

iminências: fotografia, sertões e publicações de artista

imminences: photography, backlands and artist publications

Rubens Venâncio

ORCID: 0000-0001-9607-9603

Resumo

A proposta desse artigo reside em um debate sobre práticas artísticas e da imagem na atualidade, centradas na fotografia e nas publicações de artista e entender formas de sua existência tanto em um território de experimentação artística como de pensamento conceitual – tomo como experiência artística fundadora o ensaio fotográfico e livro *iminências*, de minha autoria. Nesse território, proponho ativar essas práticas a partir de discussões sobre imagem, sertões, ruína e publicações de artista.

Palavras-chaves

Fotografia. Sertões. Ruína. Publicações de artista.

Abstract

The purpose of this article lies in a debate about artistic and image practices today, centered on photography and artist publications and understanding ways of their existence both in a territory of artistic experimentation and conceptual thinking - I take as a founding artistic experience the essay photographic and "imminence" book, of my authorship. In this territory, I propose to activate these practices from discussions on image, backlands, ruin and artist publications.

Keywords

Photography. Sertões. Ruin. Artist publications.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Cenários do desaparecimento: fotografia e sertões no Ceará

“O sertão a gente traz nos olhos”
 (“Galileia”, Ronaldo Correia de Brito)

A proposta desse artigo teve como ponto de partida o trabalho de minha autoria intitulado *iminências*: ensaio fotográfico e livro que problematizou práticas artísticas e da imagem na atualidade, centradas na fotografia e nas publicações de artista e entender formas de sua existência em um território de experimentação artística e pensamento conceitual. Aqui proponho ativar essas práticas a partir de discussões sobre imagem, sertões, ruína e livros de artista.

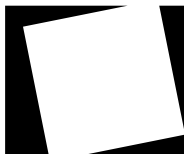
iminências, realizado enquanto ensaio fotográfico entre 2013 e 2018, é uma narrativa visual sobre as histórias e o cotidiano de pessoas que vivem em contextos de ruínas nos sertões do estado do Ceará, Brasil. Ao longo desses anos fotografei diferentes situações de desaparecimento e resistência de moradore(a)s de uma cidade abandonada, de um distrito rural impactado pela transposição das águas do rio São Francisco e de uma cidade inundada pela construção de uma barragem.

A instauração dessa investigação prescindiu da produção artística, do fazer conceitual, da escrita ensaística, da pesquisa em acervos, do trabalho de campo, no caso: a edição de imagens para um livro, um projeto gráfico, o garimpo de referências artísticas, o ato de escrever, os processos de convívio com o(a)s moradore(a)s das regiões pesquisadas que, mais do que fotografado(a)s, são pessoas que compartilharam comigo seu cotidiano.

Por se tratar de uma investigação que orbitou em torno de uma trajetória temporal dez anos, muitos materiais, referências e convívios somaram-se. Com essa “constelação”, ideia de Aby Warburg (2010), foi necessário um ordenamento que reflita sua sintaxe e características. A partir do exposto essa “constelação” foi formada por *vestígios da escrita*, *vestígios da imagem* e *vestígios do pensamento*.

Os vestígios da imagem são as materialidades da pesquisa, no caso, o ensaio e a publicação. Os textos que foram e serão produzidos por mim são os vestígios da escrita. Por fim, os conceitos, teorias e ideias relacionadas aos temas dessa proposta foram apreendidas como vestígios do pensamento e organizados pelo exercício escrito. Os

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

vestígios representam as ambiências e acomodam as transformações dessa constelação, cujo desafio foi intuir e estabelecer diálogos entre eles, entre o ensaio, o livro e as questões que vem a reboque.

E dessa forma também estruturam esse artigo, onde estabeleci o seguinte percurso para analisar a gênese de *iminências*: o contexto de sua produção e algumas caracterizações sobre sertões; reflexões sobre publicações de artista; e o fazer conceitual sobre vestígios e ruínas a partir de três teóricos.

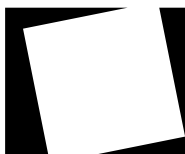
O ensaio foi pensando a partir de três coleções, cada uma seguindo um percurso poético e nomeadas por *desapropriação* (pertinente ao distrito rural Baixo das Palmeiras, cidade de Crato – sertão do Cariri), *desaparecimento* (relacionado à cidade abandonada de Cococi, hoje distrito da cidade de Tauá – sertão dos Inhamuns) e *miragem* (relacionado à ex-cidade de Jaguaribara – Vale do Jaguaribe).

Os três locais convivem com determinados contextos de ruína: a população do Baixo está sendo impactada pelas desapropriações trazidas pela construção do Cinturão das Águas do Ceará (CAC) que escoará as águas da transposição do rio São Francisco – vários(a)s moradore(a)s já foram atingido(a)s e muitos outro(a)s não sabem quando serão removido(a)s, permanecendo o estado constante de ameaça.

Em Cococi, cidade abandonada desde a década de 1960, existem atualmente oito habitantes que convivem com o crescimento das ruínas. O distrito, mesmo pertencendo a um município e supostamente assistido pelo poder público, tem suas edificações situadas dentro de uma fazenda privada, onde os oito moradore(a)s estão divididos em duas casas que não podem receber reformas estruturais, apenas reparos para que as mesmas continuem em pé. As demais edificações estão abandonadas e desabando com o tempo.

Em 2001 a cidade de Jaguaribara foi submersa pelas águas da construção da barragem do açude Castanhão, tendo que remanejar mais de oito mil pessoas que deixaram para trás suas histórias de vida. Em poucos anos o nível da água baixou bruscamente, a ponto de a cidade reaparecer totalmente. Entre os efeitos da estiagem e da possibilidade de chuvas, não se sabe quando o local estará visível ou submerso. Nos dias de hoje, com as chuvas dos últimos anos, partes da chamada Jaguaribara velha está submersa e outra está à vista.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Em relação ao processo de trabalho o ensaio foi realizado com filme Polaroid grande formato (9 x 11,5 cm, tipo 55), estando ele vencido. Com um resultado visual particular devido ao não funcionamento dos químicos e à ação do tempo na superfície do papel fotográfico, predominam borrões e imperfeições na imagem. Cada Polaroid é composto por um envelope lacrado que contém uma imagem em negativo (em celuloide) e outra em positivo (papel fotográfico). Ao puxar o lacre para abrir o filme e ver a foto uma parte da imagem (ou completamente) é deteriorada, tornando o resultado imprevisível, não sabemos qual parte e qual tamanho da imagem estará corrompida.

