

Prêmio **Diário**
contemporâneo
de Fotografia

Brasil Brasis

Prêmio **Diário**
contemporâneo
de Fotografia

Brasil Brasis

Belém
2010

Ficha Técnica do Projeto

Jornal Diário do Pará - Rede Brasil Amazônia de Comunicação

Jader Barbalho Filho (DIRETOR PRESIDENTE DO DIÁRIO DO PARÁ) · Camilo Centeno (DIRETOR GERAL DA RBA)
Francisco Melo (DIRETOR FINANCEIRO RBA)

Marketing

Inaldo Silva (GERENTE DE MARKETING) · Patrícia Dantas (SUPERVISORA DE MARKETING)
Larissa Rabêlo (AUXILIAR DE MARKETING) · Luanne Reis (REDATORA)

Projeto Prêmio Diário Contemporâneo De Fotografia

Mariano Klautau Filho (SUPERVISÃO E CURADORIA GERAL) · Luís Laguna (COORDENADOR DE PRODUÇÃO)
Irene Almeida (PRODUÇÃO) · Jéssica Moreira (ASSISTENTE DE PRODUÇÃO)
Andrea Kellermann (DESIGNER GRÁFICO) · Amanda Aguiar (assessoria de imprensa, textos e entrevistas)

RBA - Tecnologia de Informática

Antonio Fonseca (GERENTE DE TI) · Aldo Alves (GERENTE DE CONTEÚDO ONLINE)
Leonidas Amorim (SUPERVISOR DE DESENVOLVIMENTO) · Oscar Alencar (SUPERVISOR DE WEBDESIGN)

Museu da Universidade Federal do Pará

Jussara da Silveira Derenji (DIRETORA) · Nilma das Graças Brasil de Oliveira (COORDENADORIA CULTURAL)
Norma Sueli Monte de Assis (COORDENADORIA ADMINISTRATIVA) · Raimundo Augusto Vianna (COORDENADORIA DE ACERVO E DOCUMENTAÇÃO) · Manoel Lima Pacheco (TÉCNICO DE MONTAGEM) · Paulo Souza (COORDENADOR AÇÃO SÓCIO-EDUCATIVA) · Toky Popytek Coelho (BOLSISTA/UFPA-MONITORIA E AÇÃO EDUCATIVA)

PROGRAMAÇÃO DO PROJETO

Palestras

Fotojornalismo Contemporâneo - Crise e Reinvenção · Eder Chiodetto
Das Imagens e dos Esquecimentos · Cláudia Leão
De Outeiro a Berlim · Dirceu Maués
O mundo como fisionomia. Retrato ou paisagem? · Patrick Pardini
Territórios da Fotografia Contemporânea · Mariano Klautau Filho

Oficinas

Olhos Vendados · Miguel Chikaoka
Margem da Cor · Luiz Braga
Fotografia para Brincar de Fotografia · Dirceu Maués

P 925

Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia: Brasil Brasis/ Mariano Klautau Filho...et al.- Belém: Diário do Pará, 2010.
[138p.] : il.

ISBN 978-85-64094-00-0

1. Fotografia-Brasil. I. Klautau Filho, Mariano. 2. Leão, Cláudia. 3. Chiodetto, Eder. 4. Pardini, Patrick

CDD – 770.981

REALIZAÇÃO

Diário do Pará
Uma empresa da RBA

COLABORAÇÃO



**MUSEU
UFPA**

PATROCÍNIO



Diário de imagens

O reconhecimento do público paraense ao trabalho que o Diário do Pará vem desenvolvendo nos últimos anos, lhe rendeu a liderança incontestada do mercado editorial do Estado, posição essa que já ocupa há mais de 3 anos. Esse sucesso tem vários motivos, mas se fosse possível destacar um deles, não se poderia deixar de citar a identificação dos paraenses com o jornal e, por que não estender, também às demais empresas da RBA – Rede Brasil Amazônia de Comunicação. Os espaços que o jornal reserva ao que acontece no Pará dão a oportunidade aos que moram nesta bela terra de conhecerem, se orgulharem e valorizarem tudo isso.

O Pará sempre se destacou pelo talento dos seus fotógrafos. São inúmeros os prêmios conquistados pelos artistas paraenses em eventos nacionais e internacionais. Entretanto o público paraense não tinha tantas oportunidades de apreciar toda a beleza e talento produzido por esses artistas da fotografia. A Mostra do Prêmio Diário de Fotografia tem esse objetivo claro de aproximar artistas do público e, ao mesmo tempo, dar a chance aos paraenses ou residentes no estado de conhecer ainda mais a fotografia paraense e nacional. As oficinas e atividades programadas durante o evento, todas com lotação esgotada, permitem a formação, o aperfeiçoamento e a revelação de novos talentos.

Com essa iniciativa e com o apoio da Vale, a maior empresa do Pará e que vem investindo decisivamente na cultura paraense, o Diário do Pará cumpre o dever que tem como órgão de disseminação da informação, de contribuir para a educação e para a cultura deste magnífico Estado do Pará.

Jader Fontenelle Barbalho Filho
Diretor Presidente Diário do Pará



Imagens e Territórios Multifacetados

O Brasil é um país de cultura heterogênea, multifacetada e cheia de contrastes. Seu colorido, a miscigenação do seu povo, suas belezas naturais são fontes inesgotáveis de inspiração para o registro fotográfico. Assim, apoiar o Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia e agora este catálogo, para nós, é mais que a valorização das manifestações culturais brasileiras. É incentivar a memória do nosso povo, nossos costumes e nosso país.

Agradecemos ao Diário do Pará por nos oferecer a oportunidade de estimular a produção artística, bem como a chance de oferecer educação e cultura para a população. Investir em projetos culturais, sociais e ambientais está diretamente ligado aos nossos valores da Vale no Pará e no mundo. Acreditamos no desenvolvimento humano em todos os aspectos.

O tema Brasil Brasis deu a oportunidade para que diversos artistas de todos os territórios desse nosso país lançassem um olhar sobre o Brasil. E esse catálogo nos proporciona um convite: a partir da visão particular de cada fotógrafo podemos entender melhor a diversidade que torna nosso país um lugar único. Além disso, cada fotografia proporciona um deleite visual que faz bem ao olhos e à alma.

Karla de Melo
Gerente de Comunicação Regional PA - Vale



Diálogos Contemporâneos

O Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia encontrou no Museu da Universidade Federal um interlocutor que dialogou com o tema proposto: Brasil Brasis, numa relação que estimulava a imaginação, surpreendia a cada espaço, criava sentidos e costurava tempos tão diversos como os da casa, do início do século XX, repleta de detalhes, decorada ao gosto eclético do período por artistas italianos e a Mostra, contemporânea, instigante, e por vezes, perturbadora.

A sensação de integração conseguida pela curadoria de Mariano Klautau Filho foi o resultado de um olhar atento e cuidadoso que trabalhou com a diversidade das obras premiadas tecendo relações delicadas e sutis com o espaço e o edifício de forma que umas pareciam ter sido pensadas para o outro.

A fotografia no Pará tem uma longa história que começa com os estúdios fotográficos do fim do século XIX, com os nomes sempre repetidos de Fidanza, Hübner, Oliveira. A sede do Museu data de 1903. Ao longo do tempo o Museu, criado em 1983, se aproximou em algumas ocasiões da fotografia como leitura da história e como arte contemporânea. De alguns anos para cá estruturamos um Núcleo Fotográfico, sob a responsabilidade do fotógrafo Patrick Pardini, que dentre outras questões tem a tarefa de preservar a memória fotográfica da Universidade Federal do Pará. Já recebemos mostras de grandes fotógrafos nacionais e estrangeiros.

O Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia nos fez avançar e inovar. A proposta Brasil Brasis fez olhar de uma forma distinta para a enorme diversidade do país, para as realidades contrastantes, às vezes chocantes, que nos foram apresentadas em diálogos diversos. Como pontua o curador, a fotografia foi vista: "... em diálogo com o objeto, a instalação, o cinema, o vídeo, a pintura, a performance. A fotografia em diálogo com o retrato, a paisagem, o cotidiano".

O Museu da UFPA agradece a escolha de nossos espaços pelo Diário do Pará e pela Curadoria do projeto. Numa relação de tempos e formas de arte construíram-se representações e diálogos convidando à integração social, experiência que esperamos repetir nas próximas edições deste Prêmio.

Jussara da Silveira Derenji
Diretora do Museu da Universidade Federal do Pará



Brasil Brasis

Pensar o Brasil em imagens fotográficas é pensar necessariamente em um país multifacetado. Nossas raízes culturais tecem uma trama intrincada de modos, atitudes, paisagens, estados de espírito e falas que se opõem e se complementam. À medida que contamos a nossa história, esta trama se adensa e se abre como um labirinto. Não temos definitivamente um único Brasil. Suas possibilidades de representação não podem mais limitar-se à ideia fantasiosa e exótica de um lugar belo e selvagem, sublime e miserável. Isto é muito pouco para o Brasil contemporâneo.

Atualmente, o país é parte dos problemas e soluções do mundo. O que faz dele uma solução é justamente esta trama de raças e modos diferentes de coexistência. O que faz do Brasil uma nação com identidade mundial é o fato de ser ele um “Brasis”, território que não contém uma só identidade. As identidades do Brasil transbordam seus limites, nos escapam para revelar suas diversas manifestações e conceitos sobre território e nação.

A ideia da identidade como “celebração móvel” pensada por Stuart Hall corresponde à condição brasileira atual. Não há mais uma identidade fixa e estável. A cultura é constituída de modo fragmentado e dinâmico e resulta em uma mistura mais rica e imprevisível.

Produzir e pensar a fotografia no tempo contemporâneo é também pensar em uma linguagem multifacetada. Aplicada ou não ao documento, a fotografia se expande em sua relação com o mundo desde suas origens. Seu modo diferente de jogar com a verdade, com o mundo concreto e as imaginações, instaura, já no tempo das “câmeras obscuras”, uma experiência híbrida entre a realidade e a ficção. À medida que a fotografia vai se construindo na arte contemporânea, mais ela propõe provocações e participa do debate artístico deste século XXI. Atualmente a fotografia é antes de tudo uma experiência com a imagem e desde sempre se mostrou como veículo dinamizador de circulação de ideias, ações, experiências coletivas ou individuais, atitudes artísticas, culturais ou comerciais.

Para Anne Cauquelin, a arte contemporânea marca uma linha divisória em relação ao período moderno quando começa a se constituir em uma rede de comunicação. A arte começa a se reconfigurar como parte desta rede tecida pela tecnologia e pela circulação intensa de informação. Portanto a onipresença da fotografia na cultura contemporânea é um indicador de sua especial importância nas discussões sobre a identidade da arte, assim como suas várias identidades constroem hoje um campo móvel e mais amplo.

O tema Brasil Brasis, que inaugura este projeto, está afinado com este pensamento abrangente sobre cultura, identidade e fotografia. O Brasil pensado para este prêmio fotográfico é plural. Da paisagem panorâmica à experiência íntima com a identidade. Do país exuberante às complexidades de uma nação em desenvolvimento. Do documento cotidiano às ficções imprevisíveis. Das imagens mentais às visuais. Da fotografia à imagem. Da imagem à fotografia.

Mariano Klautau Filho
Curador do Projeto Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia



Sumário

Quem tem medo do Brasil? <i>Mariano Klautau Filho</i>	13
Premiados	23
Menções Honrosas	37
Selecionados	47
O mundo como fisionomia. Retrato ou paisagem? <i>Patrick Pardini</i>	89
Cláudia Leão · artista convidada	102
Sobre imagens e esquecimentos <i>Cláudia Leão</i>	105
Dirceu Maués · artista convidado	111
De Outeiro a Berlim <i>Uma conversa com Dirceu Maués</i>	113
O Olhar Hegemônico da Mídia – Representação e Preconceito <i>Eder Chiodetto</i>	119
Biografias	131



Quem tem medo do Brasil?

Mariano Klautau Filho

O Brasil é um país que fascina a todos pela grandeza de seu território. Impressiona pela diferença cultural presente em cada região e comove a todos nós pela rica história de lendas, costumes e raças. Também assusta por sua dinâmica caótica, por sua tecnologia, por seu descontrole social, sua natureza selvagem e suas incertezas identitárias.

Na arte não poderia ser diferente. O artista contemporâneo brasileiro é um ser inquieto, como seu país. Um ser instável que provoca ruídos, pensa o Brasil no mundo não mais como um território exuberante e inútil, mas como um campo de forças onde as ideias atuam no livre combate poético.

A fotografia contemporânea se constitui destas naturezas. Não se resume a uma bela imagem. Se fortalece em novas concepções sobre a realidade, aponta para outros meios, constrói outra beleza e desenha um país bem mais difícil de compreender, mas não menos instigante, sedutor, onírico.

A Mostra Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia concebida no Pará, a partir do tema Brasil Brasis, propõe este país que inquieta e fascina a todos. A fotografia em diálogo com o objeto, a instalação, o cinema, o vídeo, a pintura, a performance. A fotografia em diálogo com o retrato, a paisagem, o cotidiano. Uma arte atenta e em mutação constante, a fotografia. Precisamos reaprender a ler a fotografia, assim como precisamos ressignificar o Brasil. A imagem pode ser uma grande aliada neste novo enfrentamento com as realidades de um território tão vasto como o nosso. Os artistas presentes na mostra da primeira edição do projeto estão atentos a este combate poético e às linhas de força da fotografia contemporânea, pois reuniram trabalhos que provocam a noção convencional de fotografia e de identidade brasileira.

Premiados – Paisagens (e o retrato)

O coletivo “Parênteses” de São Paulo com a série “Confluências” já aponta para outra visão sobre um país em constante luta entre a exuberância e a tragédia de sua natureza. São três dipticos que flagram o interior de salas e quartos. O ambiente doméstico é fotografado sempre do mesmo ponto de vista frontal, onde a televisão é o centro do quadro. Um Brasil é visto por essas TVs. Um país de rios, canais, enchentes, calamidades públicas, de uma natureza que se impõe, de uma outra paisagem que além de natural, é também social e urbana. Para os artistas, o elemento de confluência é a água “cortando o país em diversas direções”¹ A televisão como presença hegemônica a relatar estes brasis da TV, acaba por se tornar o lugar desta confluência. O trabalho “busca unir diferentes pontos de alagamentos, cheias e correntes de diferentes rios do Brasil, inserindo nos lares o fluxo contínuo da água” propõem Vicente Martos, Paloma Klein e Rodrigo Antônio².

As imagens da TV e a forma como foram inseridas seguiram um procedimento documental e ao mesmo tempo sabiamente montado, encenado. Nada é espontâneo. A fotografia neste trabalho é um discurso rigorosamente construído que fala de um Brasil de questões reais, de um país cuja imagem começa a se fragmentar no limite do que é visto lá fora, pela janela da TV e a paisagem íntima de suas casas.

“Confluências” subverte o caráter documental ao utilizá-lo como ferramenta narrativa. É criada uma nova sintaxe. De um ponto de vista doméstico, fala-se de um país que aparece dentro da TV, de natureza forte, mas de questões sociais trágicas. O ponto de vista frontal dos interiores indica exatamente a posição em que nos encontramos

quando estamos assistindo à televisão. E reforça a incômoda passividade com que assistimos às catástrofes de um país.

