



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA

ANGELO AUGUSTO CORREIA DE ARAÚJO

**VOLTAIRE FRAGA: FOTOGRAFIAS ESCOLHIDAS, MEMÓRIAS
REVELADAS. UMA POÉTICA DO DESESQUECIMENTO**

Salvador
2021

ANGELO AUGUSTO CORREIA DE ARAÚJO

**VOLTAIRE FRAGA: FOTOGRAFIAS ESCOLHIDAS, MEMÓRIAS
REVELADAS. UMA POÉTICA DO DESESQUECIMENTO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós graduação em Museologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Museologia.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha.

Salvador
2021

Araújo, Angelo Augusto Correia de

Voltaire fraga: fotografias escolhidas, memórias reveladas. Uma poética do desesquecimento / Angelo Augusto Correia de Araújo. -- Salvador, 2021.

134 f.

Orientador: Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha. Dissertação (Mestrado - Pós-Graduação em Museologia)

-- Universidade Federal da Bahia, Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2021.

1. Memória. 2. Esquecimento. 3. Poética do Desesquecimento. 4. Fotografias. 5. Voltaire Fraga. I. Nascimento Bernardo da Cunha, Marcelo. II. Título.

ANGELO AUGUSTO CORREIA DE ARAÚJO

**VOLTAIRE FRAGA: FOTOGRAFIAS ESCOLHIDAS, MEMÓRIAS REVELADAS.
UMA POÉTICA DO DESESCUECIMENTO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós graduação em Museologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Museologia

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha.

Salvador, _____ de 2021

Banca Examinadora

Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha – Orientador _____
Doutor em História Social (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006)
Universidade Federal da Bahia

Cleidiana Patrícia Costa Ramos - Examinadora _____
Doutora em Antropologia (Universidade Federal da Bahia, 2017)
Universidade do Estado da Bahia

Edgard Mesquita de Oliva Junior - Examinador _____
Doutor em Artes Visuais (Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016)
Universidade Federal da Bahia

Suely Moraes Ceravolo – Examinadora _____
Doutora em Ciências da Comunicação (Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2004)
Universidade Federal da Bahia

À Denise e Inaê, todo o amor que houver nesta vida.

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação de mestrado não chegaria a bom porto sem a valiosa ajuda para navegar de várias pessoas.

Agradeço primeiramente ao meu orientador Professor Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha, pela paciência, senso prático e argúcia na condução desta pesquisa. Você sempre acreditou.

Aos meus pais Edith e Totó (In memorian), por acreditarem na liberdade das escolhas.

À amiga Célia Aguiar, imprescindível presença, este trabalho tem muito de você.

À Andréa de Britto, pelas dicas e parceria lá no início do navegar.

À Rafael Magalhães, por acreditar desde o início que seria um trabalho lindo.

À Janaína Couvo, desde o primeiro encontro soubemos das convergências. Este trabalho tem muito de você.

À Alba Peixoto e Aroldo Peixoto, pela confiança e disponibilidade.

À Graça Ulmann, pela generosidade e confiança.

À Anaylton, Lílian, João, Ritta, Eliene e Larissa, amigos que compõe o G7, vocês foram esteio.

Aos professores do PPGMUSEU, principalmente Joseania Freitas e Clóvis Britto, pelos ensinamentos e resistência diária, numa educação tão combatida pelos descasos dos governantes.

À Professora Graça Teixeira, por oportunizar os primeiros trabalhos no MAFRO.

Aos funcionários do PPGMUSEU, Elisangela, Patrícia, Patrick e Lívia. Meu muito obrigado pela paciência.

Aos amigos Sílvio Rosado (In memorian) e Sônia Rosado, pelos relembramentos do “Beco do Cayres”.

À Elidinei Maria Bonfim, pelo trabalho na organização do acervo imagético da Fundação Gregório de Mattos, fundamental para aquisições imagéticas desta pesquisa, e pela gentileza constante.

À Professora Cleidiana Ramos, por aceitar o convite para compor a banca. E o texto, de repente, é imagem!

Ao Professor Edgar Oliva, por aceitar o convite para compor a banca. A escuridão ilumina os vagalumes.

À Professora Suely Cerávolo, por aceitar o convite para compor a banca. Lembro-me da primeira aula, ainda na graduação, quando o seu olhar atravessou a sala e acertou o meu olhar, dali a admiração só cresceu!

Araújo, Angelo Augusto Correia de. **Voltaire fraga: fotografias escolhidas, memórias reveladas. Uma poética do esquecimento.** Orientador Marcelo Cunha. 2021. 134 f. il. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 2021.

RESUMO

A pesquisa destaca os processos de curadorias de duas exposições do fotógrafo baiano Voltaire Fraga – em 1999, com curadoria de Célia Aguiar e entre 2008/2009, com curadoria de Diógenes Moura – e procura perceber a relação existente entre as categorias memória, esquecimento e fotografia como documento suporte de memória. Como desdobramento discursivo das observações, surge a “poética do “desesquecimento”, que além de ser força motriz deste trabalho, é também o exercício daqueles processos curatoriais. Ratifica-se ao final, através do método de leitura iconográfica e iconológica de 9 fotografias selecionadas das duas exposições, o processo de desvelamento do fotógrafo e de suas imagens/memórias.

Palavras-chave: Memória; Esquecimento; Poética do Desesquecimento; Fotografias; Voltaire Fraga. Bahia.

Araújo, Angelo Augusto Correia de. **Voltaire fraga: chosen photographs, revealed memories. A poiesis of “un-forgetfulness”**. Advisor Marcelo Cunha. 2021. 134 f. il. Dissertation (Master of Museology) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 2021.

ABSTRACT

The research highlights the curatorship processes of two photograph exhibitions by Bahian photographer Voltaire Fraga – first, curated in 1999 by Célia Aguiar, and second, curated by Diógenes Moura between 2008-2009 – while attempting to establish the existing relationship between memory, forgetfulness and photography in its role as memory keeper. As a result of the discursive unfolding of these observations, it emerges the poiesis of “un-forgetfulness”, which aside from being the driving force of this work, it is also the application of those curative processes. The process of unveiling of the photographer and of his images/memories is ratified at the end through the iconographic and iconological reading of 9 selected photographs from his exhibitions.

Key-words: Memory; forgetfulness; un-forgetfulness poetical; photographs; Voltaire Fraga. Bahia.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Foto 1	Capa da Revista Muito de 11/01/2009.....	11
Foto 2	Retrato de Voltaire fraga feito por Rodi Luchesi, sem data.....	12
Foto 3	Vendedor na Rampa do Mercado Modelo, 1943.....	13
Foto 4	Um velho sapateiro trabalhando, 1974.....	13
Foto 5	Dançando o samba na Festa da Ribeira, 1952.....	13
Foto 6	Operários na construção do Teatro Castro Alves, década de 1950.....	13
Foto 7	Cantando samba na festa da Ribeira, 1940.....	14
Quadro 1	Localização de documentos e escritos bibliográficos.....	15
Foto 8	Adenor Gondim, 1999. (da esquerda para a direita: Célia Aguiar, Orlando Santa Rosa, Leonardo José Fraga Peixoto e Voltaire Fraga). Abertura da Exposição “Bahia festiva e pitoresca de Voltaire Fraga”	52
Foto 9	Avenida Carlos Gomes, reformas urbanas na década de 40.....	61
Foto 10	Vendedores de frutas - Festa de N. Senhora da Conceição da Praia, década de 50.....	65
Foto 11	Vendedores de frutas - Festa de N. Senhora da Conceição da Praia, década de 50.....	65
Foto 12	Almoço do peão de obra, 1965.....	66
Foto 13	Lavagem do Bonfim, oferta pra para Oxalá (sorrindo), 1951.....	66
Foto 14	Lavagem do Bonfim, belo desfile na Av. Jequitaia, 1951.....	66
Foto 15	Rua Chile à noite, vendo-se o trilho do bonde, 1954.....	67
Foto 16	Grupo da família no Solar do Unhão, sem data.....	71
Foto 17	Voltaire Fraga e Nair Fraga, sem data.....	71
Foto 18	Dois meninos na canoa, 1946.....	73
Foto 19	Pescadores na praia de Armação, 1958.....	77
Foto 20	Pescadores na praia de Armação, 1958.....	77
Foto 21	Presente para mãe d’agua na praia de Santana, 1948.....	80
Foto 22	Lavadeiras do Dique do Tororó, 1941.....	85
Foto 23	Lavadeiras do Dique do Tororó, 1941.....	85
Foto 24	Lavadeiras do Dique do Tororó, 1941.....	85
Foto 25	Lavagem do Bonfim, 1951.....	90
Foto 26	Rampa do Mercado Modelo, 1940.....	94

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

IPHAN – Instituto do Patrimônio Artístico e Nacional

PMS – Prefeitura Municipal de Salvador

SECULT – Secretaria de Cultura

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. A MEMÓRIA, O ESQUECIMENTO E A POÉTICA DO DESESQUECIMENTO: UM ESBOÇO TEÓRICO	19
1.1. Acervo Fotográficos – Uma Visão da Fotografia Como Documento Suporte de Memória.....	23
1.2. Memória: entre o passado, o presente e o futuro, uma breve observação.....	27
1.3. A memória, o esquecimento e a “poética do desesquecimento”	28
1.4. Uma metodologia de leitura de imagens iconográfica e iconológica.....	37
2. DAS NARRATIVAS CURATORIAIS DE DIÓGENES MOURA E CÉLIA AGUIAR À BIOGRAFIA DE VOLTAIRE FRAGA	47
3. FOTOGRAFIAS ESCOLHIDAS, MEMÓRIAS REVELADAS	72
3.1. DOIS MENINOS NA CANOA NO POÇO DE ITAPAGIPE, 1946.....	73
3.2. PUXADA DE REDE NA PRAIA DE ARMAÇÃO, 1958.....	77
3.3. PRESENTE PARA MÃE D’ÁGUA NA PRAIA DE SANTANA, RIO VERMELHO, 1948.....	80
3.4. LAVADEIRAS DO DIQUE DO TORORÓ, 1941.....	85
3.5. LAVAGEM DO BONFIM, NA PORTA DA IGREJA (LAVANDO), 1951.....	90
3.6. RAMPA DO MERCADO MODELO COM BARCOS, DEC. 1940.....	94
4. À GUIA DE CONCLUSÃO, DEPOIS DAS ESCOLHAS, UM SORTIMENTO DE POSSIBILIDADES OU AINDA, A MEMÓRIA DAS ÁGUAS	98
5. REFERÊNCIA	101

APÊNDICE

ANEXOS

INTRODUÇÃO

“... o que vejo é o beco”¹

Você conhece o fotografo Voltaire Fraga? Repeti esta pergunta centenas de vezes, desde que tive o primeiro contato, em 2009, com a sua obra imagética. Na maioria das vezes obtive um “não” como resposta. As poucas pessoas que responderam que o conheciam, não sabiam dar detalhes sobre a sua biografia. Penso que as respostas afirmativas se referiam mais ao “ouvir falar” do que ao conhecer verdadeiramente. Confesso que, antes daquele ano, eu também nem imaginava quem era aquele fotógrafo, mas posso afirmar que ao abrir a revista MUITO, publicação dominical do jornal A TARDE, fui afetado pelo preto, branco e cinzas das imagens impressas em suas páginas. Lembro-me que a capa da revista trazia o título: “Voltaire Fraga, o fotógrafo esquecido”. Durante muito tempo fiquei confuso com a palavra “esquecido” ali estampada, quando o que caberia, ao menos era a minha percepção naquele momento, seria a palavra “desconhecido”.

Foto 1 - Capa da Revista Muito de 11/01/2009



Fonte: Jornal A Tarde

A reportagem central contava um pouco da história do fotógrafo e aludia a uma exposição que acontecia na Pinacoteca do Estado de São Paulo. A mesma exposição aportara no Palacete das Artes, museu situado no bairro da Graça em Salvador, no mês de agosto de 2009, e contava com 100 imagens selecionadas através do trabalho de curadoria de Diógenes Moura, à época, curador de fotografias da Pinacoteca, e tinha o título de “Abundante cidade, dessemelhante Bahia”. Aliás, a exposição, percorreu outras cidades do Brasil, a exemplo de

¹ Verso do “Poema do Beco” de Manuel Bandeira, extraído do livro “Estrela da Vida Inteira”, pág. 150.

Fortaleza e Belém. Resolvi então, mesmo que de maneira tímida, começar a pesquisar sobre Voltaire Fraga.

Foto 2 - Retrato de Voltaire Fraga feito por Rodi Luchesi, sem data



Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

Não encontrei, na literatura biográfica e histórica, tampouco em leituras acadêmicas, algo que fosse substancial para compreender o fotógrafo e a sua produção. Ainda em 2009, fui à exposição citada e pela segunda vez fui tocado pelas imagens de uma cidade muitas vezes imaginada, erguida em enquadramentos que revelavam memórias fragmentadas, mas que formavam um determinado painel da cidade da Bahia, e por outro lado, uma cidade real, muitas vezes vivida. Aquelas fotografias levaram-me a outro espaço/tempo, a outro lugar, à Avenida Cayres, ou ao Beco do Cayres, ou simplesmente, ao beco. O tempo do relógio diluiu-se, aquele beco da infância está ali, na sala do museu, em minha mente, em minhas memórias e esquecimentos. Primeiro vi dona Regina, lavadeira de ganho que estava sempre a sorrir e a mascar fumo de corda. Era daquelas que lavava, ensaboava, estendia, quarava, secava e engomava as roupas; Depois, vi Milton Medalha, pescador dos bons, contador de histórias diversas, inclusive as de pescadores e seu difícil ofício diário; Dona Lindú, uma senhora que morava na primeira casa do beco, ao lado direito de quem adentrava o espaço. Sempre com um charuto à boca, se quedava à frente da casa, onde ocorriam jogatinas; Milton Sapateiro, o mago dos couros, realizava a gafeira do beco e as festanças dos santos e orixás; e nós, a criançada, nos misturávamos com os adolescentes dali, a fazer badogues, arraias, papagaios, rabiolas, rolimãs e outras brincadeiras inventadas na infância. Lembrei-me ainda que, na entrada do beco, ao lado direito, existia um muro, ao qual chamávamos de “buracão”. Foi

batizado dessa forma, pois, durante uma chuva ocorrida naquela década de 70, os moradores do lugar foram tomados pela água em suas casas e no próprio beco, que tiveram que abrir um grande buraco para que a água escoasse no terreno contíguo ao muro. O Beco do Cayres, com suas quinze casas, estava em esquecimento até aquele momento, em que tive contato com as fotografias de Voltaire Fraga. Dali em diante, aquele fotógrafo passou a fazer parte dos meus dias. As fotos a seguir despertaram as lembranças daquele beco:

Foto 3 - Vendedor na Rampa do Mercado Modelo, 1943



Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

Foto 4 - Um velho sapateiro trabalhando, 1974



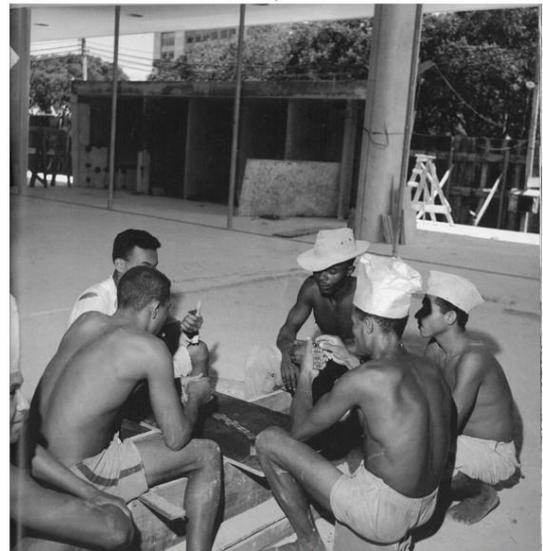
Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

Foto 5 - Dançando o samba na Festa da Ribeira, 1952



Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

Foto 6 - Operários na construção do Teatro Castro Alves, década de 1950



Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

Foto 7 - Cantando samba na festa da Ribeira, 1940



Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

O aprofundamento do interesse pelo fotógrafo e suas imagens, me levou da curadoria de Diógenes Moura à curadoria de Célia Aguiar, na primeira e única exposição individual de Voltaire Fraga em vida, no ano de 1999. As duas curadorias são os mananciais deste trabalho. A partir delas, faremos um passeio pela história/biografia de Voltaire Fraga, narrativas que detalharemos no 2º capítulo desta dissertação. Para tanto, realizamos um trabalho, anterior à escrita, onde detectamos algumas fontes de pesquisa. É preciso, porém, aludir à importância da realização desse levantamento, antes de revelarmos essas fontes e os documentos coletados a partir delas.

A História chama de heurística a etapa de localização e seleção de fontes, e é uma das primeiras e mais importantes no processo de pesquisa. Concentramos os esforços na busca de fontes fotográficas, além de informações documentais relacionadas aos processos que deram origem às fotografias, além de outras fontes que transmitiam informações sobre os assuntos registrados em dado momento histórico, de fotógrafos que atuaram em diferentes períodos, das tecnologias empregadas nos diversos momentos. São informações que irão compor um cenário apropriado para a análise que se pretende. Entretanto, é preciso lembrar que a tarefa de localização e seleção de fontes fotográficas foi trabalhosa e penosa, tendo em vista que, dificilmente, encontramos um arquivo ou acervo organizado, de modo que o pesquisador tivesse uma razoável facilidade no manejo das fotografias. Comumente verifica-se o material fotográfico mal acondicionado, falta de pessoas especializadas em arquivo de suporte fotográfico, entre outras questões fundamentais para a conservação de fotografias. A consulta às mais variadas fontes, é justificada pelo fato de que é preciso realizar fichamentos e

cruzamentos de informações, de forma a aferir continuamente, dados e fatos que servirão como objeto de análise e interpretação. Boris Kossoy (2014) sinaliza a importância dessa etapa e cita algumas razões:

estabelecer uma cronologia de fotógrafos e seus sucessores, e assim obter um rastreamento da atividade fotográfica nos diferentes períodos; para se ter um contato abrangente e familiarização com os artefatos fotográficos do passado, a diversidade temáticas, os estilos e as tecnologias empregadas nos diferente períodos; para se obter um mapeamento da documentação fotográfica existente, através do levantamentos dos acervos fotográficos públicos e privados. (KOSSOY, 2014, p. 64-65).

Na pesquisa em questão, valoriza-se também a localização de documentos e escritos bibliográficos, objetos e materiais fotográficos utilizados no período estudado, depoimentos orais, documentos contratuais, catálogos de exposições, publicações de notícias e fotografias em periódicos, publicação de fotografias em livros e informações que possam compor a biografia de Voltaire Fraga. Dessa forma, no período compreendido entre abril/2018 e julho/2018, foram localizadas e selecionadas algumas fontes, descritas no quadro abaixo e no anexo deste trabalho:

QUADRO 1 - Localização de documentos e escritos bibliográficos.

TIPO DE FONTES	LOCALIZAÇÃO	HISTÓRICO
ICONOGRÁFICAS	FUNDAÇÃO GREGÓRIO DE MATOS - PREFEITURA MUNICIPAL DE SALVADOR	Foram encontrados 110 registros fotográficos de Voltaire Fraga e 7 textos iconográficos que se referem a algumas fotografias. Estes documentos fazem parte do acervo do Arquivo Municipal de Salvador, vinculado à Secretaria de Cultura - SECULT com localização específica no arquivo áudio visual da Fundação Gregório de Matos - Fundo PMS. Foi redigido um Contrato de Cessão de Direitos de Imagem.
ESCRITAS IMPRESSAS/ ICONOGRÁFICAS	JORNAL A TARDE	Foi realizada uma pesquisa nos arquivos do Jornal A Tarde e localizadas 49 notícias e/ou reportagens (algumas com registros fotográficos) entre os anos de 1920-2018, que versam sobre Voltaire Fraga. O arquivo foi repassado em formato digital e papel.
ICONOGRÁFICAS/ ESCRITAS IMPRESSAS	ARQUIVO PESSOAL DO PESQUISADOR	Catálogo da exposição "Voltaire Fraga - Abundante Cidade, Dessemelhante Bahia", exibida na Pinacoteca do Estado de São Paulo entre 15/11/2008 e 11/01/2009.

ORAIS	ARQUIVO PESSOAL DO PESQUISADOR	Foram realizadas 13 (treze) entrevistas com a fotógrafa Célia Aguiar que foi a curadora da exposição "Bahia Festiva e Pitoresca de Voltaire Fraga", realizada no ano de 1999 na Galeria Pierre Verger. Foi a 1ª. Exposição individual de Fraga e a única em vida. Segundo Célia Aguiar, foi realizado um trabalho de seleção, revelação e ampliação de fotografias, durante 3 meses, no laboratório particular do fotógrafo Voltaire Fraga.
ESCRITAS IMPRESSAS/ ICENOGRÁFICAS	INSTITUTO FEMININO DA BAHIA	Localizado o livro "Brazilian Culture - Na Introduction to The Study of Culture in Brazil" de autoria de Fernando de Azevedo, publicado em Nova York no ano de 1942, que contem fotografias de Voltaire Fraga.
ORAIS	ARQUIVO PESSOAL DO PESQUISADOR	Foi realizada 1(uma) entrevista com Alba Peixoto e Aroldo Peixoto em julho/2019.
ESCRITAS IMPRESSAS/ ICENOGRÁFICAS	IPHAN	Foi encontrado o volume dos "Cadernos de Pesquisa e documentação do Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional - IPHAN Nº 4 – A Fotografia na Preservação do Patrimônio Cultural: uma abordagem preliminar" com informações sobre fotógrafos que já trabalharam para a entidade. Consta no volume que Voltaire Fraga trabalhou para o IPHAN no ano de 1948. As possíveis fotografias produzidas estão no arquivo geral do IPHAN no Rio de Janeiro.

Fonte: Elaborado pelo autor

E foi de posse dos documentos e dados coletados que buscamos pistas para facilitar a escrita de narrativas das curadorias de Diógenes Moura e Célia Aguiar, bem como da biografia de Voltaire Fraga. Abordamos também alguns conceitos relacionados à categoria curadoria. O intuito foi o de tentar aproximar os processos curatoriais narrados de ideias/conceitos sedimentadas e em construções, com entendimento de que existe uma dinâmica em relação àqueles conceitos, sobre curadoria. Utilizamos, portanto, alguns autores da área de museologia como Maria Cristina Bruno, Marília Xavier Cury, Sabrina Damasceno Silva e Marijara Souza Queiroz.

A partir de então, percebemos que era preciso conceber uma poética que desvelasse a importância do fotógrafo e sua obra. O que veremos no 1º capítulo², advém dessas percepções, fruto de caminhos incertos, mas possíveis de serem revelados, num esboço teórico que (des)água na “poética do desesquecimento”.

Para isso, recorreremos a uma revisão bibliográfica em busca de possibilidades de abordagens das categorias memória, esquecimento e fotografia. A diversidade de perspectivas sobre os assuntos nos levou a elaborar quatro questões, que pavimentaram o nosso processo

² Nesta introdução invertimos a ordem de apresentação dos capítulos 1 e 2 propositadamente, para mostrar que é possível ler este trabalho a partir de qualquer um dos capítulos, sem que se perca o nexa e o liame.

discursivo, são elas: A fotografia como documento suporte de memória e a importância do acervo imagético; a memória na sua relação entre passado/presente/futuro; a memória e o esquecimento como categorias complementares em busca de apaziguamentos; e a metodologia de análise e leituras de imagens iconográfica e iconológica como possibilidade de exercício da “poética do desesquecimento”.

Dessa forma, encontramos esteio em alguns autores para abordar cada parte desse esboço teórico, entre eles: Jonathan Forster; Henri Bergson; Paul Ricoeur; Boris Kossoy; Vilém Flusser.

Já no 3º capítulo, apresentaremos as leituras das imagens de nove fotografias escolhidas que compuseram as duas exposições, e assim pretendemos ratificar o caminho discursivo escolhido que faz com que este trabalho seja um exercício da “poética do desesquecimento”, que em rigor, é também o exercício das curadorias que serão apresentadas. Aliás, daqui de onde estou, recordo que quando percorri o salão do museu e vi aquelas fotografias, e ao ser tomado por imagens muito pessoais, percebi que Voltaire Fraga e suas imagens foram esquecidos em algum momento e o que nos motiva é a possibilidade de trilhar caminhos que nos permita desvelar e reconhecer os seus atributos.

Porém, antes do aprofundamento da escrita, gostaria de situar este trabalho na área escolhida para o percurso acadêmico, a museologia. Primeiro porque lidamos com acervos fotográficos oriundos de entidades particulares, instituições privadas, instituições públicas e instituições museológicas; segundo porque se trata de memória em acervo imagético e, por excelência, a museologia é também utilizada como ferramenta para garantir a preservação dessas memórias; terceiro porque tangenciamos uma área de estudo multidisciplinar, que é a curadoria, o que nos permite dizer que a respeito desta, a museologia tem contribuições importantes e consolidadas; por último, e que toca todas as questões anteriores, a figura indissociável do olhar museológico, que perpassa todo o conteúdo desta pesquisa.

Li em uma revista³, certo dia, algumas palavras da fotógrafa Arlete Soares (2011, p. 7): “A fotografia promove a nostalgia”. Este, realmente, é um sentimento presente na realização deste trabalho, quando temos a fotografia como testemunho de um passado, que reflete no presente, inevitavelmente, lembranças inquietantes, posto que, alegremente silenciosas. Sim, a nostalgia é o silêncio que nos invade, sem que possamos ver nem ouvir, e invariavelmente nos remete à saudade. Voltaire Fraga é esse fotógrafo que nos remete à

³ Entrevista publicada na revista MUITO de 15 de maio de 2011 para o jornalista Vitor Pamplona.

alegria da saudade. Ele brinca com a saudade através da sua obra fotográfica. Ampliemos a saudade?

1. A MEMÓRIA, O ESQUECIMENTO E A POÉTICA DO DESESCUECIMENTO: UM ESBOÇO TEÓRICO.

“El tempo es olvido y es memoria”⁴

“Escrever nem uma coisa nem outra – A fim de dizer todas – Ou, pelo menos, nenhuma. Assim, ao poeta faz bem desexplicar – tanto quanto escurecer acende os vagalumes.”⁵

É quase sempre penosa a tarefa de escolher uma epígrafe para algum escrito, pois nela, é engendrada a ideia principal, ao mesmo tempo em que, deverá engendrar-se e consequentemente, permear todo o texto, eis o primeiro desafio desta escrita. Mas, ao deparar-se com os versos do poema “Milongas de Albornoz” de Jorge Luis Borges, e ser tocado por eles, revela-se a possibilidade de imaginar, a princípio, o que há muito foi desejado pelo fotógrafo Voltaire Fraga⁶, ao dizer: “Naquela época eu já pensava em fazer documentação histórica, em fotografar para o futuro. Queria que as fotos fossem usadas na educação, em aulas de história da cidade. Isso desperta o idealismo”⁷. Vejamos o poema-milonga completo de Borges:

Milonga de Albornoz

*Alguien ya contó los días.
Alguien ya sabe la hora.
Alguien para Quien no hay
ni premuras ni demora.
Albornoz pasa silbando
una milonga entrerriana;
bajo el ala del chambergo
sus ojos ven la mañana.*

*La mañana de este día
del ochocientos noventa;
en el bajo del Retiro
ya le han perdido la cuenta
de amores y de trucadas
hasta el alba y de entreveros*

⁴ “O tempo é esquecimento e é memória” Versos finais do poema “Milonga de Albornoz” de Jorge Luis Borges, escrito em 1965 para compor o livro “Para las seis cuerdas”, no qual o escritor argentino adotou a métrica característica das milongas em seus poemas.

⁵ BARROS, M. O Guardador de Águas. São Paulo: Art Editora, 1989.

⁶ Voltaire Fraga (1912-2006) foi um fotógrafo baiano, que através da sua sensibilidade e maneira particular de fotografar, registrou imagens do cotidiano da “Cidade da Bahia” entre as décadas de 20 e 70 do Século XX. No último capítulo deste trabalho, analisaremos algumas fotografias que compõem o acervo da família do fotógrafo.

⁷ Palavras de Voltaire Fraga contidas no texto de Agnes Mariano originalmente publicado no jornal Correio da Bahia em dezembro de 2001. <<http://www.overmundo.com.br/banco/fotografos-baianos>> Acesso em: 09 de jan. 2019.

*a fierro con los sargentos,
con propios y forasteros.*

*Se la tienen bien jurada
más de un taura y más de un pillo;
en una esquina del sur
lo está esperando un cuchillo.
No un cuchillo sino tres
antes de clarear el día,
se le vinieron encima
y el hombre se defendía.*

*Un acero entró en el pecho,
ni se le movió la cara;
Alejo Albornoiz murió
como si no le importara.
Pienso que le gustaría
saber que hoy anda su historia
en una milonga. El tiempo
es olvido y es memória.⁸*

Borges, através da narrativa da morte de Alejo Albornoiz, relata ao final do poema a possível satisfação do personagem se soubesse que a sua história seria contada numa milonga⁹. Assim como Albornoiz, é possível que Voltaire Fraga ficasse feliz, se soubesse que a sua história começa a ser contada em salas de aula. Para além da questão imaginada, em seus versos finais, o poema traz a relação assertiva entre memória e esquecimento, e é na relação complexa entre essas categorias de pensamento, que também se revela a possibilidade de verificar como foram construídas as memórias da “Cidade da Bahia”¹⁰ por Voltaire, através dos seus registros imagéticos, assim como, indagar quais os processos que desencadearam os esquecimentos e silenciamentos tanto do fotógrafo quanto daquelas memórias. É possível, ainda, verificar como as imagens, influenciam as construções de memórias de quem as observa, uma possibilidade de dar novos significados à vivência pessoal.

⁸ Milonga de Albornoiz:

Alguém já contou os dias. Alguém já sabe a hora. Alguém para quem não há nem pressa nem demora. Albornoiz passa sibilando uma milonga entrerriana; sobre a aba do chapéu seus olhos veem a manhã; Na manhã deste dia de oitocentos e noventa. No bairro do Retiro que já perdeu a conta de amor e de trucadas até de madrugada e entreveiros de ferro com os sargentos, com eles próprios e forasteiros; Se existem bem juradas mais de um taura e mais de um canalha; numa esquina do sul está esperando por uma faca. Não só uma, mas três antes do amanhecer, vieram pra cima dele e o homem se defendia; A adaga entrou em seu peito ele nem moveu seu rosto. Alejo Albornoiz morreu como se eles se importassem. Penso que gostar-lhe-ia saber que hoje sua história anda em uma milonga. O tempo é o esquecimento e a memória.

⁹ Milonga é um termo que se refere a um gênero musical bastante difundido ao sul do continente americano. Pode ser designado também como enredo.

¹⁰ “Cidade da Bahia”, uma das formas utilizadas para denominar a Cidade do Salvador, capital do Estado da Bahia.

De forma diferente, também marcante, deparar-se com os versos de Manoel de Barros e trazê-los como segunda epígrafe, diz o quanto podemos pensar nas antíteses que se complementam. Se o “escurecer acende os vaga-lumes”, a memória pode “acender” o esquecimento ou ainda, ao inverter a sentença, como no verso, o esquecimento pode “acender” a memória. Quando pretendemos analisar fotografias sob essas óticas e ao lembrar, nos deparamos com lacunas causadas pelo esquecimento, podemos então, preenchê-las com possibilidades do imaginário, e dessa forma dar sentidos ao que foi rememorado.

Pode-se pensar que o ocultamento causado pelo enquadramento pretendido na fotografia, se relaciona com o que ficou esquecido no processo de rememoração, ao pensarmos a memória como seleção, precisamos atentar para o que, por ventura, se encontra à margem, mas tem pertencimento na memória. É o que, segundo José de Souza Martins (2008), remete à relação existente entre a “fotografia como representação social e memória do fragmentário” ao dizer que “a fotografia vai se definindo, no contemporâneo, como suporte da necessidade de vínculos entre os momentos descontraídos do todo possível, como documento da tensão entre ocultação e revelação”. (MARTINS, 2008, p. 36)

Boris Kossoy (2013)¹¹ relata que,

As imagens fotográficas, entretanto, são apenas o ponto de partida, a pista para tentarmos desvendar o passado. Elas nos mostram um fragmento selecionado da aparência das coisas, das pessoas, dos fatos, tal como foram esteticamente congelados num dado momento de sua existência/ocorrência. (KOSSOY, 2013)

E complementa o seu pensamento:

A realidade da fotografia não corresponde (necessariamente) à verdade histórica, apenas ao registro expressivo da aparência. Seu potencial informativo poderá ser alcançado na medida em que esses fragmentos forem contextualizados na trama histórica em seus múltiplos desdobramentos sociais, políticos, culturais, que circunscreveram no tempo e no espaço o ato da tomada do registro. Caso contrário essas imagens permanecerão estagnadas em seu silêncio: fragmentos desconectados da memória. (IBID, 2013).

¹¹ Em artigo intitulado “Fotografia e memória”, publicado pelo Uniblog em 05 de out de 2013, Boris Kossoy pontua algumas ideias que iremos tratar quando das análises fotográficas propostas ao final deste trabalho. Disponível em <<https://www.blogsoestado.com/uniblog/2013/10/05/boris-kossoy-fotografia-e-memoria/>> Acesso em: 01 de out de 2019.

Enquanto Mário Chagas (2009) nos alerta para o caráter seletivo da memória, porque não dizer, os enquadramentos e fragmentos da memória, e para a trama existente entre memória e poder, e a teia de forças que lhes conferem sentido. E complementa:

O caráter seletivo da memória implica o reconhecimento de sua vulnerabilidade à ação política de eleger, reeleger, subtrair, adicionar, excluir e incluir fragmentos no campo do memorável. A ação política, por seu turno, invoca, com frequência, o concurso da memória, seja para afirmar o novo, cuja eclosão dela depende, seja para ancorar no passado, em marcos fundadores especialmente selecionados, a experiência que se desenrola no presente (CHAGAS, 2009, p. 136).

São diversos os estudos que se ocupam dos percursos referentes às questões da memória. Poderíamos destacar aqui estudos nas áreas de literatura, medicina, psicologia, história, museologia, filosofia, que traçam suas trajetórias particulares sobre tais temas. Iremos trabalhar, principalmente, com alguns pensamentos da filosofia, literatura e das ciências humanas. Talvez a escolha por linhas de pensamento, se deva a uma preferência por formas discursivas que possam solidificar as argumentações. Não necessariamente, as ideias, devem seguir o mesmo caminho, mas é necessário buscar nas contradições, possibilidades de construções de discursos que, criativamente, apresentem soluções diversas para os problemas apresentados.

O que se pretende, em rigor, é que ao tratarmos das memórias construídas através da fotografia (documento suporte de memória)¹², tendo em vista que tanto estas, quanto aquelas apresentam em comum, primeiramente o caráter nostálgico, pois que remetem ao passado e pretendem de maneira semelhante, tornar presente algo que é ausente, seja possível descortinar algumas referências pretéritas criadas e, principalmente, com a dinâmica inerente aos processos mnemônicos, possamos tecer análises que confirmem significados ao mundo.

¹² Não por acaso, a fotografia com sua característica de verossimilhança, posto que se assemelha à realidade e dela se ocupa de representar, e polissêmica em sua essência, desperta polêmicas e vem suscitando ao longo da sua existência, abordagens nos mais diversos campos. Ter a fotografia como documento suporte de memória, significa compreender sua importância no processo de reconstrução de fatos que, por ventura, necessitem de testemunho ocular do que aconteceu. É também, perceber a sua importância para o desenvolvimento das ciências e das artes. Mais recentemente no campo da cultura da visualidade, deixa de ser pensada apenas como fonte de pesquisa e torna-se objeto de saber, crítica, reflexão e análise.

César Baio (2017) traduz as palavras de Vilém Flusser¹³ para dizer que, “a fotografia teria sido criada visando registrar eventos do mundo e os cristalizar em cenas que servissem como documento de história como uma espécie de memória de uma suposta linha do tempo universal” e revela que Flusser inverte o ponto de vista, ao se referir à análise de uma imagem¹⁴, nos convidando a pensar para além da relação da imagem com o referente, ou objeto fotografado, e começar a se perguntar como a fotografia afeta o contexto em que está inserida, em outras palavras, qual o sentido dado ao contexto para perceber o que da imagem se projeta para o mundo.

1.1. Acervo Fotográficos – Uma Visão da Fotografia Como Documento Suporte de Memória

Do que pode advir dessas percepções, algumas questões sensibilizam e compõem esta escrita; a primeira, diz respeito ao cuidado que teremos ao nos referir à fotografia como documento suporte de memória, e para isso teceremos algumas considerações a partir do que pensamos em relação às pesquisas realizadas em acervos, incluindo-se, portanto, o acervo fotográfico de Voltaire Fraga.

A pesquisa em acervos consiste em um esforço sistemático de identificação, inventariação, seleção, organização e interpretação das reminiscências da produção humana, com o intuito de permitir que, por meio dessas reminiscências, seja possível compreender a multiplicidade da subjetividade humana e seus frutos. O principal resultado desse trabalho é o acesso a documentos, especialmente os textos, que têm servido de fonte às diversas pesquisas nas áreas de ciências humanas. Reconhece-se que

Os primeiros documentos escritos surgiram não com a finalidade de, posteriormente, se fazer com eles a história, mas com objetivos jurídicos, funcionais e administrativos – documentos que o tempo tornaria históricos. O desenvolvimento da vida econômica e social, por sua vez, também originou os documentos necessários às transações, e tudo isso veio a

¹³ Embora Vilém Flusser tenha seu reconhecimento no Brasil ligado, em grande parte, à teoria da fotografia, sua obra atualmente é considerada uma das mais fecundas abordagens filosóficas para pensar o papel da imagem e a condição da existência humana na contemporaneidade

¹⁴ Aqui pensada como imagem técnica (produzida por aparelhos). O conceito de imagem técnica foi tratado e aprofundado por Vilém Flusser no livro “Filosofia da Caixa Preta – Ensaio para uma futura filosofia da fotografia”.

constituir fontes documentais custodiadas pelos arquivos. (BELLOTTO, 2007, 175)

Os documentos escritos já foram considerados, por muito tempo, a principal (ou mesmo a única) fonte fidedigna de informações para o conhecimento do passado, “Um ponto de vista que evolui no tempo e que seria superado pelo avanço da História como disciplina científica [...]” (SAMARA; TUPY, 2010, p. 17).