A partir das três coleções surgiu a ideia da dobra, no caso, o entrelaçamento entre as ruínas da imagem e as ruínas desses contextos na superfície fotográfica, onde a ruína não se refere primeiramente às edificações, mas aos dramas vividos, a diluição dos laços, a brusca interferência nos modos de vida – por isso as pessoas, com exceção de uma foto, estarem sempre em destaque nas imagens. Momento em que destaque que o acaso e o imprevisível estão no processo desse ensaio como ferramentas na busca estético-fotográfica e tratados não como acidentes, mas como descobertas – segundo Ronaldo Entler (2000) e Maria Cristina Ferraz (2000).

Os trabalhos acadêmicos e artísticos empreendidos nos últimos anos, principalmente por meio de minha tese¹, representam o ambiente de reflexões e a gênese do trabalho. *iminências* norteou quatro anos de pesquisa e, afirmo sob os olhos da atualidade, continua norteando, mas com outros questionamentos gestados durante os seis anos de intervalo das experiências de doutorado até 2023, onde demais perspectivas teóricas e propostas de configuração visual despontaram junto com o interesse pelas publicações de artista.

iminências, concebido enquanto ensaio, era composto por uma série de imagens digitais coloridas e imagens analógicas preto e branco. Em 2018, começo a refletir que a potência artística da serie analógica (os Polaroids) pedia um ordenamento particular, momento em que a ideia publicação enquanto um fac-símile imaginado do filme Polaroid surgiu como caminho de materialização, possibilidade de aprofundar as questões postas e de expandir o espectro narrativo.

¹ *Superfícies imaginadas: fotografia, ruínas e iminências no sertão cearense* (EBA - UFMG). Doutorado em Artes desenvolvido entre 2013 e 2017.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Em 2018, alinhado com a pesquisa sobre sertões e ruínas, começo a fotografar Jaguaribara, local de novas inquietações visuais e desde aquele momento impulso para muitas conexões do que vinha produzindo. Continuando nessa trajetória, nesse mesmo ano iniciei um projeto que se debruçava sobre os pensamentos de Didi-Huberman, Aby Warburg e Walter Benjamin, assim como a articulação entre eles pautada pelas reflexões sobre o gesto artístico². Em 2022 veio-me a necessidade de elaborar um corpus teórico e artístico para essas “constelações” (WARBURG, 2010) de imagens, ideias e outros acontecimentos, encontrando no pós-doutorado³ sua melhor expressão.

Como a imagem fotográfica age na intersecção entre ruínas, sertões e livros de artista? Como o valor narrativo da imagem é explorada em uma publicação? Como se instaura uma pesquisa artística a partir das sobrevivências do ato de criação? As imagens se dão a ver por meio de um aprendizado tátil? De que forma a imagem se dá entre o pensamento artístico e a artesanaria conceitual?

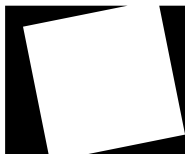
Com essas questões fui impulsionado a refletir que a fotografia, ao mesmo tempo em que surgiu e gerou um visível, levou-me a problematizar situações de desaparecimento, aparecimento e reaparecimento a partir de modos de existência da ruína, onde a deterioração da imagem e a resistência do(a)s moradore(a)s estão no centro da construção da proposta. Esse visível partiu de *iminências*, bem como de vestígios deixados em locais do sertão cearense, sejam os vestígios da história, de indivíduos ou objetos.

A ordenação desse visível se deu por meio de alguns parâmetros: das imagens técnicas entendidas como imagens sensíveis – ou mágicas segundo Villém Flusser (2011); do diálogo com certa artesanaria da imagem, tanto em sua forma visual como material, atravessada pelos trabalhos pensados em longa duração, pela exploração poética dos materiais e de pensar corpos para esse visível.

2 *Superfícies imaginadas: algumas sobrevivências da fotografia na atualidade* (PIBIC / FECOP / URCA – 2018 e 2019).

3 Pós-doutorado em Comunicação (2022-2023) desenvolvido no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Ceará, na linha de pesquisa *Fotografia e Audiovisual*.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Os sertões e o livro como ruína

As publicações de artista enquanto experiência de livro trazida por esse projeto – ou (...) “a categoria artística do livro tomada em arte”, Paulo Silveira (p.16, 2008) – também expressam uma artesanaria ao se debruçar sobre a experimentação gráfica e material, no trânsito entre o tátil e o visual, na abordagem livre e amplamente pautada pela atuação artística. Artesanias da imagem e do livro que expressam a busca pela ampliação do ato narrativo, de expandir a superfície da imagem e de estabelecer outras conexões com as histórias que conto.

Ao mesmo tempo em que os sentidos e práticas do livro de artista são relativamente recentes no cenário brasileiro, eles encontram ecos nos cadernos de Leonardo da Vinci (SILVEIRA, 2008) e revelam um campo complexo e ao mesmo tempo aberto ao experimentalismo. Ao modular os acontecimentos temporalmente e espacialmente, os livros de artista estabelecem durações e suportes para as histórias narradas.

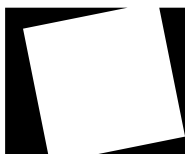
As estruturas narrativas aqui se afirmam na própria constituição do livro: na maneira como cada página-*site* se materializa, como as inumeráveis células-folhas se articulam entre si, uma após a outra, constituindo sequências – contínuas ou descontínuas –, formulando leituras que se fazem não somente pelos olhos, mas pelas mãos. (DERDYK, 2012, p.168).