De igual força temática, entre a ficção e a realidade, Octávio Cardoso constrói uma paisagem profunda e brasileira, quando inventa uma Amazônia escura, azul de uma beleza estranha e atraente. Repórter nato, de estilo bressoniano, e tradicionalmente fincado no preto e branco já de longa trajetória, este fotógrafo de técnica impecável adere à cor e ao onírico com muita precisão. Octávio Cardoso cria uma paisagem monocromática, onde poucos elementos estruturam a cena. Um tipo de imagem que às vezes não conseguimos enxergar. Lugares que não existem ou imaginamos que existem, e que estão entre a linha tênue entre a realidade e a experiência perceptiva que extraímos dela. As imagens fazem parte da série “Lugares Imaginários”, um projeto maior dedicado aos vazios da paisagem amazônica, mas percebidos e reconstruídos de uma forma particular: “minhas imagens têm um certo silêncio. A solidão e os espaços vazios mostram cada vez mais a direção do meu trabalho, é como se o homem estivesse perdido nessa paisagem, nesse lugar que não existe”³, conclui o artista. O trabalho tem grande impacto pictórico e surpreende quando revela uma Amazônia inusitada, de um azul denso e obscuro, distante do padrão exótico como se costuma vê-la. Outra aproximação com a pintura a partir da experiência fotográfica digital é o que propõe Paulo Wagner. Como um “puzzle” no qual inventa padrões de cor tirados das fotografias de uma cidade desfocada, o artista aplica sobre cada imagem um quadrado colorido. Temos então um padrão de cor proposto para cada cena urbana: “Azul Amazônia, Azul Praça, Cinza Avenida, Preto Olympia, Verde Barraca” é o título do trabalho premiado. Um exercício geométrico em que a colagem atua digitalmente no suporte fotográfico. Ao olhar as imagens entramos no movimento curioso de vagar dentro de uma paisagem urbana caótica. É uma cidade embaçada, labiríntica

e reinventada por um jogo de cor e um sentido conceitual: “Suavizei as imagens para aproximá-las das pinceladas características da pintura impressionista, enquanto que as formas geométricas são uma tentativa de dialogar com o abstracionismo típico do construtivismo” relata Wagner⁴.

O diálogo do artista com os tempos históricos da arte e seus vários suportes; trouxe para a mostra uma complexidade sógnica ao lidar com o tema das identidades brasileiras. Vemos, num primeiro momento, as premiações tratarem de certo modo a questão da paisagem, obviamente ampliando seus sentidos ou mesmo subvertendo suas intenções originais.

O formato horizontal marca o conceito da paisagem tradicional e está presente tanto no trabalho do Coletivo “Parênteses” como nas imagens de Octávio Cardoso. Como considera Pardini, a horizontalidade pensada para a paisagem teria uma função mais eficaz de contextualizar, dar conta do todo de um lugar, a partir de ângulo mais aberto de visão, em oposição ao retrato, que isolaria a figura do todo: “O motivo da oposição convencional entre retrato e paisagem é uma questão, não apenas de forma (vertical ou horizontal), mas de conteúdo: presença versus ausência da figura humana – um se definiria pela presença, e o outro pela ausência.”⁵ Ao refletir sobre os formatos convencionais para retrato e paisagem a partir de suas origens e possibilidades de inter-relação, Pardini nos fornece elementos importantes para pensar os trabalhos aqui mencionados. A série “Confluências” trata certamente de um objeto amplo, que pede um olhar mais contextualizado sobre o Brasil, porém a paisagem brasileira, neste caso, está em ambiente fechado, no ‘quadrado’ da televisão, junto com outros objetos domésticos. Imagem na qual os objetos estão todos próximos, porém dispostos de tal modo que compõem um panorama que, montados na forma de dípticos, reforçam a horizontalidade e sua consequente discussão política: “...a paisagem muitas vezes será experimentada, não simplesmente

como modo de ausência do sujeito humano, mas como modo privilegiado da sua presença indireta...”⁶

Esta presença indireta do sujeito humano permanece também na aparente tradição da paisagem de Octávio Cardoso. Há em uma das imagens uma silhueta quase imperceptível de um pescador em seu barco, assim como quase imperceptíveis são os lugares captados nestas imagens, de tão profundo o azul impresso pelo artista. São paisagens que não contextualizam, mesmo em sua clássica horizontalidade.

As subversões são silenciosas em “Lugares Imaginários” de Octávio Cardoso, porém bastante ruidosas nos labirintos e geometrizações de Paulo Wagner. Entre o vertical e o horizontal, Wagner propõe uma pequena intervenção que faz a diferença. O todo da paisagem urbana é constituído de pedaços soltos, porém precisos no seu formato quase quadrado e na inserção rigorosa dos quadrados coloridos “colados”, aplicados internamente sobre a imagem fotográfica. Nas imagens embaçadas conseguimos com dificuldade ver presenças, sujeitos: ruas, casas, pessoas, letreiros. Vistos como um conjunto móvel de peças aleatórias que não se estabilizam, Wagner cria não só um movimento de uma paisagem estilizada, mas também uma imprecisão entre os formatos vertical e o horizontal, entre a paisagem e o retrato: “...assim como o retrato pode ser horizontal e a paisagem vertical (desmentindo a convenção), a experiência do retrato extrapola – como vimos – o círculo dos sujeitos humanos, podendo admitir, no seu lugar, sujeitos não-humanos.”⁷

Menções Honrosas – Retratos (e a paisagem)

Curiosamente, nas obras que receberam “Menção Honrosa”, os artistas Gina Dinucci, Walda Marques, Flávio Araújo e Felipe Pamplona apresentam experiências em torno do retrato cujas liberdades poéticas traçam uma “fisionomia”⁸ do Brasil bastante instigante.

O retrato, como experiência íntima e particular, na fotografia contemporânea, revela-se cada vez mais um reflexo

das paisagens culturais de uma determinada nação. O retrato contemporâneo dá conta de um país multifacetado quando subverte seus próprios elementos originários. Gina Dinucci com “Anima” recupera um álbum de fotografias de uma turma da década de 40 de um colégio de freiras no interior de São Paulo. Percebeu de imediato que a maioria daquelas meninas no livro de formatura, estaria morta ou na casa dos 90 anos: “No momento em que segurei nas mãos o álbum de fotografias, pensei: ‘será que essas imagens já não têm importância pra ninguém?’”⁹. Ao refotografar 31 dos 111 retratos, Gina apaga-os num profundo e silencioso negro. A silhueta mergulhada na escuridão de cada retrato é quase imperceptível. Só os vemos se chegamos mais próximo deles, ao acostumar a visão sobre o vazio negro de cada retrato. Ao nos distanciarmos, a experiência visual se amplia para outros territórios. Gina nos remete diretamente às experiências da vanguarda russa, na qual o abstracionismo geométrico tem como expoente a obra de Malevich. O espectador está diante de um painel de 30 quadrados pretos do mesmo tamanho, alinhados rigorosamente. Ao lado, um quadrado preto de medidas maiores. Trata-se do retrato da freira que acompanhava as meninas da turma. Nesta instalação de Gina Dinucci, não vemos a freira, tampouco o rosto das meninas. São quadrados de um poço escuro do tempo. Essas mulheres captadas em tão clássico e tradicional retrato nos olham agora de modo mais enigmático, indireto, apagadas em sua função primeira, mas iluminadas - o gesto do artista - paradoxalmente por um negro quase absoluto. Um jogo intenso entre a memória e o esquecimento, entre a figura e a abstração. Estes retratos estariam então no universo das imagens suspensas, imagens esquecidas, abandonadas e que retornam sempre por algum motivo e vínculo afetivo como menciona Cláudia Leão: “Para nos desfazer de imagens que não queremos (tentamos, muitas vezes em vão) faz-se rasgar, queimar, destruir, perder, apagar, deletar. No entanto, imagens dessa natureza que estão no nosso corpo

não se desfazem, algumas negamos involuntariamente por anos esquecê-las. Não é fácil esquecer o que foi vivido. As nossas imagens pertencem ao nosso corpo. Ele é o lugar das imagens, como menciona Beltin, justamente por ser o ambiente vivo tanto para produzir quanto para receber imagens, isso feito de maneira simultânea”.¹⁰

