
A IMAGINAÇÃO

COMO SAÍDA

Panorama da pesquisa no Pequeno
Encontro da Fotografia
[9º edição]

ISBN
978-65-994620-4-7

ORG.
Anelise De Carli
Eduardo Queiroga

SUMÁRIO



04

IMAGINAR MELHOR, IMAGINAR NOVAMENTE

Anelise De Carli

10

**REFERÊNCIA CRUZADA: UM MODO DE
SER POSSÍVEL PARA A IMAGEM TÉCNICA**

Alan Campos Araújo

22

**FOTOGRAFIA COMO RECORTE DA PAISAGEM:
O USO DE DISPOSITIVOS MÓVEIS PARA
ESTUDOS DE DESENHO DE OBSERVAÇÃO**

Daniela Nery Bracchi, Eduardo Gomes de Lucena

42

**A FOTOGRAFIA E OS DIÁLOGOS ADIADOS
E FICCIONAIS NO ÁLBUM DE FAMÍLIA**


Elisa Elsie Beserra, Mariana Gomes, Maria Angela Pavan

58

**O TERREIRO DO PAJÉ BARBOSA: MEMÓRIAS
POLÍTICO-AFETIVAS DO TERRITÓRIO PITAGUARY**

Alex Hermes Assunção

74

 **CURADORIAS VERNACULARES NO SERTÃO
DO PAJEÚ PESQUISA: SERTÃO DE LEMBRANÇAS**

José Afonso Jr.

96

VISUALIDADE IMPERIAL E ARQUIVO

Dayse Euzébio de Oliveira

110

**O ROUBO DO ROUBO: APROPRIAÇÃO
E MONTAGEM COMO REVIDE HISTÓRICO
NA OBRA DE DENILSON BANIWA**

Rochele Boscaini Zandavalli

132

**(FOTO)ESCREVIVÊNCIAS, FAMÍLIAS NEGRAS
E TRAUMAS COLONIAIS: NOTAS SOBRE PONTES
SOBRE O ABISMO (2017) DE ALINE MOTTA
E TRAVESSIA (2019) DE SAFIRA MOREIRA**

Marina Feldhues

148

**AS IMAGENS VITAIS DA FLORESTA: UMA ANÁLISE
DO FOTOFILME POVO DA LUA, POVO DO SANGUE**

Lwidge de Oliveira, Maria Beatriz Colucci

168

**UMA CENTELHA QUE NÃO SE APAGA NUNCA:
FOTOGRAFIA E MEMÓRIA NOS ARQUIVOS
DE HELENA ANTIPOFF**

Pedro Rena Todeschi

CURADORIAS VERNACULARES

NO SERTÃO DO PAJEÚ

PESQUISA: SERTÃO DE

LEMBRANÇAS

José Afonso Jr.

[01] OUTRAS HISTÓRIAS DA FOTOGRAFIA

Entre as diversas historiografias da fotografia mais ou menos consagradas como referencial teórico ou empírico há uma tendência de encaminhar a abordagem histórica no sentido de uma continuidade ou de nucleação. Enquanto continuidade, o desenvolvimento da fotografia em meio ao século XIX, é impregnado de cientificismo e de uma crença no progresso apoiado na modernidade, o dizer histórico da fotografia adota a linha de tempo ininterrupta e linear (NEWHALL, 2002; GOLDBERG, 1991; HIRSCH, 2000).

Nessa perspectiva, a fotografia e seus deslocamentos são agrupamentos de eventos, fatos e acontecimentos que marcam a construção do processo social, cultural e histórico da fotografia buscando uma teleologia totalizante.

Não à toa, percebe-se, no guarda-chuva das histórias sobre a fotografia que ela é abordada como história da técnica (GUSTAVSON, 2009), dos autores, das imagens, dos estilos, das escolas e movimentos, dos documentos, dos geográficos e geopolíticos. Essa opção é assimilada e influenciada pelo precedente de histórias assentes na história das artes.

Esses recortes metodológicos ao produzirem agrupamentos que

abordam os acontecimentos ligados à fotografia segundo uma ordenação teórica-epistemológica que produzem, em paralelo, lacunas e obliterações, esquecimentos que, se não anulam os projetos de contar a história da fotografia, acusam fissuras e incompletudes.

No caso de pensar as "histórias das fotografias" no plural, é Walter Benjamin no seu "Pequena História da Fotografia" o que adota uma perspectiva de olhar para as bordas, os fragmentos e as migalhas que não estão colocadas à mesa do banquete da história; seja essa como disciplina geral; seja no específico da própria fotografia.

Para Benjamin (1994, p. 91), a condição reprodutiva da fotografia, que acusava as estratégias de formação de sentido e sensibilidade segundo uma ordem capitalista e massificada, era também uma produção descentrada, múltipla, fragmentada. A fotografia é sintoma de uma ordem moderna, tornada possível na sua convergência entre ciência e arte; e é também alavanca dos modos de produção do sensível fora dos eixos canônicos da obra como algo único. Quando fala da fotografia, Benjamin defende que a aura na obra de arte é descorporificada da tradição, quebrando a ideia de unicidade e sacralidade. Ora, isso se comunica com a relação popular que a fotografia assume na sociedade e na cultura, tanto na prática vernacularizada de produzir, como nos modos massificados de sua circulação.