O livro como um objeto movediço pode ser habitado por imagens, palavras e qualquer outro material que a expressão poética deseje. Mas como o objeto enquanto dispositivo poroso inscreve os acontecimentos? O livro, página a página, da capa à contracapa, o miolo, tendo numeração ou não, ou sendo lido de trás para frente, deve ser entendido como campo que reflete as enunciações semânticas e criativas do autor.

A proposta de transformar *iminências* em publicação de artista parte da ideia de fac-similar o filme Polaroid, cuja proposição de materiais e procedimentos ora remetem ao filme, ora seguem livremente suas necessidades narrativas e conceituais de acordo com a “capacidade de imaginação narrativa” – Jaime Ginzburg (2012, p. 120) – que assumo.

A proposta residiu em trazer a experiência tátil e visual que vivi na construção das imagens. Assim, a publicação é artesanal, com costura feita a mão e composto por 15 envelopes lacrados contendo um par de 15 imagens diferentes, cada envelope traz em seu interior uma impressão

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

em negativo e em positivo da mesma imagem. Ao ser aberto temos 4 lâminas: a frente e o verso do envelope, o negativo e o positivo.

A capa e contracapa do livro tem a estética do envelope do filme Polaroid, e a parte interna com os 15 envelopes é preta. Outros materiais pensados enquanto vestígios da experiência foram colocados em alguns exemplares⁴, como restos do Polaroid utilizado, e todos os exemplares têm uma carta escrita à mão por Eneida Feitosa, ex-moradora de Cococi. Para as imagens serem vistas, o leitor terá que abrir o envelope correndo o risco de rasgá-lo.

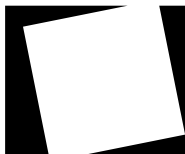
Ao assumir as imagens também assumo o livro como ruína trazendo para o próprio manuseio e leitura das imagens a instabilidade, de interferir diretamente na diminuição do tempo de existência enquanto objeto. A mesma instabilidade que reflete a instabilidade dos lugares e acontecimentos fotografados.

A ternura e a injúria são gestos da “poiese” presentes na elaboração das publicações de artistas (SILVEIRA, p.16, 2008), bem como na estrutura que as define. Se a ternura é o desejo de construir o livro e a defesa de sua permanência, a injúria representa a tensão plástica, o confronto. Em meu caso, de violar o material para ter acesso à imagem, ver o que eu vi e da maneira como vi – quase como a imagem que arde ao tocar o real, segundo Georges Didi-Huberman (2012b) –, a foto sob a guarda se revelará quando o leitor(a) tocar o envelope. Em diálogo com Silveira, “A página do livro é matéria expressiva, um local plasmável por sua interação positiva com o verbal e o visual; pode ser rasgada, furada, colada, feita, desfeita ou refeita, por mutilação ou reciclagem” (2008, p. 23).



FIG. 01, 02 e 03:
Imagem do livro
iminências (2022).
Fonte: o autor.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Adentrando outro conjunto de inquietações dessa proposta investigativa, pesquisei enunciados sobre os sertões que orbitam em torno dessa experiência visual e conceitual. Se o dispositivo – foto, livro, texto – pode configurar-se como um meio de inscrição para esses enunciados, que discursos sobre os sertões movimentaram *iminências*? Em que medida falo de nordestes ao discutir os sertões a partir da arte?

A imagem de sertão construída historicamente e pautada por fatores geográficos e socioeconômicos, foi revista ao longo do século XX e continua constantemente como objeto de interesse e disputa de muitos autores(a)s. A literatura de Graciliano Ramos e Raquel de Queiroz, o cinema de Glauber Rocha, a fotografia de Chico Albuquerque, a música de Luiz Gonzaga e Dominguinhos: parâmetros para uma compreensão de visões sobre os nordestes e, ao mesmo passo, precisaram, assim como outras referências, serem revistas tendo em mente a dinamicidade e complexidade que fogem às descuidadas identificações que confundem a percepção de nordeste e sertão ao semiárido, ao misticismo, à seca, ao coronelismo, à violência, à fome.

Nesse esteio tornou-se importante rever e atualizar leituras clássicas como, por exemplo, Gilberto Freyre (2014)⁵ – que elaborou um conhecimento sobre nordestes, mas a partir da zona da mata, do açúcar –, Djacir Menezes (2018)⁶ – que diversificou os conhecimentos sobre os nordestes, mas a partir da *civilização do couro*, mesmo considerando o litoral, e enfatizando o Ceará – e Josué de Castro (1967) ao elaborar sobre as tensões sociais. Todas leituras essas leituras se propuseram a entender como os nordestes foram pensados a partir dos nordestes e em termos de formulações sobre o Brasil.

As referências recentes, como por exemplo, Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011), Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes (2010), Heitor Feitosa Macedo (2015), a Revista História Social dos Sertões (2018) são pontos importantes nessa investida, juntamente com as produções artísticas criadas a partir dos nordestes e que apontam para suas complexidades. Bem como a intensidade de sentidos encontrados em uma produção literária atual, como a de Socorro Accioli (2014), Ronaldo Correia de Brito (2008), Marcelino Freire (2020), Kah Dantas (2021), entre outros.

5 Publicação cuja primeira edição data de 1937.

6 Publicação cuja primeira edição data de 1937.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Ao buscar uma forma de (re)enxergar os nordestes – trabalho incessante – enveredei pelos questionamentos da arte e das perspectivas aqui assumidas. Ao invés de *o nordeste* por que não pensarmos *À nordeste*? A reflexão oriunda da exposição “*À nordeste*” provoca deslocamentos que dialogam com os trabalhos críticos e incorpora incômodos e proposições da arte no século XXI sobre esse lugar.