Fontes têm historicidade: documentos que "falavam" com os historiadores positivistas talvez hoje apenas murmurem, enquanto outros que dormiam silenciosos querem se fazer ouvir. E que dizer da História oral, das fontes audiovisuais, de uso tão recente? (PINSKY, 2008, p. 8)

Aqui começamos a pensar que os documentos de acervo passam a apresentar uma nova potencialidade em razão da possibilidade de outros tipos de materiais serem considerados *documento*, para além dos textos escritos. A imagem passa, então, a exercer em plenitude sua função enquanto *monumento e documento* (LE GOFF, 2003, P. 525-541):

Quando as imagens visuais, dentre elas a fotografia, são utilizadas como fontes de pesquisa histórica, é porque funcionam como mediadoras e não como reflexo de um dado universo sociocultural. Integrarem um sistema de significação que não pode ser reduzido ao nível das crenças formais e conscientes. Pertencem à ordem do simbólico, da linguagem metafórica. São portadoras de estilos cognitivos próprios. (BORGES, 2011, p. 18-19)

O trabalho com as imagens, portanto, requer um tratamento que valorize os elementos produtores de significado de que são dotadas. Não obstante, é oportuno observar a relação existente entre acervos e memória, e para isso recorreremos inicialmente a Foster, quando sinaliza que:

A memória é muito mais do que apenas trazer à mente informações vividas em algum momento anterior. Sempre que a experiência de um evento passado influencia alguém em um momento futuro, a influência dessa experiência anterior é uma elaboração da memória sobre o acontecimento passado. (FOSTER, 2011, p. 8)

Perpassa, dessa maneira, dimensões tão diversas quanto o é a própria subjetividade humana. Não se trata de uma cópia fiel do mundo, é o conjunto de informações e impressões sobre as experiências vividas interpretadas pelo indivíduo segundo suas ideias e expectativas (ibid., p. 19). A memória é, portanto, um processo/atividade auto-organizador/a, em que o homem não apenas organiza os *vestígios mnemônicos*, mas também procede a sua releitura. (LE GOFF, 2003, p. 420)

Por exemplo, a experiência de cada pessoa que assiste a um filme será diferente porque trata-se de indivíduos diferentes, que se baseiam em passados pessoais diferentes e que têm valores, pensamentos, objetivos, sentimentos, expectativas, humores e experiências diferentes. Elas podem ter sentado lado a lado no cinema, mas com certeza viveram filmes subjetivamente diferentes. Um evento, quando acontece, é construído pela pessoa que o experimenta. (...) Mais tarde, ao tentarmos lembrar daquele evento, enquanto algumas partes do filme vêm à mente de forma instantânea, outras são reconstruídas por nós – a partir das partes que lembramos, que sabemos ou acreditamos ter acontecido (o que provavelmente é baseado em nossos próprios processos inferenciais sobre o mundo, combinados com os elementos do filme que recordamos.) Na verdade, somos tão bons nessa reconstrução (ou “preenchimento das lacunas”) que muitas vezes ignoramos de maneira consciente que isso tenha acontecido. (FOSTER, 2011, p. 19)

Por essa razão, ao trabalhar com documentos, um cuidado fundamental deve ser, sempre ter em mente que o objeto com que se está trabalhando é um produto mnemônico que está sujeito a todas as vicissitudes do processo de organização e reorganização desses vestígios.

Não obstante, os acervos são uma preocupação antiga para as ciências que se dedicam aos feitos do homem e sua história, por possibilitarem o acesso a diversas peças complementares. Dessa forma, o trabalho com os vestígios do passado é, sem dúvidas, um quebra-cabeça sob muitos pontos de vista, a despeito das sucessivas realidades que podemos abordar a partir do documento. Assim sinaliza Bellotto (2007):

O historiador não analisa o documento pelo documento; antes, utiliza-o como ponte para o passado, ou do arquivo para a realidade. Essa passagem documento ao passado é um processo decisivo pelo qual se cumpre o essencial da elaboração do conhecimento histórico. No entanto, o documento reflete uma realidade; não é a realidade concreta. É um discurso sobre a realidade. Ora, o historiador parte da “leitura” da realidade passada, somando a isso a carga do presente sobre si próprio, presente que em si já é

resultado de sucessivas realidades que aconteceram desde o momento da produção do documento até a sua chegada às mãos de quem vai analisá-lo, usando o instrumental analítico e crítico que lhe fornece sua formação profissional. (BELLOTTO, 2007, p. 264)

Sinaliza-se ainda, uma questão fundamental para a elaboração da memória a partir de acervos, a perspectiva de uma memória coletiva, que assume significados diversos em consonância como o que preconiza determinado grupo de indivíduos.

Porque a memória não é apenas individual, na verdade, a forma de maior interesse para o historiador é a memória coletiva, composta pelas lembranças vividas pelo indivíduo ou que lhe foram repassadas, mas que não lhe pertencem somente, e são entendidas como propriedade de uma comunidade, um grupo (SILVA; SILVA, 2009, p. 276).

Portanto, acervos de escritores, políticos, personalidades, instituições públicas e privadas, sejam ou não *arquivos*, acenam com um profícuo terreno de pesquisa, sob esse ponto de vista, e têm recebido atenção especializada de pesquisadores que se dedicam a desvendar as peculiaridades dos diversos acervos e restituir-lhes o poder de “(...) atualizar impressões ou informações passadas ou que representa [o homem] como passadas” (LE GOFF, 2003, p. 419), tirando-os do ostracismo e dando-lhes o tratamento adequado. Como tratamos aqui de um acervo fotográfico, convém reiterar que

os arquivos constituem uma das áreas nas quais a fotografia se encontra presente de forma sistemática em nossa sociedade, mas essa situação pouco contribuiu para o desenvolvimento de estudos mais aprofundados sobre o tema dos documentos fotográficos. Embora presentes na maioria dos arquivos – públicos e privados, institucionais e pessoais – e submetidas a tratamento de identificação, arranjo ou classificação e descrição nesses espaços, as fotografias têm sido, no entanto, pouco problematizadas, tanto no que diz respeito às suas características de registro visual quanto em relação aos papéis que lhe são conferidos no processo de constituição dos próprios arquivos. (LACERDA, 2013, p. 55)

Essa situação remete-nos à problemática do estudo das imagens como fontes, a própria indagação da imagem como documento. Sendo um suporte frágil, que requer cuidados específicos e está intensamente suscetível a degradação, as imagens, em seus suportes, são comumente tratadas nos acervos e centros de documentação como coleções. (BIZELLO, 2012, p. 91)

Decorre, porém, que a imagem apresenta uma série de características que a distinguem dos documentos textuais. Enquanto forma de registro, sua linguagem e sua materialidade são distintas, constituindo um entrave à metodologia arquivística aplicada aos textos escritos; além disso, não há vinculação de origem da imagem às técnicas e procedimentos administrativos. Lacerda (2013) comenta que, “Como não pertencem à categoria de documentos criados para representar ações com valor jurídico ou legal, não apresentam traços que permitam sua classificação de acordo com uma natureza oficial.” (LACERDA, 2013, p. 55-56)

Não deveria, contudo, existir, *a priori*, nenhum impedimento ao entendimento da imagem como documento, que, segundo a definição do *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística*, é uma “Unidade de registro de **informações**, qualquer que seja o **suporte** ou **formato**.” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 73, grifos do autor). Jacques Le Goff (2003) dirime qualquer dúvida ao estabelecer a diferença entre *monumento* e *documento*, ambos são reminiscências do passado que têm o poder de evocá-lo e perpetuar a recordação, o *documento* é aquele que serve de prova para o acontecimento histórico. (LE GOFF, 2003, p. 525-541)

1.2. Memória: entre o passado, o presente e o futuro, uma breve observação.

A segunda questão sugere a possibilidade de acessarmos o passado pela memória, que como palimpsestos está gravada em algum lugar do espaço/tempo, porém, atualizando-a constantemente no presente, o seu lugar de efetivação. Assim sugere Ulpiano Menezes que “A reelaboração da memória se dá no presente e para responder a solicitação do presente. É do presente, sim, que a rememoração recebe incentivo, tanto quanto as condições para se efetivar”. (MENESES, 1992, p.3).

Henri Bergson¹⁵, que nos convida a pensar a memória, outrossim, a partir do viés da atualização, relata que a mesma se insere no fenômeno que responde pela reelaboração do passado no presente, “[...] nossa memória solidifica em quantidades sensíveis o escoamento contínuo das coisas. Ela prolonga o passado no presente, porque nossa ação irá dispor do

¹⁵ Nesta pesquisa, interessa sobremaneira a memória, definida por Bergson, como voltada para a ação assentada no presente e em direção ao futuro. Porém, ele nos relata sobre uma primeira memória que “registraria sob forma de imagens-lembranças, todos os acontecimentos de nossa vida cotidiana à medida que se desenrolam” (BERGSON, 2010, p. 88). Para ler mais a respeito desse tema, o Capítulo II do livro *Matéria e Memória*; ensaio sobre a relação do corpo com o espírito, de Henri Bergson, é esclarecedor.

futuro na medida exata em que nossa percepção, aumentada pela memória, tiver condensado o passado” (BERGSON, 2010, p.247), e complementa ao dizer que

Esta só reteve do passado os movimentos inteligentemente coordenados que representam seu esforço acumulado; ela reencontra esses esforços passados, não em imagens-lembranças que os recordem, mas na ordem rigorosa e no caráter sistemático com que os movimentos atuais se efetuam. A bem da verdade, ela já não nos representa nosso passado, ela o encena; e, se ela merece ainda o nome de memória, já não é porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga seu efeito útil até o momento presente”. (BERGSON, 2010 p. 89)

A proposta, portanto, é lançar um olhar sobre a memória, em um processo dinâmico de construção que transita pelo tempo, pelo passado, presente e futuro. Dessa forma, tecemos um dos enquadramentos de conceito de memória que pretendemos utilizar neste trabalho, o vínculo entre as três dimensões temporais.

1.3. A memória, o esquecimento e a “poética do desesquecimento”.

A terceira questão adentra os estudos de Paul Ricouer (2007) sobre memória e esquecimento¹⁶, fundamentais para os enquadramentos que faremos daqui por diante. Segundo o filósofo francês, a condição de veracidade da memória, é prejudicada pelo caráter de imaginação que atua na lembrança. Rogério Ivano¹⁷ (2015, p. 2) pontua que, Ricouer compreende a memória através de mecanismos concebidos pela lembrança. Daí que, as questões se colocam como “de que” se lembra, para depois surgir a questão “de quem”, a memória daquele que lembra. São questões que conduzem o “sujeito” da memória ao impasse entre o individual e o coletivo, e entre a memória e a imaginação. Ao tempo em que Ricouer comenta:

O problema suscitado pela confusão entre memória e imaginação é tão antigo quanto a filosofia ocidental. Sobre esse tema, a filosofia socrática nos

¹⁶ As ideias que abordaremos estão contidas na obra “A memória, a história, o esquecimento” de Paul Ricouer com tradução de Alain François et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

¹⁷ Professor da Universidade Estadual de Londrina. Escreveu o texto “Memória e esquecimento: argumentos de Paul Ricouer” para o II Congresso Internacional de História UEPG-UNICENTRO, realizado entre 12 e 15 de maio de 2015.
<http://www.cih2015.eventos.dype.com.br/resources/anais/4/1430142224_ARQUIVO_IICongressointernacionaldeHistoriaUEPG-textocomunicacao.pdf> Acesso em: 09 de jan. de 2019.

legou dois *topoi*¹⁸ rivais e complementares, um platônico, o outro aristotélico. O primeiro centrado no tema do *eikon*, fala de representação presente de uma coisa ausente; ele advoga implicitamente o envolvimento da problemática da memória pela imaginação. O segundo, centrado no tema da representação de uma coisa anteriormente percebida, adquirida ou apreendida, preconiza a inclusão da problemática da imagem na lembrança. É com essas versões da aporia da imaginação e da memória que nos confrontamos sem cessar. (RICOUER, 2007, p. 27)

Portanto, ao apontar a relação entre memória e imaginação, Ricouer estabelece o primeiro grande desafio entre essas representações. Ao recorrer aos filósofos antigos e suas representações da memória, percebe-se que “ambas incluem a problemática da imagem na da lembrança, isto é, da imaginação na formação da memória do que é lembrado”. (IVANO, 2015, p. 2).

Não obstante, o compromisso da memória com o passado, a busca pela verdade e o reconhecido valor fidedigno que se pretende apreender do que foi vivido, sobrevivem equívocos, na medida em que há interferências da imaginação na lembrança (IVANO, 2015). Ivano (2015) aponta, portanto, para o que Ricouer chama de uma das deficiências intrínsecas da memória, o esquecimento:

O debate, ou melhor, à interrogação da lembrança sobre a função da imaginação em sua constituição, uma severa questão é colocada para a operação historiográfica: qual a verdade da memória? Esta questão deriva do reconhecido compromisso valorativo da memória, qual seja, sua fidelidade ao passado. É essa observância rigorosa que a torna tanto legítima quanto equivocada, na medida em que se admitem deficiências intrínsecas à sua capacidade de estabelecer o reconhecimento do passado. E a mais reconhecida dessas ditas deficiências é, justamente, o esquecimento. (IVANO, 2015, p. 3)

Linara Bessega Segalin (2011), nos ajuda a compreender a relação existente entre memória e esquecimento, preconizada por Paul Ricouer (2007), situada na busca de uma “justa memória” (2007: 17), advinda da percepção de que havia excessos de memória e de

¹⁸O termo grego *topos*, compõe a palavra *tópica*. *Tópica* é uma técnica argumentativa baseada nos chamados lugares-comuns da argumentação e dirigida à resolução de problemas específicos inseridos no discurso. Tal técnica argumentativa é, quase sempre, utilizada para o convencimento do(s) interlocutor(es), sendo apoiada em fórmulas resolutivas - os chamados *topoi* - e opiniões aceitas por todos, pela maioria ou pelos mais sábios e famosos, que Aristóteles nominava de *endoxa*. Artigo “A maioria está sempre certa?” de Dhenis Cruz Madeira, *Doutor, mestre e especialista em Direito; professor dos cursos de graduação, especialização e mestrado da Faculdade de Direito da UFJF. Mai/2015 em: <https://www.ufjf.br/revistaa3/files/2015/09/A308_WEB.55.pdf> Acesso em: 16 de ago. de 2020.

esquecimento pelos abusos do “dever de memória” (2007: 17) e do esquecimento presentes na sociedade. E complementa:

Segundo o autor, o trabalho do historiador pode ajudar a criticar os elementos fornecidos pela memória, confrontando-os com fontes históricas, conciliando assim, a busca pela aproximação da verdade. Ou ainda, questionar os excessos e abusos da memória e também o questionar o que se esquece, o que não se menciona, os motivos pelos quais existem tais silêncios. (SEGALIN, 2011, p. 5)

Paul Ricoeur entende que a memória deve ser exercitada, pois que pragmática, dessa forma, não cabe ao ser humano apenas lembrar, mas fazer algo em relação ao que foi lembrado (DOURADO, 2018). O fato é que o exercício do lembrar é o exercício do não esquecer. Ora, é necessário pontuar que o exercício da memória é o uso, e este comporta o abuso, que se tornam também o uso e abuso do esquecimento, e é através do abuso que a condição de veracidade fica ameaçada (RICOEUR, 2007, p. 72). Assim sendo, o autor divide a memória em artificial e natural, porém se atém mais à segunda forma e apresenta três planos da memória natural:

nos abusos da memória natural que será depois dedicada a maior parte deste capítulo; iremos distribuí-los em três planos: no nível patológico terapêutico serão evidenciados os distúrbios de uma memória impedida; no plano propriamente prático, os da memória manipulada; no plano ético-político os de uma memória abusivamente convocada, quando comemoração rima com rememoração. Essas múltiplas formas de abuso salientam a vulnerabilidade fundamental da memória que resulta da relação da ausência da coisa lembrada e sua presença na forma de representação. A alta problematização dessa relação representativa com o passado é essencialmente evidenciada por todos os abusos da memória (RICOEUR, 2007: 72)

A abordagem feita sobre o primeiro plano, o da memória impedida, é a nível patológico terapêutico, emprestada da psicanálise freudiana, e vincula os efeitos da memória à capacidade de repetição de experiências traumáticas, com as quais ela se confronta a todo tempo. Maria Dourado (2018) pontua que

No nível da memória natural que diz respeito à memória impedida (patológico-terapêutico), é onde se encontram as cicatrizes, as feridas, os traumas, portanto, pode-se falar de memória ferida. Nesse caso, tais analogias são passivas de cura. Mas uma vez não havendo tal cura, torna-se, pois, uma memória que pode ser configurada como impedida. [...] Porém, a

memória ferida é obrigada a se confrontar sempre com perdas. (DOURADO, 2018, p. 3)¹⁹

Porém, os segundo e terceiro planos, são os que mais se relacionam com a nossa proposta de enquadramento e aplicação dos conceitos. A dizer, a memória manipulada e a memória obrigada.

À memória manipulada, é aquela exercitada pelos detentores do poder, situa-se no campo das relações de poder, donde se tornam mais visíveis os abusos da memória e do esquecimento. Os abusos de memória de um lado são também abusos do esquecimento (RICOEUR, 2007: 93-94 apud SEGALIM, 2011: 6). “A celebração de um lado corresponde à execração do outro. É assim que se armazenam, nos arquivos da memória coletiva, feridas reais e simbólicas” (RICOEUR, 2007: 95)

Portanto é nesse plano que são construídas e forjadas variantes das memórias e esquecimentos. A memória manipulada encontra-se enraizada na problemática da memória e identidade, tanto individual quanto coletiva (Ibid., p. 94). Dessa forma, o problema reside na reivindicação da identidade pela memória, no esforço de garantir que aquela seja expressada ideologicamente. Essas ideologias são postas à prova pela construção de narrativas, que têm o papel fundamental na formação, modificação e legitimação de identidades. Em outras palavras, a memória se ocupa em tentar garantir, através de narrativas, a ideologização, e assim, seletivamente, são utilizadas estratégias de manipulação de esquecimento e de rememoração, legitimando assim, sistemas de poder.

O filósofo atenta para os perigos das narrativas, quando estas se ocupam em traduzir a história oficial, através de memórias construídas por determinados grupos dominantes, o que evidencia a influência nas identidades pela manipulação e redimensionamento de sentidos do passado.

É no nível em que a ideologia opera como discurso justificador do poder, da dominação, que se veem mobilizados os recursos de manipulação que a narrativa oferece. A dominação não se limita à coerção física. Até o tirano precisa de um retórico, de um sofismo, para transformar em discurso sua empreitada de sedução e intimidação. [...] Torna-se possível vincular os abusos expressos da memória aos efeitos de distorção que dependem do nível fenomenal da ideologia. Nesse nível aparente, a memória imposta está armada por uma história ela mesma “autorizada”, a história oficial, a história aprendida e celebrada publicamente. (RICOEUR, 2007, p. 98)

¹⁹ DOURADO, Maria Francysnaldia Oliveira. *Memória e esquecimento em Paul Ricoeur: a ideologia política camuflada na anistia*. Cadernos do PET Filosofia, Vol. 8, n. 16. 2018, p. 3.

No mesmo compasso, Marcelo Cunha (2006) nos traz um exemplo, pertinente, de como se processa essa estratégia de manipulação da memória:

Pensar questões relativas à presença de africanos e seus descendentes no Brasil, bem como nos lugares destinados para suas práticas sociais e nas memórias construídas sobre suas presenças, implica pensar no processo de construção de mentalidades na sociedade brasileira, na projeção da ideia de nação e cultura nacional, como de identidades daí decorrentes. Este processo de construção efetuou-se e perpetua-se por meio de narrativas que são historicamente formuladas (CUNHA, 2006, p. 17)

Por fim argumenta-se, no terceiro plano, a memória obrigada, que se encontra no nível ético-político e trata do pretense dever de memória. Ricoeur remete às condições históricas, ao relatar que esse pretense dever de memória surge pelas dificuldades vivenciadas pela comunidade nacional em construir memórias de modo apaziguado (RICOEUR, 2007, p. 99). Dessa forma, o bom uso e o abuso da memória concebem conjuntamente, o dever de memória, que age imperativamente ao conceber frases do tipo “você se lembrará” e “você não esquecerá” (ibid., p. 100). O dever de memória torna-se um estímulo à ideia de não esquecer. Passemos, portanto, a pensar em como o esquecimento, na relação dialógica com a memória, poderá se comportar, no sentido de proporcionar o apaziguamento da memória.

Memória e esquecimento são categorias vistas, num primeiro momento, como antíteses. A proposta, porém é, analisá-las como categorias complementares, ao invés de vê-las como negação uma da outra. Destarte, a primeira inter-relação entre elas, está no simples fato de que para lembrar é preciso esquecer. Percebemos, porém que, as opiniões do senso comum sobre o esquecimento, habitualmente, se referem aos sentidos negativos que aquele carrega em seu significado, o que em rigor, pode causar certos danos à confiabilidade da memória. Em outras palavras, o esquecimento seria caracterizado como uma derrota, pois que submete o processo de lembrança ao que poderia ter sido lembrado, porque acontecido, mas não o foi. Portanto, a memória estaria em luta contra o esquecimento por não ter tido a capacidade de rememoração.

De início e maciçamente, é como dano a confiabilidade da memória que o esquecimento é sentido. Dano, fraqueza, lacuna. Sob esse aspecto, a própria memória se define, pelo menos numa primeira instância, como luta contra esquecimento (RICOEUR, 2007, p. 424).

Elton Tada (2012) sinaliza que, esse temor em relação ao esquecimento poderia causar um problema existencial, não fosse a possibilidade eventual de trazer à tona a realidade imagética, fatos e coisas que, antanho, singraram pelas águas do esquecimento.

De um lado, o esquecimento nos amedronta. Não estamos condenados a esquecer tudo? De outro, saudamos com uma pequena felicidade o retorno de um fragmento do passado arrancado, como se diz, ao esquecimento. As duas leituras prosseguem no decorrer de nossa vida – com a permissão do cérebro (RICOEUR, 2007, p. 427).

Dessa forma, partimos do pressuposto de que a memória não pode ser plena ou total, pois funcionaria como se só tivéssemos a possibilidade de viver para lembrar, sem qualquer negociação da memória, no sentido de relembrar apenas o que fosse possível e em momento propício²⁰, o que seria, portanto, uma ideia perturbadora, senão desumana.

É possível, pois, entender que a construção de determinada memória é advinda da potencialidade do esquecimento. Trazemos à tona, pelo processo de rememoração, a lembrança que, em determinado momento, teria sido esquecida. A memória se constitui então, nesse jogo de negociação constante com o esquecimento, na busca de equilíbrio, quando podemos engendrar imagens passadas no presente, assim como preservar imagens do presente para utilização futura (TADA, 2012).

É essa hipótese da preservação por si, constitutiva da própria duração, que tentarei estender a outros fenômenos de latência, até o ponto em que essa latência possa ser considerada como uma figura positiva do esquecimento que denomino esquecimento de reserva. Efetivamente, é a esse tesouro do esquecimento que recorro quando tenho o prazer de me lembrar do que, certa vez, vi, ouvi, experimentei, aprendi, adquiri (RICOEUR, 2007, p. 427).

Aparece então, pela primeira vez, a expressão “esquecimento de reserva”. Salientamos que a construção desse conceito, é a chave para a proposição do que chamamos de “poética do desesquecimento”. Vejamos...

É, pois, a partir do viés de profundidade que Ricoeur irá tratar o esquecimento no sentido de resolver parte do problema advindo dos usos e concepções referentes à memória.

De fato, o esquecimento propõe uma nova significação dada à ideia de profundidade que a fenomenologia da memória tende a identificar com a

²⁰ Paul Ricoeur alude à fábula de Funas el memorioso, de autoria de Jorge Luiz Borges, segundo o qual, aquele era o homem que percebia tudo e nada podia esquecer, o que era condenado a ter a memória plena.

distância, com o afastamento, segundo uma fórmula horizontal de profundidade; o esquecimento propõe, no plano existencial, uma espécie de perspectivização que a metáfora da profundidade vertical tenta exprimir. [...] De fato, o que o esquecimento desperta nessa encruzilhada é a própria aporia que está na fonte do caráter problemático da representação do passado, a saber, a falta de confiabilidade da memória; o esquecimento é o desafio por excelência oposto à ambição de confiabilidade da memória (RICOUER, 2007: 424, 425).

Porém, a perspectiva adotada de profundidade do esquecimento é realizada a partir da concepção de rastros de memória, donde, ao iniciar tal análise, Ricouer distingue três tipos de rastros: o *rastro escrito*, no campo da historiografia, que se tornou rastro documental; o *rastro psíquico*, aquele que é impresso na memória sob forma de imagens, deixadas por algum acontecimento marcante; e por fim o *rastro cortical ou cerebral*, tratado pelas neurociências (RICOUER, 2007, p. 425). Ricouer fala da importância do rastro documental, ao discorrer que é possível que este seja alterado fisicamente, apagado ou destruído, e para evitar esse apagamento, que foi, entre outras finalidades, instituído o arquivo, mas aborda, a problemática do esquecimento a partir da justaposição do rastro psíquico e do rastro cortical/cerebral, quando alude às formas de esquecimento por *apagamento de rastros* em contraposição ao *esquecimento de reserva*. É através dos mecanismos de latência que, o esquecimento de reserva se conecta com a preservação da memória, assumindo a posição de dimensão feliz do esquecimento proposta por Paul Ricouer. Relaciona-se com o que o autor chama de pequeno milagre da memória feliz: o reconhecimento. Reconhecimento tanto do que se teve e retornou quanto do que é da ordem do inédito (FERNANDES; PEREIRA; SILVA, 2010).

Reconhecer uma lembrança é reencontrá-la. Reencontrá-la é presumí-la principalmente disponível, se não acessível. Disponível, como à espera de recordação, mas não ao alcance da mão, como as aves do pombal de Platão que é possível possuir, mas não agarrar. Cabe assim à experiência do reconhecimento remeter a um estado de latência da lembrança da impressão primeira cuja imagem teve de se constituir ao mesmo tempo em que a afecção originária (RICOUER, 2007, p. 441-442).

O reconhecimento, portanto, funciona como indicativo da sobrevivência da lembrança. Algo no sentido de reconhecer uma imagem, que embora produzida no passado - poderíamos nos referir a uma fotografia como representação da coisa ausente – mostra-se no presente, seu lugar de efetivação, e ativa o poder de lembrar. O cerne da questão é, o ajuste entre o passado e o presente através do reconhecimento da imagem, que, se retornou, é porque um dia foi

perdida, mas se nesse reencontro houve um reconhecimento, é sinal de sobrevivência da imagem. Ricouer então enfatiza

Uma imagem me acode ao espírito; e digo em meu coração: é ele sim, é ela sim. Reconheço-o, reconheço-a. Esse reconhecimento pode assumir diferentes formas. Ele já se produz no decorrer da percepção: um ser esteve presente uma vez; ausentou-se; voltou. Aparecer, desaparecer, reaparecer. Nesse caso, o reconhecimento ajusta — ajunta — o reaparecer ao aparecer por meio do desaparecer. (RICOEUR, 2007, p. 437.)

Portanto, a persistência dos rastros torna o esquecimento um elemento positivo no jogo com a memória. O esquecimento de reserva é aquele que, em estado de latência, remete ao caráter de perseverança da lembrança, esta passa a ter relação manifesta com a consciência (RICOEUR, 2007, p. 448). “O esquecimento reveste-se de uma significação positiva na medida em que o tendo-sido prevalece sobre o não mais ser na significação vinculada à ideia de passado. O tendo-sido faz do esquecimento o recurso imemorial oferecido ao trabalho da lembrança” (ibid., p. 451).

Os pesquisadores, Caroline Silva, Juliana Fernandes e Mateus Pereira (2010), chamam atenção para uma questão que entendemos ser necessária de se fazer. O esquecimento é destruidor ou fundador quando se trata de pensar a história?

Para Paul Ricouer o esquecimento de reserva tem um papel cooperador no processo de rememoração. Se o esquecimento não elimina os rastros, podemos dizer que, em certa medida, é um esquecimento feliz, pois situa-se na fronteira da reversibilidade (FERNANDES; PEREIRA; SILVA, 2010, p. 8). Por consequência, é possível que passemos pelo luto das experiências históricas traumáticas sem uma negação da lembrança, mas também, sem o caráter de reivindicação constante de determinada memória. A lembrança, dessa forma, pode cessar de intervir a todo o momento e elaborada, não se perde completamente (ibid., p. 8). O esquecimento de reserva aloca os rastros nas profundezas da memória. É assim, portanto que, ao acessarmos determinados conteúdos do passado, somos instados a ressignificá-los, pelo que se pretende projetá-los em busca de um horizonte ideal da memória apaziguada.

Resta-nos, todavia, antes de passar à parte final desse esboço teórico, aludir à expressão “poética do desesquecimento”, como ideia motriz desta pesquisa. Recorreremos à

mitologia clássica grega, para mostrar como foi cunhada aquela expressão. Segundo o mito²¹, na trajetória de descida ao reino de Hades, precedida de um ritual de purificação necessário ao ingresso dos seres na “boca do inferno”, que se verá com nitidez a estreita aproximação entre Lethe (esquecimento) e Mnemosyne (memória), como forças antagônicas complementares.

De acordo com o mito, antes de entrar na “boca do inferno”, o consulente era conduzido a duas fontes: Lethe e Mnemosyne. Ao beber das águas da primeira ele esquecia tudo de sua vida humana e, semelhante a um morto, entrava nos domínios da escuridão. Entretanto, ao beber das águas da segunda fonte, o consulente retinha na memória tudo o que havia visto e ouvido no outro mundo. A partir daí, seu conhecimento se ampliava: já não mais restrito ao mundo presente, mas possuía assim, a revelação do passado e do futuro. Vimos anteriormente a relação entre memória e esquecimento, através de enquadramentos que tecemos dessas categorias. Ao pesquisar o significado da palavra *lethe*, nos deparamos com um texto esclarecedor escrito pelo professor Rodrigo Peñaloza²²:

Léthē (Λήθη) era um dos cinco rios do Hades (o mundo dos mortos), o rio do esquecimento, de cujas águas as sombras, ou seja, os espíritos dos mortos, deveriam beber antes de reencarnar. (Esse ē com a barrinha em cima, o *mácron*, significa o “e” longo, ou seja, que sua pronúncia deve durar o dobro da de um “e” breve). Nos poemas homéricos, as almas eram vistas como sombras que partiam para o Hades após a morte. O poeta Vergilius assim diz na Eneida, livro 6, linhas 713–715, na boca de Anchises, que, à pergunta de Eneias quanto à razão de tantas almas se abeirarem das águas do Léthē para beber, responde: “Então [diz] Anchises: as almas, para as quais, pelo destino, outros corpos são necessários, bebem, junto à onda do letéio rio, as incúrias águas e o longo oblévio”. Quer com isso dizer que, antes de reencarnarem, as almas se esquecem de seu passado. Léthē é a transliteração latina do grego λήθη, que significa esquecimento, oblévio, ocultação. [...] A palavra grega para verdade, ἀλήθεια (alétheia), vem da mesma raiz de λήθη (léthē) e, com o prefixo de negação -ἀ-, denota a ideia de desvelamento, desocultação ou, mais precisamente, “des-esquecimento”. (PEÑALOZA, 2015)²³

Isto posto, a ideia que aqui professamos surge a partir da busca etimológica da palavra *lethe*, que por tradução para o português significa esquecimento, e já que tratamos de

²¹ A referência ao rio Lethe (Lete ou Letes) consta no canto XXXIII do livro “A Divina Comédia – Purgatório” de Dante Alighieri. Porém adaptamos o mito contido no livro “O Que é Escrita Feminina” de autoria de Lúcia Castello Branco, pp. 31, 32 e 33.

²² Rodrigo Andrés de Souza Peñaloza é professor adjunto da UNB (Universidade de Brasília) no departamento de Economia.

²³ Texto extraído do site <<https://medium.com/milesmithrae/lethe-o-rio-do-esquecimento-rodri-go-pe%C3%B1aloza-jan-2015-6d2d8c837224>> Acesso em: 16 de mar. de 2020.

construir uma noção positiva de esquecimento em relação à memória, procuramos algo que aproximasse essas dimensões. *Alétheia*, que geralmente é tida como verdade, se aproxima do que adotamos na tradução como desesquecimento²⁴. Este é, a rigor, um processo dinâmico, é o jogo existente entre a luz e a escuridão, e age sobre o que está na escuridão e se permite ser realocado para a luz. É necessário, pois, acrescentar a intencionalidade, como força complementar, que permite que algo venha à tona e que a partir desse processo possamos criar novas possibilidades discursivas, novos olhares para o que foi revelado.

Ora, é exatamente neste ponto que, em concordância com Luica Castello Branco (1991), lançamos o olhar para uma memória que tende mais para o esquecimento do que para a lembrança da experiência original, mais para a imaginação criadora, conseqüentemente mais para o futuro do que para o passado.

1.4. Uma metodologia de leitura de imagens iconográfica e iconológica.

Destarte, a quarta questão se refere à metodologia que aplicaremos para analisar as fotografias escolhidas de Voltaire Fraga e ratifica os caminhos conceituais que vimos até aqui. Desde a introdução, perpassando pelos olhares das curadorias de Célia Aguiar e Diógenes Moura, para depois adentrar na história da fotografia na Bahia, e conseqüentemente na biografia de Voltaire Fraga. Até aqui, neste capítulo conceitual, nada mais fizemos do que exercitar a poética do desesquecimento.

O imaginário aqui é fator de coesão entre a memória e esquecimento, pois que preenche as lacunas que por ventura tenham causado omissões. Não se trata pois, da memória como reestruturação da verdade originária, mas, sobretudo, como possibilidade de reelaboração de representações das realidades. Todo esse arcabouço é realizado no presente, e tende a significar, mesmo que simbolicamente, possibilidade de rearrumação de contextos atuais.

Manoel de Barros dá a dica: “O olho vê, a lembrança revê e a imaginação transvê. É preciso transver o mundo.” (BARROS, 1996, p. 75). Eis que transver é a palavra que está presente neste trabalho, desde o início, palavra que sinaliza para as possibilidades de transfigurar a realidade, sair de suas limitações, observar às miudezas e sutilezas, e olhar de

²⁴ Ressalta-se que a proposta que se apresenta, inspira a construção de uma ideia de desesquecimento atrelada ao conceito de esquecimento de reserva e aplicada neste trabalho, pelos enquadramentos conceituais que fizemos anteriormente, com o intuito de revelar tanto o fotógrafo Voltaire Fraga, quanto as suas memórias fotográficas e outras memórias de atores envolvidos. No entanto, é possível que possa instigar análises de outros acervos, que versem sobre narrativas de memórias e esquecimentos, com possibilidades variadas de construções discursivas e de ampliação da concepção aqui adotada.

maneira enviesada, pois que atenta, inclusive, ao que não é visível, eis o paradoxo. É deste universo manoelino, que, surgem outros versos para tentar conectar algumas ideias: “Carrego meus primórdios num andor. Minha voz tem um vício de fontes. Eu queria avançar para o começo. Chegar ao criancamento das palavras. Lá onde elas urinam na perna. Antes mesmo que sejam modeladas pelas mãos...” (Ibid., 1996, p. 47).

Referindo-se aos primórdios, à era adâmica, Barros busca a palavra antes mesmo de ser palavra, busca a despalavra, naquele estado em que se chega ao nada. Ainda nas primeiras páginas do Livro Sobre Nada, escreve:

[...] o nada de meu livro é nada mesmo. É coisa nenhuma por escrito: um alarme para o silêncio, um abridor de amanhecer, pessoa apropriada para pedras, o parafuso de veludo, etc etc. O que eu queria era fazer brinquedos com as palavras. Fazer coisas desúteis. O nada mesmo. Tudo que use o abandono por dentro e por fora. (BARROS, 1996, p. 7).

Para além de qualquer expectativa sobre o nada, o poeta materializa a palavra nada e depois desmaterializa-a, num exercício constante de desutilização, aqui pensada como desconstrução, para que se possa construir outra vez, porém, com a utilização do imaginário e suas potencialidades criativas. Mais uma vez, inspirado no poeta, o desejo é que este escrito sirva para o nada, que em rigor, contém possibilidades infinitas, ou simplesmente, seja metáfora dessas possibilidades.

E é desse encontro entre imagens, poesias, memórias, realidades e imaginários, com todos os seus encantos e paradoxos, que ao deparar-se com a imagem na capa da revista MUITO – publicação dominical do jornal A Tarde, com uma fotografia de dois meninos numa canoa em alguma lagoa, de autoria de certo “fotógrafo esquecido”, uma sensação estranha pode ser experimentada, como se a fotografia ali exposta engendrasse outras formas de representações de memórias de algum lugar. Da autenticidade à forma poética, o lugar: o lago de Itapagipe, na “Cidade da Bahia”, uma outra forma de nomear a cidade de Salvador, cidade que foi fonte de inspiração para o fotógrafo Voltaire Fraga (1912-2006) quando, ao percorrer suas ruas, observava o cotidiano de sua gente e aprofundava-se na alma da cidade, registrando imagens pitorescas, de uma cidade real, ao mesmo tempo que carrega uma certa utopia²⁵, uma cidade abundante e dessemelhante, uma cidade e suas possibilidades de fruição.

²⁵ Antonio Risério alude ao fato de que Dorival Caymmi idealiza a “Cidade da Bahia”, no que chama de “utopia de lugar”, que exclui determinados aspectos sociais desagradáveis da cidade (RISÉRIO, 2011). Podemos

O curador de fotografia da Pinacoteca de São Paulo Diógenes Moura, à época da exposição “Abundante Cidade, Dessemelhante Bahia”, comenta no catálogo da mostra que Voltaire Fraga,

Imprime (como Pierre Verger) seu olhar não diluído em cada um dos seus registros, seja nos planos abertos de uma cidade em desenvolvimento; seja nos planos fechados das cenas de rua; seja nos retratos, uma de suas marcas: parece-nos que o fotógrafo sempre estava ao lado do outro, do retratado, nunca por trás da câmera. (MOURA, 2008, p. 29).

Nesse pedaço de terra, onde o fotógrafo vê a si mesmo, é onde se descortinam as tramas sociais que servem como base para a sua fotografia, ao revelar possibilidades de composição de novos significados que visam a repensar e construir identidades e memórias de um lugar, como Stuart Hall argumenta em *A Identidade cultural na pós-modernidade*:

As culturas nacionais, ao produzir sentido sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. (HALL, 2006, p. 51).

