

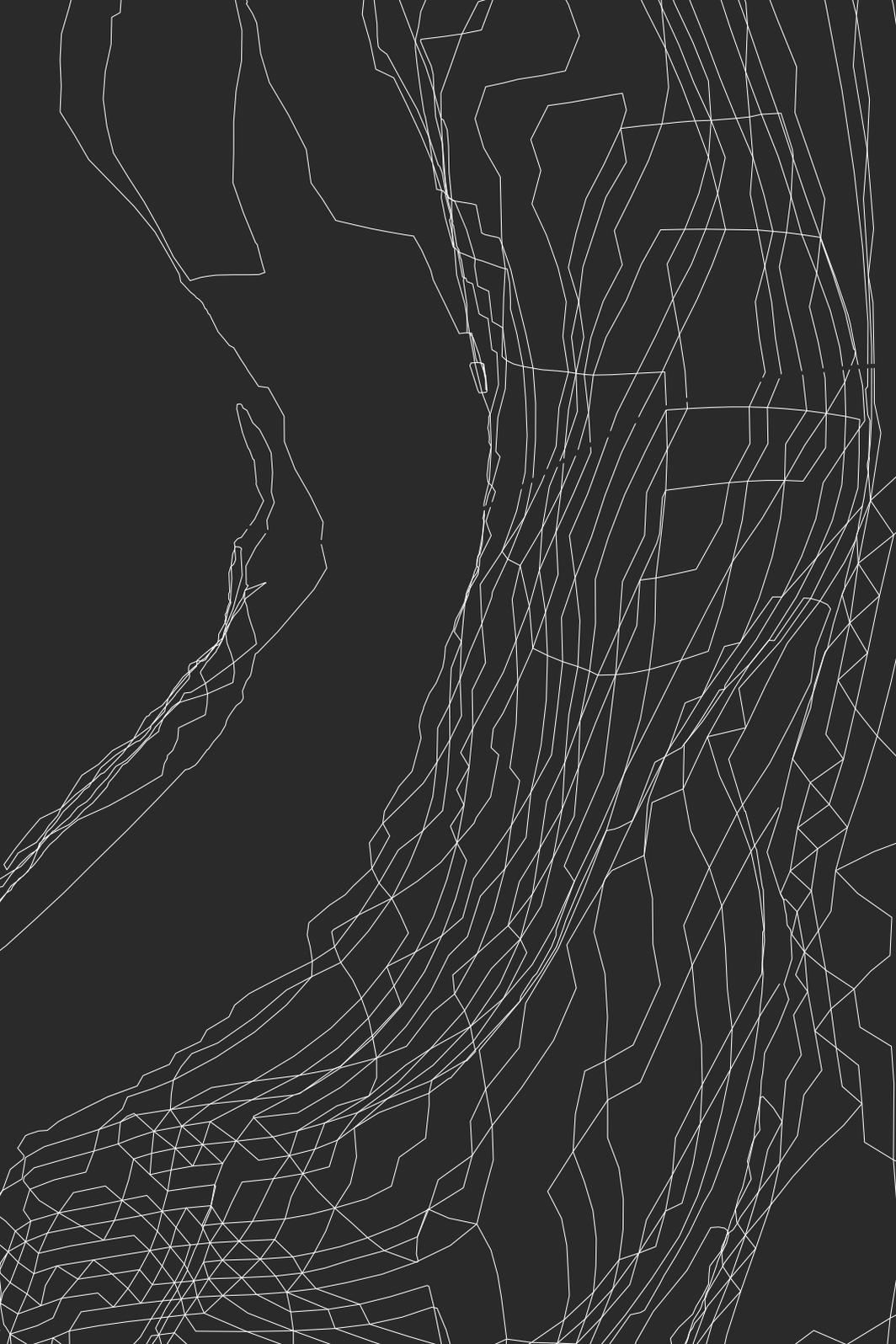
Territórios de Criação

Publicação de Pesquisas e Concessão de Bolsas para Mobilidade Formativa

RECORDATÓRIO quando o encontro é marcado pela fotografia

Diana Medina





Territórios de Criação

Publicação de Pesquisas e Concessão de Bolsas para Mobilidade Formativa

RECORDATÓRIO

quando o encontro é marcado pela fotografia

Diana Medina

1ª edição | Fortaleza - CE | 2025



Este projeto é apoiado pela Secretária da Cultura do Estado do Ceará, com recursos da Lei Paulo Gustavo (Lei Complementar n. 156/2022)



Universidade Estadual do Ceará (Uece)

REITOR

Hidelbrando dos Santos Soares

VICE-REITOR

Dárcio Ítalo Alves Teixeira

EDITORA DA UECE

Cleudene de Oliveira Aragão

CONSELHO EDITORIAL

Ana Carolina Costa Pereira

Ana Cristina de Moraes

André Lima Sousa

Antonio Rodrigues Ferreira Júnior

Daniele Alves Ferreira

Fagner Cavalcante Patrocínio dos Santos

Germana Costa Paixão

Heraldo Simões Ferreira

Jamili Silva Fialho

Lia Pinheiro Barbosa

Maria do Socorro Pinheiro

Paula Bittencourt Vago

Paula Fabrícia Brandão Aguiar Mesquita

Sandra Maria Gadelha de Carvalho

Sarah Maria Forte Diogo

Vicente Thiago Freire Brazil



Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (Secult CE)

GOVERNADOR DO CEARÁ

Elmano de Freitas da Costa

VICE-GOVERNADORA DO CEARÁ

Jade Afonso Romero

SECRETÁRIA DA CULTURA

Luisa Cela de Arruda Coelho

SECRETÁRIO EXECUTIVO DA CULTURA

Rafael Cordeiro Felismino

SECRETÁRIA EXECUTIVA DE PLANEJAMENTO E GESTÃO INTERNA DA CULTURA

Geciola Fonseca Torres

COORDENADORIA DE FORMAÇÃO, LIVRO E LEITURA

Ernesto de Sousa Gadelha Costa

EQUIPE DA COORDENADORIA DE CONHECIMENTO E FORMAÇÃO

Adson Rodrigo Silva Pinheiro

Francisca Maura Isidório

Indira Marcondes Arruda

Jessé Albino Santana

Keila Giullianna Braga Reis

Kilviany Pereira de Sousa

Maria Janete Venâncio Pinheiro

Nílbio Thé

Raquel Lopes da Silva

Tainá Oliveira Silva Santos



Este projeto é apoiado pela Secretaria da Cultura do
Estado do Ceará, com recursos da Lei Paulo Gustavo
(Lei Complementar n. 195/2022)



MINISTÉRIO DA
CULTURA



Gestão do Programa Territórios de Criação

Mercúrio – Gestão, Produção e Ações Colaborativas e Casa das POC Produções Criativas

COORDENAÇÃO DAS AÇÕES

Camila Guerra
Nádia Sousa
Thyago Ribeiro

PRODUÇÃO

Ana Vieira
Gabriel de Sousa
Lorena Soares
Victor Hugo Leite

COMUNICAÇÃO

Angélica Maia
Carlos Weiber
Cris Maciel
Lucas Benedecti



© Copyright das(es) autoras(es).

1ª edição. 2025.

Direitos reservados desta edição:

Mercúrio Gestão, Produção e Ações Colaborativas

Impresso no Brasil / *Printed in Brazil*

Efetuada depósito legal na Biblioteca Nacional

Coordenação editorial EdUECE

Cleudene Aragão

Nayana Pessoa

Curadoria da coleção

Prof. Dr. Alexandre Almeida Barbalho, Profa. Dra. Francimara Nogueira

Teixeira, Prof. Dr. Márcio Mattos Aragão Madeira, Profa. Dra. Renata

Aparecida Felinto dos Santos e Profa. Dra. Tércia Montenegro Lemos

Coordenação executiva Territórios de Criação

Camila Guerra, Nádia Sousa e Thyago Ribeiro

Preparação e revisão

Gílian Gardia Magalhães Brito

Projeto gráfico, Diagramação e Revisão gráfica

Carlos Weiber, Faruk e Nilo Barreto

Bibliotecária: Meirilane Santos de Moraes Bastos CRB-3/785

M491r Medina, Diana

Recordatório [livro eletrônico]: quando o encontro é marcado pela fotografia / Diana Medina; Fortaleza, CE: Editora da UECE, 2025. (Coleção Territórios de Criação; 12) PDF.

Inclui referências bibliográficas.
ISBN:978-65-83910-23-3

1. Fotografia - Imagem. 2. Exposições de fotografias. I. Título. II. Série.

CDD: 779

Editora da Universidade Estadual do Ceará – EdUECE

Av. Dr. Silas Munguba, 1700 – Campus do Itaperi Reitoria

– Fortaleza – Ceará. Cep 60714-903

Tel: (085) 3101-9893 www.uece.br/eduece eduece@uece.br

Territórios de Criação: pesquisa e produção de conhecimento no campo das artes

Com grande diversidade de temas e propostas, a Coleção Territórios de Criação evidencia uma rica pluralidade de perspectivas epistêmicas. Essa produção é atravessada pela experiência dos agentes culturais e enriquecida pela troca de vivências no campo cultural. Tanto a produção acadêmica, como as diversas formulações aqui elaboradas ressignificam as práticas culturais e artísticas, em processo de mútua transformação.

Abrangendo pesquisas em áreas como fotografia, cinema contemporâneo, performance, patrimônio, dança, dramaturgia, arte urbana, artes gráficas, carnaval, o movimento junino e literatura marginal, a coleção reflete a profusão do pensamento e conhecimento formulados a partir dessas expressões culturais. Todos esses campos são atravessados por diálogos com o pensamento feminista, questões de ancestralidade e interseccionalidades, como gênero, sexualidade, raça e etnia. As contribuições vêm de diferentes municípios cearenses, como Crato, Juazeiro, Barbalha, Iguatu, Senador Pompeu, Itapipoca e Fortaleza.

O resultado é este panorama rico e multifacetado de perspectivas e sensibilidades, de olhares e sensibilidades que inundam o nosso campo cultural com o conhecimento produzido pelos pesquisadores selecionados no edital Territórios de Criação,

aos quais agradecemos desde já o interesse nessa partilha, que aqui se materializa em parceria com a Universidade Estadual do Ceará, por meio da EdUece.

Financiado com recursos federais oriundos da Lei Paulo Gustavo, este projeto integra uma série de importantes iniciativas de fomento realizadas pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. Esta ação fortalece a pesquisa e a produção cultural no Ceará, conectando o estado ao restante do Brasil e do mundo.

A intenção é transformar essas iniciativas em uma ação contínua para que, periodicamente, um grupo diversificado de pesquisadores e pesquisadoras dos municípios cearenses tenha suas publicações financiadas e disponibilizadas nas bibliotecas. Além disso, esta política, ao estimular a visibilidade dessa produção local, contribui para a inserção de nossos agentes culturais em circuitos acadêmico-científicos, oportunizando momentos de troca de experiências e difusão de saberes gestados a partir de dinâmicas da cultura cearense.

Viabilizar e implementar estas ações e estratégias é uma grande satisfação para a Secult Ceará. Isso só é possível graças à confiança e ao engajamento dos pesquisadores e pesquisadoras que apostam nos projetos e parcerias, comprometidos com a execução e sucesso desta política de publicações. Com isso, estamos valorizando cada vez mais a cultura cearense e o trabalho destes atores, destacando a importância da pesquisa, da reflexão e de novas ideias para o setor cultural.

Valorizar a pesquisa e a reflexão sobre o campo da cultura no Ceará é reconhecer a relevância da qualificação dos trabalhadores e trabalhadoras da cultura. Esses profissionais desempe-

nham um papel crucial para a reverberação das políticas públicas e, conseqüentemente, para o fortalecimento dos territórios, promovendo suas respectivas identidades e singularidades.

Ao investir nessas políticas, o Governo do Ceará não apenas impulsiona a cultura e as artes, mas também contribui para posicionar o estado como referência nacional na produção de conhecimento e assegurando um acesso mais democrático ao conhecimento acadêmico em torno da cultura e das políticas culturais.

Luisa Cela de Arruda Coelho
Secretária da Cultura do Ceará

Difundindo conhecimento no campo das artes e da cultura

A formação em arte e cultura tem se revelado como um pilar de crescente relevância na política cultural do Ceará, estabelecendo-se, ao longo do tempo, como um dos eixos fundamentais dessa estratégia. A criação de programas governamentais direcionados nos planos plurianuais 2020-2023 e 2024-2027, com enfoque no desenvolvimento do conhecimento, na formação, no livro e na leitura, constitui um testemunho eloquente deste fenômeno. Em paralelo, a expansão e descentralização de programas e ações formativas, impulsionadas pela Rede Pública de Espaços e Equipamentos Culturais do Estado do Ceará (RECE) e por editais específicos destinados a tal finalidade, conferem uma materialidade palpável a esse processo em curso.

À medida que a política de formação artística e cultural adquiriu relevância e maior escala, vislumbrou-se a necessidade de multiplicar ações e estratégias que ampliassem sua abrangência, entre as quais se destaca a promoção do acesso ao conhecimento produzido no âmbito do campo cultural. Com esse intuito, a Secult e a EdUece uniram esforços para propor a criação do selo Arte, Cultura e Conhecimento, uma linha editorial destinada a difundir saberes e práticas gerados em torno das artes e da cultura. Essa iniciativa valoriza a pesquisa e a construção do conhecimento sobre as dinâmicas que perpassam e constituem esse campo, com especial atenção ao contexto do nosso estado.

A presente coleção se alinha a um dos propósitos fundamentais do selo Arte, Cultura e Conhecimento, que visa disseminar, para além dos muros e repositórios acadêmicos, a produção intelectual que se configura em torno de temas e questões pertinentes ao setor artístico-cultural. De um lado, essa iniciativa busca contribuir para a democratização do acesso a tais conteúdos, favorecendo sua apropriação e instrumentalização por agentes culturais. De outro lado, almeja que essa produção epistêmica infiltre-se nas dinâmicas culturais, concorrendo para qualificar ainda mais os diversos agenciamentos estéticos, poéticos, produtivos e formativos, bem como as esferas políticas que os permeiam.

Marcada, simultaneamente, pela multiplicidade temática e singularidade das propostas autorais, a coleção Territórios de Criação apresenta um rico panorama de investigações realizadas por agentes que tornam suas práticas artístico-culturais porosas a formulações acadêmicas e vice-versa. Evidencia, dessa forma, a potência de pesquisas nutridas pelas vivências pessoais e experiências construídas em distintos contextos, apontando para um processo de retroalimentação entre fazeres do campo cultural e da academia. Nessa tessitura, expressões e linguagens culturais emergem, imbuídas de um pensamento que, de modo entrecruzado, contemporâneo e ancestral, entrelaça-se às problematizações que dialogam com elementos interseccionais como gênero, sexualidade, raça e etnia.

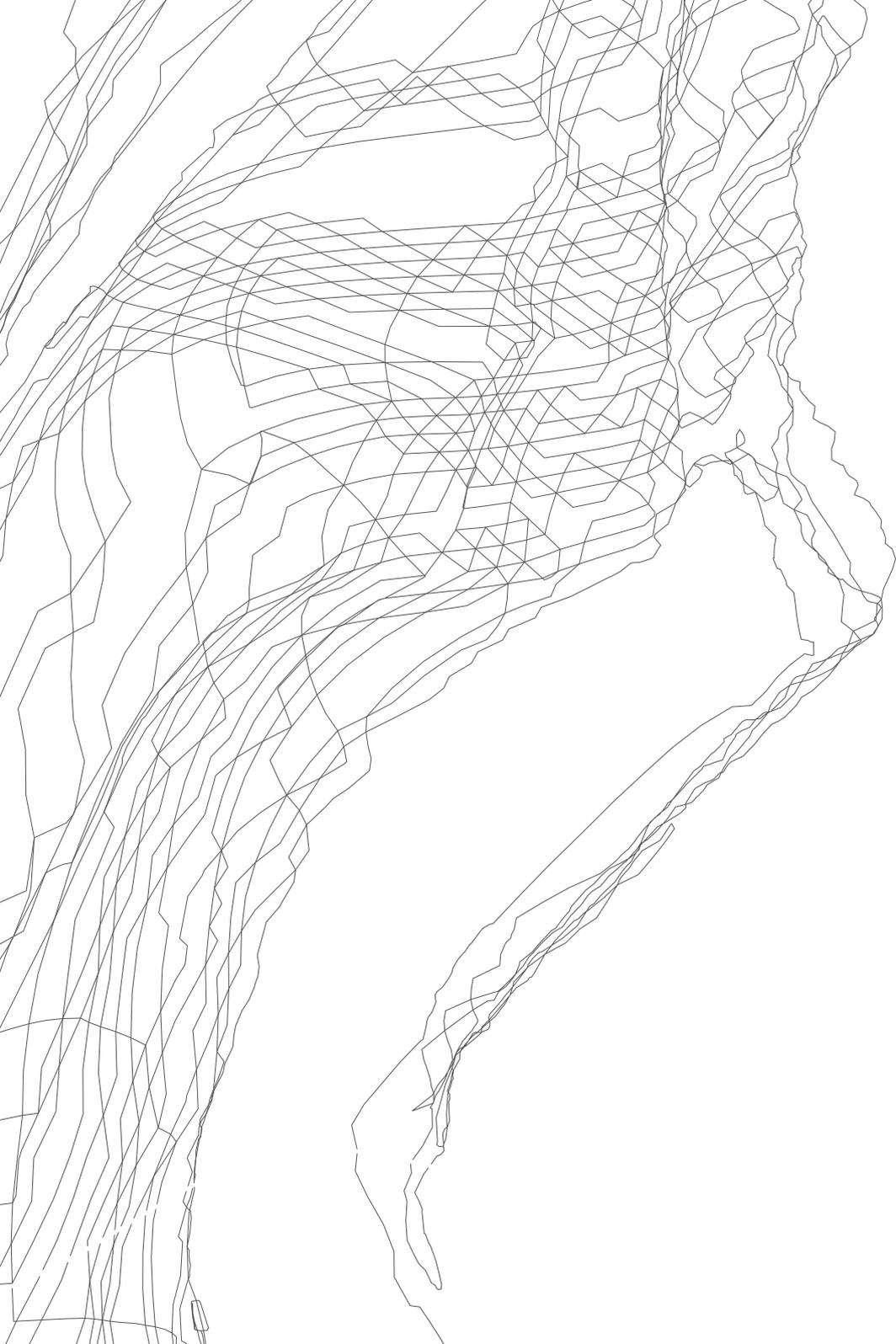
Esperamos, com a publicação da Coleção Territórios de Criação, estar dando mais um importante passo na direção do fortalecimento, ampliação e descentralização das ações

voltadas para a promoção do conhecimento e da formação em arte e cultura. Ao mesmo tempo, desejamos que a riqueza da produção epistêmica presente em seus volumes possa derramar-se sobre o campo cultural como a água que irriga e o adubo que fertiliza, reverberando nos agentes, em seus saberes, fazeres e agenciamentos. Em última instância, trata-se de uma forma de democratizar o acesso ao conhecimento, compartilhar sentidos, provocar o pensamento, movimentar a cultura.

Desejo a todas e todos uma excelente leitura!

Ernesto Gadelha

*Coordenador da Coordenadoria de Formação,
Livro e Leitura da Secult Ceará*



Sumário

- 19 Prefácio
- 25 Introdução
- 43 As influências e características do Recordatório
- 85 Recordatório
- 133 A fotografia como um rastro de amor
- 199 A imagem fotográfica no Recordatório
- 243 Considerações finais
- 249 Referências
- 258 Galeria fotográfica

PREFÁCIO

Recordatório é um adjetivo derivado do verbo recordar. Criar um recordatório significa estruturar um conjunto de informações que podem ajudar na lembrança de algo, como um acervo de documentos. Ou um arquivo de fotografias antigas impressas de famílias do interior do Ceará, como o criado pela pesquisadora, professora e artista Diana Medina: *Recordatório: quando o encontro é marcado pela fotografia*. O Recordatório é mais do que um arquivo fotográfico. É uma investigação artística que relaciona a fotografia à memória, aos arquivos, ao tempo e às relações familiares. Revela sentimentos, emoções e afetos.

Neste livro, oriundo da sua tese de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília, Diana apresenta sua pesquisa sobre como o uso de coleções de fotos de família altera simbolismos e abre novos caminhos para sua reavaliação e ressignificação nos dias atuais. Para isso, Diana reflete sobre o uso da fotografia analógica e material, sobre as mudanças de usos e costumes na transição da fotografia analógica para a digital. Fala sobre o movimento da fotografia, que, embora pareça imóvel, contém movimentos sensoriais, olhares e memórias. Reflete sobre a valorização da memória e identidades locais, analisando seu potencial de ressignificação em um contexto social. Fala sobre o afeto pelas fotografias impressas de família e os sentimentos a elas associados.

“Qual a fotografia mais antiga que você tem em casa?” A partir desta pergunta, Diana entra em casas aleatórias no interior do Ceará e outras questões emergem: “Quais imagens ainda são guardadas pelas pessoas? Que imagem deve ser escolhida para a lembrança do encontro? Que relações afetuosas estão no entorno dessas imagens?”

Muitas outras perguntas surgiram. Como Diana argumenta, “um grande universo de questões é levantado quando se entende que o hábito de imprimir as nossas imagens está desaparecendo”, mas profundidade e foco são necessários em uma tese de doutorado. E três temas principais emergiram dos encontros que se alinharam ao objetivo da pesquisa: afeto familiar na fotografia, presença das mulheres na preservação da memória e busca pela eternidade por meio da fotografia.

E, assim, a jornada para desenvolver o Recordatório foi se construindo e materializando.

Inicialmente, Diana apresenta os fundamentos teóricos do Recordatório, seus influenciadores artísticos e teóricos. A arte conceitual é abordada sob a ótica das possibilidades do “encontro” como obra de arte; a fotografia sob a ótica do minimalismo e da transformação nas artes visuais. A arte relacional é abordada sob a ótica do encontro com o outro, com o coletivo e com o acaso. Também introduz o método pesquisa-participante de caráter qualitativo em Artes Visuais. Uma obra em processo, composta por conceitos operatórios: a cartografia (prática, construção

ao longo do caminho), a viagem (ato de resistência, de liberdade, especialmente para as mulheres) e um pensamento conceitual sobre a fotografia. Esses são alguns dos principais conceitos apresentados por Diana, que os relaciona com competência a textos de vários autores.

Em seguida, Diana nos leva a viajar pelos lugares onde coletou as fotografias e histórias: Olho d'Água dos Constantinos, Serrinha Bela, Mulungu e Sítio Camará, na região serrana; e no Riacho das Pedras, no município de Redenção, todos no estado do Ceará.

Diana se expõe; ouve “não” de pessoas que não quiseram participar do encontro – e se frustra; ouve “sim” de pessoas que se dispõem a contar suas histórias – e se emociona. Dispõe-se a ouvir as histórias, escuta com atenção e está aberta a compartilhar suas experiências. Transforma-se – percebe que está fazendo o bem não só para quem colabora, mas também para si mesma –, acolhe e recebe afeto.

Assim, Diana captura a atenção do leitor ao narrar essa jornada, suas descobertas e experiências ao encontrar as famílias. Descreve situações, lugares, ambientes, pessoas e emoções sentidas ao dialogar sobre sentimentos íntimos que as pessoas expressam quando falam sobre a fotografia mais antiga em sua casa. Diana oferece aos colaboradores uma cópia da fotografia Polaroid tirada no momento do encontro, dando aos colaboradores a oportunidade de refletir sobre o encontro e guardar uma recordação desta experiência.

Diana então analisa esses encontros, fala sobre escuta ativa e discute sobre a fotografia impressa de família a partir da perspectiva dos três temas principais. Ela então reflete sobre o conceito de imagem fotográfica, seu poder e significado na sociedade. Diana também discute sobre a existência de uma imagem anacrônica, dialética, montada e circulante e reflete sobre o seu próprio passado e seus hábitos em lidar com fotografias impressas e afetivas de sua família.

Dessa forma, Diana apresenta um trabalho autoral – por meio da concepção, criação e deslocamento; e um trabalho coletivo – por meio da colaboração durante os encontros em que são retratadas as memórias e recordações de outras pessoas.

Como orientadora desta pesquisa, emocionei-me e, de certa forma, vivenciei esses encontros. Agradeço à Diana pela oportunidade, parceria e aprendizado durante o desenvolvimento desta pesquisa. Agradeço aos colaboradores que possibilitaram os encontros, confiando e compartilhando os sentimentos, histórias e fotografias para fazer parte do Recordatório. Agradeço também aos colegas, alunos e pesquisadores que contribuíram com reflexões, discussões e ideias. Agradeço especialmente às professoras Fátima Aparecida dos Santos e Carla Luiza de Abreu, que participaram das bancas de aprovação desta pesquisa. Agradeço ao Governo do Estado do Ceará, que, por meio do Edital de Chamamento Público, para realização do Programa de Publicação de Pesquisas, transformou esta fascinante obra em uma publicação que integra a coleção Territórios de Criação.

Destaco a participação do Professor Osmar Gonçalves (*in memoriam*) que, além de suas valiosas contribuições na banca de qualificação, incentivou a escrita desta obra por meio de conversas inspiradoras com a Diana. Esta publicação é uma homenagem à sua memória.

Como explica Diana, Recordatório trata principalmente da relação entre memória e fotografia, mas também de temas como passado, família, comunidade, identidade e afeto. Recordatório é um livro cheio de emoções, aprendizados, reflexões, beleza e sentimento. Desejo a vocês muita emoção!

Virgínia Tiradentes Souto

Introdução

“Transcender pela lente do amor
Cantar o mântico
Pagar o kármico na lida
Transcender, pela lente do amor
Do amor.”

Gilberto Gil - Lente do amor

O Recordatório é uma ação artística que se propôs a criar um acervo de imagens coletadas durante viagens ao interior do Estado do Ceará. Partindo dessa ação, buscou-se investigar práticas e possibilidades das fotografias impressas na atualidade. Um acervo foi montado de forma itinerante, através de viagens com paradas em pequenas cidades e comunidades rurais, onde foram coletadas imagens de álbuns de família e polaroides, assim como as histórias ligadas a essas imagens. A escolha por lugares no interior foi impulsionada pelo próprio ato de viajar. No deslocamento constante entre as pequenas casas à beira da estrada ou nos arredores das cidades de médio porte, fiz as coletas durante a viagem. As paradas foram feitas pelos caminhos percorridos. Ou seja, o Recordatório é composto pela viagem, pelos encontros e pelas coletas de imagens, tendo as reflexões como desdobramento.

Parti das pesquisas realizadas no Mestrado¹, em que a deambulação e o deslocamento foram eixos norteadores. Depois dessa vivência, a errância passou a fazer parte das minhas pesquisas pedagógicas com maior frequência. Outro acontecimento que influenciou esta pesquisa, que está em andamento, foram as experiências do projeto “Ferroviagem”², a partir do qual exploramos as diversas maneiras da utilização de arquivos em ações artísticas.

Durante a pesquisa de Mestrado, pontuei a importância da minha prática de deambulação como ferramenta no processo criativo. A dissertação teve como finalização uma experiência de instalação com projeção em que convidei o observador a explorar, ou melhor, a praticar ele mesmo uma deambulação diante da obra. Na pesquisa realizada no Mestrado, elaborei um memorial das minhas práticas de deambulação, assim como minha prática de desenho, performance e fotografia, trabalhando com artistas que transitavam entre o desenho, a fotografia e a caminhada em seus percursos criativos, como Ana Mendieta, Georgia O’Keeffe, Lygia Clark e Rosângela Rennó. Para a pesquisa atual, a proposta foi viajar pelo interior do Estado do Ceará explorando novos elementos da prática de deambulação.

1 A dissertação “*La déambulation sensible et le vivant organique: considérations sur un parcours artistique*” (A deambulação sensível e o vivo orgânico: considerações sobre um percurso artístico) foi apresentada e aprovada em junho de 2014 no Programa de Pós-graduação em Artes, na linha de Criação, Teoria e Mediação em Artes Plásticas, na Universidade de Toulouse I - Le Mirail.

2 Arquivo de vídeo com algumas cenas do projeto “Ferroviagem”, publicado para compartilhamento na internet. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=liZ8zGAQTKE&feature=youtu.be>. Acesso em: 20 mar. 2023.

Quando iniciei minha prática docente no magistério superior³, procurei desenvolver projetos com os estudantes a partir dos quais fosse possível a integração da minha prática como artista e pesquisadora, unindo preceitos da fotografia contemporânea com atividades de intervenção urbana e performance. Foi possível realizar várias ações com o objetivo de ampliar a criatividade dos discentes e impactar a comunidade local. Fizemos caminhadas experimentais; realizamos murais coletivos na cidade, grupos de estudo de fotografia e performances pedagógicas. Pude integrar satisfatoriamente minhas pesquisas em Artes Visuais com minhas turmas das disciplinas de História da Arte, Processos de Criação, Desenho e Fotografia. Dentre essas experimentações, ressalto um projeto em particular que me incitou a trabalhar com fotografias antigas e com as quais pudemos realizar uma ação que uniu memória, arte e tecnologia. O já mencionado projeto “Ferroviagem” nasceu da necessidade de explorar o passado das ferrovias do Estado do Ceará, na intenção de reativar as memórias que fazem parte da história do trem que circulava em várias cidades do interior.

Esse projeto se iniciou na disciplina Processos de Criação, do curso Design Digital da Universidade Federal do Ceará, no período 2018.1, na cidade de Quixadá⁴.

Durante a ação, o prédio da antiga estação ferroviária da cidade de Quixadá foi ocupado por projeções que traziam: fotografias

3 Integro o corpo docente da Universidade Federal do Ceará – campus Quixadá (desde 2015).

4 Quixadá é uma cidade no interior do Estado do Ceará, com cerca de 80.000 habitantes. Inserida numa região do sertão semiárido e cercada por monólitos, fica a 167 km de distância da capital, Fortaleza.

antigas das vias férreas do Estado; dos passageiros que utilizavam o trem como transporte; das estações de cidades vizinhas; e vídeos de ferrovias atuais. Aproximadamente cem moradores da cidade presenciaram a intervenção. A praça pública, que fica ao lado da estação, foi ocupada por uma instalação sonora composta com sons típicos de uma estação ferroviária: apitos de trem, passos apressados, maquinário em andamento. Durante a intervenção, foi coletada a opinião do público, assim como o relato espontâneo de memórias ligadas aos trens, através de um questionário semiestruturado.

Tanto durante a fase de pesquisa, quanto no planejamento e culminância do “Ferroviagem”, houve o surgimento de muitas reflexões. Uma das questões presentes foi a possibilidade de reativar uma estrutura arquitetônica como a estação de trem da cidade de Quixadá, que se encontra em desuso e em estado de deterioração. “Ferroviagem” animou aquela estrutura com projeções mapeadas e trouxe à memória da comunidade lembranças de um passado importante que foi repleto de atividades sociais, econômicas, afetivas etc.

Outra reflexão surgida foi como um arquivo de fotografias pode ser utilizado de forma distinta para conduzir uma experiência estética. A utilização desses arquivos nas projeções mapeadas foi uma ação artística efêmera (Buci-Glucksmann, 2003) e reverberou na sociedade a revitalização de um patrimônio. Mesmo que momentaneamente, a estação transformou-se e renasceu, ativando circuitos de memória coletiva da cidade.

A proposição inicial do estudo aqui apresentado foi dar continuidade às pesquisas sobre as potências inseridas nos arquivos fotográficos. Assim nasceu o Recordatório. Trata-se de

uma ação durante a qual pretendi criar um acervo fotográfico que foi montado enquanto realizei viagens no interior do Estado do Ceará. Viagens essas com paradas em pequenas cidades, onde, em visitas domiciliares, foram coletadas imagens de álbuns de família e, ao final de cada encontro, ofereci uma polaroide realizada naquele instante. Trata-se de uma pesquisa-ação, de caráter qualitativo. Enquanto pesquisadora, integrei-me ao objeto de pesquisa em seu percurso, sendo, também, a coleta e a interpretação realizadas por mim.

O método utilizado na coleta e na análise de dados foi o cartográfico, que demanda um alinhamento corporal e intelectual para todo o processo de construção da pesquisa, ou seja, uma ênfase maior no processo que no objetivo final. O Recordatório foi analisado e aprovado pelo Conselho Nacional de Pesquisa em 2022⁵.

Com o início das práticas no campo para a coleta das fotografias e dos encontros, tivemos a efetivação do início da construção do acervo, propriamente dito. A cada encontro, um novo acréscimo no objetivo, pois tivemos uma fotografia antiga e uma cópia da polaroide recém-feita. Como uma pesquisa-ação, a pesquisadora age diretamente na construção do objeto e torna-se uma artista-operadora (Bourriaud, 2009) que reúne sua obra coletiva, agindo como uma cartógrafa. Deve haver uma aproximação da pesquisadora com o campo, aproximando-se dos requisitos de uma pesquisa etnográfica como o contato direto (Barros; Kastrup, 2010, p. 56).

5 Através do parecer número: 5.578.865, o projeto foi aprovado pelo Conselho Nacional de Pesquisa - UNB para execução.

Faz-se a pesquisa na ação. Constroem-se, a cada encontro, os elementos significantes do processo: escritos e imagens que foram arquivados com cuidado e zelo.

A palavra recordatório⁶ é um adjetivo e deriva do verbo recordar. Criar um recordatório é estruturar uma série de informações que possam ajudar na lembrança de algo ou alguma coisa. Para a criação desse arquivo, foi demandada a fotografia mais antiga que a pessoa possuía em casa; em troca, foi oferecida uma polaroide do momento. Ao sair, a imagem coletada daquela casa estaria com a pesquisadora através de um registro digital, assim como uma cópia da polaroide entregue no momento do encontro. Agindo dessa forma, constroi-se um arquivo fotográfico em que existem imagens carregadas de memórias e imagens atuais do momento recém-vivido, criando situações novas.

Lembrar, rememorar está intimamente ligado à imagem fotográfica. O projeto Recordatório tem como principal objeto de pesquisa o arquivo fotográfico familiar impresso, analisando suas possibilidades de ressignificação no contexto social. Trata-se de uma investigação artística que relaciona a fotografia com a memória, com o arquivo, com o tempo e com a relação familiar. Ao manusear essas memórias, abrimos novas possibilidades de criação, contemplação e análise sobre a fotografia na contemporaneidade.

A inspiração do projeto Recordatório nasceu do livro *Almas mortas* (1983), de Nikolai Gógol (1809-1852), em que um trabalhador da administração do governo descobre que pode obter

6 Segundo o dicionário, “Recordatório” é aquilo que se faz para recordar, com intenção recordatória. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/Recordat%C3%B3rio>. Acesso em: 13 mar. 2023.

algumas vantagens no sistema de impostos, caso ele possua em seu nome muitos escravos mortos. Então, ele sai à procura de comprar documentos destes escravos em diversas propriedades. A ideia de coleta itinerante, de perguntar pela fotografia mais antiga da casa e dos encontros diretos surgiu desse texto instigante. Gógol ficcionava sobre a realidade, criava possibilidades de relações e jogava dentro destes caminhos criativos. Com inspiração na viagem inusitada do protagonista de *Almas mortas*, busquei estabelecer uma troca simbólica de referências do passado e do presente, através das imagens, ao solicitar a fotografia mais antiga de cada casa visitada.

Através do Recordatório, busco realizar uma análise sobre o que há de complexo na relação de se manter um arquivo de imagens; refletir sobre o que se tem e como se mantém este arquivo. Com a massiva popularização das câmeras nos celulares, torna-se cada dia mais rara a impressão de fotos. Quem imprime suas fotos? Que fotos você tem em casa?

Ao adentrar o domicílio aleatoriamente escolhido para a coleta, a pergunta inicial foi: Qual a fotografia mais antiga que você tem em casa? Partindo dessa indagação, abrem-se reflexões sobre o que se guarda em termos de imagens nas casas do interior do Ceará e se existe o hábito de guardar fotografias antigas ainda, momento em que a maioria das pessoas cria e compartilha suas fotos nos telefones celulares. Partindo dessas fotografias, pretendi observar: Quais imagens ainda são guardadas pelas pessoas? Que imagem deve ser escolhida para a lembrança do encontro? Que relações afetuosas estão no entorno dessas imagens?

Quando tratamos de acervo, sabemos que este pode ser pessoal, público, coletivo, familiar, estatal, privado etc., e tem uma significativa presença no cotidiano da nossa sociedade de diversas maneiras. Sendo assim, o arquivo/acervo fotográfico é um grande campo de pesquisa.

Pretendo explorar o potencial de um arquivo fotográfico criado durante o andamento da pesquisa, ao elaborar uma escrita que contemple a experiência da coleta, assim como a análise dos significados dessas fotografias na contemporaneidade. Segundo Aleida Assmann (2011, p. 367), os sistemas de registro, como a escrita, existem para um armazenamento externo, pois, ao extrair a memória do ser humano, esta se coloca fixada e independente para fácil acessibilidade. Da mesma forma, podemos pensar sobre os arquivos fotográficos que, uma vez compartilhados, potencializam narrativas de diferentes sujeitos.

No Recordatório, trabalhei com fotografias que ativam memórias. É um arquivo montado com peças que já possuíam uma função em cada casa que foi visitada. Trata-se de um arquivo híbrido (pessoal e coletivo). É pessoal, pois foi criado pela pesquisadora através de um deslocamento autoral; é coletivo, pois a sua construção foi fruto da colaboração em cada encontro.

A produção fotográfica existe em demasia atualmente. Estamos produzindo imagens como nunca visto na nossa história (Rouillé, 2013, p. 18). A facilidade de registrar nosso cotidiano é continuamente melhorada. Todas essas melhorias advindas com a fotografia digital abrem questionamentos sobre o real valor de uma fotografia hoje. Uma ideia de banalização da imagem e de

suas funções acompanha este movimento de acréscimo na produção fotográfica. A ação artística aqui proposta é um gesto de contraponto a essa massificação das imagens, pois busca construir um arquivo fotográfico que agregue diferentes temporalidades e pessoas. Recordatório é uma obra em contínua construção, que aciona memórias, vivências passadas e lembranças íntimas dos encontros que compõem sua construção através da fotografia, desafiando a problemática atual de vivermos imersos numa abundância de imagens, onde se enfraquece o valor dado à fotografia impressa. A prática de imprimir fotografias tem se tornado cada dia mais rara, e estamos testemunhando uma transformação comportamental nesse sentido. Esta pesquisa elabora ainda pontos de reflexão acerca dos usos e costumes que existem entre a fotografia digital e a analógica.

Para lidar com as questões que emergem da realização da presente pesquisa em artes, utilizo uma abordagem fenomenológica em que me considero o ponto inicial de toda a ação. É a partir da minha experiência como mulher-artista- -pesquisadora que parto para a ação e para a análise.

O objetivo geral desta pesquisa é pensar como a utilização dos acervos fotográficos familiares movimenta simbolismos e abre novos caminhos de requalificação e ressignificação destes na contemporaneidade, além de refletir sobre a valorização da memória e das identidades locais. Como expectativa, tem-se que a foto impressa familiar mobilize afetos e memórias atualmente, apesar de estar sendo transformada profundamente pela ampliação e pela utilização da fotografia digital.

Sob a orientação da Professora Doutora Virgínia Tiradentes Souto na construção dos argumentos teóricos que comporiam este livro, desde quando compunha tese doutoral, decidimos por fazer algumas escolhas. A primeira foi a realização de uma coleta inicial do Recordatório: algo que pudesse nos demonstrar empiricamente como seria a aplicação do projeto seguindo seus protocolos criativos. Ao me deparar com o processo real de coleta dessas imagens, percebi-me com uma demanda de escuta. Cada pessoa que participou do Recordatório me viu, de certa forma, como uma confidente e, além de me permitir ver a sua foto mais antiga, também me abriu seus medos, alegrias, dores, críticas, sonhos, decepções e vitórias. Uma vez em campo, pude ver como a fotografia impressa traz impregnada em sua materialidade toda uma carga sentimental e desejo de comunicação.

A segunda escolha que fizemos foi decidir quais temas seriam desenvolvidos no texto. Diante de uma miríade de problemáticas possíveis, não foi fácil decidir os caminhos pelos quais poderíamos seguir. Depois de muita reflexão, decidimos aprofundar-nos em três aspectos: o afeto familiar na fotografia, a presença das mulheres na guarda da memória e a busca da eternidade através da fotografia.

O primeiro capítulo deste texto traz o trajeto criativo do Recordatório com os seus influenciadores artísticos e teóricos. Trata-se da fundamentação teórica que sustenta o Recordatório como uma obra artística relacional em processo e que une a viagem, a performance e a fotografia. Por ser processual, essa proposta de construção de um acervo tem início e poderia permanecer em

aberto, avolumando-se sempre. Sendo assim, é um trabalho onde não existe limite. Também se contempla a metodologia utilizada na construção deste projeto artístico.

Ainda neste primeiro capítulo, são desenvolvidos temas como a arte conceitual que expande as possibilidades de criação artística, trazendo o “encontro” como uma obra de arte. Para apresentar a relação da fotografia com a arte conceitual, faço uma busca no minimalismo, expondo argumentos de transformações nas Artes Visuais. Ao finalizar, apoio-me na arte relacional em que os elementos de composição de uma obra artística também passam a ser o encontro com o outro, com a coletividade e com o acaso. Como exemplos de trajetórias artísticas que me foram inspiradoras, realizo a leitura de trabalhos do artista Rirkrit Tiravanija e da artista Sophie Calle, nos quais se encontram alguns pontos em comum com o percurso do Recordatório.

O segundo capítulo é inteiramente dedicado às narrativas de coletas do Recordatório. Relato os acontecimentos e encontros realizados nessa experiência, com dados que foram registrados em diários, áudios, registros pessoais e imagens relacionadas. Os protocolos de distanciamento e higiene foram tomados durante cada visita, pois ainda estávamos numa pandemia. Com a queda no número de casos no Ceará, no mês de outubro de 2020, pude sair para minhas primeiras coletas. De um encontro a outro, vou contando a sequência de fatos que constituíram a primeira parte do projeto. Essa narrativa está dividida pelos lugares onde eu passei: Olho d’Água dos Constantinos, Serrinha Bela, Mulungu e Sítio

Camará, nas primeiras coletas. Num segundo momento, compartilho os encontros realizados na comunidade Riacho das Pedras. Em cada parada, exponho como se deu a coleta em seus detalhes. Início o capítulo relatando as primeiras paradas e as negativas recebidas. Exponho também as minhas dúvidas de dar continuidade à pesquisa, diante de tantas negativas; os momentos de espanto e receio, tanto por conta da proposta, quanto por ainda ser um momento de pandemia. O início das coletas foi um desafio para toda a ação. Encontrei pessoas com profunda aversão à fotografia, o que me surpreendeu. Essas negativas são tão importantes quanto as respostas positivas, pois ao se negarem a participar da coleta de imagens, aquelas pessoas demonstraram que se importam ainda mais com a fotografia. A peregrinação, de casa em casa, a conversa calma e sincera, colocando-me como alguém que escuta e absorve as narrativas que chegam até mim, tudo isso compõe o Recordatório. Pequenas ações com pessoas desconhecidas que são realizadas no intuito de dar voz ao anonimato, de observar no campo e na simplicidade dos encontros a importância que a fotografia tem atualmente.

No terceiro capítulo, analiso os encontros realizados, problematizando a presença da fotografia impressa familiar. Esse capítulo está dividido em três temas: a fotografia impressa no contexto afetivo familiar, a presença da mulher como guardiã da memória e a busca da eternidade através da fotografia. Logo no início, destaco a importância de uma escuta ativa para desenvolver as propostas apresentadas pelo Recordatório, tomando um posicionamento de quem observa e se permite escutar o outro, além de se deixar levar pelo caminho - posturas importantes para

uma artista/cartógrafa. Em seguida, analiso a fotografia sendo tratada como um talismã e parto da primeira coleta realizada. Nesta reflexão, apoio-me nos escritos de Roland Barthes (1984), para pensar a fotografia como um elemento de recordação e perpetuação do amor familiar. Na sequência, passo a refletir sobre a fotografia como base memorial familiar e a casa como um abrigo desta memória. Apoio-me nos escritos de Gaston Bachelard sobre as poéticas contidas nas casas, para analisar a presença dessas fotografias em lugares de destaque neste espaço em particular. Dentro desse universo familiar, destaco a presença dos traços familiares ressaltados nos retratos. O retrato é marca registrada da fotografia familiar e elemento fundamental nos álbuns familiares. Também foi o retrato que sofreu as modificações mais radicais com a chegada da fotografia. Analiso essas modificações e as consequências para este arquivo familiar. Para finalizar as reflexões em torno da família, apresento a obra *Devastação*, de Paula Huven, que utiliza a fotografia como uma ligação definitiva entre mãe e filha.

Ainda no capítulo três, destaco que a postura feminina, de fortalecer os laços memoriais das famílias, é latente em muitas culturas. Partindo da constatação de que a totalidade das colaboradoras do Recordatório até aqui é feminina, dedico-me a refletir sobre esta mulher com múltiplas ocupações, que cuida das memórias familiares e se dedica a preservar algo tão etéreo como a recordação, tão fundamental como o afeto. A constatação de que são as mulheres que cuidam, fortificam e edificam as memórias familiares fica mais exposta no cuidado com as fotografias familiares. Busco elencar a importância da presença

feminina como guardiã da memória. E nesse contexto, trago a imagem mais antiga da minha família para afirmar que recordar é uma ação movida, no meu caso também, por mulheres. Ao finalizar esse tema, apresento a obra audiovisual *Travessia*, de Safira Moreira (2019), em que a artista compartilha a sua dor de encontrar vazios nos álbuns familiares.

Para finalizar as problemáticas surgidas nas coletas, trago algumas reflexões sobre a busca da eternidade por meio da fotografia. Analiso como passamos a ter com a fotografia digital os mesmos desejos de eternidade e beleza que apresentávamos com a fotografia analógica. As fotografias amadas nas quais conservamos pessoas que nos são muito importantes têm papel fundamental em nosso cotidiano: elas tentam eternizar a presença dessas pessoas. Existem muitos rituais ligados ao luto, e o “santinho de sétimo dia” é um deles. Esse é um tema também debatido neste texto. A fotopintura, por sua vez, colocou-se como uma forma de integrar as cores nas imagens e fortificou-se como uma forma de “melhorar” o aspecto dos fotografados e dar-lhes ornamentos sofisticados, deixando a imagem de alguém saudável e abastado para a eternidade, legando para a posteridade um ideal de vida.

