmes, formam o conjunto de materialidades de uma espécie de reescrita com as imagens da história de Goiânia.

Palavras-chave: Goiânia, Fotografia, Moderno-Colonial.

---

<sup>1</sup> Artista e arquiteta, mestranda no Programa de Pós-Graduação Projeto e Cidade (Faculdade de Artes Visuais - FAV) na Universidade Federal de Goiás (UFG).

<sup>2</sup> Realizador audiovisual e cientista social, mestrando no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, na Universidade Federal de Goiás (UFG).

<sup>3</sup> Psicanalista e arquiteto, doutorando no Núcleo de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (EA-UFGM).

## **Não há terra sem saúvas**

“No Brasil não há terra sem saúvas.”

**Revista de Agricultura, Nov-Dez de 1839.**

“No chão, a trilha de formigas mortas era agora uma fita escura que encolheu. Uma formiguinha que escapou da matança passou perto do meu pé, já ia esmagá-la quando vi que levava as mãos à cabeça, como uma pessoa desesperada.”

**As formigas, Lygia Fagundes Telles.**

“Convencida de que somente através de encontros multi específicos com outros situados é possível urdir políticas cósmicas e não extreministas, proponho um mergulho nos olhos de alguns animais outros que humanos, na esperança de que, de dentro das trevas anunciadas pelo Antropoceno, esta “festa universal da morte, [...] perniciosa febre que ao nosso redor inflama o céu desta noite chuvosa”, uma centelha que divise caminhos enlameados formados por rastros de bichos, possa porventura brilhar.”

**Cosmopolítica dos animais, Juliana Fausto.**

“Estou então em busca de histórias que são também fabulações especulativas e especulações realistas.”

**Ficar com o problema, Donna Haraway.**

História Natural de Goyaz é o nome do coletivo e da pesquisa por onde se desdobra a exposição "Não há terra sem saúvas", tema deste escrito. O coletivo foi formado pelos autores em 2019, de modo independente (sem filiação institucional<sup>4</sup>), a partir de algumas experiências compartilhadas há época, como o cineclubes Harun Farocki (a partir do grupo de estudos sobre as imagens) e a participação no Concurso de Habitação de Interesse Social realizado pelo CAU-GO. Estas experiências acabaram tanto por nos aproximar do debate sobre as políticas da imagem, bem como de um arquivo<sup>5</sup> fotográfico

---

<sup>4</sup> Hoje todos os autores são vinculados a programas de pós-graduação e, cada um à sua maneira, desdobra a pesquisa do coletivo em suas dissertações e tese.

<sup>5</sup> O arquivo pesquisado até agora está abrigado em diversas instituições: Secretaria de Planejamento do Município de Goiânia (SEPLAN), Goiânia, GO; Museu da Imagem e do Som do Estado de Goiás (MIS-

particular, o da construção da cidade de Goiânia, sobretudo as imagens produzidas nas décadas de 1930 e 1940, que correspondem aos anos de disputa, entre as elites agropecuárias do estado, pela mudança da capital, os anos do canteiro de obras, e a primeira dezena de anos da cidade já consolidada oficialmente pelo governo de Goyaz.

Goiânia surgiu na década de 1930 por meio de uma política nacional de expansão para o Oeste (GONÇALVES, 2003), cuja administração era formada por interventores sob a Era Vargas (1930-1945). No caso de Goiás, o interventor nomeado foi Pedro Ludovico Teixeira, figura de oposição ao grupo encabeçado pela família Caiado, da antiga capital, Vila Boa de Goiás. Construída “no meio do nada” – narrativa comumente reproduzida nos relatórios administrativos da construção da capital – (SILVA, 2019), Goiânia era veiculada como cidade moderna “industrializada, lugar de atividades dinâmicas e com as benesses da arborização, água limpa e a vida saudável do campo, promovendo o bem-estar de sua população” (Idem, p. 102). A construção da cidade esteve vinculada a um grande processo de produção de imagens como: fotografias de campo que antecedem a mudança da capital, fotografias da obra, fotogrametrias do traçado, vistas aéreas, cartões postais etc. De acordo com Silva (2019, p.195), “A cidade fotografada constituiu-se como uma urbe cenográfica, plasticamente elaborada para propagandear as realizações do governo estadual.”.