Portanto, nas imagens de Voltaire Fraga, existe um contexto representado pela particularidade do que foi vivido e experimentado. Se refere a um tempo determinado, a uma situação do dia a dia de trabalho de alguma pessoa, a um instante único, porém fugidio. E, segundo Gonçalves (2009)²⁶, as imagens podem conter “um instante passado daquele que fotografou: um fotógrafo (ou uma máquina fotográfica) posicionado em um lugar e tempo determinado”. São os passados que se misturam e fazem parte conjuntamente da imagem apresentada. Gisèle Freund sinaliza para um dos principais papéis do fotógrafo na sociedade:

Graças à fotografia, a Humanidade adquiriu o poder de aperceber-se com outros olhos, do seu ambiente e da sua existência. Ao verdadeiro fotógrafo cabe uma grande responsabilidade social. Deve trabalhar com os meios técnicos que se encontram à sua disposição, e esse trabalho é a reprodução exacta dos factos de todos os dias, sem distorções nem adulterações. (FREUND, 1995, p. 188).

enxergar essas nuances em outros artistas, fotógrafos, escritores e intelectuais na primeira metade do Século passado. Em Voltaire Fraga, também, verificamos determinadas marcas dessa “utopia de lugar”. Em todas as situações representadas, na arte, na fotografia, na literatura, porém, é possível abordarmos os aspectos do real indesejado. Portanto, se há intenção naquelas exclusões, há possibilidades de revelação por outras intenções.

²⁶ GONÇALVES, Tatiana F. da Cunha. *Discursos Fotográficos*. v.5, n.6. Londrina, 2009

É possível que Voltaire Fraga tenha tido essa responsabilidade social, no sentido de pensar a representação da sociedade através da fotografia, ao registrar uma determinada crônica da “Cidade da Bahia” do século passado. Talvez pensasse também que as imagens produzidas eram reprodução fiel do fato que se apresentava à sua frente, tendo em vista que o rigor técnico²⁷ a que se submetera, era imprescindível no seu processo de produção de imagens, portanto, coerente com a expectativa e crença da sociedade da época, da fotografia como realidade, como assinalou Kossoy (2016) “O conceito de fotografia e sua imediata associação à ideia de realidade, tornaram-se tão fortemente arraigados que, no senso comum, existe um condicionamento implícito de a fotografia ser um substituto imaginário do real”.

Peter Burke (2017) também nos remete à questão do realismo fotográfico ao relatar que desde o início da história da fotografia, se discutia como esta auxiliaria a história, mas ao mesmo tempo surgia um problema para os historiadores, no sentido de saber até que ponto era possível confiar naquelas imagens. Acrescenta-se o fato da fotografia, inicialmente, ter sido relacionada à pintura e assim, conseqüentemente ser pensada como reprodução da realidade. Burke (2017) complementa:

“A ideia de objetividade, apresentada pelos primeiros fotógrafos, era sustentada pelo argumento de que os próprios objetos deixam vestígios na chapa fotográfica quando ela é exposta à luz, de tal forma que a imagem resultante não é trabalho de mãos humanas, mas sim do ‘lápiz da natureza’”. (BURKE, 2017, p. 26)

Como, então, pensar outras possibilidades para aquelas imagens, já que a fotografia mostra a realidade estampada, a prova irrefutável do acontecido? Uma das características apontadas por Barthes (1980, apud GONÇALVES, 2009, p. 232), é a comprovação da existência do que está gravado na fotografia, quando comenta que:

[...] na fotografia não posso nunca negar que a coisa esteve lá. Há uma dupla posição conjunta: de realidade e de passado. E uma vez que este constrangimento só existe para ela, devemos tomá-la, por redução, pela própria essência, o noema da fotografia. Aquilo que intencionalizo numa foto, não é nem Arte nem a Comunicação, é a Referência, que é a ordem

²⁷ Voltaire Fraga costumava esperar o tempo necessário para que a luz se posicionasse de maneira a ter uma perfeição na captação da imagem. Às vezes deixava de fotografar por considerar que a luz não era a ideal para determinada fotografia. Além disso, ele manipulava os químicos no processo de revelação e buscava dessa forma fidelidade ao que tinha fotografado.

fundadora da fotografia. (BARTHES,1980, p.109, apud GONÇALVES, 2009, p. 232).

Porém, o que aconteceu e foi registrado, embora comprovado em sua existência, nos remete ao que Barthes (1984) sinaliza como o terrível que há em toda a fotografia, quando acrescenta a expressão “o retorno do morto”, pois há um regresso, mesmo que através de um referente, a algo que não existe mais, somos instados a pensar na morte, em como a fotografia já nasce sob a condição do signo da morte. Toda fotografia é por essência, passado. Percebemos então que aquele instante único, fotografado e revelado no papel, pode situar-se entre a ausência e a presença, entre o esquecimento e a lembrança, mas certamente, posto na ordem do imaginário, uma vez que necessita deste, para reconstruir-se no presente.

Com os mais recentes estudos, realizados na segunda metade do Século XX, percebemos que a fotografia não significa uma reprodução fiel de alguma situação, mas a representação da realidade, com ambiguidades e passível de interpretações variadas, como assinala Kossoy:

Assim como as demais fontes de informação históricas, as fotografias não podem ser aceitas imediatamente como espelhos fiéis dos fatos. Assim como os demais documentos elas são plenas de ambiguidades, portadoras de significados não explícitos e de omissões pensadas, calculadas pela competente decifração. (KOSSOY, 2016, p. 23-24).

Ao invés de pensar, apenas, a questão de como a fotografia se relaciona com a realidade, a proposta é buscar o imaginário na imagem, pensar nas diversas realidades comportadas pela fotografia, enfim, preencher as lacunas existentes entre o que há antes da imagem se formar e a imagem vista no papel, bem como preencher as lacunas causadas pelo esquecimento.

Para Boris Kossoy (2016) a imagem fotográfica tem múltiplas faces e realidades. Baseado nas terminologias e análises descritas por Panofsky²⁸, Kossoy adaptou a análise iconológica e iconográfica²⁹ para as especificidades do universo fotográfico. Ao propor que toda imagem carrega em si enigmas e mistérios, que estão escondidos em sua aparência, além

²⁸ Erwin Panofsky, nascido na Alemanha em 1892, foi um crítico e historiador da arte. Escreveu um importante artigo intitulado Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da renascença, onde descreve o método de análise iconográfico e iconológico para obras de arte e que serviu de base para o desenvolvimento da metodologia de Boris Kossoy.

²⁹ Ver o método exemplificado de Panofsky no capítulo 2: Iconografia e Iconologia, do livro Testemunha Ocular: o uso de imagens como evidência histórica de Peter Burke

da visibilidade registrada, sugere que a análise proposta pode decifrar informações tanto explícitas como implícitas na imagem fotográfica, e sinaliza:

Aí reside, possivelmente, o ponto nodal da expressão fotográfica. Seria esta, enfim, *a realidade da fotografia*: uma realidade moldável em sua produção, fluida em sua recepção, plena de verdades explícitas (análogas, iconográficas, sua *realidade exterior*) e de segredos implícitos (sua história particular, sua *realidade interior*), *documental porém imaginária*. Tratamos, pois, de uma expressão peculiar que, por possibilitar inúmeras interpretações, realimenta o imaginário num processo sucessivo e interminável de construção e criação de novas realidades” (KOSSOY, 2016, p. 48)

Das realidades propostas, a primeira é a mais visível, é exatamente o que está ali, imóvel no documento, na aparência do referente, isto é, a sua realidade exterior, que o autor chama de segunda realidade, as demais faces são as que não vemos, as que permanecem ocultas, invisíveis, que não se explicam, mas podemos intuir. Não se trata mais da aparência imóvel, ou do que está constatado, mas, mormente, a existência dos acontecimentos retratados, a gênese da imagem no tempo e no espaço, a realidade interior da imagem: que o autor chama de primeira realidade. Kossoy (2013) então propõe

A fotografia se refere a um micro-aspecto do mundo, a uma determinada realidade que ela registra. No entanto, queremos sempre saber mais a respeito daquilo que se acha gravado na fotografia. Porque temos a consciência que o que vemos se conecta a inúmeros fatos sobre os quais nada sabemos; e que podem contextualizar a imagem: um registro de aparências, composto de múltiplas realidades. (KOSSOY, 2013, p. 1)

Dessa forma, a iconografia é responsável pela percepção dos elementos visíveis que compõem a cena fotográfica, enquanto a iconologia dará conta da recuperação de informações invisíveis, portanto codificada, na imagem fotográfica. É necessário então buscar a compreensão dos fragmentos retratados em sua interioridade, tendo em vista que o que está explicitado não consegue alcançar os sentidos da mensagem imagética.

Segundo Rosana Unfried (2014), Kossoy explica que, no caso da representação da imagem fotográfica, “ver, descrever e constatar não é o suficiente”. Portanto, quando a iconografia se torna insatisfatória para analisar uma imagem, é preciso mergulhar na cena fotográfica representada e buscar a compreensão do fragmento, do recorte, em sua interioridade. Para tanto, é necessário

[...] uma reflexão centrada no conteúdo, porém, num plano além daquele que é dado ver apenas pelo verismo iconográfico. É este o estágio mais profundo da investigação, cujos limites não são cristalinamente definidos. Não raro, o pesquisador se surpreende refletindo neste plano pós-iconográfico, buscando os elos para a compreensão da vida que foi. (KOSSOY, 2014, p. 110).

E Luís Vitor Castro Júnior (2018) chama a atenção para um olhar que deve ir além do que está registrado na imagem, quando relata que,

[...] o que os olhos conseguem ver não se limita apenas às coisas presentes na superfície das fotografias expostas aqui, pois existem coisas não vistas ou até mesmo não visíveis. [...] O visível aqui é uma profundidade, um campo denso de interação entre o visível tangível e o invisível vidente. (CASTRO JÚNIOR, 2018, p. 20)

Há possibilidades variadas quando se trata de interpretação de fotografias. Entretanto, nesta pesquisa, busca-se pensar na fotografia com a potencialidade, que lhe é inerente, de documento/representação, de acesso a um tempo/espaço delimitado pelo seu recorte temporal do real, cuja aparência foi registrada. Ao pensar no recorte temporal, é possível acessar um tempo congelado pelo ato fotográfico, portanto, perpetuado em um acontecimento único e imutável, porém, passível de interpretações e ressignificações. Este é o momento, enfim, de pensar nas memórias construídas através da fotografia, na medida em que, tanto esta quanto aquela se referem a acontecimentos pretéritos, e apresentam funções semelhantes, de tornar presente algo que está ausente. Acrescenta-se o fato de que a fotografia sempre será uma construção para ser revivida no futuro, por isso, passível de interpretação posterior, consequentemente, em algum momento presente.

Desde a sua invenção a fotografia, verossímil e ao mesmo tempo polissêmica em sua essência, posto que se assemelha à realidade e dela se ocupa de representar, com possibilidades variadas de significados, desperta polêmicas e vem suscitando ao longo da sua existência, abordagens nos mais diversos campos. Ter a fotografia como objeto de estudo significa compreender sua importância histórica para o desenvolvimento das ciências, em seus diversos saberes, como nas artes, na sociologia e na filosofia. Mais recentemente e, principalmente no campo da crítica, torna-se objeto de saber ou análise, assunto de pesquisa ou tema de reflexão. Para pesquisadora Gisèle Freund (1995), “A imagem responde à necessidade cada vez mais urgente, por parte do homem, de dar uma expressão à sua individualidade” e assinala que as técnicas da imagem fotográfica mudaram a nossa visão do

mundo. Alguns autores³⁰ serão importantes no processo de construção das análises propostas no próximo capítulo e cada um deles poderá ser utilizado, ao seu tempo, e criar possibilidades teóricas que podem ser investigadas em conjunto, por compatibilidades de ideias, ou em contraste, para evidenciar as dicotomias que surgirão na análise imagética.

Em termos de metodologia, a escolha pela proposta de Boris Kossoy, como égide para a análise/leituras das fotografias que constam neste trabalho, se justifica pelas suas contribuições críticas para a fotografia no Brasil, em especial sua teoria crítica das realidades e ficções dentro da fotografia e sua metodologia para utilização da fotografia como fonte de pesquisa, possibilitando a recuperação de informações contidas nas diversas realidades que comportam a imagem fotográfica. De acordo com Unfried (2014), Kossoy situa as análises iconográfica e iconológica, como um mecanismo importante para que possam ser recuperadas informações preciosas para a reconstituição histórica. Trata-se de desvendar a trama histórica e social da imagem, e avaliar as suas dimensões culturais.

Acrescentamos duas questões despertadas pelos estudos da cultura visual, que podem ser apropriadas para as análises fotográficas, a saber: a visão e a visualidade.

Pablo Petit Passos Sêrvio (2014), em seu texto “O que estudam os estudos de cultura visual”, observa que o que é considerado “visual” se divide em dois planos. Porém são planos que atuam conjuntamente, mas não são idênticos. O primeiro plano é o da “visão” que trata da percepção como operação física, trata de seus mecanismos e dados; já o segundo plano é o da “visualidade” que trata da percepção como fato social, suas técnicas históricas e determinações discursivas. Enquanto a visão foca na parcela biológica da experiência visual, o corpo e a psique, a visualidade trata da parcela cultural da experiência visual, aquilo que é apreendido social e historicamente.

Donde depreende-se que a visão está para a iconografia assim como a visualidade está para a iconologia. Dessa forma, a imagem fotográfica, em sua profusão de temas, conquanto ao espelho se mostre a face deveras conhecida, necessita de outro olhar quando da sua análise, o olhar da visualidade, que entre outras questões, busca ir além da imagem, para revelar outras nuances que não podem ser alcançadas apenas pelo processo físico-óptico da visão.

Destarte, ao propor a desconstrução da imagem através de determinada análise, busca-se uma construção a partir do olhar de determinado fruidor. E, ao pensar que qualquer pessoa da sociedade pode assumir esse papel, é possível imaginar que a percepção e a análise

³⁰ A tentativa de compreender o trabalho de Voltaire Fraga, em seus registros fotográficos, nos levou à leitura de teóricos como Walter Benjamin, Boris Kossoy, Vilém Flusser, Roland Barthes, Joan Fontcuberta, Gisèle Freund, Susan Sontag, Ana Maria Mauad e Philippe Dubois.

dependem do repertório cultural acumulado e do contexto mental desse fruidor. Portanto, quando a imagem se impõe, podemos ultrapassar os seus limites e sugerir novas perspectivas, ao utilizar o imaginário, projeta-se, segundo Fontcuberta (2010, p. 11) “uma série de valores que procedem de nós, que não estão originalmente contidos na imagem”, o que ao mesmo tempo mostra o potencial expressivo e de significados da fotografia.

Vilém Flusser (2002) alude ao olhar que passeia pela imagem fotográfica, quando sinaliza que as imagens não são conjuntos de símbolos com significados inequívocos, ao contrário, oferece à quem a recebe, um espaço interpretativo, símbolos conotativos. E complementa, revelando uma maneira peculiar do exercício da observação das imagens: Ao vaguear pela superfície, o olhar vai estabelecendo relações temporais entre elementos da imagem,

um elemento é visto após o outro. O vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos. Assim, o “antes” se torna “depois”, e o “depois” se torna “antes”. O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o eterno retorno. O olhar diacroniza a sincronidade *imagética* por ciclos. Ao circular pela superfície, o olhar tende a voltar sempre para elementos preferenciais. Tais elementos passam a ser centrais, portadores preferenciais do significado. Deste modo, o olhar vai estabelecendo relações significativas. O tempo que circula e estabelece relações significativas é muito específico: tempo de magia. Tempo diferente do linear, o qual estabelece relações causais entre eventos. No tempo linear, o nascer do sol é a causa do canto do galo; no circular, o canto do galo dá significado ao nascer do sol, e este dá significado ao canto do galo. Em outros termos: no tempo da magia, um elemento explica o outro, e este explica o primeiro. O significado das imagens é o contexto mágico das relações reversíveis. (FLUSSER, 2002, p.8)

Heloisa Barbuy assinala que, a imaginação age sobre determinada representação, bastando que o observador utilize o seu contexto mental sobre a imagem produzida, o que gera uma ilusão, que se une à expectativa provocada pela imagem (BARBUY, 1999, p. 124). E reforça esse pensamento, ao citar Gombrich e a ideia de “condições de ilusão”:

uma é a existência de ‘lacunas’ na imagem, a serem preenchidas pela imaginação do observador; a outra é que a própria imagem seja indutiva, isto é, dirija as projeções do observador para que este ‘veja’, nas lacunas, algo que lhe é sugerido mas que de fato não está ali. Assim, o observador põe em ação o que Gombrich denomina de ‘faculdade imitativa’: a capacidade humana de projetar numa representação conteúdos dos quais ele já tem

referências em seu próprio contexto mental (GOMBRICH, 1986: 175-209, apud BARBUY, 1999, P. 124).

É, portanto, com essas possibilidades de abordagem do passado através da imagem fotográfica que se pretende compreender as construções imagéticas de determinado recorte do acervo de Voltaire Fraga, e, investigar possíveis produções de memórias, esquecimentos e silenciamentos. As análises fotográficas que veremos no terceiro capítulo, visam a ratificar a construção da “poética do desesquecimento”, na tentativa de construirmos a reexistência das imagens, que reelaboradas possam revelar a memória apaziguada. Antes, porém, vamos entrecruzar alguns caminhos, que nos levaram a elaborar o esboço teórico sugerido. Veremos como este trabalho apresenta uma característica de movimento cíclico, no sentido de possibilitar idas e vindas aos recortes temporais, mas preservando a sua inteligibilidade. Eis aqui um começo, que é meio e será ponto de continuação.

2. DAS NARRATIVAS CURATORIAIS DE DIÓGENES MOURA E CÉLIAAGUIAR À BIOGRAFIA DE VOLTAIRE FRAGA

Queremos saber, o que vão fazer, com as novas invenções...³¹

Neste capítulo, iremos observar as histórias cruzadas que sustentam o que pensamos como “poética do desesquecimento”, abordada no capítulo inicial, e terá como ponto de partida os processos de curadoria de Diógenes Moura na exposição “Abundante cidade, Dessemelhante Bahia”, realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo e depois em Salvador e outras cidades, entre 2008 e 2009, que teve como base a exposição de 1999, com curadoria de Célia Aguiar, na Galeria Pierre Verger. Pretendemos, a partir de nossas observações e pesquisas, apresentar narrativas, incluindo as autobiográficas, sobre os processos de curadoria, bem como sobre a biografia do fotógrafo Voltaire Fraga. É através dessas narrativas que verificaremos a importância daquelas curadorias como vetor que viabiliza reflexões sobre a relação dialógica entre fotografia, memória e esquecimento. Trata-se, portanto, de deslocar e ampliar os enquadramentos teóricos apresentados no capítulo inicial para este espaço de efetivação. Entendemos assim que, as palavras dos curadores são matérias-primas que possibilitam releituras e outras criações.

Quantas pessoas já devem ter se perguntado sobre as funções que deveriam ser atribuídas às novas invenções, se estas estariam disponíveis para a sociedade de forma equânime e, a partir do acesso, seríamos criativos suficientemente para imputar-lhes valores para além das suas funções pensadas, percebidas e registradas originalmente?

Este trabalho, embora seja um escrito sobre coisas já fartamente ditas, tem algumas peculiaridades na escrita, que faz com que nos ocupemos em conceber novas atribuições ao que já existe, pois nos apropriamos e transformamos, a partir dos nossos estudos e vivências, o que nos é revelado e colocado à disposição para a recriação, é um instante único, de percepção, aprendizado, sentimento e transformação do escrever, por conseguinte sugere singularidade. Esta, por sinal, poderemos observar também nos processos de curadoria que iremos apresentar, bem como na construção imagética de Voltaire Fraga. Portanto, é uma sucessão de singularidades. O que veremos nesta parte, são narrativas que deram origem à ideia da poética do desesquecimento, é o nascimento da poética, embora, seja também, inevitavelmente, o seu exercício. A forma cíclica e dinâmica de enxergarmos todo o trabalho nos permite situar este capítulo exatamente depois do esboço teórico originado a partir dos dizeres que se seguirão.

³¹Versos iniciais da letra da música “Queremos Saber” de autoria de Gilberto Gil, gravada no LP “O VIRAMUNDO – AO VIVO”, no ano de 1976 pela gravadora PolyGram.

No princípio foi a imagem/magia³² de dois meninos, a brincar na canoa, nas águas da baía, depois, uma sucessão delas, a se propagarem para o mundo: as lavadeiras, os pescadores, os trabalhadores da construção civil, o fotógrafo, o músico, a festa do Bonfim, o presente de Iemanjá, a festa da boa viagem, as mulheres da Irmandade da Boa Morte, o Dique do Tororó, o auto retrato, a cidade. Ali estava a síntese de uma cidade, a invadir a sala do museu. Depois veio o verbo, a palavra, por necessidade da escrita, remagicizada³³ pela imagem. O que tentamos fazer, a partir do fascínio despertado pelas imagens, foi construir um texto, embora conceitual em determinados momentos, igualmente mágico, pois que oriundo daquelas imagens/magia. Portanto, nada mais coerente do que realizar essa perspectiva, haja vista que as categorias abordadas – memória, esquecimento e fotografia/documento suporte de memórias – neste trabalho, têm solicitado o acesso à imaginação criativa constantemente.

O mês de agosto de 2009 guarda em seus dias a segunda exposição individual dedicada ao fotógrafo Voltaire Fraga, que havia falecido em 2006. A exposição, intitulada de "Abundante cidade, dessemelhante Bahia"³⁴, inicialmente aconteceu na Pinacoteca do Estado

³²Vilém Flusser (2002, p. 14 – 15) ao se referir às imagens técnicas - as quais a fotografia está incluída -, chama a atenção para o caráter mágico inerente a elas: “O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas, e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos. Quando critica as imagens técnicas (se é que as critica), não o faz enquanto imagens, mas enquanto visões do mundo. Essa atitude do observador em face das imagens técnicas caracteriza a situação atual, onde tais imagens se preparam para eliminar textos. Algo que apresenta consequências altamente perigosas. A aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens. Devem ser decifradas por quem deseja captar-lhes o significado. Com efeito, são elas símbolos extremamente abstratos: codificam textos em imagens, são metacódigos de textos. A imaginação, à qual devem sua origem, é capacidade de codificar textos em imagens. Decifrá-las é reconstituir os textos que tais imagens significam. Quando as imagens técnicas são corretamente decifradas, surge o mundo conceitual como sendo o seu universo de significado. O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é “o mundo”, mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem. [...] as imagens técnicas, longe de serem janelas, são *imagens*, superfícies que transcodificam processos em cenas. Como toda imagem, é também mágica e seu observador tende a projetar essa magia sobre o mundo”

³³Para Vilém Flusser (2002) o fascínio causado pelas imagens técnicas não rivaliza com o que emana das paredes das cavernas ou dos túmulos etruscos. Não estão no mesmo nível histórico e ontológico daqueles, por sinal, sucede a consciência histórica, conceitual e desmágica. Portanto, a nova magia não visa a modificar o mundo lá fora, como na pré-história, mas os conceitos em relação ao mundo. É magia de segunda ordem. A função das imagens técnicas está situada na possibilidade de emancipar a sociedade de pensar conceitualmente. Seria a substituição da consciência histórica e conceitual, pela consciência mágica de segunda ordem. Para Flusser, os textos foram inventados para desmágica a imagem e as fotografias foram inventadas para remagicarem os textos. “textos foram inventados no momento de crise das imagens, a fim de ultrapassar o perigo da idolatria. Imagens técnicas foram inventadas no momento da crise dos textos, a fim de ultrapassar o perigo da textolatria” (FLUSSER, 2002, p. 17).

³⁴O título da exposição remete ao poema de Gregório de Mattos Guerra, intitulado “Triste Bahia” e assim como nos versos, o curador Diógenes Moura, através do seu processo, tece uma crítica à Bahia, no que tange o processo de carnavalização da cultura. Existe então a percepção de ter ocorrido processos de impedimento ou manipulação de memórias e esquecimentos, os quais nos referimos no capítulo anterior. Foi também, uma opção que sinaliza para a construção de uma curadoria pautada na relação entre imagem e literatura.
Triste Bahia! Ó quão dessemelhante/Estás e estou do nosso antigo estado!/Pobre te vejo a ti, tu a mi empenhado./Rica te vi eu já, tu a mi abundante./A ti trocou-te a máquina mercante./Que em tua larga barra tem entrado,/A mim foi-me trocando, e tem trocado,/Tanto negócio e tanto negociante./deste em dar tanto açúcar

de São Paulo entre novembro de 2008 e janeiro de 2009, como parte das atividades de comemoração do mês da Consciência Negra e foi vista por cerca de 90 mil pessoas. Somente em agosto de 2009 a exposição aportara no Palacete das Artes, museu situado no bairro da Graça, em Salvador. Desta feita, fazia parte da quinta edição do festival *A Gosto da Fotografia*³⁵, que homenageava naquele ano o fotógrafo Voltaire Fraga. E foi numa sala, na parte superior do museu, que aquelas imagens evocaram as memórias do fotógrafo esquecido por alguns e desconhecido de tantos outros. Com a curadoria assinada por Diógenes Moura, à época curador de fotografia da Pinacoteca do Estado de São Paulo, a exposição contava com 100 fotografias, em preto e branco, selecionadas do acervo do fotógrafo. Moura, desde o início, teve a ciência da dificuldade em selecionar as fotografias que seriam utilizadas na exposição, tendo em vista que o acervo de cerca de 2000 negativos, se revelara demasiado fascinante. Após meses em trabalho meticuloso de pesquisa, em contato com a família de Voltaire, detentora do acervo, e com pessoas próximas ao fotógrafo, que tiveram contato ainda em vida, o seu recorte produziu um sentido e criou um discurso visual coerente com as suas inquietações pessoais, principalmente no que tange a relação entre literatura e imagem.

Segundo Moura (2009), em reportagem assinada por Cássia Candra (2009) para o jornal *A Tarde*, a exposição “é pura literatura na fotografia” (MOURA, 2009, p. 6, apud CANDRA, 2009, p. 6), e complementa afirmando que “tudo o que fiz está ligado à literatura. O livro para mim é um objeto que pode mudar a vida de uma pessoa e a fotografia é como um livro, que, quando não é ‘aberto’ pode morrer diante de uma imagem” (Ibid., p. 6). Portanto, Diógenes Moura, em seu processo de curadoria, sinaliza para uma proposta da fotografia como literatura, capaz de contar uma história própria, que se confunde com a vida do fotógrafo. De fato, a seleção das fotografias pelo curador, revela um mosaico de imagens que narram histórias do cotidiano da Cidade da Bahia, que era também o cotidiano de Voltaire. Nota-se ainda que, as trajetórias reveladas passam a se confundir com as trajetórias de quem se identifica com as imagens (CANDRA 2009, p. 6). Assim, nos é desvelada a cidade e seus vários aspectos, entre eles, a arquitetura, a arte, a religiosidade, o urbanismo, o comportamento. Ainda naquela reportagem de 2009, Moura chama a atenção para a relação do público quando entrou em contato com as imagens do fotógrafo: “Foi uma manifestação emocionante. Era como se as pessoas quisessem entrar nas fotos”. (Ibid., p. 6). De partida,

excelente/Pelas drogas inúteis, que abelhuda/Simples aceitas do sagaz Brichote./Oh se quisera Deus que de repente/Um dia amanheceras tão sisuda/Que fora de algodão o teu capote! (BOSI, Alfredo, 2017, p. 55).

³⁵Festival criado no ano de 2004, pelo Instituto Casa da Fotografia, como contribuição para o cenário da fotografia na Bahia.

observamos que o processo de interação com o público fruidor, revela o papel social da curadoria, imprescindível para as novas aquisições discursivas propostas na exposição.

Não obstante, Diógenes Moura propõe, na exposição “Abundante Cidade...”, um diálogo constante entre fotografia, memória e esquecimento, como busca de reconhecimento da sua importância para as aquisições relacionadas às identidades da cidade e seu povo. Ao continuar aquele diálogo, Moura (2009) reafirma a necessidade da valorização do fotógrafo Voltaire Fraga e de sua obra, quando pontua em artigo publicado por Joceval Santana (2009) no jornal *A Tarde* que é a primeira vez que o festival *A Gosto da Fotografia* assumia um artista como homenageado e que “será um ano dedicado à memória, em uma Salvador que passa por um triste processo de desmemorização. E Voltaire se insere nessa questão, pois foi execrado pela cidade, seu trabalho não foi reconhecido”.

É importante aqui, reproduzir recortes do texto³⁶ de autoria do curador, constante no catálogo produzido para a exposição “Abundante Cidade, Dessemelhante Bahia”. Acreditamos que é um texto sensível, efusivo e esclarecedor de alguns fatos da vida de Voltaire Fraga, o que reafirma a sua importância e ratifica as palavras do curador, a despeito do não reconhecimento do fotógrafo. O texto mostra o esforço do curador em tentar compreender, a partir do acervo imagético, as intenções de Voltaire Fraga. A despeito dessa questão, é mister anotar que, no processo de curadoria, Diógenes reafirma a importância da valorização da obra do artista. Mesmo sabedor de que a própria curadoria pode criar outra obra, pelos seus recortes e escolhas discursivas, o artista apresentado, ainda é o personagem principal. Vejamos:

Quando o fotógrafo baiano de nome francês Voltaire Fraga morreu, no dia 20 de março de 2006, aos 94 anos, levou consigo o que tinha visto e amado durante toda a sua vida, em Salvador, a abundante cidade que está em sua obra no que existe de mais profundo nas suas cenas da vida cotidiana, no seu diálogo entre arte e religiosidade, nas suas manhas, naquele jeito de corpo desmilinguido, hoje desaparecido, naquele olhar horizontal que via o tempo passar como se a interminável espera fosse o material mais precioso que a vida lhes poderia oferecer. Quando Voltaire Fraga morreu, no dia 20 de março de 2006, também levou consigo o desconforto de nunca haver sido reconhecido em sua terra natal, dessemelhante Bahia, que parece que a ele entregou a poesia (aquela história cantante da “régua” e do “compasso”); os seus filhos, os seus cantos, as suas danças, os seus segredos, os seus olhares de mel, mas que nunca o reconheceu como o grande fotógrafo que era. E que continuará sendo. A exposição *Abundante Cidade – Dessemelhante Bahia* (um pouco de Gregório de Mattos nestes tempos de tão morna poesia e alumbramento) foi especialmente pensada para ser exibida na Pinacoteca do

³⁶O título do texto é “Do amor entre a cidade e a partida”, publicado no catálogo da exposição “Voltaire Fraga. Abundante Cidade, Dessemelhante Bahia”.

Estado de São Paulo e para mostrar como a fotografia de Voltaire Fraga nos é cara, profunda e semelhante. As imagens que aqui estão, pesquisadas num acervo com cerca de 2 mil negativos (incluindo placas de vidro), tratam de um único assunto, em que o fotógrafo vê a si mesmo: a alma de uma cidade diante da alma de um dos seus filhos que bem sabia quais os caminhos a percorrer. Produzidas entre as décadas de 1930 e 1960, essas fotografias nunca esgotam os percursos que fizeram da Bahia um objeto de desejo para fotógrafos viajantes e outros não, desde o início da documentação oitocentista e dos tempos da técnica do colódio úmido... Uma fatalidade reduziu o acervo do fotógrafo ao número atual de imagens: no início de 1981, um temporal invadiu sua casa, na rua Tuiuti, no bairro dos Aflitos, inutilizando mais de 10 mil negativos. Desolado, Voltaire Fraga cuidou até os últimos dias das imagens que lhe restaram como uma relíquia. Imprimiu ao seu ‘diário visual’ um aspecto de tesouro. Lutou para mostrá-lo e deixa-lo para os seus conterrâneos (foi-lhe dedicada uma única exposição, com trinta imagens e curadoria da fotógrafa Célia Aguiar, em abril de 1999). Nunca se conformou de não ter mostrado à Bahia a sua Bahia tão particular: a Provedora da Irmandade da Boa Morte sentindo na pele o vento que vem lá de longe, das margens do Rio Paraguaçu (1956); o vendedor de frutas na festa de Nossa Senhora da Conceição da Praia, que tem no rosto a expressão de um sonho; o “Menino na canoa no Poço de Itapagipe – Fotografia de Arte” (1946), como deixou escrito no envelope que guarda o negativo, ou o presente à Mãe D’água, na praia de Santana do Rio Vermelho (1948). Todas as imagens do artista preservam a memória e a história de uma cidade que, aos poucos, vão sendo devastadas: a própria cidade, seus segredos, sua ancestralidade. Mas não haverá nada que mude os destinos dessas fotografias: Voltaire Fraga inteirinho diante do seu povo, dos seus dias, da sua vida. Então aqui ele permanecerá eterno, tão próximo da sua abundante Salvador, da sua dessemelhante Bahia. (MOURA, 2008, p. 29)

Como vimos, Diógenes Moura enfatiza a importância de Voltaire Fraga e suas imagens e denuncia o processo de esquecimento a que foi submetido o fotógrafo. A curadoria, além de construir discursos em seus enquadramentos, propõe reflexões acerca das categorias memória e esquecimento, tendo como suporte a fotografia. E é dessa exposição e das reflexões sugeridas que começamos a acessar informações da primeira exposição de Voltaire Fraga em 1999. Com curadoria de Célia Aguiar e intitulada de *Bahia Festiva e Pitoresca de Voltaire Fraga*, contou com 30 imagens e foi a primeira e única exposição individual de Voltaire Fraga em vida. Esta, diferentemente da exposição que aportou em Salvador no ano de 2009, teve investimentos modestos, mas, com participação direta de Voltaire na seleção e ampliações das fotografias. Célia Aguiar, à época coordenadora da Galeria Verger, esteve imersa no laboratório de Fraga por três meses, quando discutiu o projeto, selecionou imagens, ampliou as fotografias e conviveu com os ensinamentos do fotógrafo. No entanto, há pouquíssimos vestígios sobre essa exposição, o material expográfico, as fotografias, cartazes e outros que a compuseram não foram preservados, poderíamos inclusive aludir ao

“esquecimento por apagamento de rastros” visto no capítulo anterior. Encontramos uma notícia do jornal A Tarde, de 6 de abril de 1999, que informava sobre a exposição, uma fotografia da abertura da exposição, cedida por Célia Aguiar e um pequeno texto de Maria Guimarães Sampaio³⁷ (2006) que relata alguns detalhes do processo de escolhas das fotografias para a exposição:

Em 1986, Voltaire Fraga é um dos homenageados na exposição “Fotógrafos em 20 anos”, organizada por Maria Sampaio e Célia Aguiar. Treze anos depois, quando coordenadora da Galeria Pierre Verger, Célia convida e realiza a primeira (e única) exposição individual de Voltaire Fraga. Ele retorna ao laboratório, mantido mesmo depois de sua “aposentadoria”. Além de processar todas as cópias da exposição, identifica, cataloga, faz provas de contato, 389 cópias tamanho 30 x 40 cm e 390 cópias tamanho 18 x 24 cm do seu acervo de negativos de tamanho 9 x 12, 6 x 9 e 6 x 6 cm com excelente qualidade técnica e artística, em bom estado de conservação (SAMPAIO, 2006, p. 72).

Foto 8 - Adenor Gondim, 1999. (da esquerda para a direita: Célia Aguiar, Orlando Santa Rosa, Leonardo José Fraga Peixoto e Voltaire Fraga). Abertura da Exposição “Bahia festiva e pitoresca de Voltaire Fraga”.



Fonte: Acervo de Célia Aguiar

Porém, tivemos a oportunidade de conhecer e contar com as gentilezas de Célia Aguiar, que além de conceder uma série de entrevistas³⁸, oportunizou a apresentação de alguns fatos do processo de construção da curadoria e nos presenteou com a delicadeza das

³⁷Maria Guimarães Sampaio, filha do artista plástico Mirabeau Sampaio, foi fotógrafa e escritora, sua família era muito amiga de Voltaire Fraga. Em conversa informal com Célia Aguiar, foi dito em algum momento que Voltaire Fraga havia fotografado o casamento dos pais de Maria Sampaio.