Este pensamento, reverberam outros textos do autor. De modo mais evidente em "O Narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov" e "Sobre o conceito de história" (BENJAMIN, 1994, p. 182). No narrador, o autor defende que a arte de narrar está em modo de extinção, como se um dos sentidos, ou uma faculdade inerente à construção do humano, a de relatar experiências, de contar histórias, fosse extraída. As melhores narrativas escritas são "as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos". (1994, p. 198). Tendo Leskov como exemplo, ele não o chama de escritor, mas de artesão. Narrar é um trabalho manual. A narrativa é uma forma de comunicação onde o narrador "deixa sua marca" sobre o que é contado.

Em "Sobre o conceito de história", ao seu turno, a possibilidade das fissuras reaparece como uma crítica mais aguda ao projeto do historicismo. Sobre este, ele representaria um "tempo homogêneo e vazio" (1984, p. 229). A crítica é: ao se remeter ao passado de modo a dar coerência ao presente, se gera uma acomodação política, social e cultural. Isso está, porque foi assim. Nesse olhar, o historiador de gabinete, é um profeta com o olhar voltado para trás. É o sujeito que primeiro acha e depois procura.

No geral, é sobre o historicismo na fotografia decidir sobre o já decidido. A fissura possível, percebida no autor, é que a

própria noção de *punctum*, como algo particularizado, de lógica singular e pessoal, emerge na direta relação entre fotografias e experiências recuperadas. Pode-se perceber que a Câmera Clara, como livro, é uma operação de curadoria (BARTHES, 1997). Através do modo como Barthes organiza as imagens e escreve sobre elas como sendo simultaneamente, uma história não linear, assistemática e pessoal sobre certas experiências com a fotografia; onde o conjunto de imagens menos assume unidades consolidadas em torno de correntes, movimentos ou perspectivas estéticas do que um olhar estético sobre o objeto.

Depois de Barthes, esse questionamento crítico de uma monumentalização da fotografia está presente em Michel Frizot, editor e organizador da *Nouvelle Histoire de la Photographie* (Bordas, 1998). Este, é o resultado do trabalho de autores que nos oferecem uma visão crítica da história da fotografia em que os temas apresentam diferentes nucleações. Mais recentemente, Joan Fontcuberta (2003) opera exercício semelhante em *Fotografia: crisis de la historia*, onde nos diferentes textos e autores, se coloca em xeque o centralismo historicista da fotografia.

[02] DO HISTORICISMO

À CURADORIA

Nos últimos anos a figura do curador e o processo de curadoria tem ocupado protagonismo na sistematização e organização de arquivos, acervos, fortunas críticas, conjunto de obras, fundos visuais, enfim; dos conjuntos representativos e das estratégias de visibilidade e valoração como estratégias de ocupação dos circuitos de autorização.

Como circuito de autorização, entende-se a definição de Clarissa Diniz, que aponta os objetivos de legitimação e autenticação da obra/ artista consoante um percurso acumulativo. A legitimação se daria pelos pares, capital, social, instituições, mercado, mídia, público, ensino e especialistas. Estes últimos, nucleiam sujeitos dedicados à crítica e à curadoria, por vezes com os papéis sobrepostos na mesma pessoa.

A crítica de arte – talvez a mais difundida e reconhecida dessas disciplinas (ainda que, nas últimas décadas, a curadoria venha desempenhando um papel essencial) – tem, de acordo com a origem etimológica do termo, a função de ‘discernir’, ‘escolher’ e ‘julgar a obra de arte, atribuindo-lhe – como vem fazendo toda a tradição da crítica – um juízo de valor que, além de dar

conta de sua interpretação, a avalia, indicando (ou não) a sua validade. Assim, fazendo uso da legitimidade adquirida com a experiência e o conhecimento, o especialista em arte apresenta uma “autoridade” relativa a partir da qual pode legitimar ou não um artista (DINIZ, 2008, p. 121.).

Destarte, entende-se que a autenticação e legitimação de um *corpora* visual e fotográfico também obedece a lógica de dispositivo social, histórico e político do mundo da arte. Assim, válida de modo sobreposto e interdependente as dinâmicas alimentadas por pressupostos históricos, sejam eles historicistas, ou de crítica à história. É um jogo tautológico.

A curadoria se edifica acesando repertórios. Nesse sentido, o curador assume um conjunto de interoperações transversais onde envolvimento de fatores não possui limites claros, podendo variar em intensidade, abrangência e penetração. De um contexto a outro, de um curador a outro.

É pois, uma delicada combinação de elementos nem sempre perceptível ao público, mas que de certa forma orienta, delimita, determina e estabelece horizontes possíveis de recepção, assimilação e valoração, criando condições para a monumentalização de autores, obras, escolas, linhas estéticas, movimentos, técnicas, políticas e contextos mais ou menos específicos que permitem o descolamento de um certo conjunto de fundo mais geral.