Estas imagens carregavam consigo, na medida da política do arquivo, as narrativas engendradas naquilo que chamamos de uma historiografia hegemônica, que estampa suas rubricas: a marcha para o oeste do governo de Getúlio Vargas, a construção da cidade moderna no “meio do nada”, como signo do progresso rumo à conquista da

Amazônica brasileira; a cidade de Goiânia como verdadeira evolução civilizatória frente à colonial Vila Boa, condenada às ruínas de um passado, supostamente superado.

Rubricas da mitologia moderna que, por isso, grafamos moderna-colonial. O que fica escamoteado é o extenso projeto de colonização e pilhagem das terras do interior do país, rumo à Amazônia brasileira, encampado pelas elites e as forças militares da ditadura varguista no Estado Novo.

---

GO), Goiânia, GO; CPDOC Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, RJ; Arquivo Público do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), Rio de Janeiro, RJ; Brasiliana Fotográfica. Biblioteca Nacional (BN Digital), Rio de Janeiro, RJ; Hemeroteca Digital, Biblioteca Nacional (BN Digital), Rio de Janeiro, RJ; e Arquivo do Museu Aeroespacial, Campo dos Afonsos, Rio de Janeiro, RJ.

A prática arquivística atravessa a discussão de interesse da pesquisa, na medida mesma da implicação institucional com o processo moderno-colonial que desdobra a construção de Goiânia e de outras experiências brasileiras, como a paradigmática empreitada de Brasília, que iria ocorrer duas décadas depois. “O regime do arquivo molda um mundo, não apenas distorce os modos como ele é percebido (suas representações).” (Ariella Azoulay, *Potential History*, p. 91)

A pesquisa, portanto, se coloca diante da imagem, não sem levar em conta a relação de cumplicidade e implicação destas imagens com o processo moderno/colonial de ocupação do Centro-Oeste, construção e destruição que seguem em curso e que são objeto da pesquisa. Esta relação, longe de ser fortuita ou obra do acaso metafísico, aponta para a questão central que temos feito diante destas imagens. Nossa pergunta é derivada de uma outra, feita por Georges Didi-Huberman em um texto sobre o filme *Imagens do mundo e inscrições da Guerra*, de Harun Farocki, cuja pesquisa com os materiais de arquivo é referencial para a investigação do coletivo. A pergunta é a seguinte: “por que, em que e como a produção de imagens participa, com tanta frequência, da destruição dos seres humanos?” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 98)

### **Máquina de Matar Formigas – a imagem, o conjunto e as formigas**

Diante de um vasto arquivo de imagens, sobretudo fotográficas, algumas parecem realmente querer falar conosco. “Como respondemos a imagens que realmente querem falar conosco?” (GAUDIO, 2019. p.4, tradução nossa). A essas imagens temos dado o nome de imagens disparadoras. Uma dessas imagens disparadoras, é a fotografia com o título: “Máquina de matar formigas 'turbal' e seu inventor Caran Zancul (à esquerda)” (Fig. 01) e que compõe o acervo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC FGV). A imagem é datada de 1937, quatro anos após a fundação da nova capital de Goiás, Goiânia. A imagem vertiginosa de uma máquina de matar formigas em plena construção na cidade moderna nos lança em direção à literalmente ao que não aparece na imagem: as formigas. Elas que além de empreenderem resistência ao projeto colonial, fazem flanco contra o avanço da metrópole. No Código de posturas de 1992 da cidade de Goiânia no capítulo XI “Da extinção de formigueiros” é possível ler:

Art. 109. Os proprietários, inquilinos, arrendatário ou possuidores de imóveis situados neste Município são obrigados a extinguir os formigueiros porventura neles existentes.

A responsabilidade pela extinção dos formigueiros era cobrada dos proprietários e inquilinos na década de 1990 em Goiânia, e em algumas outras cidades os serviços de extinção devia ser feito também pelo poder público pois, de acordo com Silva (2007),

Ao longo do século XX os serviços de “extinção de formigas” estiveram, cada vez mais, associados a obras públicas, pois algumas edificações como pontes, mausoléus entre outras eram destruídas por saueiros. (SILVA, 2007, p.30)

Ao causarem danos às obras públicas, estariam as formigas no ímpeto de impedir a construção das cidades? As formigas teriam se rebelado contra a construção de Goiânia, por isso foi necessário máquinas para exterminá-las?



Fig. 01 - Máquina de matar formigas 'turbal' e seu inventor Caran Zancul (à esquerda).

Acervo: CPDOC FGV.