³⁸As entrevistas estão em arquivo mp3 de posse do autor desta pesquisa.

palavras autobiográficas³⁹. As que apresentaremos, são relembramentos desse processo, colhidos em algum espaço de reserva da sua psique. Vamos a elas:

Ao descobrir a fotografia e se apaixonar por ela, Voltaire abandonou seu ofício de vendedor de anúncios e tornou-se um fotógrafo “free-lancer” trabalhando para construtoras, documentando as obras das transformações da cidade, como também construía crônicas das suas relações familiares, atuava como fotógrafo social para o círculo de pessoas, em sua maioria pertencente à elite da Bahia à época e ainda fotografava os costumes e as festas populares. Minha relação com Voltaire começou em 1986 quando junto com Maria Sampaio organizei/organizamos a exposição comemorativa dos 20 anos do Núcleo de Artes do Desenbanco a convite do seu presidente, Raimundo Moreira e Silvia Athayde, coordenadora do núcleo, que tinha uma equipe composta pela artista Ligia Sampaio e assessoria de Maria Virginia Calmon. A imagem que tenho guardada do primeiro encontro que tivemos na ASA-Agencia de Fotografia (Aristides Alves, Adenor Gondim, Maria Sampaio e Eu), é de um homem elegante, alto, embora vestido com simplicidade possuía uma elegância que impregnava sua figura um ar de nobreza. Falante e bem humorado. Voltaire foi conhecer o laboratório que mantínhamos na ASA para observar sua limpeza e a forma como eu manipulava os negativos para fazer sua avaliação se deveria, ou não, permitir a impressão da imagem escolhida para a exposição do Desenbanco. (A foto abre o catálogo da exposição). Tempos depois já em 1999 quando coordenei a Galeria Pierre Verger, que fazia parte do complexo Sala Walter da Silveira e Sala Silvio Robato, convidei Voltaire para fazer sua primeira e única exposição realizada em vida. Foram meses de encontros regados a boas conversas no seu laboratório situado no bairro 2 de Julho. Por anos mantivemos nossa amizade e de quando em vez ele me convidava para comer uma moqueca de peixe, preparada por ele, tomar um vinho do porto e jogar conversa fora na varanda do apartamento que habitava com sua filha Alba no Imbui. Voltaire recebeu o convite para a exposição com muita alegria. Entusiasmado abriu a porta do seu laboratório e me recebia em encontros semanais ou quinzenais, onde quase que em doses homeopáticas, manipulava com gestos delicados e não mais que uma por vez, as caixas de papel Kodak que ele mantinha organizadas numa prateleira do seu pequeno Studio no 02 de Julho. Adentrar no universo de Voltaire fazia com que eu me sentisse entrando num mundo mágico. O pequeno estúdio/escritório/laboratório era um kitinet composto de uma mesa redonda – lugar onde víamos as fotos, uma pequena cozinha que ele transformou no espaço onde ele preparava os químicos, e um ampliador que ficava na parede a esquerda da porta e uma bancada de apoio ao lado. A janela dava para a Baía de Todos os Santos. Não tinha cortina. E no lugar dela ele desenvolveu um sistema de ventilação e exaustão de forma que o ar circulava e se renovava sem deixar cheiro dos químicos que ele manipulava para fazer o processamento dos filmes e copias. Voltaire também inventou sua mesa de ampliação (que eu copieei tempos depois). O ampliador tinha um pedal que ele subia e abaixava sem usar as mãos. E, a mesa tinha uma tabua móvel que ele

³⁹Texto cedido por Célia Aguiar para compor, exclusivamente, este trabalho. Segundo Gaston Pineau citado por Elizeu Souza, “A autobiografia expressa o ‘escrito da própria vida’” (PINEAU, 1999, p. 343 apud SOUZA, 2004, p. 143). Caracteriza-se como oposta à biografia, porque o sujeito desloca-se numa análise entre o papel vivido de ator e autor de suas próprias experiências, sem que aja uma mediação externa de outros (SOUZA, 2004, p. 143). Acreditamos que os textos autobiográficos, aqui apresentados, são exercícios da memória e podem revelar elementos importantes para uma compreensão mais abrangente de Voltaire Fraga e as suas fotografias, pois que possibilitam diferentes olhares e ampliam os seus desvelamentos.

deslocava quando precisava fazer ampliações maiores. Todo esse universo único me encantava. Voltaire foi bastante generoso ao me dar a liberdade de escolher seu material. A seleção rendeu boas conversas e certa dose de convencimento. Ao final de 03 meses, selecionamos um conjunto de 30 fotografias que formavam um mosaico da Bahia que de alguma forma trazia guardada no meu imaginário infantil. Rever aquelas imagens era voltar aos anos 60 quando atravessava a estrada de ferro, no trem azul, nas minhas férias escolar, trazida pelas mãos de meu pai da cidade de Candeias até a cidade da Bahia. As fotos de Voltaire continham a grandiosidade da Bahia da minha infância, Foi com esse espírito que se deu o processo de seleção da exposição. Minha ideia era quase um resgate pessoal visto por aquele ser de olhar poeticamente rigoroso e técnico. As baianas do Porto da Barra, a Rua Chile, as lavadeiras do Dique do Tororó, os vendedores da rampa do Mercado Modelo, as Festas da Conceição e lavagem da igreja do Bonfim, as vistas da cidade, o terminal de ônibus da Praça da Sé, alguns retratos, as brincadeiras infantis em passeios de domingo e as águas. A galeria Pierre Verger era um espaço pequeno e para alguns não passava de um espaço de passagem. Meu desejo com aquele experiência era fazer uma exposição mais grandiosa com imagens maiores e maior quantidade, pois suportada pelas minhas lembranças havia lugar para muitas outras imagens porém o tamanho da alegria do Voltaire de estar recebendo seus amigos ao lado do seu querido neto na sua primeira exposição – fruto de um sonho guardado e desejado foi indescritível. Voltaire faleceu em março de 2006, levando consigo a insatisfação de não mais possuir a história da cidade por ele construída, por ter perdido quase que a totalidade do ser acervo durante uma enchente que invadiu o subsolo da casa em que morava nas cercanias do bairro dos Aflitos, e o sonho de ter o pouco que restou do seu acervo preservado pelo Estado da Bahia. Em 2008 Diógenes Moura, curador dos bons, realizou uma belíssima exposição com cerca de 100 fotos na Pinacoteca do Estado de São Paulo, que chamou de Abundante cidade - Dessemelhante Bahia. Imaginei que nesse dia Voltaire sorriu de felicidade. (Depoimento de Célia Aguiar para este trabalho em 24/06/2019)

O ponto fundamental no processo de curadoria de Célia Aguiar foi a possibilidade de se aproximar das intenções de Voltaire Fraga. Em sua fala a curadora cita que durante o processo de seleção das fotografias, foi movida por um desejo pessoal, de ativar lembranças da infância, uma opção por apresentar a cidade impressa em sua psique, a partir da cidade de Voltaire. Porém, foi necessário certo convencimento, pois que o fotógrafo tinha o desejo de apresentar outras fotos, principalmente as dos carnavais antigos, as quais nutria muito apreço. Dessa forma, a curadora opta por apresentar a cidade impressa em sua psique a partir da cidade de Voltaire. Confirma-se assim, que a curadoria intencionava despertar o gosto por questões relacionadas à reelaboração de memórias, uma maneira de oferecer a possibilidade de novas criações discursivas. Revela-se, portanto, o caráter dinâmico que pode ter uma curadoria, que além de apresentar ideias, oportuniza, na relação dialógica com o público, outras visualidades.

Os dois processos de curadoria têm muito em comum, a despeito de um ser ponto de partida para o outro⁴⁰, onde podemos destacar como elo entre eles, além das fotografias constantes nas duas exposições, o despertar para a relação entre as categorias memória, esquecimento e fotografia. É dessa percepção que surge a ideia que orienta teoricamente esses contornos, no que passamos a chamar de “poética do desesquecimento”. O esboço teórico apresentado nesta pesquisa nasce das percepções dos processos curatoriais, ao mesmo tempo em que fundamenta esses processos.

Mas, como poderemos verificar se alguns parâmetros dessas narrativas específicas apresentadas comungam com as ideias de curadoria elaboradas no decorrer dos anos nos campos do conhecimento? Como temos visto, durante este capítulo, a nossa intenção não é pormenorizar conceitos sobre curadoria, mas, sobretudo, relacionar as narrativas apresentadas com uma ideia ou ideias que corroborem com os seus atributos.

Segundo Simionato e Triques (2017), o conceito de curadoria ao longo da história estabeleceu-se em diferentes âmbitos, consolidando-se no universo das artes e dos museus e seus acervos (SIMIONATO; TRIQUES, 2017, p. 877). Maria Cristina Bruno (2008) aponta que

é possível constatar que o conceito de curadoria surgiu influenciado pela importância da análise das evidências materiais da natureza e da cultura, mas, também, pela necessidade de tratá-las no que corresponde à manutenção de sua materialidade, à sua potencialidade enquanto suportes de informação e à exigência de estabelecer critérios de organização e salvaguarda. Em suas raízes mais profundas, articulam-se as intenções e os procedimentos de coleta, estudo, organização e preservação, e têm origem as necessidades de especializações, de abordagens pormenorizadas e do tratamento curatorial direcionado a partir da perspectiva de um campo de conhecimento. (BRUNO, 2008, p. 4)

Bruno (2008), ainda diz que “a origem das ações curatoriais carrega em sua essência as atitudes de observar, coletar, tratar e guardar que, ao mesmo tempo, implicam procedimentos de controle, organização e administração” (BRUNO, 2008, p. 18). Essa ideia está intimamente relacionada com as experiências dos gabinetes de curiosidades e com o

⁴⁰As 30 fotografias que fizeram parte da exposição de 1999 estão contidas na exposição de 2008/2009. Diógenes Moura, em sua pesquisa para construção da exposição, contou com o auxílio de Célia Aguiar e Maria Sampaio, grandes conhecedoras do trabalho de Voltaire Fraga.

nascimento dos primeiros museus europeus ainda no século XVII (Ibid., p. 18), e prossegue pelos séculos seguintes. Porém, ainda no século XIX, como sinaliza Bruno (2008),

A grande diáspora museológica, ocorrida nesse período, que é responsável pelo surgimento de instituições congêneres em todos os continentes, exportou a forma de trabalho curatorial como essencial para a atuação dos museus. A partir desse momento, verifica-se que os elementos europeus referentes à origem do conceito de curadoria se ampliam e se mesclam com distintas trajetórias locais, permitindo a percepção de outros matizes para a elaboração da definição de curadoria. (BRUNO, 2008, p. 20)

Já na segunda metade do século XX, “o conceito de curadoria passou a desempenhar um papel central em relação ao estudo, organização e visibilidade dos acervos de arte e da produção artística, com especial ênfase para a produção contemporânea” (BRUNO, 2008). É dessa forma que o papel do curador passa a ser valorizado, no sentido de proporcionar a articulação com os próprios autores e suas obras na realização de exposições. A definição de curadoria ganha então novos atributos e assume “um protagonismo sem precedentes que se mistura com o mercado de artes, com os canais de comunicação e com a projeção social” (Ibid., 2008, p. 22). Ao mesmo tempo, Bruno (2008) aponta que

curadoria é um conceito em constante transformação com origem e longo caminho permeados por ações e reflexões relevantes para o cenário museológico, mas, pela forte capacidade de migração e de pouso em diferentes contextos, levou para outros cenários os atributos que caracterizam e valorizam as ações curatoriais inerentes aos acervos e coleções (BRUNO, 2008, p. 18)

Mas, não queremos aqui traçar um histórico da transformação do termo curadoria, nem tampouco assumir exclusivamente um dos múltiplos conceitos atribuídos a ele. Importa-nos, sobremaneira, entender os contornos assumidos na contemporaneidade que permitem que as práticas curatoriais ofereçam possibilidades de criações discursivas e com isso, aproximá-las das narrativas curatoriais apresentadas. Nesse compasso, Marília Xavier Cury (2008), traz uma reelaboração do termo curadoria, aqui, na sua relação com as atividades do museu:

Curadoria ou processo curatorial é uma das formas de se entender o trabalho do museu, agora a partir da cadeia operatória em torno do objeto. A partir desta concepção o papel do curador se amplia, ou seja, são curadores todos

aqueles que participam do processo curatorial. Em síntese, esse processo é constituído pelas ações integradas (realizadas por distintos profissionais) por que passam os objetos em um museu, denominados objetos museológicos ou museália, conforme definido por Stránský em 1969. As ações do processo curatorial são: Formação de acervo, pesquisa, salvaguarda (conservação e documentação museológica), comunicação (exposição e educação). Apesar de ser cadeia operatória, não deve ser entendido como sequência linear, o que o caracterizaria como estrutura estática, mecânica e artificial. Ao contrário, uma visão cíclica seria a melhor representação do processo, visto a interdependência de todos os fatores entre si e a sinergia que os agrega e que agrega valor dinâmico à curadoria. Se um museu deve ser dinâmico, igualmente deve ser o processo curatorial. O processo curatorial organiza o cotidiano em torno do objeto museológico, mas traz à luz do processo um outro elemento constitutivo do que entendemos ser o museu: o público. O público é o receptor dos museus e do patrimônio cultural musealizado e traz consigo, como sujeito ativo, uma participação no processo curatorial. (CURY, 2008, p. 274)

Ao tempo em que Marijara Souza Queiroz (2016) ao citar Coelho Netto (2004), diz que,

Na origem do termo, curadoria se referia ao processo de organização e montagem de exposição de um conjunto de obras de um artista ou conjunto de artistas. Cabia ao curador tratar de todos os detalhes necessários à operação, cuidar da administração da mostra e de seus diferentes aspectos. Na transformação do conceito, Coelho Netto observa que curadoria é a tarefa que determina o tema inspirador de uma exposição e de selecionar artistas e obras a partir dessa escolha. Neste caso, as obras e os artistas tornam-se instrumentos para demonstração, em geral de confirmação da tese defendida. Artista e obra era o ponto de chegada da exposição. (COELHO NETTO, 2004, P. 140-141 apud QUEIROZ, 2016, 197-198)

Sabrina Damasceno Silva (2015) sinaliza em sua tese, para a constante atualização do termo curadoria:

Mesmo sem uma data magna, a curadoria foi se consolidando com a reprodução e reflexão de um conjunto de práticas, e, como tal, sendo valorizada à medida que havia uma configuração mais forte no campo de instituições de memória pela composição de diversos agentes culturais. Neste estudo não se tem uma ideia acabada de curadoria, pois cada nova execução de sua prática esta se encontra permanentemente revista. (SILVA, 2015, p. 62)

Dessarte, encontramos esteio no conceito de metacuradoria⁴¹, que nos chegou também pelas palavras de Marijara Souza Queiroz (2016), que coaduna com as ideias desenvolvidas nos processos de curadoria de Célia Aguiar e Diógenes Moura. De acordo com a autora:

Pressupõe-se que tais práticas museológicas contribuem para a quebra do que seria a curadoria tradicionalmente conhecida e das normas expográficas a ela relacionadas. A metacuradoria por sua vez, seria o exercício crítico, a articulação de narrativas plurais e a relação dialógica entre o público e o trabalho ou tema da exposição. Ela apresenta questões sobre a construção de discursos e suas formas de representação na exposição a fim de propor o contraponto à ordem hegemônica como uma das principais dimensões da ação museal para o desenvolvimento social. (QUEIROZ, 2016, p. 196)

Portanto, após revisarmos alguns conceitos e reelaborações do termo curadoria, entendemos que os processos de curadoria apresentados neste trabalho, conseguiram propor poéticas que despertaram sensibilidades e comprometimentos, no sentido de realizar o desvelamento do fotógrafo Voltaire Fraga, bem como da sua produção imagética, através de enquadramentos que remeteram às questões referentes às categorias memória e esquecimento, tendo como suporte, a fotografia. Imaginamos, pois, que aqueles processos se inserem, definitivamente, na reflexão metalinguística – o que remete à metacuradoria -, haja vista que propiciaram a criação de um esboço teórico, que (des)aguou na poética do desesquecimento, que fundamenta todo o trabalho ao mesmo tempo em que realiza a própria poética. Em outras palavras, as curadorias foram poéticas do desesquecimento, ao mesmo tempo em que foram nascedouros para a configuração desse conceito.

Tomados pelas construções dessas poéticas é que chegamos ao ponto que potencializa esta pesquisa: o interesse em conhecer a trajetória de vida de Voltaire Fraga e revelar alguns dos seus contornos. Vejamos.

Pode-se dizer que a liberdade foi o principal valor defendido por Voltaire. Paradoxalmente, ele chegou a ser preso por defender seus ideais. Uma das características mais peculiares da obra do filósofo francês é a diversidade de gêneros literários em que está

⁴¹Em consonância com as diretrizes sobre curadoria do IEJ (Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo), que sinaliza outras questões relacionadas ao conceito de metacuradoria como a articulação de vários curadores, a interdisciplinaridade e a reflexão metalinguística. No contexto acadêmico, a ideia de metacuradoria traduz-se numa postura de autocrítica e de comprometimento com a renovação científica, cultural e artística. Isso significa questionar modelos cristalizados, propor questões, pautar debates, levantar dúvidas, abrir-se às demandas da sociedade e dar subsídios à formulação de políticas públicas. (IEA/USP, 2016)

manifesta. Esse Voltaire, contudo, não é o personagem principal deste texto, apesar de ter um papel muito simbólico e significativo na vida que vai, aqui, apresentada.

O baiano Voltaire Fraga⁴², como o francês François Marie Arouet, não é Voltaire de batismo, mas por escolha. Natural de Nazaré⁴³, Recôncavo baiano, oportunamente adotou o pseudônimo do filósofo a quem admirava pelas ideias professadas e tantas vezes lidas. Não admira que se trate de um expoente da fotografia, capaz de eternizar no filme fotográfico, uma diversidade de temas que vão desde a espiritualidade, a religiosidade e a humanidade da Bahia antiga em milhares de fotografias.

Ainda muito novo, encontra uma máquina-caixão⁴⁴ esquecida numa gaveta pelo seu avô, Joaquim Fraga, que era fotógrafo amador. Foi seu primeiro contato com uma câmera fotográfica. Em 1927, já no seu ofício de publicitário (vendedor de anúncios) no Diário de Notícias⁴⁵, quando em uma de suas andanças pela Rua Chile, em Salvador, observa na vitrine de uma loja especializada em venda de equipamentos fotográficos, uma foto da Floresta Negra em anúncio de uma máquina fotográfica VAG 9 x 12 cm.

Ali se deu o que ele denominou de estalo da arte⁴⁶. Encantado, adquire a câmera e passa a fotografar as pessoas da própria família e paisagens pitorescas. Voltaire Fraga (2008)⁴⁷ relata que

⁴²Voltaire Fraga nasce em 18/06/1911, com o nome de Antonio Marques Fraga, porém conseguiu, ao chegar em Salvador, trocar o seu nome de batismo. No seu registro de nascimento consta a data de 24/06/1911. (Entrevista cedida por Alba Peixoto e Aroldo Peixoto para Angelo Araújo em 20/07/2019, na cidade de Lauro de Freitas).

⁴³O registro de Voltaire Fraga indica que ele nasceu em Salvador, porém, de acordo com Alba Peixoto, filha de Fraga, o pai sempre insinuou que nasceu na cidade de Nazaré, mas nunca comprovou tal informação. Aliás, pouco se sabe sobre a infância de Voltaire, pois não gostava de falar sobre essa parte de sua vida.

⁴⁴Máquina cujo interior continha dois compartimentos que funcionavam como tanques para revelação e fixação das fotografias. Funcionavam como mini laboratório de revelação de negativos e cópias fotográficas positivas.

⁴⁵Jornal baiano pertencente aos Diários associados de Assis Chateaubriand. Círculo até o final da década de 70 dos século passado.

⁴⁶Momento pelo qual Voltaire Fraga se refere como o despertar do desejo de fotografar. A partir dali, o fotógrafo teve a certeza de que realizaria fotografias com uma estética própria, nos momentos em que teria a liberdade de fotografar sem o compromisso profissional. Entretanto, entendemos a expressão como poética fotográfica de Voltaire, que extrapola a linha tênue dos seus fazeres fotográficos dos momentos de flaneur e passa a ser utilizada inclusive no ofício profissional, pois constrói uma maneira processual de fotografar (estudo) da luz, o clique no momento apropriado em relação à luz, criação de químicos para a revelação, ampliação das fotografias, tudo realizado apenas por ele) aliada ao rigor técnico de manejo do aparelho. Em reportagem do Jornal A Tarde de 24/10/1995, Voltaire sinaliza “Sempre fiz questão de revelar e ampliar as minhas fotos. Só o fotógrafo sabe a luz exata de cada trabalho”. Na mesma reportagem o fotógrafo vaticina, “Não acredito em fotos coloridas ou posadas. O verdadeiro artista da fotografia dispensa essas coisas e prefere o flagrante” (A Tarde, Caderno 2, Cultura, p. 8, 24/10/1995). Voltaire Fraga, em reportagem do jornal A Tarde de 24/10/1995, revela que é fã de Henri Cartier-Bresson e conseqüentemente da sua criação conceitual do “instante decisivo”, compreendido como o momento em que há uma conjuntura estética e condições ideais de iluminação, posição e atitude dos elementos que compõem a cena a ser fotografada (A Tarde, Caderno 2, Cultura, p. 8, 24/10/1995).

⁴⁷Texto escrito originalmente em 1996, mas constante do catálogo da exposição “Abundante Cidade, Dessemelhante Bahia” de 2008.

Costumava mandar revelar e copiar as fotos em laboratórios das casas Garoto e Ao Mundo Elegante. Notando eu que os resultados não correspondiam aos meus anseios, preferi improvisar um laboratório em minha residência, na rua Tuiuti, travessa da Rua Carlos Gomes. Para tanto me forneceu um amigo uma fórmula simples para chapas e papéis fotográficos. Emílio Zola Fernandes, que era ajudante de laboratório na Fotografia Moderna, no Terreiro de Jesus. Fui adquirindo experiência prática e almejei ampliar as fotos que me eram mais gratas. Improvisei um rústico ampliador de folhas de flandres (cada foto gastava dez minutos de exposição) (FRAGA, 2008, p. 74).

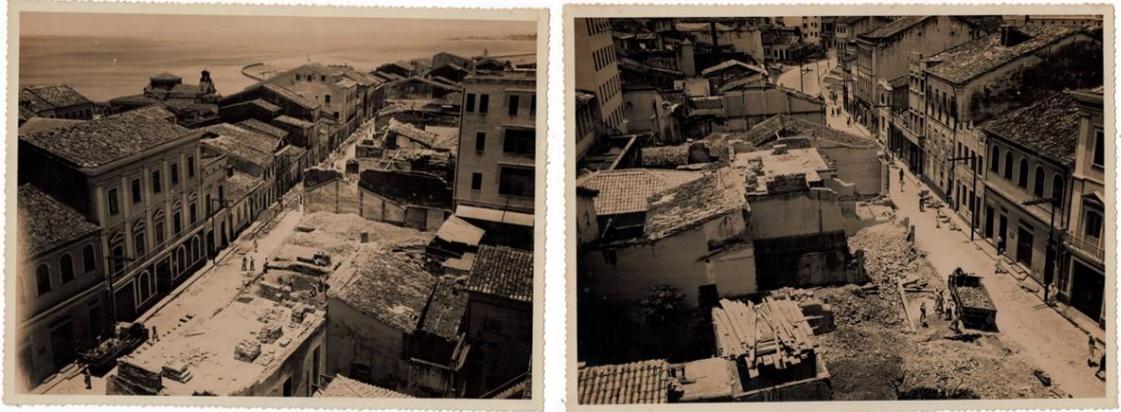
No início dos anos 30, quando da inauguração das obras urbanas da Colina do Bonfim, realiza uma documentação fotográfica daquele espaço e mais algumas fotografias dos arredores. Envia as fotografias para a revista *O Cruzeiro*⁴⁸ e para a sua surpresa, vê as imagens estampadas na página central do magazine, sob o título de “As Fotografias da Bahia de Voltaire Fraga”, na edição 101 de 11 de outubro de 1930. Voltaire prossegue como amador durante alguns anos, porém em 1938, o acaso o leva a adotar a profissão de fotógrafo. A escola Duque de Caxias, localizada na estrada da Liberdade, tinha sido inaugurada e o secretário de Educação do Estado à época, Isaías Alves, não estava satisfeito com as fotos oficiais produzidas, foi então que, por intercessão de um amigo, Voltaire foi chamado para fotografar aquela escola, para satisfazer o então secretário (FRAGA, 2008). Nas palavras de Fraga, há uma explicação no mínimo curiosa:

Munido da máquina e do tripé, estudei o melhor ângulo e descobri que o ideal seria em cima do telhado de um armazém que havia em frente ao Colégio. Realizei a foto da qual ainda tenho o negativo, em formato 18 x 24 cm, já mapiada numa boa máquina da Kodak (Ibid., 2008, p. 74).

A partir de então, ganha clientela cativa, entre diversas instituições, jornais e órgãos governamentais como, o Museu do Estado da Bahia, o Governo do Estado da Bahia e a Prefeitura de Salvador.

⁴⁸Foi a principal revista ilustrada brasileira da primeira metade do século XX. De publicação semanal, foi lançada no ano de 1928 no rio de Janeiro e deixou de circular em 1975. Era editada pelos Diários Associados, pertencente a Assis Chateaubriande.

Foto 9 - Avenida Carlos Gomes, reformas urbanas na década de 40.



Fonte: PMS (Prefeitura Municipal de Salvador)

Na década de 40 realiza diversos trabalhos, em 1942 é convidado para fotografar diversos assuntos da cultura brasileira para o livro “Brazilian Culture – An Introduction to The Study of Culture in Brazil”, de autoria de Fernando de Azevedo, publicado em Nova York.

Em 1943 viaja ao Rio de Janeiro e São Paulo e adquire uma câmera Linhof Super Técnica, com cinco objetivas, que ninguém tinha em Salvador. Essa constante atenção para o desenvolvimento da indústria fotográfica é determinante no trabalho de Voltaire Fraga. Meticuloso, o fotógrafo estudava o funcionamento das máquinas para ter certeza dos recursos possíveis, para traduzir no rigor com que fotografava a técnica muito particular e sofisticada que desenvolveu. Há relatos de que, por vezes, suas fotos passavam do prazo previsto para a entrega, mas sempre surpreendiam e causavam admiração pela qualidade e primor. Passava horas a fio, se necessário, a esperar a iluminação perfeita, muitas vezes sequer fotografava, se não estivesse tudo como gostaria. Outras vezes, quando fotografava e via algo que não lhe agradava, depois da foto revelada, jogava todo o material fora.

O jornal A Tarde de 26/02/1944 publica uma foto intitulada “o taboleiro da bahiana”, que é enviada para Walt Disney, que está produzindo um filme sobre o Brasil. Nos anos seguintes, fotografa para a Prefeitura de Salvador, quando realiza fotografias da reforma urbanística da década de 40. Suas fotografias compõem diversos relatórios produzidos pela Prefeitura a exemplos dos documentos dos anos de 1945, 1946 e 1947. Em 1948 realiza trabalhos para o IPHAN, entre eles, fotografa as ruínas do Castelo Garcia D’Ávila em Praia do Forte (Mata de São João), nos processos de políticas de preservação daquele órgão.

O jornal A Tarde de 09/05/1952 noticia o perigo de desabamento de um edifício e de um corredor de casas na Rua da Gambôa devido à grande quantidade de chuvas naquele mês. Uma parte da reportagem se refere à casa que morava Voltaire Fraga àquela época:

Esteve a nossa reportagem também no interior dos prédios 3 e 5, este ocupado, há muitos anos, pelo confrade Voltaire Fraga. Ali funcionando o seu atelier fotográfico. As suas paredes estão fendidas, nalguns pontos. E é Voltaire mesmo quem informa: - Aliás, sempre as paredes foram assim. Mas a verdade manda que se diga estarem as rachaduras, de uns dias prá cá, aumentando. – Você parece calmo, Voltaire. Não vai seguir o exemplo dos moradores seus vizinhos? – Sou fatalidade, colega. Sairei no último momento, quando a terra estiver correndo em roldão, sem dúvida de que o instante crítico chegou. Explicou-nos Voltaire porque toma essa medida de deixar para o último caso a sua saída: não faz muito empregou nada menos de trinta mil cruzeiros na construção de uma varanda na casa modesta que não é dele, a fim de emprestar-lhe melhor aspecto. E como agora deixá-la, perdendo esse dinheiro todo? (A TARDE, 09/05/1952, p. 1)

A mesma reportagem informa que no ano de 1946, ocorrera um desabamento de terra, por causa da chuva, que acabou soterrando alguns moradores da localidade do Unhão. Sinalizamos esta parte da trajetória de Voltaire Fraga porque mais tarde, um outro evento envolvendo as águas, será determinante na vida do fotógrafo e na escolha discursiva que versará o terceiro capítulo.

Nos anos seguintes se torna uns dos fotógrafos mais requisitados da cidade, quando realiza fotografias sociais, do patrimônio urbanístico e arquitetônico de Salvador, do patrimônio industrial a exemplo de empresas⁴⁹ como Caraíba Metais, Usiba e Odebrecht. Fotografa, também, personalidades famosas; políticos, artistas, intelectuais e religiosos e prossegue com a fotografia do cotidiano da cidade, despreziosamente belas, inevitavelmente íntimas. Nas palavras de Diógenes Moura (2009) para o Jornal A tarde "tinha o poder de ser absolutamente íntimo às suas fotografias autorais. Por isso, a mostra resume o que éramos e pergunta para onde vamos". Voltaire Fraga documentou a Bahia do século XX, entre a década de 20 e o final da década de 70, quando se aposenta do ofício de fotógrafo.

Porém, no ano de 1981, quando já morava na rua Tuiuti, nº 207, a casa teve os alicerces abalados e se transformou em esgoto a céu aberto, devido ao estouro da tubulação da rede de água e esgoto que passara sob o imóvel. Tragédia. Cerca de 9.000 negativos, que

⁴⁹Voltaire Fraga repassava os negativos e/ou as fotografias às empresas as quais tinha prestado serviço profissional. A Odebrecht, segundo informações de Aroldo Peixoto, em entrevista anexada a este trabalho, tem cerca de 10.000 negativos e/ou fotografias.

estavam depositados no piso inferior, foram levados pela torrente de água, juntamente com materiais fotográficos e outros tantos documentos acumulados em 50 anos de profissão. A tristeza foi grande, mas Voltaire guardou parte do acervo, contendo cerca de 2.000 negativos, entre eles 129 negativos de vidro, que estavam na parte superior do imóvel. O risco de perder todo acervo fez de Voltaire uma pessoa magoada. Durante anos cuidou de todo o material, da maneira que podia, mas com muito carinho, pois entendia que aquele era demasiado precioso, era memória da cidade, que poderia perder-se definitivamente, não houvesse cuidados específicos. Montou um laboratório na Rua do Areal de Cima, no Dois de Julho, e continuou metódico com a organização dos negativos, em caixas específicas, dentro de envelopes nomeados e numerados e da organização de todo o laboratório. Após a exposição de 1999, obteve um pouco de visibilidade e deixou de ser completamente desconhecido. Constantemente estava em reportagens de jornais da cidade. Decidiu avaliar o acervo e tentou vender para o Governo do estado da Bahia, após o neto ser diagnosticado com leucemia, pois pagaria o tratamento com o valor da venda. Não teve sucesso. Morreu no dia 20 de março de 2006, desgostoso por não ter sido reconhecido como deveria. As palavras de Maria Sampaio (2006), mostram um pouco da dimensão histórica e cultural de Voltaire Fraga e suas fotografias:

Visitar Voltaire Fraga, ver e rever suas fotografias, é passar no Terreiro de Jesus, onde transitava Pedro Archanjo, é passar em frente ao prédio da “Biblioteca Pública”, na Praça Municipal, e apreciar, lá embaixo, o velho Mercado Modelo, a rampa do Mercado com os saveiros de Guma e Lívia do Mar Morto, avistar os trapiches onde viviam os capitães da Areia de Jorge Amado. Ver as fotografias de Voltaire Fraga è tomar o bonde, descer o Rio Vermelho de Baixo, por dentro da mata, margeando o Dique, onde os muitos barcos de carreira fazem a travessia de passageiros, e seguir... talvez na carona de um jegue do freguês do coco, percorrer a orla da praia por entre os vastos coqueirais para encontrar uma pescada de rede na Armação, as jangadas e os pescadores das canções praieiras de Caymmi em Itapoã. Provavelmente as lágrimas da emoção embaçaram a Barra, Itapagipe... solares do centro da cidade. Obras de arte de Presciliano Silva e Carybé. Tendo passado pela lavagem da Igreja do Bonfim, a festa da Ribeira e tanto mais, na festa da Conceição da Praia, os vendedores de caju ou abacaxi e os vendedores de caranguejos abrirão caminhos para o conhecimento de grandes figuras baianas e célebre visitantes: Anísio Teixeira e “sua” Escola Parque, revolucionando a educação na Bahia, Juscelino Kubitschek, Juracy Magalhães, Otávio Mangabeira, Cosme de Farias... (SAMPAIO, 2006, p. 71 e 72)

Não obstante, Maria Sampaio (2009) em reportagem da revista *Muito* sentenciou: “Ele foi maior que Verger, para mim, é o fotógrafo da Bahia”. De fato, a comparação se fazia necessária, conhecia as diferenças técnicas entre as fotografias, que tratavam muitas vezes dos mesmos temas, mas eram completamente diferentes tecnicamente. Embora soubesse da importância de Verger para a cultura baiana, sentia que existia uma invisibilidade e um esquecimento, da sociedade baiana, em relação a Voltaire Fraga, talvez por conta dos jogos da memória impedida, da memória manipulada e da memória obrigada, suas palavras além de sinceras, buscavam reparar um erro histórico, era preciso compará-lo ao fotógrafo que fora consagrado como um dos maiores interpretes da baianidade.

É importante aqui, fazer uma rápida observação em relação às fotografias dos dois fotógrafos franceses que aportaram em terras baianas, motivados pela literatura de Jorge Amado; seus personagens e suas descrições de Salvador, especificamente pelo livro *Jubiabá*: Marcel Gautherot e o próprio Pierre Verger. Primeiramente, precisamos falar que, a estética de fotografar o cotidiano das cidades, era muito comum no começo no final do século XIX e primeiras décadas do século XX, embora os retratos, as paisagens e as edificações ainda fossem as preferidas pelos fotógrafos. De qualquer forma, tanto Gautherot quanto Verger, chegam à Bahia na década de 40, embora já fotografassem em outros lugares a partir dessa estética mais humanista, outros fotógrafos já o faziam da mesma forma em terras baianas.

É possível assim, começar a entender que, mesmo com uma estética muito parecida, as diferenças nas fotografias se faziam presentes por diversos fatores, entre eles: diversidade de maquinário, de suporte para as fotografias, de químicos utilizados na revelação, de aproveitamento da luz, angulação, enfim, da técnica desenvolvida por cada fotógrafo. Nesse compasso, tomamos como referência as palavras de Stéphane Malysse (2000) que se refere ao olhar fotográfico como uma escolha que deve ser feita pelo olho de cada fotógrafo. Em uma comparação inicial que faz entre os fotógrafos franceses, assinala que

Gautherot, grande admirador de Eisenstein, privilegiava nas suas representações de Salvador, os planos largos, as vistas panorâmicas. As muitas técnicas do olhar cinematográfico tornaram seu olhar menos pessoal e intimista que o de Pierre Verger. Gautherot, não vivia em Salvador, mas no Rio de Janeiro e, sobretudo, ele não parecia compartilhar da mesma visão de mundo de Verger, pois ele sempre se colocava “fora do mundo” e parecia excluir qualquer relação cordial com as pessoas fotografadas. Nas suas fotografias, as trocas de olhares são quase ausentes e ele sempre parece guardar sua distância pessoal, privilegiando cenas de multidão nas quais os personagens aparecem de costas. Muitas vezes, o olhar discreto de Gautherot infiltrar-se no fluxo do trânsito humano e no movimento da vida para dar

uma visão quase anônima e parada da vida em Salvador, uma outra versão do lugar (MALYSSE, 2000, p. 340 e 341)

Se por um lado Marcel Gautherot privilegia ângulos e profundezas de campo que indicam o infinitamente grande e longe, Pierre Verger aposta no registro de detalhes do cotidiano das pessoas e seus afazeres, imagens de Salvador que tocam o seu âmago mais profundo (Ibid, 2000, p. 341).

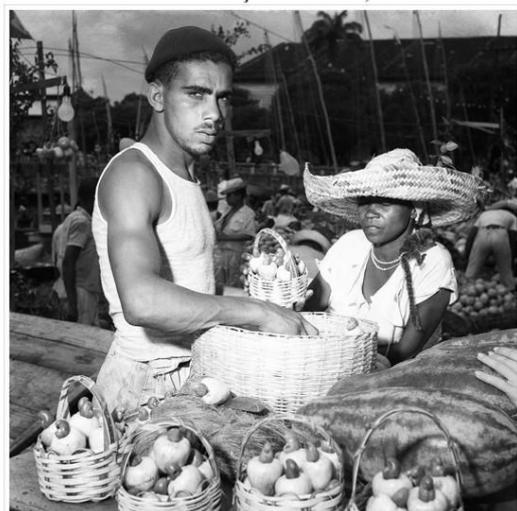
A estética de Pierre Verger, em relação às representações de Salvador, é encontrada em Voltaire Fraga desde o início, ainda quando era amador e prossegue por toda a sua vida. Voltaire sempre se preocupou em desenvolver um olhar fotográfico atento aos detalhes que trouxessem à cena, elementos simbólicos das histórias cotidianas vividas. Ele vivia a cidade, era parte da cidade e a cidade era parte dele. Tudo que estava na cena deveria despertar algum interesse em quem fosse olhar posteriormente. As fotos abaixo são exemplos dessas histórias cotidianas:

Foto 10 - Vendedores de frutas – Festa de N. Senhora da Conceição da Praia, década de 50



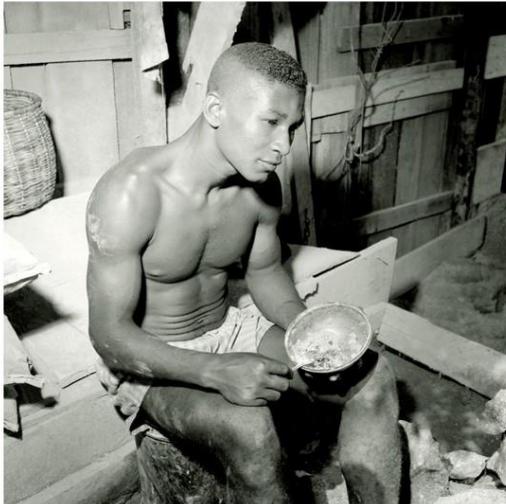
Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

Foto 11 - Vendedores de frutas – Festa de N. Senhora da Conceição da Praia, década de 50



Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

Foto 12 - Almoço do peão de obra, 1965



Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

Foto 13 - Lavagem do Bonfim, oferta pra para Oxalá (sorrindo), 1951



Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

Foto 14 – Lavagem do Bonfim, belo desfile na Av. Jequitaia, 1951



Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

Sabedor das limitações dos aparelhos, e este foi um dos motivos que fez com que estivesse sempre atento às novidades tecnológicas de cada época, passou a dominar todo o processo fotográfico. Era a busca da realização de suas intenções, da aproximação com a ideia que nascia antes mesmo do clique. Para Voltaire a fotografia era vivência, motivo, pensamento, percepção, pesquisa, preparo e ação. Ancorado na relação fotógrafo/aparelho/referente, o sentido, o resultado, é uma fotografia que retém o olhar, e a partir dali, nos faz pertencentes a ela, ao mesmo tempo em que nos é dada a possibilidade do olhar para além do que não se encontra registrado no suporte imagético. No recorte que

estudamos, é a evocação da cidade que vive em nós, pela memória que nos chega, é a repaginação de memórias, as nossas, as do fotógrafo, que se adensam para revelar novas intenções.

Acrescentamos aqui, um exemplo da potência da fotografia de Voltaire Fraga, no sentido de estar inserida em espaços de lutas políticas e sociais, o que confirma intenção do fotógrafo, de ser visto e lido, além de despertar ideias que podem contribuir para a sociedade. O exemplo em questão vem da convocatória Cartas de Laranjeiras, que é uma ação de fotógrafos e artista visuais que reivindica melhorias nas políticas culturais do Estado da Bahia. Alejandra Muñoz e José Mamede (2016) escreveram em referência à fotografia intitulada por Voltaire Fraga de “Rua Chile à noite, vendo-se o trilho do bonde”, de 1954.

Foto 15- Rua Chile à noite, vendo-se o trilho do bonde, 1954



Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

Há seis décadas, Voltaire Fraga fez uma captura de longa exposição deste lugar, num instante noturno da Rua Chile. Talvez essa seja uma das imagens mais alegóricas do destino ora ambíguo, ora contraditório do palimpsesto em que se converteu a área de nascimento de Salvador. Em breve, a cidade começaria a se esvaír das mãos dos principais elementos que essa fotografia anatomiza: os edifícios, os transportes, o comércio, a gente. Os prédios elevam-se simbolicamente, quase fundindo-se na escuridão superior, solenes em sua imobilidade, mas frágeis ante os novos arranhacéus modernos. Um bonde se perde na profundidade da rua, fugaz em sua dinâmica, mas desbravador de percursos cada vez mais distantes. A textura das pedras rasgadas pelos trilhos reflete o brilho ofuscante dos anúncios da Farmácia Chile. As pessoas são invisíveis, desmaterializadas, apenas manchas deixadas pelo fluxo dos passantes. Só o neón parece estar vivo enquanto todo o resto torna-se fantasmagórico. A atmosfera é da iminência de algo

desconhecido que parece pesar sobre aquele presente. Do instante fotográfico vem a certeza daquilo que será recordado. Hoje, o afastamento sepultou a textura de outrora. A rua é apenas eixo viário e impessoal. Um tapume azul se ergue diante da persistência mineral do velho edifício dos Comerciantes. Uma nova iminência se desenha alavancada por interesses desesperados por novidade mercadológica. Aquela fotografia de 1954, exercício de penumbra e reflexo, é mais um fantasma de um tempo de sutilezas. Hoje, a revitalização gentrificada resume as intenções de prioridades embrutecidas por objetivos cada vez mais cínicos. Assim, a fotografia de Voltaire Fraga é o testemunho incomodo de uma tragédia anunciada (MAMEDE; MUÑOZ, 2016).