A emergência do curador como elemento central no dispositivo da arte e também da fotografia (sem aqui cair na velha e falsa cilada de fotografia é arte), se dá de modo acumulativo.

Durante a década de 1960, o discurso primário em torno da arte em exposição começou a se afastar das formas de crítica da obra de arte como objeto autônomo de estudo/crítica em direção a uma forma de crítica curatorial, na qual o espaço da exibição recebia precedência crítica sobre os objetos de arte. A crítica curatorial difere da crítica de arte tradicional ocidental (ou seja, ligada à modernidade) na medida em que seu discurso e assunto iam além da discussão sobre artistas e o objeto de arte, para incluir o tema da curadoria e o papel desempenhado pelo curador de exposições (O'NEIL, 2007, p.13)¹.

De certo modo, essa perspectiva permanece, dando ao curador a potencialidade de dispor a prática curatorial

1 - No original: "During the 1960s the primary discourse around art-in-exhibition began to turn away from forms of critique of the artwork as autonomous object of study/critique towards a form of curatorial criticism, in which the space of exhibition was given critical precedence over that of the objects of art. Curatorial criticism differed from that of traditional western art criticism (i.e. linked to modernity) in that its discourse and subject matter went beyond discussion about artists and the object of art to include the subject of curating and the role played by the curator of exhibitions. (tradução do autor)".

como um espaço de crítica. Prosseguindo, a implicação mais direta nessa relação entre obras, artistas (fotógrafos também) e curadores, é que predominantemente, ocorre uma cisão entre a prática artística de um lado, a prática do curador, do outro e a obra no meio, tensionada por disputas nem sempre aparentes.

Assim, o curador como artista (JEFFREY, 2015, p. 7) passa a produzir valor cultural. O resultado, visibilidade e projeção cria uma camada adicional de autorização, parte intrínseca e vital do que Theodore Adorno e Max Horkheimer já nos anos 1930, denominaram "indústrias culturais" associadas a: entretenimento; cultura de massa; o empreendimento de comunicações de recepção de massa; e como parte da indústria da consciência (ADORNO e HORKHEIMER, 1995, p. 120-167). Curadoria é, portanto, um enunciado, uma forma contemporânea de retórica cujas estratégias visam produzir um conjunto prévio de valores e relações sociais na dimensão pública.

No campo específico da fotografia, o circuito de autorização se manifesta de modo semelhante, agrupando, direcionando e validando conjuntos e acervos, como também situando fotógrafos autores, correntes estéticas, movimentos, técnicas e tecnologias. Retomando o pensamento de Benjamin sobre a história, a curadoria pode ser compreendida entre duas extremidades de uma ponte temporal:

revalida repertórios fotográficos e acontecimentos do passado no interesse de dar coerência ao que se manifesta atualmente na fotografia; e, ao seu turno, criar marcos de validação sobre práticas e obras da atualidade projetando-as para o futuro. Não à toa, no cenário da fotografia autoral, uma anedota que circula é: me diga quem é o seu curador e te direi que fotógrafo és!

A Curadoria tem, portanto, a pretensão de ordenar sobre essas duas faces do tempo. Em que se agrave ser uma atividade extremamente impregnada de unilateralidade, o posicionamento crítico aqui não se direciona somente nesse sentido. A ênfase é sobre o que se constitui, no ato de curadoria, a obliteração do que se coloca nas bordas do circuito de autorização, da validação.

[03] DO CIRCUITO DE VALIDAÇÃO ÀS FOTOGRAFIAS VERNACULARES

A cisão mais evidente e negligenciada, é entre a fotografia que se ordena como historicismo, pois tem visibilidade e circulação pública, da outra, que se organiza de modo vernacular. Processos curatoriais em larga maioria, não importam as fotografias domésticas, caseiras, familiares, como conjuntos válidos ao seu projeto.

Essa opção narrativa cria uma história da fotografia que, se não distorcida, é incompleta. Descarta o enorme repertório de imagens anônimas, por optar por uma fotografia de autor; silencia sobre uma fotografia ingênua, *naïve*, por escolher correntes estéticas bem definidas; ignora a construção das mitologias particulares do álbum de família, por concentrar-se nas fotografias de grande impacto social. A fotografia vernacular paga um alto preço no *hall* das práticas fotográficas pelo fato de não ser lida para além da sua suposta superficialidade (AFONSO JR, 2021, p. 140).

Em que pese que inúmeras pesquisas sobre as fotografias que habitam álbuns domésticos, caixas de sapato e

paredes das casas tenham sistematizado a importância destes modos de existência da fotografia no seio do privado, a clivagem que surge nesse cruzamento é: pode-se conceber a fotografia vernacular como corpo e objeto de uma ação curatorial? O desafio é duplo: envolve tanto olhar as fotografias fora dos circuitos de autorização canonizados; como questionar ou criar processos diferenciados de validação para conjuntos de fotografias que são ordenados para usufruto doméstico.