O movimento da pesquisa e conseqüentemente da exposição aqui apresentada, parte de um desejo de fazer com (HARAWAY, 2020), na insistência em dar a ver a

produção de linguagem e de subjetividades que podem emergir dos atravessamentos entre mundos e seres, entre humanos e outros que humanos numa “busca de histórias que são também fabulações especulativas e especulações realistas.” (HARAWAY, 2020). Antes de Goiânia nascer, antes do Brasil ser inventado, já haviam as saúvas. Não há terra sem saúvas.

A imagem da máquina de matar formiga e seu inventor nos coloca algumas perguntas: Qual relação das máquinas de matar formigas com a construção da nova capital? Qual era o interesse do Estado na produção dessa imagem? Por que era preciso matar as formigas? O que diriam as saúvas se lhes fizéssemos as perguntas certas?<sup>6</sup> A exposição tenta dar relevo à destruição de mundos e seres engendrada na produção das cidades contemporâneas (em especial da cidade de Goiânia) e a para a escassez das narrativas que coloquem os seres humanos e outros-que-humanos para fabularem juntos, sendo estes últimos tratados como pragas, inimigos e ameaça ao desenvolvimento e progresso da cidade.

Os trabalhos a serem expostos foram desenvolvidos pelo coletivo ou individualmente, contornando uma prática com os arquivos a partir de suas fabulações hora com as saúvas hora com os trabalhadores sistematicamente apartados das narrativas hegemônicas, em meio à hecatombe da construção de Goiânia. A exposição nos serve de dispositivo para dar forma, para dar corte na produção que vem se desenvolvendo desde 2019. Alia-se ao exercício expográfico o convite à pesquisadora, artista e curadora Cacá Fonseca para tensionar o conjunto de trabalhos e o projeto expográfico diante da heterogeneidade de suportes e materialidades manejados nas pesquisas.

### **Não há parede sem saúvas**

A proposta para a exposição reúne trabalhos de três pesquisadores, Ana Flávia Maru, Henrique Borela e Octávio Scapin, que conformam, desde 2019, o coletivo História Natural de Goyaz, empenhando pesquisas em torno do arquivo fotográfico da construção de Goiânia e desdobrando exercícios de contação, fabulação e ficção das histórias de mundos e seres implicados no processo de construção e destruição perpetrados na construção da cidade moderno-colonial. Os pesquisadores partem de arquivos

---

<sup>6</sup> Questão que faz alusão a obra de DESPRET (2016).

fotográficos e textuais, mobilizando revisões, reenquadres, questionamentos, montagens, em direção a um exercício dialético de fabulação crítica.<sup>7</sup> Imagens, textos, desenhos, objetos, instalações, filmes, formam o conjunto de materialidades de uma espécie de reescrita com as imagens da história de Goiânia.

A exposição contou com seis obras e dois textos, sendo um dos textos elaborado pela artista e curadora da exposição Cacá Fonseca e outro texto elaborado pelo coletivo. Apresentaremos a seguir um breve relato sobre cada obra e sobre os textos encontrados na exposição Não há terra sem saúvas.

---

<sup>7</sup> Saidiya Hartman elabora o conceito no livro *Vidas rebeldes, belos experimentos*.



Figura 2: Vista geral da Galeria da FAV com a exposição “Não há terra sem saúvas”.  
Fonte: do autor

## Os dois textos



Figura 3: Folder com texto curatorial de Cacá Fonseca. Fonte: dos autores.