De modo aparentemente esquivo, os personagens dos retratos de Walda Marques não nos olham. O enquadramento tradicional não é clássico. Dois rostos femininos de perfil e um torso masculino frontal. O formato, horizontal. A paisagem como retrato e o retrato como paisagem, como bem analisa Patrick Pardini¹¹. Um retrato feito em Havana e outros dois na Ilha do Mosqueiro, em Belém. Por que Havana estaria no Mosqueiro? Porque Havana está no Mosqueiro! E Mosqueiro está em Havana! Esse trânsito geográfico-cultural no trabalho de Walda Marques está nas linhas do rosto, na textura e forma do corpo dos retratados. Aqui a visão frontal esconde mais do que mostra. As imagens são de uma intimidade especial, próximos que estão fisicamente os corpos da lente da artista. São retratos discretos que instauram no espectador uma relação de intimidade. Aparentemente rígidos em suas poses, possuem a leveza de um breve movimento. Há a sensação do curto tempo de um olhar de relance que lançamos às pessoas e às coisas ao transitar pelos lugares. A série “O Passar do Tempo” é constituída por imagens sensuais, de efeito pictórico, e que joga com as identidades e a natureza da relação entre fotógrafo, fotografado e espectador. É outro modo de pensar o retrato. A presença do relógio de prata reluzente na imagem do torso masculino insere outros tempos e modos de construção do retrato, inclusive de sua liberdade em não revelar fisionomias e aproximar-se dos fragmentos do corpo, tornar-se paisagem (do tempo).

O formato horizontal volta a subverter na construção do retrato na obra “Head Pixel”, da série “Mil Palavras” de Flávio Araújo. Aliás, a contundência em seu trabalho nasce de um encadeamento de subversões. Trata-se de

pintura em uma mostra de fotografia. Trata-se de um diálogo intenso com o fotojornalismo das páginas policiais. Os corpos ensanguentados e os rostos cujas identidades anônimas são captadas e mostradas com frieza e objetividade são deslocados do fotográfico para o pictórico. O artista imprime pelo viés da pintura realista, uma conversa plástica e política com o realismo da fotografia, do país e da mídia. A horizontalidade dos corpos gera um retrato horizontal dos rostos e reforça a contextualização social e crítica da violência urbana.

Pictórico também, mas afinado com o universo romântico da memória das casas do interior, Felipe Pamplona decompõe em objetos os retratos de parede e as imagens apagadas de um álbum de família. Na obra “Quase Pintura”, temos uma instalação em que a fotografia também migra para a pintura, e em sua manifestação tridimensional se insere perfeitamente no ambiente da residência que hoje é o Museu da Universidade, espaço expositivo da mostra. O retrato esmaecido e suspenso no alto da porta, com a luz vermelha remete diretamente aos quadros do “Sagrado Coração de Jesus”. Abaixo, ao alcance do público, o álbum sem imagens, cujas fotografias desapareceram, nos dá a medida de um mundo perdido, do universo romântico dos retratos pintados de casais em harmonia. Uma fisionomia brasileira que ainda encontramos cada vez mais pálida nos interiores do país.

Selecionados – Diálogos

Os diálogos estabelecidos entre pintura, fotografia e objeto nesta mostra consideram o território da fotografia como espaço expandido. Nele revelaram-se forças narrativas que encontraram no suporte do vídeo outras dimensões poéticas. Os trabalhos de Carlos Dadoorian, Yukie Hori, Alberto Bitar, Felipe Pereira Barros, Mateus Sá e Eliezer Carvalho propõem, cada um em seu ritmo, escritas muito particulares entre os campos da fotografia e do vídeo.

Na forma final de um objeto delicado, Dadoorian

constrói uma pequena instalação de parede constituída de porta-retrato digital (novamente o retrato) e um painel de imagens que se repetem de uma grande metrópole, como o plano geral de um filme.

Dentro do porta-retrato, uma escrita veloz mergulha o observador na intimidade dos apartamentos da grande cidade, e investe sem limites em um universo noturno, sexual, de droga e prazer e discute a potência dos substantivos ‘vício’, ‘obsessão’ e ‘excesso’ em imagens explícitas. Fotografias de celular em grande velocidade sequencial se transformam em vídeo. A voltagem radical das imagens se contrapõe à delicadeza com que a obra se apresenta. Pequena em seu formato, a obra nos força a uma aproximação física daquele ‘mundão’ observado em estado de êxtase. Com “sf/sm”, referência à abreviação de substantivo masculino/feminino Dadoorian nos oferece uma vasta experiência de vertigem, porém muito secreta, tal é a intimidade do porta-retrato como suporte.

De igual irreverência, mas abrindo-se para atitudes mais expansivas, o ótimo trabalho de Mateus Sá une de modo muito inteligente instalação, fotografia, performance e vídeo. “Reflexões II” é político, engraçado, sensível e incrivelmente performático. Tudo isso se inscreve com a narrativa da fotografia e a energia do vídeo.

Com galhos de árvores nas mãos, Mateus sai às ruas caçando os troncos decepados das árvores urbanas. Quando os encontra, sobe neles e tenta equilibrar-se num ato gentil, consciente, legítimo de quem adere à natureza e se mostra parte dela. Extremamente político, ao mapear uma devastação secreta no traçado das cidades brasileiras, Sá não perde a leveza. Seu movimento de corpo no meio da cidade o transforma numa árvore ambulante à procura de raiz, sugerindo muitos significados.

O sentimento de dor mencionado pelo artista em seu projeto gera no trabalho um compartilhamento audaz com o meio ambiente e uma autenticidade tanto na ação como em sua concepção videofotográfica: “Essa dor motiva a interagir diretamente; colocar-me na situação...”.¹² Desta

forma, Mateus Sá dá um salto quando consegue tensionar na medida certa as linhas de força da fotografia, vídeo, performance e instalação.

Com alto grau de sensibilidade, atenção e muita delicadeza na percepção das linhas e suas tensões, Yukie Hori constrói uma obra leve e bem humorada quando propõe um jogo de autorias com o mestre Hiroshi Sugimoto, fotógrafo japonês conhecido por suas já clássicas “Seascapes”, fotografias em preto e branco em que capta o mar e suas linhas de horizonte sempre cortando o centro da imagem. Em “Quero ser Sugimoto”, Yukie Hori brinca de ser Sugimoto com o apoio de Daniel Medina em uma das câmeras. A vídeoinstalação é composta de dois monitores cujas imagens em vídeo oscilam entre um desfoque e um constante e discreto balançar provocado pela instabilidade dos braços que mantêm a câmera em tempo real. Temos em uma das telas, o mar e seu horizonte. Na outra, vemos uma câmera que capta o mar e seu horizonte. Uma câmera dentro da câmera. Um mar dentro do mar. Sentados diante dos dois monitores, estamos diante de duas janelas nas quais tentam se equilibrar as linhas do horizonte, as linhas de tensão criadas pela artista e o sutil movimento dos olhos do espectador.