Vimos, portanto, uma das possibilidades variadas de apreensão dos atributos da fotografia de Voltaire Fraga, para a construção de um texto que traz, para além dos elementos iconográficos e iconológicos, um conteúdo de denúncia social, pautado na compreensão da arte como aparato simbólico de transformação da sociedade.

Certa feita, em um bate-papo informal, Célia Aguiar confidenciou-me que tinha a impressão que Voltaire Fraga, para além dos olhos nas mãos, trazia a máquina junto ao peito e fotografava com o impulso do coração, a máquina elevada junto ao peito, os olhos entre a cena e o visor, e o coração a impulsionar a ideia. O fotógrafo com os olhos no coração.

E é pelo coração que encerramos este capítulo, com o depoimento de Graça Ulmann, neta de Voltaire. O olhar de Ulmann sobre Voltaire retira os véus do esquecimento e é mais um passo em direção ao apaziguamento das memórias.

É bastante complicado falar de uma pessoa sem entrar em sua intimidade e o meu avô era uma criatura de certa forma enigmática, ímpar, não seguia rótulos nem convenções, a vida dele estava além, seguia controvérsias. Enquanto as criaturas estavam no literal, ele estava no alegórico. Ele era um gênio, mas incompreendido como o verdadeiro artista. Para iniciar, vou falar da Bahia em que vivi, a partir dos olhares que tive. Era de uma beleza intensa, foi difícil acostumar-me no Sul, pois mudei aos 19 anos de idade e nada se assemelhava à nossa beleza natural, à nossa pele, nada mesmo, mas com o tempo eu fui aceitando aquela nova condição. No entanto continuei a saltitar nas areias, subir as ladeiras, e amar ser negra na pele e na alma. A Bahia sempre esteve em mim, mas tenho olhares da minha infância e adolescência. Não sei nada da infância do meu avô, ele não falava dele. Voltaire andava para o futuro, vivia atento em coisas e situações que o levassem à busca de descobertas, não era pessoa de viver de passado. Sempre estava comentando dos livros que estava lendo. É possível que a minha mãe tenha alguma informação sobre a sua infância, mas nunca vi ninguém da família comentar dessa parte da sua vida, ele não permitia. Voltaire andava para o futuro, mas admito, que foi uma pessoa incompreendida como todo gênio, tinha gente que não o entendia. É uma incompreensão natural que as pessoas alimentam sobre as pessoas que elas não compreendem. São deduções das pessoas pela forma minúscula de ver o mundo e o outro. Tinha uma grande admiração pelo meu avô, que cada

vez cresce mais. Nunca conheci ninguém mais especial do que ele. A gente escutava o que falava e nunca interrogávamos, hoje percebo que eu era uma discípula, mais que uma neta. Admirava a sua forma peculiar de viver. Voltaire, era avesso a qualquer tipo de comemoração, nunca comemorou um aniversário, nem sequer com um bolo e um simples parabéns, não fazia parte dele esse comportamento, dizia que, era “coisa do comércio”, para tirar vantagem da nossa inércia, dormência, era obra do dinheiro. Os aniversários passavam e acho mesmo que nem ele lembrava, foi tão forte essa forma de agir que hoje todos nós nos comportamos assim, não comemoramos aniversários. Meu avô falava muito pouco dele, não tinha nenhuma vaidade com a sua pessoa, era um observador da vida, apenas um observador. Raríssimas as vezes que ele nos fotografava, não tenho fotos tiradas por ele. As fotos de família, as que ele se deixava fotografar, ou eram tiradas por outro fotógrafo, por exemplo, a que ele está junto com a família no Solar do Unhão e a que ele está sentado descansando numa espreguiçadeira na praia, ou ainda, ele preparava a máquina e deixava no modo automático, como na que ele está em pé ao lado da minha avó, e ainda, criativamente, fez um autorretrato, assim denominou ao fotografar a própria sombra, todas constantes da exposição da Pinacoteca. Penso que Voltaire além de ser fotógrafo profissional, realizava arte, a meu ver, era o nascimento da arte dele, o deliciar com um estalo da máquina, tudo muito mágico, sem muito preparo, sem muito fulgor, nascendo por si só, num simples instante/estalo. Clique. Mas ele lia muito sobre filosofia, literatura, era um autodidata, um filósofo. Tanto que ele falou em despertar o idealismo através da sua fotografia, penso que Voltaire quer dizer que a verdadeira realidade está no mundo das ideias, das formas inteligíveis, dando acesso à subjetividade humana. Isso não quer dizer que devemos reduzir a realidade ao pensamento, muito pelo contrário, é enxergar novas possibilidades de compreensão. Ao fotografar temas variados, ele trabalhou com as diferenças, isso desperta o idealismo. O idealismo é o subjetivo, precisa ser compreendido plenamente a partir de sua natureza essencialmente espiritual. Voltaire sabia fazer isso muito bem. O meu avô esperava o sol horas a fio, o sol tinha que estar na posição ideal. Tinha dia, que ele saía e voltava sem fotografar, o sol estava escondido, no outro dia ele ia de novo até conseguir a luz desejada. Voltaire nunca quis participar de grupos intelectuais, devia ser pelo fato que vivia no meio bem sofisticado, muitas vezes a trabalho, e não se sentia atraído pela forma com que as pessoas agiam, pois a vida para ele estava atrás das câmaras, onde ele vivia a contemplar, enquanto a maioria das criaturas só pensava em se apossar das coisas materiais. Voltaire tinha pele branca, mas era negro na alma. Ele adorava as pessoas negras, não sei explicar muito bem, preciso refazer esta fala, porque naquela época não enfatizávamos raça, nem etnia, éramos o que éramos. Ao menos no meio social que convivíamos. Gostaria de falar umas coisas engraçadas sobre o meu avô. Ele tinha um papagaio, de vez em quando colocava o bichinho no ombro, vestia um pijama, pegava o guarda-chuva e saía a caminhar pela Avenida Sete de Setembro, as pessoas ficavam olhando para aquela figura e ele nem se dava conta daqueles olhares, queria mesmo era entrar no mundo dele e observar a cidade que tanto amava. Penso que ali nascia muito do que ele pensava em fotografar, digo, naquelas caminhadas. Morávamos naquela época na Gamboa de Cima, eu andava tudo aquilo ali, brincava no Passeio Público. À noite, da varanda da nossa casa, que não existe mais, eu via o meu avô no seu laboratório a trabalhar, tudo escuro, mas havia um risco de luz, que não sei se é a minha ilusão, mas parecia que era uma luz azul, gosto dessa lembrança. Nunca estava cansado, era sempre uma grande satisfação estar trabalhando. Enquanto a minha avó rezava aos pés de Nossa Senhora da Conceição. Seu marido revelava fotografias, ela revelava a sua fé. Ele a amava, mas ela já era

uma foto revelada, assim como todos nós. O meu avô não era uma pessoa que havia aterrissado de fato na terra, ele parecia que vivia no ar, tirou algumas fotografias dependurado no helicóptero. Cadê essas fotos? Onde elas estão? Talvez em algum lugar no espaço em sua companhia. O meu avô, trabalhava a semana inteira, mas o domingo era sagrado, levava-nos para passear. Era um domingo florido, até o papagaio ia junto para a praia conosco, a minha avó nunca nos acompanhava nesses passeios, era uma mulher caseira, nunca saía, só para ir à feira e com ele. A minha avó era uma mulher com uma proeza peculiar. Ficava em casa e cozinhava, era uma mestra na cozinha, ninguém ganhava dela. O meu avô não comia nada na rua, trabalhava como um condenado, e quando bem entendia que era hora, ia para casa almoçar. Aí Naia ia para cozinha e botava a mesa, como se fosse uma festa de santo, era tanto prato, que eu não sei não! Aí o homem comia umas duas horas, cada bolo de pirão ele mastigava umas vinte vezes, eu nunca vi daquilo, não é brincado não, é pura verdade o que eu estou dizendo. Depois dessa comilança, tomava um café recheado com muitas piadas. É muito difícil, falar de alguém, que você transborda de admiração, sinto tanto orgulho de ter sido a sua neta, que nesse momento passo a ser a lente da sua máquina fotográfica e fotografo o inverso, o meu avô desvelado pelo meu olhar. Quando eu era criança não o entendia, muito menos queria entendê-lo, o meu interesse estava na sua geladeira entupida de chocolates e as revistas da Luluzinha e o Bolinha, que ele trazia para a gente ler. O Voltaire que ficasse pra lá, com as máquinas dependuradas como sacolas que as mães carregam com as coisas do bebê. Realmente não me interessava. Para nós crianças essa parte dele era muito chata e para os adultos era algo distante, o conhecedor de uma arte, que poucos dominam um retratista, um lambe-lambe mais sofisticado, mas um lambe-lambe. Nossa! Isso realmente chateava-me, o meu avô era o maior fotógrafo do mundo, eu não sabia o que era de fato essa arte, mas compreendia que não era para qualquer pessoa. A verdade, que na minha pouca idade, eu não enxergava o Voltaire Fraga, e sim o meu avô, que nos levava às praias aos domingos, às matinês, aos circos, as festas de largo. O fotógrafo não me interessava, era muito sério, taciturno, vivia no mundo da lua, não aterrissava nunca, a não ser aos domingos. Voltaire tornava-se criança quando não estava no seu trabalho, ele pulava, dançava, contava piadas, sorria o tempo todo. Falam que eu estou há 47 anos fora da Bahia, que não acompanhei as mudanças e tudo que eu posso falar é de uma Bahia que não existe mais, para além das minhas memórias. Quanto ao meu avô, no decorrer do tempo, teve uma mudança fenomenal, que eu não acompanhei. Voltaire demorava um século e meio para entregar os trabalhos e ainda quando estavam prontos ela rasgava as fotografias, dizendo que estava uma porcaria. Eu olhava, “não vô, não rasgue, pelo amor de Deus, está linda, linda, linda”. Como ele pode fazer isso, rasgar uma fotografia que parecia tão bela. Esse cara é maluco. Ah! Deixa pra lá, o trabalho é dele não meu. Que absurdo! Ele tinha mania de perfeição. Não se importava com a pressa do cliente, muito menos com o que estavam pensando dele, porque quando ele ia entregar o trabalho, toda a raiva que os clientes tinham nutrido, se dissipava, pois ali tinha um magnífico material, eram sorrisos de agradecimento e solicitação de mais trabalhos, que ele negava por estar abarrotado de coisas a fazer. O meu avô, não tinha a menor vaidade, ninguém nunca o viu contando vantagens. Ele dizia: “fiz o que deveria ser feito, um trabalho tem que ter qualidade, tem que ser exímio, estou ganhando para executar um bom trabalho”. Esse era o meu avô, não suportava puxa-saquismo. Voltaire não ia baixar o valor porque alguém dizia que ele era o melhor fotógrafo da Bahia. Da Bahia? Para mim era do mundo! Voltaire era uma criatura ímpar, não aceitava qualquer coisa, tudo teria que ser perfeito, as fotografias praticamente bailavam no papel, eram imagens, entidades, caso ele

não as enxergasse assim, ele rasgava sem dó e sem piedade. Como eu te falei casei com 19 anos, muito cedo, a idade que começava a compreender a genialidade que era o Voltaire, porque, até então, não tinha caído a ficha. Eu tinha um certo medo dele, de decepcioná-lo, eu queria ser igual a ele. Mas como? De que jeito? Não o decepcionando. Voltaire era reto, quando íamos para o Clube Português, na Pituba, cada uma com a sua carteirinha na mão, isso anos a fio. Mas para quê? Todos os porteiros já nos conheciam! Ele dizia: “Não interessa, é o certo”. Essa atitude do Voltaire Fraga me emociona, pelo fato de ter sido uma pessoa tão peculiar, ensinou a todas nós o comportamento para viver num mundo de tantas cobranças, no entanto sem retorno algum. Hoje quando falo sobre esses momentos mágicos que eu e os familiares tivemos com ele, as pessoas me olham sem muito entender o porquê de tanto entusiasmo, mas confesso meu caro, que foram esses momentos inusitados que eternizou a minha criança, digo que eternizou porque ela não irá morrer, porque é o lado que temos de mais belo. Quando me lembro do Voltaire às gargalhadas de algo tão ingênuo, vejo a criança dele a sorrir. Sorriu também. Tinha a liberdade de ser. Amava o que fazia. Era uma pessoa feliz. Para terminar, quero dizer que, a minha relação com Voltaire foi muito distinta, eu mesma nem sei se existiu uma aproximação de neta com avô, pois sou de uma época onde os adultos se distanciavam das crianças, não existia essa relação completa. Os adultos não tiravam as crianças do seu pedestal, ter uma conversa nos olhos de um infante era quebrar ritos, a gente era até mesmo retirada da sala quando eles queriam conversar, então éramos o tempo todo pequenos. Então, a minha relação para com o meu avô era sem muitos regalos. Se eu gostava? Talvez! Não sei, não tinha o que exigir, naquele tempo era assim e pronto. Quando cresci foi bem mais resumido. O meu avô exigia de nós muita retidão e eu estava desabrochando para vida, tudo em flores, não queria um mágico das lentes fotografando os meus olhos. (Depoimento de Graça Ulmann para este trabalho em 13/06/2019)

Foto 16 - Grupo da família no Solar do Unhão, sem data



Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

Foto 17 – Voltaire Fraga e Nair Fraga, sem data



Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

3. FOTOGRAFIAS ESCOLHIDAS, MEMÓRIAS REVELADAS.

E depois das memórias vem o tempo trazer novo sortimento de memórias, até que, fatigado, te recuses e não saibas se a vida é ou foi.⁵⁰

A passagem do poema “Versos à boca da noite” de Carlos Drummond de Andrade, que inicia o presente capítulo, nos remete ao quão fascinante pode ser a aventura de lidar com as memórias nas variadas formas em que se apresentam. O poeta sugere que, o tempo é responsável pela sucessão de memórias que nos invadem constantemente, e nos seduzem, pelo sentimento do passado vivido a interferir o presente que se vive. E é dessa forma que passamos a construir memórias e esquecimentos através das fotografias. Importa-nos, pois, saber como os processos curatoriais podem sugerir possibilidades discursivas para a ratificação do que denominamos de poética do desesquecimento.

Portanto, o que veremos nas próximas páginas é o despertar de Voltaire Fraga, para uma fotografia que dialoga com a cidade de forma diferente do que se fotografava até então, ao engendrar o cotidiano prosaico em suas imagens, numa sucessão de sequências, aparentemente desconectadas, mas que compõe um mosaico da Cidade da Bahia e demonstra um estilo próprio, pioneiro, uma crônica cidadina. O recorte imagético, de 9 (nove) fotografias advém das escolhas curatoriais de Célia Aguiar e de Diógenes Moura, das duas exposições citadas anteriormente no capítulo II deste trabalho, o que poderíamos denominar de um enquadramento do enquadramento, e sugere um Voltaire, já na primeira metade do Século XX, desde a década de 30, preocupado em registrar o cotidiano de atores sociais pertencentes à camadas mais pobres da sociedade, os ofícios que eram delegados à esses atores, a imaterialidade inerente ao patrimônio cultural, silenciados pelas estruturas hegemônicas vigentes

Não por acaso, escolhemos dois elementos iconográficos bastante representativos na fotografia de Fraga, a dizer: a água, que é o elemento que restitui os aparentes fragmentos de memória e mostra através dos seus diversos dizeres, um mosaico de formas pensado e trabalhado como representação de memórias da cidade da Bahia; e a presença humana, que tem em seus gestos, a magia de restituir à humanidade, sobressaltada pelo constante avanço das tecnologias de cada época, a própria humanidade. É a marca indelével de Voltaire Fraga, a imagem parte do humano para as coisas, e as coisas se humanizam, pelo toque do humano.

⁵⁰ Verso do poema “Versos à boca da noite” In: ANDRADE, Carlos Drummond de. A Rosa do Povo. 21ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 150.

Todavia, sabemos que na fotografia há a certeza de que sempre algo é dispensado, mas “este algo” pode permanecer, mesmo quando ausente no enquadramento, na mente do fotógrafo, por intenção ou não, ou ainda, na imaginação criadora de quem contempla a fotografia. Percebemos, pois que, a partir da seleção, se oculta em silêncio, a oportunidade de outro enquadramento, e no resultado da fotografia, no que foi revelado, se instala, como destino implacável, o desejo de acabar com a mudez do que ficou desenquadrado. É claro, pois, que engendramos sucessões de enquadramentos e desenquadramentos, mas é aí que reside a fascinante aventura do desesquecimento.

Então, o exercício da iconografia e iconologia que adotamos como base, a partir da metodologia formulada por Boris Kossoy, aventada no capítulo I deste trabalho, se impõe na busca, através do referente, do passado sugerido pela fotografia, para dar algum sentido às roupagens do visível e que possamos, inclusive pelo imaginário, descortinar o que ficou escondido ou invisível na imagem fotográfica, na tentativa de ampliação do seu significado.

Tudo isso, o que nos sobrou das fotografias de Voltaire Fraga, seria um acervo de inutilidades, não fosse a possibilidade de desesquecer os seus atributos, de desvelar outras nuances de si mesma, infinitudes de possibilidades de construção de memórias. Portanto, as análises que se seguem são apenas um dos infinitos caminhos discursivos adquiridos pela poética do desesquecimento, aliás, ressaltamos que, o caminho adotado, também é passível de outras interpretações, o que potencializa o nosso fazer e desconstrói as possíveis certezas.

3.1 DOIS MENINOS NA CANOA NO POÇO DE ITAPAGIPE, 1946.

Foto 18 - Dois meninos na canoa, 1946



Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

Análise Iconográfica

A imagem é composta por duas crianças do sexo masculino, ambas trajando shorts e camisa de mangas curtas e botão, sendo que uma está sentada em uma canoa, com um dos pés na água e a outra criança encontra-se em pé no mar. É possível observar as imagens espelhadas das crianças e da canoa refletidas na água. A criança que está em pé apresenta a manga da camisa rasgada e mostra algo para a criança que está sentada na canoa, o mar está calmo e a canoa atracada. O segundo plano é aprofundado, devido ao ângulo proposto pelo fotógrafo, e mostra um pequeno pedaço de outra embarcação, ao lado direito da imagem, além do céu, na maior parte, encoberto por nuvens.

Análise Iconológica

A cidade de Salvador havia passado por transformações no início do século XX, com a reforma urbana implementada pelo então governador José Joaquim Seabra (entre os anos de 1912 - 1916)⁵¹, quando houve alargamento de algumas ruas e a criação de outras como a Av. Sete de Setembro e a Rua Chile, juntamente com a destruição de alguns casarões seculares e igrejas, para construção das linhas de bondes. As reformas tinham o objetivo de tornar a cidade esteticamente próxima das cidades europeias, no sentido da adaptação aos novos transportes públicos, que exigiram da cidade uma nova estrutura, como salienta Bruno Pinheiro (2017):

era defendida a destruição de imóveis de qualquer uso para a implantação de redes de esgoto, o alargamento de vias, ou a mera implementação de códigos visuais da arquitetura e do urbanismo que se popularizavam internacionalmente. Essa forma urbana, associada a projetos republicanos, por seu parentesco com a République Française, ganhou contornos em diversas cidades no país, como Salvador, de um padrão estético estabelecido em recusa aos valores coloniais e escravocratas. (PINHEIRO, 2017, p. 78)

⁵¹As reformas do final do Século XIX e começo do XX, partem da implantação de um projeto moderno de cidade, As reformas urbanas realizadas em Salvador entre 1912 e 1916 pelo governador José Joaquim Seabra foram inspiradas nas intervenções urbanísticas de “bota abaixo” realizadas pelo barão Haussmann em Paris e popularizadas no Brasil por Pereira Passos no Rio de Janeiro, e foram centrais na definição de uma forma de cidade e seus modos de ocupação que encontram ecos nos dias atuais no que se entende hoje como a região central de Salvador. (PINHEIRO, 2017)

Porém, era uma cidade que ainda guardava uma íntima relação com a cultura dos tempos de província⁵². Milton Santos (2008) nos revela que

É uma cidade cuja a paisagem é rica em contrastes, devido não só à multiplicidade dos estilos e de idades das casas, a variedade das concepções urbanísticas presentes, ao pitoresco de sua população, constituída de gente de todas as cores misturadas nas ruas, mas, também, ao seu sítio ou, ainda melhor, ao conjunto que ocupa: é uma cidade peninsular, uma cidade de praia, uma cidade que avança para o mar com as palafitas das invasões de Itapagipe, cidade de dois andares, como é frequente dizer-se, pois o cento se divide em uma Cidade Alta e uma Cidade Baixa. (SANTOS, 2008, p. 35-36)

Milton Santos complementa e diz que é a partir de 1940 que a cidade cresce e

[...] vai conduzir a uma transformação mais sensível na paisagem. Na Cidade Baixa, os enormes vazios começam a ser preenchidos por uma nova geração de casas com vários andares, arranha-céus cujo estilo é sensivelmente diferente do que caracteriza o período precedente; largas avenidas são abertas. As casas mais antigas das ruas Portugal e Conselheiro Dantas são jogadas abaixo. Reconstrói-se por toda a parte. (SANTOS, 2008, p.112).

É nessa cidade que o fotógrafo Voltaire Fraga está inserido, e registra cenas da sua gente. A fotografia “Dois meninos na canoa no poço de Itapagipe” é datada de 1946 e apresenta uma cena do cotidiano das crianças que vivem nas proximidades do mar, um registro feito na península de Itapagipe, bairro da Ribeira. O estilo de vida das pessoas simples pode ser observado através dos trajes das crianças, de acordo com a época na qual estavam inseridos. O tempo e espaço são representados através da calmaria do mar.

Na fotografia de Voltaire Fraga, Dois meninos..., a infância é mostrada através de um cenário prosaico e percebemos que é possível acessar determinada memória do fotógrafo, que nos empresta, por conseguinte, a possibilidade de acessarmos as nossas referências e memórias pessoais. É possível sugerir, que o observador remeta a lembrança à sua própria infância. Muitas pessoas que residem nos bairros da cidade alta em Salvador têm suas origens familiares no bairro da Ribeira e Itapagipe (cidade baixa), o que possibilita uma rememoração a partir dos laços existentes com a localidade onde a infância teve representação. Aquele sítio,

⁵² Sugiro a leitura do livro “Bahia Em Tempo de Província”, do professor Cid Teixeira. Nele o historiador, através de crônicas, traça um panorama social e histórico da “cidade da Bahia”, nos finais do Século XIX e início do Século XX.

guarda íntima relação com cidades pequenas do interior do Estado da Bahia. Voltaire viveu a sua infância na cidade de Nazaré das Farinhas⁵³. A imagem capturada pelas lentes do citado fotógrafo, nos empurra para o espaço das suposições, poderia ser uma homenagem a própria infância, suas experiências do tempo de meninice onde o prego ou qualquer objeto virava um brinquedo, uma diversão, a simplicidade de construir os próprios brinquedos e brincadeiras do que se apresentava naquele momento. Barros (2003) nos brinda com um dos seus poemas autobiográficos, “Eu tenho um ermo enorme dentro do olho. Por motivo do ermo não fui um menino peralta. Agora tenho saudade do que não fui”. É possível que o ermo do olho, o sentimento de solidão, o vazio causado pela saudade e pela memória, seja substituído pelo olho apurado com as lentes fotográficas e através dela, construir o sonho do que não foi vivido.

Tendo em vista que é possível construir narrativas diferentes para a mesma imagem, não se pode deixar de pensar a respeito de como a fotografia de Fraga, estabelece a relação com contextos da atualidade. Como observamos anteriormente, como aquela imagem se projeta para o mundo, ou seja, como ela afeta o contexto em que está inserida, e é afetada por ele, e que sentido ela dá a esse contexto.

Dessa forma, ao pensar na atualidade, com o advento dos jogos eletrônicos realizados em videogames e computadores pessoais, é mister enxergar em determinadas classes sociais, como as novas tecnologias influenciam a socialização, a percepção de mundo e até a forma de estabelecer as brincadeiras (PEREIRA; SILVESTRINI, 2014). Segundo Previtale (2006) conforme citado por Costa e Paiva (2015, p. 4), “as crianças do período moderno não expressam publicamente seus sentimentos, aflições e desejos por meio do mundo real, com isso, isolam-se dentro dos seus domicílios, já que, a tecnologia satisfaz suas necessidades” Para depois complementar:

A diversão e o cumprimento das atividades escolares da criança do mundo contemporâneo encontra-se basicamente dentro de casa, no computador ou *tablet*, nas redes sociais virtuais, onde as mesmas constituem amigas e realizam as atividades escolares por meio desses dispositivos eletrônicos, sem haver a necessidade de estabelecer contato físico com a outra pessoa. (COSTA & PAIVA, 2015, p. 4)

⁵³ Nazaré das Farinhas é uma cidade localizada no recôncavo baiano. Ficou conhecida dessa forma pela intensa produção e comercialização de farinha de mandioca na região.

Por outro lado, crianças de classes menos favorecidas, que comungam dos espaços urbanos que lhes cabem, para efetuarem os seus espaços de ludicidade, continuam a reinventar brincadeiras, e utilizam como brinquedo o que se apresenta no momento da diversão. O ato de brincar, embora seja inerente à criança, pode ser entendido de acordo com a situação social de cada criança e pode representar a desigualdade entre elas. (ARRUDA; MÜLLER, 2010). De acordo com Müller (2007) citada por Arruda e Müller (2010), os cotidianos infantis de “[...] pobres e ricos há entre outras, esta diferença: na hora de brincar, uns brincam com o que desejam brincar e os outros, brincam com o que tem e principalmente com o que não tem”.

A imagem dos Dois meninos..., pensada dessa forma, pode revelar que as infâncias são também construções culturais, com distinções sociais, e nos mostra o quão importante é relacionarmos as diferenças de ludicidades, que, por conseguinte, podem afetar o indivíduo no seu desenvolvimento social, entre o que podemos ter como colaboração ou como individualismo.

3.2 PUXADA DE REDE NA PRAIA DE ARMAÇÃO, 1958.

Foto 19 – Pescadores na praia de Armação, 1958



Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

Foto 20 - Pescadores na praia de Armação, 1958



Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

E do mar da Bahia, vemos o milagre do povo negro, a multiplicação do peixe, a divisão em partes iguais, entre a força do trabalho e a oração, entre as batidas do tambor e os cânticos, o ritual da pesca ganha ritmo, que prossegue em êxtase, quando a prata luz do céu enche a rede e sacia a vida.

Angelo Augusto

Análise iconográfica

As duas imagens representam a puxada de rede, prática comum entre os pescadores das regiões praianas. É composta de vários homens, utilizando roupas leves, chapéus, descalços nas areias da praia de Armação, em Salvador, Bahia. Carregam uma enorme rede de pesca, fechada. Percebe-se que nem todos tem o cuidado de cobrir a cabeça com chapéu, da mesma forma que alguns não utilizam camisas. No segundo plano, o mar, com suas ondas a quebrar nas areias da praia, completa o cenário da imagem.

Análise iconológica

As imagens remetem a um evento marcante na cultura popular baiana: a pesca do xaréu ou puxada de rede. O local onde Voltaire Fraga fez o registro fotográfico, a Praia de Armação em Salvador, era considerado um lugar onde era comum a pesca daquele peixe, fato este destacado por Júlio Braga (1970), no seu estudo sobre o aspecto folclórico e religioso em torno da prática, onde ele ressalta a antiguidade da atividade na região:

Os africanos, escravos dos proprietários das armações, foram, sem dúvida, os primeiros pescadores de xaréu. Eles transportaram para esta atividade o seu ritmo, as suas cantigas, a fé nas suas divindades, que são capazes de tornar a pesca abundante desde que convenientemente atendidas. E não é raro encontrar um pescador a se lastimar pela falta do peixe na rede, atribuindo a sua escassez ao descontentamento dos deuses africanos conhecidos na Bahia. Iêmanjá - a Mãe d'Água - segundo as expressões de um pescador, já não mais recebe, como antigamente, as fitas, os pentes, sabonetes e perfumarias baratas na festa do Presente da Mãe d'Água. (BRAGA, 1970, p.1)

A atividade, no Brasil, surge no período da escravidão, pela dificuldade dos negros libertos em acharem oportunidades de trabalho. Eles então se dirigiam às regiões de mangue e praias, a fim de prover o sustento da família com a pesca. Era uma atividade muito trabalhosa, que exigia o esforço coletivo de uma grande quantidade de pescadores, tendo em vista que era preciso uma rede muito grande, confeccionada com cuidado pelos artesãos-pescadores, que iam para o mar geralmente à noite e entravam pela madrugada à espera do amanhecer para assim puxar a rede de volta. Os pescadores entoavam cânticos ritmados que demonstravam em suas letras as dificuldades do labor e da difícil vida daqueles que buscavam o sustento no mar.

Muitos desses cânticos estavam direcionados à divindade das águas, aquela que protege os pescadores e a quem eles recorriam nas saídas para o mar: a divindade africana Iemanjá, a Rainha do Mar. As Batidas de atabaques e marcação dos pés ditavam o ritmo, para evitar o desânimo dos pescadores ao puxar a enorme rede, e as músicas que descrevem essa relação entre o pescador, o mar e Iemanjá foram, ao longo dos anos, incorporadas ao repertório de diversos artistas. Uma delas é a música Promessa de Pescador composta por Dorival Caymmi em 1940.

Alodé Iemanjá odoiá!
 Alodé Iemanjá odoiá!
 Senhora que é das águas
 Tome conta de meu filho
 Que eu também já fui do mar
 Hoje tou velho acabado
 Nem no remo sei pegar...
 Tome conta de meu filho
 Que eu também já fui do mar
 Alodé Iemanjá odoiá!
 Alodé Iemanjá odoiá!
 Quando chegar o seu dia
 Pescador véio promete
 Pescador vai lhe levar
 Um presente bem bonito
 Para dona Iemanjá...
 Filho seu é quem carrega
 Desde terra até o mar
 Alodé Iemanjá odoiá!
 Alodé Iemanjá odoiá!

O momento do cotidiano presente na imagem é a representação do trabalho coletivo, exercido por homens, que se unem em torno de um desejo: que o mar possa prover seu sustento, com peixes em abundância. Pensar a imagem em relação à memória que o fotógrafo construiu, é situar-se em determinada parte da Cidade da Bahia, onde a prática da pesca, nos idos tempos, o movimento constante de ir e vir de uma rede ao mar era presente no cotidiano da cidade. O fotógrafo consegue registrar um momento onde os elementos que compõem a cena, se misturam, para além da grandeza do mar, e inclui a grandeza da coletividade, na atenção necessária ao movimento da rede; o cuidado com o manejo, a maneira de jogar e recolher do mar, ou mesmo o guardar a rede para o desafio do dia seguinte, processos esses que compõem o registro, através da imaginação criadora.

Ao relacionar a imagem à tradição popular, em seus contos e lendas, que fazem referência, por exemplo, aos cuidados que se deve ter com a pesca e o respeito pelo trabalho e

às crenças professadas, podemos citar Câmara Cascudo (2003), um estudioso da cultura popular brasileira, que registrou em seus escritos um conto intitulado “Marido da Mãe D’água”, onde ele narra a história de um pescador que vivia em dificuldade durante a pescaria nas madrugadas, até o dia em que encontra a Mãe d’água, sentada na pedra, cantando. Depois de se aproximar, ela diz que irá ajudá-lo a conseguir peixe, mas que tem um pagamento. Ao conseguir tantos peixes e se organizar na vida, o pescador precisou cumprir a promessa, e eis que ela diz que ele tem que se casar com ela. Ela assume a forma humana, passa a viver com o pescador, tendo uma vida próspera. A única coisa que ele não poderia fazer era ofender a ela e a todas as criaturas do mar. Entretanto, depois de três anos, ele começa a observar o saudosismo de sua esposa, ao olhar para o mar, e fica irritado, descumprindo sua promessa. Nesse momento, ela se revolta, retorna a sua forma original, e tudo o que ele possuía é encoberto pelo mar, retornando a Mãe d’Água para a sua morada.

A alusão à atividade da puxada de rede pode ser vista no conto popular, nas lendas, no cordel, na poesia, na fotografia, na música e em outras formas de registros. As histórias professadas demonstram que, o trabalho, os costumes, as crenças, os imaginários e a sabedoria da relação construída entre o pescador e o mar, sustentavam a tradição da pesca do xaréu, que embora seja diminuta em suas práticas nos dias atuais, resiste como representação em manifestações culturais, uma forma de valorizar o patrimônio cultural advindo das minorias sociais.

3.3 PRESENTE PARA MÃE D’ÁGUA NA PRAIA DE SANTANA, RIO VERMELHO, 1948.

Foto 21 - Presente para mãe d’água na praia de Santana, 1948



Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

“Dia dois de fevereiro
 Dia de festa no mar
 Eu quero ser o primeiro
 A saudar Yemanjá
 Escrevi um bilhete pra ela
 Pedindo para ela me ajudar
 Ela então me respondeu
 Que eu tivesse paciência de esperar
 O presente que mandei pra ela
 De cravos e rosas chegou
 chegou, chegou, chegou
 Afinal que o dia dela chegou
 chegou, chegou, chegou
 Afinal que o dia dela chegou” (CAYMMI,
 Dorival, 1957)

Análise iconográfica

A imagem apresenta a entrega dos presentes para a divindade africana das águas, Iemanjá, na praia do Rio Vermelho, na Cidade de Salvador, Bahia.

Em sua composição percebe-se a presença de sete embarcações, com a maioria das pessoas usando roupas claras. Podemos observar homens e mulheres nos barcos levando suas oferendas. Observa-se no segundo plano, no barco à esquerda, uma mulher ao fundo do barco carregando uma flor. Percebemos também que algumas já flutuam sobre as águas, enquanto outras estão sendo colocadas pelos integrantes das embarcações. Algumas pessoas estão curvadas em direção ao mar, entregando suas oferendas, ou apenas fazendo uma saudação, tocando as águas com as mãos. Na embarcação que está no segundo plano, ao centro, chama a atenção um homem que segura uma espécie de atabaque.

Análise iconológica

A festa de 02 de fevereiro em Salvador, no Bairro Rio Vermelho, é dedicada à Iemanjá, divindade africana que no Brasil está ligada as águas, ao mar, sendo popularmente conhecida como a Rainha do Mar. Centenas de pessoas reúnem-se todos os anos, para reverenciar Iemanjá e levarem para o mar diferentes oferendas, como flores, cestos com perfumes, flores, adereços femininos, comidas, bonecas caracterizadas como sereias ou vestidas nas cores da divindade - azul e branco. A cidade de Salvador se direciona para aquele bairro e sua gente é tomada pelo espírito de festa, fé e religiosidade, quando o presentear e o mar, se tornam afirmação do amor por Iemanjá. O pesquisador Luís Vitor Castro Júnior comenta que

Dois de fevereiro, a cidade de Salvador “para” ou se estende ao Rio Vermelho, para saudar a rainha do mar, a gloriosa Iemanjá que é tantas e tantas possibilidades no imaginário popular e nas comunidades litúrgicas afro-brasileira. Na localidade, entre a praia e a parte de cima, revela-se um cenário mágico e misterioso de quem participa da festa, na qual a multidão celebra e homenagear a Iemanjá, agradecer pelos feitos realizados, pelas aquisições conquistadas, pedir a benção e proteção, entre tantos e outros adeptos ou não. (CASTRO JÚNIOR, 2018, p. 105)

Ao observar o registro fotográfico de Voltaire Fraga, datado de 1948, percebe-se que o ritual da entrega dos presentes é realizado por embarcações simples, provavelmente pertencente aos pescadores da região. Na atualidade existe uma diversidade de embarcações que acompanham a festa, das mais simples, que continuam comandadas pelos pescadores da comunidade pesqueira, até as mais sofisticadas, como as escunas, iates e outras, que se aproximam da praia para entregar suas oferendas e também acompanhar a saída do presente principal.

Em relação às oferendas é possível observar o dinamismo cultural ali presente, pois ao longo dos anos, os elementos oferecidos à Iemanjá incorporaram uma variedade de tipos, saindo da simplicidade das flores e alfazemas, para a diversidade de perfumes, sabonetes, adereços e comidas, resultado do processo de hibridismo cultural presente nesta celebração. Sobre estes processos de trocas culturais na organização das oferendas:

É importante ressaltar que, na construção das oferendas destinadas a Oxum e a Iemanjá, é possível observar que a estas oferendas são incorporados diversos elementos, e que neste processo ganham *status* de sagrado. Porém, é possível perceber que estes elementos são, na realidade, incorporações culturais das mais variadas, não necessariamente africanas, mas sim das diversas culturas, resultantes de processos de trocas, permutas, hibridações. (AGUIAR, 2014, p.17)

Dessa forma, as oferendas para Iemanjá acompanharam e ainda acompanham a dinâmica cultural da sociedade, ao apensar novos elementos representativos da figura feminina, sejam novos adereços, perfumes, flores tingidas de azul, os mais diferentes objetos que são sacralizados nos rituais dedicados à Rainha do Mar. Diversas músicas foram compostas para esta divindade, que fazem alusão ao ritual de entrega dos presentes, uma delas é, Agradecer e Abraçar é fruto da parceria dos compositores baianos Vevé Calazans (1947 - 2012) e Gerônimo.

Abracei o mar na lua cheia, abracei
 Abracei o mar
 Abracei o mar na lua cheia, abracei
 Abracei o mar
 Escolhi melhor os pensamentos, pensei
 Abracei o mar
 É festa no céu é lua cheia, sonhei
 Abracei o mar
 E na hora marcada dona alvorada chegou para se banhar
 E nada pediu, cantou pra o mar (e nada pediu)
 Conversou com mar (e nada pediu).
 E o dia sorriu
 Uma dúzia de rosas, cheiro de alfazema
 Presente eu fui levar
 Nada pedi, entreguei ao mar (e nada pedi)
 Me molhei no mar (e nada pedi) só agradei⁵⁴

É importante ressaltar o título que Voltaire Fraga atribuiu à fotografia, que remete a figura da Mãe d'Água, um dos nomes da divindade Iemanjá, que também é conhecida como Inaê, Iara, Janaina, Senhora do Aiocá. São nomes que destacam a diversidade de referências a essa divindade das águas, ressaltando as mitologias africana e indígena. A referência à Mãe d'Água está relacionada às crenças indígenas, onde ela habita os rios e apresenta como forma a figura de uma sereia, que também traz o nome de Iara.