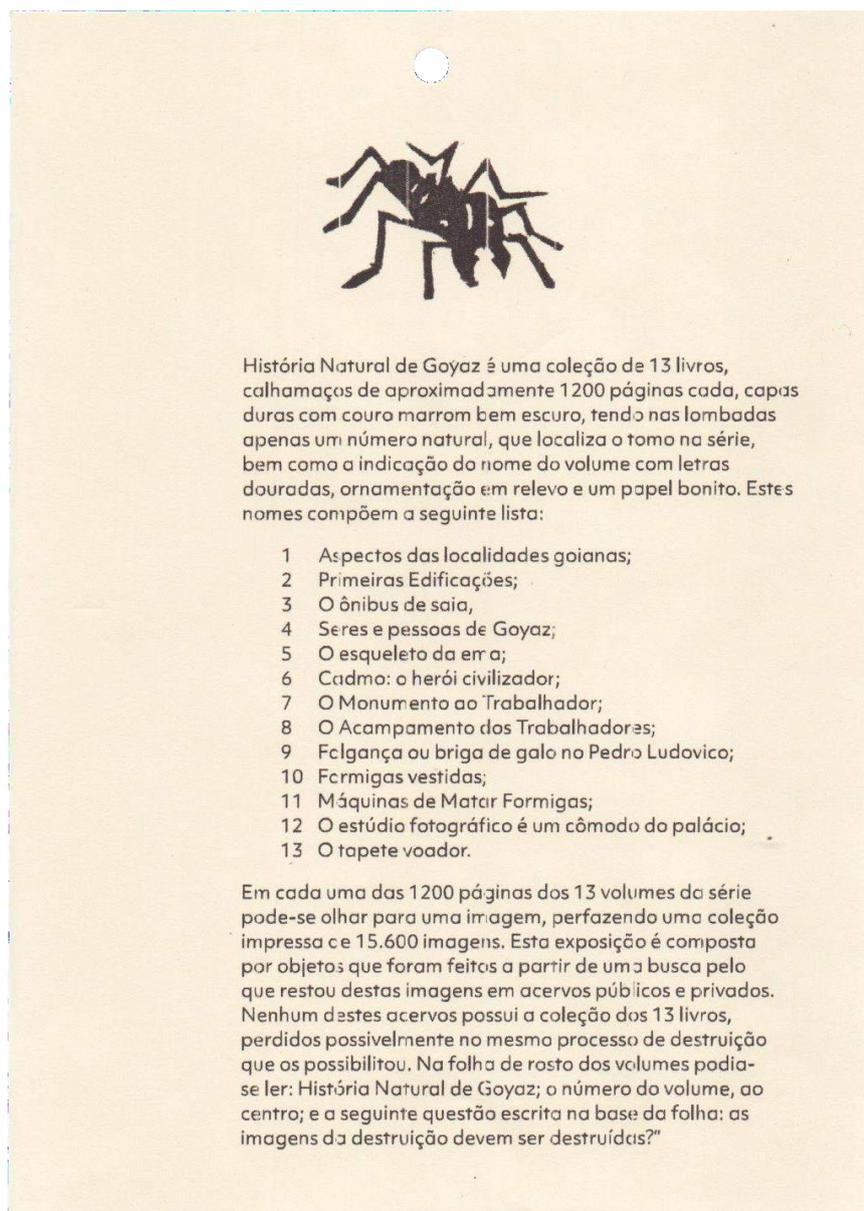


Figura 4: Folder com texto do coletivo. Fonte: dos autores.

“galeria-Galeria” é o texto curatorial da artista Cacá Fonseca que entrelaça as discussões experimentadas nas obras com o pensamento de Donna Haraway. Como uma boa contadora de história, Cacá trás o pensamento da filósofa estadunidense para o Goyaz (com y e z) em uma temporalidade festiva, é nesse mês de outubro de 2023 que Goiânia completa seus 90 anos. Tomamos o texto também como obra, já que ele é capaz de abrir os significados, de embalar as frestas das imagens com a sonoridade do “bang bang” e produzir mais uma contação sobre os arquivos e as imagens.

O segundo texto foi elaborado pelo coletivo anteriormente para servir como mediador da exposição. Nele apresentamos uma escrita fabulatória diante do encontro com os arquivos. Com referência ao livro “Ficções” (1944) de Jorge Luis Borges e ao projeto - não finalizado - do álbum fotográfico “Obra Getuliana” que consistia em

(...) tornar visível a modernização do Brasil após a revolução de 1930, o livro foi implicitamente concebido como uma “pedagogia do olhar”, endossando a crença modernista na Mauricio Lissovsky e Beatriz Jaguaribe – Imagem fotográfica e imaginário social capacidade educativa da fotografia, que já se refletia nas pouquíssimo estudadas exposições fotográficas da Era Vargas. (LISSOVSKY; JAGUARIBE, 2006, p. 90-91)

A nossa proposta é imaginar um outro álbum fotográfico onde seria possível ver as imagens da destruição, as imagens das formigas e as imagens jamais vistas. Ao final do texto trazemos uma questão sobre o que fazer com as fotografias: “As imagens da destruição devem ser destruídas?”.

## **Objetos e procedimentos**

Um minuto por uma imagem (2020)

Vídeo 9’41”

Ana Flávia Maru, Henrique Borela, Octávio Scapin, Pedro Henrique.