Em outras palavras, na historiografia silenciada da fotografia vernacular há processos semelhantes, também não uniformes, de guarda, seleção, organização, preservação e atos do mostrar. Há uma curadoria doméstica que é diferente da sua meia-irmã institucional menos nos modos de procedimentos operacionais, do que nas motivações afetivas existentes entre quem organiza e que vê essas imagens. Os pertencimentos mútuos, a alimentação de lembrança familiar e comunitária e a capacidade de narrar sobre imagens como um ato de artesanato, que se repete, mas nunca é igual na recuperação das lacunas e fissuras. É algo que rima com o Narrador em Nikolai Leskov. É quando a fotografia está sujeita a uma série de instabilidades no que tocam à sua releitura e interpretação. Riscos e ameaças semelhantes à impermanência das conversas coloquiais.

[04] CURADORIAS DO VERNACULAR

É Geoffrey Batchen que rompe essa linha canônica, deslocando a possibilidade do curador caminhar pelos territórios das fotografias vernaculares. É quando a abordagem troca o foco da história para as histórias. No catálogo da exposição, *Forget Me Not* (2004), o autor ressalta a importância dessas imagens, reforçando o aspecto da experiência da memória e lembrança.

Mas a fotografia é realmente uma boa maneira de lembrar as coisas? A pergunta exige que definamos o que queremos dizer com "memória", pois existem muitos tipos de memória e muitas maneiras de lembrar. Há até mesmo um tipo de memória que chamamos de "fotográfica", que significa uma lembrança exata e autoconsciente de eventos, cenas ou textos passados (BATCHEN, 2004, p. 14).

Prosseguindo, o autor recorta o campo de circulação, visibilidade e endereçamento do conteúdo visual das fotografias vernaculares, e aí estabelecendo uma delimitação por onde o ato doméstico de guardar, organizar, selecionar e exibir essas fotografias, podem definir linhas de uma curadoria em âmbito doméstico.

Exibidos em salões ou salas de estar ou como parte do trajeto diário, esses objetos ocuparam um espaço liminar entre público e privado. Eles eram, em outras palavras, destinados a fazer seu trabalho uma e outra vez, e a serem vistos por íntimos e estranhos. [...] A fotografia geralmente é sobre tornar as coisas visíveis, mas essas fotografias elaboradas são igualmente dedicadas à evocação das relações invisíveis, emoções, memórias. Eles afirmam a proximidade da vida e da morte e tentam, contra o senso comum, usar um para negar a finalidade do outro (BATCHEN, 2004, p. 96).

Esse deslocamento das noções mais gerais permite a curadoria ser dimensionada para além das fotografias que circulam publicamente. Mas, a percepção do autor é no sentido, ainda, de curadores que possam olhar para as fotografias domésticas. Ainda há o especialista.

Aqui, ele ou ela ainda é o filtro que aborda os conjuntos de imagens orientado por valores do próprio acúmulo historiográfico da fotografia. Claro, boa parte das coleções de fotografias familiares se parecem umas com as outras. Há uma homogeneidade de conteúdos trazidos pelos tempos, nos modos de posar, nas ocasiões escolhidas para registro, no gênero do retrato. Contudo, o que não se pode alcançar são os protocolos de intenção sobre cada coleção de fotografias. Cada casa, curador doméstico teria seus

próprios padrões de abordagem? Seja no sentido de organizar, mostrar e falar "dedicados à evocação das relações invisíveis, emoções, memórias?"

No caminhar da pesquisa *Sertão de Lembranças*², parte da metodologia foi encontrar informantes mantenedores de fotografias vernaculares que alimentam a abordagem empírica e interacional da investigação. Durante dois anos e meio, homens e mulheres, numa relação decantada de aproximação, se dispuseram a falar sobre "tipos de memória e muitas maneiras de lembrar" a partir das fotografias em suas casas. Notou-se que os informantes são em grande maioria, algo em torno de 80%, de mulheres que se dão à tarefa permanente de manter fotografias.

O trabalho sobre conjuntos obedece de maneira assistemática, variam de uma a outra dessas guardadoras de imagens. Há critérios próprios. Em que pese que esse esforço seja elaborado na vivência com as imagens e de modo e não acadêmico, pode-se detectar alguns padrões, que preliminarmente no escopo desta pesquisa, denomina-se modelos de curadoria vernacular.

2 - Conferir os textos anteriores da mesma pesquisa apresentados no GP de Fotografia da Intercom. Em 2021; *Sertão de memórias. Entre fotografias na parede e versos de improviso*. Em 2022; *Alguma fotografia do Sertão. Entre a memória e a lembrança*. Conferir nas referências.

[05] CINCO

CURADORAS NO

SERTÃO DO PAJEÚ

O objetivo aqui é tanto no sentido de ampliar a noção de curadoria, como também dessacralizá-la, desconectando-o das influências historicistas, e aproximando de uma dinâmica de pertencimento familiar e doméstico, ligado à vivência, ao território e à lembrança. Em que pese não intencionar ser definitivo, o objetivo é traçar algumas linhas de força dessas abordagens, no sentido de também dilatar uma compreensão da relação curatorial com as histórias da fotografia vernacular de modo mais conciliador.

[5.1] A CURADORIA

WARBURGUIANA.