Mais uma vez nos voltamos à paisagem e suas novas possibilidades na fotografia contemporânea. Desta vez há uma forte reflexão sobre o gênero tendo como referência a obra de um fotógrafo cujo procedimento documental subverte a concepção de realidade e tempo congelado. As paisagens marítimas de Sugimoto possuem um tempo expandido de captação e revelam-se em séries em que a questão da aparente imobilidade é o campo móvel conceitual do artista. Não é à toa que Yukie Hori se debruça sobre esse universo conceitual para ‘brincar’ de Sugimoto num jogo delicado com a linguagem do vídeo, mas com a mente na fotografia. Ainda na perspectiva da reflexão sobre os gêneros ‘retrato’ e ‘paisagem’ e sua imediata e necessária subversão no campo da arte contemporânea, proponho considerar o vídeo de Alberto Bitar um trabalho essencial de

paisagem, inclusive constituído de um elemento estrutural quase onipresente no gênero em sua acepção mais tradicional: a desolação. A paisagem como algo sempre vasto, horizontal, silencioso, inútil, solitário, atemporal e extremamente melancólico. Uma fuga das coisas máticas e terrenas, muito bem representada pela língua inglesa: *landscape*.

“Sobre distâncias e incômodos e alguma tristeza” passeia atentamente pelo ambiente da sala de um apartamento em momentos captados ao longo de um dia, do amanhecer ao cair da noite. Os móveis, quadros e retratos são varridos por uma luz sempre mutante que a cada instante vai conferindo aos objetos domésticos uma intensidade nova, um drama diferente, um novo vazio, uma desolação irreversível: a paisagem cambiante da ausência humana naquele espaço físico, que é a sala de estar da família.

Tudo rigorosamente fotografado em sequência, com intervalos muito pequenos entre os momentos da captação, e transformados em escrita vídeográfica. O ambiente doméstico é fragmentado em sua intimidade. A sala como contexto da família se transforma em uma paisagem feita de mil paisagens íntimas. A paisagem lá fora é vista pelo espelhamento que produz na superfície de outros objetos. As paisagens dos quadros de pintura experimentam novos enquadramentos e mudanças de cor pelo movimento da luz. A trilha sonora, marcada por vazios pontua as ausências. Trata-se de um sensível trabalho no qual fotografia e vídeo promovem um entrecruzamento original entre retrato e paisagem. Nesse sentido Bitar consegue ainda mais: refletir sobre a materialidade da memória na linha de tensão entre imagem estática e imagem em movimento.

O tom melancólico e de lembranças familiares perdidas de Bitar permanece em diálogo com o trabalho de Felipe Pereira Barros. Os vídeos “Arbanella” e “98001075056” são mais corrosivos ao tratar a memória doméstica. O artista atua no próprio processo de trabalho com a

materialidade das imagens quando apropria-se de fotografias e filmes familiares antigos e promove intervenções físico-narrativas em suas estruturas.

Em “98001075056”, o artista destrói literalmente suas fotografias de família, apaga os retratos mergulhando-os em substância corrosiva. Imagem e matéria se dissolvem em um movimento sinistro. Os rostos se decompõem em uma sequência que beira o horror gerando um efeito plástico impressionante. O título é o RG do artista, e talvez essa atitude represente a coragem do autoesquecimento como um exercício de existência.

Bem menos denso e dramático, porém mantendo a mesma atmosfera estranha, “Arbanella” flui suave, acrescido pela perfeita composição de ruídos (como também acontece em “98001075056”) marcado pelo ritmo novo que o artista imprime a um velho filme familiar em Super 8. Arbanella é o nome dado na Itália a um pote de vidro no qual se guardam bilhetes escritos sobre lembranças para serem lidos um tempo depois. A cadência das cenas em *slow motion*, o tom lilás das imagens e os ruídos discretos criam um efeito quase hipnótico. Sinistro também, mas poético. E nunca saudosista.

Fechando o conjunto de trabalhos que utilizam o suporte do vídeo, muda-se de modo radical com a obra “Cidade Velha”. Não há densidade, não há sentimentos perdidos, não há dor, e nem tampouco melancolia. O vídeo de Eliezer Carvalho é quase um vídeoclip pop. É um passeio de ônibus, sem cortes, por uma estreita rua do bairro da “Cidade Velha” em Belém ao som das guitarradas, um gênero musical popular dos anos 70.

Tudo gravado em câmera de celular, “Cidade Velha” seduz pela simplicidade e precisão, e especialmente por um detalhe bem peculiar: a um certo momento do trajeto, o artista posiciona a câmera, que está do lado de fora da janela do ônibus, de um modo em que a tela se divide em duas imagens iguais e opostas pelo reflexo no vidro da janela. Carvalho produz um espelhamento do mundo, um duplo que segue na companhia de seu original até o

fim do trajeto. Além de criar uma narrativa visual mais dinâmica com este simples efeito, o vídeo lembra a tradicional metáfora da fotografia e seu jogo especular com a realidade. Puro vídeo, precário em seu procedimento técnico, pop e original na visão de mundo. Também uma metáfora sobre a cidade de Belém, a irônica Metrópole da Amazônia.

José Diniz, com “Inventário Cultural”, traz uma abordagem narrativa da cidade muito próxima à poética de “Cidade Velha”. Estamos agora passando várias vezes por uma mesma esquina do Rio de Janeiro em sequências fotográficas composta por imagens estáticas, mas a impressão que fica é de movimento intenso pela mudança que se observa dos elementos urbanos que se vão acumulando e esvaziando-se naquele lugar. Cartazes coloridos, móveis, gente, lixo, entulhos vão passando no quadro, como uma cena de vídeo. As imagens também são captadas em câmera de celular e por isso demonstram uma observação cotidiana, quase casual, de quem passa pelo mesmo lugar, de um ponto de vista que bem poderia ser de um ônibus (como em “Cidade Velha”), mas não percebe a infinita variação dos signos temporários impressos na cidade. A imagem estática capta essa velocidade em forma de panorâmica. E nós a percebemos. Outro artista que olha o Rio de Janeiro a partir de fotografias documentais e as desdobra para o campo tridimensional é Rodrigo Torres com “Fotopografia Dimensional”. Ele traz para o contexto da mostra uma experiência única para o espectador: apropria-se das fotografias aéreas captadas por satélite do Morro do Dendê e do Cristo Redentor e num processo de corte e colagem com dez cópias da mesma fotografia constrói um objeto fotográfico tridimensional.

Rigorous em sua construção, delicado como objeto final e muito provocativo em sua sedução tátil. Sobrevoamos o Rio de Janeiro a uma grande altura, ao alcance das mãos. Mas também podemos ir até o “Vesúvio” na Itália. Essas possibilidades narrativas e de construção com a matéria

fotográfica sinalizam que a arte fotográfica contemporânea renova a estética documental, desde a revalorização do clássico preto e branco até as mudanças sintáticas de uma fotografia objetiva.

Os trabalhos de Celso Oliveira e Flávio Damm resultam da vivência da rua, do cotidiano como em “Cidade Velha” e “Inventário Cultural”. No entanto, ambos vêm da tradição sofisticada da fotografia em preto e branco. Do rigor gráfico na composição, da realidade transformada em exercício formal de luz e sombra. Estetas de alta categoria, suas obras não se esgotam na forma.

Flávio Damm, de larga experiência no jornalismo brasileiro, observa o cotidiano com humor e um sentido de refinamento. A clássica imagem da freira, passando em uma rua de Brasília na década de 60, insere-se na tradição da fotografia moderna e ainda hoje mantém seu frescor graças à fina ironia presente na imagem. Já nos anos 2000, flagramos o Rio em duas imagens em que o humor se mantém, ou na simbiose entre homem e natureza na praia, ou na coincidência de gestos entre a vida real e as imagens publicitárias.

Celso Oliveira constrói em duas obras da série “Brasil sem fronteiras: andar para ver” uma micronarrativa entre a paisagem e o retrato. O artista realiza um corte vertical no meio de um rosto em primeiro plano que tem como fundo uma paisagem marcada pelo espelhamento de um rio. A água como duplo do céu. A metade do rosto (um quase retrato) saindo do quadro e ao mesmo tempo como um rebatimento da paisagem. Fotografia documental, de grande efeito plástico e que propõe um encaideamento muito discreto de sentidos.