O Nordeste, que então se inventa e se afirma cultural e ideologicamente enquanto região, o faz como posição identitária e regionalista para, por outro lado, ocupar uma contraposição econômica, social e política diante das centralidades que vinham se instituindo e que passavam a falar em nome da nação. (...) Crasear a expressão *À Nordeste* não é fixar um lugar por suas características identitárias. Em outra direção, desejamos a instabilidade de um gesto que, desobedecendo a norma culta, fricciona normatividades. (CAMPOS; CASSUNDÉ; DINIZ, 2019, p.7-8)

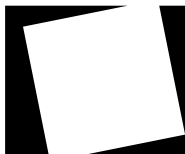
No esteio aberto pela arte ao trazer obras e ações como plataformas de observação sensível, entre outros, cito o “36° Panorama da Arte Brasileira” (2019)⁷ que teve o sertão como tema, evocou suas tensões e pôs em xeque suas heranças coloniais, delineando o sertão “como modo de pensar e agir” – segundo a curadora Júlia Rebouças.

Com um corpo de artistas não só nordestino, com obras produzidas e exposições circulando fora do limite geográfico dos nordestes, as duas exposições refletiram os nordestes/sertões sem as amarras de localização, mas como potências do existir. E se fronteiras existem elas lá estão para sem movidas, além de imaginadas e que os nordestes, ao olharmos de dentro, também são encontrados fora de seus territórios, dispersos pelas várias subjetividades espalhadas pelo país. Assim reflete Albuquerque Jr. (2020): “O sertão nunca está aonde o procuramos e, no entanto, parece estar em toda parte. O sertão vive a condição de fronteira, ele está sempre se deslocando”.

Difícilmente dissociamos os sertões e os nordestes. A produção histórica do imaginário sobre esses lugares vem desde o final do século XIX – mesmo antes da definição geográfica do que seria o nordeste – e permanece até hoje, tanto em um senso comum expresso nos jornais como em espaços de conhecimento como a universidade. Mesmo com uma trajetória diversa e difícil de definir, as caracterizações sobre eles convergem para a padronização. Ao mesmo tempo não impediu a

⁷ <https://mam.org.br/exposicao/36o-panorama-da-arte-brasileira-sertao/>.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

multiplicidade e capilarização pelo Brasil e outros países. Assim ressaltou Fadel David Antônio Filho:

Como se pode observar, a palavra “sertão” é ainda na atualidade, usada em várias regiões brasileiras para designar áreas interioranas, sejam elas os hervais no Planalto da Serra Geral, no oeste catarinense, como a cimeira das vertentes íngremes das áreas serranas do Sudeste brasileiro, as chapadas e cerrados do Centro-Oeste ou a região de semiaridez do Nordeste. (p. 87, 2011).

Sertões e nordestes são dissociáveis ao mesmo tempo em que as fortes ligações entre eles não causam incoerências, sejam de ordem conceitual ou imaginativa. Quase todos meus trabalhos versão sobre os sertões do Ceará e há uma reflexão intrínseca sobre nordestes. Tem a ver com a forma como eu penso ao refletir sobre os nordestes a partir dos sertões, orientando o recorte de meus trabalhos e ao mesmo tempo não constituindo nem propondo uma compreensão generalizante, que confunda esses espaços ou que impeça de entender os nordestes a partir de outros parâmetros – os nordestes, como conceito ou verbo (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2020), precisam ser entendidos para além dos sertões.

Esse recorte se dá pela imaginação, aludindo, mas não estando preso à aspectos geográficos, físicos ou coordenadas cartográficas. Em grande medida assumo que é a imaginação que dá a latitude e longitude do olhar para os nordestes, fazendo-nos abandonar suas tradicionais imagens e olhar “a partir de dentro” – ato de ordem epistemológico proposto por Albuquerque Júnior (2011).

Olhar para dentro é uma chave de leitura para entender como a produção artística problematiza os nordestes e pensa os sertões pelo olhar, como articula contextos históricos, sociais e climáticos desse *topos*, prospectando sentidos e provocando o óbvio – o óbvio dos visíveis e outras saberes.

Posturas que me distanciam da busca por identidades cuja existência é marcada pela oposição às centralidades (o efeito regionalismo) e pela “nordestinização” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011) do nordeste por outras regiões do país – com isso entendemos a proposição de Durval ao afirmar que uma ideia de nordeste precisa ser abandonada: “O Nordeste, na verdade, está em toda parte desta região, do país, e em lugar nenhum, porque ele é uma cristalização de estereótipos que são subjetivados

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

como característicos do ser nordestino e do Nordeste” (IDEM, 2011, p. 307).

Para sairmos do ancestral rastro do gado, da casa de açúcar, do rastro do algodão e podermos encontrar a errância dos ciganos, a contemporaneidade do(a)s agricultore(a)s experimentadore(a)s, as urbes e as periferias com suas riquezas e caos, as instalações artísticas na rua. E por que não nesse fluxo encontrarmos o Brasil? E por que não pensarmos que “De costas para sua geografia, me encontro à nordeste de mim”, segundo Diana Lima (2019, p. 30).

Aos anos dedicados ao trabalho *iminências*, como ao de outros trabalhos sobre sertões, tanto desenvolvidos em âmbito acadêmico (graduação e mestrado) e artístico. Foi nas investidas dos últimos anos que os sertões dispararam, despontaram, atinaram e estabeleceram outras travessias para o pensamento e maneiras de ser habitado por ele – processos de amadurecimento onde a fotografia foi e é um ritual de iniciação aos Nordeste.

3. Entre o ensaio e o livro: sobrevivências

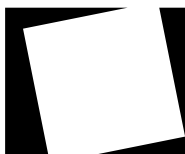
Considerando as questões apresentadas é necessário firmar uma linha de reflexão que dialogue com as particularidades dos problemas postos. Para tanto, conduzo a linha argumentativa sobre esse espectro de particularidades centradas nos vestígios e me guio pela pergunta: como pensar a sobrevivência das imagens por meio do gesto artístico?

Ancorado no pensamento de George Didi-Huberman, Aby Warburg e Walter Benjamin, importantes pensadores da arte, esse questionamento impulsionou essa investigação com tais autores sendo bússolas: a investigação dos conceitos de *sobrevivência*, *ruína* e *montagem* situados, respectivamente, em Warburg, Benjamin e Didi-Huberman.