No quarto capítulo, encontramos uma reflexão sobre o que é a imagem fotográfica, suas potências e significados na sociedade. A nossa relação com a imagem é ancestral e pertence à nossa civilização desde os tempos em que vivíamos nas cavernas. Criar uma imagem representa um poder comunicativo que tem a cada dia se inserido mais em nosso cotidiano. Nesse capítulo, direciono algumas reflexões sobre o poder destas imagens coletadas no

Recordatório e seus significados, considerando que hoje as novas tecnologias impõem outros desafios na produção e no compartilhamento das imagens.

Nossa relação com as imagens é de profundo vínculo com algo mutável e repleto de significados para a nossa cultura como um todo. A imagem é a base nas reflexões iniciadas no Recordatório. A sua mobilidade é a dificuldade em se encaixar numa definição objetiva. A imagem é ação. Ela age sobre nós de diferentes maneiras: seja no assombro ou na adoração, a imagem age diretamente sobre nós. Sua existência é integralmente dependente de nós, seres humanos.

Também desenvolvo nesse quarto capítulo um argumento que traz a fotografia em si, tomando-a um dispositivo de agenciamento do Recordatório. É com a imagem fotográfica coletada que se dá início a uma espiral de acontecimentos. A fotografia mais antiga de cada casa visitada aciona uma série de episódios que trazem uma complexidade ao Recordatório. Apoio-me no livro *Discours, image, dispositif. Penser la représentation* (2008), de Philippe Ortel, para entender a ideia de dispositivo desenvolvida por Foucault e aplicá-la às Artes Visuais. Nesse sentido, discuto três níveis de entendimento: técnico (agenciamento de elementos heterogêneos); pragmático (interações humanas); e simbólico (valores semânticos atrelados ao dispositivo).

Na continuidade do capítulo quatro, reflito sobre as condições de se criar e manter um arquivo/acervo, e como se dá o interesse pela coleta de objetos históricos nas Artes Visuais. Através do conceito de Giselle Beiguelman de “artista--como-histo-

riador”, abro algumas reflexões sobre a coleta do Recordatório, que se ocupa com fotografias antigas e ativas, funcionando como mobilizadoras de memórias.

Sem procurar respostas ou determinismos, realizo essas configurações na lembrança de que a minha opinião não é única e, sim, existem tantas possibilidades de apreensão de uma imagem quanto pessoas. Pois, segundo François Soulages (2010), a fotografia nasce entre o objeto fotografado e o fotógrafo e é por este nascimento híbrido que ela pode ser poética. Além das fotografias coletadas, temos os relatos que integram o Recordatório. Para refletir sobre a importância dessas narrativas, critico nossa necessidade de atualidade constante, cenário em que desprezamos as experiências e supervalorizamos o presente. Para reforçar a presença do arquivo nas Artes Visuais, trago o trabalho *Corpo da alma*, de 2003, de Rosângela Renó. Imagens que perpetuam a presença de uma pessoa amada. Também trago o trabalho *The donkey became a zebra: darkroom stories*, de 2019, de Michel Campeau, em que o artista coleciona fotografias de cabines ambulantes, num desejo de colecionar histórias. Esses trabalhos falam do desejo dos artistas na produção de obras que reverberem o arquivo fotográfico e valorizem o seu potencial de criação e de tensionar temporalidades.

Discuto, ainda nesse capítulo, a presença de uma imagem anacrônica, dialética, montada e em circulação. Para entender a imagem nessa complexidade, parto dos escritos de Didi-Huberman, em seu livro *Diante do tempo*. Ali, o autor destaca a congruência do pensamento de Walter Benjamin e Aby Warburg em re-

lação às imagens. O anacronismo é visto como uma característica positiva, pois pode revelar novas possibilidades de entendimento das temporalidades envolvidas. A dialética é a atestação da existência de diversos tempos numa mesma imagem. Ao deixar uma polaroide na casa de cada coleta realizada, reforçamos simbolicamente uma troca de tempos, sendo a fotografia recém-impressa um lembrete do presente em vários sentidos. A fotografia ofertada como um presente é um registro do momento do encontro.

Por montagem, entende-se uma alternativa de composição em que não se tenha um pensamento linear. A montagem cria visualidades e deve seguir aberta a novas composições. Com as coletas e capturas realizadas no caminho da pesquisa, criou-se um acervo de imagens. Para aprofundar essa discussão, trago o *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, como uma fonte poética para a organização do acervo do Recordatório. Se as imagens inspiram movimentos, se a montagem deve ser passível de muitas possibilidades de visualização, esta organização também deve ser renovada constantemente, criando associações.

Parti do entendimento do Recordatório como uma ação artística, uma obra em processo, sendo o movimento parte constituinte deste. Seguimos ativando memórias, narrativas e encontros através da fotografia. Para que o acervo decorrente dessas coletas continue a fazer sentido, fez-se necessária a criação de um espaço que respondesse a esse desejo de montagem constante e de circulação das imagens. A solução encontrada para responder essa característica foi a criação de um sítio digital; e a fundamentação teórica para a construção dessa forma

de compartilhamento também está incluída no capítulo quatro. Esse espaço já está em funcionamento e pode ser acessado.

Pesquisar fotografias familiares impressas e afetivas é um caminho que me levou a olhar para o meu próprio passado e a refletir sobre os meus próprios conceitos e hábitos para com a minha imagem familiar impressa e afetiva. Uma forma de olhar para si através do outro. Convido a/o leitora/leitor a uma viagem que trata principalmente da relação memória e fotografia, mas também, está permeada de temas que nos são preciosos, como passado, família, coletividade, identidade e afeto. Boa leitura!

As influências e características do Recordatório

“Já conheço os passos dessa estrada
Sei que não vai dar em nada
Seus segredos sei de cor
Já conheço as pedras do caminho
E sei também que ali sozinho
Eu vou ficar tanto pior
E o que é que eu posso contra o encanto
Desse amor que eu nego tanto
Evito tanto e que, no entanto
Volta sempre a enfeitiçar
Com seus mesmos tristes, velhos fatos
Que num álbum de retratos
Eu teimo em colecionar.”

Chico Buarque – Retrato em branco e preto

Toda ação parte de uma ideia ou a soma de algumas ideias. O Recordatório, por ser uma ação artística, nasceu influenciado por vários artistas, teóricos, movimentos das Artes Visuais e da Literatura. Essas influências reverberam em sua concepção, em sua ação em suas reflexões trazidas pelo inventário em si. E, por se tratar de uma obra em constante crescimento, enquanto houver coleta, existirá alargamento de seu alcance.

Com o início da ação em campo, passei a constatar muitas questões que estavam em suspensão e que, com a prática, passaram a fazer sentido. A proposta inicial de uma ação artística em que a fotografia age como um disparador de encontros vem abrindo muitos desdobramentos conceituais. É importante que partamos de alguns conceitos metodológicos para que compreendamos a abrangência deste projeto.

Neste primeiro capítulo, esclareço pontos cruciais para o entendimento de todo o processo que aqui será estudado. O Recordatório é uma pesquisa sobre a fotografia impressa familiar e afetuosa que se utiliza de uma abordagem cartográfica para compreender os caminhos abertos nos encontros. Trago neste capítulo os elementos dos quais me utilizo na realização desta obra: a tomada de uma postura em que a escuta se faz essencial, a utilização de áudios/diários, bem como a observação do campo de pesquisa em todos os detalhes. A importância dos afetos e do respeito nas coletas são alguns elementos que constituem esta pesquisa. Ao me colocar na coleta das fotografias mais antigas das casas, coloco-me também como uma cartógrafa que constroi um ambiente de troca e afeto.

Ao identificar a cartografia como um método de acompanhamento do processo de criação do Recordatório, afirmo ao mesmo tempo que não existem regras preestabelecidas e não parto do desejo de obter respostas. Existe aqui uma inversão, em que “o desafio da cartografia é justamente a investigação das formas, porém, indissociadas de sua dimensão processual, ou seja, do plano coletivo das forças moventes” (Escócia; Tedesco, 2010, p. 99), sendo mais importante a possibilidade de

afeto e de troca nos encontros.

A viagem é um elemento importante no Recordatório. Estar em trânsito demanda uma série de cuidados e uma postura de observação ainda mais acurada: o ambiente, as casas, a vegetação... tudo entra nas observações levantadas.

Os encontros ocorridos no Recordatório são situações promovidas pela fotografia. Aqui, a utilização da técnica dá lugar para uma ampliação da fotografia. Utilizo-me da fotografia para ativar estes encontros e promover contatos e permutas. Para o entendimento da utilização da fotografia para além da sua captura, discorro sobre a resignificação das obras de arte e a relação espectador/obra. A valorização do processo em detrimento da obra final e a importância do conceito no entendimento da obra. Preceitos que passaram a moldar a produção artística em meados do século XX e se fazem presentes até os dias atuais.

Ao coletar a fotografia mais antiga das casas, estou assumindo uma postura diferenciada. Não estou tomando uma personagem, mas passo a me comportar como uma coletora de imagens e de narrativas. Sendo assim, a postura de uma *performer* aparece para me encorajar e, ao mesmo tempo, proteger-me de possíveis negativas e frustrações no campo de pesquisa. Neste primeiro capítulo, também indico de onde vem minha prática na performance e minhas inspirações artísticas.

O encontro no Recordatório é de fundamental importância. São estes momentos efêmeros que trazem diversas narrativas e demonstram toda a riqueza do material coletado. Quem participa e quem não participa também colabora, pois a relação existe

no primeiro contato, seja para participar ou não. Ter o encontro como base principal da ação é a característica relacional do trabalho. Para concluir o primeiro capítulo, trago a obra de Sophie Calle, que me inspira com uma forma muito original de se relacionar com a sociedade através da fotografia.

A pesquisa se faz no caminho

Colocar-se à disposição de encontros não previstos ou escolher os locais de coleta no ato da viagem corroboram para um pensamento artístico definido pelo movimento e pela criação de situações. São escolhas que caracterizam, de forma profunda, a minha criação artística.

O objetivo deste texto é ampliar os sentidos trazidos pelo Recordatório. Seja no seu processo de acontecimento, seja no arquivo que é desenvolvido. É fundamental entender quais são os conceitos operatórios que giram em torno do Recordatório. A viagem como método é um conceito primordial e justifica o fato desta obra se dar em constante movimento. Outro conceito operatório inicial é a importância de que existe no encontro, na troca e na experiência.

O Recordatório é uma pesquisa-participante de caráter qualitativo em Artes Visuais (Marconi; Lakatos, 2010), em que os conceitos cartográficos servem como orientadores de conduta (Pozzana; Kastrup, 2010). Dedicando uma atenção plena, com a consciência de um corpo vibrátil e utilizando-me de áudios/diários, estou integrando as premissas da cartografia na pesquisa.

Ao viajar, estou em transição nos locais e me amparo na cartografia para analisar os encontros efetuados.

A pesquisa em Artes Visuais, de acordo com Sandra Rey, no texto *Por uma abordagem metodológica da pesquisa em Artes Visuais*, de 2002, é um deslizar numa fita de Moebius⁷: o artista caminha entre a teoria e a prática continuamente. Através daquilo que se cria, busca-se um amparo teórico que reforce e amplie teoricamente o seu trabalho artístico. Entre ideias, práticas e reflexões, a pesquisa coloca-se como um processo aberto e em contínuo desenvolvimento.

O Recordatório caracteriza-se por ser uma obra em processo, ou seja, que pode ser realizada inúmeras vezes, seja por mim ou outros realizadores. Por se caracterizar assim, esta ação é constituída de conceitos operatórios essenciais que modulam a sua existência. Dentre estes conceitos operatórios, temos a cartografia, a viagem e um pensamento conceitual sobre a fotografia.

A cartografia aparece como uma referência metodológica no caminho, e o caminho se faz tão ou mais importante que o resultado. Coloco o ponto principal da ação no campo do sensível. O Recordatório apoia-se em dois conceitos: na cartografia, pensada pelos filósofos franceses Gilles Deleuze (1925-1995) e Felix Guattari (1930-1992), que aparecem na introdução do livro *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, de 1980, e também demonstrada em diversos encontros e entrevistas no livro *Cartografia Sentimental transformações contemporâneas do desejo*, de Suely Rolnik

7 Moebius é um experimento matemático onde se prende o início e o final de uma fita se transformando num objeto não orientável.

(2011); e no afeto, que parte dos pensamentos do filósofo Baruch Espinosa (1623-1677), aqui apresentados pela filósofa Marilena Chauí, em seu livro *Espinosa, uma filosofia da liberdade*, de 1995.

Cartografia faz-se na prática. Segundo Eduardo Passos, “o ponto de apoio é a experiência entendida como saber-fazer, isto é, um saber que vem, que emerge do fazer” (Passos, 2010, p. 18). Somente na ação é que se decantam todas as influências, ideias, reflexões advindas com o objeto de pesquisa. Antes de iniciar as coletas para o Recordatório, eu não tinha um horizonte tão ampliado como agora, depois de iniciá-las. Apenas na vivência da estrada, pude vislumbrar com mais clareza várias questões que passaram a ter importância fundamental, como, por exemplo, a escuta do outro, o encontro com diferentes mulheres, a força da fotografia impressa, a importância da manutenção de um diário etc., questões que se fortaleceram na prática.

Numa pesquisa que se orienta pelos pressupostos cartográficos, devemos compreender a fragilidade de estarmos no campo de pesquisa e de ainda não termos definições ou orientações claras e sequenciadas, pois o saber se faz ao caminhar, e é apenas neste lugar de trânsito onde podemos nos abrir para uma pesquisa cartográfica. “Conhecer o caminho de constituição de dado objeto equivale a caminhar com esse objeto, construir esse próprio caminho, constituir-se no caminho” (Passos; Barros, 2010, p. 31). A cada parada, a cada encontro, acrescento no Recordatório uma peça do seu arquivo e incluo em minha análise reflexões que só acontecem no campo de pesquisa. É preciso ter coragem de estar no campo e “construir-se no caminho”. Isso é o grande desafio,

pois aqui se trata de observar as relações, mais do que encontrar respostas para perguntas dadas anteriormente.

Observar é rastrear tudo do espaço explorado: a linguagem corporal da colaboradora e os objetos que circundam a cena. “Para o cartógrafo o importante é a localização de pistas, de signos de processualidade, de ritmo” (Kastrup, 2010, p. 40), onde todos estão em movimento: aquele que pesquisa e aquele que se abre para a colaboração. É importante saber destes fluxos e estar atenta no ato de rastrear as peças importantes que apareçam no momento do encontro. Segundo Suely Rolnik (2011, p. 23), “o cartógrafo é antes de tudo um antropófago”, aquele que tem por alimento a produção humana. Nota-se a importância que se tem em tudo que provém do humano e do seu universo. Todas as pistas são caminhos de conhecimento do outro e de si mesmo. É neste contexto de fluxos que se faz a pesquisa. É neste movimento que se coloca o Recordatório. Uma pesquisa consciente da movimentação que atravessa a estrada, as casas, as pessoas e os materiais.

Colocar-se em situação de trânsito é essencial para o Recordatório, pois é no estado de movimento consciente que tudo acontece: os encontros, as descobertas, as aberturas de diálogos e as fotografias. “As cartografias vão se desenhando ao mesmo tempo (e indissociavelmente) em que os territórios vão tomando corpo: um não existe sem o outro” (Rolnik, 2011, p. 46). Viajar, no caso do Recordatório, é uma ação que gera a própria pesquisa. O arquivo surge ao percorrer a estrada, no deslocamento em si.

Nessa proposição de deslocamento contínuo, eu, enquanto pesquisadora, devo perceber o meu corpo vibrátil em todos os

momentos. Um corpo que afeta e se deixa afetar pelo outro. Compreender que as relações e as trocas vão muito além do visível e saber habitar neste fluxo de deslocamento contínuo. Exercer “o fator de a(fe)tivação” (Rolnik, 2011, p. 47) e cuidar das forças mobilizadas nos encontros.

Ser afetada pela exposição significa sentir através do meu corpo, da minha presença, e ter consciência destas vibrações. Para Deleuze, “a afecção, pois, não só é o efeito instantâneo de um corpo sobre o meu, mas tem também um efeito sobre minha própria duração, prazer ou dor, alegria ou tristeza. (Deleuze, 1995, p. 156-157).

Ao deparar-me com uma sequência de negativas no início das coletas, também observei que não seria fácil esse processo. Fui profundamente tocada pelas recusas que ocorreram, quando fui verbalmente insultada com gritos e reprovação. Vi-me com medo e tristeza, que me fizeram pensar em desistir. Eu estava afetada por aquelas negativas. Munida de curiosidade e excitação pelo início da coleta, eu não imaginava que me viriam pesar o medo e o constrangimento. Porém, eu estava aberta e consciente que na minha abertura e exposição, muitas afetações poderiam ocorrer e nem sempre estes sentimentos são fáceis ou previsíveis. Eles foram construtivos de uma postura ainda mais incisiva no meu ideal de projeto. Continuar não foi uma escolha fácil, mas eu tinha que compreender que aquilo era uma consequência da minha exposição e continuar. Ao prosseguir no caminho, encontrei colaboradores disponíveis para o encontro, a conversa e a troca de fotografias. Continuei consciente de que estava pisando

num terreno sensível e que o meu objeto de pesquisa, a fotografia mais antiga de cada casa, era muito complexo e muito mais cheio de significados do que eu havia imaginado no início.

Esta atenção que se coloca a cada avanço é permanente e importante, pois compõe a essência de um pensamento cartográfico. Trata-se de um estado de atenção e observação, que é onde o cartógrafo se coloca. Aqui é a cartografia “se aproxima da pesquisa etnográfica e lança mão da observação participante” (Barros; Kastrup, 2010, p. 56).

Uma vez em territórios que lhe são estranhos, cabe à cartógrafa uma atenção plena. Esta observação constante é o seu alimento essencial. Sempre na busca de “elementos/alimentos para compor suas cartografias” (Rolnik, 2011, p. 65). No Recordatório, destaco a “observação participante” continuamente.

Nos encontros realizados, não fiz gravações e os motivos foram claros. Eu já estava solicitando uma peça delicada e possivelmente repleta de memórias e abrindo um diálogo sobre aquela peça. A gravação me pareceu uma invasão ainda maior. Então, escolhi memorizar as conversas e guardar num áudio/diário. Da mesma forma que, segundo Barthes, em *A câmera clara* (1984), as pessoas não ficam naturais nas fotografias, elas também se podem num momento de gravação, fazendo algumas autocensuras e comprometendo a naturalidade dos depoimentos.

O áudio/diário foi uma opção para não afetar o movimento de troca iniciado no encontro. Eu tinha um caderno nas mãos, onde tomava nota das datas ou nomes de lugares citados na conversa. Durante alguns momentos da coleta, parei e relatei o que

estava acontecendo – as negativas, principalmente, pois foram muitas. Mais tarde, uma vez em casa, eu rememorava e gravava aquilo que foi conversado e mais alguns detalhes que permaneciam na memória. Durante os encontros, eu estava com atenção plena no momento e observava tudo o que via e sentia.

Para Virgínia Kastrup e Laura Pozzana de Barros (2010, p. 70), o diário “colabora na produção de dados de uma pesquisa e tem a função de transformar observações e frases captadas na experiência de campo em conhecimento e modos de fazer”. São palavras, pensamentos, olhares, lembranças que irão compor estes encontros. Aquilo que me tocou e marcou será lembrado, e utilizo esta forma de diário para fixar o que me foi compartilhado.

Faço questão de relatar aquilo que me foi contado, sem fantasiar ou criar narrativas. Interessa-me a memória ligada a cada fotografia coletada para o Recordatório. É partindo desses relatos que posso abrir reflexões pertinentes na pesquisa sobre a transição da fotografia analógica para a digital nos dias atuais.

Na coleta da fotografia mais antiga no Recordatório, não procuro por uma verdade ou uma realidade, mas me entrego na observação destes fluxos pessoais, coletivos e memoráveis que circundam a fotografia impressa atualmente, no desejo de conhecer mais sobre esta prática que se torna a cada dia menos recorrente. A busca por uma verdade se torna impossível quando tratamos de imagens e “a única pergunta que caberia é se os afetos estão ou não podendo passar; e como” (Rolnik, 2011, p. 36). Parar e ouvir sobre a história ligada àquela imagem é um ato afetuoso. Coloco-me à disposição como testemunha da história daquela pessoa. Sua história impregna o seu relato, o

seu modo de lembrar e do que lembrar. É uma abertura para conhecer o outro e, mais ainda, de o outro se conhecer. Ao contar a sua história, o que importa é que existem fatos ligados apenas àquela pequena comunidade familiar; e o ato de falar afirma uma importância que ressalta a identidade daquela que fala.

Ao me entregar na escuta do outro, exerço um comportamento afetivo para com aquele que fala da sua história. Vivemos num país onde o silenciamento de muitos é um fato. As narrativas que ganham destaque são sobre violência, pois, na grande mídia, voltada para a especulação da dor do outro, não existe espaço para o afeto e a atenção. A afetividade é vista como algo menor ou uma fraqueza. Porém, segundo Espinosa, “a possibilidade de ação reflexiva da alma encontra-se, portanto, na estrutura da própria afetividade: é o desejo de alegria que a impulsiona rumo ao conhecimento e à ação. Pensamos e agimos não contra os afetos, mas graças a eles” (Chauí, 1995, p. 71). O afeto é um propulsor das ações e do próprio conhecimento. Sem afetividade, não existe a entrega ou a dedicação. Tudo parte deste sentimento de abertura que é o afeto e que motiva o caminhar.

A relação corpo/caminho é ativada entendendo o corpo numa complexidade que afeta e se deixa afetar pelo caminho. Pois, para Espinosa, o corpo é relacional:

É constituído por relações internas entre seus órgãos, por relações externas com outros corpos e por afecções, isto é, pela capacidade de afetar outros corpos e ser afetado sem se destruir, regenerando-se com eles e regenerando-os” (Chauí, 1995, p. 54).

Em que momento começa realmente a viagem? Na preparação? Ou já na intenção? Viajar é um dos pilares do Recordatório. Estar em movimento e na disposição de encontrar outras pessoas, outras paisagens e outras histórias é uma característica fundamental deste projeto artístico. Sobre a viagem e suas etapas, a intenção, o trânsito, o descobrimento e as recordações são componentes do prazer de viajar.

Antes mesmo da chegada, do encontro e da conversa com o próximo, existe o entremeio da viagem. Uma suspensão de espaços que participa da magia do deslocamento: sair de casa, ligar o carro e me sentir na estrada, sozinha e descobrindo o caminho a cada curva. Sinto-me excitada com a aventura e a “poeira é minha vitamina” (“Frete”, de Renato Teixeira). “Flutuando, vagamente ligado a duas margens, num estado de ausência de peso espacial e temporal, cultural e social...” (Onfray, 2009, p. 35). Não estou mais em casa e também não me sinto no lugar de chegada; habito espaços soltos, onde não permaneço, apenas transito. Vejo a estrada pela primeira vez e me encanto com os detalhes. Não posso fotografar com as mãos no volante e registro na memória aquela mangueira frondosa, gigante, que reside entre a estrada e um despeñadeiro. Ela é o primeiro plano de uma longa paisagem.

Neste entremeio, estou livrando-me de expectativas e saberes que pesam e me entrego na descoberta da estrada, na descoberta da pesquisa. Na entrega para essa experiência, dispo-me do já conhecido e me disponho a aprender. Direciono-me para uma abordagem fenomenológica, pois, “O mundo é não aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas

não o possuo, ele é inesgotável” (Merleau-Ponty, 1999, p. 14). Apenas me coloco à disposição do aprendizado, da experiência, e ativo dispositivos na criação de novas situações com o Recordatório. Nesta experiência, em particular, confirmo que “viajar é uma intimação a funcionar sensualmente por inteiro” (Onfray, 2009, p. 50). Todo o meu corpo se integra para favorecer um agenciamento possível com os futuros colaboradores deste arquivo e com os espaços explorados durante a viagem.

A coleta para o Recordatório se dá nesta suspensão de espaços, neste estado de trânsito proposital causado pelo deslocamento. O ato de viajar exige coragem e dedicação. Solta no caminho, percorro a estrada no objetivo de coletar fotografias antigas e de encontrar pessoas que, para mim, são desconhecidas. Entrar no carro, sair andando a pé, parar e conversar são atitudes simples, porém carregadas de complexidade. Mover-se aqui é uma condição necessária para a existência da pesquisa. Inspirada na ideia inicial de coleta com o personagem de Gógol e da importância de se colocar como nômade para a compreensão maior do ambiente, desejo a estrada para ampliar o campo de possibilidades de encontros.

Entendo-me como uma nômade. Desde quando pude escolher (e isto depois dos 18 anos), vi-me exercendo trabalhos que demandavam deslocamentos (guia de turismo, intérprete, comissária de bordo etc.). O que me interessa mais numa viagem não é a chegada, mas o trânsito: esses instantes de movimento, quando a paisagem é ativa e se mostra aos poucos aos nossos olhos. Observar e maravilhar-se com o descobrimento de um lugar até então novo para mim. Mas a geografia é inesgotável. “Com a mu-

dança de uma estação, ou até mesmo em momentos diferentes do dia, uma paisagem pode se revelar repleta de novidades” (Breton, 2012, p. 69).

O ato de viajar sozinha, além de ser uma peça-chave na proposta do Recordatório, é uma atitude que, por muito tempo, foi interdita para as mulheres. Existem muitos relatos de artistas viajantes cujo deslocamento era a prova de uma liberdade que era concedida apenas para o sexo masculino. Livros como *Les rêveries d'un promeneur solitaire*, escrito por Rousseau em 1782, ou mesmo a pintura *Bonjour, Monsieur Courbet*, produzida por Gustave Courbet em 1854, ou ainda o livro *Le peintre de la vie moderne*, publicado por Charles Baudelaire em 1863, sobre o artista que caminha, o *flâneur* são elementos-chave na construção de um pensamento romântico em que o viajante (masculino) solitário descobre o mundo em suas pitorescas paisagens. Artistas homens são consagrados pela coragem e espírito aventureiro, enquanto as mulheres são protegidas do mundo exterior nos relatos e na prática social durante muito tempo.

Viajar no Recordatório torna-se um ato de resistência ao incorporar em sua metodologia a liberdade que a estrada oferece. Temos uma grande ausência de relatos de mulheres que tenham praticado a viagem de uma forma exploratória e com liberdade, porém muitos em que homens realizam essa exploração na ideia de conquista e desbravamento. No levantamento historiográfico realizado pelo pesquisador Ari Bezerra Leite (2019, p. 78), aparece a americana madame Janie Fletcher, em 1865, que se tornou a primeira fotógrafa a visitar o continente americano na missão de coletar imagens. Mais tarde, temos a princesa Teresa da Baviera, que viajou pelo Brasil, também capturando imagens, em

1888 (Leite, 2019, p. 232). Casos raros de mulheres/artistas/fotógrafas viajantes reforçam a ausência destas na construção de uma arte itinerante.

O discurso que prevaleceu e se fortificou foi de que a liberdade de viajar e o espírito aventureiro era exclusividade masculina. Ana Paula Simioni, professora e pesquisadora em História da Arte, afirma, em seu livro *Mulheres modernistas: estratégias e consagração na arte brasileira*, de 2022⁸, que se no academicismo existiam muitas mulheres pintoras, mesmo que invisibilizadas pela crítica e os jornais, com o modernismo elas passaram a ser um número bem menor. Pois, para se fazer um artista nos moldes modernistas, era necessário um *curriculum* em que passava a contar não apenas uma formação acadêmica, mas uma vida de exposições e viagens, tornando ainda mais difícil às mulheres alcançarem o patamar de artistas reconhecidas. Ainda segundo a autora, foi uma mudança no paradigma da formação do artista numa sociedade que continuava conservadora para com as mulheres e que distanciou ainda mais a presença destas no meio artístico.

Essas pontuações se fazem fundamentais na descrição da metodologia do Recordatório, pois, ao se destacar a importância da viagem para a minha prática artística, faço ecoar muitas proibições históricas das minhas ancestrais. Se hoje eu posso sair numa viagem solitária, sou consciente de que muitas de nós foram privadas desse sentimento de liberdade que é viajar.

8 O programa educativo do MARGS convidou a pesquisadora Ana Paula Simioni para uma palestra onde ela apresenta a sua pesquisa sobre a presença das mulheres nas Artes Visuais com destaque para o movimento modernista. Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/events/mulheres-artistas-questoes-atuais-com-ana-paula-simioni-2/>. Acesso em: 25 fev. 2023.

“O eu não se dilui no mundo, ele o colore, lhe dá formas” (Onfray, 2009, p. 79). Entregar-se à estrada, ao caminho, e nutrir conversas solitárias. As paisagens se oferecem ao deslumbramento único. Minha percepção é também parte do meu autoconhecimento. Minha abertura diz muito sobre mim mesma. Entre ver algo que me traz uma lembrança ou me deparar com um espetáculo novo da natureza diante dos meus olhos, a viagem me faz experimentar o mundo e a crescer comigo mesma. Fortifico a minha presença em cada momento. Não me perco diante do todo; conheço-me mais e passo a saborear ainda mais o momento presente.

Depois, o que fica é a memória, as imagens e as recordações; todo um universo que passa a fazer parte de mim. Cresço ao viajar.

A memória funciona assim: extrai da imensidão longa e lenta do diverso os pontos de referência vivos e densos que ajudarão a cristalizar, construir e endurecer as lembranças. Eis aí a matéria da recordação: o que acompanha o espírito após ter abandonado há muito a geografia. (Onfray, 2009, p. 50)

O Recordatório é composto por recordações destas viagens, destes encontros. Somente com o contato direto e no questionamento sobre a fotografia mais antiga das casas é que poderei observar os pontos importantes destes fluxos, como uma cartógrafa que observa sem intervir, sem buscar por ver-

dades, sem procurar respostas, apenas observando o movimento dos afetos.

Para me entender como um artista/cartógrafa que amplia o pensamento sobre a fotografia e percebe que a imagem é muito mais singular e não se resume a uma técnica, preciso ater-me às modificações ocorridas nas Artes Visuais nos últimos anos e observar o caminho até aqui.

As transformações sociais vividas nos anos 1960 e 1970 tiveram influências diretas nas Artes Visuais e provocaram mudanças profundas na forma de se vivenciar uma experiência estética ou mesmo de criação por parte dos artistas. As vanguardas do início do século XX e os movimentos seguintes, como a Arte Conceitual, expandiram a criação e a apreciação das Artes Visuais. Desde então, a experiência passou a ter o papel principal. Concomitantemente a essas mudanças, houve a publicação e divulgação da tese doutoral de Merleau-Ponty, *A fenomenologia da percepção* (1945), que foi um divisor de águas no pensamento artístico.

“A atividade artística constitui não uma essência imutável, mas um jogo, cujas formas, modalidades e funções evoluem conforme as épocas e os contextos sociais” (Bourriaud, 2011, p. 15). Com as latentes mudanças sociais, as Artes Visuais passaram a questionar a própria forma final do objeto artístico. Aquilo que parecia imutável e que sempre foi destacado como obra de arte, ou seja, “uma pintura figurativa ou uma escultura, começou a dar lugar a outras possibilidades de criação, como a fotografia, a performance, a cenografia” (Duarte, 2005, p. 137). Mas como entender essa mudança de paradigma nas Artes Visuais?

Ora, se por um lado tínhamos uma estrutura social apta para abraçar e reconhecer a obra de arte como um objeto para ser apreciado, também havia o desejo aberto pelas vanguardas (da- daísmo, surrealismo, futurismo). Com estas aberturas, podia-se incluir novas formas de se ter uma experiência estética.

Contemporânea e profundamente influenciadora de toda essa mudança foi a publicação, em 1945, da tese *Fenomenologia da percepção*, de Merleau-Ponty (1908 - 1961).

Merleau-Ponty trazia ferramentas para se perceber o mundo de uma forma mais próxima e transformadora. Afirmava que nossa percepção era uma abertura para um mundo, que estava em transformação, assim como nós mesmos. Ampliou as possibilidades de interação entre o processo artístico e o observador quando afirmou que havia muito mais enlances, relações na percepção, do que havia até então sido dito. Com a chegada desse trabalho nas mãos de vários artistas, no início da década de 1960, nasceu o pensamento de que a obra de arte poderia ser algo mais do que havia sido estabelecido durante muito tempo. A obra poderia sair destes ambientes dicotômicos pintura/escultura, artista/observador, museu/rua e ser “expandida” para outras formas e caminhos. Estávamos saindo de um pensamento objetivo, em que as coisas e as pessoas eram tratadas separadamente para uma consciência de interação, de influências mútuas e múltiplas, e as Artes Visuais foi um território fértil para o nascimento de obras cujo processo se tornaria tão ou mais importante que o resultado. Essa transformação de paradigma nas Artes Visuais foi um caminho lento e com outras influências, pois “trans-

formar esse tipo de competência artística e substituí-la por outra é sem dúvida um processo longo e difícil” (Freire, 2006, p. 32).

Esse caminho de transformação foi reforçado pelo pensamento fenomenológico, pois, segundo Creusa Capalbo (2008, p. 37), “a fenomenologia é exatamente a análise desses atos ao visar um objeto que caracteriza a consciência intencional”. Ao se colocar disponível a uma análise dos fatos e dos elementos no entorno, bem como se dedicar a uma descrição atenta destes elementos, a fenomenologia parte do objeto e abre reflexões como possibilidades de entendimento deste.

Diante desses esclarecimentos da percepção oriundos da fenomenologia⁹, tivemos o suporte teórico necessário para a ampliação das obras de arte. Saber que o indivíduo está conectado, unido ao mundo, em geral, equivale a entender que a arte também tem uma ligação maior com o todo, não estando restrita ao pensamento mimético ou a uma qualidade excepcional de um dado ser humano. Ficou constatado que a arte não era um privilégio de alguém, e sim uma possibilidade de expressão humana. Vale lembrar a máxima do artista Joseph Beuys (1921-1986): “Todos somos artistas”¹⁰.

Nessa relação com a produção artística, o artista torna-se a própria obra, deixa-se incorporar pelo trabalho e se torna um.

9 Segundo Capalbo, a palavra fenomenologia surgiu a primeira vez em 1764 por J. H. Lambert num estudo sobre o conhecimento e só passou a ser considerada um método e uma filosofia com Hegel, na sua obra Fenomenologia do espírito, em 1807. (Capalbo, 2008, p. 35)

10 Para mais informações sobre Beuys, ver o filme “Beuys”, de Andres Veiel, produzido pelo Zero One filmes, em 2017.

Sendo assim, não existe mais separações dicotômicas, e sim expressões unas. Segundo Merleau-Ponty:

A expressão estética confere a existência em si àquilo que exprime, instala-o na natureza como uma coisa percebida acessível a todos ou, inversamente, arranca os próprios signos – a pessoa ator, as cores e a tela do pintor – de sua existência empírica e os arrebatava para outro mundo. (Merleau-Ponty, 1999, p. 248)

O vivenciar a arte, seja na sua realização, seja na sua observação, é estar aberto para ter outras percepções do mundo, e isto faz parte da vida em si. “Para que percebamos as coisas, é preciso que avivamos” (Merleau-Ponty, 1999, p. 436). Diante do pensamento fenomenológico, faz-se necessária uma aproximação, uma união da arte com a própria vida. Para Cristina Freire (2006, p. 66), “a efemeridade das propostas (de Arte Conceitual) sugere a mais íntima relação entre arte e vida”.

É importante citar o filósofo John Dewey (1859-1952), que foi um dos pioneiros do pragmatismo e da educação que buscava alinhar na experiência o conteúdo com a ação. Em seu livro *A arte como experiência*, Dewey afirma que nosso aprendizado passa pela experiência, e a arte é um campo rico de aberturas para o aprendizado, pois, em contato com a produção artística, o aprendizado passa pelos sentidos.

A experiência, na medida em que é experiência, consiste na acentuação da vitalidade. Em vez de significar um encerrar-se em sentimentos e sensações privados, significa uma troca ativa e aberta com o mundo; em seu auge, significa uma interpenetração completa entre o eu e o mundo dos objetos e acontecimentos. (Dewey, 2010, p. 83)

O que temos no final do século XX é uma produção artística que está construída na aproximação da arte com a vida. A valorização da experiência estética no sentido de torná-la mais próxima da própria vida.

O Minimalismo teve grande responsabilidade nessa mudança, em que o polo de importância passou do objeto para a experiência vivida diante da obra. Com a chegada de obras em que a matéria em si era mais importante que a figura aparentemente possível, houve uma grande ressignificação do objeto de arte. Com o Minimalismo, não se colocavam mais questões sobre o objeto exposto sobre seu significado e se passou a dar mais importância ao espaço ocupado pela arte na galeria em conjunto com a nossa presença (Archer, 2008, p. 58). Éramos nós que poderíamos absorver algo com aquele encontro. O que se vive na presença de uma obra passa a ser considerado e “é justamente a partir do final dos anos 50, e mais sistematicamente nas duas décadas seguintes, que se passa a perguntar não mais o que é arte, mas onde ela está” (Freire, 2006, p. 220). Os significados tornaram-se tão numerosos quanto o número de visitantes, e o simples fato de estar presente

diante da obra, dividindo o mesmo espaço/tempo, passou a ser considerado um fenômeno em concordância com os princípios fenomenológicos descritos por Merleau-Ponty. Georges Didi-Huberman, em seu livro *Aquilo que nós vemos, aquilo que nos olha*, fala da obra de arte minimalista e ressalta: “A arte é algo que se vê, se mostra simplesmente e, por isso mesmo, impõe sua presença ‘específica’” (Didi-Huberman, 1992, p. 37).

Com a diluição das fronteiras, “a arte assumiu muitas formas e nomes diferentes: Conceitual, Arte Povera, Processo, Antiforma, *Land*, Ambiental, *Body*, Performance e Política” (Archer, 2008, p. 61). As provocações com a dissolução dessas fronteiras eram múltiplas. Abriu-se o entendimento de que não se poderiam ter limitações de espaços para a criação. Assim, como foi abolida a ideia de que, para ser arte, deveria ser pintura, desenho ou escultura; os elementos que antes eram característicos do teatro, como o cenário ou a fala do ator, passaram a compor ações performáticas ou instalações.

O Minimalismo, com sua abertura para a percepção fenomenológica da obra de arte, abriu caminho para a Arte Conceitual. Para Cristina Freire (2006, p. 36), “a Arte Conceitual problematiza justamente essa concepção de arte, seus sistemas de legitimação, e opera não com objetos ou formas, mas com ideias e conceitos”.

“A Arte Conceitual propunha que as imagens podem ser reconhecidas como análogas à linguagem: uma obra pode ser lida. O inverso é igualmente verdadeiro: as palavras podem funcionar de um modo análogo ao da imagem” (Archer, 2008, p. 87). Essa abertura nas Artes Visuais trouxe a possibilidade de junções

entre imagens e textos com equivalência entre eles, sem hierarquias e ampliando significados.

A Arte Conceitual surge já nos anos 1960. “Um dos primeiros artistas a usar o termo Arte Conceitual foi Henry Flynt, um membro do Fluxus, em 1961, embora a denominação só fosse se sedimentar nos discursos críticos na década seguinte” (Freire, 2006, p. 98). Na junção de processos artísticos e filosóficos, os artistas passaram a ter um campo de ação expandido e passaram a realizar obras que deslocavam os signos e seus significados.

“Em vez da permanência, a transitoriedade; a unicidade se esvai frente à reproduzibilidade; contra a autonomia, a contextualização; a autoria esfacela-se frente às poéticas da apropriação; a função intelectual é determinante na recepção” (Freire, 2006, p. 45). Para Cristina Freire, a intenção do artista é fundamental diante de tantas possibilidades de criação atualmente. E o Recordatório trabalha com a transitoriedade quando define sua coleta na viagem. A errância tendo a estrada como principal objetivo abre sempre novas possibilidades de encontros. E coloca-se como um projeto que busca se apropriar dos arquivos encontrados, decerto que com a devida autorização. As fotografias que forem integradas no inventário do Recordatório terão outro destino que aquelas guardadas nas casas de origem. Essas imagens passam a ser coletivas, entram em circulação.

Segundo André Rouillé (2009), foi com a ampliação do campo da arte, com as fronteiras mais permeáveis, que se teve a entrada da fotografia com muita importância nas galerias, museus e espaços dedicados à arte.

A Arte Conceitual, que negligenciava a forma, a matéria e a composição e que pensava sustentar uma concepção de arte tão nova quanto provocadora, permitiu à fotografia transpor uma etapa suplementar dentro da arte, abrindo-lhe as portas das mais consagradas galerias e museus, mas continuando a considerá-la como um simples meio, submetendo-a a lógicas totalmente diferentes das suas. (Rouillé, 2009, p. 316)

O modo operacional que os artistas trabalhavam com a fotografia era para atestar as suas ações, documentar um processo. Não havia uma atenção técnica de qualidade nas fotografias. Era uma ferramenta de apoio e atestação do processo, assim como o vídeo.

Nesse processo de expansão das Artes Visuais, as ações tomaram um papel primordial no meio artístico – em muitos casos, não compreendidos de todo. E essa incompreensão começa a fazer parte de uma arte que não entrega sentidos e se interessa muito mais em questionar e provocar reflexões. Os objetos tradicionais das belas artes (pintura, escultura, desenho) coexistem com performances, instalações, caminhadas. Não se fala em substituição, mas em sobreposição, conjunto, contexto.

Embora a pintura possa continuar sendo importante para muitos, ao lado dos artistas tradicio-

nais há aqueles que utilizam fotografia e vídeo, e outros que se engajam em atividades tão variadas como caminhadas, apertos de mão ou o cultivo de plantas. (Archer, 2008, p. 9)

Toda essa movimentação para valorizar as ações tanto quanto os objetos produzidos pelos artistas abriram novas formas de se vivenciar a arte. Os limites entre os campos artísticos se tornaram fluidos e transponíveis, e os artistas ficaram mais livres para dar encaminhamento a suas ideias criativas.

O trabalho da multiartista Yoko Ono (1933-) pode ser tomado como um exemplo da ampla abertura para as novas configurações da produção artística com os pressupostos da Arte Conceitual. Agindo num misto de provocações, humor e críticas, as obras de Ono revelam sobre a quebra de limites entre as fronteiras das linguagens artísticas e agem no campo reflexivo das Artes Visuais.

A obra de Yoko Ono está presente, nos últimos anos, como uma artista conceitual, desde a sua participação no movimento Fluxus¹¹, nos anos 1960. A artista questiona as posições preestabelecidas do público, da obra e do próprio artista. Ao reverter estes lugares, ela aponta para novas possibilidades

11 O grupo Fluxus foi idealizado pelo lituano George Maciunas. O Fluxus reuniu, entre 1962 e 1978, artistas de diversas nacionalidades, como Dick Higgins, Alison Knowles, Ken Friedman, George Brecht, La Monte Young, Charlotte Morman, Al Hansen, Yoko Ono, Nam June Paik e o grupo Hi Red Center. (Melim, 2008, p. 14)

de interação com a obra, uma prática muito próxima das reflexões levantadas por Jacques Rancière, em seu livro *O espectador emancipado*, de 2012.

No livro *Grapefruit*, livro de instruções e desenhos, de 1964 (primeira publicação), Yoko Ono insere em pequenos textos outras possibilidades de convivência social, induzindo o leitor a remodelar seu convívio a novas situações. O livro, que foi publicado em 1964 e já teve várias reimpressões, é um manual de instruções que se alternam em possibilidades e impossibilidades. Instruções que criam uma proposta de quebra no cotidiano e direcionam para a criação de situações diversas. A obra contém uma boa dose de humor ácido e questiona sutilmente sobre a “ordem das coisas”.

No trabalho de Yoko Ono, fica latente a importância do conceito em detrimento de uma obra tradicionalmente física que representava uma obra artística. Nos parâmetros criativos dessa multiartista, a aproximação da arte com a vida era o objetivo. Fazia-se clara a semelhança com o movimento Dada¹², pois essa criação, voltada para uma arte que ressaltava fissuras na sociedade e que rompia com a ideia de normalidade, também se caracterizava como algo que se distanciava do comercializável.

Ao me colocar na coleta de fotografias antigas, assumo um personagem que deve convencer o colaborador, ou seja, eu performo. Utilizo-me da performance e de alguns elementos dessa prática artística para dar encaminhamento nesta ação.

12 O movimento Dada ocorreu no início do século 20 e foi uma série de ações artísticas, encontros, festas, publicações, exposições que proclamavam uma quebra radical com a arte clássica e tradicional.

Ao me expor ao outro, eu devo ter consciência dos limites desta intervenção para o outro e para mim mesma.

A arte da performance começou, de fato, a ser denominada e difundida como tal no mesmo movimento da Arte Conceitual, entre a década de 1960 e 1970 (Melim, 2008, p. 8). Sempre amparada por ideias e conceitos, esta prática artística opera nos limites entre a vida e a arte. A arte da performance caracteriza-se desde o seu início, com os pilares significativos da própria Arte Conceitual, em que, segundo o artista Sol Le Witt, “a ideia ou conceito é o aspecto mais importante da obra” (Archer, 2008, p. 56). Depois da elaboração da ideia e as preparações para a sua execução, a obra pode continuar sendo feita sem limites temporais. Partindo da mesma configuração, com a pergunta inicial “qual a fotografia mais antiga da sua casa”, posso continuar minha coleta em lugares diferentes e por muito tempo. Também outra pessoa pode se apropriar das minhas coordenadas iniciais e dar continuidade à obra, não sendo jamais restrita a uma pessoa ou a uma situação apenas.

O que sobressai de mais latente na relação da arte da performance com o Recordatório é a aproximação da arte com a vida, trazendo a importância da participação e compartilhamento na execução da obra artística. Quando estou na demanda de uma fotografia antiga, recebo a participação e a contribuição do outro. Existe uma contaminação na realização da ação, em que o autor e o fruidor têm papéis essenciais nesta criação.

Tomo a fotografia mais antiga da casa como um vetor que vai provocar diversas reações, seja de recusa, como veremos nos relatos iniciais, ou de aceitação, como nos seguintes. A fotografia age como

um objeto relacional na ação do Recordatório e a performance se dá no entorno deste objeto. Toda a ação acontece quando nos dispomos a manusear este objeto. Como referência de uma performance que acontece através de um objeto, temos o trabalho *Bichos* (1960-1964) de Lygia Clark. Esta obra é composta por estruturas geométricas bidimensionais ligadas por dobradiças que se transformavam em organismos tridimensionais orgânicos através do toque e manuseio do “espectador-participador” (Melim, 2008, p. 25).