Eurico Alencar, também de trajetória experiente no jornalismo paraense desde a década de 70, aponta sua lente para o ambiente doméstico de uma velha senhora que vive sozinha dentro de um casarão quase abandonado no centro velho de Belém. O convívio de amizade, consolidado por visitas quase diárias resultou em “Nhá Dica”, uma breve narrativa íntima com atmosfera de cinema na qual

os objetos da casa, bibelôs, enfeites, relógio nos dão a dimensão da vida dentro do tempo. A presença da senhora está em todas as imagens, como parte daquele cenário real, como na imagem da cozinha, quase uma cena de ficção, iluminada pelo artista, de modo tão preciso e casual. A mistura entre precisão e casualidade na fotografia documental só se realiza com um senso muito apurado de conceito e percepção da luz. Podemos destacar em conjunto, mas trabalhando em frequências diferentes, o apuro visual nos trabalhos de João Menna Barreto e Kenji Arimura cujos personagens captados de modo documental em sua casualidade cotidiana estão orquestrados por conceitos muito bem definidos. Os personagens anônimos de João Menna Barreto estão soltos na paisagem urbana. Os de Arimura são índios nos limites entre o campo e a cidade.

“Saturno nos Trópicos” de Menna Barreto se constitui de dois polípticos e possui uma atmosfera enigmática, talvez pelo modo enviesado como são fotografados. De costas, cobertos, rostos virados de lado, ou como vultos passando na cena urbana. Para o artista as imagens são um estudo sobre a melancolia, e a decisão de construí-las em polípticos resulta imediatamente numa narrativa que, ao contrário do que deveria ser, não descreve objetivamente, mas desencadeia uma infinita sensação de enigma, como se cada personagem ali em meio à cena urbana fosse afinal uma ilha, tal é o isolamento de cada um na cena. Desta atmosfera, o artista reflete sobre a melancolia como traço de um país que, simbolicamente, não é visto como tal. Um olhar investigativo para camadas mais subterrâneas da identidade do Brasil.

Kenji Arimura se propõe claramente a investigar com procedimento documental uma comunidade de índios no Mato Grosso do Sul. A aldeia Terena em Aquidauana vive seu cotidiano sob a influência da cultura urbana e contemporânea. Está no limite entre a tradição de suas origens e a cultura global. A documentação de Arimura atinge seu objetivo quando consegue entrar no mundo desses

“Índios Contemporâneos” como bem define o título da série. A cada imagem vamos percebendo um certo estado de coisas que se revelam discretamente nos rituais cotidianos da pesca, das festas, da contemplação da paisagem, das luzes noturnas, das cenas banais. É nesta banalidade que Arimura concentra seu apuro formal e perceptivo. É curioso observar que a melancolia, buscada por Menna Barreto se encontre tão aninhada nesta aldeia urbana de Arimura.

Este Brasil mais profundo e não menos melancólico pode ser visto na série “Índios Contemporâneos”. Arimura consegue atingir com olhar direto uma extrema capacidade de imersão nas imagens de natureza e ao mesmo tempo uma complexidade dramática na elegante composição das imagens noturnas. O que marca a diferença para além das qualidades plásticas é também o tom de casualidade, fruto certamente de uma relação mais sensorial na observação dos lugares.

“O Obscuro Cintila”, título da obra de Haroldo Sabóia bem poderia não só localizar o seu território poético como o universo impreciso e colorido que constitui os trabalhos de Sofia Dellatorre Borges, Pedro Motta e Flavya Mutran. Estes artistas partem de uma relação sensorial de alta voltagem com o mundo e criam uma fotografia completamente fora do tempo real. Surgem desta experiência imagens profundamente oníricas; suspensas em outro tempo, pois criam mundos particulares para pensar a própria experiência perceptiva e suas ambiguidades. Pedro Motta e Sofia Dellatorre provocam de modo irresistível quando literalmente mergulham o observador num estado de consciência no qual o que menos vale no jogo é o sentido racional.

Em “Água Pesada – Tempo Impresso”, Motta cria um sedutor mundo aquático cujos elementos visuais se revezam no quadro que parece ser o mesmo, mas se transforma pela intensidade da luz e pela presença/ausência humana: um corpo que flutua, pesa ou desaparece. O artista constrói este mundo particular porque deseja refletir

sobre o imaginário e seus tempos vagos. Consegue compartilhar com o público esta experiência porque cria um território de sensações, de conexões simbólicas, em que o tempo como tradição filosófica é o fio condutor.

Com a fotografia também é possível submergir em águas profundas ou estar suspenso em universos paralelos. Sofia Dellatorre busca os limites da fotografia com o real e inventa tempos paralelos e superpostos em seu percurso. Com isso realiza com a imagem digital um exercício que subverte os significados da fotografia realista, desdobrando os espaços e personagens em uma escrita puramente ficcional. Temos em três obras aparentemente desconexas, uma mesma experiência: imagens sem conteúdo, signos sem objeto. No entanto, estes vazios provocados pela artista instigam o espectador na relação que ele pode vir a ter com essas imagens, a partir do seu repertório de vida. Tanto o retrato como o corpo submerso na piscina e a folhagem escura são imagens plasticamente belas e esvaziadas de sentido, mas trata-se de signos abertos às escritas pessoais, pois funcionam como o espaço em branco de uma folha de caderno entregue à experiência do público.

A descida a um estado de consciência mais vago e profundo atinge uma zona abissal com os retratos obscuros de Flavya Mutran. Voltamos ao retrato e sua impossibilidade de dar conta das identidades definidas. Aqui ele está na frequência sinistra de um mundo de anônimos que se entregam publicamente nas redes virtuais. Mutran apropria-se destes rostos e corpos em fotoblogs, manipulando-os digitalmente, projeta-os sobre outras superfícies e compõe um conjunto de imagens sedutoras sob o título “There’s no place like 127.0.0.1”.

Estes rostos são mapas sociais, “muro-branco, buraco-negro do rosto” nas expressões de Deleuze e Guattari cujas articulações teóricas inspiram os conceitos pensados pela artista a partir da noção de Rostidade (Visagéité). O título faz referência direta ao número do IP, endereço de um computador, o lar dos atores que constroem o mundo

virtual das identidades/imagens em constante movimento. O resultado é de uma potência erótica estonteante. Talvez seja a grande identidade anônima que abriga em certas medidas a carga sexual coletiva. Sofisticadas, escuras e magnéticas as imagens de Flavya Mutran nos atraem para a experiência de um amor obscuro.

Mais luminoso e com a mesma força ambígua dos artistas mencionados anteriormente, os retratos de Haroldo Sabóia fazem parte de um imaginário sertanejo, a matéria bruta na qual ele irá inscrever seus personagens. Ele consegue combinar luz intensa, cores fortes e sombras pesadas numa proposição de apagamento das identidades dos retratados. Inventa seres mágicos que construídos em superposições, ressaltam o caráter onírico e ficcional de sua fotografia. Sabóia cria espectros, enigmáticos e sem rosto, mas ao contrário dos retratos de Mutran imprime no espectador uma energia solar que emite signos de outra natureza, como cheiros, sons e temperaturas de uma paisagem interiorana brasileira insinuada em segundo plano.

Emergindo das experiências sensoriais de Motta, Dellatorre, Mutran e Sabóia; podemos fechar o panorama desta mostra com os retratos de corpo inteiro de um Brasil colorido, urbano, mestiço e irreverente, realizados no centro de São Paulo pelo grupo UMCERTOOLHAR formado por Celina Kostaschuk, Germania Heibe, Rosa Morena, Sinval Garcia e Xica Lima.