Quanto à forma física da Mãe d'Água, a imagem do que para nosso vocabulário se convencionou chamar de sereia (uma mulher com cauda de peixe), teria origem europeia, inclusive muito relacionada ao período das primeiras navegações transatlânticas, que veio se sobrepondo às características que vinham convergindo, oriundas também de outros encontros que se davam no Brasil colonial. (MARTINI, 2017, p.6).

Na festa de Iemanjá, no bairro do Rio Vermelho, em Salvador, é comum encontrar várias terminologias atribuídas à divindade. Na época do registro de Voltaire Fraga, percebe-se que o uso do termo Mãe d'Água é recorrente na literatura e nas matérias jornalísticas, que, analisam a festa a partir do olhar da cultura popular e das expressões da religiosidade afro-

⁵⁴ A música Agradecer e Abraçar é fruto da parceria dos compositores baianos Vevé Calazans (1947 - 2012) e Gerônimo, gravada por Maria Bethânia 1999 no disco A força que nunca seca e lançada por Vevé Calazans em LP de 1986 com o título de Abracei o mar.

brasileira e destacam a sua comemoração. Os diversos nomes atribuídos a esta divindade também estão presentes como referências nos jornais⁵⁵.

Um aspecto importante que é observado na imagem está relacionado às cores das vestimentas utilizadas pelos devotos durante a festividade. Apesar de ser uma fotografia em preto e branco, é possível perceber a predominância das cores em tons mais claros, utilizadas pelas pessoas que participam da entrega do presente nas águas. Nas referências simbólicas da divindade, as suas cores são o azul e branco, que sobressaem nas roupas e nos muitos outros elementos que compõem os rituais que acontecem na praia, no dois de fevereiro.

A presença dos tambores nas embarcações guarda um significado especial ao ritual, e continua a acontecer nos dias atuais da festa. Alguns representantes de terreiros de Candomblé e da Umbanda, quando levam seus presentes para o mar, sempre são acompanhados, nas embarcações, por uma pessoa que toca o instrumento, este, muito importante para o processo de comunicação com as divindades. Os atabaques são sacralizados e da musicalidade que emana, constrói o processo de comunicação entre o universo sagrado das divindades e os seres humanos. Destarte, segundo o pesquisador Anderson Leon Almeida de Araújo (2012), que analisou a musicalidade e sua importância para as religiões afro-brasileira,

Os tambores, nesta perspectiva, são vistos como seres vivos, são iniciados no culto como qualquer ser humano em nome de algum Orixá, são alimentados para reforçar o seu axé, e em dias de festa são vestidos com um pano em feitiço de echarpe chamado ojá, nas cores do seu orixá patrono. Visitantes, filhos de santo e as próprias divindades, sempre saúdam primeiro os tambores sagrados. Sacralizados, os atabaques são os responsáveis por trazer o Orixá à terra, até à cabeça do iniciado a ele dedicado. (ARAÚJO, 2012, p. 4)

Na imagem de Fraga, temos a simplicidade de um ritual que atualmente é marcado pela diversidade de elementos que vão além do ato da oferenda dos presentes. São narrativas construídas em torno de um discurso ambiental, onde a comunidade dos pescadores, assim como outros grupos, ressalta a importância da preservação do meio ambiente, em suas praias e entornos, com a constante preocupação com os objetos que são descartados no mar e ruas da região. Além disso, o bairro do Rio Vermelho se transforma em espaço de discussões sociais,

⁵⁵ Em dezembro de 2019 foi organizado um Dossiê sobre a Festa de Iemanjá no Rio Vermelho, em Salvador, que resultou em fevereiro de 2020 no reconhecimento por parte da Prefeitura de Salvador, desta festa enquanto Patrimônio Imaterial da cidade. No Dossiê existem diversas referências à festa, com matérias jornalísticas que mostram o uso das várias denominações para a divindade das águas.

e chamam a atenção do poder público e da sociedade para os diversos problemas vivenciados pelas minorias sociais que constroem a festa.

3.4 LAVADEIRAS DO DIQUE DO TORORÓ, 1941.

Foto 22 – Lavadeiras do Dique do Tororó, 1941



Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

Foto 23 – Lavadeiras do Dique do Tororó, 1941



Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

Foto 24 - Lavadeiras do Dique do Tororó, 1941



Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

Caso que, todas as vezes que iam lavar roupas, ouviam estórias de levantar sorrisos, cantadas à beira do dique, enquanto as roupas quaravam na grama de lá. Lavadeiras guardam a mania de cantar para o tempo e para tempo. Esfregam as roupas com as mãos num chacoalhar ritmado que nem instrumento de percussão. O dia-a-dia

era lata d'água na cabeça, trouxas de roupas na cabeça, num vai e vem de cansar qualquer um, menos elas. As vozes esganiçadas de soprano, quase numa ópera, o trabalho, a obra. Chuê, chuê, chuê chuá, eu vim fazer chuê, chuá. Ei dona Caboclinha traz água de benzer! Apois minha vizinha, mais tarde hei de trazer! Chuva que cai hoje não relampeia não, vou proveitar a água pra fazer a profissão! Chuê, chuê, chuê, chuá, eu vim fazer chuê, chuá. Cantavam de alternar versos, de alternar vozes. Enxaguavam até o branco ficar branco e o preto ficar preto. De tão limpas, as roupas.

ANGELO AUGUSTO

Análise iconográfica

As três imagens acima apresentam o cotidiano do trabalho das lavadeiras na região do Dique do Tororó, no início da década de 1940. É possível observar na primeira imagem a presença de três mulheres utilizando roupas claras, a exceção de uma delas, que aparentemente está com uma das peças de roupa com estampas, e com a cabeça coberta por lenços de tecidos também na cor clara. No primeiro plano, uma mulher está estendendo as roupas na grama, no segundo plano observamos várias roupas estendidas na grama, enquanto no terceiro plano outras duas mulheres estão lado a lado. Próximo a estas lavadeiras, encontram-se uma trouxa de roupas e utensílios usados para a execução da atividade no dique. No último plano, observa-se um morro e a presença de algumas moradias simples. Pelas sombras das mulheres que refletem na grama, percebe-se que o sol ainda estava intenso quando a imagem foi registrada.

Na segunda imagem observamos duas lavadeiras a executar suas tarefas, uma delas, a do primeiro plano, está de cócoras, utiliza um chapéu, enquanto que a segunda mulher está em pé, e cobre a cabeça apenas com um tecido. Observa-se a presença dos objetos necessários para a execução das suas atividades, além da presença de casas mais simples. Entretanto, chama a atenção duas edificações, a primeira, ao fundo à esquerda, vemos um casarão que abriga a Usina Geradora do Dique, e a segunda, ao fundo, entre a usina e as casas menores à direita, encontra-se outra edificação que parece ser de uma igreja.

Na terceira imagem, o fotógrafo direcionou o seu olhar para o perfil da mulher, lavadeira, que está com uma lata maior na mão esquerda e uma vasilha menor na mão direita, a qual ela joga água sobre as roupas que estão na grama. Usa uma saia de cor escura e uma

blusa de cor clara, e mantém a cabeça protegida do sol com um tecido claro, em forma de lenço.

Análise iconológica

O ofício das lavadeiras está presente na sociedade brasileira desde o período da escravidão, quando mulheres negras escravizadas desenvolviam essa atividade nas casas grandes e também nas áreas urbanas. Havia um cuidado com as roupas femininas, principalmente das mulheres das classes mais altas, que tinham auxiliares para cuidar de todos os objetos que compõe o vestuário. Algumas negras que conseguiam a alforria encontravam no ofício das lavadeiras uma forma de manter a sobrevivência, ao oferecer seus serviços aos moradores das cidades, e eram denominadas de lavadeiras de ganho ou ganhadeiras.

Os cuidados com as roupas foi tema de estudo da pesquisadora Joana de Moraes Monteleone (2019), que analisou o tema no século XIX, com ênfase nos trabalhos femininos relacionados a manutenção do vestuário. Segundo a autora,

Além das costureiras, as lavadeiras tomavam conta das roupas das famílias abastadas, muitas vezes acumulando funções de costura e limpeza. Era um trabalho pesado, que ocupava muitas trabalhadoras em muitos dias da semana(...) As maneiras de lavar a roupa variavam muito, de acordo com a região do país, e o sabão não era exatamente um produto abundante no Brasil. O que era feito aqui, caseiramente, geralmente tinha cor escura e cheiro ruim. Os sabões estrangeiros eram caros para a maioria da população. (MONTELEONE, 2019, p.4)

O período pós-escravidão, apesar de ser marcado pela dificuldade das ex-escravas em adquirir empregos, demonstra que estas mulheres aumentaram sua participação nas atividades de trabalho:

Contudo, essas mulheres ex-escravas descobriram novas brechas ampliando sua participação nas atividades de trabalho apesar de fortuitas, empregos flutuantes, trabalho temporário, domiciliar e subempregos como a lavagem de roupas, que era uma das funções principais em qualquer moradia à evidenciar a hierarquia social atribuída aos modelos das roupas mas também à qualidade da lavagem e alvejamento dos tecidos. (MATOS, 2002 apud BAZZO, 2016)

O trabalho das lavadeiras resiste ao tempo e adentra o Século XX, com a importância inclusive nas relações sociais de trabalho, pois muitas vezes, o sustento da família é realizado por essas mulheres. Desde as primeiras décadas daquele Século, na cidade de Salvador, era comum ver diversas mulheres que ocupavam os espaços próximos aos rios, lagoas, dique, além de lugares com a presença de fontes, onde muitas ganhavam a vida como lavadeiras e também aguadeiras.

O registro do fotógrafo Voltaire Fraga é da década de 1940, e ambientado no Dique do Tororó. Nesse período, a região do Dique era ocupada por mulheres que utilizavam o espaço para lavar roupas, sendo uma área habitada por pessoas mais humildes. De acordo com o pesquisador Francisco Antunes Nunes Neto (2014A):

Na transição entre finais do século XIX e primeira metade do século XX como Salvador não possuía um sistema de abastecimento de água, as fontes – nem sempre públicas –, os chafarizes e o dique do Tororó se constituíram como lugares principais utilizados pela população para a realização de uma dezena de serviços como banhar animais, lavar roupas e abastecer os logradouros residenciais e comerciais. (NUNES NETO, 2014A, p.4)

Assim, as imagens acima refletem a importância do lugar para mulheres que muitas vezes eram as responsáveis pelo sustento de suas famílias, com a atividade de lavadeiras e ainda abasteciam as suas casas com água, ou ofereciam o serviço de aguadeiras. Percebe-se a simplicidade dos instrumentos de trabalho dessas mulheres, o uso de objetos como latas de tamanhos variados, além de bacias e pequenos recipientes para armazenar o sabão usado na lavagem de roupas. É possível verificar o cuidado que tinham ao colocar as roupas para secar, deixando-as estendidas sobre a grama, peça a peça, pois assim conseguiam tratar da higienização das roupas separadamente. É importante ressaltar que aquele era um espaço de socialização, ao longo do dia, essas mulheres também trocavam informações variadas. Além das conversas, das trocas de conhecimentos, também havia as cantigas de trabalho que eram executadas enquanto realizavam o seu ofício. Podemos observar algumas cantigas que fazem alusão às lavadeiras, no repertório musical de alguns cantores brasileiros, ou mesmo de grupos da cultura popular, como a música abaixo de Jenner Salgado, “Com a alma lavada”, que faz parte do repertório das Ganhadeiras de Itapoã:

Ô lava a roupa lavadeira do abaeté
 Na sombra do angelim
 Até quando Deus quiser

Ô lava a roupa lavadeira do abaeté
 Na sombra da aroeira
 Até quando Deus quiser
 Na sombra da aroeira
 Deixa o tempo passar
 Na sombra do angelim
 Espera a roupa quarar

Na sombra do angelim
 Deixa o tempo passar
 Na sombra da aroeira
 Canta e dança iaiá

Ô canta e dança iaiá
 Ô roda o sol
 Ô roda a saia

Sai o dia
 Enluará

Ô roda o sol
 Ô roda a saia
 Com a alma lavada

A letra da música descreve alguns momentos que fazem parte do trabalho das lavadeiras, aspecto este assimilado por Voltaire Fraga, que com conhecimento da importância da manutenção de patrimônios culturais, registra uma sequência de imagens que sugere uma etnografia do trabalho das lavadeiras; O momento do lavar, que compreende o ensaboar, o quarar, o estender e secar.

A imagem retrata um lugar importante da vida social de Salvador, que no passado foi espaço de trabalho das lavadeiras, das trocas simbólicas e de apoio mútuo, principalmente entre as mulheres de classes sociais desfavorecidas, da transmissão de um ofício artesanal, entre outros. Já neste Século, embora de maneira diminuta, as lavadeiras persistem e a resistência do ofício, embora sufocada pelos modos capitalistas operantes, nos alerta, que é preciso pensar, cada vez mais, nas relações de trabalhos atuais, na substituição de pessoas pelas máquinas, na precarização do trabalho, e buscar novas compreensões do viver, de maneira a preservar patrimônios das parcelas menos favorecidas, e mitigar as diferenças estruturais na sociedade.

3.5 LAVAGEM DO BONFIM, NA PORTA DA IGREJA (LAVANDO), 1951.

Foto 25 - Lavagem do Bonfim, 1951



Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

O jarro equilibrado no alto da cabeça, se prepara para ser derramado no adro da igreja, é água de lavar, de benzer e proteger, o povo se derrama em festa, se queda em fé, da colina sagrada os cantos se espalham e ecoam em toda a cidade da Bahia, é dia de glorificar a ti, oh! Senhor, neste dia de gloria!

ANGELO AUGUSTO

Análise iconográfica

A imagem apresenta o registro do ritual de lavagem do adro da Igreja do Senhor do Bomfim, que está com a porta principal aberta, com a presença dos devotos do santo e também de outros devotos provavelmente do Candomblé, que tem sua devoção a Oxalá. As pessoas utilizam, em sua maioria, cores claras, com predominância da cor branca em suas vestes. Observamos três mulheres à esquerda da imagem, com roupa ritual, com fios de contas no pescoço e panos de cabeças. Estas mulheres estão com os pés descalços e trazem em suas mãos moringas e potes de barro, alguns amarrados com panos brancos. Dois homens jogam água para que as pessoas que estão com as vassouras possam “lavar” o adro da Igreja.

Neste registro é possível observar a presença de homens, mulheres e de crianças sem vestes rituais do candomblé; um homem com uma roupa que possivelmente seja um policial,

outros homens utilizando chapéus, mulheres e homens vestidos formalmente, para acompanhar a festividade onde todos se preparam para ser fotografados.

Análise iconológica

A imagem apresenta o registro de uma das festas mais populares da cidade de Salvador, e que reúne centenas de devotos, sejam católicos ou das religiões afro-brasileiras, num cortejo que sai da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia até a Igreja do Bonfim. É uma festividade secular, que tem uma importância para os adeptos do candomblé, por estar relacionada à Oxalá, uma das divindades africanas mais importantes dos terreiros. O surgimento da devoção ao Senhor do Bonfim nasce na Bahia setecentista, como informa Mariely Santana (2009), que complementa:

[...] onde a religião era o principal foco da organização social, permeando também todo o cotidiano da vida familiar, em que a fé era transmitida de geração a geração junto com as tradições. Muitos colonos aderiam ao catolicismo unicamente pelo costume, sem conhecer a doutrina da igreja. Toda a população recorria à religião, tanto para as suas necessidades presentes, como para garantir a felicidade futura no além túmulo. (SANTANA, 2009, p. 106)

Porém, o ritual de lavagem das escadarias/adro da Igreja do Bonfim, de acordo com o dossiê elaborado pelo IPHAN (2011), é do final do século XIX, tendo diversas versões para o início dessa prática religiosa. Uma destas referências ressalta o seguinte:

Um dos mitos fundadores diz que a tradição nasceu de uma promessa de um soldado português que lutou na Guerra do Paraguai (1865-1870). Prometera ao Senhor do Bonfim que, se voltasse vivo do campo de batalha, lavaria, em sinal de gratidão, sua igreja. Chegando a Salvador, onde residia, foi cumprir o prometido. Ao subir a colina, em peregrinação, foi explicando àqueles que encontrava o que ia fazer e, pouco a pouco, foi-se formando em sua volta um pequeno grupo. Com isso, despertou um costume que ficou guardado na consciência religiosa de brancos e pretos. Entre as promessas mais comuns da cultura religiosa luso-brasileira, destaca-se está de lavar, varrer e enfeitar igrejas e altares. (INSTITUTO DO PATRIMONIO HISTÓRICO ARTISTICO NACIONAL, 2011, p. 23)

Entre as diversas explicações sobre a origem da festa, essa é mais uma que se refere ao pagamento de promessas, prática muito comum no período colonial e que perdura até os dias atuais. Há uma dificuldade em encontrar informações sobre a presença do negro na festa no Século XVIII, porém, numa cidade onde a população era predominantemente negra desde o Século XVII, é difícil imaginar a não participação destes nas comemorações (SANTANA, 2009). O registro da presença de negros remonta ao Século XIX, quando houve modificação em relação ao público que frequentava a festa.

É claramente perceptível, a chegada do negro na colina do Bonfim, para participar das celebrações – seja o negro liberto, que vinha principalmente para cantar, ou o negro escravo, que passou a acompanhar as famílias abastadas que se dirigiam ao arrabalde de Itapagipe para veranejar ou passar as férias de verão. (ibid, p.134)

Existem referências a presença de rituais afro-brasileiros nesta festividade e que incomodava aos cristãos, que não aceitavam a presença de danças, músicas e tudo que fizesse relação ao Candomblé.

Estes negros chegaram à colina com características bem específicas, trazendo a música e a dança para o espaço externo da festa, mas também suas crenças e tradições. A religião desses povos é muito organizada, rica e complexa, porém, ao chegarem ao Brasil, os africanos não tiveram liberdade para continuar a cultivar seus Deuses. [...] Por medo de subversão, o branco não permitiu “ajuntamentos”, nem que esses grupos negros praticassem seus ritos e cultos, sendo obrigados a atender às normas cristãs. (Ibidem, p. 134)

Um aspecto que Voltaire Fraga registra em sua imagem é a presença das vassouras no ritual, elemento este que é considerado como parte de um ritual de fertilidade (IPHAN, 2011. p. 27), onde as mulheres que participam do momento de “lavar” serão agraciadas com a possibilidade de alcançarem o sonho da maternidade. Assim, sempre são as mulheres que levam os potes com água de cheiro e flores para a celebração, conduzindo o ritual sagrado para o senhor do Bonfim/Oxalá.

É possível perceber, pelas poses e pela forma como as pessoas estão dispostas, que houve uma organização para a fotografia, haja vista que, geralmente, no ritual de lavagem, quem leva a água de cheiro são as baianas, mulheres com vestes do candomblé e que

carregam potes até a Igreja e lá colocam no chão para a execução ritualística. Na imagem, porém, vemos dois homens, com dois vasilhames, que derramam a água ao chão, e as baianas, que seguram os potes de água de cheiro, não realizam a lavagem naquele momento.

Destaca-se a presença de um homem que usa fardamento aparentemente da polícia, e que está localizado na entrada da porta principal da Igreja, possivelmente para garantir a ordem do local, mas poderia ser simplesmente um participante da festa. A época da imagem é a década de 1950, período em que a Cúria proibiu a realização do ritual nas escadarias e no adro da Igreja, de acordo com Nunes Neto (2014B):

Através da Portaria de nº 1, de 12 de janeiro de 1943, mais uma vez a Cúria voltou a reprovar o que considerava excessos populares no contexto da Lavagem do igreja a do Bonfim (...) Portanto, através desta Portaria, a Lavagem – o ato/ritual simbólico de lavar – voltou a ser praticado nas escadarias do adro da igreja que passou a ter seus portões fechados entre os anos 1943 e 1948 quando o governador Otávio Mangabeira solicitou junto às autoridades eclesiásticas, sem sucesso, a reabertura do gradil de ferro que circunda a Basílica do Senhor do Bonfim. Assim, no intervalo compreendido entre os anos 1943 e 1967, o gradil de ferro da Basílica permaneceu fechado, apenas sendo reaberto após mais de vinte anos, na gestão de Antônio Carlos Magalhães. Por conta destas questões, no intervalo compreendidos entre os anos 1943 e 1967, os jornais passaram a noticiar os festejos do Senhor do Bonfim sempre se referindo – na perspectiva dos fiéis – ao estado de desânimo e insatisfação popular referentes à interdição. (NUNES NETO, 2014B, p.138-139)

Esta informação reafirma a possibilidade de que esta imagem registrada por Voltaire Fraga, no adro da Igreja, possivelmente tenha sido organizada com as pessoas ali presentes, e não seria, portanto o momento exato do ritual. Havia também, nessa época, a intolerância para com os adeptos das religiões afro-brasileiras, e a Igreja foi uma das instituições que contribuiu para as ações policiais de repressão aos terreiros. Desta forma, a imagem pode transmitir uma ideia de tolerância, inexistente na sociedade baiana da época.

Todavia, a alternativa encontrada por Voltaire Fraga, tendo em vista a proibição de acesso ao adro da igreja e à própria igreja, para registrar um evento marcante da cultura baiana, indica, sobretudo, que possivelmente houve uma liberação para o fotógrafo realizar o seu trabalho, e demonstra, portanto, a sua influência como fotógrafo na sociedade da época e a sua capacidade em conceber uma imagem, com o enquadramento de elementos que, em rigor, compõe a festa do Nosso Senhor do Bonfim. Provocantemente, Fraga, insere na sua fotografia, a possibilidade de construção de uma ideia pré-concebida, e presenteia os contempladores da imagem com a possibilidade de construir novos dizeres e memórias.

Portanto, a partir de uma memória construída, nos dá a oportunidade de construir outras memórias.

3.6 RAMPA DO MERCADO MODELO COM BARCOS, DEC. 1940.

Foto 26 - Rampa do Mercado Modelo, 1940



Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

Análise iconográfica

A imagem apresenta diversas embarcações ancoradas na rampa do mercado modelo, algumas pessoas se encontram nas embarcações e outras circulam nas proximidades, onde possivelmente acontece a prática comercial, com a presença de diferentes objetos e sacos com produtos. Algumas embarcações estão cobertas. É possível visualizar, no primeiro plano, no centro da imagem, três homens com roupas claras que utilizam chapéus de palha, e outro homem, que usa um chapéu mais escuro e está com roupas mais formais. No canto esquerdo da imagem, ainda em primeiro plano, observamos algumas pessoas sentadas. Ao fundo é possível ver o Forte de São Marcelo e a Baía de Todos os Santos.

Análise iconológica

A escolha da fotografia que agora estamos a analisar, além dos elementos iconográficos elencados no começo deste capítulo, se dá pela possibilidade de observarmos mais claramente a proposta que sugerimos. Desde o título da obra, podemos observar que

Voltaire Fraga quis abranger um elemento iconográfico que está fora do enquadramento proposto na imagem; o Mercado Modelo. Entretanto, para aumentar a complexidade da análise, o fotografo insere no enquadramento outros elementos que se complementam, no contexto apresentado: os saveiros, a baía de Todos os Santos e a própria rampa do mercado, com seu comercio e pessoas que circulam o lugar. Dessa forma, é possível perceber que, o enquadramento na fotografia, quando pretendemos construir memórias através dela, solicita o que não foi enquadrado intencionalmente pelo fotografo.

A rampa do mercado, nome dado porque se localizava à frente do antigo Mercado Modelo, era a porta de entrada e saída de mercadorias, como, hortifrutigranjeiros, animais, cereais, fumos, cachaças, produtos artesanais, entre outros, vindos principalmente do Recôncavo, das cidades de Cachoeira, São Felix, Maragogipe, Nazaré e Saubara (na época pertencente a Santo Amaro) e de viajantes de vários lugares da Bahia, através dos saveiros. Inaugurado em 1912, o Mercado Modelo⁵⁶⁵⁷⁵⁸ veio complementar o abastecimento da de Salvador, que era mantido por dois pequenos mercados que existiam, o de Santa Bárbara e o de São João, logo se tornou o principal centro de abastecimento da cidade. Mas sua história é marcada por alguns incêndios, nos anos de 1917, 1922, 1943 e 1969. Diferentemente dos primeiros, o incêndio de 1969 foi de proporções avassaladoras, obrigando os comerciantes do local a procurar outros lugares para se instalarem. O mercado não voltou a funcionar mais no mesmo lugar, e foi transferido para o prédio da antiga alfândega, onde funciona até os dias atuais.

Através da fotografia de Fraga, podemos observar que aquele espaço desenvolvia um papel importante para a cidade, ali se encontrava um comércio pulsante, e um movimento de idas e vindas de pessoas e mercadorias, lugar onde se estabelecia o contato entre os comerciantes que vinham nos saveiros, os comerciantes locais e as pessoas que circulavam na rampa e no mercado, num movimento de trocas comerciais e culturais, que estabeleciam novas relações sociais (PASSOS, 2014). A fotografia, no primeiro plano, reflete um universo

⁵⁶ O Mercado Modelo antigo localizava-se à frente do cais da rampa (rampa do mercado) por um lado ou à frente do Elevador Lacerda por outro lado. No mesmo lugar, depois do incêndio de 1969, por muito tempo esteve instalado o monumento em homenagem à Cidade de Salvador, construído em 1972, de autoria do artista plástico Mário Cravo Jr.

⁵⁷ O jornalista e escritor Nelson Cadena escreveu uma reportagem como o título “O incêndio do Mercado Modelo em 1969”, publicada no Jornal Correio em 26/07/2019, que nos reportamos para contar um pouco da história do Mercado. Disponível em: <<https://blogs.ibahia.com/a/blogs/memoriasdabahia/2019/07/26/o-incendio-do-mercado-modelo-em-1969/>>. Acesso em: 19 de jul. de 2020.

⁵⁸ O Mercado Modelo tornou-se importante ponto cultural da cidade de Salvador. Em seus estabelecimentos de culinária, principalmente o de Maria de São Pedro e de Camafeu de Oxóssi frequentavam, em reuniões, diversos intelectuais, artistas, poetas, jornalistas entre outros. Recebeu a visita ilustre de personalidades do mundo, a exemplo de Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, Jorge Amado, Carybé, Rainha Elizabeth II, Odorico Tavares, Walter da Silveira. (Grifo nosso)

de personagens, ainda que timidamente, inserido no plano maior dominado por saveiros, mas que demonstra a sensibilidade, do fotógrafo, em registrar várias características do cotidiano do lugar. Os saveiros, por sua vez, também desempenharam um papel fundamental para o comércio local e o abastecimento e desenvolvimento da cidade do Salvador, aspecto este destacado pela pesquisadora Janaína Lisiak (2019):

Os saveiros realizam o transporte de diversos itens agrícolas, cultivados em todo o Recôncavo, aportando-os nas rampas das feiras livres distribuídas ao longo da extensão marítima litorânea da cidade de Salvador. Nas palavras dos mestres saveiristas, essa rede de produção realizava a manutenção de Salvador”. Da cidade de Maragogipe, vinha jiló, farinha, maxixe e manga; de Coqueiros, porco e carneiro; de Nazaré, além da farinha, traziam banana e carne seca e salgada; de Maragogipinho, vinha o “burro morto” (conhecido também como açúcar mascavo); de Ilha de Maré (pertencente à municipalidade de Salvador), vinha a cana-de-açúcar e o salangó (um tipo de aipim) (LISIAK, 2019, p.11).

O pano de fundo, que complementa todo o cenário, é a Baía de todos os Santos. Os indígenas que habitavam o seu entorno, a chamavam de Kirimurê, que significa “grande mar interior”. Foi rebatizada em 01 de novembro de 1501, em homenagem ao calendário católico como sinaliza Passos (2014) ao citar Araújo (2011):

No ano cristão de 1501, no primeiro dia de novembro, a primeira Igaracu [canoa grande/navio português] cruzou a barra da baía para rebatizá-la Bahia de Todos os Santos. Eram ao todo três os navios que compunham a expedição do português Gonçalo Coelho e do florentino Américo Vespúcio. Sua missão era fazer reconhecimento das terras ocidentais do Atlântico Sul, das quais se tinha notícia através dos relatos da expedição do espanhol Hoje dá e dos habitantes: bom porto, lugar de reabastecimento fácil, população hospitaleira. Aqui descansaram por 27 dias e, ao sair, ensinaram aos tupinambás a escravidão, comprando-lhes dez prisioneiros de guerra que venderam na Europa (ARAÚJO, 2001, p. 51 apud PASSOS, 2014, p. 74)

Ao enquadrar a Baía de Todos os Santos, os saveiros, a rampa do mercado, as mercadorias e as pessoas que circulam no local, bem como sugerir no título da fotografia o outro elemento que a compõe, o Mercado Modelo (elemento fora do enquadramento), Voltaire Fraga tenciona o observador a passear o olhar pela imagem e sugere a interconexão

entre os vários elementos da cena. A Baía de Todos os Santos talvez seja a representação maior da ligação entre a cidade de Salvador e o Recôncavo, por suas águas singraram os povos indígenas, os navegadores de além-mar, a gente de toda a Bahia. A baía está pronta para conduzir todo o processo de aculturação de quem se arrisca a navegar. O saveiro é um dos meios pelo qual podemos facilitar a comunicação entre as culturas, é pau, é vento, é vela e é mar. A interseção é a rampa do mercado, que é tocada pelas águas da baía, e onde depois as cores se encontram, se misturam, é a tradução do que poderíamos denominar de convergência das diferenças. A rampa e o Mercado Modelo são a encruzilhada cultural, os caminhos que a baía trouxe, se abrem a partir desses dois espaços para a cidade. Tudo é liame.

4. À GUIA DE CONCLUSÃO, DEPOIS DAS ESCOLHAS, UM SORTIMENTO DE POSSIBILIDADES OU AINDA, A MEMÓRIA DAS ÁGUAS

Repetiremos a frase, proferida por Voltaire Fraga, e faremos isso para tentarmos mostrar a intenção do fotógrafo: “Naquela época eu já pensava em fazer documentação histórica, em fotografar para o futuro. Queria que as fotos fossem usadas na educação, em aulas de história da cidade. Isso desperta o idealismo”. Mais ainda, para ratificar a intencionalidade instituída na poética do esquecimento. Aquela frase é desejo, é imaginação, é potência e além de tudo possibilidades. Vilém Flusser (2002) sintetiza o que pensa como intenções do fotógrafo “de eternizar seus conceitos em forma de imagens acessíveis a outros, a fim de se eternizar nos outros”, mas demonstra também que há as intenções do aparelho e resumidamente diz: “a intenção programada do aparelho é a de realizar o seu programa, ou seja, programar os homens para que lhe sirvam de *feedback* para o seu contínuo aperfeiçoamento”. (ibid, p. 42). Daí depreende-se que, mesmo com essas intenções, e, sobretudo pelas convergências e divergências apresentadas, o que nos alimenta são as possibilidades que podem surgir a partir daquelas.

Destarte, na fotografia, em todo o seu processo, entre o fotógrafo e quem irá observar a imagem estampada, há lacunas que são preenchidas com possibilidades, algumas programadas, outras apenas imaginadas, algumas realizadas outras impossíveis de sê-las. Falemos de algumas lacunas. Entre o pensamento do fotógrafo e o clique no aparelho fotográfico, a imaginação tenta preencher o espaço existente, muito se perde, outro tanto se realiza como representação, são possibilidades. Entre o clique e o que vai se revelar, embora a imaginação esteja presente também nessa lacuna, há a expectativa do que se verá estampado no suporte fotográfico, mas o próprio processo de revelação, e no caso de Voltaire Fraga, se mostrou uma maneira diferenciada e primordial em seu trabalho, carrega possibilidades variadas. E depois da imagem estampada no suporte, revelada propriamente dita, a lacuna maior, entre a imagem e quem a observa, possibilidades infinitas. É desta última lacuna que tratamos aqui. Desde o começo, o que nos mobilizou foi a possibilidade de pensar a relação entre as imagens fotográficas expostas e quem, porventura, viesse a observá-las. Para isso, tentamos compreender os processos curatoriais que originaram as exposições do fotógrafo Voltaire Fraga, citadas ao longo deste trabalho. Percebemos, pois, que estávamos diante de construções que nos permitiam caminhar entre questões relacionadas à memória, esquecimento e fotografia. Precisávamos então, estabelecer elos entre essas categorias, no

intuito de estabelecer um esboço teórico que fundamentasse o painel que surgia. Dessa forma, o nosso trabalho foi o de aproximar o horizonte, ao ponto de poder tocá-lo e tecer as teias que (des)aguaram na poética do desesquecimento.

A concepção da poética do desesquecimento, embora oriunda desta pesquisa, a partir dos olhares para os processos curatoriais, foi o próprio exercício das curadorias e é o exercício deste trabalho. Ratifica-se, pois, ao propormos a leitura de imagens, pela metodologia de análise iconográfica e iconológica de algumas fotografias escolhidas.

E essas escolhas derivam também, da percepção que tivemos sobre outra expressão de Voltaire Fraga: O “estalo da arte”. Esta expressão, como sinalizada anteriormente, foi cunhada por Voltaire para designar o momento em que se impressionou com uma fotografia estampada em uma vitrine na Rua Chile, ainda na década de 20 do século passado, porém se torna uma maneira processual de fotografar, que origina uma estética própria. A partir desse entendimento conceitual, Voltaire desenvolveu uma ideia, que internamente conectava as suas imagens enquanto construção de memórias. Apesar dos enquadramentos propostos nas profusões de temas, que a princípio podem ser vistos como fragmentos imagéticos de memórias, o fotógrafo consegue construir um painel do cotidiano da cidade, para despertar determinados gostos em quem viesse a observar as fotografias. O que fizemos foi, pelo gosto despertado de desesquecer, selecionar algumas imagens e construir um mosaico de imagens-memórias, aparentemente fragmentadas, mas interconectadas por um elemento iconográfico: a água. Ao analisá-las, mostramos como o desesquecer oferece possibilidades variadas de apreensão dos atributos das imagens, como a partir de apenas um elemento iconográfico podemos ampliar, reinventar, reelaborar e construir memórias.

Façamos um ritornelo, apenas para citar mais uma expressão aventada na introdução deste trabalho: o olhar museológico. Foi este, sem dúvida, que nos fez atentar para o significado que a água exerceu na vida de Voltaire Fraga, a despeito dos acontecimentos trágicos ocorridos, mas que em outra medida, pode ter representado possibilidades criativas nos seus fazeres fotográficos. O próprio Voltaire afirmava “a água me acompanha por toda a vida”.⁵⁹ A água que, em determinado momento histórico, promoveu o esquecimento por apagamento de rastros das imagens/memórias do fotógrafo, vêm, de maneira simbólica, conectar outras imagens/memórias, estas, passíveis de desvelamento.

A poética do desesquecimento, em suas nuances, se expressa desta feita como a memória das águas: a água que nos leva a sentir o seu silêncio, e permite o esquecimento, é a

⁵⁹ Segundo Alba Peixoto e Aroldo Peixoto, Voltaire Fraga pronunciou essa frase algumas vezes. (entrevista cedida em julho de 2019).

mesma água que nos leva a ouvir o seu estrondo, a sua voz, o seu pronunciamento, e permite o desocultamento, quando, ela mesma, se mostra vária; a água de benzer, a água de beber, a água de lavar, a água que transporta a gente, o alimento e as mercadorias, a água de brincar, a água de trabalhar, a água que permite a pesca, a água que recebe o presente ofertado, a água do dique, a água das fontes, a água dos rios, a água da baía, a água que banha a cidade, a cidade que geme água.

Pois que aqui, deixamos as imagens de Voltaire Fraga e os escritos construídos a partir delas, seguirem belos, adensados, nas águas da Bahia, com suas memórias e esquecimentos, quiçá apaziguados, pela poética do desesquecimento...

5. REFERÊNCIAS

AGUIAR, Janaina Couvo Teixeira Maia de. “**No caminho das águas tem presentes no rio, tem festa no mar**”: o hibridismo cultural nas festas de Iemanjá e Oxum em Salvador e Aracaju. *Diálogos* (Maringá. Online), v. 18, n.3, p. 1161-1181, set.-dez./2014. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/comocitar.oa?id=305533071009>> Acesso em: 31 de jan. de 2020.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **A Rosa do Povo**. 21ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ARAÚJO, Anderson Leon Almeida de. **Entre Atabaques, Sambas e Orixás**. *Revista Brasileira de Estudos da Canção*. Natal, v.1, n.1, jan-jun 2012. Disponível em: <www.rbec.ect.ufrn.br> Acesso em: 09 de fev. de 2020.

ALVES, Aristίδes (org.). **A fotografia na Bahia (1839-2006)**. Coordenador e editor: Aristides Alves. Textos de Antonio Fernando Guerreiro de Freitas, Aristίδes Alves, Gustavo Falcón, Maria Guimarães Sampaio e Rubens Fernandes Junior. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo; Funcultura; Asa Foto, 2006. 192 p.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). **Dicionário brasileiro de terminologia arquivística**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. 232p. (Publicações Técnicas, 51) Disponível em: <http://www.arquivonacional.gov.br/images/pdf/Dicion_Term_Arquiv.pdf>. Acesso em: 09 de jun. 2011.

ARRUDA, Fabiana Moura; MULLER, Verônica Regina. **Brincadeiras e espaços urbanos: um estudo da prática Lúdica de crianças de diferentes classes sociais da cidade de Maringá – PR**. *Revista do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer*. Paraná, v. 13 n. 4 (2010): dez. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/licere/article/view/787/588>> Acesso em: 18 de ago. de 2020.

BAIO, César. **Artigo sobre Vilém Flusser**. *Revista Zum*, 2017. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/noticias/flusser-imagens-tecnicas/>> Acesso em: 09 de jan. de 2019.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da Vida Inteira**. 20ª edição. Nova Fronteira. Rio de Janeiro. 1993.

BARBUY, Heloisa. **A exposição universal de 1889 em Paris**. Edições Loyola, São Paulo, 1999.

BARROS, Manoel de. **Livro Sobre Nada**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 3ª edição, 1996.

_____. **Memórias inventadas: a infância**. Planeta, São Paulo, 2003.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Ed. Nova Fronteira, trad. Júlio Castañon Guimarães, Rio de Janeiro, 1984.

BAZZO, Leda. **Trabalhadoras Lavadeiras e a Literatura Científica - Séculos XIX, XX e XXI**. Artigo apresentado no VIII Encontro Estadual de História da Anpuh-Ba. 2016. Disponível em:

<http://www.encontro2016.bahia.anpuh.org/resources/anais/49/1517263429_ARQUIVO_ArtigoLeda.pdf>. Acesso em: 10 de out. de 2020.

BELLOTTO, Heloísa L. **Da administração à história: ciclo vital dos documentos**. In ___. Arquivos Permanentes: Tratamento documental. Rio de Janeiro: FGV, 2007.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**; tradução Paulo Neves. 4ª edição. São Paulo. Editora WMF Martins Fontes, 2010.