Quando ocorre a minha chegada nas casas, a ação do Recordatório inicia a captura das impressões, dos diálogos, das aberturas, e da consequente coleta, ou não, da fotografia disponibilizada. É através da minha presença que a obra tem continuidade. Coloco-me à disposição desta realização. Existe muito de espontaneidade e de aproximação direta, um encontro de fato. Com esta exposição, eu passo a performar na intenção de realizar a coleta. Mas a performance que eu realizo não é algo engessado ou artificial. Aliás, para que o encontro possa fluir com tranquilidade, eu devo procurar romper com todas as possíveis barreiras que me distanciam da pessoa que irá colaborar. Existe nessa ação de coleta uma aproximação entre a arte e a vida em que uma situação habitual, uma visita, transforma-se numa prática artística. Uma performance que gira nos limites entre a arte e a vida, de acordo com os pensamentos de Allan Kaprow (1927-2006)¹³. Sobre a abrangência da performance, Melim reforça:

13 Allan Kaprow foi um *performer* que além de realizar várias performances também escreveu sobre a sua prática reforçando assim todo um material teórico sobre a performance no livro *Essays on the Blurring of Art and Life*, em 1993. Disponível em: <https://>

Podem (as performances) envolver grandes espaços geográficos, assim como diferentes comunidades, transmitidas via satélite e vistas por milhares de pessoas, ou se resumir a pequenos espaços íntimos. Performances podem ocorrer sem audiência e sem documentação alguma, ou podem ser registradas através de fotografias, vídeos e filmes, entre outros. E esses meios acrescentados às ações se tornam a base de uma forma híbrida de performance. (Melim, 2008, p. 38)

Segundo Cohen (2002), a performance deve o seu aparecimento muito mais às Artes Visuais do que ao Teatro. Foi com a *action painting*¹⁴ que o corpo do artista foi adicionado à obra. A forma como se passou a pintar integrava a obra por completo. Faz-se importante ressaltar que, diferente das obras tradicionais, a performance não promove diretamente uma fruição estética convencional; ela abre questões e muitas vezes podem causar choques na plateia (quando se tem público).

A performance é uma arte de fronteira e integra muitas linguagens em si mesma. É uma questão somatória em que as linguagens se agrupam. No caso do Recordatório, podemos ob-

www.theartstory.org/artist/kaprow-allan/. Acesso em: 25 fev. 2023.

14 É um movimento artístico que ocorreu principalmente nos Estados Unidos e em especial na pintura em que o corpo do artista é integrado na obra, a gestualidade se torna maior, mais aberta. Este movimento ocorreu entre 1945 e 1960. Disponível em: <https://www.theartstory.org/movement/action-painting/>. Acesso em: 25 fev. 2023.

servar a soma da fotografia, da viagem e da escrita. “A repetição como elemento constitutivo talvez seja uma das características mais marcantes da *performance*” (Cohen, 2002, p. 74). Ao trazer a mesma pergunta em cada visita, o Recordatório coloca-se como um método de coleta de fotografias. Método este que pode ser realizado por mim ou por qualquer outra pessoa e, além disso, pode ser repetido por tempo indeterminado, caracterizando-se, assim, como uma obra em processo. A pergunta inicial abre o encontro, abre uma narrativa, abre uma possível coleta e parte para o imprevisível. Cria-se um espiral que nasce da pergunta repetida e se abre para os resultados do encontro realizado.

A *performance* faz parte de minha prática artística há algum tempo, desde que integrei o grupo P.A.R.E (Provocações Artísticas Rituais Experimentais), que teve sua atuação principalmente no período de 2011 a 2013, em Fortaleza, Ceará. O grupo era formado apenas por mulheres e elegia temas como a exploração sexual, o consumismo e a pressão estética como bases para uma crítica radical¹⁵. Nas *performances* realizadas neste coletivo, aprendi muito sobre coletivismo, sororidade, preparação e coragem para agir por meio da *performance*. Por se colocar como uma arte de fronteira (Cohen, 2002), a *performance* exige coragem antes de tudo.

Por exemplo, na ação “Frágil”, realizada em 2010, no Aeroporto Pinto Martins, o coletivo foi aguardar um voo que vinha

15 A revista Reticências publicou, em 2022, um artigo escrito pela pesquisadora Ana Cecília Soares sobre os trabalhos coletivos do P.A.R.E. Disponível em: <https://reticencias.art/revistas>. Acesso em: 25 fev. 2023.

da Europa, durante a madrugada. Estávamos todas plastificadas com a palavra “Frágil” colada nos seios e entre as pernas. Ficamos imóveis diante da chegada dos passageiros, que se assustaram com aquela parede de mulheres estranhamente enfileiradas. A ação fazia parte da Semana dos Direitos Humanos, organizada pela Prefeitura de Fortaleza. A performance provocava questionamentos sobre o motivo de sermos tratadas como um material de consumo sexual na nossa própria cidade. Até chegarmos à porta de desembarque internacional, caminhamos enfileiradas pelo aeroporto. Pude ouvir alguém falar: “É contra o turismo sexual”. A resposta do público em pleno ato é revigorante.

Depois de permanecermos estáticas por alguns minutos, diante do desembarque internacional, reunimo-nos em um grande círculo e rasgamos os plásticos com gritos de alívio. Abraçamo-nos e dispersamo-nos. A adrenalina impregnou o meu corpo. Exatamente como acontecia antes, durante e depois de cada ação.

Para se colocar num ato performático, é necessário ter coragem. Não se assemelha a uma apresentação teatral, a qual tem início, meio e fim. É um momento de tensão em que, simbolicamente, colocamos um espelho para nos encararmos a nós mesmos. Categoricamente, ter feito parte do P.A.R.E abriu-me o caminho para realizar atos performáticos com mais naturalidade.

No Recordatório, quando me coloco diante da missão de coleta das fotografias antigas, estou disponibilizando-me para uma situação da qual não tenho o controle. Posso ser bem recebida ou não. O encaminhamento desta ação se inicia por um questio-

namento que não está previsto para o outro e me demanda uma grande disposição de energia. O medo e a dúvida cercam-me, mas não podem ser maiores que minha coragem de seguir em frente.

O “encontro” como obra de arte

O encontro com outras pessoas, provocado pela busca da fotografia mais antiga, faz do Recordatório uma obra artística que se caracteriza como relacional. É nesse momento de troca que se fundamenta toda a poética do trabalho. A Arte Relacional nasce das situações criadas para encontros efêmeros e que deixam lembranças perenes. Compreende uma arte que é, antes de tudo, coletiva, em que o artista existe como mediador/arranjador dos elementos.

“A arte torna-se uma questão de procedimento e de crença” (Rouillé, 2009, p. 297) e a fotografia vem ser a companheira fiel dessa crença, pois é um dispositivo fluido e de fácil manipulação, uma referência adaptável na construção de uma ideia. Com suas características próprias e a rápida evolução tecnológica nas máquinas fotográficas. Essa mídia, quando nasceu, foi identificada como uma simples operação de máquina e que nunca chegaria a ser uma arte, ao contrário, seria uma linguagem inimiga da arte, “*la plus mortelle ennemie de l’art*”¹⁶, (Baudelaire *apud* Rouillé, 2009, p. 70). Hoje, não só podemos trazer conosco

16 “a mais mortal inimiga da arte” tradução livre da autora.

um aparelho fotográfico que possa registrar todo o processo de criação, como também a criação artística se ampliou para todos os lugares de nosso cotidiano, incluindo as relações humanas. Essas relações humanas, dentre as quais podemos citar, festas, encontros, refeições podem ser transformadas em proposições artísticas, segundo Bourriaud:

O artista concentra-se cada vez mais decididamente nas relações que seu trabalho irá criar em seu público ou na invenção de modelos de socialidade. Essa produção específica determina não só um campo ideológico e prático, mas também novos domínios formais. Em outras palavras, além do caráter relacional intrínseco da obra de arte, as figuras de referência, as esferas de relações humanas agora se tornaram “formas” integralmente artísticas: assim, reuniões, os encontros, as manifestações, os diferentes tipos de colaborações entre as pessoas, os jogos, as festas, os locais de convívio, em suma, todos os modos de contato e de invenções de relações representam hoje objetos estéticos passíveis de análise enquanto tais. (Bourriaud, 2011, p. 40)

Nada mais comum do que um encontro entre pessoas. O que pode haver de exótico ou diferente numa festa? Ou num local de convívio? A relação humana mais direta, a mais

imediate, é o encontro. O valor da troca humana, seja de energia, de conhecimento, de valores, tudo passa a ser valorizado quando a presença do artista intenciona uma vivência reflexiva. Com a Arte Conceitual, foi possível uma expansão em que um conceito poderia ser uma obra de arte. Com a Arte Relacional, temos as relações humanas como material da arte, trazendo uma reaproximação humana, indo contra a distância e a frieza causadas por um distanciamento proposital na sociedade de consumo. Com a nossa atenção voltada para o “espetáculo”¹⁷, estamos distantes uns dos outros, das nossas relações mais simples e diretas. E essa despersonalização passa inclusive pela utilização exacerbada de fotografias que realizamos atualmente. “A fotografia, que tem tantos usos narcisistas, é também um poderoso instrumento para despersonalizar nossa relação com o mundo” (Sontag, 2004, p. 93).

Nesse contexto de distanciamento das nossas relações humanas, a valorização do encontro como obra de arte torna-se uma resistência. É dessa resistência que traz a importância do contato direto de que trata o Recordatório. Enquanto artista, vou ao encontro do outro pessoalmente e transformo esse encontro num potente material de reflexão sobre a nossa sociedade. Bourriaud define a Arte Relacional como “conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida teórico e prático o grupo das relações humanas e seu contexto social, em vez de um espaço autônomo e privativo” (Bourriaud, 2009, p. 151). O que podemos observar é uma aplicação dos conceitos situacionistas nas produções descritas como relacionais, em que

17 “Espectáculo” aqui se refere ao livro *Sociedade do espetáculo*, de 1967, escrito por Guy Debord (1931-1994), o intelectual referência da Internacional Situacionista.

a interação, o contato, a troca, a socialização tomam o espaço em comum. A Arte Relacional, de certa forma, responde aos questionamentos levantados nos anos 1960 com as críticas à sociedade lançadas pelos Situacionistas.

Na Arte Relacional, também a figura do artista não fica num pedestal cheio de iluminações ególatras. O artista contemporâneo tem um papel fundamental na mediação, na orquestração dos encontros artísticos: “é um semionauta, ele inventa trajetórias entre signos” (Bourriaud, 2011, p. 151). É aquele que vai apresentar uma proposta de percurso que será (ou não) seguido pelos observadores/participantes.

A busca por esse “sentido da existência humana” caracteriza o Recordatório. Os encontros serão os ativadores de reflexões, os propulsores de transformações, os meios de coleta das imagens. Com o simples encontro, que hoje pode ser considerado uma ação artística se tomarmos a Arte Relacional como base de reflexão, pode abrir-se numa miríade de experiências estéticas desdobráveis.

Dar vitalidade às nossas ações e dar importância aos nossos pensamentos são forças pulsantes da arte. Os movimentos artísticos não se anulam, mas se fortificam mutuamente. Não é pelo fato de afirmarmos o poder do encontro, da relação em si, que os quadros, as esculturas, as instalações perdem seu valor artístico. A arte segue o movimento da sociedade humana e transforma-se em conjunto com ela. Estas transformações atuantes nas Artes Visuais, em que o observador passa de uma fruição individualizada para uma fruição reflexiva, relacional e coletiva, é o território comum na arte contemporânea.

De uma visita inesperada, de um encontro novo, vão surgindo elementos que comporão o arquivo. A pergunta inicial sobre a fotografia mais antiga é uma provocação nos moldes das ações dos Situacionistas, pois, ao mesmo tempo em que cria uma situação, chama a atenção para algo material, algo tátil como uma fotografia impressa, observando um mundo que persiste em existir com o virtual, seguindo num contrafluxo da superficialidade e fugacidade das imagens atuais. O Recordatório busca trabalhar naquilo que o artista Christian Boltanski chama de “pequenas memórias”, no “que pode desaparecer a qualquer momento” (Oliveira, 2010, p. 133): a memória de uma “pessoa comum”.

O trabalho de Rirkrit Tiravanija (1961-) é impregnado deste pensamento relacional na arte em que tudo acontece para proporcionar o encontro de pessoas. Em maio de 2019, o Hirshhorn Museum abriu uma exposição com uma peça de Tiravanija chamada *Quem tem medo de vermelho, amarelo e verde*. A obra de arte consistia no encontro de pessoas. A sala foi aberta ao público, que compartilhou uma refeição servida gratuitamente. Havia cadeiras para que as pessoas pudessem se sentar e conversar. Também houve a exibição de filmes tailandeses, e as pessoas podiam desenhar nas paredes com ou sem a ajuda de projetores. Tudo na exposição estava unido no discurso sobre os levantes populares na Tailândia contra o governo.

Os filmes expostos foram do cineasta independente tailandês Apichatpong Weerasethakul. Essa exposição trazia vários eixos de socialização, a comida (*curry*), os desenhos, que eram realizados pelos visitantes durante todo o tempo de exposição e tratavam de imagens de levantes populares, os filmes, que tra-

ziam também o tema de resistência, através dos movimentos populares. Os encontros foram proporcionados para provocar uma reflexão sobre a situação política na Tailândia.

“A aura da arte não se encontra mais no mundo representado pela obra, sequer na forma, mas está diante dela mesma, na forma coletiva temporal que produz ao ser exposta” (Bourriaud, 2011, p. 85). A exposição *Quem tem medo de vermelho, amarelo e verde* reúne de forma exemplar as mudanças que podemos encontrar na arte contemporânea em decorrência das reformulações propostas pela Arte Conceitual, os pensamentos fenomenológicos abraçados pelos artistas e a importância da coletividade na obra de arte. Essa exposição tinha uma abertura de produção totalmente direcionada para o observador/participante: os desenhos que foram realizados pelos convidados, seja livremente, seja através de fotografias com o apoio de projetores. Neste caso, o tema foi pre-estabelecido e o mural foi composto durante toda a exposição. Ou seja, houve um trabalho de construção contínua e não a apresentação de um trabalho já finalizado, acabado, o que traz uma ideia de processo de criação em aberto e coletivo. A descentralização do artista como o único criador também foi colocada nesta exposição. O artista não centraliza as atenções, mas faz a mediação das possibilidades e lança o encaminhamento inicial; “a figura do artista se dilui” (Freire, 2006, p. 56). Todos podiam contribuir com o desenho mural, de modo que se obtivesse uma multiplicidade de traços e de ideias, resultando num olhar de muitos sobre o mesmo tema. A ideia de um artista sagrado e único possuidor de inspiração cai por terra, para dar voz a um coletivo criado aleatoriamente, pois quem foi à exposição e quis participar teve o caminho aberto e

apoiado. A multiplicidade de mídias (desenho, vídeo, fotografia) também é algo a ser considerado como mais uma iniciativa que favorece a coletividade.

Mesmo sendo o artista principal da exposição, Tiravanija selecionou filmes de outro artista para participar da exposição. Compartilhou o espaço expositor com outro nome. O importante foi a congruência de pensamento. O cinema tem em si outra temporalidade que o desenho e a fotografia, mas serviu de reforço para a ideia de empoderamento das pessoas, dos movimentos sociais que se reúnem e agem em favor de uma comunidade maior.

Contudo, o mais singular desta exposição foi a reunião de pessoas em torno de um jantar coletivo. Captado pelas fotografias e filmagens, esses encontros eram o elemento mais pulsante do trabalho. Ali, uma situação banal de encontro foi impulsionada para a reflexão sobre o potencial único da união de pensamento e ações. Quem participou da exposição em Washington saiu cercado de ideias sobre a força de que a união de ideias é capaz. O golpe político na Tailândia já havia passado e a obra já havia sido comprada pelo museu, mas os conceitos de uma luta popular e o poder do encontro em torno de uma ideia reverberam ainda hoje. Qual o ponto em comum entre um encontro com pessoas diferentes numa galeria e a exposição de uma obra de arte tradicional? Para Nicolas Bourriaud:

O ponto comum entre todos os objetos que classificamos como “obra de arte” reside na sua capacidade de produzir o sentido da existência huma-

na (de indicar trajetórias possíveis) dentro deste caos que é a realidade. (Bourriaud, 2011, p. 76)

Os encontros são textos decorrentes dos encontros ou mesmo registros destes. Uma obra de arte vai conseguir tocar uma coletividade de diferentes formas, mas sempre produzindo uma ampliação de consciência. Tomar o artista como mediador de relações é priorizar as relações humanas e provocar experiências estéticas que passem pela coletividade ou nasçam dela.

Quando a fotografia agencia o encontro

O artista visual Alexandre Sequeira (1961-) é um criador que se utiliza da fotografia para realizar encontros. Partindo destes, o artista abre novos caminhos de comunidade e conhecimento. A descoberta do outro é um elemento essencial na sua criação.

Alexandre possui uma série de trabalhos em que a fotografia forma um elo de contato e abre novas amizades. A alteridade é algo que impregna toda a sua obra até os dias atuais. Na entrevista concedida à revista *Reticências*, o artista afirma: “Costumo dizer que lanço mão da fotografia para me relacionar com o outro”. No seu trabalho *Entre Lapinha da Serra e o Mata Capim*, de 2010, Alexandre parte do encontro com um garoto chamado Rafael, de 13 anos, e o avô Seu Juquinha, de 84 anos. Nas conversas, Alexandre escuta os sonhos e visões do menino e inicia uma construção para capturar discos. Todo o projeto é documentado com fotografias, desenhos e gravações.

Ao elaborar imagens em conjunto com os seus novos amigos, Alexandre também construiu um universo que estava para além do visual. Ele passou a creditar confiança nas fantasias de uma criança e fez deste garoto uma pessoa com maior confiança na fase adulta. O projeto comemorou dez anos de existência, retribuído à comunidade uma resposta de reafirmação da importância daquela comunidade. Alexandre produziu cartões postais com as criações realizadas e a cidade passou a ser conhecida pelas suas histórias fantásticas.

No trabalho de Alexandre, o mergulho nas comunidades é uma etapa importante. Ao se entregar na convivência com os “novos amigos”, o artista se deixa levar pelos acontecimentos, e depois pode decantar tudo o que foi coletado naquele universo. São encontros que formulam criações artísticas ampliadas, onde o outro cria em conjunto com o artista. Para Byung-Chul Han (2019, p. 54) “a iluminação é um despertar para o cotidiano”, no contexto da filosofia Zen Budista, mas podemos perceber este cotidiano rico no trabalho de Alexandre Sequeira. O artista age no encontro para ampliar a potencialidades da imagem fotográfica; fotografando o invisível e revelando as relações humanas.

Como dito no início, toda ação parte de uma ideia ou de várias ideias. Procurei, nesta primeira parte do texto, apresentar os filósofos, os artistas e os escritores que me influenciam a pensar o Recordatório, aqueles que me sustentam teoricamente a transformar uma ação em obra de arte e fazer do encontro com pessoas desconhecidas um motor de criação.

No capítulo seguinte, dou início ao relato das minhas coletas no Recordatório. Cada passagem será acompanhada de fotografias que foram coletadas ou realizadas no caminho de coleta.

Recordatório

“Em cada esquina que eu passava, um guarda me parava
Pedia os meus documentos e depois sorria
Examinando o três-por-quatro da fotografia
E estranhando o nome do lugar de onde eu vinha.”

Belchior – Fotografia 3x4

Compartilho aqui o relato das minhas primeiras viagens na coleta de fotografias para o Recordatório. Esta narrativa está organizada em partes referentes aos lugares onde parei e coletei fotografias: Olho d'Água dos Constantinos, Serrinha Bela, Mulungu e Sítio Camará. Todas essas localidades ficam no Maciço de Baturité, uma região serrana do Ceará. Em cada coleta, coloquei um título para seu fácil reconhecimento nos capítulos seguintes, onde seguirei com reflexões que aproximam estas coletas do pensamento teórico sobre fotografia.

Iniciada em 15 de outubro de 2020, a coleta respeitou os protocolos de distanciamento social determinados pela situação de pandemia da Covid-19¹⁸. A região do Maciço de Baturité é conhecida por suas pequenas cidades acolhedoras e por estar numa altitude de 800 metros acima do nível do mar, tendo um clima

18 Com o intenso controle por parte do Governo do Ceará, os números de contaminação da Covid-19 baixaram no Estado nos meses de outubro e novembro de 2020, sendo parcialmente liberado o funcionamento das atividades comerciais, dos serviços de bares e restaurantes, assim como o ensino presencial, respeitando a capacidade de 35% em sala. Fonte: <https://coronavirus.ceara.gov.br/boletins>. Acesso em: 25 fev. 2023.

agradável e muita vegetação natural. Naquele dia, visitei 11 casas, dentre as quais apenas uma concordou em participar do arquivo. No dia seguinte, 16 de outubro de 2020, visitei três casas e todas aceitaram participar. No dia 27 de outubro, fiz outra saída em busca de fotografias antigas na cidade de Mulungu e visitei 15 casas, das quais apenas uma aceitou participar. No dia 29, visitei três casas e todas participaram da coleta de imagens. No total da primeira etapa do Recordatório, foram visitadas 32 casas, das quais 8 aceitaram participar.

Na segunda etapa do Recordatório, visitei as moradias localizadas na comunidade do Riacho das Pedras, no município de Redenção. Foram visitadas 12 casas, das quais 10 aceitaram participar.

Olho d'Água dos Constantinos: Coletas parte I

No dia 15 de outubro de 2020, saí de casa cedo, por volta das oito da manhã. Animada com o primeiro dia de coleta, confirmei se tinha tudo que precisava: máquina fotográfica, câmera polaroide com filme, papéis para a autorização das imagens, caneta, documento de identidade (para caso fosse necessário). Com tudo em mãos, saí imersa na curiosidade do início de todo projeto.

Eu estava na minha casa, na comunidade Riacho das Pedras, também no Maciço de Baturité, e minha ideia era sair para a coleta e retornar antes do horário do almoço. Peguei meu carro, um Fiat Uno 2011, um guerreiro, como os mecânicos o chamam, e segui na estrada que levaria à comunidade próxima, chamada Olho d'Água dos Constantinos. Eu já conhecia aquela comunidade, mas sempre de passagem. Nunca havia parado naquele local.

Escolhi a primeira casa e parei, pois vi que havia uma senhora na entrada, varrendo, e me pareceu ser de fácil acesso. Cheguei um pouco aflita e sem saber como seria a reação daquela senhora. Quando me apresentei e perguntei pela fotografia mais antiga da casa, a senhora me respondeu prontamente que na casa dela não tinha nenhuma fotografia, pois ela fazia questão disso. Ela não gostava de fotografias. Fiquei em choque, mas disfarcei dizendo um “É mesmo?”. Ela continuou e falou por algum tempo que a fotografia era coisa que trazia lembranças e ela não gostava do passado. Não quis questionar os seus gostos nem me aprofundar nas questões que ela levantou, pois eu estava um pouco atordoada com a sua resposta. Sem questionar mais, agradei a atenção e saí. Voltei para o carro, de certa forma surpresa com aquela resposta negativa tão contundente. Fiquei admirada ao ver alguém que não aceitava fotografias na sua casa, como se aquilo pudesse lhe trazer uma má sorte. Andei mais um pouco e parei próximo a um casal de idosos que estavam sentados na calçada. Fiz o mesmo protocolo e eles também me disseram de maneira enfática que não tinham fotografias.

Decidi me distanciar mais ainda. Entrei em meu carro e segui na estrada. Ali fiquei pensando como seria esta coleta e me senti desanimada com as primeiras recusas. Mas segui na intenção de parar o carro em alguma casa onde houvesse possibilidade de realizar a coleta.

Avistei um senhor de idade na varanda de sua casa, parei o carro com certa distância, fui na direção dele e me apresentei. Ele respondeu meio sem jeito que não tinha fotografias em casa. Perguntei se havia mais pessoas naquele vilarejo e ele

disse que sim. Fechei o carro e continuei a pesquisa andando a pé por aquele pequeno lugar que ainda fazia parte da localidade do Olho d'Água dos Constantinos. Havia, de fato, algumas casas na sequência do caminho, mas todas estavam fechadas. Talvez pelo horário: naquele momento, eram nove horas da manhã. E, se havia pessoas, ainda estavam dentro de casa. Mais adiante, decidi chamar por alguém dentro de casa. Bati palmas, e uma jovem senhora apareceu. Muito sorridente, quis saber do que se tratava aquela visita inesperada. Quando me apresentei, ela me convidou para entrar e me puxou uma cadeira na sua varanda. Começamos a conversar como velhas conhecidas. Houve uma empatia imediata. Ela não estranhou minha procura, mas disse que havia se mudado para aquela casa há pouco tempo e que não tinha fotografias ali. Mas me aconselhou ir à Rua da Palha, outro vilarejo seguindo a estrada mais adiante. Disse que ali tinha muita gente idosa e que com certeza encontraria o que eu queria. Também me assegurou que somente com pessoas mais velhas eu poderia encontrar estas fotografias antigas. Fiz o que ela me aconselhou: peguei o carro e segui em direção à Rua da Palha.

Chegando lá, estacionei o carro e fui de casa em casa a pé. Na primeira casa, uma jovem me atendeu, mas disse que não poderia participar, pois era apenas a cuidadora da casa e seus patrões não estavam naquele momento, mas eu poderia ir à casa seguinte que eu provavelmente poderia ser atendida. Ao chegar nessa casa, a senhora que me atendeu ficou muito desconfiada do meu pedido. Perguntou se ela teria que pagar alguma coisa. Eu vi que ela não queria participar e não quis forçar nada. Agradei a

atenção e segui para a próxima casa. Na casa seguinte, fui atendida por uma jovem que depois de ouvir minha apresentação, chamou sua tia, que era a dona da casa. Repeti minha apresentação e ela concordou em participar, ainda curiosa, sem saber ao certo do que se tratava. Quando expliquei mais uma vez, ela aceitou e disse que a única fotografia que tinha em casa era aquela da sala, apontando para uma fotopintura de seus dois filhos. Quando vi a fotopintura, fiquei feliz, pois seria meu primeiro registro para o Recordatório. Afirmei que aquilo era fotografia também e pedi para registrar. Ela me autorizou entrar e fotografar. Enquanto eu estava registrando a fotopintura, ouvi uma voz feminina gritar que eu não poderia entrar na casa de ninguém sem uma ordem judicial. Aquilo me assustou e eu recuei. Uma mulher de meia idade que aparentava ser uma vizinha da casa continuou a bradar que eu não podia entrar naquela casa. Naquele momento, tirei meus documentos e quis me apresentar para essa senhora. Ela disse que não queria saber quem eu era e que eu devia sair dali de dentro. Eu fiquei muito constrangida e vi que a senhora que havia me recebido estava ainda mais constrangida, sem saber o que fazer. Decidi recuar e não discutir naquele momento. Ao me retirar, fiz questão de apagar as imagens realizadas na frente da anfitriã. Agradei a atenção e retornei para o meu carro.

Fiquei muito assustada com toda aquela confusão e, por algum momento, não sabia mais se continuaria ou não. Afinal, eu havia solicitado a autorização da dona da casa e, mesmo assim, não pude coletar aquela fotografia. O que me deixou mais assustada e até em dúvida de continuar foi perceber que o fato de solicitar a fotografia mais antiga me colocava diretamente

num local de intimidade com os possíveis colaboradores e eu não tinha aquela percepção, até então.

Decidi seguir a estradinha de terra batida e continuar com minha coleta. Estava dirigindo e me tremendo, ao mesmo tempo, diante de uma reação tão intempestiva. Eu estava assustada diante de tantas negativas e, agora, aquela situação de constrangimento. Perguntei-me mais uma vez se deveria mesmo seguir com a pesquisa. Mesmo trêmula, decidi continuar e enfrentar aquelas dificuldades com firmeza. Depois de seguir por um grande descampado, voltei a ver casas novamente, parei o carro e continuei na minha busca por registros. Parei na casa onde eu encontraria a primeira peça do Recordatório.

A fotografia como um talismã

Lindete, que mora na Rua da Palha, ainda na comunidade do Olho d'Água dos Constantinos, em Redenção, foi a primeira a aceitar participar (imagem 01). Quando me aproximei de sua casa, bati palmas e aguardei aparecer alguém. Em poucos instantes, vi algumas crianças que se apressaram para a porta cheias de curiosidade. Apresentei-me e perguntei pela fotografia mais antiga daquela casa, se eu poderia ver. Lindete recebeu-me com certa curiosidade e me convidou para sentar e beber água. Era uma casa simples, pintada no exterior de um azul bem claro. Havia uma varanda que separava a entrada da casa e uma pequena mureta, onde tomei assento. Nossa conversa, que se iniciou sobre fotografia antiga, caminhou diretamente para sua lembrança do pai, o senhor Luís Júlio, falecido sete anos antes.

Também falamos das crianças, do cuidado da casa, sobre a saúde e as boas memórias de seu pai. Havia três crianças na casa: uma, filha de Lindete, quase adolescente; um bebê, também seu filho; e a filha de uma vizinha que estava por ali brincando. Ela me falou que a única fotografia que guardava era aquela de seu pai, que inclusive tinha sido referência para a produção do seu “santinho de sétimo dia”. Prontamente se levantou e foi buscar a fotografia de seu pai. A imagem estava na parede da sala. Havia uma pequena foto 3x4, também de seu pai, fixada no retrato emoldurado. Na pequena fotografia, pude perceber que eram imagens da mesma pessoa em épocas diferentes. Percebi os traços familiares no rosto de Lindete aos de seu pai: o mesmo nariz e o mesmo sorriso. Ao me entregar a foto, ela o fez com muito cuidado e segurava a imagem com suas duas mãos. Depois de ver a fotografia, perguntei como faríamos a polaroide. Lindete não sabia do que se tratava e apontei um exemplo de fotografia polaroide. Ela achou engraçado e quis participar com as crianças. Aquele pequeno grupo se posicionou, todos bem próximos. E percebi um terço que compunha a cena: amor, proteção e sorrisos. Foi o que levei deste encontro. Ao finalizar minha visita, observei o cuidado que Lindete teve ao recolocar o retrato de seu pai no mesmo lugar, na vista de quem entra na casa. Vi o respeito, a admiração de uma filha que dá continuidade ao seu amor através de uma fotografia. A fotografia do pai de Lindete estava em destaque na sua casa, na área central da entrada e com total visibilidade para aqueles que ali passavam. Aquela fotografia era tratada como algo muito precioso naquele ambiente. Amor, memória, afeto e família estavam cercado aquela imagem.

Finalizei aquela coleta com o coração mais reconfortado. Fui bem recebida e consegui minha primeira peça. Ainda fui a mais três casas, que não aceitaram participar, e finalizei a coleta naquele dia. Sentia-me cansada. Depois, refleti que aquele cansaço era da tensão de me expor em cada casa, de saber que minha coleta não seria tão fácil e que a fotografia move sentimentos potentes.

Serrinha Bela

No dia seguinte, saí mais uma vez em busca de material. Entrei na CE, estrada 253, que corta o município de Redenção, e segue na direção da cidade de Pacoti. No início da estrada, passei mais uma vez nas localidades que eu havia visitado no dia anterior. Lembrei-me dos encontros e desencontros, e me fortaleci para o novo dia de coleta, perguntando-me se seria mais difícil ou não. Seguindo ainda na CE-253, pude entregar-me a uma curiosidade palpitante, pois eu ainda não havia seguido naquela direção. Aquela estrada existia há muito tempo, mas havia sido totalmente renovada recentemente para ser uma opção segura de transporte para quem quisesse seguir para as outras cidades do Maciço de Baturité, como Palmácia, Pacoti, Guaramiranga etc. Confesso que, por algum momento, a estrada me assustou, pois se mostrava mais íngreme a cada curva. Decidi que pararia na primeira casa que avistasse, na tentativa de coletar mais fotografias. Lembro-me de passar por uma belíssima mangueira. Ela estava numa das curvas da estrada e, no meu ponto de

vista, fazia uma composição admirável com as montanhas. Na paisagem, a mangueira estava num primeiro plano e, ao fundo, as serras do Maciço do Baturité. Várias camadas se seguiam atrás daquela grande mangueira. Fiz uma fotografia mental e fiquei imaginando a idade daquela árvore, agradecendo por ela ainda estar de pé à beira da estrada. Depois de seguir alguns quilômetros naquela estrada completamente nova para mim, parei numa casa simples que ficava na entrada da comunidade de Serrinha Bela.

A presença do passado

Estacionei o carro e saí devagarinho, com receio de dois cachorros que se exaltaram com a minha chegada. Ana Arlete, a dona da casa, logo saiu para saber o que eu queria. Eu me apresentei e perguntei pela fotografia mais antiga da casa (imagem 02). Com um grande sorriso, ela disse timidamente que não sabia se teria fotografias em casa e quis saber mais sobre o assunto. Percebi que ela estava nos afazeres domésticos e não quis alongar minha visita, pois estava com um pano de prato nos ombros, o que me sinalizava que ela talvez estivesse cuidando do almoço na cozinha. Ela me ofereceu assento na mureta de entrada, como em minha visita no dia anterior. Tomei assento e começamos a conversar. Os assuntos foram chegando e a conversa se alongando. Falamos de sua família, de seu marido, de suas crianças e das minhas também. Temas como a vida e a morte, o passado e as memórias. Até que ela entrou e saiu com uma

imagem impressa. Ela me perguntou se aquela imagem poderia servir para minha pesquisa. Era um “santinho de sétimo dia” de uma sobrinha dela. Uma jovem que havia morrido num acidente de carro, causando muita dor na família. Naquele impresso, constava uma imagem da moça, além dos dados de seu nascimento e falecimento. Eu disse que servia, sim, aquilo era fotografia também. Ao rever aquela imagem, ela passou a falar da falta que aquela pessoa fazia e da tristeza de morrer tão jovem. Não houve lugar para uma conversa superficial: todos os assuntos eram de fundamental importância. Ao perguntar pela fotografia mais antiga, encontrei-me com o que havia de mais particular naquela casa; eu estava envolta de memórias e afetos. Quando ofereci uma imagem instantânea, Ana Arlete não sabia bem do que se tratava, nunca havia feito fotos assim. Disse-me que não queria fotografia dela, então perguntei se poderia ser da casa. Ela aprovou a ideia e ficou na porta de entrada, ao lado da filha, que timidamente não olhou para a câmera. Fiquei surpresa com a intimidade que atingi naquele encontro. Falar da vida, das saudades, das mudanças que a maternidade nos causa e muito mais. Todos esses temas tão humanos vieram em decorrência da fotografia. A fotografia tem o poder de levantar sentimentos, memórias e afetos.

Ao sair dali, veio-me uma sensação de estar em contato direto com aquela casa, que até então me era totalmente desconhecida. A pergunta que abriu esta intimidade foi: Qual a fotografia mais antiga da sua casa? E, logo, estávamos falando do passado, da vida, das recordações. Ana Arlete, além de participar da pesquisa, indicou outras pessoas na comu-

nidade que, com certeza, poderiam ajudar na minha coleta. Deixei com ela a fotografia que havia me mostrado, assim como a polaroide daquele momento. Peguei o carro e entrei mais naquela pequena comunidade com casas encobertas por mangueiras gigantes, à procura de mais uma peça para o Recordatório.

A polaroide que ficou na casa de Ana Arlete como lembrança de minha passagem foi tirada de forma frontal e, apesar de não querer sair na fotografia, ela permaneceu na porta da casa junto a sua filha. O argumento primeiro para negar a apresentação no registro fotográfico foi por estar desarrumada e feia. Mas aceitou ficar na porta e confiou que a fotografia seria tomada com certa distância, favorecendo a casa mais que as modelos. Assim foi feito. Distanciei-me e fiz o registro. Era uma casa simples, e o que me chamou a atenção foi aquela pequena cadeira, quase uma miniatura. Aqui no Nordeste, encontramos com facilidade móveis em miniatura, que são utilizados especialmente pelas crianças da casa. Ana Arlete e sua filha pareciam gigantes próximas daquela pequena cadeira.

Sentada à sombra de um cajueiro

A terceira casa seria já uma indicação de Ana Arlete. Fui em direção à casa de Dona Preta (imagem 03). Ana Arlete havia me dito que essa senhora tinha muitas fotografias antigas na sua casa, mas agora ela estava sob os cuidados de sua filha, e que me receberiam, com certeza. Peguei meu carro e entrei na comunidade de Serrinha Bela. Segui numa pequena estrada de terra batida.

No caminho, dei carona para uma senhora que estava à beira da estrada com algumas compras. Ela também me confirmou que a casa de Dona Preta seria um pouco mais abaixo, depois de duas grandes mangueiras. Ao chegar ao local indicado, vi de fato a casa de Dona Preta. Bati palmas, mas ninguém apareceu. De longe, um senhor me falou que ali não havia ninguém, que a dona da casa estaria na casa de sua filha, um pouco mais distante. Não poderia seguir no carro, pois a estrada não permitia. Fui a pé até a casa de Maria Santa, filha de Dona Preta.

Ao me aproximar da casa, avistei no quintal Dona Preta, com seus longos cabelos brancos. Ela estava debaixo de um cajueiro, comendo cuscuz com asmãos. Bem sentada e com seus cabelos ao vento, olhou-me com curiosidade. Sua filha veio até a janela e me cumprimentou desconfiada também. Apresentei-me e perguntei pela fotografia mais antiga da casa. Ela abriu um sorriso e disse que ali não tinha fotografias antigas, mas sua mãe teria, com certeza. Diante daquele sorriso, logo vi que nosso diálogo poderia ser alongado, sem problemas e com confiança. Refiz a pergunta no intuito de saber se realmente não havia fotografias na sua casa. Maria Santa me devolveu outra pergunta: “o que você chama de antiga?” Pontuei que queria apenas ver a mais antiga da casa. Ela me convidou para entrar e me explicou que sua mãe agora estava um pouco “fraca das ideias”, não entendia muito das coisas e precisava de ajuda. Mas, na casa dela, poderíamos ver uma parede cheia de fotografias antigas. Fiquei animada com a promessa, mas não queria passar pela casa de Maria Santa sem coletar imagens também. Para atender meu pedido, ela entrou e saiu em seguida, depois de pegar, na sala de visitas, no primeiro

cômodo da casa, a fotografia mais antiga. Era uma imagem de sua filha ainda pequena (imagem 04). Também me disse que não queria ser fotografada, pois se achava muito feia e que poderia fotografar sua filha.

Houve certo cuidado com a roupa com a que sua filha faria a fotografia: Maria Santa direcionou uma roupa que ela achava apropriada. Sua filha, de 15 anos, pareceu-me muito calma e meiga. Aceitou a roupa que a mãe indicou, posou para a foto e ficou aos sorrisos com a mãe ao ver a máquina de polaroide finalizando a imagem. Maria Santa ficou bem satisfeita com aquela lembrança inesperada.

Agora poderíamos seguir para a casa de Dona Preta e ver suas imagens. Maria Santa pediu para sua filha cuidar de sua mãe enquanto ia comigo mostrar as imagens. Andamos poucos minutos e lá estava eu retornando àquela casa humilde e escura. Maria Santa me falou que ali sua mãe não morava mais, pois agora estava sob seus cuidados. Quem morava ali era um irmão seu, que, naquele momento, deveria estar no roçado. Ao entrar na casa, logo avistei uma parede repleta de fotografias. Nesta miríade de imagens, vi fotopinturas, fotocoloragens, fotografias de alguns jovens, crianças, impressos com imagens de santos e algumas lembranças de cerimônias formais, talvez batizados ou aniversários. Aquela parede era uma espécie de relicário vertical, onde poderíamos encontrar toda a família em épocas diferentes, mas unidas no carinho de Dona Preta. Não pude escolher apenas uma imagem e fotografar a parede inteira. Ao retornar para a casa de Maria Santa, tentei iniciar um diálogo com sua mãe. Mantendo distância,

sentei-me em uma pedra e lhe falei diretamente: “Tudo bem Dona Preta?” Ela não me respondeu. Depois de um tempinho, ela me perguntou se eu não tinha pente em casa. Eu abri um sorriso e disse que gostava do meu cabelo sem pentear. Ela riu e me perguntou de onde eu era. Falei que morava em Fortaleza, mas naqueles dias eu estava na minha casa, na comunidade do Riacho das Pedras, um vilarejo também no município de Redenção. Ela me olhou com firmeza e disse que conhecia aquele lugar. Comentei que eu era sobrinha-neta do Sr. Paulo, e ela falou na sequência o sobrenome do meu tio-avô. Eu confirmei e disse que o nome da minha avó era Enedina. Ela deu um sorriso e disse que se lembrava dela demais. Depois se calou. Fiquei imaginando... Dona Preta tinha 95 anos, como me afirmou sua filha. Então ela foi contemporânea, sim, da minha avó, que faleceu com 96 anos, em 2014. Dona Preta estava ali na minha frente cheia de histórias na sua cabeça. Ficou assim com os olhos fixos em lembranças que, para mim, eram intransponíveis, guardadas apenas para ela. Ficamos em silêncio por algum momento e decidi me retirar. Maria Santa assinou a autorização de uso da imagem e conversamos ainda sobre o trabalho que é cuidar de uma senhora já tão idosa. Mencionou que algumas vezes ela se lembrava de acontecimentos e, na maioria das vezes, parecia uma criança. Agradei sua paciência e atenção, e saí imaginando: como seria aquele lugar 50 ou 70 anos atrás, como as pessoas se conheciam mesmo morando distante e em que ocasiões, em quais situações se viam. Maria Santa se despediu com muita simpatia e voltou a seus afazeres domésticos.

Nessa visita, coletei duas peças para o Recordatório, na casa de Maria Santa e na casa de Dona Preta. Na casa de Dona Preta, fiquei impressionada com sua parede repleta de fotografias antigas. Um verdadeiro álbum/relicário vertical. Para compreender minha surpresa e encantamento com aquela “instalação da memória”, faz-se necessário refletir sobre o que significa um álbum e a própria casa, mas isso fica para depois do relato das coletas.

Mulungu

Coletei mais registros para o Recordatório na cidade de Mulungu. Depois de explorar as cercanias de Redenção, resolvi coletar registros em outro município, para criar certa distância entre os locais pesquisados. Fui passar alguns dias na casa de amigos, que fica nas cercanias daquela pequena cidade. Em Mulungu, meu primeiro dia de coleta foi difícil. Recebi várias negativas. Passei em quatorze casas. Alguns ouviam minha apresentação e diziam educadamente que não tinham fotografias em casa. Não sei se pelo horário, pois iniciei a coleta às oito horas da manhã do dia 27 de outubro, ou se pelo estranhamento ao assunto. Mas, fiquei com a impressão de que ali as pessoas seriam mais fechadas mesmo. Houve uma senhora que se negou a participar e falou da dificuldade que ela sempre teve com fotografias. Nunca havia feito uma fotografia, pois, quando era criança era muito caro e, agora, já idosa, estava muito feia e não queria registros. Mas segui firme na busca de peças para o Recordatório, de casa em casa.

Mulungu é uma pequena cidade no alto do Maciço de Baturité, com muitos desníveis. Então subi e desci ladeiras, sempre parando em algumas casas e solicitando atenção. O sol continuava subindo, e o dia esquentando. Quando já parecia que nada seria acrescentado a minha coleta, surgiu uma colaboradora.

A velocidade do tempo

Parei numa casa em que a varanda estava cheia de brinquedos jogados, um verdadeiro parquinho. Bati palmas e esperei alguém se apresentar. Sem muita pressa, surgiu uma jovem com uma criança nos braços. Seu nome era Lislane. Logo vi que se tratava de uma jovem mãe e sua filha. Apresentei-me e perguntei pela fotografia mais antiga da casa. Ela aceitou participar da coleta para o Recordatório (imagem 05). Ao me mostrar a imagem mais antiga, surpreendi-me: era uma fotografia dela e de sua prima, no Cristo Redentor, no Rio de Janeiro. Mas, pelo que pude observar, aquela imagem não era muito antiga. Lislane disse-me que havia feito aquela viagem há cinco anos, mas aquela era a imagem mais antiga de sua casa. Pela maneira que ela me falou daquela viagem, pareceu-me que foi um marco importante em sua história e que, para ela, já fazia muitos anos daquela experiência. Os cuidados com sua filha haviam transformado sua vida. Falamos um pouco da maternidade e suas demandas. Quando lhe disse que eu poderia fazer uma polaroide daquele momento, ela prontamente se recusou a ser fotografada. Lislane me disse que não estava arrumada e eu poderia tirar uma fotografia de sua filha e seu pai. Saímos para a casa vizinha e encon-

tramos seus pais. O avô da criança se tornou criança imediatamente e a colocou no braço. Nem sabia do que se tratava a minha visita, mas ele foi logo se arrumando para o registro, contente com a neta nos braços. Ao assinar a autorização da imagem, Lislane, muito tímida, falou-me que não tinha o hábito de imprimir fotos. Aquela era uma lembrança da viagem e havia sido impressa naquele local com um homem que fazia este tipo de lembrança no Rio de Janeiro. Eu agradei pela participação e saí, refletindo como o tempo é algo relativo e subjetivo demais.

Ao me apresentar a fotografia mais antiga da sua casa, Lislane referia-se a um tempo recente e, ao mesmo tempo, distante, na sua forma de olhar aquela imagem com saudosismo e muito distanciamento. Mas estávamos com uma imagem feita há apenas cinco anos. Lislane não havia mudado muito exteriormente, mas não posso dizer de seu interior. Ao falarmos da fotografia mais antiga de sua casa, temas importantes apareceram na nossa conversa, como maternidade, passado, tempos diferentes etc.

O tempo na fotografia sempre é diferente. Ao registrarmos uma imagem, deslocamos imediatamente os tempos entre passado e presente. Passamos a “guardar” um momento específico. Isso é um jogo fascinante na fotografia.

Sítio Camará

No segundo dia de pesquisa em Mulungu, fiquei nas cercanias de onde eu estava hospedada, no Sítio Camará. Ali, as habitações

se seguiam pela estrada, com menos casas aglomeradas e com quintais bem maiores. Era um local tomado por pequenos montes, onde as estradas de chão batido apareciam e desapareciam nas curvas da paisagem.

As casas eram em menor número e maiores no tamanho. Casarões mais elegantes perdiam-se por entre as árvores altas. Mas também havia casas mais humildes seguindo a estrada. Na pequena casa que ficava ao lado, apareceu uma pequena criança com, talvez, cinco, seis anos de idade, que ficou encantada com a minha cachorra (Lupa). Logo na sequência, apareceu sua mãe. Começamos então a conversar.