“Virado à Paulista” se constitui de mais de uma centena de retratos de corpo inteiro em que cada pessoa se posiciona quase da mesma forma e com olhar direto para a câmera. Sem grandes artifícios ou poses e com fundo quase sempre neutro e colorido, os transeuntes são parados pelo grupo por um breve momento e são convidados ao ato simples de um retrato.

As ampliações são processadas em papel comum e transformadas em uma imensa sequência em forma de painel. Colado com a mesma técnica de cartaz de rua, o painel projeta para dentro do espaço expositivo o Brasil inteiro

com toda a sua diversidade, jeito de corpo, raça e identidade. Ao lidar com a variedade de retratos num grande mosaico cujo suporte é efêmero, este mesmo retrato direto, objetivo e documental se expande. As identidades se estilhaçam pela quantidade de imagens que parecem todas iguais quando as olhamos a uma determinada distância, parecida com a que vemos os cartazes urbanos. Na medida em que nos aproximamos do painel, entramos no mundo das identidades particulares das pessoas que criamos. Uma coleção de tipos e fisionomias? Um editorial de moda e estilo? Um elenco de personagens para um filme? Um conjunto de identidades reais? Tudo isso num recorte amplo e demarcado pelo território brasileiro. Temos diante de nós a melhor tradição do retrato legitimada por August Sander em seu catálogo de profissões na Alemanha do início do século XX e por Marc Ferrez e sua série de ambulantes no Rio de Janeiro em finais do século XIX. Esta tradição é reinventada por um processo coletivo de ação no espaço urbano e desdobra-se na forma de instalação como conceito. Ao final da mostra, os retratos tiveram que ser rasgados e inutilizados para sua retirada total e limpeza do painel expositivo. Este ato derradeiro torna-se elemento de grande força na compreensão da obra e sua consequente metáfora sobre a identidade brasileira: rica e fragmentada, destruída e precária muitas vezes, mas potente porque possui uma intensa energia de auto-construção, por sua ainda renovadora tradição antropofágica.

Notas

- 1 Dossiê do coletivo “Parênteses”.
- 2 Idem.
- 3 “Onde a imaginação encontra a arte”, matéria com Amanda Aguiar in *Diário do Pará*, suplemento Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia publicado especialmente para o projeto.
- 4 Dossiê do artista Paulo Wagner.
- 5 Patrick Pardini, “O mundo como fisionomia: retrato ou paisagem?” (2010), in *Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia · Brasil Brasis*.
- 6 Idem.
- 7 Idem.
- 8 Expressão utilizada por Patrick Pardini em “O mundo como fisionomia: retrato ou paisagem?” como subsídio de análise sobre as relações entre os gêneros retrato e paisagem
- 9 Dossiê da artista Gina Dinucci.
- 10 Cláudia Leão, “Memória e Esquecimento” (2010) in *Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia · Brasil Brasis*.
- 11 Referência à discussão de Patrick Pardini em “O mundo como fisionomia: retrato ou paisagem?” sobre os diálogos estabelecidos entre os gêneros retrato e paisagem.
- 12 Dossiê do artista Mateus Sá.