O trabalho consiste no exercício de vídeo e escrita com fotografias e voz over, a partir das imagens do arquivo fotográfico da construção de Goiânia. Em um processo de scanning<sup>8</sup>, busca-se dar contorno para o que aparece na imagem e o que está para além dela. O exercício busca questionar o que podemos ver e dizer sobre uma imagem. O título do exercício é uma referência ao trabalho homônimo da cineasta Agnes Varda, que mobiliza uma série de 170 ensaios cinematográficos de 1 minuto para a TV francesa, explorando os sentidos das imagens fotográficas, em um exercício de escrita sobre as imagens.

Os textos que compõem o objeto transitam entre uma escrita descritiva, especulativa, fabulatória, imaginativa. Parte-se de uma escuta das imagens. Um tipo de

---

<sup>8</sup> Filósofo Vilém Flusser em “Filosofia da caixa preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia” (2002) nos apresenta o gesto de vaguear pela superfície das imagens, esse vaguear é nomeado por ele como “scanning”, ele nos apresenta que há algo da imagem e há algo de quem a observa nesse gesto.

abertura das imagens a um exercício imaginativo. Convocamos o espectador da obra a uma 'história dos olhares', como sugerido por Barthes (1984) em *Câmara Clara*, em que coloca-se a subjetividade na transcrição da imagem, a mobilizar também sua subjetividade na implicação com a história da cidade com as imagens tratadas pela pesquisa.

Olhar uma imagem e acompanhar a narração convida quem a olha a adentrar o plano, a imaginar com o texto, a imaginar com a imagem. O exercício trás os arquivos fotográficos para serem olhados, como se fosse necessário trazê-los de volta a vida, dar a ele vários corpos, vozes, ouvidos, boca, pés, etc.



Fig. 05 - Frame da obra em vídeo "Um minuto para uma imagem". Fonte: do autor

## Folgança ou briga de galo no Pedro Ludovico (2020)

Vídeo 11'25" (Montagem a partir de fragmentos do filme "Ventos de Lizarda" dir. Pedro Augusto de Brito, 1982)  
Ana Flávia Maru, Henrique Borela, Octávio Scapin



Fig. 06 - Frame da obra em vídeo "Folgança ou Brigada de galo no Pedro Ludovico". Fonte: do autor.

A obra retoma um trecho do filme do cineasta goiano Pedro Augusto de Brito, "Ventos de Lizarda", de 1982. No trecho vemos imagens feitas de um grupo de folia baiana do Setor Pedro Ludovico, em Goiânia, intercaladas com uma briga de galo. Nas imagens e no áudio, vemos e ouvimos os trabalhadores dançando e tocando. Vemos e ouvimos alguns instrumentos, como pífano, pandeiro e caixa. De certa forma, para nós, folgança é uma dádiva. É um tesouro deixado enterrado, só agora descoberto. Soubemos de sua existência a partir do relato do fotógrafo do filme, Eudaldo Guimarães. De acordo com ele, o filme foi rodado na região de Lizarda, no norte goiano e era uma espécie de "exorcista do cerrado".

O filme trata da lenda sobre uma menina, Maria das Dores, que incorporava um espírito, causando pânico entre os moradores de um vilarejo. Por acreditarem se tratar de um filme amaldiçoado, as pessoas desses lugares acabaram os expulsando sem concluir as filmagens. A equipe, por conta desta situação, acabou retornando para Goiânia sem conseguir filmar a sequência com uma das folias previstas para aparecer no filme. Foi aí que entraram em contato com o Grupo de Folia Baiana do Setor Pedro Ludovico, e pediram para filmá-los. O registro do filme, portanto, acontece na periferia de Goiânia, com trabalhadores baianos em seu momento de folga. *Briga de galo em Bali* (Geertz) é por sua vez um dos textos mais famosos da antropologia. A moral é a seguinte: em uma briga de galo se a polícia chegar, corra com as pessoas, não fique para dar explicações para os policiais. O texto de Geertz fala sobre implicar-se com as pessoas que pesquisamos. No caso dessa pesquisa, implicar-se com as imagens, com os trabalhadores, com as formigas, com os fantasmas. Não fazemos ideia se o Pedro de Brito leu Geertz, não importa agora. O que nos interessa é a relação que a montagem paralela faz. Por certo, quando a polícia das imagens chegar, não pediremos abrigo num palácio Art Deco.