Traços do retrato

Mara, a vizinha, ficou curiosa para saber qual era minha pesquisa e, quando expliquei, quis participar. Perguntei pela fotografia mais antiga de sua casa e ela foi buscar. Depois de um momento, ela retornou trazendo uma fotografia de quando ela era criança. Na imagem, estavam ela e seu irmão ainda bebê (imagem 06).

Ofereci uma polaroide em troca e, ela, muito satisfeita, queria posar com sua mãe e Ana Júlia, sua filha. Sua mãe se recusou, pois não gostava de fotografias. Mara insistiu bastante para que sua mãe participasse, mas foi em vão. Uma vez conformada com a recusa de sua mãe, Mara posou com sua filha no colo. Depois, observando a imagem, vi como o sorriso de Mara continuava o mesmo de quando ela era uma criança, como sua filha. Na conversa que iniciamos com a fotografia

mais antiga, Mara falou-me que havia um professor em Mulungu que abastecia um site com fotografias antigas daquela região e que gostava muito de ver como era aquele lugar no passado. De pronto, ela se ofereceu para me acompanhar na comunidade do Sítio Camará. Informou-me que ali moravam seus familiares e que, com certeza, eu poderia encontrar fotos antigas na casa de seu bisavô e da sua avó. Combinamos de nos encontrar depois das três da tarde, para seguirmos na busca dessas imagens.

No horário marcado, cheguei na casa de Mara e, para minha surpresa, ela estava na varanda vendo uma pilha de álbuns com sua mãe. Emocionei-me ao ver aquela cena. O nosso encontro havia movido uma curiosidade familiar para rever suas próprias imagens. Conversamos um pouco e seguimos para a próxima coleta.

Não perguntei a sua idade, mas Mara aparentava ser jovem. Uma jovem mãe cheia de energia. É impressionante observar como seus traços continuam parecidos com quando era pequena. E, mais impressionante ainda, é observar como sua filha se parece com a mãe quando tinha aquela idade. Na polaroide que eu fiz, a filha de Mara segura em suas mãos uma outra polaroide. A pequena, tomada por curiosidade, pediu-me uma foto sua e eu não pude resistir, realizando seu desejo. A polaroide resultou num *mise en abyme* fotográfico.

Na fotografia, podemos observar melhor os traços familiares. Os rostos imobilizados na foto deixam claro suas igualdades. Os olhos sorridentes, o sorriso, os cabelos, a cor da pele, todos estes sinais ficam mais evidentes. E podemos nos reconhecer familiares no nosso coletivo. Há um reforço da família na visão do conjunto. Mãe, filha e irmão estão para além dos

laços sanguíneos, agrupados visualmente pelas fotografias e mostram suas semelhanças físicas. A fotografia pode ressaltar esta identidade familiar.

A fotopintura digital

O povoado do Sítio Camará é composto por várias casas espalhadas no caminho. Para chegarmos à casa do bisavô de Mara, pegamos o carro e seguimos numa estrada de terra cheia de voltas. De vez em quando, aparecia uma casa com um grande jardim e, aos poucos, essas habitações foram se condensando numa pequena vila. Nessa pequena concentração, havia cerca de seis casas, todas próximas umas das outras, com grandes árvores que compunham um círculo comunitário. A terra batida e varrida demonstrava o cuidado daqueles moradores. Mara afirmou que ali moravam vários de seus familiares, entre tias e primos. Seguimos juntas no caminho de areia batida até a casa de seu bisavô (imagem 07). Ao estacionar meu carro, avistei de longe um senhor sentado na varanda de sua casa. Mara afirmou com alegria que se tratava do seu bisavô. O senhor Marino estava bem sentado, olhando o movimento da estrada. Um homem calmo e que aparentava ser bem cuidado. Ele parecia não ter clareza dos acontecimentos, pois perguntou diversas vezes como Mara estava. Mara entrou na casa e perguntou sobre a sua cuidadora. Ele respondeu que não sabia ao certo, mas achava que ela estava na vizinha. Ele aparentava ter saúde física. Com roupas bem limpas e chapéu preto de feltro, tinha um olhar profundo de quem olhava e analisava ao mesmo tempo.

Com a ajuda de sua bisneta, eu havia conseguido sua confiança. Por curiosidade, perguntei a sua idade e ele me disse que não tinha certeza, mas achava que era uns sessenta anos. Mara deu uma grande gargalhada e disse que era noventa e cinco. Seu Marino não aparentava aquela idade. Estava ali sentado, observando aquele lugar que o viu crescer, pois sempre morou ali no Sítio Camará.

Em sua fotografia antiga, ele estava com sua esposa, agora falecida. Uma espécie de colagem, pois no cenário se vê uma paisagem muito diferente com cachoeira e vegetação diferente da local. Ao realizar a polaroide, seu Marino nem se deu conta que era outra forma de fotografar. Olhou a imagem com indiferença. Tinha no rosto uma feição de plenitude e um leve sorriso presente nos seus lábios continuamente. Mara guardou a polaroide de seu bisavô na estante da sala e recolocou a fotografia do casal na parede central da casa. Despedimo-nos de Seu Marino e ele continuou observando o movimento do entorno de sua casa, sentado em sua cadeira de balanço.

Tive recordações de meu avô quando vi o senhor Marino. Meu avô costumava se vestir com aquele azul claro nas camisas e calças marrom. Também tinha um chapéu de feltro preto. Pelos seus trajes e sua disposição, eu pensei que ele estava pronto para sair a qualquer momento. Mas Mara me afirmou que o seu bisavô estava recebendo cuidados e que não ficava mais sozinho, estava sempre com alguém.

Aquele azul me tocou profundamente, pois quando eu conheci o poeta Patativa do Assaré, ele também vestia azul. Também me lembrei de meu avô naquela ocasião. Os senhores mais idosos no Nordeste tinham uma predileção por esta cor, talvez.

Camisas de algodão de manga longa e botões, de um azul claro. “Azul que é pura memória de algum lugar”, como descrita na música “Trem das cores”, de Caetano Veloso.

A fotografia que coletei para o Recordatório era uma montagem inspirada na fotopintura. Podem-se perceber as sobreposições de camadas que entregam uma edição de imagens realizada por um programa de computador. Os dois rostos no primeiro plano, bem destacados, com seus nomes escritos em letras coloridas nos mostram que foi um trabalho de montagem digital. No primeiro momento, pensei que se tratava realmente de uma fotopintura; depois, observando com mais cuidado, vi suas diferenças.

Na casa da avó

Sáímos em direção da casa de sua avó, Dona Ana. Caminhamos mais alguns minutos e chegamos a uma casa grande com muito movimento. Várias crianças jogavam no quintal. Dona Ana, uma senhora muito simpática, estava sentada na varanda, penteando os cabelos de uma criança. Mara chegou e apresentou-me, então perguntei-lhe pela fotografia mais antiga da casa (imagem 08). A senhora sorriu e disse que não sabia ao certo. Mara prontificou-se e foi buscar uma fotografia da família. Ela trouxe uma fotografia de seu avô, que foi técnico e jogador de futebol por muitos anos. Mas sua avó, Dona Ana, disse que a fotografia mais antiga não era aquela, e sim uma da primeira comunhão de uma de suas filhas, trazendo-me a fotografia. Na casa de Dona

Ana, havia várias crianças. As meninas brincavam de pular e correr, na maior animação. Ao perceberem minha câmera polaroide, a curiosidade ocupou o lugar da brincadeira e vieram todas para serem fotografadas. Todas eram bisnetas de Dona Ana. Ao colocarmos as imagens juntas, podemos observar o semblante de Dona Ana, que parecia mais feliz, cercada de suas bisnetas. As crianças ficaram maravilhadas com a “aparição” da imagem.

Depois da recepção festiva que as crianças fizeram com a polaroide, Dona Ana fez questão de me oferecer um pedaço de bolo de milho com café. Eu aceitei e entrei um pouco mais na casa. Havia netas, bisnetas, sobrinhos, filhos, irmãos, uma grande família e uma grande casa. Ao sair, uma das filhas de Dona Ana ainda admirava a polaroide recém-chegada. Agradei a atenção e compreensão de Mara ao me acompanhar naquelas casas. Vi que estando com alguém que conhece a comunidade, a minha chegada era mais tranquila e sem receios. Porém, foi um fato isolado, pois ela se interessou em me ajudar e naquela pequena comunidade praticamente todos eram da mesma família. Nas outras casas, em Mulungu, assim como em Olho d’Água, fiquei sozinha desbravando o encontro de casa em casa. Alguns foram mais solícitos que outros, mas, em sua maioria, as questões que eu trazia eram preciosas e as aberturas foram raras.

Toda a comunidade do Sítio Camará pertencia a uma grande família. Ao adentrarmos nas residências mais distantes, encontramos os habitantes mais antigos: primos que se casaram entre si, familiares que retornaram a morar lá depois de casados ou aqueles que de lá nunca saíram. Muitas comunidades na região

do Maciço de Baturité têm esta configuração familiar, onde literalmente todos são parentes. Ali, cercada de seus parentes, Dona Ana estava confortável e feliz. Na polaroide, podia-se ver sua alegria de estar com saúde, assim como os seus familiares.

Nessas pequenas comunidades, fica evidente uma energia coletiva agindo e animando seus integrantes. O terreiro bem varrido, a abundância de uma mesa simples, mas farta de carinho e afeto. O café fresco e o bolo de milho oferecido para as visitas que podem chegar a qualquer hora. Dona Ana não estava sozinha e se fortalecia com a presença dos seus familiares.

Nas duas imagens, Dona Ana aparece de forma distinta. É nessa personagem-chave daquela comunidade que eu gostaria de me deter em algumas reflexões. Na primeira imagem, Dona Ana aparece de forma tímida, ao lado de seu marido e suas filhas. Sem sorriso e com um olhar direto, essa mulher se deixa fotografar sem criar personagens. É simplesmente ela, com suas dúvidas, receios, preocupações que a acompanham. Seu marido também não sorri e posa para a fotografia como se tivesse pressa de sair. Já as suas filhas estão felizes. Todas esboçam pequenos sorrisos e demonstram alegria de estarem sendo fotografadas. Sentem-se bem ao lado da proteção familiar. Numa realidade de muito trabalho e cuidado para sustentar uma família, apresenta-se o semblante de preocupação por parte dos pais ao dividir a complexa tarefa de serem responsáveis por uma família. Entre contas, estudos, brigas e conversas, a família vai seguindo seu destino. Essa imagem foi realizada numa igreja, onde podemos ver as colunas desenhadas e o altar de adoração. Era a primeira comunhão de uma de suas filhas, a menor, que está com

vestido de festa. Com as atenções voltadas para ela, seu semblante é de curiosidade e alegria. Uma foto familiar que fala muito daquele lugar onde a religiosidade se faz presente constantemente com imagens e rituais.

Aquela imagem me foi trazida num álbum de fotografia muito simples e antigo. Não era um livro encadernado feito com aquele propósito, mas um simples álbum de revelação, com as páginas feitas em plástico para garantir a visualização das fotografias. Quando Dona Ana foi questionada sobre a fotografia mais antiga, não teve dúvidas daquela imagem. Pode-se ver, também, que a imagem tem danos em sua conservação e inicia seu processo de deterioração.

Já na polaroide que Dona Ana fez com suas bisnetas, sua alegria é quase palpável. Mais solta e contente, agora Dona Ana goza da felicidade de conviver com as crianças da família. Sentada e rodeada por suas meninas, ela transparece paz.

Recordatório coletas - parte II

Catando as cascas do arroz da terra

Quando acordei, ouvi o barulho suave de uma chuvinha fina. O frio do amanhecer convidou-me para ficar ainda mais tempo na rede. Levantei com movimentos leves e me preparei para minha saída ao Recordatório. Estava em minha casa da serra. Esta casa foi construída por mim e meu ex-marido, na intenção de

estarmos mais perto do lugar onde nasceram minha mãe e a minha avó. O Riacho das Pedras é uma pequena comunidade ligada à cidade de Redenção. Entre pedras, bananeiras e vales residem um pequeno número de pessoas.

Na semana passada, a Prefeitura de Redenção colocou muita areia para tapar provisoriamente os buracos da estrada, mas, com a chuva do dia anterior, ficou difícil de ir no meu carro (que eu chamo de Serginho). Decidi ir a pé e devagar, para ver se eu conseguia alguma peça para o Recordatório aqui por perto.

Saí de casa com muitos medos no peito. A cada saída para o Recordatório, devo me preparar para os diversos “nãos” que eu encontro e para os encontros com sentimentos profundos. A estrada estava ainda molhada, mas a chuva havia passado. Aos poucos, o céu foi tomado por um azul profundo e o sol pôde chegar mais forte. Já eram nove horas da manhã e o dia já corria bonito. Na estrada sem ninguém, fui avançando aos poucos e tentei acalmar minhas ansiedades quanto ao número de coletas que eu haveria de fazer. Afinal, no Recordatório, o “sim” e o “não” já integram a ação.

Ouvi pessoas que conversavam energicamente, e, com mais alguns minutos de caminhada, vi os trabalhadores que carregavam o caminhão de bananas. Por aqui tem muita plantação de banana. Toda semana eles descem para vender na Ceasa ou mesmo em Redenção. Saudei os trabalhadores e continuei minha caminhada. O caminhão estava estacionado numa enorme área debaixo de um mangueiral. Aquelas mangueiras são centenárias.

Na infância, eu, minhas irmãs e primos costumávamos brincar por ali. Ficava distante da casa do meu tio-avô e nos pa-

recia um lugar secreto e misterioso. A sombra densa das mangueiras cria uma luz especial e transforma o lugar. Continuei na estrada e avistei a primeira casa depois de algum tempo.

Ao me aproximar desta casa, respirei fundo e tomei coragem para dar continuidade à ação. Observei que a maioria das portas estavam fechadas, mas a porta central estava meio aberta. Chamei a primeira vez: “Ô de casa?” E nada de resposta. Na segunda vez, aproximei-me e chamei novamente. Resolvi esperar com a minha ansiedade ao lado. Depois de um tempo (que para mim pareceu horas), uma jovem mulher apareceu na porta. Ela me disse: “Pois não?” e olhou-me de cima a baixo. Eu saudei com um bom dia e iniciei minha demanda. Confesso que eu estava um pouco nervosa e até gaguejei na pergunta sobre a fotografia mais antiga da casa. “É que... eu... trabalho com fotografia e gostaria de saber sobre a fotografia mais antiga da casa de vocês...” algo assim. A mulher me olhou e foi logo dizendo. “Ah, eu tinha umas fotografias antigas aqui das minhas filhas, mas já mandei para Redenção para recuperar. Não quero nada não viu... obrigada!” Despachou-me à maior pressa. Não insisti, agradei a atenção e continuei na estrada. No caminho, quando comecei a me criticar sobre o tom que eu havia tomado, a falta de firmeza nas palavras etc., avistei a próxima casa.

Ali não demorou para uma senhora aparecer na janela. Eu retifiquei minha abordagem e retomei a coleta: “Bom dia, senhora. Me chamo Diana e estou pesquisando sobre fotografias. As senhoras têm fotografias antigas na sua casa?” Ela foi rápida ao me responder que, infelizmente, não. Ela havia impresso várias fotografias e com o passar de pouco tempo, apenas um

ano, todas as imagens desapareceram. A impressão havia sido de má qualidade e agora só tinha fotos no celular. Depois de ver as folhas em branco, ela jogou o álbum fora, com raiva. Diante de tal situação, eu concordei com ela que era um fato lastimável. Ela ainda acrescentou que agora nem os arquivos ela tinha mais, pois confiou que já havia impresso e se desfez das imagens antigas no celular. Não quis insistir em outros tipos de fotografias. Então, agradeci e sai.

Na casa vizinha morava uma antiga conhecida da minha família. Ao me ver na estrada, logo me saudou: “Oi, Diana. Tudo bem?” Eu retornei a saudação e ela prontamente me convidou para tomar assento em sua pequena e confortável varanda. Graça estava com uma grande bacia de alumínio nas pernas. Ali sentada, ela estava catando as cascas do arroz da terra. Aqui nesta comunidade se planta e se colhe arroz. Um tipo de arroz com um gosto específico e formato mais arredondado que aquele que encontramos nos supermercados da cidade. Tomei assento e conversei logo sobre fotografias. Ela me respondeu sorrindo que tinha uma fotografia de seus pais, mas que estava tão guardada que nem sabia se poderia ir pegar. Eu respondi que tudo bem e a conversa foi no rumo de saber notícias da minha família. Ela perguntou por minha mãe e minhas irmãs. Quis saber dos meus filhos e se tudo estava bem. Depois ela levantou-se e disse que iria buscar as fotografias. Eu fiquei feliz com sua decisão de buscar aquelas imagens e, enquanto ela foi procurar, eu continuei o seu trabalho com o arroz.

Passei a catar as pequeninas cascas do arroz e a procurar aqueles que haviam resistido à máquina de debulhar o ar-

roz. Naquele pequeno momento, veio-me à lembrança a minha avó, que adorava aquele arroz e sempre o tinha em sua casa. Aquela textura nas minhas mãos, aquele odor de palha e terra me fizeram voltar muitos anos atrás, quando eu era uma criança e ficava curiosa ao ver minha avó a catar, com toda paciência do mundo, cada pedacinho de casca do arroz.

A minha viagem no tempo foi interrompida com o retorno de Graça, trazendo nas mãos as fotos de seus pais e dos seus irmãos (imagem 09). Era uma fotopintura que estava sem moldura e ela guardava na intenção de recolocar a moldura de proteção, mas ainda não tinha dinheiro para tal. As fotografias estavam impressas num papelão e a sua foto com seus irmãos estava riscada com alguns desenhos aleatórios. “Coisa de criança” – ela me falou, apontando os riscos de canetas nas imagens.

Mas ali estavam os seus pais. E, ao olhar para aquele casal, lembrei-me imediatamente do olhar deles. Foi um casal conhecido na comunidade. Ambos faziam parte da igreja que meu tio-avô havia criado ali. Pessoas simples, mas cheias de amor e atenção com o próximo. A sua mãe, Dona Dolores, tinha um olhar tão meigo e encantador. O seu pai, o senhor Bernardino, era um homem forte que “lidava na roça” continuamente.

Eram pessoas simples e cheias de vitalidade. A fotopintura com os irmãos era também muito simples. Os rostos pareciam com os modelos, realmente, mas pude observar que os traços da pintura foram resolvidos com uma certa pressa e desatenção. Existem muitas qualidades de fotopinturas, que denunciam a qualidade daquele que executa as encomendas.

Depois de me apresentar as fotografias antigas, continuamos nossa conversa sobre fotografia e a família. Graça repetiu algumas vezes a rápida passagem do tempo e o crescimento acelerado dos seus filhos. Ainda me mostrou outras fotografias de suas netas e falou da importância de elas estarem na escola. A família, apesar da humildade, era rica em afeto e amor entre todos ali. Eu me lembrava com muita nitidez da senhora sua mãe nos cultos intermináveis na casa do meu tio-avô. Ficava mais claro que realizar o Recordatório aqui no Riacho das Pedras me traria muitas recordações da minha própria infância. Graça ainda me falou que gostava muito de fotografia, sim, mas enfatizou que a única fotografia que ela não gostava era as fotografias de “santinhos de sétimo dia”. Disse-me que já chegou a recusar algumas lembranças de sétimo dia na sua casa. Ela afirmou que era mórbido e que ela não gostava de forma alguma.

Depois de explicar como funcionava a polaroide, tivemos de escolher quem seria fotografado. De pronto, ela recusou-se a ser fotografada, e sua filha, *idem*. Seus filhos também se recusaram imediatamente. Eu propus fotografar a casa. Ela me perguntou se tinha que pagar algo, eu disse que não. Diante de tanta recusa, coloquei-me para fotografar a casa. Quando me afastei, ela se levantou e se colocou diante da casa junto a sua filha. Pareciam irmãs. Fotografei a casa e elas se alegraram com a imagem. Uma vista que surpreendeu com os coqueiros e a casa que sempre estive ali, mas agora é retratada de maneira diferente.

Agradei pela troca e pela atenção. Graça ainda me ofereceu um pouco de arroz da terra para levar para minha mãe. Agradei mais uma vez e segui na mesma estrada.

O caminho se tornou mais uma vez cercado apenas de verde nos dois lados. O sol havia subido um pouco mais e o calor era latente. Caminhei observando aquele bananal sem fim que oferecia uma incrível variação de verdes.

Depois de uma pequena caminhada, encontrei mais uma casa. Parei como quem procura ver alguém e, mais uma vez, fui reconhecida. Era Rubenita, uma das filhas da Dona Edite. De pronto, ela me saudou e perguntou se eu não queria um copo de água.

Aceitei, apesar de portar comigo a minha garrafinha de água. Mas vi ali uma forma de chegar e coletar mais uma peça para o Recordatório. Entrei pelos fundos da casa. Acompanhei a anfitriã, que me mostrou o seu fogão de lenha, trabalhando intensamente no feitiço do almoço.

Após beber água, falei do motivo que me levava ali. Eu estava procurando fotografias antigas e gostaria de saber se ela tinha alguma. Rubenita disse que sim. Rubenita tem mais ou menos a minha idade. E, quando éramos crianças, tínhamos alguma aproximação pela igreja da qual fazíamos parte. Eu deixei a igreja há muito tempo, logo após completar dezoito anos, mas ela continua ainda hoje na igreja. Surpreendi-me quando ela pediu que a sua filha fosse buscar a fotografia para me mostrar (imagem 10).

Sua filha entregou-me a imagem e ela afirmou ser a única que tinha em casa. Era uma fotografia de seus pais – Dona Edite e seu esposo Irmão Zeca Mestre. Ao olhar aquela imagem, senti o olhar da Dona Edite. Era uma mulher muito meiga e delicada. Ela faleceu há anos e sempre nos tratou com muito carinho e

doçura. Rubenita sempre me pareceu uma pessoa muito fria e distante, mesmo quando éramos crianças, e eu me dava melhor com suas irmãs Elizete e Eliana. Porém, a conversa foi se esticando. E, para Rubenita, rever aquela imagem também foi algo que a sensibilizou. Em pouco tempo, ela estava relatando como foi cuidar da mãe em seus últimos dias. Percebi que a situação em que eu me coloco como ouvinte havia se estabelecido. Eu a deixei falar sem limites e ouvi com atenção o seu relato. Tanta dor ainda com a morte da sua mãe. Uma ferida ainda aberta. Seu pai mora na sua casa de sempre, ao lado da dela. Ele está “perdendo a razão”, como ela me disse. Mora sozinho, mas é a Rubenita e a sua filha que lhe cuidam diariamente. Ela me contou que foi na sua presença que a sua mãe se foi. Depois de dias no hospital, não havia mais saída para um possível tratamento médico. Aqui no Ceará, costumamos dizer que “ela estava desenganada pelos médicos”, ou seja, não podiam fazer mais nada, e a enviaram para casa, ainda consciente. Passaram a esperar o seu falecimento em poucos dias. Diante de toda a família reunida, depois de conversar muito com Rubenita e ouvir o hino 17 da Harpa Cristã, ela expirou, deitada em uma rede. Quando Rubenita me relatou a sua partida, vi-a criança, frágil e entregue diante de mim na minha companhia de ouvinte. Tanta emoção contida naquele relato e todas aquelas lembranças que foram acordadas com aquela fotografia...

A fotografia que iria deixar veio para quebrar um pouco o silêncio que nos tomou depois do seu relato. Ofereci a fotografia e ela se recusou a aparecer. Sua filha, também muito tímida, não quis sair na imagem. Eu disse que poderia ser da sua casa

e ela aceitou. Me afastei um pouco e fiz a fotografia. Não ficou muito bem, acho que o obturador estava muito fechado ou o filme estava perto de acabar e a imagem saiu muito escura, mas ela gostou assim mesmo. Achou interessante aquela impressão diante os seus olhos.

Agradei a confiança, a atenção, e o tempo compartilhado, e prossegui no meu caminho de retorno. Depois daquele relato, eu me sentia cansada e fui retornando devagar para casa. Mais sensibilizada que cansada. Talvez por isso, cada coleta do Recordatório é uma energia grande que é desprendida. Não é física, é mental mesmo.

Retornei no mesmo caminho. O ônibus escolar passou por mim, cheio de crianças que hoje têm um transporte e podem estudar na cidade mais próxima, Redenção, algo que há alguns anos era impossível, de modo que o destino de todos os que aqui moravam era trabalhar na terra.

Dona Adalgiza

Hoje não choveu e a estrada começou a secar. As poças escorregadias começaram a deixar apenas o rastro de pneus pesados. Decidi sair no final da tarde. Pela manhã, o horário costumeiro das minhas saídas do Recordatório foi ocupado por uma aula *online*. Peguei meus equipamentos, câmera, autorizações de imagem, polaroide, e fui andando no outro sentido que o tomado no dia anterior. O sol agora estava suave e se encaminhava para detrás da Pedra do Talhado. Parei na casa do Seu Otávio, um dos

moradores mais antigos do Riacho das Pedras. Ao me aproximar, os cachorros avisaram a chegada de alguém desconhecido. Seu Otávio estava sentado na varanda enquanto um senhor de meia-idade lhe cortava os cabelos. Ele ficou meio tímido com a minha chegada, mas me fez convite para entrar, sem cerimônia. Fui entrando devagar e logo sua filha me recebeu na porta, feliz com a minha chegada: “Diana! Há quanto tempo! Como você vai? E seus filhos?” E me convidou para tomar assento em pequena varanda. Suliane, a filha do Seu Otávio, é mãe de três garotos que costumavam brincar com minha filha mais nova. Durante a construção da nossa casa, ficamos ainda mais próximos, mas com o passar dos anos nos afastamos um pouco. Sua mãe, Dona Adalgiza, também veio me cumprimentar e nos sentamos na varanda.

Depois de dar notícias sobre a minha família, disse qual era o motivo de minha visita. Eu estava procurando fotografias antigas e gostaria de ver as que a Dona Adalgiza tinha. Ela sorriu e disse que a fotografia mais antiga que tinha em casa é um retrato dos seus pais e ela estava ali na parede (imagem 10). Ela ainda acrescentou que já tinha aquela imagem há muito tempo e que tinha muito apreço. Se levantou devagar e foi buscar o quadro. Quando ela retornou, trouxe-me uma fotopintura. Seus pais pareciam jovens na imagem e vi que tinham muita semelhança física com sua filha, Adalgiza.

Seu Otávio já havia finalizado o corte de cabelo e ouvia a minha conversa sobre fotografias quando se aproximou com algumas fotografias nas mãos. Olhe aqui, disse ele, o nosso pequeno que se foi tão cedo. Ele falava do seu neto mais novo, que falecera no ano passado, trazendo muita dor para todos da comunidade. Era uma criança com seus 7 anos e que teve um grave problema

de saúde, vindo a falecer, mesmo tendo todo atendimento médico. Uma tristeza.

Dona Adalgiza olhou as fotografias e me disse que a morte de seu neto foi muito triste e que no dia seguinte de sua morte, soube do falecimento de seu irmão, em Fortaleza. Além de muita tristeza com a pandemia da Covid-19, a morte de dois parentes, assim, em dois dias seguidos, foi um momento de muita dor para ela. A morte de uma criança sempre é muito dolorosa. Não existe dor maior para uma família. O luto por esta perda ainda é presente no olhar de todos. Somente o tempo pode trazer alento para esta família.

E o tempo vem cumprindo o seu papel de esmaecer esta dor. Depois de falarmos destas perdas, o assunto foi mudando para a vida que insiste em vingar. Suliane queria que a sua mãe fizesse a fotografia, mas ela se recusou dizendo que estava muito assanhada. Eu disse que poderia ser com os seus três filhos, para guardarem de lembrança. Para surpresa de Suliane, eles aceitaram. Três adolescentes na foto polaroide. Ficou boa a fotografia e foi uma novidade ver a imagem tomando cor diante de todos.

A conversa foi se esticando e o dia escurecendo. Eu agradei a atenção e a colaboração e tomei o rumo de casa, refletindo sobre a fragilidade das nossas vidas.

Esta é a primeira fotografia impressa do Vinícius

Acordei ouvindo o barulhinho de chuva e levantei-me, sem pressa, da minha rede. Já abolindo a ideia de pegar o carro

para o Recordatório, pois a estrada estaria mais uma vez difícil de rodar. Fui acordando tranquila, no apreço do café com tapioca. Peguei meu material e saí caminhando devagar pelo Riacho das Pedras.

A cada passo, observava como o verde agradece a cada gota de chuva que cai. Naquele momento, a chuva já havia parado e um frescor invadia minha respiração. Encontrei no caminho uma semente que parecia um helicóptero. Com três hélices que giravam na queda. A natureza é engenhosa demais.

Apesar de me sentir tranquila, eu não imaginava em que casa eu iria parar. Parei na bodega, que eu acho centenária. Já havia visto o dono daquele comércio muitas vezes, e ele sempre era sério e de pouca conversa. Mesmo assim, decidi ver se eu conseguia coletar alguma fotografia ali. Ele, muito sisudo, respondeu a minha saudação sem muito interesse e eu me encostei na parede e comecei a puxar conversa. “Eu estou pesquisando fotografias, o senhor tem alguma fotografia em casa?” Ele me respondeu secamente que não. Não tinha nenhuma fotografia em casa. Vi um muro alto diante de nós dois a ser vencido, mesmo assim continuei: “Pois é, é difícil nos dias de hoje termos fotografias”. Ele, sem muito interesse, perguntou para que eu queria fotografias. Eu respondi que era uma pesquisa para a universidade e que eu estava passando por ali na busca de fotografias antigas. Com curiosidade, eu observei que no balcão de sua bodega havia uma rede no lugar de bancos. Pedi para fotografar se fosse possível e ele permitiu. Deu até um pequeno sorriso, o que eu imaginei que seria uma abertura. Conversamos sobre os antepassados daquele lugar. Com

surpresa, ele me afirmou que nós seríamos primos distantes, pois os seus avós eram primos diretos dos meus avós. Ele me contou que toda a área do Riacho das Pedras foi comprada por nosso Tataravô por 500 cruzeiros. De pronto, eu vi que não tinha fundamento aquela informação, mas não disse nada. Apenas observei seu olhar profundo para o nada como alguém que tem muito respeito por esta história.

Em seguida, ele apontou para um cartaz de uma jovem mulher seminua na parede: “Esta daí está há muito tempo aqui. Mais de vinte anos.” Meio sem graça, eu fotografei o cartaz, mas considerei como uma fotografia e ofereci uma polaroide. Repetimos a polaroide duas vezes, pois a primeira ficou muito clara. Depois de conversarmos um pouco mais, ele sempre meio quieto e sem muito interesse. Eu disse que precisava da sua assinatura para a minha pesquisa. Nesse momento, ele se recusou a assinar prontamente. “Não, este negócio de assinar, eu não faço não.” Pronto. Tudo por água abaixo – eu pensei comigo. Expliquei que era necessário para a minha publicação, mas ele afirmou mais uma vez que não assinaria nada. Não insisti, agradei a atenção, entreguei as imagens polaroides e fiz questão de afirmar que eram um presente. Saí andando, com raiva. Mas dentro de mim, desde o início, eu sabia que ele não iria colaborar. Não sei o motivo que me levou a insistir nesta coleta. Acho que por ele ser uma pessoa que mora aqui há muito tempo, eu imaginei que seria uma boa possibilidade de guardar alguma fotografia antiga. Mas como ele afirmou desde o início, ele não gostava de fotografia e nem sequer tinha celular. Porém, aquela negativa também acrescenta na pesquisa. A minha frustração conta como elemento no processo. A desconfiança de

todos é natural no momento de assinar as declarações de autorização do uso da imagem. Antigamente, assinar alguma coisa poderia abrir caminhos desagradáveis e, ainda hoje, é assim. Aquele comerciante nunca foi dado a simpatias, mas ver uma rede no balcão me toca. Eu sou uma adepta das redes.

Depois daquela negativa, segui meu caminho na vibração de ser aceita na próxima casa. Bati palmas em frente a uma pequena casa, depois de passar o campo de futebol da comunidade. Um jovem rapaz veio à porta. Eu o saudei, dizendo-lhe que eu estava procurando fotografias antigas e indaguei se havia alguma naquela casa. Ele sorriu e me convidou para tomar assento. Eu agradeci e expliquei melhor a minha intenção, que se tratava de uma pesquisa e eu procurava por fotografias antigas. Ele sorriu mais uma vez e logo disse que estavam morando naquele local havia pouco tempo, e que sua mãe, na mudança, jogou fora todas as suas fotografias antigas. Eu me assustei e repeti: “Ela jogou fora todas as suas fotografias antigas?” Ele reafirmou, sorrindo. “Bom, então eu não tenho muito o que fazer aqui, não é?” – Falei. Quando eu o agradecia pela atenção, ele me disse que talvez a Lidiane, sua vizinha, tivesse alguma fotografia antiga. Agradeci a indicação e fui à casa seguinte.

Ao chegar na casa de Lidiane, bati palmas e esperei alguma resposta. Uma jovem simpática apareceu e esperou a minha demanda. Eu disse bom dia e que eu estava à procura de fotografias antigas. Ela sorriu e me convidou para entrar. Uma vez na sala, eu expliquei melhor a minha pesquisa sobre fotografias antigas. A sua mãe se chamava Lidiane, e a jovem, Larissa. De pronto, ela afirmou que sim, que elas tinham muitas fotografias e que eu poderia

ver sem problemas (imagem 12). A sua mãe foi buscar um álbum grande. A primeira foto que Larissa escolheu foi a de um casal, e Lidiane disse: “Não, eu não quero mostrar uma foto com ele.” Eu aguardei com tranquilidade elas escolherem a imagem. Sua filha disse, depois de folhear as fotografias do álbum: “Esta aqui parece ser legal, tem o penteado da época e as roupas também”. Uma foto de Lidiane perto de um jardim bem sorridente, com os cabelos num corte típico dos anos oitenta, assim como o que eu usava na minha adolescência, inclusive. Fiquei imaginando que Lidiane deveria ter mais ou menos a minha idade, e sua filha teria aproximadamente a idade do meu filho. Havia um garoto correndo pela casa com um triciclo e dava curvas velozes. Sem se importar com o barulho do pequeno, Larissa me deu atenção e falou que entendia do que se tratava, pois ela trabalhava no IBGE e entendia o que significa ir às casas fazendo uma pesquisa. Eu fiquei aliviada com aquela recepção e a deixei falar livremente. O assunto principal foi a educação das pessoas. Ela afirmou que, apesar de termos uma universidade (Unilab), a poucos quilômetros de distância, as pessoas não tinham a consciência da importância dos estudos e se mantinham afastados do conhecimento.

Sua mãe, Lidiane, apareceu carregando algumas bananas e me ofereceu carinhosamente. Eu não tinha fome, mas resolvi aceitar para ser cordial. As bananas do Riacho das Pedras são orgânicas e muito suculentas, e aquela não fugia à regra. Depois de me alimentar, apresentei a polaroide e perguntei o que elas queriam fotografar. Larissa disse que seu filho Vinícius seria uma boa opção. Eu disse que não teria problemas, contanto que fosse fora de casa, onde houvesse bastante luz do sol.

Vinicius não me pareceu muito de acordo, mas quando Larissa explicou que seria uma foto pequenininha, como aquela que eu tomei como demonstração, ele aceitou. Fomos para a sombra de um benjamim. Vinicius, para a minha surpresa, olhou para a câmera e sorriu. Não soltou o celular, mas concordou com a pose.

Depois da foto, entramos novamente na sala. Vinicius ficou encantado com a sua imagem na fotografia. Foi quando ele parou pela segunda vez. Depois, voltou a correr pela sala com seu triciclo. Larissa assinou as autorizações e eu agradei a atenção dispensada. No momento em que eu me preparava para sair, ela disse olhando a imagem: “esta é a primeira fotografia impressa do Vinicius”. Eu fiquei tocada com o significado daquele momento. Ela afirmou que teria mais cuidados com as fotografias da criança e que tentaria imprimir com maior frequência.

Saí imaginando esse vácuo de fotografias impressas naquela casa. Sua mãe tinha alguns álbuns dela mesma, da sua filha quando pequena e, quanto ao pequeno Vinicius, era a primeira fotografia impressa dele na família. O tempo passa tão rápido que perdemos hábitos sem percebermos.

Continuei na minha caminhada e o sol já estava alto. Acho que já era quase meio-dia. Mesmo assim, decidi fazer mais uma coleta. Desci no caminho principal da comunidade e parei na casa de Dalva. Eu sabia que ali moravam Dalva e seu esposo.

Bati palmas e aguardei. Dalva apareceu e me reconheceu sorridente, como sempre. Saudou-me e me convidou para entrar. Eu preferi sentar-me na varanda com o calor que já estava latente. Não conheço muito Dalva, mas sei que ela é minha prima, como

muitos aqui no Riacho das Pedras. Temos parentes que nos ligam, mas eu nunca soube como esta ligação se dava exatamente. Sempre nos cumprimentamos nos encontros pelas estradas da serra ou descidas para Redenção no pau-de-arara. Ela me conhece, conhece minha mãe e conheceu minha avó, hoje falecida.

Ao receber a minha demanda por fotografias antigas, Dalva pediu licença e entrou na sua casa. Em pouco tempo, saiu com alguns álbuns nas mãos. Havia dois álbuns pequenos com capa de plástico e um maior, com capa também de plástico, porém mais sofisticado, todos de fotografias impressas (imagem 12). Dalva ficou curiosa para saber mais sobre a minha pesquisa e transmitia felicidade ao compartilhar aquelas imagens comigo.

Eram fotografias em que seu marido estava muito presente. Ela afirmou de saída que não gostava muito de fotografia e que havia muito mais fotos do seu companheiro. Também havia muitas fotos de amigos festejando em sua casa. Ela disse que antes, sempre havia amigos aos domingos na sua casa, bebendo e ouvindo música, e que agora aquilo havia acabado, não havia mais ninguém. Ela se referia àquele dia, pois era um domingo e estavam apenas ela e seu marido em casa. Eu respondi com um “é... as coisas mudam”. Depois desta pandemia, vai demorar um pouco para as coisas voltarem a um ritmo normal.

Eram muitas fotografias dos dois mais jovens em times de futebol. Jogos pelos arredores de Redenção. Amigos reunidos, passeios pelas praias do Ceará. Pude ver as diferentes cabeleiras de Dalva. Agora, ela estava diferente: havia alisado os cabelos. Eu observei que ela sempre tinha os cabelos cacheados e que ago-

ra estava diferente. Decerto que em pouco número, mas havia fotos dela também, com a moda dos anos oitenta: calça cintura alta e bolsa do lado. Eles não têm filhos e por isso são um casal que foge às regras da localidade, onde as mulheres se casam cedo e têm muitos filhos. Quando eu ofereci uma polaroide, ela me disse que não queria ser fotografada. Eu perguntei a razão e ela disse que estava muito gorda e feia e que não se sentia bonita. Para mim, Dalva é uma mulher bonita e o seu sorriso é muito caloroso. Mas não insisti e me propus a fazer um retrato da casa. Assim, eles teriam uma lembrança daquele lugar de uma forma diferenciada. Ela consentiu e, na hora que eu estava registrando, ela fez questão de sair do alpendre para não aparecer na foto.

O resultado a agradou bastante. Ela achou curiosa a formação da imagem. Satisfeita com a sua casa em miniatura, ainda acrescentou: “aqui é realmente muito bonito. Não me canso de apreciar a beleza deste lugar. Toda fotografia aqui sai bonita. Às vezes, acordo cedo e fico olhando a névoa cobrindo a serra nas duas pontas e me admiro com tanta beleza”. Respondi: “realmente, a natureza aqui no Riacho é um grande presente”. Agradei a colaboração e segui adiante. Ainda queria fazer mais uma coleta, mas observei o andar da hora. Já era meio-dia. Então, decidi retornar para casa e almoçar. Ao chegar em casa, senti-me muito cansada. Não era o sol, o calor ou o caminho feito na volta. Era a minha energia que estava em baixa. Talvez um reflexo de me expor aos outros, de colocar-me no lugar de alguém que pede e depende de uma forma ou outra da ajuda dos outros. Não é fácil se expor.

O retrato da minha bisavó

Na segunda-feira, repeti o mesmo ritual do café da manhã: peguei o material e saí caminhando. Em meus planos, eu queria ir à casa de outro primo, do outro lado do açude, e visitar as casas que ficam no caminho do outro lado. Saí caminhando devagar, apreciando a vista sem pressa e parando para fotografar aquilo que me encantava naquele lugar. Logo ao sair de casa, avistei a casa de Mirlene e Elias. Pensei que seria interessante ir com o Recordatório na casa deles. Elias e Mirlene são primos, como a Dalva, mas eu não sabia ao certo o grau de parentesco até aquele dia. Sempre nos falamos e nos respeitamos como parentes.

Cheguei devagar, com atenção aos cachorros que pertencem à casa (uns quatro). Mirlene avistou-me de longe e me fez sinal para prosseguir sem me incomodar com os cachorros. Saudei Mirlene e falei do Recordatório. Ela sorriu e disse que tinha apenas uma foto em casa (imagem 14). Entramos, e ela me mostrou a foto de formatura de segundo grau de sua única filha, Laíris. Era uma impressão com letras sinalizando sua conquista. Disse que aquela foto me servia muito bem. Mirlene disse que não tinha outra fotografia em casa. Observei que na sua estante havia uma miniatura da mesma foto da parede. Eu sorri e afirmei que ficava, a cada dia, mais difícil imprimir fotografias. Ela me falou que ela tinha outras fotos de quando ela era criança, mas estavam na casa de sua mãe. Mirlene é uma jovem mulher que se casou cedo, como muitas mulheres no Riacho. Propus fazer uma polaroide dela e do seu marido, que estava no quintal

cuidando da casa. Elias afirmou de longe que não gostava de fotografias, mas Mirlene disse que ele iria tirar foto com ela, sim. Como o dia estava bem bonito, eu propus um registro dos dois na frente da casa, eles concordaram e logo tomaram posição. A primeira fotografia saiu muito clara e decidi fazer outra. A segunda ficou mais equilibrada e eles ficaram com as duas. Agradei a colaboração e segui no caminho. Enquanto caminhava, pensava em como seria possível todos serem primos ali. Eu tomava aquela questão como fato, mas nunca entendi muito todo aquele parentesco.

No caminho, passei pela antiga casa de meu tataravô, que hoje se encontra em ruínas. Houve um projeto que partiu da ajuda de várias pessoas, inclusive eu, para reconstruir uma parte da casa e não deixar cair tudo, mas a iniciativa foi interrompida por falta de condições financeiras.

O nome do meu tataravô está gravado no colégio municipal ao lado, Antônio de Barros. Entrei devagar na casa que continua em ruínas, com cuidado e com medo de cair algo na minha cabeça. Aos poucos, fui vendo as paredes que deixavam os tijolos aparentes. Grandes tijolos de barro deitados. Paredes grossas e que revelam o passar dos anos. Dali, da entrada da casa, fitei o horizonte. A casa foi construída no local mais apropriado para quem quisesse uma boa vista do vale inteiro. A varanda de barro batido desnivelada pelo desgaste já presenciou muitas festas, muitas histórias, muitos encontros e desencontros. Uma casa que é testemunha de uma vida simples e difícil.

Na primeira sala, observei uma entrada na parede no formato de uma capela. Um espaço que certamente era dedicado ao

culto de algum santo. A casa foi construída já contendo entre as suas aberturas essenciais um espaço para a prática da fé.

Segui na minha caminhada lamentando não haver uma foto sequer daqueles parentes e não poder dar continuidade ao projeto de preservação do espaço. O meu caminhar foi vagaroso, em que fui observando aquela paisagem refletida nas águas do açude, as pedras encobertas de verde, o céu azul. Quando já me inclinava no sentido de contornar o açude, deparei-me com a agente de saúde que vinha na minha direção. Ela me saudou e perguntou da minha mãe. Eu vi naquela oportunidade o momento propício para saber mais sobre a comunidade do Riacho. Eu falei que minha mãe estava bem, graças a Deus, e falei das minhas coletas de fotografias antigas. Ela disse que estava indo na casa de uma antiga moradora e que eu deveria encontrar fotografias antigas com ela. Decidi acompanhá-la e, no caminho, fui fazendo as perguntas sobre essa população de “primos e primas” do Riacho.

Conceição disse-me que no Riacho moram cerca de 250 pessoas e que praticamente todas as famílias tinham algum contato com o Coronel Antônio de Barros: sejam filhos, netos dele ou descendentes de trabalhadores de sua propriedade.

Paramos na varanda de uma grande casa onde eu já havia estado em meu tempo de criança. Passávamos por ela no caminho do banho de açude. Conceição me apresentou a dona da casa, que conheceu minha avó e minha mãe. Comecei a perguntar os nomes dos filhos e netos, na intenção de entender o parentesco de todos aqui.

Conceição e Ana foram se ajudando na construção da nossa árvore. O que uma esquecia, a outra lembrava, e eu tratei de tomar nota. Não poderia perder esta oportunidade de saber os nomes das pessoas e o passado daquele lugar.

A conversa foi demorada e eu fiquei muito feliz de finalmente compreender como se dava todo o parentesco. Muitos filhos e cada um com muitos filhos também. Uma outra realidade desta que vivemos hoje. De acordo com o ano de nascimento de minha avó, 1917, passei a entender que o Coronel Antônio de Barros deve ter se instalado na região por volta de 1885 ou 1890. Naquela época, comprava-se a patente de coronel e ele passou a se chamar assim. De acordo com Conceição, a estrada foi construída em 1958, num ano de seca. E o governo resolveu abrir uma estrada, onde antes era uma vereda, com o trabalho das pessoas daqui.

Ana me compartilhou uma fotografia de sua avó na sua festa de 96 anos, também parente direta do Coronel Antônio de Barros (imagem 15). No momento de fazermos a polaroide, Ana colocou-se na frente da sua casa e Conceição só parou de sorrir na hora da foto.

Hoje não se tem fotografias destes parentes distantes. Dentre nossos antepassados mais antigos, eu consegui uma fotopintura da minha bisavó (imagem 16). Esta fotografia me foi enviada via rede social, depois de uma intensa demanda de minha parte. Há poucos registros desses parentes, pois o arquivo fotográfico não era uma prioridade dentro de uma realidade tão simples. Ter saúde, fé e força para trabalhar a terra todo santo dia era mais que suficiente.