MARIA DE LOURDES

A primeira informante que reúne uma característica específica na relação com as fotografias, é a Sra. Maria de Lourdes Gomes Nunes, conhecida como Dona Lourdinha, professora de matemática aposentada, que reside no sítio Minadouro, área rural da cidade de Ingazeira, sertão do Pajeú.

No modo de organização das fotografias nas paredes de sua casa, a Sra. Maria de Loures as agrupa por semelhanças. A clivagem entre vivos e mortos, e a alternância e substituição de imagens dos vivos do modo periódico. É um alinhamento no espaço doméstico de um tipo de clivagem, ou de pertencimento comum elaborado em grupos.

Nesse sentido, as fotografias respondem a um olhar humano, específico, que no ponto de vista da informante, tende a paralisar certas dinâmicas da vivência, de um lado; e dinamizar a experiência do presente, do outro. É uma teia de linhas invisíveis, só acessível a partir do sujeito que as organiza, que ao passo que sistematiza relações com o vivido, reivindica um saber sobre o conjunto específico colocado à mostra. É um saber-imagem que remete a dinâmicas simultâneas por seme-

Ihança. Desde configurações da vivência sobre o lugar e o tempo, como experiência da anamnese, psicológica e simbólica.

Quando o espaço intermediário entre o eu e o mundo exterior se torna o substrato da criação artística são satisfeitas as premissas graças às quais a consciência dessa distância pode tornar-se uma função social duradoura que, através da alternância rítmica da identificação com o objeto e o retorno à *sophrosyne*³, indica o ciclo entre a cosmologia das imagens e aquela dos signos. Trata-se de andamento circular cujo funcionamento mais ou menos preciso, enquanto instrumento espiritual de orientação, acaba por determinar o destino da cultura humana (WARBURG, 2010, p. 125).

Destarte, a maneira de interação entre as fotografias, as paredes e a subjetividade da Sr.a Maria de Lourdes, a colocam numa dimensão de organização do material no que pode-se afirmar, como uma curadoria warburgiana, no sentido de sempre realimentar uma particularidade, um ritmo dado pela existência (a alternância das fotos dos vivos, bem como a fixidez no caso dos falecidos).

3 - A etimologia do termo *sophrosyne* vem do grego, quer dizer estado mental saudável, paz de espírito, controle, equilíbrio e moderação diante de situações conflituosas. Difere-se da *hybris* que é o excesso, vício. *Sophrosyne* é, portanto, o controle; a justa medida; o necessário. - Nota do autor.



Na sua singularidade de arrumação das fotografias nos espaços da casa, em um corredor específico que liga a sala à cozinha, passando pelo acesso aos quartos, Dona Lourdinha organiza nas paredes as fotos segundo a ordem dos vivos e dos mortos. Mas a cada ano, cada mês as fotos são reformuladas, entram as mais recentes. Tem da família, tem dos sobrinhos, de aniversário, de neto, de tudo tem.

[5.2] A CURADORA FOTÓGRAFA. SRA. DJANIRA CHALECA

Djanira Chaleca, fotógrafa aposentada ao lado do seu falecido esposo, Antônio Chaleca, assumiu por mais de 50 anos o papel de fotógrafa no município de Tuparetama, sertão do Pajeú. Ao longo desse tempo, pode reunir o testemunho de centenas de eventos registrados na cidade. Desse acervo, em parte reunido na sua casa, em parte no depósito da antiga casa comercial que abrigou o negócio, atualmente transformado em uma loja de roupas.

A Sra. Djanira Chaleca guarda seu acervo de imagens pessoais e de parte da história das pessoas de Tuparetama juntamente com as câmeras utilizadas. Ao mesmo tempo, pode-se acessar os registros e parcialmente o modo técnico de obtenção das fotografias. O sentido encampado nesse modo de organização, reúne a noção de testemunho ocular como presencial.

Simultaneamente, permite informar as condições compartilhadas dos fotógrafos da cidade, no caso, com o profundo conhecimento das pessoas que retratava, às vezes, desde o nascimento até a morte. Complementado, reside no seu testemunho tanto a vivência com o

falecido esposo e a recuperação de um certo modo de uma história da fotografia: o que era ser fotógrafo ou fotógrafa no sertão do Nordeste, em meio à precariedade de recursos.



Sra. Djanira, conhecida na cidade como "Dona Dêja", agrupa fotos da própria família em variado repertório de técnicas, que vão da fotopintura, fotos de impressões múltiplas e acervo de acontecimentos de Tuparetama entre os anos 1960 até os anos 2000. A maioria em preto e branco, envolvia festa de batismo, primeira comunhão, quinze anos, casamentos e registros funerais; já que muitos cortejos fúnebres passavam em frente ao estúdio, fazendo uma parada, chamando o fotógrafo para fazer o último registro visual do morto.

[5.3] A CURADORA COLETADORA. SRA. MARIA DA DORES

A sra. Maria das Dores atualmente planta no seu quintal, rosas do deserto, espécie de planta bem adaptada ao semiárido nordestino. Por anos, contudo, foi funcionária da pequena agência dos correios no distrito de Brejinho, município de Tabira, atividade que lhe rendeu o apelido de “Maria dos Correios”. Ela, por sua vez, tinha e temo hábito de, toda vez que um acervo de fotos do povoado vai ser descartado, seja pela morte de alguém, seja por mudança de uma pessoa, ela aborda a situação dizendo: “jogue fora não! Deixe comigo que eu guardo”.