Dípticos (2022/2023)

Cianotipia, papel e texto impresso. 29 x 42 cm (cada)

Ana Flávia Maru, Henrique Borela, Octávio Scapin

O trabalho consiste em 10 pranchas de 29 x 42 cm, contendo duas imagens dispostas lado a lado. Impressas através da técnica artesanal de cianotipia. As imagens compõem um conjunto de fotografias, gravuras e documentos que foram encontrados no decorrer da pesquisa com as fotografias da construção de Goiânia. Abaixo da cada imagem é possível ler uma legenda que aponta para o arquivo onde ela foi encontrada. Em um exercício dialético, imagem e texto se abrem e dispostas lado a lado a outra imagem e outro texto em um exercício hora de similitude, hora de contraposição, hora de fabulação.

A obra carrega o gesto cinematográfico de produzir uma terceira imagem. Onde, ao aproximarmos lado a lado duas imagens, elas dão a ver uma terceira imagem. Essas imagens foram impressas em papel de algodão através da cianotipia, uma técnica de fixação de imagens descoberta no século XIX, em 1842 por John William Herschel. A cianotipia revela uma imagem em um tom de azul único, conhecido como “azul da

Prússia”. Cor esta que foi um marco na história da arte devido à complexidade de ser obtida de elementos naturais e ocasional descoberta pelo cientista Conrad Dippel no século XVIII. No livro do chileno Benjamin Labatut, “Quando deixamos de entender o mundo” (2022), o autor transita por biografias de grandes cientistas e suas teorias para propor uma ficção. No primeiro capítulo de título “Azul da prússia” ele nos conta sobre descoberta e o uso da cor em grandes obras de arte:

Um dos componentes do elixir de Dippel foi o que acabou produzindo o azul que enfeitaria não só o céu da Noite estrelada de Van Gogh, e as águas da Grande onda de Kanagawa, de Hokusai, mas também os uniformes da infantaria do Exército prussiano, como se houvesse algo na estrutura química da cor que invocava a violência, uma sombra, uma mácula essencial herdada dos experimentos alquimistas, que despedaçou animais vivos e juntou suas partes em quimeras horríveis (...). (LABATUT, 2022, p.19)



Fig. 08 - Vista geral e Prancha 01 da obra "Dípticos". Fonte: do autor.

Monumento ao Trabalhador (2021/2022)

Fotografias, lupa de olho, aparelho reproduzidor de áudio e fone de ouvido. 10 x 10 cm (cada), 10 x 8 cm e áudio em loop.

Ana Flávia Maru, Henrique Borela, Octávio Scapin, Pedro Henrique.

A obra Monumento ao Trabalhador compõe-se de dois objetos: uma instalação fotográfica e um display (com fotografia, lupa-de-olho e caixa de som). Ambos os objetos partem da investigação sobre uma fotografia de Alois Feichtenberger, tirada em 1961 durante a comemoração do Dia do Trabalho, 1º de Maio em Goiânia. Na imagem encontra-se uma multidão em torno do Monumento ao Trabalhador, erguido em memória dos construtores da capital, em 1959. O monumento foi depredado em 1969, no contexto do AI-5, pelo Comando de Caça aos Comunistas e demolido definitivamente pela Prefeitura de Goiânia, em 1989. A partir de um procedimento de scanning e de sucessivos recortes da imagem disparadora, formou-se um conjunto de 80 fotografias (10 x 10 cm) com os rostos destes trabalhadores. Este procedimento é simulado no display da obra, suporte onde localizam-se a imagem disparadora, uma lupa-de-olho com aumento de 10x (que pode ser usada pelo público para percorrer a imagem), e uma caixa de som, de onde poderá se ouvir um áudio com o texto abaixo.

Celebração do dia do Trabalho, 1o de maio, Goiânia, 1961. Nas faixas erguidas podemos ler: "Salve 1o de Maio, Sindicato dos Oficiais, Alfaiates e Costureiras", "Salve 1º de Maio, Associação Profissional dos Músicos". "Salve o dia da união Universal dos Trabalhadores na Luta por suas Reinvenções". Ao fundo vemos o Monumento ao Trabalhador, erguido em 1959, homenagem aos trabalhadores e trabalhadoras que construíram a capital de Goiás. Desde meados de 1934 até fins de 1938, foram registrados nas construtoras de 4.000 a 5.000 operários. Nesse mesmo período, ocorreram cerca de vinte greves, ou tentativas de greves por salários atrasados. Em 1969, meses após a promulgação do AI-5, o Comando de Caça aos Comunistas (CCC) derramou piche sobre os dois painéis que compõem a obra, nomeados: "o mundo do trabalho" e "a luta dos trabalhadores". Duas décadas se passaram com a presença do monumento depredado, até que em 1989, a Prefeitura de Goiânia empenhou a demolição integral da estrutura em concreto e instalou no local um conjunto de 22 palmeiras imperiais. (Texto que consta no Áudio da obra).