Hoje, muitos primos foram morar em outros lugares, como a minha mãe, que saiu daqui e não gosta mais nem de visitar o campo. Ela prefere a cidade.

Outros mais foram para longe, mas muitos continuam morando por aqui. Contando, por alto, o número de filhos e netos, temos por volta de 160 pessoas. Agora me foi explicado o motivo de todos se chamarem de primos. De fato, somos mesmo.

No desejo de visualizar essas pessoas e nomes, desenhei uma árvore genealógica da nossa família. Fui desde a geração do meu tataravô até chegar aos meus filhos. Fiz uma grande pintura, tomando uma parede inteira. Meus vizinhos, que também são primos, gostaram muito da pintura, registraram e estão compartilhando.

Ao ver essa imagem, meu peito se enche de satisfação. Posso não ter as fotografias destes parentes, mas me satisfaço ao me ver, em cada nome, pessoas que me povoaram a infância e me cercam até hoje.

A única imagem que temos da minha avó Santana estava na casa da minha tia-avó Maria Alice e, no seu falecimento, foi levada para São Paulo, onde mora a sua filha Zenaide. Enviaram-me uma fotografia com baixa qualidade, mas é possível ver os traços familiares no rosto dela. É uma fotopintura e fala muito ao meu coração.

Os meus filhos e sobrinhos muito se alegraram ao ver esta árvore. Fiquei surpresa com a alegria deles. De fato, é algo importante se ver numa árvore e entender visualmente as suas origens, seus caminhos até aqui. Além disso, é interessante pensar até onde o Recordatório me trouxe: uma viagem autobiográfica

em que meu desejo de autoconhecimento se tornou mais forte. Quem sabe o desejo de encontrar outras pessoas fale mais de mim mesma do que eu poderia imaginar, a princípio.

No capítulo seguinte, trago uma série de reflexões sobre as coletas realizadas. Passo a conjecturar em torno de três grandes pilares: o afeto e a fotografia familiar, a presença das mulheres nestas coletas e a fotografia como ferramenta de busca da eternidade.

A fotografia como um rastro de amor

“E hoje ela vive lá no céu
E ela vive bem juntinho de nosso senhor
De lembranças guardo somente suas meias
E seus sapatos Iracema, eu perdi o seu retrato.”

Adoniran Barbosa e Clara Nunes - Iracema

Desde a sua invenção, a fotografia tomou um lugar muito importante no nosso cotidiano. Ela ocupa o lugar visual de uma lembrança, seja de um momento desejado, seja de uma pessoa amada. A fotografia cumpre seu papel de perpetuar essas memórias. No Recordatório, encontrei relatos cheios de afeto e que tinham a fotografia como uma prova material destes. Para alcançar estes testemunhos afetuosos, coloquei-me no papel de cartógrafa e pude realizar encontros que foram iniciados através da fotografia mais antiga de cada casa. A cartografia é um método de pesquisa em que o processo é valioso. No livro *Pistas do método da cartografia: Pesquisa - Intervenção e produção de subjetividade*, organizado por Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escócia, encontramos alguns artigos que aprofundam o tema. A cartografia adequa-se muito bem a muitas características observadas no Recordatório: a escuta atenta, a disponibilidade para novas situações, o fluxo natural das imagens na fotografia etc. Para estar em campo no Recordatório, foi preciso apoiar-me nas características de uma cartógrafa para que, de fato, eu pudesse integrar-me a esse universo da fotografia afetuosos de família. Somente me inte-

grando com as subjetividades alcançadas na minha busca é que pude obter encontros tão frutíferos.

As primeiras reflexões dos encontros realizados foram múltiplas e variadas, pois me colocar no lugar de escuta trouxe muitas considerações sobre os usos da fotografia impressa atualmente. Seja como peças destacadas em salas de casas humildes ou propositalmente esquecidas e evitadas, as fotografias permanecem ocupando um lugar de destaque na nossa sociedade. Os laços afetivos que envolvem as fotografias antigas são quase palpáveis, como na casa de Lindete, onde pude observar seu cuidado com a fotografia do seu pai já falecido. Aquele cuidado me revelou o afeto que continua entre filha e pai. Com o apoio das reflexões de Roland Barthes, em seu livro *A Câmera Clara*, pude tecer algumas reflexões sobre esta miríade de sentimentos que parte de uma fotografia de um ente amado.

Já na casa de Dona Preta, o seu “Álbum vertical” alimenta algumas reflexões sobre a importância na criação e manutenção de um espaço de memória afetiva (imagem 03). Entre santos e lembranças de alguns eventos familiares, havia fotografias de todos os seus parentes. Diante dos olhares fixados pela fotografia, pude sentir o afeto na construção daquele espaço construído com amor e cuidado. Nas fotografias coletadas no Recordatório, encontrei principalmente familiares das colaboradoras. Os rostos de familiares, com seus traços, olhares e sorrisos semelhantes abundam nas coletas realizadas. O retrato é marca registrada da fotografia familiar e elemento fundamental nos álbuns familiares. O trabalho de Paula Huven, *Devastação*, demonstra a importância

de se reconhecer nos traços dos nossos familiares e trago aqui algumas imagens para reforçar essas reflexões.

As mulheres estão muito presentes no processo de coleta do Recordatório. Posso observar que no cuidado com a memória familiar, a presença feminina é absoluta. Entre filhas, avós, mães e irmãs, as fotografias familiares têm um lugar de destaque. Afirmar um motivo para esta tão importante presença feminina na memória familiar me parece arriscado e não quero me apoiar num discurso dicotômico sobre os papéis femininos na sociedade, mas podemos observar a memória familiar sendo mantida principalmente por mulheres. Criar, manter e preservar a memória familiar através das fotografias é um movimento importantíssimo para o fortalecimento da nossa identidade. Trago como referência o trabalho *Travessia*, que questiona a ausência de imagens familiares da artista e do conseqüente vazio na memória familiar.

A busca da eternidade através da fotografia é um tema presente nas coletas do Recordatório. Estive por várias vezes na escuta de pessoas que relatavam a dor da perda dos seus entes queridos e tinham na fotografia um meio de eternizar aquela presença amada. Na morte, a fotografia cumpre o seu papel de fixar na imagem aquilo ou alguém que já não está mais entre nós. Observa-se um desejo milenar de superar as perdas que a morte nos traz através da imagem. Como lidar com este desejo de eternidade? Como compreender esta função importante da fotografia? São perguntas abertas que tencionam a nossa relação com a fotografia familiar. Os rituais que envolvem a fotografia e a morte são constantes e ancestrais. Com a fotografia, outros mais vieram a se somar, como

os “santinhos de sétimo dia” ou as montagens de imagens em que os vivos e os mortos aparecem lado a lado. Estar morto e parecer vivo, estar vivo e parecer alguém mais rico, mais arrumado são algumas possibilidades que encontramos nas fotografias através da fotopintura. Seja a elaboração de nós mesmos, seja a fantasia de rever os nossos entes queridos já falecidos, temos na fotografia uma aliada na satisfação dos nossos desejos mais profundos.

Antes mesmo de desenvolver qualquer reflexão sobre as coletas do Recordatório, faz-se importante considerar quem realiza estas coletas. Como artista que desenvolve um trabalho, eu devo tomar algumas posturas necessárias para esta realização, e a cartografia apoia-me na construção de uma personagem que, ao proteger a minha subjetividade, também me fortifica durante a exposição nas coletas.

Nas minhas buscas com o Recordatório, mantenho um olhar atento para tudo, da conversa com o colaborador ao passante da rua. Nos detalhes da casa, busco compreender aquela coleta como uma rede complexa que agencia muitas camadas sociais. Mantenho uma diretriz que me leva à coleta destas imagens e observo os efeitos maiores desta coleta em mim mesma.

As fotografias que encontro não me afetam diretamente, pois, em sua maioria, são pessoas desconhecidas para mim. Porém, afeto-me com suas histórias e os sentimentos que me são compartilhados em cada encontro. A cada encontro onde há a colaboração, coloco-me na escuta de novas narrativas. Ao me deparar com pessoas que já não existem mais, os relatos correm para testemunhos repletos de sentimentos.

O que se coloca como tema principal são aquelas pessoas que passaram a existir na fotografia. Já se foram e restam apenas na imagem amada. A carga emocional nas palavras é muito grande. Através da fotografia, consigo adentrar nos sentimentos dos participantes. Uma mãe que já faleceu, um pai, um filho, uma sobrinha são agora temas destes encontros. Quando iniciamos estas lembranças, chamamos estas pessoas e elas passam a estar presentes ali também.

Diante de tanta emoção que recebo no Recordatório, o cansaço que eu sinto depois de cada saída para a coleta é notório. Logo nas primeiras saídas, observei este fenômeno. Não era pela estrada ou por caminhar, era algo mais sutil e que, com calma, passei a observar depois.

Para o Recordatório, aplico uma coleta baseada nos princípios da cartografia, em que a pesquisa se modela no seu caminhar, aceitando as mudanças como uma parte importante desse trajeto. Para Kastrup (2010, p. 40), cartografar exige uma habilidade para lidar “com metas em variação contínua”. Compreendendo a mudança das condições apresentadas e, por isso mesmo, as aceitações e as negativas são bem recebidas como colaborações no Recordatório.

Mas a minha exaustão pós-coletas não se justificaria apenas por um olhar. Podemos considerar neste cansaço a minha exposição nas casas, as negativas e, mais ainda, a escuta do outro. Ouvir as dores, as saudades e o medo dos outros nos coloca em lugar de desgaste emocional. Quando escuto alguém no Recordatório, entrego-me naquele momento e passo a compartilhar

aquele depoimento doloroso. Torno-me companheira daquele momento. Quando paro para ouvir alguém, minha atenção e minhas emoções acompanham aqueles relatos. É uma atitude de coragem, pois passo a viver aquelas emoções. Aqui se encontra a escuta como ação de transformação em mim e no outro. Precisei ter muita coragem, que veio das minhas práticas anteriores com a performance.

O outro sente-se comovido, pois alguém escuta a sua história; e eu me comovo, pois me abro para ouvir de forma empática as narrativas ligadas àquelas imagens. Existe uma troca intensa de energia neste momento. Ao me colocar na escuta do outro, abro os meus canais sensitivos e absorvo muito mais do que apenas uma simples conversa. Os temas não são banais nem para mim nem para a pessoa que narra. Falamos de pessoas importantes naquelas casas e suas memórias. Tratamos de assuntos que são difíceis de conviver como a morte, a saudade, a distância, e a fotografia existe ali como um elo constante destas memórias. Envolve-me com a fotografia para além do visual.

A atenção sensível que se faz necessária para uma cartógrafa aqui é demandada de forma direta. Nesta postura de alguém que cartografa e pontua os momentos delicados, o meu ritmo diminui e as buscas ficam mais espaçadas, exatamente por causa do meu envolvimento com a escuta. Para acertar o ritmo no Recordatório, foi preciso desacelerar e seguir o fluxo. Onde eu era aceita, nem sempre houve um prolongamento da minha recepção, mas em alguns momentos, eu deixava a pessoa falar sem interromper e fica-

va ouvindo a sua história. Ficava claro que era um momento, por parte da colaboradora, de catarse, de se deixar liberar de uma dor um pouquinho mais. De contar para alguém uma história, como o testemunho de acompanhamento das últimas horas com a sua mãe que, no caso de Rubenita, no Riacho das Pedras, era algo muito importante (imagem 13). Em qual momento ela iria ser ouvida sobre a dor daquelas lembranças? Quem iria parar e ouvir as suas dolorosas palavras de saudade? Quem iria se importar em escutar as suas narrativas de perda? Quantos espaços ela tem para compartilhar a sua dor?

O que veio a se mostrar nas coletas do Recordatório foi que compartilhar a fotografia mais antiga também significava compartilhar uma dor e que a fotografia nunca vinha sozinha e sem significado. Ela vinha acompanhada de uma história e de muitos sentimentos. Ao me expor para os desconhecidos à procura de uma imagem, ao me doar para a escuta das narrativas ligadas àquelas imagens, eu me condoía, sentia-me cansada e acumulava as lembranças dos outros.

No início das coletas, via-me podendo coletar dezenas de fotografias a cada saída. Diante do grande número de negativas e da escuta das narrativas dolorosas, coletei bem menos do que eu havia imaginado no início. Soube que cada fotografia coletada significava muito para o Recordatório e que a quantidade nesta coleta jamais seria equivalente à sua qualidade. “Rastrear é também acompanhar mudanças de posição, de velocidade, de aceleração, de ritmo” (Kastrup, 2010, p. 40).

Quanta emoção ao se falar dos próximos, ao olhar uma fotografia de alguém que já não está presente entre nós. Ao tocar, lembrar ou compartilhar uma imagem antiga, as pessoas transformam-se, deixam-se levar pelas memórias, boas ou ruins, e entram num estado diferente, como se houvesse um intervalo na vida. Olhar as fotografias antigas é um momento de pausa sagrado.

[...] o álbum de família não cessa de ser um objeto de veneração, cuidado, cultivado, conservado como uma múmia, guardado numa caixa (com os primeiros dentes de bebê, ou com a mecha dos cabelos da vovó!); só se abre com emoção, numa espécie de cerimonial vagamente religioso, como se se tratasse de convocar os espíritos. (Dubois, 1993, p. 79)

A fotografia de família é uma espécie de testemunho dos vínculos de uma casa. Um objeto que passa a ser um elemento constituinte de um patrimônio sagrado e familiar.

Entre as muitas formas de se permanecer juntos, a fotografia é um deles. Quando eu me coloco na busca pela fotografia mais antiga da casa, eu acendo essa memória e abro um espaço de rememoração, lembrança, e um momento em que as memórias mais doces possam aparecer. Quando alguém se dispõe a abrir suas memórias, ela o faz de forma muito sincera e forte. Naquele momento, estou adentrando um espaço muito reser-

vado, guardado, protegido. Eu adentro a zona de sentimentos daquela casa, e a fotografia é a minha chave de abertura para aquele espaço sagrado.

Neste meu caminhar, a fotografia mais antiga vem abrir estes encontros onde se descobrem narrativas repletas de sentimentos. Mais uma vez, pode-se ver a fotografia como um dispositivo de abertura, criação, apoio e propulsão de subjetividades. No encontro comigo, a fotografia passa a agir como um agenciador de memórias em cada casa que eu visito. “O dispositivo tenciona, movimenta, desloca para outro lugar, provoca outros agenciamentos. Ele é feito de conexões e, ao mesmo tempo, produz outras” (Kastrup; Barros, 2010, p. 90).

Diante de um reencontro emocionante com uma fotografia familiar – e este momento tendo sido promovido com a minha chegada –, eu devo respeitar e cuidar. O cuidado nos pequenos detalhes ao ouvir as narrativas ligadas àquela imagem, assim como o cuidado ao escrever sobre aquela coleta. Cuidar daquilo que me foi confidenciado como uma memória que passa a ser minha também, através do Recordatório. Nestas coletas, eu não sou uma observadora, nem muito menos uma coletora. Como cartógrafa, eu dissolvo qualquer postura previamente calculada e me entrego na fluidez dos encontros.

O cartógrafo acompanha essa emergência do si e do mundo na experiência. Para realizar sua tarefa não pode estar localizado na posição do observador distante, nem pode localizar seu ob-

jeto como coisa idêntica a si mesma. O cartógrafo lança-se na experiência, não estando imune a ela. Acompanha os processos de emergência, cuidando do que advém. É pela dissolvência do ponto de vista que ele guia a sua ação. (Passos; Eirado, 2010, p. 129)

Assim, dissolvida, vejo-me durante as coletas. Mergulha na narrativas que me chegam com as imagens coletadas: a minha sensibilidade se estende para acolher o outro na escuta. É um momento que aconteceu sem hora marcada. E aquela que me conta as suas histórias talvez nem perceba a importância daquela situação, talvez não naquele momento. Mas, ao rever aquela fotografia, a polaroide presenteada como um rastro de amor, vai perceber que minha coleta foi muito além de uma simples troca de imagens; eu levei comigo um pouco do seu afeto e deixei com ela a memória de um encontro de escuta que tem um efeito de cura, acima de tudo. Ao dissolver o meu ponto de vista e apenas escutar, cada coleta do Recordatório se transforma num momento de afeto.

A fotografia familiar e o afeto

As primeiras negativas do Recordatório serviram-me para alertar que o objeto principal da minha busca, isto é, a fotografia mais antiga das casas, era de fato algo muito importante para aquelas pessoas. Ter fotografias impressas não é algo

comum atualmente e esta prática tem se tornado, a cada dia, menos corriqueira. Manter um memorial familiar requer cuidado, investimento financeiro e muito afeto, e o que mantém este afeto vivo é a consciência de que, diante daquelas imagens amorosas, podemos reconhecer-nos como familiares e fortalecer a nossa identidade.

A fotografia como um talismã recebeu uma análise semiótica, ressaltando a importância da percepção para além da visão. Já o relato “Sentada à sombra de um cajueiro” trata da relação casa, memória e fotografia. No compartilhamento dessas duas análises, observa-se a presença e a importância destas fotografias impressas na vida destas pessoas. Hoje, diante de tantas facilidades trazidas com a evolução constante da fotografia digital, distanciamos-nos destas relações singulares. Porém, a fotografia impressa continua ocupando espaços sagrados no cotidiano das pessoas. Lugar de memória, de identidade, de afeto, de fortalecimento para a vida de todos. Estes pequenos impressos que simbolizam “fatias do tempo” (Sontag, 2004) funcionam como elementos motivadores, alentadores da vida. Fontes de recordação e motivação.

Na primeira coleta para o Recordatório, na casa de Lindete, onde observei a filha dando continuidade ao amor pelo pai através de uma fotografia (imagem 01), pude perceber um imenso afeto em torno daquela imagem.

Para tentarmos entender esta complexa associação de afetos, recorro ao estudo da fotografia como signo e reflito sobre suas forças e fraquezas como tal. Soulages afirma, em seu livro *Perda e permanência*, que a fotografia é um fenômeno, e nos ad-

verte que “não há unanimidade diante de uma foto” (Soulages, 2010, p. 267). Por ser um fenômeno e transmitir alguma mensagem, mesmo não havendo unanimidade na leitura, continua sendo uma comunicação. A fotografia é comunicação. Mesmo constituindo mensagens diferentes e tendo uma relação direta com cada receptor, a fotografia transmite mensagens. Comunicar algo e ser um meio para tal mensagem faz da fotografia uma linguagem possível. Sabemos que, sendo uma linguagem, ela pode ser um objeto de investigação semiótica (Santaella, 1983, p. 13). Então, tratarei de decodificar suas potencialidades.

Tomando os estudos de C. S. Pierce (1839-1914), a semiótica nasce da fenomenologia e tem como referência a análise da experiência ela mesma para a contribuição de um entendimento mais amplo de cada linguagem (Santaella, 1983, p. 28). Sendo assim, posso tomar como exemplo a experiência ao olhar uma fotografia para iniciar uma análise dos elementos determinantes dessa linguagem e, assim, entender os mecanismos de funcionamento da linguagem fotográfica.

Segundo Merleau-Ponty (1999, p. 48), “recordar-se... é enveredar no horizonte do passado e pouco a pouco desenvolver suas perspectivas encaixadas, até que as experiências que ele resume sejam como que vividas novamente em seu lugar temporal”. Ou seja, recordar não é perceber. São fenômenos distintos. A recordação nasce construída de vários outros argumentos estruturais, como contexto, ambiente, objetos etc. Em minha visita e coleta para o Recordatório, apreendi a fotografia como um signo e como um fenômeno.

A observação dos objetos construídos pela cultura perpassa a compreensão dos mecanismos de linguagem. A fotografia deve ser entendida tanto pelos aspectos formais como por seus aspectos sensoriais. Para mim, quando encontrei pela primeira vez a fotografia do pai de Lindete, fiz uma apreensão icônica da fotografia. Pontuei aquela imagem como algo do passado, com as cores esmaecidas. Vi que era uma imagem realizada por um fotógrafo amador e com equipamento não profissional, pois a definição da imagem me indicava estes parâmetros de realização. A posição daquele homem fotografado me indicava uma personalidade introvertida e simples. Seu olhar direto para a câmera não me pareceu agressivo, e sim de intimidade com quem o fotografou. Seus traços simples de homem do campo, sua pele queimada do sol e seu rosto cheio de rugas testemunhavam uma vida repleta de trabalho duro e braçal, talvez no cuidado da terra, talvez no plantio.

Meus sentidos captaram a imagem e foram manipulados racional e inconscientemente. Os aspectos icônicos da imagem levaram-me a ter uma apreensão racional, observando as formas, assim como o inconsciente me trouxe indicadores emocionais. Nos aspectos emocionais, aquela imagem não me remetia a alguém que eu conhecia e me causou curiosidade, pois, “enquanto pinturas ou poemas não se tornam melhores, mais atraentes, apenas por envelhecer, todas as fotos são interessantes, além de comoventes, se forem velhas o bastante” (Sontag, 2004, p. 79). Na primeira visualização daquela imagem, eu estava entre seus aspectos icônicos e indiciais. De fato, eu estava transitando entre a primeiridade e a secundidade do signo, desvelando as suas camadas de percepção.

Segundo Roland Barthes (1984, p. 16), “a foto é sempre invisível: não é ela que vemos”. Cercada de contingências, a fotografia existe em camadas de percepção diferentes para cada pessoa que a visualiza, para cada momento em que ela se apresenta. Ela deixa-se inserir em contextos novos e é um objeto incerto, não na sua imagem ou forma, mas nas várias possibilidades de apreensão desta.

Em seu livro *A Câmera Clara*, Barthes procura uma foto de sua mãe para ter como recordação e a encontra dentro de seus arquivos familiares, mas não mostra ao seu leitor, pela simples razão de a fotografia se cercar de sentimentos distintos para pessoas diferentes. Para os seus leitores, aquela fotografia não despertaria uma memória afetiva (talvez Roland Barthes não participasse do Recordatório?).

Ao buscar um entendimento daquela fotografia do Sr. Luís Júlio, na companhia de Roland Barthes, percebo que não se pode compreender uma imagem, apenas vivê-la como um fenômeno. A fotografia não é um objeto definido e acabado, na categoria do retrato principalmente, pois estamos “num campo cerrado de forças” (Barthes, 1984, p. 27). Então, todas as referências, sinais, detalhes, simplesmente tudo conta e transforma a imagem.

Trago como referência *A Câmara Clara* para compreender melhor esta imagem, pois acredito que, ao me colocar pessoalmente na busca destas imagens antigas, ofereço-me à experiência; não apenas para o entendimento, mas para o encontro, para a conversa, para a troca, para a aproximação. Nestas coletas, deparo-me com o afeto que as pessoas criam com as imagens de seus

parentes. Eu percebo que, ao tratar de imagens familiares, entramos no terreno das afeições, fazendo-se necessário não apenas respeitar esses vínculos como entender sua criação.

“Resolvi tomar como ponto de partida apenas algumas fotos, aquelas que eu estava certo de que existiam para mim” (Barthes, 1984, p. 19). Ao afirmar-se como referência inicial, Barthes apropria-se de uma postura fenomenológica. Tomar-se como ponto de partida em que:

[...] eu sou a fonte absoluta; minha experiência não provém de meus antecedentes, de meu ambiente físico e social, ela caminha em direção a eles e os sustenta, pois sou eu quem a faz ser para mim. (Merleau- Ponty, 1999, p. 3)

A minha condição de pesquisadora, que sai em busca de fotografias antigas, coloca-me, de certa forma, atenta na hora da coleta para observar o máximo no contexto daquela situação. Perceber as potencialidades e fraquezas da imagem ao falar de algum passado. De fato, os gestos conduzem-me a entender mais daquela imagem do que ela própria: os gestos da minha entrevistada e os gestos expostos na fotografia, como uma dança. Mais uma vez, cito Barthes (1984, p. 52), quando afirma que a fotografia deve mais ao teatro que a pintura. Afinal, como saber da preciosidade daquela imagem para Lindete se não fossem seus gestos de cuidado e de atenção com aquela imagem, como quem toca o sagrado?

Mas era exatamente o que aquela imagem representava para Lindete, seu amor pelo pai. A forma como ela tocava aquela imagem dizia sua importância. Devagar e com precisão. Sem dúvidas, ao se recolocar no lugar de destaque na casa, era uma fotografia “talismã” (Sontag, 2004).

Barthes apresenta-nos uma forma de decodificar a imagem ao utilizar o *studium* e o *punctum*, cujo contexto visual e o espaço seriam o *studium*; o *punctum* seria algo mais subjetivo e caberia ao observador a definição de um *punctum* na imagem (Barthes, 1984, p. 46), partindo inclusive de diversas gradações possíveis para entender estes dois elementos: um aspecto afetivo, espacial, intencional etc. (Entler, 2006). Ao expor elementos de um método de leitura das imagens, podemos pensar que ele nos entrega uma metodologia? Nada mais enganoso, pois, no mesmo livro, ele afirma que a fotografia é inclassificável (Barthes, 1984), sem método aplicável de entendimento e compreensão. Nesse poder de transmutar seu significado, a fotografia pode parecer uma curiosidade para mim e um elo com um parente já falecido, como no caso de Lindete. Barthes compara a fotografia a uma ferida que machuca mais quem a sofreu do que aquele que observa.

Não posso mostrar a Foto do Jardim de Inverno. Ela existe apenas para mim. Para vocês, não seria nada além de uma foto indiferente, uma das mil manifestações do “qualquer”; ela não pode em nada constituir o objeto visível de uma

ciência; não pode fundar uma objetividade, no sentido positivo do termo; quando muito interessaria ao *studium* de vocês: época, roupas, fotogenia; mas nela, para vocês, não há nenhuma ferida. (Barthes, 1998, p. 110)

Barthes afirma que não pode mostrar. Para ele, trata-se de uma impossibilidade de compartilhamento diante da diferença de interesse de sua parte e de seus leitores. São posições diametralmente opostas, onde o afeto contrapõe uma curiosidade qualquer. O fato de não apresentar esta imagem nos coloca em suspensão de um desejo. O desejo de também ver a fotografia de sua mãe. Mas Barthes, ao nos privar desta imagem, ensina-nos pela privação que a fotografia não trata apenas do visível, daquilo que está diante dos nossos olhos. As ligações hereditárias, o “isto foi”, a morte e o tempo são alguns dos temas profundamente humanos que atravessam uma fotografia. Barthes, pedagogicamente, priva-nos da fotografia de sua mãe para que possamos ver o invisível.

Lindete, diferentemente de Barthes, compartilhou a fotografia de seu pai comigo, e lhe sou muito agradecida por isso, assim como sou grata pela lição promovida por Barthes em seu livro *A Câmara Clara*. Não procuro fundar uma objetividade com o Recordatório; busco criar possibilidades de escuta, de encontros, de fenômenos em que a percepção esteja para além do visível e a fotografia seja a mediadora.

Um álbum vertical

Segundo André Rouillé, o álbum fotográfico é uma espécie de arquivo e o hábito de arquivar fotografias surge com a impressão da imagem. “O álbum e o documento fotográfico funcionaram, durante quase um século, em simbiose, antes dos arquivos se desenvolverem” (Rouillé, 2009, p. 121). A forma de arquivamento horizontal e em livros com essa finalidade se tornou uma forma padrão para guardar as fotografias. Lembro-me de que, na minha adolescência, ao levar um filme analógico para ser revelado, recebíamos as imagens e um livreto com folhas plásticas, de acordo com o tamanho da impressão fotográfica, para guardarmos as imagens. Era o próprio álbum que já vinha como um brinde. As impressões, os filmes, as máquinas, tudo tinha um custo específico e não dava acesso a muita gente, por ser caro demais. Cada filme tinha seu custo. E, na minha família, tínhamos um acesso restrito. É verdade que naquela coleção de imagens familiares de Dona Preta (imagem 03), havia um investimento tornado real. Cada impressão e cada moldura relatavam uma atenção especial dada por aquela senhora. Muitas pessoas no interior do Brasil não tinham condições de imprimir uma fotografia por não terem condições financeiras. Eu pude observar isto em várias negativas que recebi no Recordatório, onde as pessoas me diziam que “nunca tiveram fotografias na sua infância e agora que estavam velhas não queriam”. Diante do alto custo na impressão e realização de fotografias, podemos ver que, naquela casa, aquela parede representava um investimento financeiro importante na memória familiar.

Podemos tratar a parede na casa de Dona Preta como um álbum vertical ou um arquivo familiar privado e histórico. O fato de conter imagens de diferentes épocas, pessoas da família, como se estivessem todos reunidos através da imagem fotográfica, pode caracterizar-se como uma espécie de álbum familiar vertical. Aquela parede servia como um suporte de memória familiar, de constatação da vida para aqueles que chegassem naquela residência. A importância dada por Dona Preta àquela forma de memória era algo reconhecido pela comunidade local. Afinal, eu fui ao encontro daquela casa por indicação dos próprios moradores, que sabiam da existência daquela coleção e a tomavam como importante. As pessoas sabiam que naquela casa eu poderia encontrar antigas fotografias e que havia uma parede dedicada a esse assunto. Dona Preta não poderia mais me apresentar a sua coleção de imagens, pois sua atenção parecia vacilar entre muitos tempos, mas as suas imagens me falaram muito sobre sua vida. Eram testemunhas de um passado cheio de amor e fé.

A ideia de um caleidoscópio me salta ao pensamento: várias peças unidas de tempos e pessoas diferentes. Na parede, havia fotos de diferentes pessoas e da mesma pessoa (Dona Preta) em diferentes momentos. Também havia imagens de santos católicos, pequenas flores de pano cobertas por plástico. As fotografias eram impressas em papel fotográfico, mas havia fotopinturas e impressões em papel comum. Era um verdadeiro caleidoscópio familiar. Uma miríade de afeto. Toda essa multiplicidade nos revela um caráter fragmentário e múltiplo destas lembranças. Conforme Paul Ricoeur, um dos primeiros traços que caracterizam o regime da lembrança seria sua multiplicidade e os graus distintos das lem-

branças. “A memória está no singular como capacidade e como efetuação, as lembranças estão no plural: temos umas lembranças” (Ricoeur, 2007, p. 41). Se tomar as possíveis leituras das pessoas daquelas imagens, posso seguir em mais desdobramentos possíveis, pois o significado daquele conjunto difere entre as pessoas que habitam naquela casa, assim como aqueles que apenas transitam ocasionalmente por aquele espaço, como era o meu caso.

Segundo Sontag (2004), a fotografia era utilizada, dentro do ambiente familiar, principalmente para registrar os ritos familiares importantes, como um casamento, uma formatura, um aniversário, e ainda menciona o hábito de se ter câmeras fotográficas nas residências americanas com muita frequência. De fato, as condições financeiras que observo aqui no Ceará são outras. Notando cuidadosamente as fotografias que estavam na casa da Dona Preta, não encontro esses rituais que culturalmente consideramos importantes, como casamentos, formaturas etc. São registros de pessoas importantes para ela. Mais uma vez, vale salientar o caráter simples daquela colecionadora de lembranças. A casa de Dona Preta era uma muito humilde, toda construída de taipa¹⁹. Apesar de não morar mais naquela casa, sua filha me afirmou que a casa não se encontrava abandonada. Seu irmão, também filho de Dona Preta, habitava, fazendo dali sua morada. De fato, a casa não estava abandonada, mas os cuidados eram outros. Pude observar um certo descuido na limpeza do local e a poeira era presente em todas as fotografias.

Aquela parede repleta de imagens sagradas e pessoas da família formavam um espaço etéreo, onde a memória de todos

19 Taipa é um tipo de construção em que os principais materiais utilizados são barro, madeira e pedra. Essas construções geralmente são baixas para maior duração.

estava presente. Não se via um discurso artificial em que as conquistas eram saudadas, e sim uma montagem cheia de afeto de pessoas que lhe eram importantes. Como eu desejei estar com Dona Preta ao visitar aquela pequena sala e saber do seu relato para cada imagem. Mas já não era possível.

A casa de sua filha era de tijolo e bem construída. Também revelava uma grande simplicidade, mas aparentemente fora construída com mais condições financeiras. Era toda pintada de branco e com muitas plantas na entrada. Porém, sua atenção com as fotografias era diferente. A fotografia mais antiga que Maria Santa escolheu para me apresentar estava na sala de sua casa e era a única exposta, perdida nos andares de uma estante em que a televisão era o ponto central da decoração. Mas ainda havia uma fotografia naquele espaço para falar da passagem do tempo. Diante de uma fotografia, o tempo sempre surge para nos questionar sobre a nossa própria frágil duração. Aquelas pessoas ali dentro da imagem nos olham e abrem sempre muitas perguntas sobre lugares, temporalidades, existências. Para Sontag, a fotografia sempre traz um pouco de morte com ela.

Todas as fotos são *memento mori*. Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade, da mutabilidade de uma pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo. (Sontag, 2004, p. 14)

Nas diferenças que encontrei entre a casa de Maria Santa e sua mãe, Dona Preta, pude perceber que a forma de cuidar das fotografias era profundamente diferente. Mas é o mesmo que comparar a forma de lidar com a vida e a passagem do tempo. Ao construir um santuário de imagens que lhe eram preciosas, Dona Preta estava reforçando sua forma de viver e de saudar seus amores, vivos ou mortos. Ao ver sempre uma foto, reafirmamos aquela presença em nossas vidas.

O poder de uma fotografia, ao nos aproximar de outrem ou de nos lembrar da nossa mortalidade, ainda continua forte, mesmo nos dias atuais, quando estamos dispersos num mundo mergulhado nas imagens (Rouillé, 2013). Com as facilidades de acesso trazidas pela imagem digital, muitas pessoas se tornaram fotógrafas e os registros se tornaram ainda mais volumosos. Sontag, em seu livro *Sobre fotografia*, já citado neste texto, fala-nos que produzimos mais foto do que realmente podemos ver. Isso já em 1977, quando a fotografia era completamente analógica e havia barreiras financeiras e sociais que dificultavam o acesso a essa tecnologia. Hoje vivemos imersos numa produção inimaginável de fotografias (Fontcuberta, 2010). Então, torna-se válido observar o valor que estas imagens fotográficas ainda causam nas pessoas. Casos como o encontrado na casa da Dona Preta alerta para a grande ligação afetiva que essas imagens ainda firmam com nossa existência, lembrando-nos de nosso passado, aproximando-nos de familiares. A nossa relação com as imagens fotográficas vai muito além do ato de fotografar, que hoje se tornou tão banal. A fotografia traz laços memoriais e afetivos com a nossa própria existência e através dessas ligações visuais e afetivas, podemos moldar nossas vidas.

Aquela parede era um “testemunho familiar” (Silva, 2008, p. 43), que resumia em imagens os personagens e afetos que compunham aquela família. Uma parte preciosa daquela casa. E aqui é importante tratar a habitação como um cosmos. De acordo com Bachelard (1978, p. 200): “A casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos, em toda a acepção do termo. Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela”.

Ao entrar naquela casa e ter acesso a toda aquela instalação privada, eu testemunhei um cosmos particular: Uma casa construída de taipa e muito simples, mas que guardava um tesouro imenso para aqueles que ali habitavam. Recordações, símbolos de fé e afeto. Todos agrupados numa parede que já testemunhava a passagem do tempo, com seu reboco caindo em algumas partes e a cor amarelada da tinta já desgastada. Ao ler aquele ambiente, tive acesso aos hábitos de seus moradores, aos seus tempos e costumes. É sabido que essa leitura também se entrega a diferentes versões e não seria a minha de alguma forma privilegiada, pois parto das fotografias e não posso certificar uma unicidade de discurso. Mas aquelas fotografias, aquela instalação, falava alto dos momentos familiares vividos por aquelas pessoas, do cuidado com o passado por parte de Dona Preta.

Tudo naquela casa falava de resistência, de luta contra o tempo. Suas paredes que se esforçavam para lhe garantir estabilidade e sua parede com fotografias antigas para lhe garantir uma memória familiar. Uma memória que podia ser visualizada, mas não mais contada pela sua criadora. Dona Preta não se comunica

mais com seus pares de forma clara. Ela está entre tempos e conversa com eles.

Quando vi Dona Preta pela primeira vez, fiquei maravilhada. Ela estava sentada, como eu disse no início deste relato, à sombra de um cajueiro (imagem 03). Seus cabelos brancos soltos dançavam com o vento. Seus olhos claros de longe me fitaram. Ela continuou tranquila em seu canto, observando-me enquanto eu me perguntava que mulher era aquela. Sua presença bastava e tomava o espaço.

Para ter acesso àquela presença, eu precisaria estar ali. Somente no encontro eu poderia conhecer e sentir aquela força. Naquele momento, veio-me uma apreensão fenomenológica daquele espaço e daquela mulher. Quando a fenomenologia surge para elucidar as relações vividas, temos que ressaltar as experiências. Segundo Capalbo (2008, p. 63), “o importante nesta experiência é o encontro, encontro entre coisas e o meu eu, entre o meu eu e o outro; este encontro, esta união, só surge graças à mediação do corpo”. Aí se especifica a importância da coleta individual e direta no Recordatório. Cada elemento coletado precisa de seu tempo e do seu encontro. Do encontro do corpo da pesquisadora e do colaborador com seu espaço vivido, para haver trocas significativas de percepções através das fotografias. Tempo para sentir a presença do outro e abrir-se àquele momento. Dona Preta era uma senhora quase centenária e, durante toda a sua vida, dedicou-se aos cuidados de sua família, sempre morando em Serrinha Bela. Sobre o encontro com os idosos, Halbwauchs (2003, p. 85) afirma que “é na medida em que a presença de um parente idoso está de alguma forma impressa em tudo o que

este nos revelou sobre um período e uma sociedade antiga, que ela se destaca em nossa memória”.

Na presença daquela mulher sentada à sombra de um cajueiro, estava a história daquele lugar ao seu redor. Tudo condensado em sua personalidade que moldou e foi moldada por aquele espaço. Suas memórias estão inacessíveis agora, presas em seu olhar tranquilo e pensativo. Quantas histórias existem ali dentro? Eu não parava de me perguntar. Mas, com todo o meu respeito, obedeci ao silêncio que ela me impunha apenas com seu olhar.

Traços familiares na fotografia

Na coleta com Mara e sua filha (imagem 06), encontrei a grande similaridade dos rostos que se tornam ainda mais evidentes na fotografia. Ao observar essa coleta, posso seguir esta linha de percepção em que os traços hereditários falam mais alto, o que demonstra características familiares que agrupam essas pessoas. Aqui tenho o retrato como testemunha da identidade familiar.

A fotografia, inicialmente, foi muito utilizada no retrato. Essa técnica de captação de imagem substituiu, de forma imediata, a função dos pintores retratistas. “O retrato em sua função atual é fruto da cultura europeia da Idade Moderna, com sua ideia do valor do indivíduo no homem, que o ideal não se opõe ao indivíduo, mas é realizado através dele” (Lotman, 2000, p. 26). Sua atualização com a fotografia provocou uma grande mudança na abertura de acesso a esta técnica, assim como em sua construção.

Pela pintura, todos os que podiam pagar tinham um retrato pintado como prova de seu lugar de destaque na sociedade. Com a chegada da fotografia, houve uma grande resistência na comunidade artística da época em aceitar essa técnica como um meio artístico. A rapidez com que a câmera fotográfica copiava os objetos e pessoas, de forma instantânea, trouxe espanto na sua aceitação. Muitos artistas, mesmo conhecedores da câmera escura e suas facilidades em copiar um modelo, acreditavam que a fotografia empobreceria a arte e tratavam esta técnica como uma simples máquina incapaz de revelar a poesia da vida.

Segundo Rouillé (2009, p. 64), o crítico Gustave Planche afirmou em 1857 que um efeito perverso da fotografia sobre a pintura era a sua capacidade de revelar tudo aquilo que a luz do dia toca e não esconde nada. Já o pintor podia escolher aquilo que fosse da sua conveniência e realizar uma escolha na construção da pintura. Ao revelar tudo que estava exposto, a fotografia não poderia fantasiar aquilo que lhe era apresentado como ocorria na pintura e jamais poderia ser considerada como arte.

Também em Rouillé (2009, p. 70), encontramos a posição radical de Charles Baudelaire contra a fotografia, que foi citada em seu texto “O público moderno e a fotografia”, no Salão de 1859, quando o escritor afirmou que a fotografia seria “a mais mortal inimiga da arte” ao fazer a “reprodução exata da natureza”. O que hoje consideramos uma qualidade da fotografia, ao constatar o poder de reprodução da fotografia, para os artistas da época privava a sociedade da mão criadora do artista.

O endurecimento do mundo das artes para com a aceita-

ção da fotografia durou muito tempo para algumas pessoas que se mostravam mais radicais e não aceitavam a possibilidade de expressão artística através desta técnica. Walter Benjamin inicia seu texto “Pequena história da fotografia”, de 1934, trazendo algumas referências de artistas que não consideravam a fotografia como uma arte. O autor também apresenta que, em 1840, as primeiras fotografias já eram utilizadas como um esboço para a pintura de paisagem. O que Walter Benjamin realça é que o debate de mais de cem anos – se fotografia é ou não arte – torna-se inofensivo diante do caminhar tecnológico dessa técnica.

Diante do fascínio criado com a fotografia, “o observador sente a necessidade irresistível de procurar nesta imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem” (Benjamin, 1987, p. 94). Ao se utilizar de metáforas sutis, Benjamin vê na fotografia uma técnica que perpetua instantes. Mesmo que tenhamos avançado imensamente nas técnicas de edição das imagens, o encantamento permanece e, em parte, continua a mesma “necessidade irresistível” de olhar, escrutinar, especular a imagem fotográfica. Uma ideia de ligação possível com o passado encanta na fotografia, algo que não se tinha com a pintura.

Mas o que se deve considerar é que a fotografia de retrato veio a substituir o campo mais rentável para o pintor. A realização de retratos compunha uma boa parte daquilo que era encomendado nos ateliês de pintura. De acordo com Iuri Lotman, sempre houve uma função social no retrato, a qual foi substituída com a chegada da fotografia, como ele explica:

Por um lado, é como se o retrato antecipasse a função da fotografia: ele desempenha o papel de testemunho documental da autenticidade do homem e de sua representação imaginária. Esta função está na mesma altura da impressão digital que o anal-fabeto coloca em um documento. O retrato mais antigo – a impressão digital em argila – já mostra uma dupla função inicial: funciona não apenas como algo que substitui a pessoa (ou aquele desenho), mas também como aquela pessoa, isto é, ela é ao mesmo tempo algo separável do homem e algo não separável dele, não separável no sentido em que seu corpo ou cabeça não são separáveis do homem. (Lotman, 2000, p. 24)

O retrato pintado era um sinônimo de identidade e, ao mesmo tempo, constatação de presença e poder. Com a fotografia, chega uma identificação visual menos custosa e que, aos poucos, passou a ser largamente aceita e realizada.

Iuri Lotman (2000) também afirma que havia uma “identificação mística no retrato”, de reconhecer-se fora de si. “Daí a exigência de semelhança entre o retrato e o homem nele representado”. Quando podemos encontrar a imagem de si em outro suporte que não apenas o nosso próprio corpo. Haveria, nesse caso, uma valorização desse objeto: “o retrato” e sua função de autoafirmação social.

No livro *O retrato*, de Nikolai Gógol, há um diálogo interessante entre um agiota e um pintor retratista. Nesse momento da narrativa, o agiota implora ao pintor um retrato seu, pois quer permanecer no mundo e apenas através da pintura ele poderia se perpetuar. A pintura era a única via que poderia possibilitar aquela permanência. Pode-se observar a importância que a pintura de retratos tinha antes da fotografia. O objeto final que seria uma pintura teria o poder de dar uma aderência eterna daquele agiota ao mundo material.

A fotografia chegou na metade do século XIX para transformar completamente essa relação dos pintores retratistas e ampliar a possibilidade de se ver fora de seu próprio corpo para milhares de pessoas. Benjamin afirma que:

[...] a verdadeira vítima da fotografia não foi a pintura de paisagem, e sim o retrato em miniatura. A evolução foi tão rápida que por volta de 1840 a maioria dos pintores de miniaturas se transformaram em fotógrafos a princípio de forma esporádica e pouco depois exclusivamente. (Benjamin, 1987, p. 105)

Em conjunto com as transformações importantes trazidas pela Revolução Industrial, o invento da fotografia fortificou-se pela sua capacidade de documentação. A maior crítica que os artistas faziam na época de sua invenção seria o seu maior argumento de crescimento. “A fotografia respondia a toda exatidão, presteza, fa-

cilidade e confiabilidade que a sociedade daquela época almejava” (Rouillé, 2009, p. 29). Não se confiava mais na mão (cheia de subjetividade) do desenhista ou do pintor; a fotografia respondia com a exatidão necessária ao que a indústria buscava.

Com a chegada da fotografia, a celebridade do pintor, que conseguia ser um criador dessa possibilidade de eternização das pessoas através da pintura, foi duramente abalada por toda uma estrutura social que cercava a pintura de retratos. Nas primeiras décadas de sua existência, a fotografia também só era acessível a uma pequena parcela da sociedade. Mas com a aceleração de seus meios de captação e reprodução, a fotografia tornou-se parte da história de muitas famílias e, hoje, com a fotografia digital, essa acessibilidade se estende a quase todos os habitantes do planeta – inclusive para a filha de Mara que, ao ser fotografada no colo de sua mãe, segurou uma foto polaroide dela mesma realizando um *mise en abyme*²⁰ de si.

A fotografia de diferentes gerações de mulheres

Em *Devastação* (2014), a artista Paula Huven desenvolveu uma ideia que partiu da fotografia de mães e filhas juntas. Neste trabalho, observa-se a força que a fotografia tem ao tocar diretamente as emoções de diferentes gerações. É fácil perceber as semelhanças entre mães e filhas quando nos deparamos com as fotografias

20 *Mis-en-abyme* é um termo francês utilizado na literatura que consiste em colocar no interior do relato principal um segundo relato que retoma de forma mais ou menos fiel às ações ou os temas deste relato inicial. Na imagem podemos utilizar este termo quando dentro da imagem principal podemos encontrar elementos repetidos nas imagens.

delas, como no caso da coleta realizada com Mara e sua filhinha. Mas, quando este registro de gerações diferentes é realizado exatamente para salientar estas semelhanças, uma forte emoção pode circundar este momento de forma muito especial. É o que acontece em *Devastação*: mãe e filha estão diante do espelho e as semelhanças saltam aos olhos. Traços familiares geneticamente herdados aparecem e emocionam.