As narrativas que surgem da fala da Sra. Maria do Correio são mais preenchidas por relatos curtos e breves, fragmentados. Saber algo sobre as fotografias, por vezes de modo isolado, a coloca em um modelo de coletadora de imagens mais do que colecionadora. Equivale, em certo sentido, no esforço curatorial ao encontro de acervos sem sistematização, salvo aqui neste caso, pelo fato do pertencimento que estabelece um vínculo, sustentado pela memória e lembrança, dos personagens e circunstâncias que envolvem as aparências possíveis de serem narradas.

É um gatilho as vezes abreviado, disparado no presente e no encontro, no toque das imagens. Nas suas caixas as imagens repousam. Guardam experiências embutidas, latentes, mas sobretudo, as lacunas não sistematizadas. Ao mesmo tempo, não se pode ignorar que a Sra. Maria do Correio, de certo modo assume o papel na comunidade de guardiã da memória visual, por caminhos improváveis, é verdade, mas que se materializam nas caixas e mais caixas do passado vivido em Brejinho de Tabira.



María do Correio, coleta fotografias que seriam desprezadas ou perdidas. As guarda em caixas de papelão sem muita ordem. Mas é capaz de ir puxando foto por foto e narrar sobre elas. Consegue estabelecer vínculos entre personagens em fotos e caixas diferentes. Em grande maioria, os retratados são ou forma moradores da mesma localidade. Todos os anos, organiza a festa de reizado do distrito, no dia 6 de janeiro.

[5.4] A CURADORIA DE RESTAURAÇÃO. SRA.

MARIA EURÍDICE

LEITE DE ARAÚJO

"Aí eu colava num caderninho e ia juntando com os desenhos que a gente tinha. Só que a casa pegou fogo e perdi as fotos todinhas. Mais velha comecei a juntar tudinho. É uma forma de refazer o caderninho. De reconquistar. É, de reconquistar a memória." "Começou aí, quando peguei umas fotos com amigas, e mandei restaurar, junto com as que tinha em casa que eram antigas."

Mocinha busca restaurar não somente fotografias, mas de certo modo, o caminho visual que estabelece o seu pertencimento ao vivido, entre pessoas, testemunhos e o chão que habite. Nesse sentido, a busca por acervos espalhados e o ato de reunir, restaurar, gerar uma cópia tratada, guardar os arquivos digitais, reúne uma série complexa de saberes de como e para que guardar. Para a cidade, ela se tornou uma referência dos acontecimentos em Itapetim durante o século XX, visto que muitas das fotos antecedem a data de nascimento dela. Além de restaurar há uma preocupação de organizar as imagens por semelhanças. Antepassados,

ofícios, cantadores, membros da família, vistas urbanas e construções. A restauração aqui deve ser entendida de modo o mais amplo possível.



A Sra. Maria Eurídice Leite de Araújo, conhecida como Mocinha na cidade de Itapetim, Sertão do Pajeú que divisa com o Estado da Paraíba, recolhe fotografias entre amigos, conhecidos e pessoas da comunidade. Além das próprias fotos de família, ele as pede emprestadas, encaminha a um especialista em photoshop, que as restaura digitalmente. Paga do próprio bolso. Depois devolve as fotografias aos proprietários e as organiza em uma série de álbuns temáticos onde se dá a ver aspectos da vida da cidade, personagens relevantes e anônimos. Tudo relatado pelo testemunho da ex-professora aposentada.

[5.5] A CURADORA POR PARTILHA. SRA. MARIA CRISTIANA DA SILVA

Dona Santa preserva não somente fotos da família durante um certo período. Ela protege o registro e olhar de Lúcia, a irmã ausente, partilhando o ato de enviar e distribuir fotografias para a parte familiar que morava distante, no Sertão. Nas caixas e bolsas, repletas de registros das viagens de Lúcia, quando viva, ao Pajeú, representa-se o cuidado do ato de guardar, mas também a preservação do ato de compartilhar da parte ausente. Fala sobre o que está nas fotografias e também da relação entre as irmãs. Em circulação privada, no seio familiar, o conjunto guardado, protegido e narrado foi possível na partilha de afetos e imagens.

Entre todas lacunas existentes no ato de guardar fotografias de maneira não assistemática, a única forma possível de acessar a parte narrável das vivências contidas, é, como em muitos outros casos, a voz de D. Santa. Esse acionamento é bem presente na própria fotografia vernacular. São os sujeitos e autores presentes na fotografia, atados por pertencimentos aos narradores. Neste caso, o que permite ver o exercício de D. Santa com as fotografias suas e da sua irmã é um ato de

preenchimento que é dado pela cooperação entre elas de modo descontínuo e ao mesmo tempo, partilhado. Antes, evocado pela separação geográfica, e agora, pela ausência.