BIZELLO, Maria Leandra. **Documentação Imagética e Memória**. In: VALENTIM, Marta Lígia Pomim. Estudos avançados em Arquivologia. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012. p. 91-106.

BORGES, Maria Elisa Linhares. **História & Fotografia**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. 136 p. (Coleção História & Reflexões, 4).

BORGES, Jorge Luis. **Milonga de albornoz**. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/jorge-luis-borges/805179/traducao.html>> Acesso em: 19 de out. de 2019

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 52 ed. – Ed. Cultrix. São Paulo. 2017.

BRAGA, Júlio Santana. **Notas sobre a pesca do xaréu: folclore e compromisso religioso**. Afro-Ásia, no. 10 e 11. Salvador, 1970, p. 43-65.

BRANCO, Lúcia Castello. **O Que é Escrita Feminina**. Coleção Primeiros Passos. 1ª edição. Editora Brasiliense. São Paulo, 1991.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. **Definição de Curadoria - Os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial. Cadernos de diretrizes museológicas 2: mediação em museus: curadorias, exposições, ação educativa**. Brasília: Ministério da Cultura, 2008. Disponível em: <http://www.cultura.mg.gov.br/files/museus/1caderno_diretrizes_museologicas_2.pdf>. Acesso em: 20/06/2019

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: o uso de imagens como evidência histórica**; traduzido por Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

CASCUDO, Luiz da Câmara. **Contos Tradicionais do Brasil**. 12ªEd. São Paulo: Editora Global, 2003.

CAYMMI, Dorival. **Promessas de pescador**. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/dorival-caymmi/1183842/>> Acesso em: 12 de out de 2019.

CHAGAS, Mário. **Memória Política e Política de Memória**. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2009.

COSTA, Johnatan da Silva; PAIVA, Natália Moraes Nolêto **A Influência da Tecnologia na Infância: Desenvolvimento ou Ameaça**. 2015. Disponível em: <http://www.psicologia.pt/artigos/ver_artigo.php?a-influencia-da-tecnologia-na-infancia-desenvolvimento-ou-ameaca&codigo=A0839&area=D4A> Acesso em: 19 de jun. de 2019.

CUNHA, Marcelo N. B. da. **Teatro de memórias, palco de esquecimentos: culturas africanas e das diásporas negras em exposições**. Tese apresentada ao Programa de Estudos Pós-graduados em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo. 2006.

CURY, Marília Xavier. **Novas perspectivas para a comunicação museológica e os desafios da pesquisa de recepção em museus**. Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1, pp. 269-279, 2008. Disponível em: <<https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8132.pdf>> Acesso em: 04 de fev. de 2021.

DOURADO, Maria Francysnalda Oliveira. **Memória e Esquecimento em Paul Ricoeur: a ideologia política camuflada na anistia**. Cadernos do PET Filosofia. Vol. 8, n. 16 ISSN 2178-5880. Teresina, 2018. Disponível em: <[file:///C:/Users/Angelo/Downloads/7630-29690-1-PB%20\(4\).pdf](file:///C:/Users/Angelo/Downloads/7630-29690-1-PB%20(4).pdf)> Acesso em: 02 de jul. de 2020.

DORIVAL, Caymmi. **Promessa de pescador**. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/dorival-caymmi/1183842/>> Acesso em: 02 de ago. de 2020.

_____. **Dois de fevereiro**. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/dorival-caymmi/356567/>> Acesso em: 02 de ago. de 2020.

FERNANDES, Juliana Ventura de Souza; PEREIRA, Mateus Henrique de Faria; SILVA, Caroline Cristina Souza. **Os conceitos de memória impedida, memória manipulada e esquecimento de reserva em “A memória, a história, o esquecimento” de Paul Ricoeur: entre o trauma e a conciliação**. Ouro Preto, 2010. Disponível em: <https://www.academia.edu/7894335/Os_conceitos_de_mem%C3%B3ria_impedida_mem%C3%B3ria_manipulada_e_esquecimento_de_reserva_em_A_mem%C3%B3ria_a_hist%C3%B3ria_o_esquecimento_de_Paul_Ricoeur_entre_o_trauma_e_a_concilia%C3%A7%C3%A3o> Acesso em: 16 de out. de 2019.

FRAGA, Voltaire. **Voltaire Fraga por ele mesmo. In: FRAGA, Voltaire. Abundante Cidade, Dessemelhante Bahia. Catálogo de exposição, Pinacoteca do Estado de São Paulo**. São Paulo, 2008.

FUNDAÇÃO GREGÓRIO DE MATOS. **Dossiê de Registro Especial do Patrimônio Imaterial Festa de Iemanjá**. Fundação Gregório de Matos, dezembro de 2019. Disponível em <<http://www.cultura.salvador.ba.gov.br/images/stories/Iemanja/fgm-pms-2019-dossie.festa.iemanja.pdf>> Acesso em: 01 de fev. de 2020.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Tradução do autor. Rio de Janeiro. Relume Dumará, 2002.

_____. **O Universo das Imagens Técnicas: Elogio da superficialidade**. São Paulo. Annablume, 2008.

FONTCUBERTA, Joan. **O beijo de Judas: Fotografia e Verdade**. Barcelona, Gustavo Gili, 2010.

FOSTER, Jonathan K. **Memória**. Tradução: Camila Werner. Porto Alegre: L&PM, 2011 [2009]. 160 p. (Encyclopedia, 977).

FREUND, Gisele. **Fotografia e sociedade**. Trad. Pedro Miguel Frad. Lisboa: Veja. 2ed. 1995. Coleção: Comunicação e Linguagem.

GONÇALVES, Tatiana F. da Cunha. **Discursos Fotográficos. v.5, n.6**. Londrina, 2009.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro, 2006.

INSTITUTO DO PATRIMONIO HISTÓRICO E ARTISTICO NACIONAL. **Dossiê de Registro Festa do Bonfim: A maior manifestação religiosa popular da Bahia. 2011**. Disponível em:

<<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie%20Festa%20do%20Bonfim.pdf>>
> Acesso em: 01 de fev. de 2020.

IVANO, Rogério. **Memória e esquecimento: argumentos de Paul Ricouer**. Disponível em <http://www.cih2015.eventos.dype.com.br/resources/anais/4/1430142224_ARQUIVO_IIcongressointernacionaldeHistoriaUEPG-textocomunicacao.pdf> Acesso em: 09 de jan. de 2019.

JORNAL A TARDE. **As entrelinhas da memória**. Reportagem de Cássia Candra publicada na coluna Cultura do Jornal A Tarde em 08/08/2009. Impresso.

_____. **Exposição de Voltaire Fraga vem a Salvador**. Reportagem de Joceval Santana publicada no Jornal A Tarde em 14/01/2009. Disponível em: <<https://atarde.uol.com.br/cultura/noticias/1089212-exposicao-de-voltaire-fraga-vem-a-salvador>> Acesso em: 10 de jan. de 2021.

_____. **Velha Bahia**. Reportagem de Kátia Borges publicada no caderno 2 - Cultura do Jornal A Tarde em 24/10/1995. Impresso.

JORNAL CORREIO. **O incêndio do Mercado Modelo em 1969**. Reportagem de Nelson Cadena publicada no Jornal Correio em 26/07/2019. Disponível em: <<https://blogs.ibahia.com/a/blogs/memoriasdabahia/2019/07/26/o-incendio-do-mercado-modelo-em-1969/>>. Acesso em: 19 de jul. de 2020.

JÚNIOR, Luís Vitor Castro. **Encruzilhadas fotográficas de Marcel Gautherot: quando o corpo da capoeira é festa e labuta**. Salvador: EDUFBA, 2018.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo: Ática, 2014.

_____. **Fotografia e memória**. Uniblog, 2013. Disponível em <<https://www.blogsoestado.com/uniblog/2013/10/05/boris-kossoy-fotografia-e-memoria/>> Acesso em: 01 de out. de 2019.

_____. **Realidades e ficções na trama fotográfica.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.

LACERDA, Aline Lopes de. **A imagem nos arquivos.** In: TRAVANCAS, Isabel; ROUCHOU, Joëlle; HEYMANN, Luciana (Orgs.). *Arquivos pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de Pesquisa.* São Paulo: Editora FGV, 2013. p. 55-66.

LE GOFF, Jacques. **História e memória.** Tradução Bernardo Leitão et al. 5. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. 541 p.

LISIAK, Janaína. **O originário na relação mar-cidade entre Salvador e Baía de Todos os Santos: Conflitos entre transformações urbanas e práticas populares.** 2019. Disponível em: <<http://anpur.org.br/xviiienanpur/anaisadmin/capapdf.php?reqid=908>> Acesso em: 25 de jun. de 2020.

MADEIRA, Dhenis Cruz. **A maioria está sempre certa?** Disponível em: <https://www.ufjf.br/revistaa3/files/2015/09/A308_WEB.55.pdf> Acesso em: 10 de jan. de 2020.

MALYSSE, Stéphane Remy. **Um Olho na Mão - Imagens e Representações de Salvador nas Fotografias de Pierre Verger.** Afro-Ásia, nº 024. Uniersidade Federal da Bahia. Salvador. 2000.

MAMEDE, José; MUÑOZ, Alejandra. **Carta das Laranjeiras.** In: Arte, Audiovisual, Exposição, Fotografia de Rua, Lambe-Lambe. Salvador, 2016. Disponível em <[https://galembeck.com.br/2016/12/12/carta-das-laranjeiras/.](https://galembeck.com.br/2016/12/12/carta-das-laranjeiras/)> Acesso em: 04/02/2021.

MARIANO, Agnes. **Fotografos Baianos.** Disponível em <<http://www.overmundo.com.br/banco/fotografos-baianos>>. Acesso em: 09 de jan. 2019.

MARTINI, Gerlaine. **Faces da Mãe d'Água: saberes da Conservação.** Revista Calundu - vol. 1, n.2, jul-dez 2017. Disponível em <<https://periodicos.unb.br/index.php/revistacalundu/article/view/7633/6302>> Acesso em: 31 de jan. de 2020.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem.** São Paulo. Contexto, 2008.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. **A história cativa da memória?** Mimeografado, 1992. Mimeografado.

MONTELEONE, Joana de Moraes. **Costureiras, mucamas, lavadeiras e vendedoras: o trabalho feminino no século XIX e o cuidado com as roupas (Rio de Janeiro, 1850-1920).** Revista Estudos Feministas, Florianópolis, 2019, v 27.

MOURA, Diógenes. **Do amor entre a cidade e a partida.** In: FRAGA, Voltaire. **Abundante Cidade, Dessemelhante Bahia.** Catálogo de exposição, Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo, 2008.

NETO, Francisco Antonio Nunes. **A invenção de uma tradição: a Festa do Senhor do Bonfim em jornais baianos**. Salvador: UFBA, 2014. (Tese de Doutorado).

_____. **Entre fontes, chafarizes e o dique: A introdução do sistema de abastecimento de água em Salvador**. Revista FSA, Teresina, v. 11, n. 4, art. 8, p. 134-157, out/dez. 2014. Disponível em
<<http://www4.fsnet.com.br/revista/index.php/fsa/article/view/657>> Acesso em: 01 de jun de 2020.

PASSOS, Antonio Marcos de Oliveira. **Bordejos, tensão e Resistência; a patrimonialização do saveiro sombra da lua**. Dissertação (Mestrado) em Antropologia. UFBA. Salvador, 2014.

PEÑALOZA, Rodrigo. **Lethe, o rio do esquecimento**. 2015. Disponível em
<<https://medium.com/@milesmithrae/lethe-o-rio-do-esquecimento-rodriigo-pe%C3%B1aloza-jan-2015-6d2d8c837224>>. Acesso em: 01 de maio de 2020.

PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes Históricas**. 2. ed. 1. reimp. São Paulo: Contexto, 2008.

PEREIRA, Vanildo Rodrigues; SILVESTRINI, Lucinéia Gesualdo. **Jogos e Brincadeiras: Brincar ontem e hoje. In: Os desafios da escola pública Paranaense na perspectiva do professor PDE – Artigos**. Volume I. Versão online ISBN 978-85-8015-080-3. Secretaria de Educação. Governo do Estado do Paraná. 2014. Disponível em:
<http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/cadernospde/pdebusca/producoes_pde/2014/2014_uem_edfis_artigo_lucineia_gesualdo_silvestrini.pdf> Acesso em: 19 de jun. de 2019.

PINHEIRO, Bruno. **Memórias de uma desilusão: Manuel Querino e as reformas urbanas de Salvador (1912-1916)**. Artigo publicado na CLIO – Revista de pesquisa Histórica, do programa de pós-graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco. 2017.
<<https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaclio/article/view/230403>>. Acesso em: 10 de ago. de 2017.

QUEIROZ, Marijara Souza. **(Meta)curadoria em Processos de Museologia Social**. Artigo publicado na Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília. 2016. Disponível em:
<<https://pdfs.semanticscholar.org/10cf/1669622b08d2bd1b440f1ec4136aef53bde5.pdf>>
Acesso em: 04 de fev. de 2021

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RISÉRIO, Antonio. **Caymmi: Uma Utopia de Lugar**. São Paulo. Perspectiva, 2011.

SAMARA, Eni de Mesquita; TUPY, Ismênia S. Silveira. **A leitura crítica do documento**. In: História e Documento e Metodologia de Pesquisa. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

SANTANA, Mariely Cabral de. **Alma e festa de uma cidade: devoção e construção da Colina do Bonfim**. Salvador: EDUFBA, 2009.

SANTOS, Milton. **O Centro da cidade do Salvador**: estudo de Geografia Urbana. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. Salvador: EDUFBA, 2008.

SALGADO, Jenner; SOUZA, Reginaldo. **Com a Alma Lavada**. Ganhadeiras de Itapuã. Disponível em: <<https://www.palcomp3.com.br/palco-fm/as-ganhadeiras-de-itapua/bando-das-ganhadeiras/>> Acesso em: 20 de jan. de 2020.

SEGALIN, Linara Bessega. **Conhecimento de almanaque: usos e abusos da memória e do esquecimento**. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, jul. 2011. Disponível em: <[http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1301171165_ARQUIVO_Conhecimento de Almanaque usos e abusos da memória e do esquecimento textook.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1301171165_ARQUIVO_Conhecimento%20de%20Almanaque%20e%20abusos%20da%20memoria%20e%20do%20esquecimento%20textook.pdf)>. Acesso em: 16 de out. 2019.

SÉRVIO, Pablo Petit Passos. **O que estudam os estudos de cultura visual?** 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/12393>>. Acesso em: 20 de jan. 2020.

SOARES, Arlete. **Entrevista. In: Revista MUITO. Entrevista cedida a Vitor Pamplona em 15 de maio de 2011**. Salvador, 2008.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. **Memória**. In: _____. Dicionário de conceitos históricos. 2. ed. 2. reimp. São Paulo: Contexto, 2009.

SILVA, Sabrina Damasceno. **Curadoria em museus de história natural: processos disruptivos na comunicação da informação em exposições museológicas de longa duração**. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2015. Disponível em: <<https://ridi.ibict.br/bitstream/123456789/786/1/tese%20Sabrina%20Damasceno%20vers%203%20A3o%20aprovada.pdf>> Acesso em: 04 de fev. de 2021.

SIMIONATO, Ana Carolina; TRIQUES, Maria Lígia. **Domínio e delineamento das Atividades Curatoriais Para a Ciência da Informação**. Artigo apresentado no VII SECIN (Seminário em Ciência da Informação). Eixo Temático – Organização e Representação da Informação e do Conhecimento. Londrina. 2017. Disponível em: <<http://www.uel.br/eventos/cinf/index.php/secin2017/secin2107/paper/viewFile/484/318>> Acesso em: 04 de fev. de 2021.

TADA, Elton Vinicius Sadao. **A percepção do esquecimento: uma análise sobe as perspectivas de Paul Ricouer sobre a relação entre esquecimento e memória e sua relação com os estudos das religiões**. PARALELLUS, Recife, Ano 3, n. 6, jul./dez. 2012, p. 217-226. ISSN: 2178-8162. Disponível em: <<http://www.unicap.br/ojs/index.php/paralellus/article/viewFile/217/211>>. Acesso em: 16 de out. 2019.

UNFRIED, Rosana Aparecida Reineri. **O uso da iconografia e da iconologia para a análise de fotografias e recuperação da história de Londrina**. Encontro Nacional de pesquisa em comunicação e imagem – ENCOI, Londrina, nov/2014. Disponível em:

<<http://www.uel.br/eventos/encoi/anais/TRABALHOS/GT7/O%20USO%20DA%20ICONOGRAFIA%20E%20DA%20ICONOLOGIA.pdf>>. Acesso em: 20 de out. 2019.

APÊNDICE

ENTREVISTA CEDIDA POR AROLDO PEIXOTO E ALBA MARA PEIXOTO EM 20 DE JULHO DE 2019

ANGELO ARAÚJO: O nome dele era Antônio, e por que se chama Voltaire depois?

AROLDO PEIXOTO: Porque ele se tornou autodidata, lia muito, apaixonado da vida de Voltaire, o francês, e por isso adotou esse nome.

AA: Mas o nome dele era Antônio Fraga?

AMP: Era.

ALBA MARIA PEIXOTO: E porque ele teve uns problemas aí por causa do pai dele, que...

AP: O pai não dava assistência nenhuma.

AMP: E aí esse nome de Antônio ele quis abolir da vida dele.

AP: E aboliu. Botou Voltaire, conseguiu registro novo como Voltaire, tanto assim que a identidade dele é Voltaire, o CPF dele é Voltaire.

AA: Na verdade eu não vou entrar nessa questão também. Vou falar que, por essa paixão que ele tinha pelo Voltaire, ele adotou o nome e transferiu o nome com toda a legalidade. Então assim, o Voltaire na identidade é de, 24 de junho de 11.

AP: É. E o Antônio é 18 de junho de 11

AMP: Bom, mas é que ele dizia, ele mesmo afirmava que ele não nasceu no dia 24, que erraram, não sei por que é que ele dizia isso. Ele dizia que ele nasceu... que registraram ele errado

AP: E como ele era muito radical, muito certo...

AA: Isso aí eu já ouvi falar (risos)

AA: Pelo menos, uma boa história aí teria né?

AA: Mas a infância do Voltaire, por exemplo, é muito difícil saber sobre a infância dele. Por quê?

AP: Nem a gente sabe.

AA: Ninguém sabe da infância dele? Ele não contava?

AP: Não.

AMP: A minha tia que deve saber alguma coisa.

AP: Ah, a sua tia não fala. E ele, pra você ter uma ideia, ele era tão radical com as coisas dele que guardava muita coisa com ele mesmo.

AA: Pois é.

AA: Mas ele tinha essa fama de... eu achei uma carta, na verdade foi o meu orientador que achou uma carta, e ele conversava com Valadares, que era o diretor do Museu de Arte na época. Era o Museu do Estado da Bahia que hoje é o Museu de Arte da Bahia na Vitória. E tem algum papo do pessoal falando assim: "Poxa, a gente encomendou e Voltaire não trouxe a fotografia ainda". Então ele tinha um primor pelas fotografias e que só quando tivesse da maneira que ele achava que era o certo, ele entregava. Então ele atrasava, mas ao mesmo tempo, quando ele levava as pessoas ficavam tão impressionadas que queriam mais fotos.

AMP: Quanta vez que a gente ficava na rua, não sabe quantas horas, com um guarda-chuva nas mãos para ajudá-lo.

AP: Esperando o melhor lance de luz pra ele bater a foto.

AA: Pois, às vezes ele nem tirava a foto, nem batia a foto, voltava no dia seguinte. Agora eu soube de uma coisa que isso eu achei muito engraçado. Que ele caminhava pela avenida sete às vezes, mas de pijama!

AP: De pijama não...

AA: Não né?

AP: Ele ia numa tranquilidade. O que era: Boné... um boné de pano que ele botava na cabeça

AMP: Que eles acham que era um pijama

AA: Eu uso pijama às vezes pra sair e olha aqui também, estou de meia e sandália!

AP: ...Bermuda, camisa, meia, sandália

AA: Ah, por isso! Talvez por ele sair de meia e sandália, pensavam que era um pijama, o restante da roupa.

AMP: Olhe, eu tava ali e vi você e falei: igual a meu pai.

AP: Meia com sandália.

AA: E o papagaio

AP: O papagaio ficava em casa. Aí, o acontecia com ele: Ele saía todo dia, a gente mudou...

AMP: Mas o papagaio ia no braço, no ombro dele.

AA: No ombro dele, não é?

AMP: Quando a gente viajava... a gente tinha uma casa em Dias D'ávila.

AP: Isso é no carro. Quando ele saía de carro pra Dias D'ávila ele botava o papagaio no ombro e ia na estrada toda com o companheiro.

AA: No citroen era?

AMP: É, no citroen.

AP: Outra coisa, a única coisa que ele me falou foi de ter ajudado Pierre Verger, quando Verger chegou na Bahia.

AA: Vejam, isso é bastante curioso, porque assim, ele estabelece, eu vejo durante o meu estudo que, ele estabeleceu uma certa rivalidade, porque ele fotografava muito antes de Verger aqui na Bahia. Verger já tem um trabalho no mundo que fotografa também com alguns elementos da cena muito parecidos com a fotografia de Voltaire. Mas Verger é reconhecido como fotógrafo da Bahia, porque chega e se junta alguns intelectuais, que de certa forma, traduzem a Bahia a partir daqueles elementos que vimos nas fotografias de Verger. Só que tem uma pessoa que já fotografa assim, o Voltaire. Por sinal, Voltaire fala que que Verger não era bom fotógrafo, que ele se apropriava da luz. É isso que eu não entendo quando ele fala dessa maneira.

AP: Ele diz o seguinte: Que Verger não era fotógrafo, era retratista. Ele só tirava foto de pessoas, pose. Botava na pose e tirava foto.

AA: Ah... ok.

AP: E Voltaire era fotógrafo. Voltaire batia a foto, escolhendo o melhor ângulo de luz, e a pessoa natural.

AA: Embora alguns falem que dificilmente, em fotos de pessoas, não tenha uma pose. Mas, porque assim, se você sabe que está sendo fotografado, você vai fazer uma pose. O problema que eu vejo aí no Verger é como se o Verger combinasse com o outro pra tirar a foto, o que o Voltaire talvez não fizesse.

AMP: Não, meu pai não fazia.

AP: É o que ele diz, que Verger era o que: um retratista. Por que retratista? Porque fazia pose?

AP: Olhe aqui, olhe pra foto, olhe para essa foto (mostra o catálogo da exposição da Pinacoteca).

AA: E nessa aqui é... você sabe que eu tenho um quadro dessa foto? Pedi pra um amigo meu pintar um quadro pra minha casa. (foto do sapateiro)

AMP: Ah que coisa boa... é linda demais.

AA: Agora, não é preto e branco, é colorida. Ele imaginou as cores e pintou.

AP: Aí você vê o seguinte: parece o que? Que tem uma lâmpada dentro da pessoa.

AA: É, uma coisa incrível. Ele utiliza essa luz natural que vem daqui. (aponta o dedo para a foto)

AP: Natural. A pessoa está trabalhando normal, bateu a foto, o cara não sabe que bateu a foto... Aí... Entendeu? É aquilo que a gente vê e que Maria Sampaio na Revista Muito escreve. Ainda diz que ele era melhor que Verger.

AA: Exatamente.

AP: Ela diz com essas palavras, que ele era melhor que Verger.

AA: Que era o fotógrafo da Bahia. É isso, eu nem vou muito por essa estrada. Eu não quero provar que ele é o melhor, falo que ele é pioneiro na Bahia, com essa maneira de fotografar, como esses temas todos.

AP: Outra exposição também que tá e existe até hoje, que tá lá, se quiser ver, é da Fundação Pierre Verger lá no museu, lá no forte da barra.

AA: Eu sei. Esse aí eu já fui, tem a fotografia do Voltaire lá.

AP: São cento e vinte e tantas fotografias dele lá.

AA: Do Voltaire?

AP: É. Tem um canal digital pra fotógrafos.

AA: Ah sim. E me diga uma coisa: E as máquinas que ele utilizava?

AP: Hoje a gente só tem duas aí. Uma Nikon e uma Rolleiflex

AA: Mas ele tinha uma que ele comprou com cinco lentes.

AP: Hasselblad.

AA: lentes intercambiáveis.

AP: Uma hasselblad alemã, mas ele vendeu essa máquina.

AA: Vendeu?

AP: Vendeu. Ainda em vida. Ele mesmo é quem vendeu. Fora isso, outras máquinas dele, por exemplo, uma máquina que era uma caixa de fósforos, pequeninha.

AA: Ele tinha isso?

AP: Tinha. E ele me deu, eu levei pro Rio e vendi no Rio.

AA: Que legal. E o nome dessa máquina?

AP: Não sei a marca. Eu sei do seguinte: O diretor de fotografia da Globo, pra quem eu fazia o imposto de renda no Rio, ele comprou a maioria do que eu levei de Voltaire pro Rio, ele comprou.

AA: Ah sim... ele conhecia, sabia o maquinário.

AP: Sabia o que era. Ele foi e comprou lente, comprou uma série de coisas, filtros. Ele dizia assim "Isso aqui não vale nada, mas como tá no pacote eu vou levar"

AA: Pois é. Então eu faço essa pesquisa assim, eu vou desenvolvendo até chegar nessas estruturas das fotografias, vou fazer uma análise da fotografia, pensando na memória que ele construiu e como a gente constrói memórias a partir da memória que ele construiu. Porque o grande lance é esse: eu não vejo a fotografia parada no passado, eu vejo a fotografia como memória lá no passado, mas que a gente no presente atualiza, a gente lê a partir do presente, com viés de futuro. O que é que essa fotografia pode mostrar pra gente hoje e para o futuro? Por exemplo, tem a fotografia dos meninos na canoa, isso me lembra muito a minha infância,

que eu inventava brincadeiras, eu inventava brinquedos. Hoje a gente não vê isso, vê a criança dentro de casa, no computador né? Então, pra onde é que aponta isso aí? Através dessa fotografia a gente pode analisar o que é a criança hoje, como é o desenvolvimento social da criança. Então meu trabalho vai muito nisso, sabem, Aroldo e Alba, eu acho que Voltaire deixou um legado importantíssimo pra gente pensar como era o passado, o que podemos aproveitar no presente e qual o aprendizado para o futuro.

AP: Olhe esse vendedor de fruta, ele não tá olhando pra ele, não tá fazendo pose, ele tá olhando pra outra coisa e foi e bateu. Viu o ângulo e bateu.

AA: Esse aqui que me impressiona. Essa foto aqui é a que está na capa da revista né? Foi a que me chamou atenção primeiramente e tem uma outra aqui do menino também, um menino também brincando com um pedaço de pau.

AP: Numa canoa, o pau servindo de remo

AA: Pois é, olha que coisa. Então as crianças inventavam, isso vem muito da coisa do inventar a brincadeira que a gente não vê hoje com frequência. Claro que existem outras invenções, muitas no mundo virtual, mas não dessa maneira que esta na fotografia. Essas fotografias vocês estão vendendo é?

AP: Vendo.

AA: É mesmo é? Aaah...

AP: Eu vendo. Lógico que depende de quem vai comprar.

AP: Depende da cara do comprador, porque tem pessoas que querem, a gente vai e vende, não há problema nenhum a gente vender. Aí outras não querem no tamanho, não sei o que... e aí vai.

AA: Pois é, então assim, aí chegou esse projeto. Esse projeto que pintou agora é um projeto de conservação do que existe aí. Então, eu não sei como é que tá, por isso que eu pedi pra dar uma olhada só pra ver como é que tá e se for aprovado a gente vai fazer a limpeza dos negativos, acondicioná-los em papéis especiais, eu não sei se estão em papéis especiais. Agora assim, com o tempo vai desgastar de novo, pois precisa de uma conservação constante, os negativos sofrem se não tiverem por exemplo, em uma sala com ar condicionado, com a temperatura adequada, então tem tudo isso aí. Você me falou sobre uns negativos de vidro?

AP: Tenho, cento e vinte e nove negativos de vidro.

AA: Você sabia que a Fundação Verger só tem vinte e poucos negativos de vidro? Esses cento e vinte e nove são raridades!

AP: Pois é, eu tenho aí. Sabe onde é que tá isso aqui? Estados Unidos. Universidade da Califórnia.

AA: É mesmo, essa foto?

AP: Eu vendi a eles, essa imagem.

AA: Agora sabe o que me chama atenção aqui? Esta imagem foi revelada ao contrário, ou melhor, esta espelhada. (imagem da mandioca sendo ralada)

AP: Ah por causa do jornal. Mas aí deve ter sido erro

AA: Da ampliação. É porque eu não conversei com Diógenes para falar sobre isso, nem Célia Aguiar tinha prestado atenção nisso aqui.

AP: Mas Célia prestou atenção em outra que também ta invertida

AMP: Tem uma foto aí que tá ao contrário?

AA: Que está invertido, revelaram invertido.

AP: Eu não sei nem se essa foto veio pra cá.

AA: Eu vou mostrar uma foto pra vocês pra ver se vocês reconhecem. Porque é uma foto que estava na pinacoteca. Eu fui à pinacoteca pra fazer uma pesquisa, ver os arquivos da exposição, e tem uma foto que Célia falou que não reconhecia essa foto como sendo de Voltaire, que ela nunca tinha visto.

AMP: Célia também está esquecida, viu!

AA: Tá, ela esquece algumas coisas evidentemente, mas assim, só pra ver se vocês já viram essa foto.

AMP: Aah é de meu pai, eu tenho ela aí.

AP: É, eu tenho ela aí

AA: É de Voltaire?

AP: É..

AA: Onde é isso aqui?

AP: Isso aí, ele indo pra Propriá.

AMP: Na estrada que ele ia...

AP: Ele foi fazer inauguração lá de uma escola e da ponte de Propriá, e esse cara estava no meio da estrada, ele foi e bateu uma foto. No negativo que eu tenho aí ele escreveu fora do envelope, "O rei da miséria".

AA: Diz uma coisa: quando você vai lá no final do catálogo, você tem o nome das fotos. Isso aí foi Diógenes que colocou ou tem no envelope o nome de cada uma?

AP: Tem no envelope.

AA: E com a data da foto?

AP: Com data.

AA: Perfeito. Então... poxa que coisa linda, é que vai ser melhor pra gente fazer o trabalho. Então esse trabalho... é um trabalho que é difícil de catalogar tudo.

AP: Ele era muito organizado, mas muito organizado mesmo.

AA: Que bom.

AP: Tanto assim que eu não mudei absolutamente nada. O envelope que ele deixou tá aí. Por que? Por que eu não fiz isso? Porque tá com a letra dele.

AA: Aí é que tá, o que é que se tem que fazer nessa questão, vou ser muito sincero pra vocês. Se for um envelope apropriado, com o tempo ele também fica desapropriado.

AP: É, ele fica desapropriado, já está perdendo.

AA: Então o que se pode fazer é: pegar esse envelope, colocar um envelope novo e colocar o envelope também guardado, o envelope original, isso que tem que fazer.

AP: Mas aí é que tá, aí eu acho que não pode. Por que? Porque o envelope começa a sofrer

AA: Deteriorar

AP: É, uma espécie de mofo, de uma coisa, muda a cor do envelope.

AA: Mas o que eu falo é o seguinte, dá pra você organizar esses envelopes pra não perdê-los, pois também são documentos. Isso é documento, mas, se você deixar um negativo ali dentro, ele pode sofrer com o tempo.

AP: Inclusive o envelope com escrita do português antigo. Farmácia com "ph".

AP: Pois é. Então deixa pegar pra te mostrar.

AA: Tá bem. Quer dizer que da infância dele não tem nada né?

AP: Nada, nada, nada.

AA: Mas, voltando à exposição da Pinacoteca, ela esteve em Salvador, Fortaleza e onde mais?

AP: Correu, correu. Foi pro nordeste aí, eu acho que pra Natal, foi uma coisa assim. Pelo menos na internet tá dizendo para onde foi.

AA: Ah beleza, eu vou procurar isso aí.

AP: Porque Alban que vai fazer a exposição agora, Alban detectou isso. Eu não detectei, mas ele detectou isso na internet, aí ficava me ligando "Aroldo, isso assim assim.." Eu digo "Olha, eu tenho certeza de Fortaleza, daí pra cima eu não sei o que a pinacoteca fez" "Ah, mas aqui tá dizendo..."

AA: E nos documentos da pinacoteca eu não vi. E eu tive dificuldade, eu tinha uma dificuldade de falar com o Diógenes. Eu já falei com ele por telefone, inclusive o irmão dele é amigo meu, que trabalha até no Teatro Castro Alves. Mas eu tive dificuldade e aí eu queria que ele me falasse algumas coisas, então as informações que eu tenho eu fui coletando lá na Pinacoteca.

AP: Eu sei que ele teve lá em casa passou um ou dois dias lá em casa olhando os negativos

AA: Você sabe que foi revelado na França?

AP: Da pinacoteca? Não sabia não.

AA: A ampliação foi feita na França. Pra você ter uma ideia, porque assim, como o Voltaire tinha muito rigor e ele tinha um laboratório, ele mexia com os químicos, ele inventava misturas de químicos para revelar, isso é uma coisa muito própria.

AP: Foi uma coisa que Verger foi aprender com ele

AA: Mas Verger entregava pra revelar. Verger não se interessou em fazer um laboratório, ele não queria mexer com isso.

AP: É, mas ele foi pra Voltaire... o interesse dele segundo Voltaire foi de ver como era, aprender como era que Voltaire fazia.

AA: Claro, porque Voltaire criou o processo dele, ele criou um laboratório, é diferente. É diferente de você fotografar e entregar para ampliação, porque fotografar para Voltaire era um processo.

AA: Como é o nome de um amigo que trabalhava com Voltaire, tinha um apelido engraçado.

AP: Depende, quem trabalhou foi Aloísio, quem trabalhou foi... como é o nome dele...

AA: Um nome diferente assim, engraçado.

AMP: Saturnino

AA: Talvez

AMP: Aí era empregado dele

AA: Mas não era fotógrafo?

AMP: Não. Eles eram... esse aí que Alba está falando era empregado dele que ajudava ele...

AP: Ajudava mas não batia foto pra ele não.

AA: No processo de revelação?

AP: É.

AMP: Sair pra tirar foto também.

AP: Segurar o guarda-chuva pra ele, carregar as bolsas com as máquinas.

AA: Então tinha Aloísio, tinha Saturnino que era outro, teve mais algum?

AMP: Saturnino foi primeiro, teve Edvaldo, que até hoje é amigo da gente também, mora em São Paulo.

AA: Edvaldo, Aloísio...

AP: Roberto Carlos.

AMP: Mas era tudo gente simples.

AP: Agora tem um preto que é amigo dele, amigo. Lá da Ribeira, o nome dele era macacão (apelido).

AP: Macacão. O cabelo dele ele cortava com dois pompom aqui. (aponta para o próprio cabelo)

AMP: Mas eu não sei se ele é fotógrafo não.

AP: Não, não sei se era fotógrafo.

AMP: Ele tá falando que era amigo fotógrafo!

AP: Não. Fotógrafo não?

AA: Eram só os ajudantes então?

AP: Aqui o macacão! (aponta uma fotografia do catálogo. onde estão reunidos amigos e familiares).

AA: Ah, esse é o macacão? Que era ajudante dele?

AMP: Ele botou o nome de Macacão aí, não era ajudante não, Macacão não era ajudante não.

AA: Pensei que esse daqui fosse da família!

AP: Não, não.

AMP: Macacão não era ajudante não, era conhecido, era amigo.

AA: E quem é essa galera aqui toda? A esposa...

AMP: Minha tia...

AP: A esposa, a irmã dele, a outra irmã dele e aqui é... como é o nome dele Alba?

AMP: É aquele que se encontrou com você.

AP: É, que eu encontrei lá na exposição em São Paulo, que hoje é vereador aqui ou deputado aqui.

AA: Mas chamavam esse aqui de Macacão?

AP: Macacão.

AA: E qual a relação dele com a Ribeira, ele veio da Ribeira, nasceu na Ribeira?

AMP: Não, meu pai era doido pela Ribeira, queria morar na Ribeira e tinha meu padrinho que morava na Ribeira, meu padrinho...

AA: Mas você sabe onde ele nasceu? O Voltaire?

AMP: Meu pai, ele dizia que nasceu em Nazaré das Farinhas.

AP: É. Mas eu já ouvi falar em Maragogipe.

AMP: Não, Maragogipe não.

AP: No documento de identidade tem Salvador.

AMP: É, mas ele disse que nasceu em Nazaré das Farinhas, ele falava.

AA: Mas tem um escrito sobre o Voltaire, na verdade uma parte de um texto de Agnes Mariano, que diz que o primeiro contato dele com a fotografia foi através de uma máquina do pai ou do avô, não lembro agora, que ele encontrou dentro de uma gaveta.

AP: Ele já me falou, falou diferente. Ele se encantou com a fotografia vendo uma fotografia na vitrine da loja Duas Américas.

AA: Isso aí sim. Isso aí tem essa notícia, mas antes disso, o primeiro contato com ele foi essa máquina que ele achou numa gaveta.

AP: Ah, então isso daí eu não sabia.

AA: Joaquim Fraga era quem? Era pai de Voltaire?

AMP: Não, o pai dele era Manuel.

AA: Manuel Fraga talvez. Então, ou Manuel Joaquim, eu não lembro agora. Mas ele era fotógrafo amador, esse aí, e ele achou uma máquina numa gaveta. Mas, existe aí registro disso ele falando que o pai dele, ou o avô, era fotógrafo amador. Aí ele acha uma máquina e depois vem essa coisa das duas Américas, quando ele vê na vitrine, se encanta. E logo, compra uma máquina não é?

AP: Compra... Olha pra aí, pra essa foto.

AA: É outra. Pronto, então. Essa aqui é outra foto que, parece que é do dia primeiro de janeiro, né?

AP: Não, dia 2 de fevereiro, dia da festa do mar, o presente aí.

AA: Aah, 2 de fevereiro.

AP: Agora, como é que ele consegue parar o mar?

AA: Pois é.

AP: Parou o mar. Porque o presente ainda não tinha descido e ele bateu a foto.

AA: É, é a técnica. Sabe o que eu acho incrível? Eu vou mostrar aqui, são 8 fotos, mas eu já sei quais são as fotos de cor, então eu vou mostrar aqui. Isso aqui, essas fotos das lavadeiras que são em dias separados, ele pega a água caindo!

AP: Eu sou apaixonado por essa foto.

AA: Tá quarando aqui, a mulher está quarando. Porque ele faz sem querer, ou talvez com intenção, uma etnografia. Ele fotografa o processo, que é o lavar, o estender e o quarar. Isto aqui poderia ser muito bem uma etnografia da lavadeira. Fotos para uma etnografia.