Paula Huven (1982-) convidou mães e filhas para se sentarem uma ao lado da outra, de frente a um grande espelho falso. Atrás deste espelho estava a artista e a sua máquina fotográfica. Uma vez sentadas, as modelos viam apenas o seu reflexo e não percebiam a artista. Sabiam que ela estava também na sala, mas não a viam. Paula tirava um total de trinta e seis poses de cada dupla. Os intervalos entre os clicks variavam entre cinco minutos ou alguns segundos. A artista escolhia os momentos para serem registrados, dependendo das reações das modelos.

Algo que poderia se dar de forma simples e corriqueira passa a ser carregado de história, sentimentos, memórias e identidade. Sentar-se ao lado de sua mãe e olhar-se no espelho é algo muito forte. Ali está o corpo que nos gerou, acolheu-nos, protegeu-nos e nos deu ao nascimento. Diante de todo o amor e respeito que temos com nossos parentes, pode tudo ser colocado às vistas nesta obra.

Uma das participantes relatou em seu depoimento: “a primeira coisa que a minha mãe falou ao sentarmos diante do espelho foi: você tem o olhar do teu pai”²¹. Para as filhas, é uma visão mista de si e da mãe. Para a mãe, pode ser um misto de si e do outro.

21 Fonte: <https://www.ateliedaimagem.com.br/galeria/devastacao-paula-huven/>. Acesso em: 26 fev. 2023.

Segundo a autora, o título da obra *Devastação* é um termo Lacaniano que remete à “difícil trama que impossibilita a filha de se separar da mãe para constituir-se como mulher”.

Sentar-se diante de si e da mãe é um exercício aparentemente simples, mas de difícil execução. Os olhares se perdem entre você mesma e o olhar da sua genitora. Uma mistura entre presente e origem no mesmo ponto. A fotografia aqui age como um terceiro olhar que registra os dois corpos, mas não dá conta do impalpável que está no entorno deste simples encontro de olhares.

A estrutura montada para a realização desta obra é bem curiosa. Dentro de um estúdio de fotografia, o fotógrafo ocupa normalmente um espaço privilegiado e é o centro das atenções, assim como os seus modelos. Em *Devastação*, a fotógrafa está atrás de um espelho falso onde ela pode ver as modelos, mas estas não. O espelho aqui cumpre o papel fundamental no trabalho, deixar ver e se deixar transparecer. Hans Belting toma o espelho como lugar de captura efêmera da imagem. “O espelho foi inventado com o intuito de ver corpos onde nenhum corpo existe: no vidro ou metal, ele captura tanto a nossa imagem como o nosso olhar para a imagem” (Belting, 2014, p. 37).

Devastação é uma obra que exalta o encontro. O encontro de corpos que um dia foram apenas um. Olhar para a mãe e ver uma forma de autorretrato. Ver-se no outro. Olhares que se encontram e fogem de um reconhecimento de si tão profundo. Um encontro que emociona. As diferenças também saltam ao olhar. Corpos que testemunham o passar do tempo. O olhar-se no es-

pelho toma forma de respostas visuais para questionamentos tão latentes sobre a nossa origem ou o efeito do tempo na nossa pele. Em *Devastação*, a fotografia é uma testemunha da emoção.

As mulheres como guardiãs da memória

Diante do fato de que quase a totalidade das coletas realizadas no Recordatório foram realizadas por mulheres, passo a refletir sobre a presença feminina nessa relação entre memória e família. O cuidado e mesmo a iniciativa de criar um álbum familiar passam por mãos de mulheres. Construir um arquivo de fotografias familiares é um ato de amor antes de tudo. Para além de manter uma memória para os descendentes, criar e manter um álbum é ter a plena consciência de afirmação da nossa identidade. É um ato de resistência.

Já em casa, começo a observar as imagens coletadas e como um *punctum*²², a mão de Dona Ana se sobressai na imagem para mim (imagem 08). Uma mão forte e protetora. Uma mão grande e cheia de lembranças, com certeza. Dedos grossos e mão farta que se destaca, fazendo-se base de existência. Iuri Lotman (2000, p. 27), em seu texto *O retrato*, faz a advertência de que “os tempos se distribuem de forma desigual (mãos, olhos)”. Para mim, a mão de Dona Ana pareceu-me anterior a tudo. Nas rugas da sua mão, posso ver fortalezas.

22 Aqui me refiro a Roland Barthes, quando em seu livro *A Câmara Clara*, classifica o *punctum* como um ponto de atenção maior, podendo ser diferente para cada observador, e o *studium* como toda a estrutura de composição da foto.

Reflito sobre o papel daquela mulher que se alegra profundamente com suas bisnetas; sua presença que constroi, fortalece e ilumina toda uma comunidade. Sua mão fala por si só, diz das lutas diárias para se manter uma ordem familiar, um lar aberto que acolhe e protege. O seu rosto, com a idade, ganhou mais leveza no sorriso. Seus cabelos fartos que embranquecem devagar e suas sobrancelhas cheias que ornaram seu rosto de forma humilde e direta.

Na minha busca para o Recordatório, tenho encontrado mulheres como interlocutoras dessas casas. Mesmo naquelas onde não fui recebida, a maioria absoluta foram mulheres. Graças a essas mulheres, tenho conseguido acrescentar peças em meu arquivo viajante.

O fato de ser também uma mulher que vem solicitar a fotografia mais antiga daquela casa, traz, de certa forma, uma abertura maior. Os horários em que me apresento, sempre durante o dia e, na maioria das vezes, antes do meio-dia, é um momento em que se encontram poucas pessoas em casa. Esses são alguns motivos que tornam meu encontro com mulheres mais propício e devem ser considerados, mas o fato é que a mulher está presente na casa e faz daquele local um espaço harmônico para lidar com um mundo tão conturbado.

Mulheres que organizam, estimulam e administram energias complexas e diferentes naquilo que nos acostumamos a chamar de “doce lar”. As mulheres apresentam-se no Recordatório como guardiãs de nossa memória. Trata-se da memória de cada residência, mas, ao mesmo tempo, estamos lidando com uma das bases de formação da nossa comunidade humana: nosso passado, nossas lembranças, nossas velhas fotografias, que falam de

nós em tempos diferentes. A disponibilidade dessas mulheres, ao contribuírem para o Recordatório, é uma consequência natural diante de toda miríade de tarefas que lhe são direcionadas. As mulheres cuidam das crianças, dos adultos e dos velhos. Elas devem responder a todas as demandas. Sabendo dessa agenda sempre ocupada, ao entrevistar minhas colaboradoras, fui sempre sucinta e direta na minha demanda.

Quando Armando Silva (2008, p. 134) afirma que as mulheres são guardiãs das imagens de família por “não serem dadas ao pensamento abstrato assim como os homens”, acredito se trata de um argumento limitante que distorce o foco das funções exercidas pelas mulheres na sociedade e colabora para a manutenção de uma sociedade que não valoriza seus verdadeiros pilares. A guarda, o cuidado, o trabalho e a criatividade são apenas algumas destas funções importantes. Na mesma página, o autor traz alguns exemplos nas Artes Visuais em que não encontramos mulheres que se destacam. É sempre válido destacar a voz do narrador quando se refere à participação feminina nas Artes Visuais. Uma sociedade predominantemente machista não pode revelar a importância do papel feminino; se o fizesse, seria no mínimo contraditório.

Nos encontros que foram proporcionados pela coleta de imagens para o Recordatório, encontrei muitas mulheres: algumas não quiseram participar por razões diferentes, e outras, aceitaram colaborar com este arquivo. Considero a presença feminina forte e atuante. São elas que acionam diariamente esta grande estrutura social. São elas que guardam nossas memórias. O ato de guardar memórias não é um trabalho insignificante ou que é

feito por pessoas limitadas. Essa função engrandece nossa identidade e nos mantém conscientes de quem somos, de onde viemos e onde estamos. Afirmar que cabe às mulheres as tarefas elementares e menos complexas da nossa sociedade é um discurso improdutivo no sentido da equidade de gênero. As mulheres, além de todas as funções extremamente importantes que são mantidas por elas, guardam as fotografias antigas. Não como uma atitude irrisória, mas no sentido de manter nossa memória e fortalecer nossa identidade. Um trabalho repleto de dignidade e afeto.

As mulheres mantêm-se essencialmente dedicadas à função de expressividade, ou seja, à manutenção da coesão do grupo, garantindo notadamente as necessidades emocionais e de proteção da família e mantendo o rumo nos valores da cultura familiar. (Hunter *apud* Jonas, 2007, p. 104²³)

Dentro do que podemos nomear de necessidades emocionais estão a guarda da memória da família. Esse trecho destacado acima foi colhido do artigo de Irene Jonas, que estuda as fotografias familiares no contexto do território francês. Mas o mesmo fenômeno pode ser observado nas famílias brasileiras que eu visitei. O número de mulheres é quase absoluto nas coletas do Recordatório. Cuidar dessas necessidades emocio-

23 Tradução livre da autora: *Les femmes restent en priorité vouées à la fonction d'expressivité, soit au maintien de la cohésion du groupe, en veillant notamment aux besoins émotionnels et de protection de la famille et en gardant le cap sur les valeurs de la cultura familiales.* (Hunter *apud* Jonas, 2007, p. 104)

nais inclui as fotografias familiares. Esse cuidado estabelece um vínculo com a memória familiar e se transforma num ato de fortificação dos vínculos afetivos entre todos daquela família, pois manter uma imagem é acionar uma recordação. Segundo Carolina Junqueira Santos:

Mais do que preservar a memória através das imagens o desejo secreto das fotografias familiares parece ser o de uma restituição do acontecimento, ou antes, da restituição dos vínculos e afetos traçados nos acontecimentos. (Santos, 2015, p. 105)

Somos feitos de lembranças, memórias, afetos, recordações, sentimentos, e as fotografias familiares são uma prova material das nossas ligações. Elas significam muito mais que uma imagem guardada. Um acervo familiar tem o poder de fortalecer a identidade daqueles que o protegem. É através desta “prova” que passamos a nos sentir parte de um grupo. A fotografia familiar reafirma o nosso pertencimento, reforçando a nossa identidade.

A necessidade de um vínculo memorial com aqueles que já não estão entre nós, mas ainda fazem parte da memória familiar pode chegar ao extremo em situações de guerra. A Primeira Guerra Mundial deixou milhões de mortos na Europa e, sem a possibilidade de enterrar dignamente as vítimas da guerra, foram criados monumentos públicos para os milhares de mortos que não puderam contar com um sepultamento digno (Santos, 2015). Sem o corpo do familiar, mulheres foram aos campos de guerra à procura de algum vestígio daquele que se foi de forma tão cruel.

Exumações clandestinas foram denunciadas na França, mulheres foram à procura de seus entes queridos, de algo que pudesse ser considerado como seus restos mortais, alguma coisa que pudesse significar uma relíquia. Desde o ano de 1918, silhuetas tristes de mulheres passaram a vagar nos antigos campos de guerra. De acordo com Laufer:

[...] apareceram essas silhuetas tristes que, enco-
rajadas por raras indicações, mapas incomple-
tos, ou localizações sumárias compostas pelos
relatos dos últimos companheiros, procuram os
túmulos. (Laufer, 2009, p. 123)

A postura feminina de fortalecer os laços memoriais das famílias é latente em muitas culturas. A constatação de que são as mulheres que cuidam, fortificam, edificam as memórias familiares fica mais exposto no cuidado com as fotografias familiares. E são estas mulheres que participam do Recordatório, com as narrativas que dão vida a estas imagens. As fotografias coletadas ganham energia com a força do afeto que as cercam. São narrativas que mergulham no passado destas mulheres e complementam as imagens, cercan-
do-as de vida. Segundo Jonas (2007, p. 94), o discurso que acompanha estas imagens é repassado de geração a geração, é reinventado e moldado de acordo com as pessoas e as suas relações.

Pois, além das imagens, existem as narrativas ligadas às imagens. É a história oral transmitida de geração em geração que compreende estas imagens. São narrativas que se alte-

ram, moldam-se com as memórias que podem ser eternizadas, com vazios propositais que compõem uma memória familiar. Para além da descrição, existem as relações, os vínculos com cada imagem. São fotografias que acionam a história daquela pequena comunidade chamada família.

Durante as minhas coletas do Recordatório, não me deparei com álbuns forrados, peças encapadas de veludo, folhas de papel amanteigado ou cantoneiras personalizadas. Os álbuns encontrados eram simples, com partes de plástico e capa de um papel mais grosso. Até “álbuns verticais”, como na casa de Dona Preta. As ocasiões também não eram casamentos deslumbrantes, cerimônias pomposas cheias de luxo e riqueza. Eram situações do cotidiano que se eternizaram através da fotografia por olhares simples. Toda esta improvisação revela uma fragilidade econômica maior. Ter uma fotografia para estas pessoas é e sempre foi um custo alto e que não era uma prioridade no cotidiano de suas vidas. Ter e manter um álbum significa um investimento na construção emocional daqueles participantes e que era, de uma forma clara, prioritariamente realizado pelas mulheres da família. Sejam elas filhas, mães, netas ou avós, as fotografias passam entre gerações com o cuidado e a atenção femininas. É uma questão de conservar os laços afetivos e reforçar os vínculos dos parentes vivos e mortos. A valorosa missão de manter os vínculos familiares. Nós, mulheres, atuamos em várias linhas de frente na nossa sociedade e devemos nos orgulhar disso e nunca menosprezar ou esquecer que estamos tão ou mais presentes que os homens, seja nas pequenas casas, seja transformando a história.

A recordação como ação

Considero rico observar a continuação de uma presença pela imagem fotográfica. É um recurso eficaz para dar continuidade a um olhar. Diante de tantas mudanças culturais que sofreremos na nossa sociedade, desde os tempos em que as máscaras mortuárias eram moldadas nos crânios dos recém-falecidos (Belting, 2014) até a presença de uma fotografia na sala de estar de uma casa, passamos por incontáveis transformações e meios diversificados, mas conservamos a intenção da recordação daqueles que já faleceram através da imagem.

Quando perguntei para a minha mãe qual a fotografia mais antiga que ela tinha em casa, ela me apresentou a fotografia do meu bisavô Antônio Medina (imagem 17). Essa fotografia fazia parte do pequeno álbum que a minha avó guardava. Com o seu falecimento, passou a ser guardado pela minha mãe. Meu bisavô nasceu em Cabo Verde e imigrou para o Brasil, onde constituiu família em Pernambuco. Um de seus filhos, o avô Luís, casou-se com uma cearense e foi desta ramificação que eu e minhas irmãs viemos. Hoje, essa fotografia e poucas outras que trazem imagens da infância da minha mãe são guardadas dentro de álbuns e protegidas em gavetas.

Esta imagem guarda muito mais que uma figura; guarda a lembrança daquele que nunca conheci na vida, mas que trouxe o sangue africano para minhas veias.

Ao tocar esta foto, muitas reflexões saltam na minha cabeça. Quando ela foi feita? Por que ele era tão sério? Perguntas que se calam diante de pouquíssimas informações que a minha avó

tinha para nos dizer. Além de que aquele era o pai do seu falecido marido e que vinha de Cabo Verde.

Porém, mesmo diante das escassas informações, eu tenho um sentimento de confiança na minha identidade: a afirmação de que eu faço parte dos descendentes desse homem me traz conforto e firmeza. Ele faz parte da minha identidade e memória familiar, que se fortifica através de uma fotografia, a nossa memória coletiva.

Para Maurice Halbwachs, a memória é ao mesmo tempo coletiva e individual. Sem sabermos ao certo onde se inicia uma e finda a outra, conservamos memórias que nos dizem respeito e são coletivas ao mesmo tempo. Esta fotografia age na minha identidade, reforça-me laços, assegura-me sobre os meus antepassados. E isto é muito representativo para um indivíduo. No coletivo, sou acionada a saber de onde viemos, e a coletividade da minha família reafirma nossa origem. Essa memória coletiva e familiar que é ativada por meio desta fotografia faz parte de uma complexa rede de memórias, pois “cada pessoa está mergulhada ao mesmo tempo ou sucessivamente em muitos grupos. Cada grupo se divide e se contrai no tempo e no espaço” (Halbwachs, 2003, p. 101). São redes de memórias que são acionadas por lugares, palavras, cheiros, fotografias etc.

Existe uma expressão popular que diz “Recordar é viver!”. Viver é ação e recordar é uma ação, assim como o esquecimento. São atitudes com o objetivo de ativar ou desativar uma lembrança. Ao guardar as fotografias de forma tão cuida-

dosa, minha mãe mantém ativa uma fonte de memórias coletivas que representam muito para a nossa identidade. Merleau-Ponty afirma que:

Também é verdade que, como o mostra a psicanálise, a recordação perdida por acaso, ela só é enquanto pertence a uma certa região da minha vida que eu recuso, enquanto ela tem uma certa significação e, como todas as significações, esta só existe para alguém. Portanto, o esquecimento é um ato; eu conservo à distância essa recordação, assim desvio o olhar de uma pessoa que não quero ver. (Merleau-Ponty, 1999, p. 223)

Ao recusar uma recordação, estou forçando um esquecimento. É um ato mental que se complementa ao retirar do campo visível objetos que possam me rememorar algo em específico, e tenho papel ativo na construção da minha memória.

Para mim, a fotografia do meu bisavô não traz nenhuma memória dele em si, pois não convivi com ele e não fui afetada diretamente com a sua presença. Mas me traz à lembrança nossos antepassados e reafirma a minha identidade. Já em se tratando de uma fotografia do meu pai, falecido em 2004, minhas memórias saltariam involuntariamente, pois se trata de uma relação afetuososa, e eu estaria sob emoção. Ricoeur (2007, p. 35) distingue memória e recordação quando, para ele, “a memória [...] é caracterizada inicialmente como afecção (*pathos*), o que a distingue precisamen-

te da recordação”, ou seja, o que me toca no íntimo e teve influência direta na minha vida.

“A distinção entre *mneme* e *anamnesis* apoia-se em duas características: de um lado, a simples lembrança sobrevém à maneira de uma afecção, enquanto a recordação consiste numa busca ativa” (Ricoeur, 2007, p. 37). Ao entender a recordação como um ato se reforça, busca-se ou se realiza. Assim, enfatizo o Recordatório como uma ação artística que ativa recordações, que movimenta a memória daqueles que participam e colaboram. Aqui, a ideia de movimento, ação, mais uma vez se faz presente para fortificar a existência desta ação.

Ao se colocar no movimento de coleta, questionamento e diálogo sobre as fotografias antigas de cada casa, o Recordatório reforça o ato de ativar lembranças e abrir caminhos para a valorização da memória dos seus participantes. Uma abertura de diálogos possíveis pode reforçar uma lembrança e trazer à tona afetos que são ativados e colocados em uso num ciclo de resistência para uma existência consciente de si. Assim como encontrei a fotografia da minha bisavó, perguntando entre os parentes, e tendo a consciência de que aquela é a fotografia. Igualmente à fotografia do meu bisavô, as mais antigas que temos notícia na nossa família. Ver estas imagens me são importantes na minha busca de autoconhecimento e têm uma importância única como bisneta, neta, filha e mãe.

A fotografia ativa recordações quando nos ajuda a não esquecer, quando nos permite associações e memórias (Ricoeur, 2007, p. 55). Se a recordação é um ato deliberado de manter viva uma lembrança,

o esquecimento, por sua vez, também é uma ação. Cabe a cada um conservar ou destruir memórias. Nossas memórias não nascem espontaneamente, são conservadas, cuidadas, compartilhadas e, assim, podem se perpetuar. Este cuidado é fundamental para a fortificação da identidade de cada um. Somos feitos por nossas ações e cabe unicamente a nós a conservação destas memórias.

As imagens têm um valor especial. Decerto, algumas se destacam mais que outras. Temos relações sagradas com certas imagens. Diante da fotografia do meu bisavô, eu toco de forma diferenciada e me conforto ao saber que a minha mãe guarda com cuidado a nossa memória familiar com tamanho zelo. Entre álbuns decorados e abrigados da luz e do calor, estas fotografias contam a nossa história e nos lembram de onde viemos. Belting afirma que a fotografia está longe de ser um simples objeto na nossa relação cotidiana. De acordo com o autor:

Todos sabem que a foto de sua mãe não é algo vivo, mas relutariam em destruí-la. Nenhum indivíduo moderno, racional e secular considera que imagens devem ser tratadas como pessoas, mas sempre estamos dispostos a fazer algumas exceções para casos especiais. (Belting, 2014, p. 169)

A fotografia de nossos familiares próximos, ou mesmo os distantes, como esta do meu bisavô Antônio ou da minha bisavó Santana, que consegui no Riacho das Pedras, orientam-me de alguma forma e são sagradas para mim. Sei que, por muito tempo, a fotografia foi um

artigo para poucos, e, ter comigo a imagem dos meus antepassados, firma-me, de alguma forma. É um testemunho da existência deles e, de alguma forma, da minha também.

Os vazios nos álbuns

A artista Safira Moreira se utilizou do vídeo para compartilhar a sua ausência de registros fotográficos na família. Durante muito tempo, ter acesso às imagens fotográficas foi um luxo. Desde sua invenção, no século XIX, a fotografia teve um custo elevado e, conseqüentemente, ter uma fotografia impressa era um artigo de luxo nas casas brasileiras.

Travessia, de 2017, é um curta de cinco minutos. Foi premiado no Festival de Cinema de Cachoeira, na Bahia, e já fez muitas apresentações. O filme inicia com a fotografia de uma mulher negra segurando um bebê branco nos braços. Esta fotografia foi coletada nas feiras de antiguidade e abre várias reflexões sobre a nossa cultura fotográfica. Sobre o filme, a artista diz:

Travessia é o curta que realizei a partir da memória estilhaçada, fruto do apagamento histórico da população negra no Brasil. Por eu ser agora uma mulher negra com uma câmera na mão e muitos sonhos no peito, que o curta se fez. Foi no gesto de garimpar fotografias de mulheres negras nas feiras de antiguidade do Rio de Ja-

neiro que encontrei a fotografia que abre o filme, todas as fotos que encontrei nesse espaço provinham de álbuns de famílias brancas, logo, elas refletiam esse apagamento.²⁴

Ter uma “memória estilhaçada” são os vazios que aparecem nas famílias quando não podemos ver nossos antepassados. A fotografia me trouxe a possibilidade de ver os rostos dos meus avós, bisavós. Porém, somente para aqueles que poderiam pagar pelo serviço. Para a grande maioria das pessoas, era algo difícil de acessar. Dentre as prioridades, ter uma fotografia era irrelevante, pois diante da sobrevivência, a memória conta pouco.

Travessia é um curta que emociona. Com a leitura de “Vozes mulheres”, de Conceição Evaristo, por Inaê Moreira, irmã de Safira, e finalizada pela música “Juana”, de Mayra Andrade, as lágrimas correm fácil do meu rosto.

Muitas negativas que eu recebi no Recordatório falam desta ausência de registros. Decerto que em alguns casos foram recusas por não gostarem de fotografias, o que também fornece muito material de reflexão sobre esta iconoclastia, mesmo nos tempos atuais de farta produção imagética. Ouvi várias vezes a seguinte negativa: “Nunca tive uma fotografia quando eu era criança e agora que estou velha e feia não quero saber de fotos”. Talvez, por se tratar de uma privação tão longa e, agora, que são pos-

24 Fonte: <https://harpersbazaar.uol.com.br/estilo-de-vida/mulheres-que-inspiram-safira-moreira-as-vozes-estao-ai-ha-seculos-o-que-nao-deram-foi-a-escuta/>. Acesso em: 03 mar. 2023.

síveis registros abundantes, as pessoas perdem o interesse, pois não se veem interessantes para a fotografia, ou adquiriram um repúdio pela privação.

Nos encontros, observei muitas pessoas que não tiveram acesso ao registro fotográfico. Na minha família, temos pouquíssimos registros de minha mãe quando era criança, apenas uma fotografia. E, nesta imagem, ela já tinha dez anos. Toda a sua primeira infância, assim como a juventude da minha avó e a vida adulta das minhas bisavós não foram registradas. Diante de uma longa privação, a recusa total parece ser uma postura natural. Nega-se a importância da fotografia, pois de qualquer modo não se tem acesso, e passa-se a reafirmar a sua futilidade. Porém, este vácuo no registro de muitas famílias é algo doloroso e tem muitas consequências.

Encontrar álbuns com fotografias de muitas gerações e, outras, em situação de privação destas imagens, é um testemunho do grande abismo financeiro na nossa sociedade. Como responder a esta questão sem observar que, sim, alguns tinham o privilégio de serem fotografados, e outros, não. Na fotografia exposta no início do filme de Safira Moreira, temos uma jovem mulher negra segurando uma criança branca. No verso, apenas o nome da criança. Temos o testemunho visual da total ausência de consideração para com aquela mulher, que nem sequer teve seu nome escrito. Ela foi eternizada pela imagem como se fosse um objeto e não uma pessoa.

Esse apagamento se revela ao passar dos anos, quando buscamos registros da nossa família e um vazio visual aparece nas gerações passadas. A fotografia, por muito tempo, foi um artigo

de alto custo. Mesmo tendo uma popularização dos seus preços, com o passar do tempo, ter uma fotografia sempre significou ter acesso financeiro para tal.

No livro de Ary Bezerra Leite, *A fotografia no Ceará no século XIX*, podemos observar que, desde a chegada dos daguerreótipos e os primeiros fotógrafos no Ceará, os preços oscilavam com uma tendência a serem barateados com o passar do tempo, mas sempre mantiveram um certo custo e, conseqüentemente, era um artigo para poucas pessoas. Já em 1860, o fotógrafo Numa Pompilio de Loyola e Sá (dentista e fotógrafo) previa que “Daqui a pouco tempo não haverá ninguém que não seja fotografado” (Leite, 2019, p. 61). Desde esta data até os dias atuais, muitas transformações tecnológicas ocorreram na fotografia e vivemos exatamente este acesso ilimitado à imagem fotográfica, como previu Numa Pompilio.

Com a fotografia digital, temos uma grande abertura de acesso para muitos. Atualmente, o número de pessoas que fotografam é bem maior. Quase todos os celulares possuem uma máquina fotográfica acoplada. Porém, a criação e a manutenção de um arquivo fotográfico tornam-se algo raro. O ato de fotografar com o digital não está condicionado à impressão. Estamos diante de um paradoxo. Pois, se temos hoje acesso à fotografia de uma forma popularizada, a manutenção destas imagens não segue esta tendência de ser disponibilizada para todos. Quanto mais fotografias realizamos, menos impressões temos. As pessoas sem condições financeiras continuam sem poder imprimir suas imagens, pois o custo ainda existe. De fato, o preço é bem menor, mas continua significando um investimento considerável. E, para as pessoas com melhores condições

financeiras, a impressão perdeu a sua importância, quando o que mais importa é apenas o compartilhamento dessas nas redes sociais. E estas imagens caem no acúmulo de informações nos seus dispositivos móveis.

Com a fotografia analógica, a impressão era uma condição *sine qua non* para a fotografia. Agora, na fotografia digital, não precisamos da impressão para ver o resultado na imagem, e imprimir passou a ser algo irrelevante. Com o passar dos anos, perdemos o acesso aos arquivos digitais e, conseqüentemente, perdemos nossas fotografias mais antigas. Sendo assim, caímos no paradoxo de transitar nas imagens, mas não as fixar.

Na coleta realizada no riacho das Pedras, quando Lidiane, a mãe de Vinícius (imagem 11), afirma que aquela era a primeira fotografia impressa de seu filho de cinco anos, observo que a prática de imprimir as imagens, mesmo aquelas de crianças, passa a ser algo fora do cotidiano. De fato, existem dificuldades financeiras que circundam a criação de um álbum. Fotografar, imprimir e guardar têm um custo e não estão entre as prioridades na maioria das casas onde visitei. Fica claro que muitas destas famílias estão desprovidas de fotos que documentem os seus próprios familiares, sendo a criação e a manutenção de um álbum familiar algo ainda para pessoas que têm condições financeiras.

Se, antes, tínhamos um apagamento por falta de acesso, hoje vivemos num apagamento pela facilidade de acesso à imagem. Uma imagem digital é uma informação que precisa ser impressa e guardada. Mas como escolher diante de tantas imagens?

Como saber da importância destas imagens se, aos poucos, perdemos a consciência daquilo que nos forma, a nossa memória.

A eternidade pela fotografia

As fotografias amadas, onde conservamos pessoas que nos são muito importantes, têm um papel fundamental no nosso cotidiano. Elas eternizam a presença dessas pessoas. A fotografia permite a presença, mesmo na ausência, e, de certa forma, eterniza a presença de alguém muito amado, como na coleta de Rubenita, no Riacho das Pedras, ou no caso de Lindete, que preserva a fotografia do seu pai na sua casa (imagem 01). Existem muitos rituais ligados ao luto e o “santinho de sétimo dia” é um deles.

A fotopintura, que no início se colocou como uma forma de integrar as cores nas imagens, também se fortificou como uma forma de “melhorar” o aspecto dos fotografados e dar-lhes ornamentos sofisticados na intenção de deixar a imagem de alguém saudável e abastado para a eternidade.

Na coleta realizada em Serrinha Bela (imagem 02), podemos ver a fotografia de Maria impressa num “santinho de sétimo dia”, num papel mais espesso. Os cartões de memória são distribuídos por ocasião da missa de sétimo dia, uma tradição religiosa que tem muita repercussão em todo o território brasileiro. Geralmente se escolhe uma fotografia em que a pessoa que se foi aparece de forma saudável e bem elaborada. Segundo Ruby (1995), esta tradição de impressão de fotografias de mortos e sua distri-

buição decorrem de uma primeira tradição que seria a pintura do rosto e sua exposição nos festejos mortuários de pessoas importantes, principalmente dos políticos. Nesses cartões, também está impresso um pequeno texto com as datas de seu nascimento e morte, assim como uma mensagem de suporte aos familiares e amigos enlutados.

Observo que, neste caso, a fotografia escolhida não fugiu à tradição de uma bela imagem. Nela, a jovem aparece com um vestido azul e um sorriso discreto. A imagem parece ter sido editada com cortes, pois a centralização do busto é evidente. Atrás da jovem, percebo alguns balões também azuis. Talvez uma fotografia tirada num evento festivo familiar? No rosto da retratada, é clara e evidente sua tranquilidade. Seus olhos brilham e estão cheios de vida. Ela transparece uma calma e serenidade com seu sorriso e olhar direto.

Partindo desta coleta, questiono-me: o que podemos considerar uma fotografia? Um cartão de missa de sétimo dia, ou um “santinho de sétimo dia” é uma fotografia? Ou apenas impressões em papel fotográfico poderiam receber este título? Com a modernização do processo de impressão, podemos imprimir em diferentes suportes, e a possibilidade de materiais onde uma impressão pode ser realizada só faz aumentar.

Quando Ana Arlete me perguntou de forma acanhada se “aquilo poderia me ajudar”, ou seja, seu cartão de memória, ela realmente não sabia se aquilo se tratava de uma fotografia. François Soulages (2010, p. 11), em seu livro *Perda e permanência* (2010), decide diferenciar foto e fotografia, onde fotografia é o procedi-

mento e a técnica envolta no ato fotográfico, e foto é a imagem material resultante desta técnica. Se tomar como referência essa convenção terminológica, entendo como foto toda e qualquer impressão decorrente de uma imagem fotográfica inicial: cartões de memória, retratos pintados, impressões em livros e outros mais. Pois aquela imagem cumpre o papel de perpetuar o momento que foi registrado e realiza seu papel de “intercomunicação sempre que uma foto estiver presente” (Silva, 2008, p. 30).

Sua postura descontraída nos informa que aquela imagem foi realizada num ambiente familiar e de confiança para aquela jovem. Ao considerarmos uma análise das poses possíveis, Rouillé (2013, p. 244) adverte-nos que: “ao contrário dos retratos tirados no espaço abstrato do estúdio do fotógrafo, a pose em família não separa os indivíduos de seu ambiente ou de suas atividades: é uma parada, uma suspensão, não uma abstração”. A fotografia em um espaço familiar vem capturar num evento os presentes com mais naturalidade, e o acaso é um charme a mais na fotografia de família. Para mim, existe uma beleza nessas fotos descontraídas. Pois “memória familiar, a comunidade de experiências ou os sentimentos compensam as possíveis falhas e diferenças dos clichês mais grosseiros” (Rouillé, 2013, p. 201).

Existe uma leitura singular para cada fotografia e nunca será nem a mesma fotografia, nem a mesma leitura. Para Barthes (1984, p. 28), “não sei o que a sociedade faz da minha foto, o que ela lê nela (de qualquer modo, há tantas leituras de uma mesma face)”. Tantas imagens possíveis, tantas leituras viáveis para cada observador. Segundo Soulages (2010, p. 267), “pode haver uma unani-

midade no universo dos signos unívocos, como, por exemplo, na matemática, mas nunca há unanimidade diante de uma foto, diante de uma imagem". No caso da coleta realizada na casa de Graça, no Riacho das Pedras, ela deixou bem claro que não suportava os "santinhos de sétimo dia" e, inclusive, fazia questão de recusar quando algum lhe era oferecido. Possuir estas imagens, para ela, trazia uma certa "aflição" no peito.

A fotografia que deixou Ana Arlete inibida no momento do registro com a polaroide também abriu caminhos para conversarmos sobre temas importantes das nossas vidas. A fotografia abriu-nos a confiança de falarmos sobre nossos acertos e descaminhos. Falamos de nossas dores e alegrias movidas pela lembrança, o que uma fotografia pode mover.

Ao me apresentar aquela imagem de uma pessoa que morreu, nossos assuntos ficaram mais densos e a morte foi o tema mais presente. Segundo Sontag, "A fotografia é o inventário da mortalidade". Quando retratamos alguém, estamos de certa forma inventariando nossos mortos, pois somos mortais e seguiremos o caminho de toda a humanidade. A fotografia está presente nos nossos momentos felizes e tristes. Nunca se retrata alguém pensando em sua morte. Mas, de certa forma, fazem-se no desejo de estender aquele momento por mais tempo em nossa memória. Ao registrar alguém ou algo, estamos pedindo pela sua eternidade, e a fotografia permanece neste limiar entre vida e morte.

Preservar a recordação do morto através de um "santinho de sétimo dia" é guardar a sua imagem presente. Uma espécie de eternização da presença do falecido. Segundo Hans Belting:

No enigma da imagem, presença e ausência encontram-se enredadas de modo insolúvel. Ela está presente em seu meio (de outro modo não poderíamos vê-la) e, no entanto, refere-se a uma ausência, da qual ela é uma imagem. Lemos o “aqui e agora” da imagem num meio, em que ela se apresenta nos nossos olhos. (Belting, 2014, p. 43)

Mesmo estando ausente, a fotografia pode trazer a imagem de uma pessoa e fazê-la presente. É através da fotografia que podemos ver mais uma vez alguém que já não está mais entre nós. A imagem tem este poder de perenizar uma presença desejada.

Em se tratando deste hábito peculiar de distribuir fotos do morto em forma de “santinhos do sétimo dia”, o objetivo é distribuir uma lembrança, uma forma de perenizar aquele que se foi. A fotografia continua a fazer a sua função de eternizar. A fotografia se estabelece de fato em situações por morte. Nestes casos, ela pode realizar plenamente sua função de eternizar alguém. Pode-se dizer que, na morte, a fotografia cumpre a sua função essencial de registro e perenidade.

Maurício Lissovsky, em seu texto “Dez proposições sobre a fotografia do futuro”, destaca a fotografia como assombração. “Porque as fotografias são esta condensação de tempos, nunca estão inteiramente no passado ou no presente. São seres que habitam o limiar entre passado e presente, entre vivo e morto, exatamente como os fantasmas” (2010).

Com a coleta na casa de Arlete, vimo-nos entre o passado e o presente. A fotografia abrindo seu inventário e revelando-nos a morte. Nada mais humano que a comprovação da nossa finitude e tudo o que este pensamento desencadeia. Conforme Sontag (2004, p. 44), “as fotos declaram a inocência, a vulnerabilidade de vidas que rumam para a própria destruição, e esse vínculo entre fotografia e morte assombra todas as fotos de pessoas”. Este assombro acompanha a fotografia desde os seus primórdios, desde os daguerreótipo, segundo Benjamin:

[...] as pessoas não ousavam olhar por muito tempo as primeiras imagens por ele produzidas. A nitidez dessas fisionomias assustava, e tinha-se a impressão de que os pequenos rostos humanos que apareciam na imagem eram capazes de ver-nos, tão surpreendente era para todos a nitidez insólita dos primeiros daguerreótipos. (Benjamin, 1987, p.95)

O olhar inquisidor do fotografado intimida e coloca-nos muitas questões sobre a nossa própria finitude desde as primeiras fotografias.

O Recordatório levou-me àquele momento, àquele encontro. Não poderíamos fugir dos temas que são fortes, preciosos e vitais. Estava diante do “inventário da morte” através da fotografia. Mesmo com toda a propagação de facilidades e tecnologias de acesso direto à imagem atualmente, a fotografia mantém seus

laços fortes com nossas vidas. Retratar alguém continua sendo o nosso desejo de eternizar esta pessoa ou situação, é “dar importância” (Sontag, 2004, p. 44).

Mas a minha demanda não é temerosa. Mesmo eu sendo uma estranha ao chegar naquela casa, meu interesse inesperado pela fotografia mais antiga me encaminhou ao que havia de mais sagrado no sentimento de Ana Arlete e, de pronto, estávamos conversando como velhas amigas que escutam e se compreendem mutuamente em seus relatos. Para mim, esse encontro reforça a ideia de que a fotografia não se tornou algo fútil com o passar do tempo. Mesmo com o aumento colossal de fotografias com a chegada do digital, a fotografia continua mantendo essa complexa relação de troca com os seres humanos. Dá-nos uma eternidade possível na memória dos nossos entes queridos, ao fatiar o tempo com registros únicos.

Na cidade do Crato, no Ceará, existe uma exposição exclusivamente dedicada ao “santinho de sétimo dia”, a “Expo-morte”. Eu tive a oportunidade de entrevistar o organizador e idealizador desta exposição. Roberto Souza é um senhor de meia-idade, muito disposto e simpático. Encontramo nos em seu ponto de táxi, na praça do Cristo Redentor, no Centro do Crato. Cheguei perguntando pelo taxista que colecionava os “santinhos de sétimo dia”. Os seus companheiros de profissão logo me informaram que se tratava do Calango (seu apelido). Eu podia sentar e aguardar um pouco pois ele havia ido almoçar e em pouco tempo retornaria.

Fiquei ali sentada tentando imaginar como seria esta pessoa com um hábito tão diferente como colecionador. Calango,

quando chegou, foi logo alertado que eu estava à sua espera. Ele, muito desconfiado, perguntou o que eu queria, se era uma corrida ou informação. Sorridente e meio acanhada, eu respondi que estava interessada em saber mais da sua coleção de santinhos. Ele sorriu e disse: “pois bem, pode perguntar”. Ele me afirmou que a sua coleção já conta com mais de dez mil peças. Todas guardadas no sítio dos seus pais, onde ele também mora, nas redondezas do Crato. Sua coleção era grande e famosa, pois já tinha saído na televisão e que, por este motivo, ele era muito conhecido no Crato.

Calango afirmou ainda que em 2022 iria fazer 20 anos de exposições anuais, sempre no Dia de Finados, 2 de novembro. Só havia faltado nos anos de 2020 e 2021, devido à pandemia. Todo ano, ele coloca os santinhos que conseguiu no ano anterior e outros mais. Expõe sempre uma parte da sua coleção, pois, devido ao grande número, ele deve fazer escolhas. O nome foi inspirado numa festa local que se chama Expocrato, e ele copiou a ideia para o Dia de Finados.

Mesmo durante a nossa conversa, a minha incredulidade continuava. Eu perguntei o motivo de ele ter esta coleção. Ele me disse que era por gostar mesmo. Nem se lembra das razões por ter iniciado, mas que se tornara algo muito importante na sua vida. Hoje, as pessoas já sabem onde levar um santinho de sétimo dia, para a praça do Cristo Redentor; e entregar para aquele colecionador. Ele diz que muitas vezes amanhece os santinhos presos na cabine de taxi. Alguém deixou ali sabendo que entrará na sua coleção e será exposto no próximo dia 2 de novembro.

O que mais me tocou durante a nossa entrevista era que ele identificava os santinhos que ele possuía de uma forma inusitada.

Quando alguém passava no outro lado da rua, ele dizia: “Você está vendo aquela senhora ali? Eu tenho o marido dela”. Ou “Aquele homem ali? Eu tenho o irmão dele”. De forma natural, ele me enumerava os seus santinhos como se ele tivesse de fato a pessoa. Inclusive, chegou a me relatar sobre uma dívida que um músico tinha com ele e não quis pagar. Diante de tal desfeita, Calango disse que não fez nada e apenas esperaria para ter aquele músico na sua coleção de santinhos, o que veio a acontecer no ano seguinte.

Calango não tem filhos e vê na própria morte o fim da sua coleção. Durante a nossa entrevista, pude perceber uma aproximação com o tema da morte em seu modo de se expressar. Ao me apontar parentes de pessoas que ele tinha um “santinho de sétimo dia”, Calango colocava-se, de alguma forma, íntimo com a morte, quase como um assessor fúnebre. Talvez uma consequência natural ao conviver com tantas imagens de pessoas já falecidas.

Buscar a eternidade e perenizar a lembrança dos nossos entes queridos é uma prática que surgiu mesmo antes da própria fotografia (Belting, 2014, p. 24). Com a técnica fotográfica, isso ficou mais fácil e abriu um leque de possibilidades. Broches, tecidos, cartões, anéis, colares já eram realizados com a imagem fotográfica de um ente querido em 1868 (Leite, 2019, p. 116). Nos ateliês fotográficos do século XIX, dentre os produtos com maior circulação, estavam os cartões de visita que eram impressos com a imagem do cliente e a assinatura do fotógrafo; no verso, ainda continha mais informações do ateliê, onde fora realizado o retrato. Esses cartões eram vendidos na dúzia e distribuídos no entorno do cliente. É interessante tomar o cartão de visita e o “santinho de sétimo dia” e observar uma transformação de

hábito pela qual passou a fotografia. Dentre os serviços prestados nos ateliês de fotografia no século XIX²⁵, ainda com os daguerre-ótipos, encontra-se a venda de cartões de visita. Era uma espécie de propaganda de si mesmo. Divulgação do nome e da imagem. A fotografia do morto, quando era solicitada, ficava restrita à família. Os fotógrafos que trabalhavam com os cartões de visita o faziam com base nas mesmas composições das pinturas, em que o elemento principal era o modelo.

Já os “santinhos de sétimo dia” ainda são impressos nos dias atuais, com a fotografia do falecido e uma mensagem de conforto, quase sempre na forma de uma passagem da Bíblia cristã. São distribuídos para todo o entorno da família. Amigos, vizinhos e curiosos recebem uma lembrança daquele que é prestigiado na missa de sétimo dia. Mesmo pessoas de outras religiões fazem o impresso na intenção de eternizar a imagem do ente querido.

Nestas fotografias, busca-se com esmero uma aparência saudável e elegante, sendo realizada, sempre que necessária, a edição destas imagens, para uma eternização digna através da fotografia.

Na casa do senhor Marino, a fotografia do casal ocupava um lugar destacado na sala de estar (imagem 07). A fotografia que coletei para o Recordatório era uma montagem inspirada na

25 É interessante notar o nome do ateliê fotográfico do século XIX tomado como exemplo de cartão de visita, “*Photographia volante*”, de Firmino e Lins. Os primeiros fotógrafos exerciam múltiplas profissões e, na maioria, tinham a estrada como campo de trabalho, já no ano de 1867 (Leite, 2019, p. 91). Nas grandes cidades, permaneciam por um curto período e logo retornavam para a estrada na busca de novos clientes. “*Volante*” ressalta a ligação estreita da fotografia com o movimento, a viagem, o transitório, o instante. Algo que estaria colado à história da fotografia que é a fixação de um momento dentre todo o movimento das nossas vidas.

fotopintura. Pode-se perceber as sobreposições de camadas que entregam uma edição de imagens realizada por um programa de computador. Os dois rostos no primeiro plano, bem destacados, com seus nomes escritos em letras coloridas, revelam que foi um trabalho de montagem digital. Num primeiro momento, pensei que se tratava realmente de uma fotopintura. Depois, observando com mais cuidado, vi suas diferenças.

A fotopintura é uma técnica de restauração de fotografia que traz uma coloração feita à mão. Essa forma de colorir as imagens foi inventada em 1863, pelo fotógrafo francês André Adolphe, que trouxe, naquela época, a possibilidade de termos uma fotografia colorida (Chiodetto, 2010). Pela sua recém-invenção e o alto custo na sua realização, a fotografia era um privilégio para poucos e ainda mais quando mimetizavam as cores da natureza, trazendo mais realismo no seu resultado.

Com a popularização da fotografia, nos anos seguintes, a disseminação dessa técnica de colorização também foi barateada. No Brasil, temos exemplos de fotopintura espalhados por todo o território nacional. No Nordeste, em particular, essa técnica permaneceu por mais tempo (até a década de 1980), e se criaram várias linhas de trabalho relacionadas a esse universo que mesclava a pintura com a fotografia. Segundo Mestre Júlio²⁶, que é uma referência nesse ofício (e ainda hoje realiza encomendas de fotopintura em Fortaleza, Ceará), as etapas que circundavam a fotopintura eram: reprodução, contorno, ampliação, colagem,

26 Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=DLA1CzUB3Fc>. SESC BELENZINHO. Júlio Santos: O Mestre da Fotopintura. Acesso em: 27 fev. 2023.

convecção, colorido, retoque, roupa, afinação e repasse. Para cada uma das funções, existia uma mão de obra específica.

Tive a oportunidade de entrevistar pessoalmente o Mestre Júlio, em 31 de março de 2023, na exposição “Retrato de Mestre”, com a curadoria realizada pelo próprio Mestre Júlio, no Museu da Cultura Cearense, em Fortaleza. Nossa conversa foi agradável e pude observar o profundo respeito que ele tinha para com toda a hierarquia da fotopintura. Segundo Mestre Júlio, as encomendas eram realizadas de porta em porta pelos vendedores dos estúdios de pintura que também eram divididos em vendedores, cobradores e entregadores das encomendas realizadas.