Sra. Maria Cristiana da Silva, conhecida no Sítio Redonda, área rural de Tuparetama, como Dona Santa. Teve uma irmã que migrou para São Paulo, ainda criança e passou trinta anos sem dar notícia, depois apareceu de volta. Segurando a foto da irmã, Lúcia, lembra que quando vinha de São Paulo para o sertão "ela fotografava tudo, tudo. Depois revelava e mandava uma copia de cada, para mim". "E essas fotos aqui pra mim valem mais do que dinheiro, É a história da Lúcia, a história da família está toda aí." Depois, Lúcia adoeceu. Antes de falecer, disse aos filhos em São Paulo: "Tirem todas essas fotos da parede. Quebrem, rasguem e queimem. Essa parede tem que estar livre e limpa para novas lembranças".

[06] PROVISORIAMENTE, CONCLUSÕES

Este texto inicia e se desenvolve questionando o lugar da noção de curadoria inserido em circuitos de autorização cujos conceitos operativos são tributários da historização da arte e da fotografia. Essa operação, pode ser vista na crítica benjaminiana, direcionada simultaneamente em tripla frente: na história, que de certo modo, sobrepõe um diagnóstico sobre a percepção dos acontecimentos de cada época segundo prismas políticos; uma crítica sobre a própria disciplina da história que anula o narrar, a micro história das pequenas coisas e eventos banais; e como se ordenam acontecimentos para serem históricos.

Mais que somente Benjamin estar nas dinâmicas de *poese* da lembrança do Sertão do Pajeú, este território ecoa no pensamento benjaminiano, por ser antigo, por se costuras nas bordas do historicismo, por ser semelhante no narrar como ato de artesanaria sobre o vivido e suas fotografias. Diante de uma cultura moderna e industrial, que massifica, iguala, padroniza e aliena a presença do trabalho, seja para fabricar bens de consumo massificados e bens culturais; o ato de narrar, sendo obras de artesãos da fala, é tanto uma emergência das fissuras do projeto moderno como um ato de resistência.

O narrar sobre fotografias, ao seu turno, desdobra-se além da dimensão institucional que valora segundo acúmulos de autorização e validação orientados institucionalmente e por um dimensionamento disciplinar de como certos conjuntos – artísticos e/ ou fotográficos – devem ser abordados para ocupar os circuitos de autorização. Nesse sentido, o desprezo às possibilidades da fotografia vernacular é duplo.

Primeiro, acusa a percepção, algo dogmática, que essa parte não contada da história da fotografia é algo menor, repetitivo, monótono, que não aporta para os espaços e práticas de validação estética, autoral, histórica, estilística ou técnica da fotografia, por isso não é digno de ações curatoriais. Segundo, mesmo com esforços de entender essa parte posta à margem, o olhar de sistematização curatorial é posto sob uma perspectiva especialista.

Destarte, nomear de curadoria a ação dos sujeitos com pertencimento direto sobre os conjuntos de fotografias vernaculares, é assumidamente uma abordagem de provocação. Primeiro, por aplicar um conceito, a curadoria, em sentido inverso ao de cima para baixo, invertendo o sentido. Segundo, por perceber nesses modelos de cuidar de fotografias a presença de elementos, critérios, linhas de força que, de modo assistemático e assentados na experiência cotidiana, pontos essenciais e semelhantes aos praticados na curadoria institucional.

A singularidade desse modo vernacular de reunir, proteger, exibir as fotografias de modo particular pôde ser percebida no percurso da pesquisa *Sertão de Lembranças*. Não se arrisca dizer ainda que tais modelos de curadoria sejam universais, pois os modos de lembrar são particularizados. Longe ou perto disso, acusam em todos eles a presença do afeto como dado constitutivo. É o relato da lembrança que emerge dessas fotos, através das narradoras, que se forma na relação entre território, vivências e pessoas.

Esse modo específico de curadoria, que aqui é sequestrado da esfera institucional e historicista, para ser colocado no feixe das relações diretas de pertencimento precisa necessariamente ser mais aprofundado, problematizado e organizado enquanto categorias. A opção metodológica envolve certamente a incorporação e estudo dos processos envolvidos na fabricação a partir das lembranças das fotografias com a participação desses narradores, não a toa, nucleada no feminino, nas mulheres que nutrem com as fotografias o sentido familiar de coesão com tempos e pessoas passadas.

De certo modo, um olhar externo pode contribuir com saberes e repertórios, advindos de outras experiências, territórios e tempos da fotografia. Mas o olhar de dentro, autóctone, que adere a narrativa por pertencimento direto, traz uma contribuição valiosa, milionária, na arte da

narrar fotografias. O esforço dessa abordagem permite um deslocamento metodológico e epistemológico que só tem a dar ganhos compensadores às histórias das fotografias narradas. Mas as sem pretensões de dizer como o passado foi, nem como o futuro dessas coleções deverá ser.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. HORKHEIMER, Max. *A Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AFONSO JR, José. *Instantâneos da fotografia contemporânea*. Curitiba: Appris, 2021.

AFONSO JR, José. *Sertão de memórias. Entre fotografias na parede e versos de improviso*. Anais da Intercom, 2021. <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2021/resumos/dt4-f.pdf> Disponível em: Acesso: 04 de julho de 2023.