A estruturação do pensamento relacionado aos conceitos destacados em cada autor e vistos em várias obras, está pautada por uma reflexão sobre a imagem que ocupa posições diferentes, a começar pela perspectiva epistemológica de cada um deles, ao mesmo tempo em que analiso os cruzamentos e proximidades.

Montagem. Nas visadas elencadas por Didi-Huberman em algumas de suas obras (2011; 2012; 2013a; 2013b), as imagens tem importantes dimensões ao firmarem narrativas por meio, sobretudo, do ato de

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

montagem. A ideia de ensaio destaca-se como uma forma para o estabelecimento da narrativa artística, uma linha de força que Didi-Huberman expõe ao partir das ideias de Theodor Adorno:

Um ensaio, segundo Adorno, é uma construção do pensamento capaz de não se fechar em categorias lógico-discursivas estritas. Isso só é possível devido a uma certa “afinidade com a imagem”, diz ele. Por visar “uma intensidade maior do que a condição de um pensamento discursivo”, o ensaio funciona por conseguinte – esta será, pelo menos, minha própria hipótese de leitura – à maneira de uma *montagem de imagens*. (2018, p. 108).

Em algumas obras específicas de Didi-Huberman (2018a; 2018b), a questão da legibilidade da história a partir da imagem conduz as reflexões do teórico francês, tanto ao tratar do cinema de Harum Farouki ou Chris Marker, como das fotografias produzidas em campos de concentração na Segunda Grande Guerra Europeia.

É justamente pela construção da narrativa que essa legibilidade se concretiza, tendo em vista que o ensaio representa uma forma que pensa e a *montagem* – enquanto estrutura – proporciona à inteligibilidade da narrativa e à criação de imagens uma forma aberta do pensamento imaginativo que, não obstante, irá incidir sobre como a história se faz inteligível por imagens.

No pensamento do autor, a *montagem* é um dispositivo de produção do conhecimento e um conceito fundamental para entender a perspectiva da narrativa. Enquanto dispositivo essa produção se dá pela imagem e sobre ela, onde tanto elementos visuais como elementos de outra ordem (como textuais e orais) atuam na apreensão do acontecimento histórico e/ou artístico, conferindo à imagem uma estrutura de enunciação.

A dimensão da imaginação assume um fundamental papel para a narrativa por articular instâncias como a descontinuidade, o intervalo, a dialética, o anacronismo – essa articulação Didi-Huberman também chama de “montagens imaginárias” (2018b).

Há um potencial heurístico na montagem (IDEM, 2017) enquanto uma desmontagem da ordem, do tempo linear, dos discursos, da estética, dos objetos, podendo o ensaio, ligado à narrativa, ser concebido como gesto impuro e desobediente: “Ensaio é tentar novamente. É experimentar por outras vias, outras correspondências, outras montagens” (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 114).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

A partir dessas reflexões vejo que o trabalho da montagem ao estabelecer uma posição entre as imagens e outros elementos e destas com a história, objetos, com as pessoas e lugares abre caminhos para criarmos nossa própria inteligibilidade. A narrativa em *iminências*, com a *sobrevivência* entre o ensaio e deste para o livro, é a maneira como torno a experiência visível, imaginável, tátil por meio do trabalho de montagem.

Visível enquanto imagens articuladas e geradas pelas relações de empatia construídas com as pessoas, bem como seus relatos ao longo do tempo; imaginável ao deslocar objetos – o Polaroid – para outros circuitos de sentidos; tátil por trazer os vestígios dessa imersão nos sertões para o livro.

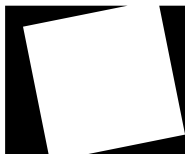
O ato de reaprender a ver (um dos atos da citada inteligibilidade) por meio das imagens prescinde do gesto de “desarmar e rearmar os olhos” para subverter ou fabricar outros aparelhos e liberar a potência do olhar (DIDI-HUBERMAN, 2018. p. 120). Reaprender a ver dilata as experiências quando nos faz pensar que a arte ao imaginar os sertões pode tencionar o imaginário sobre os nordestes e fazer com que aprendamos sobre eles a partir do olhar.

Lembra-nos de que na aridez há espaço para a cor, para a fabulação, de que o mandacaru tem espinho, mas ele também oferece a água; faz-nos sentir que a luz dos sertões nem sempre precisa doer nos olhos – a despeito da tradicional referência a sua intensidade tão presente em livros e fotografias. A aridez é um paradoxo, tal qual a ruína, e funciona como uma tensão para quem observa/sente/imagina.

O “reaprender em todos os sentidos” de Didi-Huberman é uma exegese da imagem, da narrativa, das subjetividades, dos processos de convívio e escuta com as pessoas e da consciência dos lugares dos quais falamos e como falamos – razões pelas quais os nordestes e as visões sobre ele tanto me inquietam. É, entre outros, a esses significados de aridez que me refiro e que reaprender a ver os nordestes e olhar para dentro dele (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011), são mais do que gestos epistemológicos para processos artísticos, são formas de existir que vão ao encontro da alteridade.

A sobrevivência. Warburg, em suas considerações sobre a história cultural e a sobrevivência dos fenômenos culturais, principalmente no projeto *Atlas Mnemosyne*, teceu reflexões sobre a história da arte e das imagens, principalmente no que toca a uma configuração anacrônica

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

de tempo, fugindo à temporalidade cronológica seguida por certa historiografia da arte. Nessa concepção anacrônica – ou dialética – as imagens e esses fenômenos se deslocam por tempos distintos, movimentando-se e sendo ativadas por razões que oscilam entre o interesse artístico e o histórico.

O *Atlas Mnemosyne* foi um projeto concebido diferentemente das noções corriqueiras de Atlas, pois não se trata de definir ou mapear e sim que o atlas é aventureiro, movente, provisório, liga coisas aparentemente desconexas, traz informações precisas e ao mesmo tempo não definitivas (DIDI-HUBERMAN, 2018).

Por meio de um tipo de agrupamento – as chamadas pranchas –, Warburg organizou imagens em cada prancha de modo a criar “constelações” interpretadas tanto individualmente como em seu conjunto. As pranchas eram fotografadas, em detalhes ou por inteiro, e tanto encontramos – de forma associada – uma árvore genealógica, um mapa como os animais do zodíaco, o sol, a lua e imagens do fígado de um carneiro.