Na fotopintura, faziam-se colagens das mais diversas, e era comum a família pedir que um integrante já falecido fosse pintado e reintegrado ao lado dos parentes ainda vivos, com o rosto corado e os olhos abertos (como encontrado nas fotopinturas na casa de Dona Preta, imagem 03). Esta prática nos reforça ainda mais a presença da fotografia na manutenção da memória de nossos mortos. Conforme Barthes (1984, p. 27), a foto-retrato é um campo de forças e, neste campo, ao ser retratado, o sujeito se torna objeto e vive “uma microexperiência de morte” (1984, p. 27). A fotografia paralisa o sujeito no tempo para preservá-lo na imagem, criando um campo de temporalidades diversas. Quando se retrata, o sujeito é registrado para uma duração temporal que não lhe pertence mais. E todos nós sabemos ou sentimos de certa forma essa “microexperiência de morte” de que nos fala Barthes.

A fotopintura tinha como objetivo principal melhorar a imagem daquele que foi fotografado. Seja na coloração dos mo-

delos, o que trazia mais verossimilhança, ou na alteração das imagens de fundo. Roupas mais elegantes eram acrescentadas e seus acessórios também, como brincos, colares etc. Os homens eram sempre pintados de paletó, representando uma classe social com alto poder aquisitivo.

Na fotografia de seu Marino, encontramos uma colagem digital, em que as cores dos rostos foram esmaecidas e foi acrescentado um fundo na imagem ficcional, onde aparece uma paisagem campestre, diferente da encontrada no estado do Ceará. Nesse caso, temos uma montagem fotográfica digital realizada nos moldes de uma fotopintura. Ou seja, uma técnica atual que parte de outra já conhecida e é hoje praticamente inexistente.

Segundo Mestre Júlio²⁷, a fotopintura começou a perder o seu público com a chegada dos filmes coloridos, que cumpriam a principal função daquela técnica automaticamente. Com a chegada das máquinas fotográficas digitais²⁸, houve uma mudança radical na fotografia em geral e os materiais para a realização da fotopintura tornaram-se escassos, assim como as encomendas.

Conforme Rouillé, a diferença entre a fotografia digital e a fotografia analógica é uma diferença de natureza, ou seja, são

27 <https://www.youtube.com/watch?v=DLA1CzUB3Fc>. SESC BELENZINHO. Júlio Santos: O Mestre da Fotopintura. Acesso em: 27 fev. 2023.

28 A primeira máquina de fotografia digital foi criada pelo engenheiro Steven Sasson, da Kodak, nos anos setenta do século XIX. Mas a própria empresa não investiu na invenção, pois lucrava muito na época com a revelação de filmes analógicos, e levou algum tempo para se conscientizar de que a história da fotografia estava mudando. Fonte: <https://www.tecmundo.com.br/mercado/122279-historia-kodak-pioneira-da-fotografia-nao-evoluiu-video.htm>. Acesso em: 27 fev. 2023.

completamente diferentes. “A fotografia entrou num devir-outro, o de outra fotografia dentro da fotografia. Por essa razão ela mudou de natureza” (Rouillé, 2013, p. 18). Os processos, os mecanismos, os materiais, as informações, relacionados à fotografia sofreram mudanças profundas com a chegada da tecnologia digital.

Porém, alguns aspectos na nossa relação com a fotografia continuam os mesmos. Tomo como exemplo duas questões: o nosso desejo de parecer melhores e mais atraentes nas imagens, bem como a relação com os nossos mortos diante de suas imagens.

Ao colocarmos filtros²⁹, cortes, colagens e outras edições, que hoje são possíveis para qualquer usuário de telefones celulares, estamos na busca de uma imagem mais apropriada de nós mesmos. Continua-se aqui a mesma busca de melhoria de imagem que encontrávamos nas fotopinturas tradicionais dos séculos XIX e XX. Ao limpar a pele e acrescentar lugares diferentes, ou retrabalhar a luz da imagem, estamos reconstruindo-nos constantemente. Só que agora somos os editores de nós mesmos. Fica aqui o desejo expresso de ter na fotografia uma imagem idealizada para a posteridade. E cabe se questionar sobre que idealização estamos construindo, pois se há uma intervenção, há de fato uma modificação dos fatos.

Segundo Susan Sontag (2004), na relação entre fato e fo-

29 Filtros são camadas sobrepostas nas imagens em que a luz é redirecionada e as áreas de cor podem ser acentuadas. O Instagram, que hoje é uma grande rede de compartilhamento de imagens, oferece 23 tipos de filtros que são: *Clarendon, Gingham, Moon, Lark, Reyes, Juno, Slumber, Crema, Ludwig, Aden, Perpetua, Amaro, Mayfair, Rise, Hudson, Valencia, X-Pro II, Sierra, Willow, Lo-fi, Inkwell, Hefe* e *Nashville*.

tografia, há uma imposição da imagem fotográfica sobre o que se é exposto. Em lugar de simplesmente registrar a realidade, as fotos tornaram-se a norma para a maneira como as coisas se mostram a nós, alterando, por conseguinte, a própria ideia de realidade e de realismo.

Partindo de uma imagem fotográfica, nunca temos uma visão única, e sim uma alternativa desta, pois “a verdade dos fatos e das coisas não coincide com a veracidade dos discursos e das imagens” (Sontag, 2004, p. 81). Ao passar pela visão de um fotógrafo ou pela edição de alguém, transformam-se os dados apresentados.

Ao observar aquela fotografia na casa do senhor Marino, fica claro um discurso de autoafirmação constante, quando é escolhida no primeiro plano a imagem do casal em destaque, quando se têm os seus nomes em grandes e luminosas letras, e ao colocar esta imagem em lugar de destaque na sua casa. Um discurso que os coloca como protagonistas naquele espaço. Aquela fotografia tem a função de reafirmar isso visualmente.

Sobre nossa relação com as fotografias de nossos mortos, continuamos na busca por uma possível eternidade através da imagem. A fotografia, agora digital, mudou radicalmente, mas persistimos no desejo de manter nossos mortos ainda vivos, através da imagem. Hoje, temos à nossa disposição uma tecnologia³⁰

30 Trata-se do *Deep Nostalgia* (disponível em: <https://www.myheritage.com.br/deep-nostalgia>), uma tecnologia patenteada pela *My Heritage*, empresa especializada na reconstrução de vídeos com a utilização de aprendizado de máquinas. Com vídeos já preparados, o usuário deposita sua fotografia e recebe uma animação padrão. Para obter mais possibilidades de animação em outras fotografias, é necessário se cadastrar e pagar pelo serviço.

que possibilita que as imagens possam conter pequenos movimentos ao piscar os olhos e mover levemente o rosto, mesmo que discretamente. Isso é algo impressionante. Primeiro, por trazer movimentos na imagem e, segundo, por tornar real o desejo de rever aquele ente querido. Ao se mover diante de nossos olhos, a fotografia ganha uma dose extra de credibilidade.

No *site* de hospedagem dessa tecnologia, encontramos o argumento de que “esse recurso é para uso nostálgico, ou seja, para trazer ancestrais queridos de volta à vida”, o que nos coloca diante de uma tecnologia muito sofisticada de tratamento de imagem e que nos permite realizar um desejo ancestral de rever nossos mortos.

Permanecemos, de certa forma, atados ao nosso desejo de eternidade quando lidamos com a fotografia. Somos conscientes de nossa mortalidade e continuamos acreditando que a fotografia pode nos tornar eternos de alguma maneira. Um fascínio que permanece inabalável, mesmo diante das transformações radicais da técnica fotográfica.

As imagens permanecem, decerto muitas se perdem no caminho, mas muitas continuam aqui, mesmo depois da nossa morte. Como podemos ver na coleção de Calango, estes impressos imortalizam o olhar de pessoas queridas. Saber que permaneceremos em material tão frágil como um papel abala nosso desejo de eternidade.

Nos encontros realizados, o que se sobressai é a efemeridade da vida. A constituição do Recordatório faz-se através do etéreo e afirma-se como uma poética em construção: uma viagem, um olhar, um tempo de escuta para coletar lembranças e afeições

através das fotografias, encontros marcados pela fotografia que deixam rastros de afeto. Aceitando ou não, na fotografia, como um rito cotidiano, fica evidente que não existe passividade diante de uma imagem.

No próximo capítulo, trarei algumas reflexões sobre esta fotografia impressa afetiva e familiar, que corresponde ao objeto principal da minha pesquisa.

A imagem fotográfica no Recordatório

“Entre os pássaros de barro descansando na estante
Pelas costas amarelas dessas fotos insinceras
Descobri lindas mentiras tão terríveis quanto belas
Digo o que fazer então, são memórias tão reais
Do que nunca aconteceu.”

Skank – Fotos na estante

Longe de ser um simples objeto, a fotografia mais antiga de cada casa que eu coleteo para o Recordatório está impregnada de significados e complexidade. Para todas as colaboradoras que participaram, essas fotografias significam elos, lembranças e laços com o passado. Logo no início das minhas coletas, percebi que não se tratava de um mero objeto que eu estava procurando. No continuar das buscas, deparei-me com uma miríade de respostas que me fizeram reconhecer a importância que a fotografia impressa, familiar e afetiva, ainda carrega atualmente.

A nossa relação com a imagem é ancestral e pertence à nossa civilização desde os tempos em que se vivia nas cavernas. Criar uma imagem representa um poder comunicativo que tem se inserido mais e mais em nosso cotidiano. Neste capítulo, direciono algumas reflexões sobre o poder destas imagens coletadas no Recordatório e seus significados, considerando que hoje as novas tecnologias impõem outros desafios na produção e compartilhamento das imagens.

Partiremos do questionamento acerca do que é uma imagem, admitindo que não existe uma resposta única. A relação entre imagem e sociedade é ainda mais complexa e ancestral, por ser simbiótica e profusa. Produzimos imagens de diversas formas e com variadas funções. Atualmente, esta produção sofre uma aceleração jamais vista na história com a fotografia digital.

As fotografias que encontrei no Recordatório eram imagens impressas. A fotografia que me foi oferecida sempre estava carregada de tempo em sua própria materialidade. A impressão é algo que se tornou mais raro com a fotografia digital e a dificuldade de ter uma fotografia materializada, impressa nas nossas mãos, é algo presente, quando antes era uma consequência comum com a fotografia analógica.

Esta fotografia impressa aciona um espiral de reflexões no Recordatório. Abre o encontro e provoca lembranças. Funciona como um dispositivo de encontros. Ao questionar pela fotografia mais antiga, inicio uma rede de trocas. Aqui, a fotografia age como um dispositivo que agencia uma rede, cria relações e simboliza a memória amada de alguém.

O meu percurso transitou entre o impresso e o digital. De um lado, a fotografia que me era oferecida e, do outro, o meu próprio acervo digital montado durante a pesquisa, onde estão não somente as coletas, mas os relatos que acompanham cada uma. Hoje, as imagens que tenho do Recordatório são digitais e me vejo no compromisso de compartilhar este acervo com a comunidade em geral. Este acervo é a concretização do significado das imagens no Recordatório. Para a organização deste acervo, propus um sítio digital onde serão compartilhadas as coletas.

Se a imagem não é um objeto, ela também não é uma abstração. Ela está presente em nosso dia a dia de forma cada vez mais incisiva e responde ao nosso desejo contínuo de mais e mais imagens. O meu objetivo com esta reflexão é compreender como se dá esta imagem. Uma ação? Um fenômeno? Na companhia do livro *Antropologia da imagem*, de Hans Belting, tomo como ponto de partida a utilização ancestral da imagem em nosso cotidiano para ressaltar sua força histórica.

Esta imagem que é evento, fenômeno e ação aparece no Recordatório carregada de tempo, dando voz a pessoas comuns. Ela é meio de comunicação e revela tempos diversos.

A imagem evento

A imagem no Recordatório é um elo fundamental de relação com os participantes da obra em processo. Saio em busca de fotografias antigas e é com a sede de imagens que me ponho à procura. Não sei que imagens me serão apresentadas, mas me coloco sempre numa postura de curiosidade para conhecer a próxima. Esse desejo de imagens me move e passo a refletir se é unicamente meu olhar ou faz parte de muitas pessoas. Que relação temos com as imagens? De onde vem este desejo de imagens?

A nossa relação com as imagens é ancestral. Segundo Hans Belting, em seu livro *Antropologia das imagens*, através de uma descoberta em Jericó foi encontrada uma máscara mortuária datada de 7.000 anos antes de Cristo, o que nos leva a pensar a importância das imagens em todas as culturas humanas na

Terra. A produção, realização, intenção e direcionamento estão cercadas por pessoas que as criam e as consomem por muitos motivos: religiosos, mercadológicos, memoriais, ou apenas para uma autoafirmação. A imagem é nossa companheira na sua criação e na sua circulação.

Sendo uma união ancestral com a humanidade, não podemos tratar a imagem apenas como um objeto. Sua forma naturalmente maleável pode ocupar inúmeros suportes e, por isso, devemos considerar a imagem para além de uma simples produção cultural pontual. “Na genealogia do humano, a imagem é parte integrante” (Mondzain, 2015, p. 41). A imagem faz parte de toda a nossa história como humanidade e não pode ser considerada como um material, um objeto ou uma coisa. E, por ser tão intimamente ligada a todos nós, a pergunta “o que é a imagem?” não é uma pergunta simples. Corre-se o risco de perder-se na resposta, ao não encontrar algo definitivo. Aliás, uma resposta clara e factual não será entregue. A imagem não se encaixa em definições absolutas.

Para as análises ocorridas no Recordatório, não se trata de tomá-las unicamente pela forma. Os elementos da linguagem visual onde são elencados os pontos, curvas, tendências, ritmos etc. não são o bastante para analisar uma imagem. Decerto, eles atribuem os elementos básicos e visíveis da imagem e podem descrever aquilo que é visto, mas não falam do invisível na imagem. Para se conhecer uma imagem, será necessário um cuidado ao trazer para esta análise todas as possíveis leituras que a passam: os desdobramentos culturais, sociais, econômicos e sen-

síveis. Somente partindo desse olhar complexo é que podemos falar de imagens.

Para uma definição norteadora da imagem, observo as palavras de Hans Belting, quando diz:

Uma “imagem” é mais do que um produto da percepção. Surge como o resultado de uma simbolização pessoal e coletiva. Tudo o que comparece ao olhar ou perante o olho interior pode deste modo aclarar-se através da imagem ou transformar-se numa imagem. (Belting, 2014, p. 21)

Com uma definição tão ampla, pode-se tentar fazer um possível recorte daquilo que se pretende entender. No Recordatório, a fotografia mais antiga que eu procuro, antes de ser um registro, é uma imagem, capturada e impressa, guardando todas as possibilidades de entendimento de uma imagem e as respectivas especificidades de uma fotografia.

Sendo a imagem um “resultado de uma simbolização pessoal e coletiva” (*idem, ibidem*), ela é portadora de muitos signos e possibilidades de leitura, o que a faz um elemento rico em sua própria composição. Hans Belting afirma que um olhar antropológico da imagem não poderia jamais ser um olhar limitado a uma única função, por exemplo, um olhar formal ou econômico, e sim um olhar entregue a “uma compreensão aberta e interdisciplinar da imagem” (Belting, 2014, p. 22).

Observo que, desde o princípio, uma definição da imagem não é simples e imediata. Trata-se de algo que está intimamente e coletivamente na essência do ser humano, da nossa sociedade e sua forma de convivência – isto em se tratando das suas implicações externas. Mas, podemos ainda citar as nossas imagens internas, como sonhos e pensamentos que, igualmente, ocorrem através de imagens. Para Belting (2014, p. 33), as imagens interiores também são coletivas, mas, por tê-las no nosso íntimo, pensamos que são unicamente nossas. O coletivo invade-nos e somos ao mesmo tempo indivíduo e coletivo, em se tratando de imagens.

Esse entendimento da imagem como algo que é acolhido pelo indivíduo e vem do coletivo também é compartilhado pelo filósofo Espinosa. Segundo Marilena Chauí, em seu livro sobre o filósofo, ela afirma que: “A imagem é um acontecimento subjetivo causado pelo objeto externo que afeta nossos órgãos dos sentidos e nosso cérebro. Por isso indica o que se passa em nós e não a natureza verdadeira da coisa externa” (Chauí, 1995, p. 37). Inferimos daí que o modo como vemos a imagem fala muito mais de nós mesmos como sujeito do que da própria imagem.

Avanço mais um grau de complexidade para o entendimento do que é uma imagem, pois se o sujeito age no entendimento desta, e se somos todos diferentes como indivíduos, a imagem nunca será a mesma coisa para cada indivíduo, mas será uma forma de conhecer o mundo.

Para Espinosa, “existem três gêneros de conhecimento: a imaginação, a razão e a intuição do intelectual” (Chauí, 1995, p.

38), onde a imaginação, que é composta pela imagem, é uma forma de conhecimento. Ou seja, a imagem não é apenas algo que recebo passivamente; ela age no meu entendimento do mundo. Espinosa já advertia para tomar cuidado com um entendimento da imagem muito racional, pois se a imagem fala das nossas afecções, ela não deve ser tratada como um produto da razão. Segundo o filósofo, “a imagem é verdadeira enquanto imagem e falsa enquanto ideia” (*op.cit.*, p. 39).

Para Marie-Jose Mondzain (2015, p. 39), a definição da imagem passa pela definição do sujeito, e são inseparáveis. Para ela, no próprio ato de marcar as mãos no interior da caverna de Chauvet (Ardèche, França), aquelas pessoas estavam, ao criarem imagens, separando-se do próprio corpo e observando-o de fora.

Ainda em Mondzain (2015, p. 42), temos: “Retirar-se para produzir sua imagem e dá-la a ver aos olhos como um traço vivente, mas separado de si”. Aquela imagem que até hoje perdura tem atravessado gerações, afirmando a cada dia que uma imagem também pode alcançar certa eternidade, algo muito diferente do nosso frágil corpo humano. A imagem pode sair do corpo e representá-lo, mantendo-nos presentes mesmo estando ausentes.

Se as imagens não são simplesmente objetos, pois elas transitam entre materiais e estão intimamente ligadas aos seres humanos, elas estão num “entre” lugares. Emanuelle Coccia traz o espelho como ponto de partida de uma explicação da imagem. Assim como na caverna, observamos no espelho o mesmo fenômeno. Nosso corpo se duplica. Buscando uma definição possí-

vel para imagem, Coccia (2015, p. 81) afirma que “[...] a imagem (o sensível) não é nada além da existência de uma coisa fora do seu lugar próprio. Toda forma e toda coisa vindo a existir fora de seu próprio lugar e tornando-se imagem”. Talvez aí se tenha não uma definição, mas uma ideia da força das imagens, pois elas passam a existir de forma independente e se lançam no espaço. São criações diretas dos humanos e passam a afetá-los de todas as formas.

Este entendimento da existência da imagem fora do corpo ajuda a entender a força que as imagens sempre tiveram. Uma força que sofreu e sofre a represália da iconoclastia religiosa. Afinal, encontra-se na Bíblia cristã, nos dez mandamentos: “Não adorarás imagens”³¹. Esta proibição, que ocupa quase a metade da humanidade, se somarmos as principais religiões que obedecem aos mandamentos bíblicos, reafirma o poder das imagens desde sempre. A afirmação de um poder através da proibição.

Durante o Recordatório, pude ver situações de extremo repúdio para com a imagem. A proibição de imagens em casa, com o argumento de serem portadoras de azar, ou mesmo no caso de Rubenita (imagem 10), que tinha apenas a fotografia dos pais em casa. Nesses encontros, não procurei conhecer mais sobre a religião destas pessoas, afinal, as palavras foram taxativas: “Não tenho fotografias em casa e não quero saber de

31 “Não faça imagens de nenhuma coisa que há em cima no céu, ou aqui embaixo na terra, ou nas águas debaixo da terra”. Êxodo, capítulo 20, versículo 4. Bíblia Sagrada: Nova Tradução na Linguagem de Hoje, Sociedade Bíblica do Brasil. Barueri: São Paulo, 2012.

fotografias. Elas trazem má sorte!”. O que fica muito aparente nesse repúdio é uma iconoclastia profundamente cultivada. O que se observa nessa aversão é o poder que as imagens têm para todos aqueles que se negaram a participar. Elas têm o poder de mudar a sua sorte, seus caminhos, sua vida. De fato, as imagens são poderosas e tivemos no cristianismo uma longa jornada de amor e ódio com a imagem. Para Marie-Jose Mondzain (2015, p. 45), “o medo das imagens é indissociável do medo das forças libidinais”.

Imagens terríveis, adoradas, desejadas, mas o que são as imagens? Não se deixam definir e, ao mesmo tempo, podem definir nossas existências. Escorregam ao pensamento racional e envolvem-nos em nossa essência. São criadas e recriadas todos os dias e nos cercam mesmo no sono mais profundo, quando sonhamos.

Se a imagem não é um objeto e se ela tem tanto poder de atuação sobre nossas vidas, ela é um fenômeno. De acordo com Etienne Samain:

As imagens pertencem à ordem das coisas vivas... Se admitirmos que a imagem (toda imagem) é um *fenômeno*, isto é, “algo que vem à luz [*phanein*]”, “algo que advém”, um “acontecimento” (um “advento” como melhor se dizia, outrora), entender-se-ia que ela é, ainda, uma “epifania”, uma “aparição” [*epiphanein*], uma “revelação”, no sentido até fotográfico do termo. (Samain, 2003, p. 56)

A imagem é ação. Ela age sobre nós de diferentes maneiras. Seja no assombro ou na adoração, a imagem age diretamente sobre nós. Sua existência é integralmente dependente de nós, seres humanos. Nós as produzimos e as consumimos. “Para viver enquanto imagem, foi necessária a existência de espectador (es)” (Samain, 2003, p. 51). Sem nossos olhares para buscar seus significados, as imagens perdem suas forças. Existe uma codependência entre nós e as imagens.

Para Belting (2014, p. 44), “só se torna imagem, quando é animada pelo seu espectador”. Sem o nosso olhar, nada é ativado. Belting também nos fala de uma tríade para a existência das imagens que é formada pela figura (imagem), meio (*medium*) e o corpo. “É a encenação através de um meio de representação que funda o ato da percepção” (Belting, 2014, p. 32). Estes pilares agem conjuntamente para a existência das imagens. Nessa perspectiva, a imagem é acionada numa dança conduzida pelo corpo (o olhar), tendo como o ritmo o meio onde ela se encontra.

Para entender a imagem e compreender a sua essência, o caminho não é uma racionalidade, uma sequência lógica de fatos e conclusões. Para saber o que é uma imagem, talvez seja necessário se deixar levar por elas e dançar. Ter a clareza de que se estamos numa dança, num movimento, numa ação. Sofremos os movimentos, mas também participamos, alternando os passos e o ritmo.

[...] o lugar da imagem não é determinado de uma vez por todas: seu movimento visa uma desterritorialização generalizada. A imagem

pode ser, ao mesmo tempo, material e psíquica e interna, espacial e linguageira, morfológica e informe, plástica e descontínua... (Didi- Huberman, 2015, p. 126)

Pensar a imagem como acontecimento, fenômeno, dança e plasticidade ajuda-me a entender melhor a sua essência. Compreender que estamos diante de uma complexidade real e que nos acompanha há muito tempo. Sua natureza “descontínua” seduz e encanta. Somos seduzidos e afetados por elas.

Este encantamento se mostra presente no Recordatório, pois, quando me coloco à procura da fotografia mais antiga nas casas que visito, reafirmo o meu desejo por imagens. Não trago comigo expectativas de imagens ideais, apenas desejo ver esta imagem que para mim era desconhecida até então. Pretendo conversar sobre aquela imagem, saber do outro, da sua relação com aquela recordação e, assim, passarmos a dançar juntos no seu ritmo.

O Recordatório faz-se através de deslocamentos, estradas, viagens. Esse movimento é uma reverberação nesta ação artística da essência da imagem. Encontrar estas imagens dentro de um movimento reafirma o movimento maior que é a própria vida. Na estrada, o encontro é algo imprevisível e os encontros com as imagens através da fotografia se tornam uma premiação, um ponto ganho neste jogo de movimento.

“O tempo das imagens é um pouco como o tempo dos rios e das nuvens. Ele rola, corre, murmura, quando não se cala” (Samain, 2001, p. 210). Para entender as imagens, é preci-

so estar em movimento, deslocar-se e estar aberta aos encontros. Acolher as imagens sem procurar um entendimento lógico, mas se saber sensível e disposta para dançar com elas.

A imagem fotográfica

A imagem que eu procuro no Recordatório possui uma especificidade. Eu pergunto pela fotografia mais antiga da casa. Decerto, não me refiro a qualquer imagem, busco algo específico que seja carregado acima de tudo de tempo. Solicito uma imagem carregada de memória.

As imagens são livres e transitam por entre os meios que são parte fundamental do processo de visibilidade destas. A fotografia é um meio de “fixação” da imagem. Com a descoberta da fotografia, passamos a fixar imagens de forma “instantânea” através do contato com a luz. Os instantes passaram a ser perpetuados de forma clara e objetiva.

A invenção da fotografia no século XIX respondeu a uma demanda por uma precisão na informação visual. Até então, a pintura e o desenho respondiam ao desejo de termos a informação visualizada por todos. Porém, no desenho, assim como na pintura, a subjetividade do autor falava mais alto, em todos os detalhes, ou seja, no tempo de realização, o material utilizado eram itens que corroboravam para o bom ou mau desempenho do resultado. “Representar uma imagem significava, ao mesmo tempo, criar fisicamente a imagem” (Belting, 2014, p. 39). A fotografia veio revolucionar este desejo e entregar uma resposta visu-

al em muito menos tempo e com muita definição, tudo o que uma sociedade ocidental desejava de modernidade sonhava.

A imagem impressa, que tinha na litografia sua ferramenta principal, foi tomada de assalto pela técnica da fotografia, que chegou e assumiu o lugar da precisão na imagem desejada. “Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho” (Benjamin, 1987, p. 94).

“O dispositivo fotográfico é uma extraordinária máquina de produção em série de imagens-objetos mais próximas de produtos industriais em série que a realização artesanal ou de obras de arte” (Rouillé, 2005, p. 41). E foi justamente essa característica que encantou a sociedade industrial na época, quando se rendeu à praticidade do registro fotográfico.

A substituição da pintura pela fotografia ocorreu de forma gradual. Os pintores, que tinham na pintura do retrato a sua maior fonte de renda, utilizaram-se das imagens fotográficas como referências visuais e, ainda, por algum tempo. Segundo Leite (2019, p. 43), era comum encontrar fotógrafos/pintores no século XIX.

O desejo pela corporificação e materialização das imagens nos constitui de longa data. Nosso ancestral criou “obras escultóricas ou figuras desenhadas e escolheu para isso um meio adequado” (Belting, 2014, p. 39). Sempre tivemos um desejo de corporificação das imagens, e a fotografia veio suprir este desejo de forma muito eficaz. “A sua constituição material (*hardware*) conferia-lhes não só visibilidade, mas ainda uma presença corpórea

no espaço social” (Belting, 2014, p. 39). Essa presença física da imagem era própria da fotografia analógica, algo que passou a ser dispensável na fotografia digital.

Com a chegada da fotografia, vieram muitas críticas e uma das mais contundentes foi a ausência de subjetividade da máquina, o que alguns viam com bons olhos, pois poderíamos ter um registro sem intervenções e apenas a precisão das engrenagens da câmera, como a precisão de um relógio. Outros viram nesta frieza maquinal uma grande perda para o aspecto criador nas Artes Visuais (Rouillé, 2005, p. 70).

Para Belting (2014, p. 32), “imagem-meio-espectador” compõem um tríplice passo para entender a percepção das imagens. Para a imagem existir, ela depende diretamente do meio utilizado, assim como um espectador que a ativa. A fotografia assume este papel de meio e a imagem pode ser percebida pelo “corpo vivo”. Aqui existe uma codependência clara dos três pilares para existir uma imagem. Belting também observa que existem dois tipos de imagens: aquelas que estão no nosso interior e as que nos são exteriores.

“Apesar dos nossos órgãos sensoriais não se terem modificado, a nossa percepção está sujeita à mudança cultural” (Belting, 2014, p. 34). Nossa cultura visual mudou radicalmente com a chegada da fotografia. E tem se adaptado às diversas mudanças ocorridas nos últimos dois séculos de história medial das imagens. A fotografia tornou-se um meio de comunicação visual essencial na nossa sociedade atual.

Se a imagem foge de definições e nos encanta com o seu transitar por entre os meios, a fotografia também não nos permite uma definição objetiva. Ela também deriva e pode se mostrar em diferentes formas. Segundo Rouillé, “A fotografia é de fato ao mesmo tempo ciência e arte, registro e anunciação, índice e ícone, referente e composição, aqui e alhures, atual e virtual, documento e expressão, função e sensação” (Rouillé, 2005, p. 258).

No Recordatório, a fotografia é condutora, ativadora de encontros e, por isso, torna-se peça fundante desta ação artística. Na procura da fotografia mais antiga nas casas, é ativada uma série de novas possibilidades de reflexão sobre a imagem e seus reflexos no nosso cotidiano, desde o reforço das nossas identidades até a partilha de dores íntimas. A fotografia é um dispositivo que aciona estas possibilidades.

Fotografia como dispositivo de encontro

No Recordatório, existe um agenciamento, e a fotografia é um dispositivo que ativa esta rede. A fotografia coletada em cada encontro age como um dispositivo que modela a ação artística. A definição do dispositivo, segundo Agambem, é:

Eu chamo dispositivo tudo o que tem de uma forma ou de outra a capacidade de capturar, orientar, de determinar, de interceptar, de mo-

delar, de controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. (Agamben, 2007, p. 31)³²

A implicação (ou não) do colaborador na ação, seu tempo dedicado e as fotografias coletadas constituem elementos estratégicos no funcionamento da obra. A ação não é um objeto pronto para ser apreciado; existe uma conduta que determina sua existência, é um dispositivo que se estabelece.

A noção de dispositivo vem de uma série de utilizações em diferentes terrenos. Ela foi desenvolvida por Foucault (1975), em seu célebre livro *Vigiar e punir*, retomada por Gilles Deleuze e por Giorgio Agamben (2007). Para esses autores, o dispositivo é constituído de uma série heterogênea de elementos que são disponibilizados para conduzir uma pessoa a fazer qualquer coisa, seja nas instituições de formação como as escolas, seja nos lugares de punição como as prisões. Parte do princípio de controle realizado por certos elementos, ou meios técnicos, visando conduzir, encaminhar alguém a uma ação preestabelecida.

Então, segundo Foucault:

O que tento identificar sob este nome é [...] um conjunto resolutamente heterogêneo de discurs-

32 Tradução livre da autora a partir do original: “J’appelle dispositif tout ce qui a d’une manière ou d’une autre, la capacité de capturer, d’orienter, de déterminer, d’intercepter, de modeler, de contrôler et assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. (Agamben, 2007, p. 31)”

sos, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, propostas filosóficas, morais e filantrópicas; em suma, tanto o dito quanto o não dito, eis os elementos do dispositivo. O próprio dispositivo é a rede que se estabelece entre esses elementos [...] por dispositivo, entendo uma espécie de – digamos – formação que, em determinado momento, teve como função maior responder a uma emergência³³. (Foucault 1975 *apud* Agamben, 2007, p. 9)

Nessa definição, que foi um modelo para o desenvolvimento de outras interpretações em diferentes domínios, percebe-se claramente a dimensão heterogênea do dispositivo, mas também a ideia de um agenciamento, de uma rede que nasce com o dispositivo. Para Foucault, a relação criada por esses elementos é o dispositivo ele mesmo. Elementos como, por exemplo, a organização espacial, a sonoridade, o dito e o não dito, entre outros, estão presentes nos dispositivos de controle, mas também no universo da arte. Através da contribuição de Philippe Ortel, no livro *Discours, image, dispositif. Penser la représentation* (2008), que trabalhou a noção de dispositivo nas Artes Visuais, ou mais larga-

33 Tradução livre da autora a partir do original: “*Ce que j’essaie de repérer sous ce nom c’est [...] un ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques; bref, du dit aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même c’est le réseau qu’on établit entre ces éléments [...] par dispositif, j’entends une sorte – disons – de formation qui, à un moment donné, a eu por fonction majeure de répondre à une urgence*”. (Foucault *apud* Agamben, 2007, p. 9)

mente na prática artística, podem-se estabelecer alguns pontos de reflexão em relação ao Recordatório. Ortel definiu três níveis no dispositivo: técnico (agenciamento de elementos heterogêneos), pragmático (interações humanas) e simbólico (valores semânticos atrelados ao dispositivo).

Tomando o Recordatório como caso de estudo, pode-se fazer uma análise de cada elemento que o compõe, tendo como base os três níveis de dispositivo, de acordo com Ortel. No nível técnico, encontramos as fotografias relacionadas à ação em si. A fotografia mais antiga encontrada em cada casa está impressa e muitas vezes exposta para todos os visitantes. Essa imagem impressa fala de uma técnica de impressão, assim como um meio de informação disponível em sua materialidade. Emoldurada ou não, em grande destaque ou não, ela faz parte do universo material daquela casa. É um objeto, mas, por se tratar de uma imagem de um ente querido, é tratada como algo especial. Como diz Mitchell (2015, p. 168): “Todos sabem que uma foto de sua mãe não é algo vivo, mas relutariam em destruí-la”.

No Recordatório, a fotografia é tratada como um elemento disparador de encontros, assim como um elemento que abre uma circulação de imagens. Pois, neste encontro, nasce uma nova imagem analógica e impressa, a polaroide. Esta imagem que nasce no encontro vai ficar naquela casa, reverberando a lembrança da minha passagem. A imagem capturada pela polaroide vai falar daquele momento e ser ela mesma um ponto de ligação nesta rede de imagens. São elementos heterogêneos, colocados para criar uma articulação, que não deve obrigatoriamente seguir uma linearidade, pois somos mais próximos da noção de rede que a

noção de narração. Na verdade, as máquinas utilizadas na captura das imagens (digital e polaroide) constituem já um dispositivo dentro do dispositivo.

No nível pragmático, o Recordatório é constituído na intenção da interação humana. A cada encontro, coloco-me disponível para ouvir as narrativas ligadas àquelas imagens. Essa disponibilidade afeta diretamente a mim, pois me abro para ouvir o outro e aqueles que colaboram, como encontram em mim alguém atenta para ouvir suas histórias e compartilhar uma importância afetiva. Posso citar o caso de Ana Arlete e os assuntos que foram levantados em nosso encontro. A fotografia que deixou Ana Arlete inibida no momento do registro com a polaroide também abriu caminhos para conversarmos sobre temas importantes das nossas vidas (imagem 02). A fotografia abriu-nos a confiança de falarmos de nossas vidas, de nossos acertos, de nossos descaminhos. Falamos de nossas dores e alegrias movidas pela lembrança que uma fotografia pode articular. É interessante observar que existe uma ligação imediata da fotografia mais antiga com todo um arcabouço de sentimentos profundamente humanos. Assim como na minha primeira coleta com Lindete, ou Rubenita e Graça, no Riacho das Pedras, encontrei-me tratando de assuntos importantes nas nossas vidas. Nada de superficial; tudo era importante e vital. A fotografia estava servindo-me de caminho para entrar diretamente no que havia de mais íntimo e importante naquelas residências. Estávamos tocando em nossas balizas existenciais através da fotografia: o passado, a morte, a alegria, os filhos, o presente, ou seja, tudo o que nos é caro e precioso. Eu estava experimentando uma abertura inesperada na intimidade do outro

e me coloquei na escuta com um sentimento de estar fazendo o bem e me fazendo bem.

No nível simbólico, encontramos-nos num dispositivo, de acordo com Foucault, o dito e o não dito. O valor semântico na questão “qual a fotografia mais antiga da sua casa?” está repleto de afetividade. De início, podemos observar a importância dada para a história de cada um. Somos continuamente bombardeados por estratégias consumistas que nos cercam de propagandas e desejos artificiais carregados de urgência. Nosso dia a dia se passa entre desejos e histórias alheias numa espiral infinita da qual nem sempre nos damos conta. No Recordatório, ao perguntar sobre a fotografia mais antiga, eu estou abrindo uma reflexão sobre o universo particular de cada colaboradora. Simbolicamente, a fotografia traz impregnada em sua matéria um passado e um presente latentes. A possibilidade de compartilhar a história daquelas imagens com alguém é algo improvável e cheio de afetividade. Traz significados muito maiores do que se podia imaginar através de uma ação artística mais tradicional. No Recordatório, a experiência estética passa por uma troca. Troca de imagens, troca de narrativas, troca de energias. Ter a sua história ouvida, compartilhada, significa vivenciar um valor afetivo direto e contribuir para uma rede de afetos possível.

Observar estes níveis do dispositivo no Recordatório é atentar sobre a complexidade que cerca esta ação. Muitos mundos se movem quando cada casa é visitada. A pergunta “qual a fotografia mais antiga da sua casa?” é carregada de sentidos, e a fotografia torna-se um dispositivo que aciona memórias e trocas. Existe, em especial, uma atenção direcionada aos relatos memorá-

veis de pessoas comuns, que não estão acostumadas a receber uma escuta distinta, branda e afetuosa.

Procura-se estabelecer no Recordatório um caminho de recuperação e valorização da memória. Não uma memória coletiva maior e mais complexa, mas uma memória local, familiar, única e que se faz fala, discurso estimulado com o encontro, com o objetivo de enaltecer a escuta de histórias ligadas àquela família através da fotografia. Assim como o artista Christian Boltanski (1944-2021), que atua nas “pequenas memórias, aquelas dos anônimos. À margem do que se conta nos livros” (Oliveira, 2010, p. 151), o Recordatório também procura dar voz aos relatos frágeis de pessoas comuns e que constituem a história de todos.

No momento do encontro, coloco-me na escuta do outro e dou voz àquele que quer ser ouvido. Segundo Beiguelman, estamos num Sul Global, onde compartilhamos um passado de “interdições caladas durante décadas nos porões das ditaduras, disputas de narrativas, memórias traumáticas e heranças da brutalidade da colonização” (Beiguelman, 2019, p. 76). Dispor-se ao encontro, à escuta, à coleta é um ato de levantamento histórico e memorial destas pessoas que, como eu, são disputadas por narrativas oficiais cotidianamente desde sempre.

Nos encontros do Recordatório, temos a fotografia muito além de uma técnica, e sim “um dispositivo afetivo e relacional, um instrumento disparador de encontros, capaz de nos abrir ao outro, ao imponderável de toda alteridade” (Gonçalves, 2013, p. 60), pois é uma ação artística que cria um agenciamento e se utiliza da fotografia como um dispositivo para a criação de uma rede.

A fotografia age nesta rede como um elemento técnico, mas é também determinante nestes encontros. Os gestos em torno desta fotografia antiga modelam as reflexões nascidas dos encontros. A minha conduta, enquanto pesquisadora que vai de casa em casa perguntando pela fotografia mais antiga, está impregnada de curiosidade pelas possíveis imagens que serão descobertas, mas também pela afetividade de escutar o outro, de encontrar novas narrativas ligadas à fotografia.

As fotografias encontradas no Recordatório, que acionam encontros e uma rede de imagens, também estão carregadas de um passado. Trazem consigo passado e presente, e é nessa situação dialética que ativam recordações.

Elas são rastros ativos. Tomo aqui como um rastro um passado recente, não esquecido, passado ainda vivo. O rastro carrega ingredientes ainda frescos que se colocam no presente. Trabalhar com os rastros é seguir o cheiro da vida. Todas as fotografias utilizadas no Recordatório estão em atividade em suas respectivas casas. Elas não foram encontradas numa feira, nem no lixo. Elas estão cumprindo sua função de ativadoras de memórias.

“Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (Benjamin *apud* Oliveira, 2010, p. 39). A coleção que vai ganhando corpo e elementos no Recordatório traz fotografias impregnadas com as narrativas das coletas realizadas.

O Recordatório ativa narrativas e as coleciona, sabendo de sua importância, pois estas conversas que despontam com as fotografias são de uma riqueza sem par. Uma riqueza que se torna cada dia mais rara, uma narrativa que nasce

de uma experiência e que é compartilhada no Recordatório. Walter Benjamin já via uma pobreza de experiências no seu texto “Experiência e pobreza” e afirmava: “Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda humanidade” (Benjamin, 1987, p. 115). Estas narrativas, carregadas de vida, de saudades, têm, muitas vezes, uma lição subliminar: “Aproveite a vida”.

Na definição de Larossa, temos:

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça. (Larrosa, 2015, p. 18)

Para esta ausência de experiências, Larossa (2015, p. 19) traz algumas causas como o excesso de informação, excesso de opinião, falta de tempo e excesso de trabalho. Seguimos a vida na ilusão de podermos absorver as experiências alheias no universo digital sem sequer vivermos as nossas. “Sabemos que as relações sociais são condicionadas pelas relações de produção” (Benjamin, 1987, p. 122). E as nossas relações atuais estão cada dia mais distantes das verdadeiras experiências e mais aplicadas a percepções virtuais e vazias.

Cada narrativa coletada permanece como uma extensão daquela imagem. Sabemos que cada um tem a sua história para contar, e não me cabe definir um relato como exclusivo.

Cada pessoa sabe o que dizer de determinada imagem. A fotografia como dispositivo também está repleta de ditos e não ditos e cabe a cada um escolher o caminho da sua narrativa. Toda narrativa parte de uma posição pessoal. Segundo Andreas Huyssen (2000, p. 37): “A memória é sempre transitória, notoriamente não confiável e passível de esquecimento; em suma, ela é humana e social”. Consciente das diversas possibilidades de narrativas possíveis diante de uma fotografia antiga, assumi o compromisso de compartilhar não apenas as imagens coletadas no Recordatório, mas, também, os relatos ouvidos, narrativas que gravitam em torno da mesma imagem. Segundo Jonas:

Um discurso que, para além da sua simples descrição, torna-se uma construção onde se afirma, até se reinventa ao longo de gerações de pessoas e relacionamentos com essas pessoas para se adequar à imagem que tentamos projetar olhando retrospectivamente o passado. (Jonas, 2007, p. 94)³⁴

A fotografia pode nos mover em tempos diversos e atualizar nossos pensamentos. Com a montagem deste acervo, podemos encontrar imagens de pessoas diversas e de lugares dife-

34 Tradução livre da autora: “Un discours qui, par-delà sa simple description, devient une construction où l’on énonce, voire réinvente au fil des générations les personnes et les relations à ces personnes pour se conformer à l’image que l’on tente de projeter en portant un regard rétrospectif sur le passé” (Jonas, 2007, p. 94)

rentes, tendo como ponto inicial um encontro que abre reflexões sobre o poder do contato, da troca, da conversa sobre imagem, na construção de uma obra em que o processo é tão importante quanto o resultado.

Recordatório é um acervo pessoal e coletivo ao mesmo tempo. Tendo sido criado, coletado e organizado por mim, apresenta meu modo de criação, que governa o acervo. Ele é, ao mesmo tempo, coletivo, pois é construído com memórias e recordações de outras pessoas. Cada fotografia coletada conta um pouco de outras pessoas e não de mim. Mas o resultado conta um pouco de mim, pois nasce sendo uma criação minha. Entendo este acervo como um híbrido pessoal e coletivo.

Busco agir na criação de novas situações e trago um olhar atento e cuidadoso para a nossa própria história: a história de cada família visitada. Na busca de ressignificar a fotografia mais antiga, o Recordatório promove uma reflexão, uma valorização daquilo que já foi produzido e do real significado deste: manter a memória de uma família. E teria esta rememoração uma função importante? Segundo Beatriz Sarlo:

Essa tensão define o lugar da arte, sempre disputado, funcionalmente desnecessário e ao mesmo tempo indispensável. Leva as coisas ao extremo, pode tocar esse núcleo denso que está fora do alcance das explicações dos outros discursos. Empenha-se em morder esse centro deslocado, reprimido ou ignorado. (Sarlo, 2005, p. 27)

Valorizando o passado através da fotografia mais antiga, eu insisto em “morder este centro deslocado, reprimido, ignorado” (*idem, ibidem*) do qual nos fala Beatriz Sarlo. Atingir aquilo que a nossa sociedade acomodada não valoriza. Nosso passado e nossa história são diariamente ignorados por todo este “espetáculo” disposto nas redes sociais, mesmo na intimidade de cada um, com seus telefones celulares. É mais importante a vida de alguém famoso ou a briga de casais que nem sequer conhecemos do que nossa própria vida. Tudo isso é orquestrado, como já nos advertia os Situacionistas. A “sociedade do espetáculo” quer o direcionamento de nossos interesses para a perda de identidade, de importância da pessoa humana, para o esfacelamento da nossa força de união e consciência. Precisamos retomar aquilo que somos, a consciência de onde estamos para que possamos viver de verdade e não apenas permanecer num estado de eterna “alienação”. É nesse aspecto que o Recordatório busca agir, abrindo espaço para nossas relíquias mais importantes, os pedaços de nós mesmos que estão impregnados na fotografia mais antiga de cada casa.

A construção de acervos de imagens ou atlas de itens visualmente colecionáveis é uma prática que se tornou recorrente na arte contemporânea. Quando a obra parte de um acervo, ou inicia um, é o que podemos chamar de uma fotografia “recomposé” (recomposta) em que os acervos são ressignificados (Poivert, 2018, p. 241).

A função do arquivo na fotografia foi explorada para fins de consulta científica desde seus primórdios (Rouillé, 2005, p. 42).

Desse modo, utilizar esta função de arquivamento com finalidades artísticas abriu novos olhares para objetos casuais e corriqueiros. Também segundo André Rouillé (2009, p. 101), “o álbum não é um receptáculo passivo”. Ao agrupar certas imagens, cria-se uma ordem e nasce um sentido diferente, uma nova proposição do real.

Para a artista Sophie Calle (já citada no capítulo 1), a criação a partir do cotidiano era de fundamental importância. Em seu trabalho *L’Hotel* (1980), ela se coloca como faxineira e coleta imagens dos quartos recém-desocupados e dos objetos pessoais esquecidos pelos hóspedes (Poivert, 2018, p. 20). Tem-se um acervo decorrente desta ação, cria-se uma narrativa sobre as possíveis pessoas que deixaram aquele local. Observam-se padrões e nos vemos enquanto hóspedes. Sophie desloca-nos e cria novas formas de nos observarmos enquanto seres humanos: nosso comportamento, no particular, onde nossas necessidades são tão singulares e tão comuns ao mesmo tempo. Neste trabalho, a artista criou um acervo dedicado aos rastros das pessoas em hotéis; ela não se utilizou de imagens já realizadas, mas criou uma coleção com seu próprio olhar.

O trabalho de Rosangela Rennó, por sua vez, é conhecido por se apropriar de arquivos fotográficos de instituições públicas e privadas. No caminho de ressignificação desses arquivos, a artista abre novas formas de circulação das imagens.