Fig. 09 - Vista geral e detalhe da fotografia da obra "Monumento ao trabalhador". Fonte: do autor.

#### Império das formigas (2022/2023)

Projeção fotográfica, carimbos, almofada de carimbo e banco. Ana Flávia Maru, Henrique Borela, Octávio Scapin

O título do trabalho faz referência ao conto homônimo “Império das formigas” de H.G. Wells escrito em 1905, onde um capitão brasileiro é convocado para ajudar habitantes de uma cidade no alto Amazonas na empreitada contra a infestação de formigas gigantes. Sob efeitos da imagem de animais gigantes que devoram cidades, o filme de ficção científica de mesmo título “Império das formigas” lançado em 1977 e dirigido por Bert I. Gordon. No filme acontece um vazamento de lixo radioativo e as formigas ficam gigantes se transformando em verdadeiros monstros devoradores de homens. Essas ficções trazem para o regime fabulatório da pesquisa uma imagem: formigas gigantes destruindo uma cidade. A obra “Império das formigas”, convida todos que a visitam a carimbar uma ou várias formigas sobre uma fotografia. Nessa exposição, a fotografia aérea tirada pela Escola de Aviação Militar em 1935 em Goiânia, foi projetada sobre

aparede da galeria. Na foto, é possível ver centralizado na imagem o Grande Hotel, ainda em construção e o traçado das avenidas da futura capital se formando. Próximo a imagem projetada encontra-se um banco alto e sobre ele uma almofada de carimbo vermelha e dois carimbos. Cada carimbo contém o desenho de uma formiga, uma voltada para direita e outra formiga voltada para a esquerda.

Palavras mordidas (2022/2023)

Desenho de conversas com formigas saúva, lápis-de-cor sobre papel. 28,4 x 21 cm (cada)

Ana Flávia Maru

São 40 desenhos feitos em lápis de cor sobre papel. Os desenhos foram feitos a partir da coleta de folhas cortadas pelas formigas saúvas e deixadas na calçada próxima da casa de Ana Flávia Marú, onde existe um saueiro. Todas as folhas são reproduzidas em tamanho real, coletadas em dias e níveis de degradação diferentes. As formigas cortam

as



Fig. 10 - Vista geral e detalhe da obra "Império das formigas". Fonte: do autor.

folhas em semi-círculos, carregam o fragmento até o interior do ninho e o deixam na panela da colônia de fungos, cultivados pelas mesmas. As formigas aparecem no cotidiano da artista, provocando uma espécie de perturbação. Ao encontrá-las na rua de sua casa e por outros espaços da cidade, essa perturbação é tomada como um desejo de ambas de se comunicarem, de fazer algo juntas.



Fig. 11 - Vista geral e detalhe da obra "Palavras mordidas". Fonte: do autor.

## **Desmontagem**

No processo de desmontagem da exposição “Não há terra sem saúvas”, uma amiga Cássia Nunes, artista da performance, nos apontou estarmos em uma situação de “contrariedade de poética”. Na ocasião, estávamos com uma lixadeira elétrica apagando todas as formigas vermelhas carimbadas sobre a parede da galeria. Contrariedade essa que levou algumas horas e muito pó com fragmentos da imagem das formigas sobre todo o espaço da galeria. O pó se assentou sobre nossas roupas, sapatos, cabelos, nariz, pulmão, boca, olhos, etc. O pó fino continha restos de um gesto proposto por nós e coletivizado com todos que passaram pela exposição. Inicialmente, a proposta da obra “Império das formigas” - talvez tímida - era carimbar formigas sobre a projeção da imagem na parede da galeria, porém, ela foi ampliada pelas pessoas logo na abertura da exposição. As pessoas carimbavam o espaço da projeção, carimbavam elas mesmas com uma formiga, carimbavam espaços outros da galeria, as crianças carimbavam onde elas conseguiam alcançar, outras pessoas disputavam quem conseguia colocar uma formiga mais alta. As formigas estavam por toda a parte. E depois, na desmontagem estávamos nós, apagando todas as formigas, dando mão e mais demão de tinta branca na parede da galeria, na necessidade de apagar todo e qualquer rastro delas, porém, ainda permanecia na parede um fantasma, após lixar e passar duas demãos de tinta, ainda era possível ver o espectro vermelho das formigas na parede.