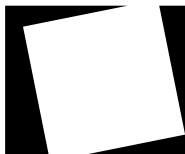
Em uma leitura possível do *Atlas Mnemosyne*, Didi-Huberman pontua:

A imaginação das relações se abria sobre todos os jogos possíveis de correspondências, deixando às cadeias de associações o lazer de relacionar, de “reler” o órgão fora de toda ligação fixa entre o dado sensível e a significação inteligível (2018c, p. 39-40).

O conjunto das pranchas representa um projeto inacabado de Warburg e ao mesmo tempo compõe a sua vasta biblioteca, hoje abrigada em Londres e que conta com 60 mil volumes – segundo Philippe-Alain Michaud (2013, p. 15). O titã Atlas, após ser expulso do céu pelos deuses, é castigado a segurar nos ombros o eixo do mundo para manter o equilíbrio entre o céu e a terra. Mesmo vencido, Atlas se mantém como detentor dos conhecimentos do céu e da terra e a capacidade de transmiti-los às pessoas.

Ao deslocar a ideia de sobrevivência para aspectos da criação e imagem, penso no caminho aberto para os hibridismos, para o contato entre campos distintos do conhecimento, na experimentação entre materiais que, sobretudo, auxiliam em uma compreensão da imagem longe de concepções representativas, indiciárias e muito mais voltadas para as intensidades criativas e as reciprocidades que a movimentam.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Essa dimensão sensível do saber é imaginada por Didi-Huberman (2018c) pela simples comparação entre a mesa e o quadro. A mesa significa o contemporâneo, as fronteiras rompidas, a abertura, as transformações, o que não cabe no quadro e nela mesma – “A mesa acolhe a transformação do olhar” (2018c, p. 54). O quadro faz alusões ao unívoco, ao período moderno e clássico da arte europeia, a tradição pictórica.

Em outro nível de comparação (mais livre ainda) acredito que o atlas está mais para o caderno de criação dos artistas: nele estão os rabiscos, as informações sobre leituras e experimentação de materiais; colagens de objetos diversos em sua superfície; esquemas de organização; trechos de outros livros; pensamentos soltos anotados – enfim, as inscrições do gesto artístico.

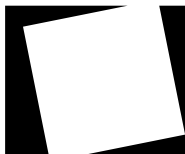
As imagens, com referenciais históricos e temporais distintas, sobrevivem como fantasmas (WARBURG, 2015), têm uma energia própria que emanava do caráter atemporal e que abriu caminho para um trânsito entre elas na forma de reminiscências, retornos, fusões, deslocamentos e impulsos, onde os sentidos da arte figuram como uma ativadora desse modo de existência a partir da produção de subjetividades.

A sobrevivência das imagens de que fala o autor é sobre sua permanente evocação em tempos diferentes, por meio de práticas diferentes e que convergem para um tipo de saber que advém da associação. A sobrevivência aponta para a potência narrativa, para formas de relacionamento entre a imagem, o real, a memória, a imaginação.

No entanto, essa sobrevivência não é a sobrevivência do mesmo: ela se dá por meio de transformações, acréscimos, perdas, sobreposições (as montagens imaginárias). Tomando como referência a prática artística, especificamente a proposta por este projeto, vejo a sobrevivência do ensaio fotográfico (vide os temas pertinentes a ele e aqui debatidos) no livro, do livro para a narrativa escrita; sobrevivências do ocular para o tátil, da percepção para o pensamento.

Considerando meus trabalhos ao longo do tempo, bem como os intervalos entre eles, persigo uma sobrevivência de reflexões que colocou na mesma linha de atuação a fotografia, o livro e o processo de convivência com pessoas e lugares. O que sobrevive reflete uma atualização, tem a marca temporal do presente, remete ao “agora da

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

cognoscibilidade” (BENJAMIN, 2007, p. 505). Vejo a sobrevivência como uma ambiência para a palavra, imagem e o pensamento.

Por fim, saliento que o atlas é uma *heterotopia* da história da arte, representa os espaços para o desvio; é a desordem que tenciona os fragmentos, é o impulso para caminhos novos. É a sobrevivência pela desordem, desvio, fragmento da imagem

Sobre a ruína. Assim como os dois últimos pensadores, Benjamin expressa em suas obras uma teoria do conhecimento e, conseqüentemente, as formas como esse conhecimento acontece e opera. As concepções sobre história são uma das mais caras às formulações do autor alemão e a reboque delas destaco as noções de ruína, tempo e imagem, onde estas desempenham o papel de representar a história enquanto possibilidade de inscrever os acontecimentos.

Em Benjamin, a noção de fragmento dificilmente é pensada sem estar ao lado da reflexão sobre os acontecimentos históricos e sobre o tempo – tempo dialético, bem como o anacronismo a despeito de Didi-Huberman e Warburg – e sem estar próximo do papel da imagem na história. A própria organização do pensamento de Benjamin se dá de forma fragmentária quando lembramos do livro “Passagens”, cuja escrita por acúmulo e por vezes labiríntica de referências da sociedade parisiense assume o tom da obra.

A força da história advém, muito comumente, da concepção fragmentária e lacunar de tempo – em oposição ao tempo contínuo do positivismo. A dificuldade do anjo da história em ir ao encontro do passado é devido a tempestade que sopra contra ele, empurrando-o para o futuro de tal forma que ele não consegue observar os acontecimentos. O progresso, na forma dessa tempestade, impede essa aproximação dos fatos e cria uma distância entre passado, futuro e presente.