No trabalho de Rennó, as imagens entram em circulação agrupando-se de forma diferenciada. Segundo Osmar Gonçalves:

De fato, Rosângela não está interessada na “captura” ou na criação de novas formas visuais. Ela se insere numa linhagem de artistas que a partir dos anos 1970, deslocam a sua atenção da imagem em si mesma para as suas condições de existência, seus modos de produção e circulação, sua história ao mesmo tempo material, social e política. (Gonçalves, 2013, p. 62)

Em *Corpo da alma* (2003), a artista coleta imagens dos jornais em que aparecem pessoas procurando seus parentes desaparecidos. Nas imagens, encontramos pessoas segurando fotografias de seus familiares desaparecidos e nos sensibilizamos diretamente com a ausência causada pelo desaparecimento dessas pessoas. Um trabalho, acima de tudo, humano sobre a ausência.

O trabalho de Michel Campeau é um outro exemplo de trabalho artístico com acervos. Campeau fotografa acervos analógicos digitalmente. Existe nesta ação um desejo de recuperação destas imagens casuais, vernáculas, cotidianas e “sem importância”. Em seu trabalho *The donkey became a zebra: darkroom stories*, de 2019, ele coleciona fotografias de cabines ambulantes, num desejo de colecionar histórias, ou segundo Fontcuberta (2019, p. 7), “é o desejo de narrar o fim de uma história”. Campeau dirige-se ao analógico com atenção e delimitações, pois ele trabalha exclusivamente com fotografias realizadas em cabines ambulantes de feiras populares ou temáticas para turistas, no sentido de requali-

ficar estas imagens. Nesse caso, o fotógrafo registra fotografias de outros. Imagens de imagens.

Diante de tais possibilidades de adequação por parte de artistas que se apropriam das imagens de outros, “o que se destaca é a materialidade das imagens, podendo ser retomada ou refeita” (Poivert, 2018, p. 240) e passar a constituir outro trabalho, moldado com outras características.

“O arquivo se tornou uma mídia em si mesmo” (Poivert, 2018, p. 240), dando suporte e criando possibilidades decorrentes dessa reconfiguração pelo artista. O arquivo fotográfico é a materialidade que impulsiona novas criações. A memória que esses arquivos carregam abre novos olhares para o outro e sugere novos olhares para nós mesmos. Aqui me questiono se denomino acervo ou arquivo o conjunto resultado de minha coleta, por compreender arquivo como algo ligado a uma instituição. Contudo, percebo um caminho de reflexão na forma como lidamos com acervos produzidos ou divulgados digitalmente. Esta é mais uma das questões com as quais me deparo na busca de soluções para a apresentação/comunicação do acervo desta coleta.

No Recordatório, aplica-se a coleta de fotografias na intenção de se criar um acervo, mas estas imagens não foram achadas num depósito esquecido; elas ainda estão em atividade em suas respectivas casas. Ao coletar estas fotografias, não são criadas fábulas sobre suas histórias. O que interessa é saber da atual importância daquela imagem para cada pessoa que resolve colaborar com o projeto. Parte-se da relação que ainda existe entre as pessoas e as fotografias impressas. Trata-se, portanto,

de uma busca para compreender os contextos destas imagens, “não para que se encontrem padrões, mas sim os desvios, as zonas silenciosas ou silenciadas” (Beiguelman, 2019, p. 76).

Giselle Beiguelman faz um estudo sobre a posição do artista-como-arquivista e o artista-como-historiador no texto “Impulso historiográfico”, de 2019. Neste trabalho, a autora reconstrói um texto de Hal Foster (2004), em que o autor exemplifica e ressalta as qualidades do artista que coleciona e arquiva. Beiguelman cita artistas que trabalham com fontes historiográficas como imagens, bancos de dados etc. São trabalhos artísticos que se alimentam de dados reais, materiais e, principalmente, visuais. No texto de Beiguelman, não existe uma competição entre estas duas posturas artísticas: existe uma argumentação de suas diferenças e semelhanças, além de lançar um olhar para uma tendência de trabalhos em que as fontes historiográficas aparecem na sua constituição própria.

Algumas características do artista-como-historiador que Beiguelman (2019) descreve em seu texto encontram-se no Recordatório, pois, ao coletar estas imagens ativas, são provocados desvios que recuperam um conhecimento alternativo e que negam a superficialidade na relação com a imagem fotográfica atualmente. No Recordatório, eu atuo como uma artista/historiadora e colete objetos carregados de tempo e história para exaltar uma “história a contrapelo”.

Segundo Didi-Huberman, quando esclarece as considerações de Walter Benjamin sobre a História da Arte, menciona: “Portanto, considerar a história ‘a contrapelo’ é, antes de tudo, reverter o ponto de vista” (Didi-Huberman, 2015, p. 114). Atuar

contra a correnteza que massifica as imagens e atuam no enfraquecimento delas é uma ação de reversão do ponto de vista. O contraponto lançado pelo Recordatório, ao valorizar as fotografias antigas, fortifica uma outra forma de olhar para o passado, com atenção para as narrativas comuns, comunitárias, avulsas, aplicando uma busca heurística e anacrônica para despertar a importância do encontro e da escuta partindo da fotografia. Tomando a fotografia familiar e afetiva como um objeto histórico, devemos observar uma extensão de temporalidades neste. Pois, segundo Didi-Huberman:

Não se deve dizer que há objetos históricos que dependem de tal ou qual duração: é preciso compreender que *em cada objeto histórico todos os tempos se encontram*, entram em colisão, ou ainda se fundem plasticamente uns nos outros, bifurcam ou se confundem uns com outros. (Didi-Huberman, 2015, p. 46)

A cada fotografia coletada, estamos diante de um objeto histórico que está repleto de tempos. No momento da coleta, estamos no presente e olhando para o passado. Não apenas um passado, mas muitos que cruzam as pessoas envolvidas no encontro do Recordatório. São fotografias antigas, mas que passam a fazer parte de um acervo diverso. E estas mesmas imagens entrarão em circulação na sequência do projeto.

A imagem anacrônica, dialética, montada e em circulação

Didi-Huberman, em seu livro *Diante do tempo*, apresenta algumas congruências entre o pensamento de Walter Benjamin (1892-1940) e Ab Warburg (1866-1929) em relação à imagem. Nesse estudo, o autor cita quatro pontos essenciais para se pensar a imagem: o anacronismo, a dialética, a montagem e a circulação. Disponho o Recordatório diante desses pilares de compreensão da imagem para melhor situá-lo.

O termo anacrônico é utilizado para ressaltar quando um objeto do passado é lido com ferramentas do presente. Quando isto ocorre, é tomado como um erro de análise historiográfica. Contudo, Walter Benjamin ressaltou em seus escritos que podemos utilizar o termo anacrônico para notar a importância de um olhar que se abre para diversas temporalidades (Didi-Huberman, 2015).

O anacronismo faz-se no Recordatório quando várias temporalidades estão reunidas no seu acervo: um acervo construído de multitemporalidades heterogêneas. O retrato do Senhor Marino (imagem 07) com sua esposa, o retrato de Lindete e suas filhas na polaroide (imagem 01), o álbum vertical de Dona Preta (imagem 03) e os registros realizados no caminho das coletas são exemplos de objetos memoriais coletados com atenção no presente. É uma forma outra de entender o passado observado a contrapelo, colocando a imagem como ponto crucial da ação e desconstruindo uma ideia de tempo linear. Diante do acervo construído no Recordatório, estamos num presente plural.

Para Didi-Huberman (2015, p. 25), “o anacronismo é necessário, o anacronismo é fecundo, quando o passado se revela insuficiente, até mesmo constitua um obstáculo à sua compreensão”. De forma especial, quando partimos das imagens para entender o passado, pois, se cada imagem é um encontro de temporalidades, não existe entendimento para a construção arbitrária de uma sequência de imagens – fugindo da imposição clássica início, meio e fim.

No Recordatório, a imagem está no centro de todas as questões. Parte-se de uma imagem para que o encontro seja realizado, a narrativa compartilhada e para que a fotografia entre em circulação. Segundo Didi-Huberman (2015), Warburg e Benjamin também tomaram a imagem como ponto crucial da história, tendo a imagem como produtora de uma temporalidade de duas faces, sendo dialética e não podendo ser contextualizada. A imagem no Recordatório toma para si esta produção de temporalidades de forma apropriada, pois a imagem que foi coletada entra na circulação do Recordatório e continua no seu lugar de origem, ativando memórias. Esta imagem não estava esquecida ou apartada do seu contexto em algum lugar. Ela estava em seu lugar de ação, cumprindo sua função de eternizar uma memória, e continua lá.

É assim que se encontram o Agora e o Outrora: o relâmpago faz com que se percebam as sobrevivências, o corte rítmico abre o espaço dos fósseis de antes da história. O aspecto propriamente dialético dessa visão se deve ao fato de que o choque dos tempos na imagem libera todas as mo-

dalidades do próprio tempo, desde a experiência reminescente até os foguetes do desejo, desde o salto da origem até o declínio das coisas. (Didi-Huberman, 2015, p. 129)

Bem como nas coletas, outros tempos são lembrados e trazidos novamente ao momento presente, e é a fotografia que conduz estas lembranças. Move pensamentos afetuosos de acordo com o que surge na lembrança, de acordo com o que é mencionado na iluminação da imagem convocada. A fotografia ilumina a lembrança que sobrevive neste encontro de tempos. A dialética da imagem faz-se no encontro de tempos, seja na memória da imagem, seja na entrega de uma polaroide, que desde que é feita já se torna história a ser contada.

Essa temporalidade de dupla face fora dada por Warburg, em seguida por Benjamin – cada um com seu próprio vocabulário –, como a condição mínima para não se reduzir a imagem a um simples documento da história e, simetricamente, para não idealizar a obra de arte como um puro momento absoluto. (Didi-Huberman, 2015, p. 107)

Fotografias que ativam recordações abrem novas leituras e constituem-se de encontros temporais. Para ativar estas possibilidades, as imagens devem estar em contínuo movimento, relocalizações, alterações, conjunções diversas. Muitas vezes tensionadas pelo próprio tempo.

Diante de uma imagem além do presente e do passado, devemos pensar no futuro também. Aquela imagem vai sobreviver a nós mesmos? Quando me lembro das coletas realizadas na casa de Graça (imagem 9), ou da mãe de Gabriel (imagem 11), no Riacho das Pedras, ou mesmo a primeira coleta, na casa de Lindete (imagem 01), compartilhando a fotografia de seu falecido pai. Estas imagens continuarão ativas ainda por um bom tempo. “Esse tempo, que não é exatamente o passado, tem um nome: é a memória. É ela que decanta o passado de sua exatidão. É ela que humaniza e configura o tempo, entrelaça suas fibras, assegura suas transmissões, devotando-o a uma impureza essencial” (Didi-Huberman, 2015, p. 41). O pensamento dialético sobre a imagem surge para retirar a ideia de pureza e unicidade, apresentando uma temporalidade múltipla. A imagem dialética ressalta a coexistência de diferentes tempos.

Estamos atravessando uma seara de mutações radicais no meio fotográfico, com as transformações profundas na fotografia, a chegada da imagem digital, novos hábitos de armazenamento de imagens, facilidades de acesso etc. Ao se importar com antigas fotografias, o Recordatório propõe várias considerações sobre a relevância dessa relação entre a memória e a fotografia impressa, desafiando-se a enfrentar os valores que circundam esta técnica.

Diante da imensa produção de fotografias digitais, o que se fortifica é uma transformação de hábitos a partir da qual a fotografia impressa se torna inabitual. Tal situação impõe suas consequências. Segundo Huyssen, estamos num contínuo presente:

A crescente aceleração das inovações científicas, tecnológicas e culturais numa sociedade orientada para o consumo e o lucro cria quantidades cada vez maiores de objetos, estilos de vida e atitudes fadados à rápida obsolescência, e assim faz encolher efetivamente a duração daquilo que pode ser considerado o presente, num sentido concreto. (Huyssen, 2000, p. 75)

Esse “encolhimento do presente” reflete-se diretamente em nossas práticas com a fotografia familiar, amorosa, afetiva. Essas imagens agora, depois da massificação da fotografia digital, são informações arquivadas temporariamente num dispositivo, podendo ou não ser impressas. Quantos de nós temos fotografias que ainda permanecem no meio digital? O maior risco é o que na maioria das vezes acontece: elas se perdem – como aparece na coleta do Riacho das Pedras, onde recebi a seguinte negativa: “Eu mandei imprimir minhas fotos no ano passado e ficou só o papel em branco. As fotos desapareceram”. Uma má qualidade das tintas ou mesmo do papel. Mas, como saber se o serviço de impressão será bem realizado quando existe um custo envolvido sem a garantia de uma qualidade? Hoje podemos acessar imediatamente a fotografia digital; se ela vai durar ou não é uma questão irrelevante no cotidiano. O que fica em aberto é o que fazer com estas fotografias/informações. Preservá-las? Como? Compartilhamos no momento presente nas redes sociais ou com quem está naquele momento, mas como compartilhar no futuro?

Não encontro respostas definitivas para essas questões. Sei que o Recordatório só está sendo feito porque algumas pessoas preservam suas fotografias impressas, mas talvez dentro de alguns anos isso se torne algo ainda mais raro, pois estamos numa sociedade que busca o atual a qualquer preço e suspende diuturnamente o passado. Benjamin já nos alertava sobre isso: “Ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do ‘atual’” (Benjamin, 1987, p. 104).

Ao deixar uma polaroide na casa de cada coleta realizada, reforçamos simbolicamente uma troca de tempos. A fotografia recém-impressa age como um lembrete do presente em vários sentidos. A fotografia ofertada como um presente é um registro do momento do encontro, ressaltando as diversas possibilidades do agora. “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (Benjamin, 1987, p. 222).

Por montagem entende-se uma alternativa de composição em que não se tenha um pensamento linear. A montagem cria visualidades e deve seguir aberta a novas composições. Ab Warburg³⁵ criou um atlas onde as imagens eram o centro do entendimento. O *Atlas Mnemosyne*, como assim o chamou, era uma coletânea de imagens das mais variadas fontes (jornais, li-

35 Ab Warburg deixou o seu arquivo de imagens, as pranchas do *Atlas Mnemosyne* juntamente com a sua biblioteca em Londres, que hoje é o Instituto Warburg. Fonte: <https://warburg.sas.ac.uk/>. Acesso em: 28 fev. 2023.

vros, publicidades, fotografias etc.). Composto por 79 painéis (Samain, 2011, p. 36), suas imagens se agrupavam na intenção de revelar não apenas uma única visão da história, mas algumas possibilidades de contar a história, já que cada imagem era apenas colocada no painel, podendo entrar em uma nova ordem caso fosse o desejado. As imagens deslocavam-se nas pranchas e não tomavam uma posição única. Ele praticava a montagem, sobre a qual Benjamin nos diz:

Com o princípio da interrupção, o teatro épico adota um procedimento que se tornou familiar para nós nos últimos anos, com o desenvolvimento do cinema e do rádio, da imprensa e da fotografia. Refiro-me ao procedimento da montagem: pois o material montado interrompe o contexto no qual é montado. (Benjamin, 1987, p. 133)

Esta condução na montagem era a possibilidade real de novas criações imagéticas. Segundo Warburg e o pensamento de Benjamin, havendo a possibilidade de montagem, as imagens podiam falar por si próprias de acordo com o agrupamento realizado. Outro fator de interesse é que todas as imagens eram cópias. Imagens de imagens.

Diante do desafio de organizar o acervo do Recordatório, o *Atlas Mnemosyne*, de Warburg é uma fonte poética, pois as imagens no Recordatório também são imagens de imagens. É um acervo feito de reproduções digitais, heterogêneo e composto por foto-

grafias antigas, lugares de passagem, caminhos, estradas e polaroides. Reunir essas imagens é um desafio, pois o primeiro impacto diante de um acervo/arquivo é a ideia de imobilidade e rigidez. Como compartilhar imagens que foram coletadas no deslocamento de viagens, caminhadas, imagens de imagens que ocupam lugares diversos? A resposta vem pela montagem constante.

A ideia é de uma mesa onde as imagens possam se reconfigurar a cada novo olhar; aproximações constantes onde nasçam novas possibilidades de associações; um acervo criado não para apresentar algo ou afirmar uma narrativa, e sim entregar/integrar muitas narrativas possíveis, relações que nascem continuamente de acordo com o olhar de cada visitante, sempre com novas possibilidades de leitura e pensamentos; continuamente em montagem.

A montagem no pensamento de Warburg é essencial para deixar a imagem falar por si só e as novas associações nascerem destas novas possibilidades (Didi-Huberman, 2015, p. 115). Diante de tantas temporalidades, o acervo que nasce com o Recordatório não poderia ser fixo. Necessita de movimento e fluidez para indicar a forma que o engendrou: viagens, deslocamentos e encontros.

Constitui um repositório que trabalha como um caleidoscópio que a cada movimento possibilite novas estruturas. O caleidoscópio, que era um brinquedo muito apreciado por Walter Benjamin por dar a ver novas possibilidades de visualização e composição (Didi-Huberman, 2015, p. 143). Mais adiante, o autor especifica as qualidades do caleidoscópio:

Pois, nas configurações visuais sempre “intermitentes” do caleidoscópio, encontram-se mais uma vez o duplo regime da imagem, a polirritmia do tempo, a fecundidade dialética... o material dessa imagem dialética é, portanto, a matéria como dispersão, uma desmontagem errática da estrutura das coisas. (Didi-Huberman, 2015, p. 145)

Para dar fluidez a este movimento contínuo das imagens coletadas no Recordatório, a solução encontrada é a criação de um sítio digital. Nesse espaço, as imagens coletadas podem ser compartilhadas. E, a cada acesso, esse acervo pode ser reconfigurado, a partir do *design* original. Como um caleidoscópio, a estrutura de um sítio digital fornece esta realocação de imagens continuamente e responde a este desejo de movimento da imagem arquivada. Compreendo esta solução como uma forma de colocar a imagem como dispositivo que aciona novas possibilidades de entendimento. Mesmo estando num acervo, estas imagens serão reorganizadas continuamente, desafiando um tempo histórico único e criando continuamente composições, novas contaminações. Com a possibilidade de um acervo “movente”, afirmamos a pluralidade de tempos, a cada acesso, assim como damos continuidade à circulação das imagens.

A circulação das imagens é uma característica importante no Recordatório. Este acervo está em criação, através de caminhadas, viagens, deslocamentos e paradas sequenciadas através do cami-

nho, na construção de uma ação artística que ressalta o movimento, o qual é essencial na própria fotografia³⁶. Na circulação, colocam-se em evidência os modos de produção e a legitimação dessas imagens. A circulação das imagens também foi ressaltada nos pensamentos de Ab Warburg, assim como em Walter Benjamin.

“A fotografia é um instrumento da história” (Tiburi; Achutti, 2012, p. 102). Diante de uma fotografia antiga, estamos diante de uma história. As histórias que são ressaltadas no Recordatório não fazem parte de uma hierarquia secular; pelo contrário, elas são narrativas aparentemente “insignificantes”, vindas de pessoas comuns, e que podemos encontrar em qualquer comunidade. O singular desta coleta é exatamente dar voz a pessoas comuns, imersas numa sociedade brasileira e que desde muito tempo é dominada por uma narrativa imposta que oculta/silencia a voz de pessoas anônimas (Beiguelman, 2019).

Assim se reforça uma construção historiográfica a “contrapelo”, em que a artista/historiadora age coletando “trapos”. Reforço aqui que as coletas realizadas não são trapos em si, mas num sentido geral, dentro desta tensão entre a latente valorização do presente em relação ao passado e, além disso, o silenciamento imposto para pessoas comuns. Sobre as hierarquias seculares, Didi-Huberman afirma que:

36 Segundo Ary Bezerra Leite (2019), a viagem, a movimentação na arte da fotografia sempre foi presente. Os primeiros daguerreotipistas que chegaram no Ceará ainda no século XIX eram viajantes por natureza e vocação. Caxeiros viajantes, artistas de fantasmagorias (trabalhos com luz etc.). Estes artistas que abraçaram a fotografia no seu início passavam temporadas nas cidades visitadas num período que variava entre três e seis meses.

Diante disso, o historiador deve renunciar a algumas hierarquias seculares – fatos importantes contra fatos insignificantes – e adotar o olhar meticuloso do antropólogo atento aos detalhes e, sobretudo, aos pequenos detalhes. Benjamin exige, primeiro, a humildade de uma arqueologia material: o historiador deve se tornar trapeiro da memória das coisas. (Didi-Huberman, 2015, p. 117)

Vale ressaltar que os “trapos” no Recordatório não estão esquecidos como no trabalho de Rosângela Rennó ou Michel Campeau, em que as imagens antes “perdidas” também entram em circulação. Na nossa proposta, cada imagem é reativada e passa a circular desde a coleta até o compartilhamento em um sítio digital. O olhar atento, a escuta ativa e a coleta destas imagens ainda ativas fazem parte de uma postura humilde e atenta, mas também reforçam a atuação artística de uma cartógrafa no Recordatório.

Segundo Didi-Huberman, Benjamin sugeria que “o historiador deve renunciar a outras hierarquias – fatos objetivos contra fatos subjetivos – e adotar uma escuta flutuante do psicanalista atento às redes de detalhes, às tramas sensíveis formadas pelas relações entre as coisas” (Didi-Huberman, 2015, p. 117), para construir um olhar sensível à memória. O mesmo olhar sensível que foi destacado para uma cartografia, como no primeiro capítulo deste texto.

Por tantos elementos constitutivos, a circulação faz-se importante no Recordatório. É uma ação artística que se entende por uma obra em processo; e o movimento lhe é constituinte. Toma a fotografia como um fenômeno e um dispositivo que aciona encontros, movimenta a memória singular de pessoas comuns e ativa recordações afetuosas. A coleta é contínua com variações no ritmo, e se estende adicionando novas peças sucessivamente. Potencializa as narrativas e suas importâncias particulares que são, ao mesmo tempo, individuais e coletivas.

Considerações finais

“O retrato que eu te dei
Se ainda tens não sei
Mas se tiver, devolva-me.”

Leno & Lilian – Devolva-me

A escrita é um decantador de sentimentos.

A fotografia familiar impressa e afetiva é um universo no qual estive imersa para a construção desta obra. Ao escrever sobre os encontros, as narrativas e explorar os desdobramentos teóricos na construção do Recordatório como pesquisa-ação, tenho a consciência de que o Recordatório se aproximou de algo muito maior e mais complexo. Entre memórias, lembranças, medos, frustrações, amores e ódios, a fotografia impressa coletada em cada casa aciona um universo humano que se dá no âmbito particular.

O percurso da construção deste livro abriu portas para encontros carregados de sentimentos. Eu aprendi, mesmo enquanto recebia as negativas iniciais, e ainda mais diante dos acolhimentos que foram carregados de tanto sentimento. Se por um lado, a negativa é frustrante e dói, os aceites tocaram-me bastante.

A prática da performance, em outras ocasiões, preparou-me para o Recordatório. Com a clareza necessária para separar os sentimentos, consegui avançar nas coletas.

O Recordatório foi uma ação artística sobre fotografia e foi além do visível. A captura, o maquinário etc., itens essenciais para

a realização de uma imagem, tornaram-se secundários, entrando em cena os sentimentos, a troca e a memória. Expandir o olhar e abrir-se para o outro foram demandas constantes nesta ação.

Para balizar minha prática como artista/cartógrafa, foram fundamentais os conceitos de corpo vibrátil e as posturas artísticas elaboradas na arte conceitual, trazendo a fotografia para além das técnicas envolvidas. Os conceitos de cartografia guiaram a minha prática como coletora e me protegeram das negativas, dos atrasos e entraves, e ainda me fortificaram como uma ouvinte ativa e sensível. Somente no caminho pude perceber a importância dos deslocamentos nas coletas do Recordatório.

Compreendo que a atenção plena nos encontros favoreceu conversas profundas e movidas por sentimentos sinceros. Até mesmo a minha postura corporal em cada encontro revelava o meu interesse em ouvir cada narrativa compartilhada. As dores que cada uma das minhas colaboradoras compartilhou comigo foram respeitadas.

O Recordatório nos abriu um tempo/espço para compartilhar as dores, lembranças e sentimentos das colaboradoras. As confidências foram acatadas como quem coleciona narrativas preciosas. Falar de uma dor é livrar-se um pouco dela e isso beneficia quem a sente. Tratou-se de um momento de abertura e confiança, raro pelo seu próprio significado e fundamental para a escrita aqui apresentada.

A fotografia antiga parece imóvel, mas ali existem muitos movimentos, olhares, recordações que se aproximam, sentimentos que se distanciam ou permanecem. O movimento na fotografia é presente. Não é um movimento visual como no cinema, mas um

movimento sensorial de aproximações e distanciamentos estratégicos. Um movimento que assegura a representatividade daquela imagem para quem participa da ação. Recordar é uma ação que ativa e movimenta histórias, subjetividades e temporalidades.

As histórias coletadas foram suficientes como fontes de muitas reflexões, deixando o desejo para a realização de mais coletas. Abriram muitas percepções sobre a importância desta fotografia familiar impressa.

O afeto para com uma fotografia impressa esteve presente em todos os encontros. Afinal, guardar uma fotografia já fala da importância desta para alguém, e os laços que nos unem a essa imagem são profundos. Tudo fala dessa importância: onde guardamos, como tocamos na imagem e a quem mostramos. Mostrar ou não uma imagem que nos é cara já é parte do compartilhamento de um sentimento intenso e complexo, pois a fotografia fala de alguém especial e é uma forma de personificar um sentimento.

O presente trabalho revelou que a fotografia familiar impressa não é algo irrelevante e desconectado do moderno. Ela traz recordação, raiz, identidade e, mesmo que estejamos num momento de distanciamento desta prática, ela permanece com densas relações na nossa cultura. Esta foi uma das evidências dessa ação artística praticada.

As mulheres estão presentes em todos os momentos do Recordatório e isso é uma declaração de fortaleza. As colaboradoras, a própria pesquisadora e, na maioria das fotografias, temos a presença feminina. A nossa relação com a memória é algo especial.

Não lidamos com memória como um fardo ou algo que deve ser posto de lado. Na condição de mulher, sei da presença significativa da memória em nossas vidas. Ela é constituinte da nossa identidade e, sem ela, perdemos o nosso passado, a nossa história. Ser uma guardiã da memória é agir nas bases da nossa estrutura como sociedade, mas é também lidar com as nossas dores, nossos medos, nossas frustrações: quando é preciso fazer da dor uma fortaleza. O álbum vertical de Dona Preta estampava conquistas e perdas, colagens de vivos e mortos, santos e lembranças. Todo aquele universo visual falava alto no coração daquela família. Rever aquelas imagens a cada momento que se entrava naquela pequena sala era rever os afetos, o passado; era rever a vida que passou e reconstruir o presente. Essa reconstrução constante do presente através do passado é uma característica feminina que é essencial para a manutenção da nossa sociedade. Sem conhecer o nosso passado, sem valorizar os nossos afetos, não temos balizas para um futuro digno.

Se, ao iniciar, eu tinha a consciência de que haveria mudanças e que eu deveria me “diluir” na ação, essa realidade se tornou verdadeira com o decorrer dos encontros. Não me fixar numa postura rígida me ajudou a transitar entre os lugares de forma a absorver e observar. Mas a minha observação não foi fria e distante e sim entregue na escuta, acolhendo e recebendo com afeto.

O meu corpo respondia com um misto de cansaço e alegria no final de cada saída. O cansaço se devia à exposição, às negativas e pelo compartilhamento das saudades e dores de cada colaboradora. A alegria era de realizar um trabalho cujo alcan-

ce era aparentemente curto, mas a força era enorme. Eu estava na posição de escuta de histórias pessoais muito fortes e por ter acionado um dispositivo-chave para estes encontros: a fotografia mais antiga de cada casa.

Encontrei no acervo recolhido na ação certa dificuldade de acessar dentro dos domicílios, as fotografias impressas. É um hábito que vem desaparecendo com a chegada do digital e a consequência disto ainda não é perceptível para muitos. Ainda estamos submersos numa “tormenta de imagens” (Rouillé, 2013) para que tenhamos a percepção clara dessas mudanças de costumes. A pergunta sobre a fotografia mais antiga encontrou muitas casas que não dispunham desse item, ou seja, não havia fotografia impressa. As explicações para a ausência de fotografias podem guardar uma relação com as imagens que não tive acesso.

As imagens nos são ancestrais. Nosso relacionamento com as imagens é essencial para a nossa vida em comunidade. Olhar uma imagem é se entender melhor de alguma forma. Seja na ilusão dos avatares nas redes sociais, seja ao rever um ente querido, as imagens contam a nossa trajetória, apoiam-nos em nossa existência frágil. Abrir mão desse hábito pode nos custar muito caro num futuro próximo.

Considero que, com o Recordatório, adentrei num campo com muitas possibilidades. Um grande universo de questões é levantado quando se entende que o hábito de imprimir as nossas imagens está desaparecendo. A presença de um paradoxo revela-se quando observo que, mesmo estando numa profusão de imagens, com uma produção e consumo jamais vistos, as pes-

soas mais frágeis financeiramente continuam a não ter acesso ao serviço de impressão de imagens. E mesmo aqueles que podem pagar por uma impressão de qualidade, não o fazem por considerar algo sem valor. Paralelo a isso, temos problemas para o armazenamento de dados digitais, cuja mudança constante de equipamentos não assegura um arquivamento familiar seguro. Transitamos entre modelos que se tornam rapidamente defasados sem ter a segurança de uma memória familiar através de fotografias arquivadas por um longo tempo.

Mas somos feitos de adaptações, transformações, e a mudança é uma constante na vida. Outras formas de conservação de fotografias familiares nascem e padecem continuamente. Se as redes sociais, onde a maioria das fotografias familiares hoje são compartilhadas, sofrem constantes modificações, os sítios digitais (como os *blogs*, ou páginas dedicadas a assuntos específicos) parecem ter maior duração. Como ato final deste projeto, a criação de um sítio digital para o compartilhamento do acervo do Recordatório é um reconhecimento dessa função digital, na esperança de permanecer por certo tempo compartilhando este acervo³⁷.

Entre o esquecimento e a lembrança, a nossa dança com as imagens segue. O ritmo muda constantemente no baile da vida. Cabe a cada um saber a importância dessa relação de troca. Se precisamos das imagens, elas também dependem de nós.

37 Sítio digital do Recordatório. Disponível em: <https://recordatorio.com.br/index.html> Acesso em: 5 abr. 2023.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Qu'est-ce qu'un dispositif?** Paris: Éditions Payot et Rivage, 2007.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea, uma história concisa.** São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação.** Formas e transformações da memória cultural. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 1978.

BARROS, Laura Pozzana de; KASTRUP, Virgínia. Cartografar é acompanhar processos. *In: Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade.* PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 52-75.

BARTHES, Roland. **A câmera clara, nota sobre a fotografia.** Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

BEIGUELMAN, Giselle. Impulso historiográfico. **Meta-Arquivo**, 2019. Disponível em: <http://www.desvirtual.com/impulso-historiografico/>. Acesso em: 03 abr. 2023.

BELTING, Hans. **Antropologia da imagem.** Para uma ciência da imagem. Lisboa: KKYM+EAUM, 2014.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. *In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política.* 7. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BÍBLIA. Bíblia Sagrada. **Nova Tradução na Linguagem de Hoje.** Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2012.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRETON, David Marcher. **Éloge des chemins et de la lenteur**. Paris: Éditions Métailié, 2012.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine. **Esthétique de l'éphémère**. [S. l.]: Ed. Galilée, 2003.

CALLE, Sophie. **A suivre**. v. IV. Nantes: Actes Sud, 1998.

CAPALBO, Creusa. **Fenomenologia e ciências humanas**. Aparecida: Ideias e letras, 2008.

CHAUÍ, Marilena. **Espinosa, uma filosofia da liberdade**. São Paulo. Editora Moderna, 1995.

CHIODETTO, Eder. **Fotopinturas**. São Paulo: Galeria Estação, 2010. (Coleção Titus Rield).

COCCIA, Emanuelle *et al.* **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. Criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DEWEY, John. **Arte como Experiência**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ce que nous voyons, ce qui nous regarde**. Paris: Éditions Minuit, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo**. História da arte e anacronismos nas imagens. Belo horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Livres olhos da História**. Tradução de L. Lima. Lisboa: KKYM, 2019.

DUARTE, Paulo Sergio. Anos 70 - A arte além da retina. *In*: INSTITUTO CULTURAL ITAU. **Anos 70**: trajetórias. São Paulo: Itáu Cultural: Iluminuras, 2005.

DUBOIS, Phillippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993.

ENTLER, Ronaldo. Para reler a câmera clara. **FACOM**, [S. l.], n. 16, 2º sem., 2006. Disponível em: Acesso em: 2 abr. 2023.

ESCÓSSIA, Liliana da. TEDESCO, Silvia. O coletivo de forças como plano de experiência cartográfica. *In*: **Pistas do método da cartografia**: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 92-108.

FONTCUBERTA, Joan. **A câmera de Pandora**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.

FONTCUBERTA, Joan. Le feu, les prières et le lieu de la photographie. *In*: CAMPEAU, Michel. **The Donkey that Became a Zebra**. Histoires de chambres noire de l'artiste. Montréal: Loco Editions, 2019.

FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2006.

GÓGOL, Nikolai. **Almas mortas**. Tradução de Tatiana Belinky. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

GÓGOL, Nikolai. **O retrato**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2012.

GONÇALVES, Osmar *et al.* **Fotografia contemporânea - Fronteiras e transgressões**. Brasília: Casa das Musas, 2013.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora Centauro, 2003.

HAN, Byung-Chul. **Hiperculturalidade**: Cultura e globalização. Petrópolis: Vozes, 2019.

HUVEN, Paula. **Devastação**. São Paulo: Editora Ipsis, 2016.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Tradução de Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JONAS, Irène. La photographie de famille au temps du numérique. **Revista Infances, Familles, Générations**, [S. l.], n. 7, p. 93-111, 2007. Disponível em: www.efg.inrs.ca. Acesso em: 03 abr. 2023.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. *In*: **Pistas do método da cartografia**: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 32-51.

KASTRUP, Virgínia; BARROS, Regina Benevides de Barros. Movimentos-funções do dispositivo na prática da cartografia *In*: **Pistas do método da cartografia**: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 76-91.

LARROSA, Jorge. **Tremores**. Escritos sobre a experiência. Tradução de Cristina Antunes e João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2015.

LAUFER, Laurie. Au risque des images. **Topique**, [S. l.], n. 107, p. 135-148, fev., 2009. Disponível em: <http://www.cairn.info/revue-topique-2009-2-page-135.htm>. Acesso em: 03 abr. 2023.

LEITE, Ari Bezerra. **História da fotografia no Ceará do século XIX**. Fortaleza: Ed. do autor, 2019.

LISSOVSKY, Maurício. **Dez proposições sobre a fotografia do futuro**. Disponível em: <http://www.dobrasvisuais.com.br/wp-content/uploads/2010/10/Dez-proposi%C3%A7%C3%B5es-sobre-a-fotografia-do-futuro.pdf> . Acesso em: 3 abr. 2023.

LOTMAN, Iuri. **La semiosfera III**. Madrid: Ronesis Catedra Universitat de Valencia, 2000.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. São Paulo: Atlas, 2010.

MELIM, Regina. **Performance nas Artes Visuais**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo; Martins Fontes, 1999.

MITCHELL, William John Thomas. O que as imagens realmente querem? *In*: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. ALLOA, Emmanuel (Org.). Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 165-191.

MONDZAIN, Marie-José. A imagem entre proveniência e destinação. *In*: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 39-55.

MOREIRA, Safira. **Travessias**. 2019. 5min. Vimeo. Disponível em: <https://vimeo.com/236284204> . Acesso em: 27 maio 2024.

OLIVEIRA, Elane Abreu de. **A fotografia como ruína**. Recife: Editora da UFPE, 2010.

ONFRAY, Michel. **Teoria da viagem, poética da geografia**. Porto Alegre, RS: L&P, 2009.

ORTEL, Philippe. **Discours, image, dispositif**. Penser la représentation. Paris: Edirota L'Harmattan, 2008.

PASSOS, Eduardo Passos; BARROS, Regina Benevides de. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. *In: Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 17-31.

PASSOS, Eduardo Passos; EIRADO, André do. Cartografia como dissolução do ponto de vista do observador. *In: Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 109.130.

POIVERT, Michel. **La photographie contemporaine**. Paris: Flammarion, 2018.

PÓS-PRODUÇÃO. **Como a Arte Reprograma o Mundo Contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

REY, Sandra. **Por uma abordagem metodológica da pesquisa em Artes Visuais**. 2002. Disponível em: <https://www.ufsm.br/app/uploads/sites>. Acesso em: 02 abr. 2023.

RIKOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora Campinas, 2007.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**. Transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2011.

ROUILLÉ, André. A fotografia na tormenta das imagens. *In: DOBAL, Susana; GONÇALVES, Osmar (Orgs.)*. **Fotografia Contemporânea: Fronteiras e transgressões**. Brasília: Casa das Musas, 2013.

ROULLIÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. Tradução de Constância Egrejas. São Paulo: Editora Senac, 2009.

ROULLIÉ, André. **La photographie**. Paris: Galimard, 2005.

RUBY, Jay. **Secure the shadow: death and photography in América**. USA: The MIT Press, 1995.

SAMAIN, Etienne. Antropologia de uma imagem sem importância. Samain, Etienne. **Ilha, Revista de Antropologia**, UFSC, Santa Catarina, v. 5, n. 1, p. 47- 63, 2003. Disponível em: https://www.cchla.ufpb.br/etienne_samain_unicamp/artigos-2/. Acesso em: 03 abr. 2023.

SAMAIN, Etienne. As Mnemosyne(s) de Aby Warbug: Entre Antropologia, Imagens e Arte. **Revista Poiésis**, [S. l.], n. 17, jul., 2011. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/27032> Acesso em: 03 abr. 2023.

SAMAIN, Etienne. **Roland Barthes et L'Anthropologie Visuelle**. Autour d'un album d'enterrement. 2023. Disponível em: https://www.cchla.ufpb.br/etienne_samain_unicamp/artigos-2/. Acesso em: 03 abr. 2023.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

SANTOS, Carolina Junqueira dos. **O corpo, a morte, a imagem**. A invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem. 2015. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

SARLO, Beatriz. **Paisagens imaginárias: Intelectuais, Arte e Meios de Comunicação**. São Paulo. Editora Universidade de São Paulo, 2005.

SILVA, Armando. **Álbum de família, a imagem de nós mesmos**. São Paulo: Editora Sesc, 2008.

SOARES, Ana Cecília. E eles ainda seguem livres. **Revista reticências**. Disponível em: <https://reticencias.art/revistas>. Acesso em: 25 fev. 2023

SONTAG, Susan. Sobre fotografia. Rio de Janeiro: Companhia das letras, 2004.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia**. Perda e permanência. São Paulo: Editora Senac, 2010.

TIBURI, Márcia; ACHUTTI, Luiz Eduardo. **Diálogo / Fotografia**. São Paulo: Editora Senac, 2012.



Imagem 01: Coletas realizadas na casa de Lindete (2020). Fonte: Diana Medina



Imagem 02: Coletas realizadas na casa de Ana Arlete (2020). Fonte: Diana Medina





Imagem 03: Coletas realizadas na casa de Dona Preta (2020). Fonte: Diana Medina



Imagem 04: Coletas realizadas na casa de Maria Santa (2020). Fonte: Diana Medina



Imagem 05: Coletas realizadas na casa de Lislane (2020). Fonte: Diana Medina



Imagem 06: Coletas realizadas na casa de Mara (2020). Fonte: Diana Medina



Imagem 07: Coletas realizadas na casa de Marino (2020). Fonte: Diana Medina





Imagem 08: Coletas realizadas na casa de Dona Ana (2020). Fonte: Diana Medina



Imagem 09: Coletas realizadas na casa de Graça (2022). Fonte: Diana Medina



Imagem 10: Coletas realizadas na casa de Rubenita(2022). Fonte: Diana Medina





Imagem 11: Coletas realizadas na casa de Adalgiza (2022). Fonte: Diana Medina



Imagem 12: Coletas realizadas na casa de Lidiane (2022). Fonte: Diana Medina



Imagem 13: Coletas realizadas na casa de Dalva (2022). Fonte: Diana Medina





Imagem 14: Coletas realizadas na casa de Mirlene (2022). Fonte: Diana Medina



Imagem 15: Coletas realizadas na casa de Ana (2022). Fonte: Diana Medina



Imagem 16: Fotopintura da minha bisavó Santana e o registro da minha árvore genealógica (2022). Fonte: Diana Medina





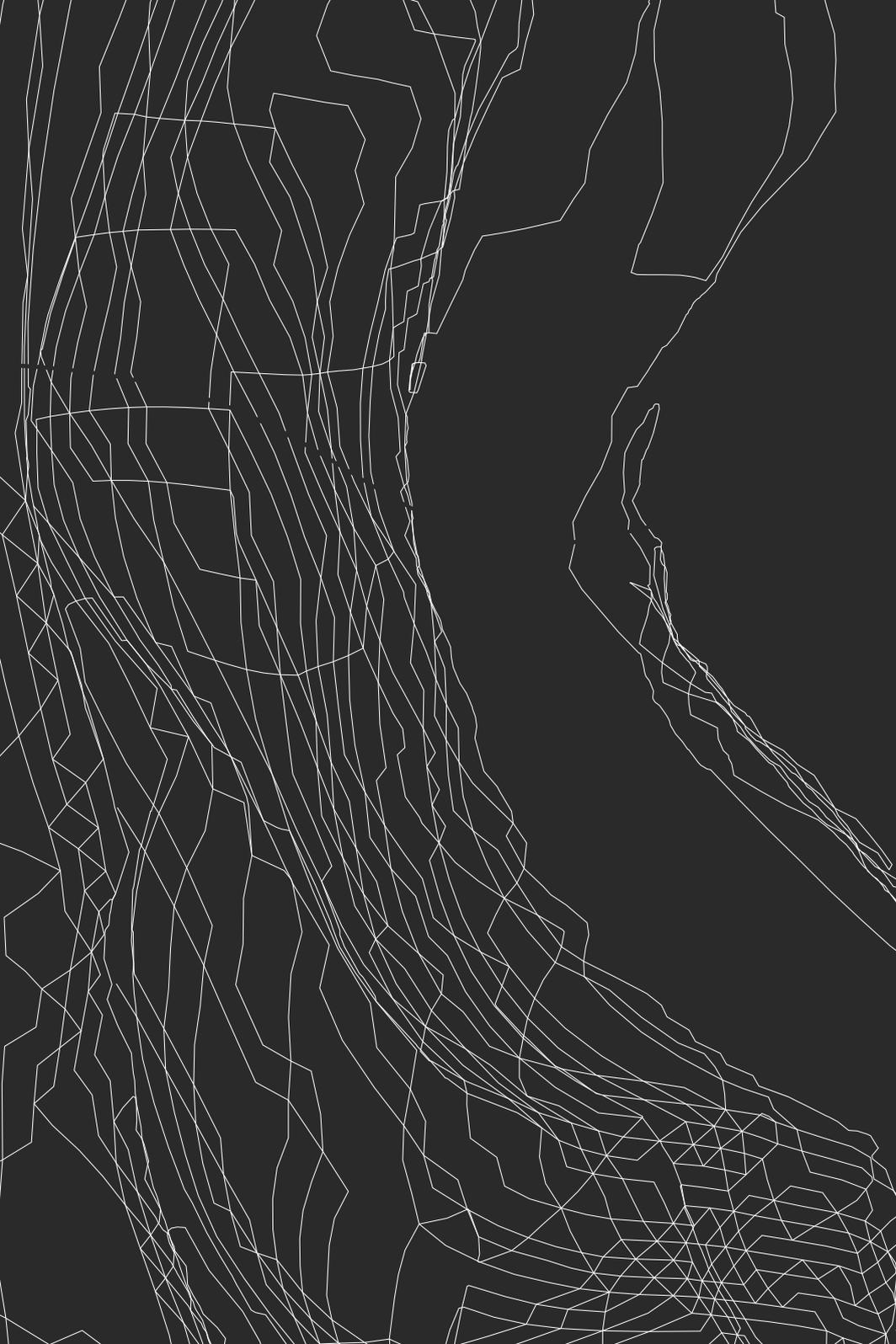
Imagem 17: Fotografia do meu bisavô Luís. Fonte: Desconhecido

Este livro foi composto nas tipografias Book Antiqua e Source Sans/Code.
Miolo impresso em papel Pólen Soft 80 g/m2, capa em
Cartão Triplex 250 g/m2. Impresso pela Gráfica LCR.

SOBRE A AUTORA



É doutora em Artes Visuais pela Universidade de Brasília na linha Imagens, visualidades e urbanidades. Mestre em Criação, Teoria e Mediação em Artes Plásticas - Université de Toulouse II - Le Mirail (França, 2014) e Licenciada em Artes Visuais pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (2012). Professora adjunta no curso de Design Digital na Universidade Federal do Ceará (Desde 2015) campus Quixadá, onde trabalha e reside. É coordenadora do Projeto “Olha pro céu meu amor”, que desenvolve oficinas de fotografia no sertão central do Ceará. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes Visuais (fotografia e desenho), atuando principalmente nos seguintes temas: ensino de artes visuais e pesquisa em poéticas visuais. Como artista desenvolve projetos relacionados à arte urbana como; criação de painéis, instalações e caminhadas experimentais.



Territórios de Criação

Publicação de Pesquisas e Concessão de Bolsas para Mobilidade Formativa

A Editora da Uece acredita no poder da arte e da cultura como direitos básicos do ser humano. Por isso, tem investido na publicação de obras que disseminam as riquezas do pensamento e da criação artística do Ceará e, para permitir cada vez mais o acesso e a difusão desses temas, criou, em parceria com a Secretaria da Cultura do Ceará, o selo Arte, Cultura e Conhecimento. Agora celebramos a publicação da coleção Territórios de Criação, com vinte estudos sobre arte e cultura, selecionados por meio de edital, para que essas vozes do sonho, da diversidade, das identidades, dos encantos, do hoje e das tradições sejam preservadas e difundidas.

Cleudene Aragão
Diretora da Editora da UECE



Este projeto é apoiado pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, com recursos da Lei Paulo Gustavo (Lei Complementar n. 135/2022)