A provocação de Cássia nos lembra que as formigas apagadas já eram imagens. As formigas carimbadas são o desejo de imaginar, desejo de imagem, é o duplo. Na tentativa de representar a formiga é outra coisa que se cria. Na primeira exibição da obra Império das Formigas a obra consistia na impressão em papel sulfite branco da fotografia da Escola de Aviação Militar, medindo 59 x 84 cm. As pessoas eram convidadas a carimbarem formigas sobre a fotografia impressa. Na segunda e última exibição da obra - na exposição Não há terra sem saúvas - optamos por modificar a obra e no lugar de imprimir uma imagem e fixa-la na parede, resolvemos projetar a fotografia sobre a parede da galeria com um projetor. A imagem deixaria de ter uma materialidade objetal e só funcionaria ali naquele espaço/tempo da exposição. Agora, o convite para carimbar a imagem não se tratava mais de carimbar sobre um papel impresso e sim direto na parede. Bom, essa pequena alteração no formato do trabalho já colocou a priori o compromisso que teríamos para após o encerramento da exposição apagarmos todas as formigas

carimbadas e devolver o espaço todo branco como pegamos inicialmente. Apesar de sabermos que esse era o combinado, mesmo assim, no dia da entrega da galeria, quando começamos a lixar, fomos surpreendidos pela estranheza daquele gesto. Um mal estar intensificado com a questão colocada por Cássia: estaríamos nós em uma contradição poética? Agindo contra as formigas? Agindo contra as imagens? A imagem das formigas foram transmutadas em pó. Espalhadas pelo nosso corpo ao lixar a parede, espalhadas pelas frestas das portas, vigas, vidros restava o fragmento da destruição dessa imagem. Se há algo de poético ou contraditório talvez resida na possibilidade de escrever sobre o incômodo e retomar o texto de Cacá e as discussões sobre as imagens e as formigas. Essa exposição acontece na possibilidade de revolver a terra e compor de grão em grão um arquivo, uma história, uma imagem às avessas. Cacá ainda nos lembra, no texto curatorial, sobre fazer com as formigas e com as imagens: "Do que se vê, a terra acumulada na superfície, reimagina-se o desenho de espessura fantasmática, submersa, fúngica e infra perceptível do surgimento desta cidade-território-narrativa."

De volta à galeria para abertura de uma próxima exposição de título "Agora eu ouço os sabiás" - as saúvas talvez tenham saído de cena? - o artista e diretor da galeria Glayson nos recebe com uma notícia: algumas horas antes da abertura da nova exposição, quando a artista Valéria chegou na galeria ela estava tomada por formigas, só que dessa vez não eram as imagens das formigas, eram elas mesmas, "de carne o osso".

## **Referências**

BARTHES, Roland. A câmara clara: notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

DESPRET, Vinciane. O que diriam os animais se... Tradução de Cícero de Oliveira. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2016. (Cadernos de Leitura n. 45). Disponível em: [https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2016/05/cad.45\\_v.despret.pdf](https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2016/05/cad.45_v.despret.pdf). Acesso em, 10 novembro, 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Remontagens do tempo sofrido – O olho da história II. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

FARO, Augusta. A friagem. Rio de Janeiro: Global, 1999.

FAUSTO, Juliana. A cosmopolítica dos animais. São Paulo: N-1 edições, 2020.

GAUDIO, Michael. Sound, image, silence : art and the aural imagination in the Atlantic world. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2019.

GEERTZ, C. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

GONÇALVES, Alexandre Ribeiro. Goiânia: uma modernidade possível. Brasília: Ministério da Integração Nacional; Ed. da UFG, 2003.

HARAWAY, Donna J. Ficar com o problema: Antropoceno, Capitaloceno, Chthuluceno. In: Antropoceno ou Capitaloceno? Natureza, história e a crise do capitalismo. MOORE, Jason W. (org.). São Paulo: Elefante, 2022.

LABATUT, Benjamin. Quando deixamos de entender o mundo. Tradução: Paloma Vidal, 1º ed. São Paulo: Todavia, 2022.

SILVA, Karinne Machado. Camadas do tempo: representações geográficas nas fotografias e cartões postais da cidade de Goiânia (1933-1970). Tese (Doutorado em Geografia). Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019.

TELLES, Lygia Fagundes. Seminário dos Ratos : Contos / Lygia Fagundes Telles; posfácio de José Castello. — São Paulo : Companhia das Letras, 2009.