AFONSO JR, José. *Alguma fotografia do Sertão. Entre a memória e a lembrança*. Anais da Intercom, 2022. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2022/resumo/0711202218384962cc98690f2d6> Acesso: 04 de julho de 2023.

BATCHEN, Geoffrey. *Forget me not: photography and remembrance*. New York: Princeton Architectural Press, 2004.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DINIZ, Clarissa. *Crachá: aspectos da legitimação artística*. Recife: Fundaj/Massangana, 2008.

FONTCUBERTA, Joan. *Fotografia. Crisis de história*. Actar ediciones: Barcelona, 2003.

FRIZOT, Michel. *A new history of photography*. Colônia: Konemann, 1998.

GOLDBERG, Vicky. *The power of photography*. New York, London: Abbeville Publishing Group, 1991.

JEFFREY, Celina. *The artist as a curator*. Chicago: The University of Chicago Press, 2015.

NEWHALL, B. *História de La fotografia*. Gustavo Gilli. Barcelona, 2002.

O'NEIL, Paul. The Curatorial Turn: From Practice to Discourse. In: RUGG, Judith e SEDGWICK, Michèle. *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madri: Akal, 2010.

A IMAGINAÇÃO COMO SAÍDA

ORGANIZAÇÃO

Anelise De Carli
Eduardo Queiroga

PROJETO GRÁFICO

Estúdio Ligatura
[Heitor Moreira,
Rod Souza Leão]

REVISÃO

Eduardo Queiroga
Rod Souza Leão

TEXTOS

Anelise De Carli
Alan Campos Araújo
Daniela Nery Bracchi
Eduardo Gomes de Lucena
Elisa Elsie Beserra
Mariana Gomes,
Maria Angela Pavan
Alex Hermes Assunção
José Afonso Jr.
Dayse Euzébio de Oliveira
Rochele Boscaini Zandavalli
Marina Feldhues
Lwidge de Oliveira
Maria Beatriz Colucci
Pedro Rena Todeschi

PEQUENO ENCONTRO DA FOTOGRAFIA 9º EDIÇÃO

COORDENAÇÃO GERAL E CURADORIA

Eduardo Queiroga
Maria Chaves
Mateus Sá

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Maria Chaves
Héllyda Cavalcanti

EQUIPE DE PRODUÇÃO

Júlia Assis
Juliana Leão
Mariana Broxado

SITE E MÍDIAS SOCIAIS

Eugênia Bezerra

DESIGN

Zoludesign

VÍDEO

Jacaré Vídeo



O conteúdo e as opiniões expressas
nesta publicação são de inteira
responsabilidade de seus autores.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Câmara brasileira do livro, SP, Brasil

A Imaginação como saída [livro eletrônico] : panorama da pesquisa
no pequeno encontro da fotografia - organização Anelise De Carli,
Eduardo Queiroga ; coordenação geral e curadoria Eduardo Queiroga,
Maria Chaves, Mateus Sá. -- Recife, PE : Propágulo, 2024. PDF

Vários colaboradores.

ISBN: 978-65-994620-4-7

1. Artes 2. Cultura e sociedade 3. Fotografia I. Carli, Anelise De. II.
Queiroga, Eduardo. III. Chaves, Maria. IV. Sá, Mateus.

24-199702

CDD-770

Índices para catálogo sistemático:

1. Fotografia 770

Elaborado por Tábata Alves da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9253

A fotografia, como é da natureza das imagens, é duvidosa. Se acreditarmos que com ela estamos dizendo ou demonstrando de maneira melhor determinado argumento, podemos ser surpreendidos, num susto, pela sua desobediência e acabarmos vendo-a mostrar exatamente o contrário do que um dia fora nossa proposta inicial. A questão é que essa não é uma característica deletéria da imagem no tocante ao seu potencial de produção de saber e de sentido. Pelo contrário, é justamente esse seu poder secreto. A fotografia do corpo de Che Guevara, como analisou John Berger, e sua posterior massiva divulgação na imprensa, tinham uma nítida intenção: por um fim ao mito. Contudo, é justamente o esforço em querer fazê-la dizer somente uma coisa que parece operar de maneira inversamente proporcional e resulta na sobrevivência – cochichada, rebelde, insistente – de seu exato oposto: a sobrevivência de Che. A foto do rebelde morto e o discurso que a pretendeu colonizar demonstram a força intrínseca da imagem daquele corpo, que exigiria tanto esforço para conter a espontaneidade da imaginação libertária que dele emana.

Anelise De Carli

Encontros: é disso que se faz a fotografia. Embora nem sempre sejam aproveitados, é condição fundamental desta linguagem que fotógrafos, fotógrafas e fotografados se encontrem, que fotografias e espectadores se encontrem. O Espaço de Pesquisa era um sonho antigo de ampliar – no festival – a participação desta maneira de fazer fotografia que é a reflexão e a escrita. A parceria com a Propágulo expande as discussões para outros territórios e articulações, potencializando novos encontros, o que nos deixa imensamente felizes.

Eduardo Queiroga, Maria Chaves e Mateus Sá