Esse trecho baseado no quadro de Paul Klee está nas teses sobre a história (BENJAMIM, 1994) e atenta para o fato de que as ruínas, enquanto expressão dessa concepção fragmentária, são uma forma para pensar a quebra de visão positivista centrada na ideia de progresso e que assolava o objeto da história. A linearidade criticada por Benjamin na concepção de tempo histórico é pelo que ela deixa de fora ao operar com “(...) um conceito dogmático de progresso sem qualquer vínculo com a realidade” (1994, p. 229): o sujeito do conhecimento histórico que não se vê representado.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Ir ao encontro do progresso enquanto ordenador linear da experiência histórica é deixar de lado a temporalidade catastrófica da história, do tempo ameaçador e impedir o encontro com o sentido positivo (não positivista) que carrega a destruição. Se a história é formada por catástrofes, os significados importantes que foram deixados para trás têm a oportunidade de reaparecerem pelo sentido que ganham as ruínas no pensar benjaminiano: de ser uma forma de conhecimento – na história e por ela. Gagnebin assim reflete:

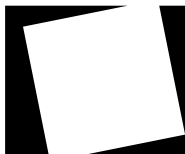
De maneira muito próxima, a historiografia crítica de Benjamin procura por rastros deixados pelos ausentes da história oficial (os oprimidos, die Unterdruckten), a revelia da historiografia em vigor e, também, por rastros de outras possibilidades de interpretação de uma imagem imutável dos acontecimentos e das obras do passado [...]. (2012, p. 33).

A ruína precisa ser analisada enquanto ato que ocorre durante o procedimento de reconhecer o passado no presente em que é observado. O passado enquanto atualização – tal como o conceito norteador do materialismo histórico (BENJAMIN, 502, p. 2007) – é visto em seus escritos, mas que só pode existir em um presente que o torna legível. É o tempo do “agora”, pensado por Benjamin, por exemplo, a partir do que o autor chama de índice histórico das imagens: “A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura” (2007, p. 505).

Ainda, “O agora da cognoscibilidade é o momento do despertar” (2007, p. 528). Lendo enquanto uma imagem, o “despertar” é a existência da ruína fora de um tempo linear, onde a mesma é um acontecimento do tempo, uma lembrança dele. O momento do despertar pode ser lido como o tempo do reconhecimento e da inscrição: o reconhecimento de uma abertura temporal, lacunar, dos rastros deixados pelo tempo; e a inscrição desses rastros em imagens.

Essas questões estão diretamente ligadas ao pensar historiográfico de Benjamin por apontar para a forma como o passado surge: “O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (BENJAMIN, 1994, p. 224). Ainda nesse esteio: “Na reflexão de Benjamin, o estatuto paradoxal do “rastro” remete à questão da manutenção ou do apagamento do passado (...) e às estratégias de conversação ou de aniquilamento do passado” (GAGNEBIN, 2012, p. 27).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Ou seja, há uma dupla criticidade inerente aos rastros: à sua própria organização no sentido para o que ele aponta e no que a história deixou de lado através das interpretações globalizantes e oficiais. Para Benjamin, sem essa criticidade veremos um passado desprovido de presente e um futuro seriamente comprometido, ou de outra forma, de um passado alheio ao tempo histórico.

Vale frisar que a imagem está nas formas que Benjamin pensou a história, principalmente pelo cinema e pela fotografia. Duas expressões que atravessaram vários de seus escritos cujas obras foram importantes para o entendimento da sociedade moderna, as mudanças tecnológicas, o papel do autor e do observador.

As narrativas visuais e escritas sobre as ruínas, ao chegar em Benjamin, dá-se pela ideia de fragmento e seu papel na reflexão visual e histórica. Visual porque o fragmento é o fio condutor das imagens, histórias e pessoas; histórica porque atuamos nos interstícios dos acontecimentos (em ambos os casos me refiro ao repertório de acontecimentos que envolvem *iminências*, como ensaio, exposição e livro).

A abertura dada pelo rastro dar-se-á numa situação onde o historiador ou artista, ao abrir caminhos, precisam de uma guinada do olhar, de saber para onde direcionar sua atenção tendo em vista que a abertura pode se direcionar para múltiplos caminhos – em meu caso, foi investir em uma sensibilidade para enxergar três contextos de instabilidades sociais, afetivas e individuais onde a narrativa e a imaginação foram operadoras da abertura.

De maneira simples a ruína pode significar a ausência de uma presença e a presença de um ausente. Logo de cara apresenta-se o paradoxo como característica de sua semântica, o mesmo pertinente à fotografia: da perda e da permanência. Ou da perda e da sobrevivência indicadas nas formas como esse paradoxo primeiro ganhou corpo em um ensaio e agora desliza para um livro – sobrevivências particularizadas pelas intensidades de cada experiência visual.

Se as ruínas são marcas da nossa passagem e do tempo, encaro as ranhuras e fissuras da superfície do filme como aberturas para a exploração visual, como pistas a serem seguidas onde cada falha pode corresponder aos caminhos que percorri para fotografar. O livro *iminências* e os outros objetos dessa investigação estabeleceram outro lugar para a reflexão e potencializam as formas poéticas da ruína no

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

momento em que os vestígios são essas pistas: para adentrar na história dos três lugares que fotografei.

As imagens que se manifestam na forma de fragmento, pulsando, pronto para comunicar, trazendo histórias autorizadas e não autorizadas; expressando o silêncio na forma de imagens, como testemunhos de um passado e um presente vistos pelas suas cicatrizes, cujo ato de pensar os dramas coletivos também é observado na própria construção da imagem que, ao mostrar, nos faz imaginar pela ausência.

Aludindo às características do Polaroid, *iminências* deixará rastros menos estáveis para o futuro na medida em que o suporte material do livro e da superfície fotográfica se deterioram rapidamente. Ao mesmo tempo a insegurança e a imprevisibilidade do(a)s moradore(a)s dos sertões estudados marcam de forma imprecisa essa mesma superfície.

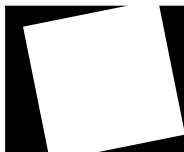
A ruína significa a sobrevivência do que está ausente e do que está diante de nós, sendo a narrativa um operador. As fotografias como mapas dessa narrativa são a percepção dos sertões, como superfícies para eles, em uma aridez oriunda da imaginação, não a caricaturada pelos nordestes estranhos aos próprios nordestes.