AP: A puxada de rede também dá pra você fazer a mesma coisa.

AA: Pois é. Eu selecionei as fotos da puxada de rede, a da lavagem do Bonfim, a da festa de Iemanjá, a dos meninos no barco e mais outras, porque entre elas tem um ponto de convergência. Eu faço uma análise Iconográfica e iconológica. Iconografia é o que você vê na

foto, você vai dizendo os elementos que estão na foto. A iconologia é quando você vai além da imagem estampada, você vai pra fora desse enquadramento e vai ver a história, vai ver a sociedade da época e tal. Então, tem um elemento iconográfico nessas fotos que eu trouxe, que é o elemento água. a água está presente nas fotos que escolhi, e eu digo que Voltaire, construiu fragmentos de memórias da cidade, mas por essa opção escolhida, essas memórias se interligam pela água, e eu chamo de memória das águas.

AMP: Agora, você tá pensando aí, meu pai dizia que ele era perseguido pela água.

AP: Tanto assim que ele perdeu mais de doze mil negativos com uma enchente.

AA: Então é por isso que eu quero fazer essa alusão, dessa coisa da perda das fotos dele na água, pra falar que ele também fez uma memória das águas. É mais ou menos uma contrapartida, se ele perdeu nas águas, a partir de agora ele tá ganhando, porque restituímos as memórias, neste trabalho, pela água também. A partir das águas do Voltaire Fraga. Então é uma continuidade. A água que fez perder, mas é a água que dá continuidade às memórias Voltaire.

AMP: E água é vida né?

AA: E meu trabalho termina assim. A água de benzer, a água do trabalho, a água de beber, a água de brincar, a água de transportar alimento, a água de transportar pessoas, a água de pescar. Então, essas fotos eu falo de várias águas que se fundem. As águas da Bahia.

AMP: Que coisa linda, é muito lindo!

AA: Então é isso que eu faço no meu trabalho. E eu vou convidar vocês evidentemente, vai ser em março ou em abril do ano que vem a minha defesa, com fé em Deus, e vocês vão ser convidados evidentemente pra estar lá no dia, se vocês puderem ir, vai ser bom.

AMP: Com fé em Deus

AP: Vamos, a gente vai sim.

AA: E eu vou pedir uma autorização à vocês, porque assim, eu tenho... eu descobri que uma parte do acervo do Voltaire tá no MAB, no Museu de Arte, porque ele fotografou trabalhando, então tem fotos pequenas, que teve até uma mostra há pouco tempo. E tem uma parte na fundação Gregório de Matos também, tem também no IPHAN, mas a da Gregório de Matos eu tive autorização da Gregório de Matos pra utilizar na dissertação. Então tem fotos lá que eu vou utilizar. A pinacoteca autorizou a utilizar essas do catálogo pra fazer essas análises e tal. Mas eu queria distribuir para as pessoas, essas 8 fotos que escolhi eu queria coocar num monóculo, sabe aquele monóculo que a gente olha assim?

AA: Tem um aí.

AP: Eu tenho um.

AA: Porque a gente quer fazer isso aí? Pra que as pessoas comecem... As pessoas vão entrar na sala antes da minha defesa já vendo a fotografia do Voltaire, e depois, durante a defesa, vou falar porque eu escolhi essas fotos. E vai servir como uma lembrança para as pessoas, mas isso aí eu vou pedir uma autorização à vocês.

AP: Ah, tudo bem.

AA: Porque não é nada pra ganhar dinheiro, é pra...

AMP: Eu sei

AA: É isso aqui, isso é uma coisa linda. Isso se faz... ninguém faz mais isso né? Eles diminuem a foto e tá aqui né?

AP: Eu peguei essa daí...

AA: Eu vou comprar esses monóculos, que a gente compra em quantidade e vou pegar essas fotos do catálogo mesmo, não vou nem... eu vou escanear e colocar num tamanho menor pra colocar aqui. E as pessoas vão pegar e vão saber do que se trata, quando eu for defender a minha dissertação vou falar dessa coisa da memória das águas e tal.

AP: Pois é, a arte da lembrança

AA: Pois é.

AA: Olhe, eu tenho cento e vinte fotografias do Voltaire, verso e anverso da Fundação Gregório de Matos, digitalizadas. Eu não mostro à ninguém, a não ser o meu orientador. Eu não dou a ninguém essas fotos

AP: Quer que eu te diga uma coisa? Você não me arranja um pendrive com isso não?

AA: Claro. Tranquilo

AP: Eu não tenho essas fotos.

AA: Muitas estão em acervo. Olhe, as fotos são deste tamanho, tudo pequeninha. Tem umas maiores

AP: Muitas estão no acervo, mas a maioria da Gregório de Matos, ele vendeu.

AA: Ah, é exatamente. Agora assim, só pra vocês saberem, não vai dar pra vocês revelarem, vai servir como acervo de vocês, digital.

AP: Um acervo digital.

AA: Tranquilo. Eu me comprometo a trazer pra vocês esse arquivo digital.

AP: É porque ele, pra Odebrecht, por exemplo, ele fez...

AA: Eu vou te dar um DVD com essas fotos.

AP: Beleza.

AP: Pra você ter uma ideia. Pra Odebrecht, foram mais de vinte mil fotos.

AA: Usiba, Caraíba Metais também ele fez?

AP: Foi. Caraíba Metais desde o terreno.

AA: Agora me diga uma coisa, você falou que a Fundação Moreira Sales não quis esses...

AMP: Não, quis de graça.

AP: Disse que estava sem dinheiro. Quis de graça, estavam sem dinheiro.

AMP: Se a gente quisesse doar!

AA: É bom porque eles têm condições de conservar. Aí você consegue garantir muito mais tempo a permanência disso aí.

AMP: Eu fui por lá na sede deles.

AA: Porque um dia tudo morre, inclusive fotos, inclusive negativos, a gente não pode fugir a isso. É isso que eu falo assim, eu sou um estudante do patrimônio também e preservar é o que a gente tenta, mas com a consciência de que vai morrer um dia, não tem jeito. Outra coisa, morre porque tá escondido também viu? Se tá escondido, ninguém vê, tá morto!

AMP: Ninguém vê e aí não vai pra frente não.

AP: Então, o grande problema é esse.

AA: E como é a história dessa agora, dessa exposição? As fotografias vão estar lá para vender, não é isso? São dez dias, não é isso?

AP: Não sei se são dez dias.

AA: São poucos catálogos que ele tá fazendo impresso?

AA: Será que ele vai vender impresso, ou não?

AP: Vai vender impresso.

AA: Ou vai dar pra o primeiro dia?

AP: É, no primeiro dia ele vai dar pra algumas pessoas.

AA: E cadê o convite para o primeiro dia?

AP: Ainda não recebi

AMP: Ah eu não tenho ainda, não sabe nem a data ainda, já tá organizando tudo.

AA: Já tem, vou mostrar aqui pra vocês.

ANEXOS



**PINACOTECA
DE SÃO PAULO**

TERMO DE RESPONSABILIDADE

Eu, Angelo Augusto Correia de Araújo, portador(a) da cédula de identidade RG nº 384997384 e inscrito(a) no CPF/MF sob nº 43352278504, residente e domiciliado na RUA PROFESSOR FRANCISCO DA CONCEIÇÃO MENEZES, Nº 165, Apto 021 - Rio Vermelho – Salvador - Bahia, declaro ter tido acesso, através do Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca de São Paulo – CEDOC, ao material abaixo descrito, comprometo-me a não me utilizar indevidamente do mesmo, bem como a zelar para que terceiros, que eventualmente tenham acesso ao material através de minha pessoa, também não o façam, de modo a garantir a absoluta observância aos termos da Lei nº 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais) e dos arts. 11 a 21 da Lei nº 10.406/02 (Código Civil Brasileiro).

I - Descrição do(s) material(is)

- Recorte do jornal “Correio” com reportagem sobre a exposição “Voltaire Fraga: abundante cidade, dessemelhante Bahia”, Notação: CI.003.000028;
- Duas fotografias de obras da mostra “Voltaire Fraga: abundante cidade, dessemelhante Bahia”. Localizador: P.01.01.001-050. (Fotos 001 e 002);
- Dossiê da exposição “Voltaire Fraga: abundante cidade, dessemelhante Bahia” - contendo: 1 convite, 1 recibo e 1 carta. Localizador: E.43.02.0002, caixa 604.

Descrição/referência das imagens

Créditos obrigatórios: Acervo Cedoc / Pinacoteca de São Paulo. Foto: Voltaire Fraga.

Imagem produzida para a exposição “Voltaire Fraga: abundante cidade, dessemelhante Bahia”

II – Dos Direitos Autorais e de Personalidade e das Responsabilidades do Signatário do Presente Termo

II.1. O(A) ora Signatário(a) declara estar ciente de que a utilização do(s) material(is) depende de autorização prévia e expressa do Autor, produtor e/ou respectivos herdeiros (no caso de



PINACOTECA DE SÃO PAULO

material protegido por direitos autorais) ou do retratado/entrevistado (no caso de material protegido por direitos de personalidade), para quaisquer das modalidades abaixo descritas, bem como de que o simples acesso ora obtido ao(s) material(is) não lhe confere os direitos de utilização nas referidas modalidades:

a - a reprodução parcial ou integral;

b - a edição;

c - a adaptação, o arranjo musical e quaisquer outras transformações;

d - a tradução para qualquer idioma;

e - a inclusão em fonograma ou produção audiovisual;

f - a distribuição, quando não intrínseca ao contrato firmado pelo autor com terceiros para uso ou exploração da obra;

g - a distribuição para oferta de obras ou produções mediante cabo, fibra ótica, satélite, ondas ou qualquer outro sistema que permita ao usuário realizar a seleção da obra ou produção para percebê-la em um tempo e lugar previamente determinados por quem formula a demanda, e nos casos em que o acesso às obras ou produções se faça por qualquer sistema que importe em pagamento pelo usuário;

h - a utilização, direta ou indireta, da obra literária, artística ou científica, mediante:

i) representação, recitação ou declamação;

ii) execução musical;

iii) emprego de alto-falante ou de sistemas análogos;

iv) radiodifusão sonora ou televisiva;

v) captação de transmissão de radiodifusão em locais de frequência coletiva;

vi) sonorização ambiental;

vii) a exibição audiovisual, cinematográfica ou por processo assemelhado;

viii) emprego de satélites artificiais.

II.2. Na hipótese de utilização do material com a finalidade de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a se atingir, compromete-se o(a) Signatário(a) a indicar, quando



PINACOTECA DE SÃO PAULO

da utilização, o nome do Autor e a origem do material (créditos obrigatórios citados no item I acima).

II.3. Ainda na hipótese de utilização do material com a finalidade de estudo, crítica ou polêmica, assume o(a) Signatário(a) o compromisso de entregar, depois de finalizado o trabalho por ele(a) desenvolvido, um exemplar do mesmo ao Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca de São Paulo – CEDOC.

II.4. Reconhece o(a) Signatário(a) ser expressamente proibida a alteração do conteúdo do material, em qualquer medida, sem a devida autorização prévia e expressa de seu Autor ou do retratado/entrevistado, já que tais intervenções atingem direitos autorais morais de autor e/ou personalíssimos, não detidos pela Associação Pinacoteca Arte e Cultura - APAC.

II.5. Na eventualidade de a Associação Pinacoteca Arte e Cultura - APAC vir a ser demandada, em juízo ou fora dele, em razão da prática de qualquer ato de violação aos direitos do Autor do material ou do retratado/entrevistado, praticados pelo(a) ora Signatário(a) ou por terceiro a ele(a) vinculado, referido(a) Signatário(a) se responsabiliza direta e integralmente por recompor todo e qualquer prejuízo que venha a ser suportado pela Associação Pinacoteca Arte e Cultura – APAC.

São Paulo, 15, de abril de 2019.

Angelo Augusto Correia de Araújo

CONTRATO DE CESSÃO DE DIREITOS DE USO DE IMAGEM

Pelo presente instrumento, de um lado, a **SECRETARIA MUNICIPAL DE, CULTURA E TURISMO - SECULT**, inscrita no CNPJ sob o nº 13.927.801/0028-69, com sede a Rua Humberto de Campos, nº 251, Graça, nesta Capital, representada neste ato pelo seu **Secretário, CLÁUDIO TINOCO MELO DE OLIVEIRA**, responsável pelo Arquivo Histórico Municipal de Salvador, situado à Rua Chile, 31 – Centro, nesta Capital, doravante denominado **CEDENTE** e do outro, **ÂNGELO AUGUSTO CORREIA DE ARAÚJO**, CPF 433.522.785-04, RG 3.849.973.84 – SSP-BA, residente à Rua Professor Francisco da Conceição Menezes, 165, Ed. Milano, Apto 021, CEP 41.950.470, Rio Vermelho, Salvador – Bahia, doravante denominado **CESSIONÁRIO**, resolve celebrar o presente **CONTRATO DE CESSÃO DE DIREITOS**, segundo as cláusulas e condições que se seguem:

CLÁUSULA PRIMEIRA - DO OBJETO

O presente contrato tem por objeto a cessão de direitos referente à utilização de 219 (duzentas e dezenove) imagens digitais relativas às fotografias de Voltaire Fraga, Salvador, do Setor de Arquivos Audiovisuais, da Coordenadoria de Equipamentos Turísticos, setor/serviço do **CEDENTE**, com a finalidade de que o **CESSIONÁRIO** possa ilustrar Dissertação com título provisório “as fotografias esquecidas de Voltaire Fraga: entre a imagem e o imaginário, retratos da construção de memórias da cidade da Bahia”, para o Mestrado em Museologia -- PPGMUSEU – UFBA.

CLÁUSULA SEGUNDA - DAS CONDIÇÕES DA CESSÃO

São condições da presente cessão de direitos:

- I. A cessão de direitos será gratuita, dispensando qualquer tipo de ônus, gratificação, vantagem ou remuneração, renunciando o **CEDENTE** a qualquer reclamação quanto à remuneração ou indenização, em juízo ou fora dele;

Rua Chile, 31 Centro - Salvador - Bahia - CEP 40.020.000 / Tel.: (71)32027800



Secretaria de
Cultura e Turismo



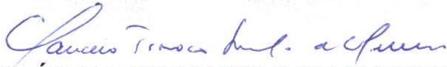
2232.1 fv), Pasta 515 – Fotos (3039.1 fv, 3040.1 fv, 3041.1 fv, 3042.1 fv, 3043.1 fv, textos 1 e 2, 3 e 4, 5 e 6, 7 e 8, 9, 10 e 11), Pasta 530 – Fotos (627 fv, texto), Pasta 533 – Fotos (636.1 fv), Pasta 541 – Fotos (672.1 fv), Pasta 547 – Fotos (697.1 fv), Pasta 548 – Fotos (698.1 fv, 700.1 fv, 700.2 fv), Pasta 603 – Fotos (3074.1 fv, 3076.1 fv, 3077.1 fv, 3078.1 fv, 3079 fv), Pasta 605 – Fotos (1708.1 fv, 1709.1 fv, 1713.1 fv), Pasta 606 – Foto (2412 fv), Pasta 628 – Fotos (149 fv, 150 fv), Pasta 632 – Fotos (177 fv, 4515 fv), Pasta 777 – Foto (5486 fv), Pasta 821 – Fotos (058 fv, 2453.1 fv, 2454.1 fv), Pasta 872 – Fotos (2071 fv, 2072 fv), Pasta 920 – Foto (2056 fv), Pasta 924 – Fotos (3754 fv, 3754.1 fv, 3756 fv, 3758 fv, 3759 fv, 3760 fv), Pasta 1018 – Foto (1260 fv), Pasta 1039 – Fotos (2248.1 fv). Subtotal – 219 (duzentos e dezenove) imagens.

CLÁUSULA TERCEIRA – DO FORO

Fica eleito o Foro da Comarca de Salvador para dirimir as questões oriundas do presente contrato e que não tenham sido objeto de acerto entre as partes contratantes.

E estando assim justos e contratados, assinam o presente contrato em 02 (duas) vias de igual teor e forma, sob a presença de testemunhas, que também o assinam.

Salvador, 28 de maio de 2018.


CLÁUDIO TINOCO MELO DE OLIVEIRA
Secretário

CEDENTE


ÂNGELO AUGUSTO CORREIA DE ARAÚJO
CESSIONÁRIO

Testemunhas:

1. _____

 RG nº 2280691
 CPF nº _____
2. _____
 RG nº _____
 CPF nº _____

Rua Chile, 31 Centro - Salvador - Bahia - CEP 40.020.000 / Tel.: (71)32027800

Pelo presente documento, eu

Entrevistado(a): ALBA MARA MOREIRA FRAGA PEIXOTO

RG: 674738-81 emitido
pelo(a): SSP-BA.

domiciliado/residente em (RUA MANOEL SILVESTRE LEITE 194, BLOCO 1
APT. 705 - CENTRO - LAURO DE FREITAS - BA
CEP 49703-050

declaro ceder ao (à) Pesquisador(a):

ANGELO AUGUSTO CORREIA DE ARAÚJO

CPF: 433.522.785-04 RG: 3.849.973-84, emitido pelo(a): SSP-BA.

domiciliado/residente em RUA DA FAÍSCA N° 23, AP. 603, DOIS DE JULHO, SALVADOR, BAHIA.

sem quaisquer restrições quanto aos seus efeitos patrimoniais e financeiros, a plena propriedade e os direitos autorais do depoimento de caráter histórico e documental que prestei ao (à) pesquisador (a) /entrevistador (a) aqui referido (a), na cidade de LAURO DE FREITAS, Estado da BAHIA, em 19/07/2019.

como subsídio à construção de sua dissertação de Mestrado em Museologia da Universidade Federal da Bahia. O (a) pesquisador (a) acima citado(a) fica conseqüentemente autorizado (a) a utilizar, divulgar e publicar, para fins acadêmicos e culturais, o mencionado depoimento, no todo ou em parte, editado ou não, bem como permitir a terceiros o acesso ao mesmo para fins idênticos, com a única ressalva de garantia da integridade de seu conteúdo e identificação de fonte e autor.

Local e Data: Salvador, 30 de outubro de 2020.

Alba Mara Moreira Fraga Peixoto

Pelo presente documento, eu

Entrevistado(a): AROLD DO OLIVEIRA PEIXOTO.

RG: 1297944-32 emitido
pelo(a): SSP-BA.

domiciliado/residente em (RUA MANOEL SILVESTRE LEITE 100 BLO C
1 APT. 705 - CENTRO - LAURO DE FREITAS - BA
CEP. 42703 050)

declaro ceder ao (à) Pesquisador(a):

ANGELO AUGUSTO CORREIA DE ARAÚJO

CPF: 433.522.785-04 RG: 3.849.973-84, emitido pelo(a): SSP-BA.

domiciliado/residente em RUA DA FAÍSCA N° 23, AP. 603, DOIS DE JULHO, SALVADOR, BAHIA.

sem quaisquer restrições quanto aos seus efeitos patrimoniais e financeiros, a plena propriedade e os direitos autorais do depoimento de caráter histórico e documental que prestei ao (à) pesquisador (a) /entrevistador (a) aqui referido (a), na cidade de LAURO DE FREITAS, Estado da BAHIA, em 19/07/2019.

como subsídio à construção de sua dissertação de Mestrado em Museologia da Universidade Federal da Bahia. O (a) pesquisador (a) acima citado(a) fica conseqüentemente autorizado (a) a utilizar, divulgar e publicar, para fins acadêmicos e culturais, o mencionado depoimento, no todo ou em parte, editado ou não, bem como permitir a terceiros o acesso ao mesmo para fins idênticos, com a única ressalva de garantia da integridade de seu conteúdo e identificação de fonte e autor.

Local e Data: Salvador, 30 de outubro de 2020.

FOTOGRAFIA

Velha Bahia

O fotógrafo Voltaire Fraga guarda mais de duas mil fotos da "Velha Bahia". Acervo importante, tanto do ponto de vista estético quanto histórico.

Kátia Borges

Em 1927, o jovem agente de publicidade do jornal Diário de Notícias, Voltaire Fraga, apaixonou-se perdidamente por uma máquina fotográfica alemã Volkolander. Do "casamento" entre os dois, oficializado em 1930 nas páginas centrais da revista O Cruzeiro, surgiu um dos acervos fotográficos mais ricos sobre a "Velha Bahia". São mais de duas mil fotos, "dedicadas" 800 a dica de um artista que tem como ídolo o francês Cartier-Bresson. O minimal, importantíssimo como registro histórico e obra de arte, está guardado em caixas e mais caixas no quarto do fotógrafo, hoje com 84 anos. "O ideal seria que alguma instituição adquirisse os negativos. E a memória da nossa

terra, e não é justo que ela se perca no abandono", lamenta.

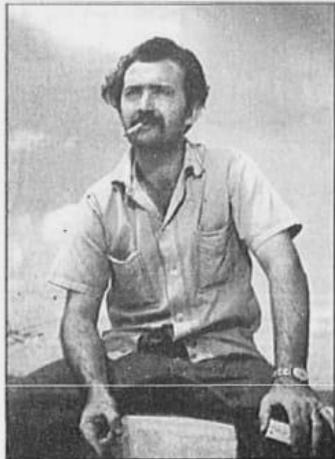
E a memória do nosso povo está lá, inteira e em P&B, nas festas tradicionais, fotografadas à exaustão, nas igrejas, nas ruas, nos pontos turísticos. O detalhismo do fotógrafo impressiona, como no "estudo" sobre as vestimentas típicas de uma das provedoras da Irmandade da Boa Morale, em 1951. Preocupado em registrar a "alma" do povo baiano, Voltaire não economizava filme quando o assunto era a cidade e o modo de vida das pessoas. "Não acredito em fotos coloridas ou posadas. O verdadeiro artista da fotografia dispensa essas coisas e prefere o 'flagrante'", diz. Famoso por conseguir obter sempre os melhores ângulos, ele guarda histórias e mais histórias sobre cada foto. "Meu primeiro trabalho, que rendeu um emprego como fotógrafo, foi feito de cima de um telhado", lembra. Era o único modo de obter uma boa fotografia da Escola Duque de Caxias. Antes disso, quando ainda

era amador, Voltaire conseguiu a proeza de ocupar duas páginas centrais de extinta revista, O Cruzeiro. "Eram fotos da igreja do Bonfim. Eles deram como a Bahia nas fotos de Voltaire Fraga", lembra. Famoso nos círculos intelectuais da cidade, o fotógrafo atendia a mil solicitações. "Virei fotógrafo da sociedade", observa. Mas o dinheiro para equipamentos e sustento vinha quase sempre dos trabalhos, inúmeros, para empresas como Odebrecht, Usiba e Caraba Metais, entre outras. "Sou apaixonado por fotografias de arte e continuo sendo. Se estivesse em condições, sairia fotografando a cidade, como sempre fiz", diz.

O cuidado com o resultado das imagens é outro diferencial no trabalho de Voltaire Fraga. "Sempre fiz questão de revelar e ampliar minhas fotos. Só o fotógrafo sabe a luz exata de cada



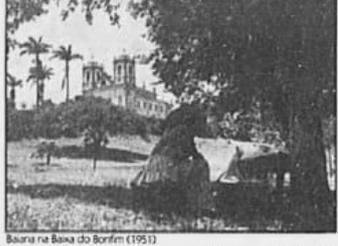
Voltaire Fraga e o duque de Caxias (1920)



Alvaro Cervo (1960)



Paço Municipal com o abrigo de bondes (1955)



Baiana na Baixa do Bonfim (1951)



Mulher com charuto, no Mercado Modelo (1960)

em 1951, ou no retrato "flagrado" do motorista do empresário José Vita, em 1939. "Estou disponível para propostas. Tenho até uma curadora para as fotografias, que é a Maria Sampaio", diz. Mas se a memória fotográfica da Bahia corre o risco de perder-se, a de Voltaire continua ótima. "Só lamento não ter visto a exposição de Bresson no Museu de Arte Moderna. Do resto, não tenho por que me arrepender", confessa.



Saens (1940)



Grupo Dumbo Type: questões contemporâneas

JAPÃO I

Estorlecante, nauseante, totalmente envolvente. O espetáculo S.N. multimedial (mesmo), do grupo japonês Dumbo Type, foi o maior porção da programação do V FIAC — Festival Internacional de Artes Cênicas —, promovido por Ruth Escobar, dentro das pautas do TCA. Invasão os sete barcos da cabeça do espectador, e seus cinco sentidos, luz, ve-

locidade, corpo, lexão, ação, poesia e reflexo turbilhonaram corações e mentes, fazendo até com que muitos passassem mal. Espetáculo em ritmo anos-luz, cobra a todos dentro do criação das questões mais contemporâneas e contundentes do momento: vida X morte, sexo e amor, sexo e dinheiro, dinheiro e poder...

pondo o dedo numa questão reatigica: a AIDS e a mudança dos rumos da conduta do homem (foi concebido por um soropositivo). De quebra, mencionou de José Augusto Burity, diretor da Fundação Cultural, a cobrança entre "os três mais importantes espetáculos" que já passaram pelo TCA (Clodovis Lobato

Doces & Azedas

JAPÃO II

Os japoneses de lá, neste caso, são realmente melhores do que os nossos. Os baianos saltaram gritos de uauuu para os atores do espetáculo S.N. com o grupo Dumbo Type, de Kioto, sábado passado, no Teatro Castro Alves. Além de tecnologia ultramoderna (um símbolo do Japão), eles conuagiam superior, e muito bem, e também supertradicional e conservadora daquela sociedade oriental, ao mostrar e falar das várias formas de relacionamento humano. Muitos espectadores não se contiveram, e foram saudar os técnicos que estavam na retaguarda computadorizada do espetáculo, que, *japonesamente* (discretamente), agradeceram a efusividade brasileira (Marcus Flamarão).

TEATRO DO SESC

Quem foi assistir, nesta fim de semana, a *Uma Única Longe Damais*, com os irmãos Seltzer e Danilo Mello (talentosos também no palco) e Nádia Bambirra, deparou-se com uma plateia reduzida, aquém do tamanho do público dos atores. Menos agradando sobretudo à plateia *amem*, o espetáculo faz pensar por

que um teatro tão bonito e eficiente como o do Sesc/Casa do Comércio não costuma lutar dependências. É bem cuidado, situado num edifício emblemático da nova arquitetura da cidade e traz boas atrações. Pode — a desejar — se transformar num espaço alternativo de qualidade, na cidade (DJ).

BARRADOS

Que fim levou *Barrados* no Bel-ly? Verdade que os filmes da série andavam bem chatinhos, mas o inoasso *Melrose* não merece nem uma campanha do tipo "1 hora", já que sobe na programação de domingo, por que a Globo não coloca o soap *Melrose* no lugar de *Barrados*? Pelo menos, pensaria a ser ex-

bido apenas uma vez por semana e os episódios poderiam até ganhar maior consistência. Outra boa sugestão seria exibir os primeiros filmes da série, quando Blondon, Blenda, Kelly e toda a turma de Beverly Hills ainda tinham ingenuidade e mais tempo livre para "zoar" pelo baio (Kátia Borges)

A TARDE - SABADO, 26 DE FEVEREIRO DE 1944

A RESISTENCIA FRANCESA

UMA PATRIA MAIS FORMOSA DO QUE NENHUMA OUTRA NO MUNDO

Joseph KOSSEL

Um livro de França, um livro de França, um livro de França...

Um livro de França, um livro de França, um livro de França...

Um livro de França, um livro de França, um livro de França...

A SUPERSTIÇÃO NA VIDA DOS POVOS

Os gatos pretos se reúnem em conselho, junto de uma árvore, na Flánder, e As propriedades e virtudes de certas pedras - Velhas crenças populares

Desde tempos imemoriais, os povos...

CIHO NA HISTORIA

CIHO NA HISTORIA... O livro de...

CIHO NA HISTORIA... O livro de...

CIHO NA HISTORIA... O livro de...

NO TABOLEIRO DA BAHIANA CEM...

NO TABOLEIRO DA BAHIANA CEM... O livro de...

O FUTURO NOS PERTENCE

Um romance para a juventude

O futuro nos pertence... O livro de...

O futuro nos pertence... O livro de...

O futuro nos pertence... O livro de...

VOCÊ SABIA?...

Você sabia?... O livro de...

A PROTEÇÃO CONTRA O FRIO

QUE ACONTECE QUANDO O AR CONDICIONADO AINDA NÃO FORA DESCOBERTO

A proteção contra o frio... O livro de...

A proteção contra o frio... O livro de...

O CABELO NA RELIGIÃO DE MAOMÉ

UMA ANÁLISE DO SIGNIFICADO DO CABELO NA CULTURA ISLÂMICA

O cabelo na religião de Maomé... O livro de...

A LIBRA ESTERILINA

UMA ANÁLISE DO SIGNIFICADO DO CABELO NA CULTURA ISLÂMICA

A libra esterilina... O livro de...

AS OBRAS COMPLETAS DE FAGUNDES VARELA

UMA ANÁLISE DO SIGNIFICADO DO CABELO NA CULTURA ISLÂMICA

As obras completas de Fagundes Varela... O livro de...

As obras completas de Fagundes Varela... O livro de...

As obras completas de Fagundes Varela... O livro de...

As obras completas de Fagundes Varela... O livro de...

Conferencia com o Presidente da Republica e Governador da Bahia

Regime de Compensação Para a Exportação de Produtos do Nosso Estado

RIO, 9 (A TARDE) — O governador da Bahia, Francisco Pereira, esteve em conferencia com o presidente da Republica, sobre a compensação para a Bahia, relativamente a exportação de certos produtos...

RIO, 9 (A TARDE) — O governador da Bahia, Francisco Pereira, esteve em conferencia com o presidente da Republica, sobre a compensação para a Bahia, relativamente a exportação de certos produtos...

Escoamento das Safras de Fumo

A CEXIM, Autorizada Pelo Presidente Vargas, Concederá Licenças Para a Exportação

É sabido que a exportação de fumo, que até a 1.ª de agosto do Estado em vigor, somente era feita para o mercado interno, com a intervenção da Comissão de Fomento e Exportação...

Os estudos já são feitos e a situação de emergência em que se debate a indústria do fumo está sendo utilizada para que seja dada uma solução definitiva...

PARA FOMENTO E AMPARO DA AGRICULTURA

RIO, 9 (A TARDE) — O presidente da Republica, Getúlio Vargas, autorizou a criação de uma comissão para estudar e propor medidas de fomento e amparo da agricultura...

TRANSPORTES AÉREOS SALVADOR

AV. JOANA ANGELICA, 2 — FONES: 1913 — 2723

— Da CAPITAL para —

ANDARAÍ BARBAI, KENNEDY, KENNEDY, BELMONT, ESPERANÇA, TAMARA, ITABUNA, TRAPÊZ, TRUBAÍ, MICOPE, PALMEIRAS, PONTO NEGRO, RUY BARBOSA, M. 281-4 tel. x.

Volumes Que Molam nos Armazens das Docas Há 17 Anos!

Tudo Será Leiloado no Dia 22

Com o intuito de evitar o acúmulo de mercadorias em armazéns das docas, o governo resolveu leiloar no dia 22 de maio todos os volumes que há 17 anos se acumulam nas docas...

LEILÃO A 22

Assim, há alguns dias o leilão de volumes das docas de 1.ª a 12.ª doca, com o intuito de evitar o acúmulo de mercadorias em armazéns das docas...

PRAZO DE AMPLIAÇÃO DE OBRAS — O prazo de ampliação das obras de saneamento da cidade de Salvador, que se iniciou em 1927, está chegando ao fim...

MILHARES DE VOTANTES — O número de votantes em cada seção eleitoral para as eleições municipais de Salvador, em 1934, já chegou a milhares...

UM EDIFÍCIO DE APARTAMENTOS E TODO UM CORREDOR DE CASAS EM PERIGO DE DESABAMENTO

FAMÍLIAS DA GAMBOA MUDAM-SE APRESSADAMENTE

A Reportagem na Local Verifica a Grave Situação



Famílias jogadas da alta situação para o chão na Gamboa. A esquerda, no alto, as casas destruídas; à direita, as famílias que se deslocaram para o interior da cidade.

Trabalhadores ávidos de pouso no Rio de Janeiro, a Gamboa tornou-se um dos pontos de maior concentração de famílias pobres que se deslocaram para o interior da cidade...

Trabalhadores ávidos de pouso no Rio de Janeiro, a Gamboa tornou-se um dos pontos de maior concentração de famílias pobres que se deslocaram para o interior da cidade...

Vouando Sobre o "Presidente"

Informações da Caravana de Socorro, Ouidas Por Uma Estação Amadora Bahiana

Como se sabe, a expedição de socorro organizada pelo governador da Bahia, Francisco Pereira, para socorrer as vítimas da seca no Nordeste...

MATANDO A SEDE DA TERRA

Além Das Abundantes Chuvas Caidas na Capital, Há Notícias de Fortes Aquecimentos em Quase Todo o Estado

De acordo com as notícias recebidas de várias partes do Estado, além das abundantes chuvas caídas na capital, há notícias de fortes aquecimentos em quase todo o Estado...

DEVOLEU A CARTEIRA COM 6 MIL CRUZEIROS

13 dias depois de assumir a Secretaria da Fazenda, o Sr. João de Deus, entregou a carteira com 6 mil cruzeiros...

FALECIMENTO DE UM INDUSTRIAL INGLÊS

Faleceu ontem, em Salvador, o Sr. J. B. de Almeida, empresário inglês, falecido em decorrência de uma doença...

MAIS UMA ESCOLA PRIMÁRIA

A Prefeitura Municipal de Salvador, através da Diretoria de Educação, está construindo uma nova escola primária...

Condições Para a Criação de Municípios

200k2 de Superfície e Renda Superior a 70 Mil Cruzeiros

Entre as condições, ordena o Art. 1.º da Lei de 1933, para a criação de municípios, a existência de uma superfície superior a 200 mil metros quadrados e uma renda superior a 70 mil cruzeiros...

ATOS OFICIAIS

A Câmara Municipal Propõe as Festas de S. Francisco Xavier

A Câmara Municipal de Salvador propõe a realização das Festas de S. Francisco Xavier, em homenagem ao santo padroeiro da cidade...

RETALHOS

DIA 12 - SEXTA-FEIRA

NOVA AMÉRICA - FILIAL

EXPLICA-SE O ADVOGADO ACUSADO PELO VIGARIÁRIO

Diz Que Cobrou Honorários e Forneceu o Cartão Por Uma Questão de Zelo Profissional

Um advogado acusado de ter cobrado honorários e fornecido um cartão por uma questão de zelo profissional, explicou suas ações...

O CENTENÁRIO DE UM ANTIGO PREFEITO DE SALVADOR

Transcorreu o dia 13 de agosto o centenário do nascimento do Sr. João de Deus, antigo prefeito de Salvador...

NAO SAO DIOS 30...

Uma expressão popular que diz "Não são dios 30" refere-se a uma situação de desespero ou desesperança...

O APARTAMENTO ERA FRIO DEMAIS

Reclamação em Disco de Vitrola — Nova Foz de Iguaçu (RJ) — Há um apartamento em disco de vitrola que é muito frio...

O DIA DAS MÃES

Assim como o dia da independência, o dia das mães é uma data importante para a população brasileira...

FESTIVAL | A *Gosto da Fotografia* propõe interpretação da imagem em seu rico conteúdo literário

Nas entrelinhas da memória

CÁSSIA CANDRA

ccandra@grupoatarde.com.br

O jornalista, escritor e roteirista Diógenes Moura, curador da Pinacoteca de São Paulo, é um profissional experiente. Mas confessa que ficou impressionado com a reação dos espectadores da mostra *Abundante Cidade - Dessemelhante Bahia*, reunindo 85 imagens de Voltaire Fraga, fotógrafo homenageado da quinta edição do festival *A Gosto da Fotografia*, aberto no último dia 31, no Palacete da Artes Rodin Bahia. "Foi uma manifestação emocionante. Era como se as pessoas quisessem entrar nas fotos", relata o curador.

A reação inusitada dos visitantes acabou sinalizando a necessidade de adoção de uma medida disciplinar básica. Agora, quem for ao primeiro piso do palacete vai encontrar uma faixa amarela aplicada no solo, indicando o limite máximo de aproximação para contemplar a obra do fotógrafo baiano.

Autor desconhecido até pouco tempo e reconhecido postumamente como um dos memorialistas fundamentais da Bahia, no século passado, Voltaire conta histórias, em suas fotos, que se confundem com as trajetórias de seus espectadores. Isso, diz Diógenes Moura, "é pura literatura na fotografia".

Foi exatamente o que fizeram dois viajantes, ambos poetas da imagem: Pierre Verger, mensageiro de dois continentes; e Antoine D'Agata, que viaja pelo mundo flagrando cotidianos contemporâneos. "Tudo o que fiz está ligado à literatura. O livro para mim é um objeto que pode mudar a vida de uma pessoa e a fotografia é como um livro, que, quando não é 'aberto' pode morrer diante de uma imagem".

MEMÓRIA - Ao propor a fotografia como literatura, tema de um monólogo apresentado anteontem, durante a programação do festival, Moura partiu de uma imagem que remete a uma espécie de fábula minimalista sobre a criação da memória, narrada pela artista experimentalista Laurie Anderson durante o show *Homeland*, em Nova Iorque.



Foto de Pierre Verger, mensageiro de dois continentes, que integra o festival *A Gosto da Fotografia*: leitura de cena do cotidiano

Talvez, para um homem imerso em projetos voltados para a preservação da memória, a citação da artista, contando a experiência de um pássaro enterrado (literalmente) na cabeça de outro para viver em sua lembrança, tenha lhe parecido essencial demais para ser esquecida.

Memória é a palavra-chave do *A Gosto na Fotografia* e uma preocupação recorrente de seu

curador. "Como ter identidade sem memória?", questiona. Crítico contumaz da carnavalização de Salvador, Diógenes pensa que este processo faz com que a cidade se distancie cada vez mais de sua própria história.

IMPACTO - E, com base em material de denúncia, como o que reúne o fotógrafo Sérgio Benutti na mostra *A Construção de uma*

Memória, que integra o festival (leia matéria na página 7), Moura afirma que o debate, embora oportuno e necessário em Salvador, não está sendo recebido como gostaria. Esta semana, ele soube do corte de R\$ 20 mil na verba destinada à realização desta edição do evento, o que provocou o cancelamento de todas as palestras com palestrantes de fora da cidade. "Tivemos um im-

pacto na parte reflexiva do evento", lamenta.

Para ele, o fato reflete "o desconhecimento a cerca da qualidade do projeto". O *A Gosto da Fotografia*, que este ano ingressa na Rede de Festivais e Encontros de Fotografia da América Latina, teria tudo para ser um evento ruidoso, no melhor sentido da palavra, claro. Mas, ao contrário, fica mais silencioso.