Voltando à imagem da aridez, ela tem a ver com acontecimentos nos sertões, com as desconstruções e as visualidades, com os caminhos abertos pela fotografia e metaforizados pelas formas de vestígios que a ruína apresenta. Assim como a ruína, o sertão é presença e ausência, pulsa como convite ao conhecimento, aos não-ditos, não-mostrados.

Por fim, ao pensar questões inerentes aos três autores, tanto no que concerne às ruínas e ao conceito de história de Benjamim, à sobrevivência de Warburg e à montagem de Didi-Huberman, destaco a postura de “Ler o que o que nunca foi escrito” (DIDI-HUBERMAN, 2018c) que para mim significa atuar nas impossibilidades da história, nas aberturas da experimentação artística, nas frestas de outros significados, nas disputas pelas políticas de memória e sua legibilidade pela imagem.

Também significa seguir com outras perguntas: a partir dos significados do atlas quais suas interferências no conceito de *montagem*? O que das ruínas atravessam o anacronismo da *sobrevivência*? Como a construção temporal aproxima os três autores?

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Referências

ACCIOLI, Socorro. *A cabeça do santo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A Invenção do nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. Escavando o oco do sentido ou o que significaser-tão? Acessado em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/artigo/escavando-o-oco-do-sentido-ou-o-que-significasertao/#:~:text=Na%20busca%20de%20ver%20e,sua%20realidade%2C%20de%20sua%20identidade>. Acesso em: 09 fev. 2022.

BENJAMIN, Walter. *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BRITO, Ronaldo Correia de. *Galileia*. São Paulo: Alfaguara, 2008.

CADOR, Amir Brito. *O Livro de Artista e a Enciclopedia Visual*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2020.

ASTRO, Josué de. *Sete palmas de terra e um caixão: ensaio sobre o nordeste, área explosiva*. São Paulo: Brasiliense, 1967.

CLARISSA, Diniz; CASSUNDÉ, Bitu; CAMPOS, Marcos. *À Nordeste*. São Paulo: SESC, 2019. Catálogo de exposição, 16 mai.-25 agos. 2019, SESC.

DANTAS, Kah. *Inhamuns*. Belo Horizonte: Moinhos, 2021.

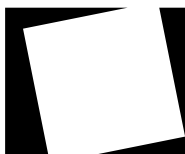
DERDYK, Edith. *Entre ser um e ser mil: o livro de artista e suas poéticas*. São Paulo: Editora Senac, 2033.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real*. In: *Pós*, Vol. 2, no. 4, p.204-219, nov. 2012b.

_____. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

_____. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013b.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

_____. *Remontagens do tempo sofrido: o olho da história*, I. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018a.

_____. *Atlas ou o Gaio do saber inquieto: o olho da história*, III. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018c.

_____. *Quando as imagens tomam posição: o olho da história*, II. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018b.

_____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

ENTLER, Ronaldo. *Poéticas do acaso: acidentes e encontros na criação artística*. 2000. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

FILHO, Fadel David Antônio Filho. *Sobre a palavra "sertão": origens, significados e usos no Brasil (do ponto de vista da ciência geográfica)*. Revista Ciência Geográfica. N° XV. Vol. XV. Bauru: Janeiro/Dezembro - 2011

FERRAZ, Maria Cristina Franco e BARON, Lia. (orgs.). *Potências e práticas do acaso*. Garamond: Rio de Janeiro, 2012.

FREIRE, Marcelino. *Contos negreiros*. São Paulo: Record, 2020.

FLUSSER, Villém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Annablume, 2011.

FREYRE, Gilberto. *O nordeste: aspectos da influência da cana de açúcar sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil*. Rio de Janeiro: Global, 2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros. Recolher os restos. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG; Jaime. *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

GINZBURG, Jaime. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG; Jaime. *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

LIMA, Diana. À nordeste de mim. In: CLARISSA, Diniz; CASSUNDÉ, Bitu; CAMPOS, Marcos. *À Nordeste*. São Paulo: SESC, 2019. Catálogo de exposição, 16 mai.-25 agos. 2019, SESC.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

MACEDO, Heitor Feitosa. *Sertões do nordeste: Inhamuns e Cariris Novos*. Volume 1. Crato: A província Edições, 2015.

MENEZES, Djacir. *O outro nordeste*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2018.

MENEZES, Eduardo Diatahy Bezerra de. Existe o nordeste? Histórico da invenção de uma região. In: O Povo. *Anuário do Ceará 2010-2011*. Fortaleza: O Povo, 2010. pp. 701-707.

MICHAUD, PHILIPPE-ALAIN. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

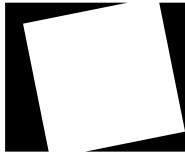
OLIVEIRA, Antônio José de; SOUSA, Maria Arleilma Ferreira de; IRFFI, Ana Maria Cortez; JUNIOR, Darlan Oliveira Reis (Orgs.) *História social dos sertões*. Curitiba: CRV, 2018.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Espanha: AkalEdiciones, 2010.

_____. *Histórias de fantasma para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

RUBENS VENÂNCIO

Fotógrafo, pesquisador, professor do curso de Artes Visuais da Universidade Regional do Cariri (URCA). A partir da ideia de poéticas do esquecimento realiza trabalhos artísticos sobre contextos de desaparecimento e resistência por meio da fotografia, abordando arquivos, ruínas, sertões e álbum de família. Foi membro da direção do Instituto da Fotografia do Ceará – IFOTO. Organizou o livro *Mapeando.sensíveis: a fotografia no curso de Artes Visuais da URCA* (Editora Caseira, 2020) e publicou o fotolivro “*iminências*” (Editora Caseira, 2022). Atualmente coordena o coletivo “uaná fotografia, pesquisa, poéticas (URCA/CNPq)”, compõe a coordenação do FotoKariri (Festival de Fotografia) e desenvolve ações voltadas para práticas de acessibilidade na arte.

Como citar: Venâncio, R. (2024). *iminências: fotografia, sertões e publicações de artista*. *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais (Qualis A2)*, 28 (48).

Doi: <https://orcid.org/0000-0001-9607-9603>