Premiados

Prêmio Diário Contemporâneo





Coletivo Parênteses

Vicente Martos, Rodrigo Antonio, Paloma Klein









Prêmio Diário do Pará

Paulo Wagner





Azul Amazônia, Azul Praça, Cinza Avenida,
Preto Olympia, Verde Barraca

Prêmio Brasil Brasis

Octávio Cardoso











Menções Honrosas

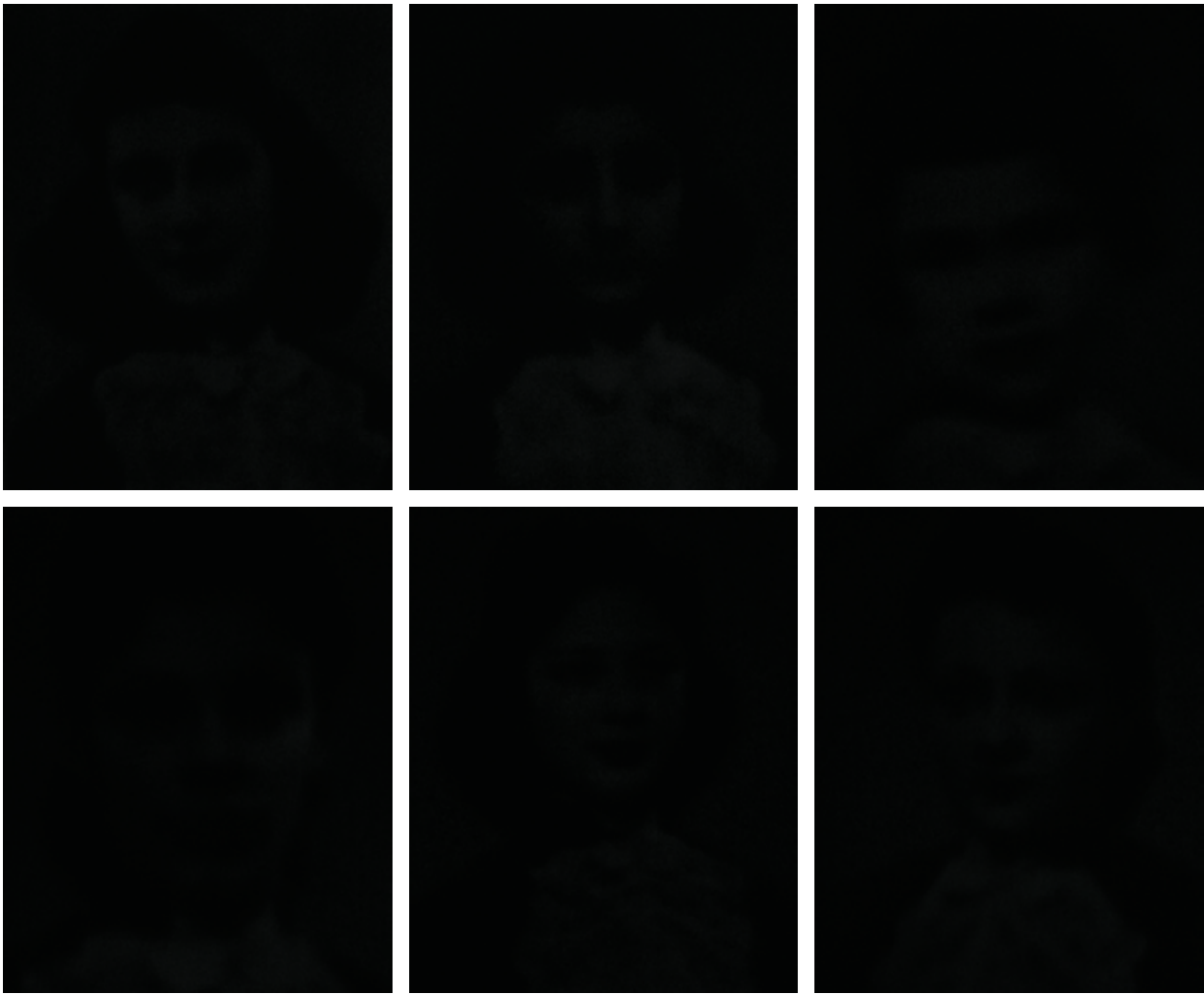
Walda Marques



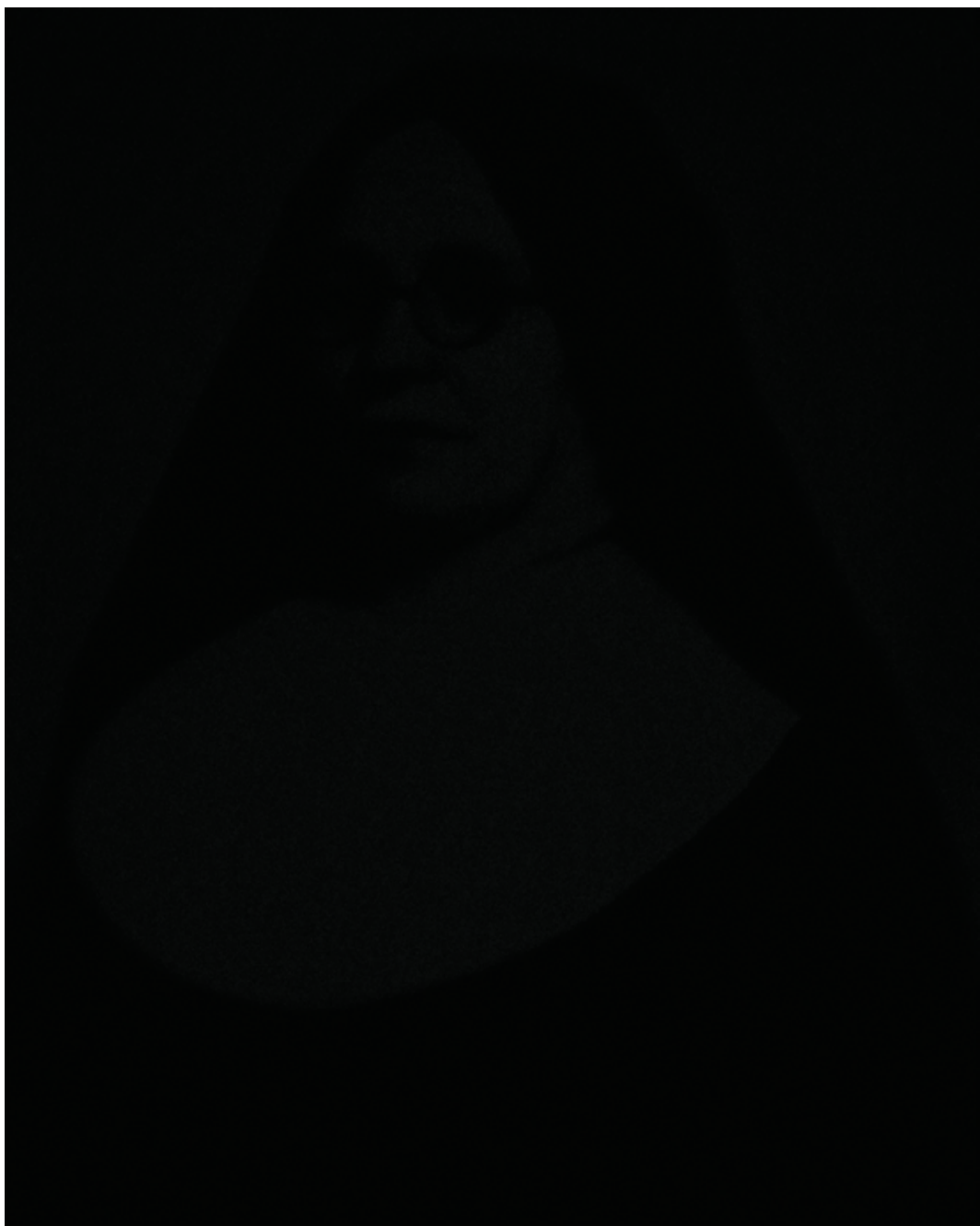
Série O Passar do Tempo



Gina Dinucci



Anima · fotoinstalação (detalhe)



Felipe Pamplona



Crono...Pintura
Instalação/fotografia/objeto



Flávio Araújo





Head Pixel 1, 2 e 3 da série Mil Palavras · pintura sobre pvc



Seleccionados

Grupo UMCERTOOLHAR

Celina Kostaschuk, Rosa Morena, Sinval Garcia, Xica Lima, Germânia Heibe



Virado à Paulista · fotoinstalação



Flávio Damm



Rio, 2001



Rio, 2002

Brasília, 1962



Kenji Arimura

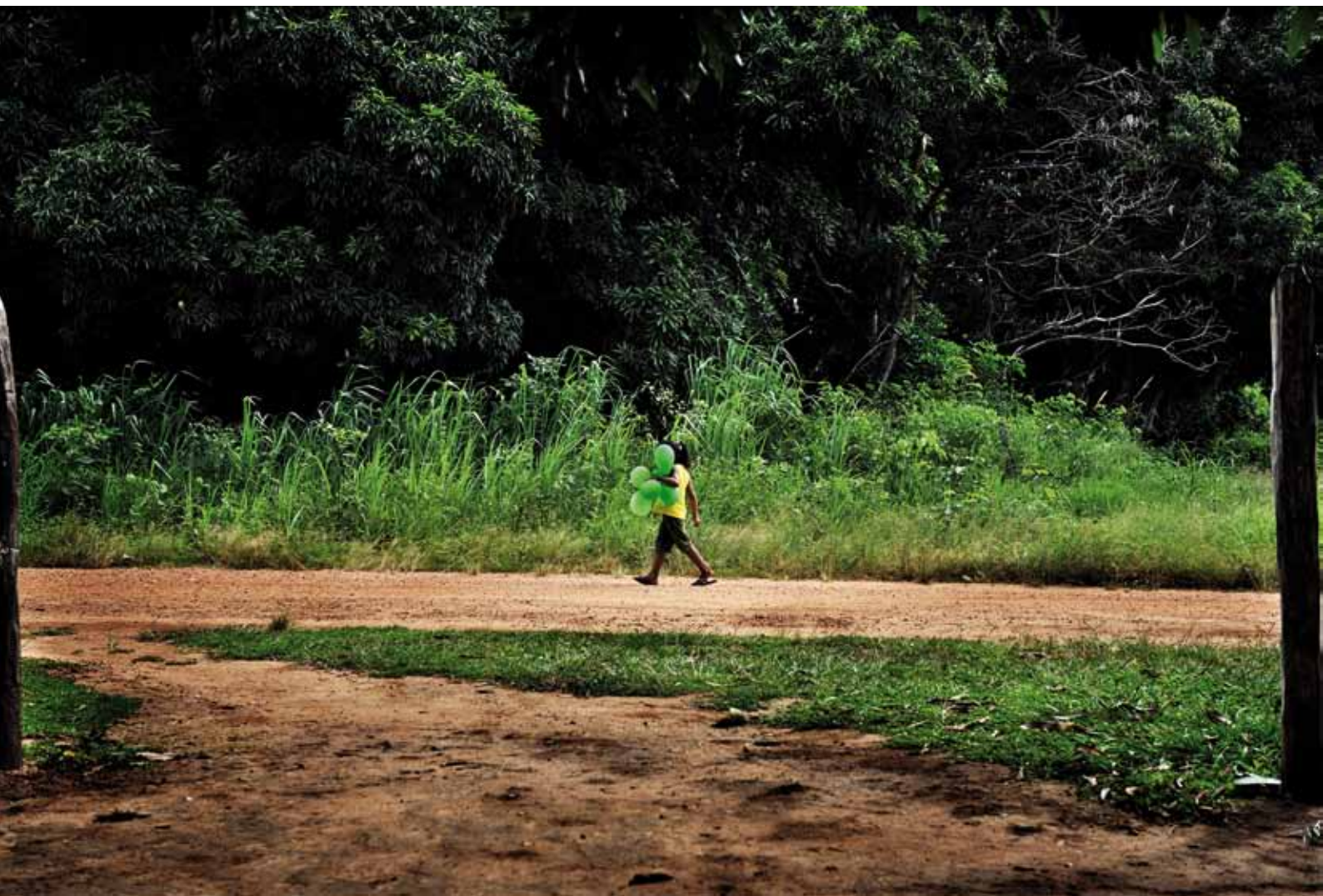


Série Índios contemporâneos

Homem sombra, mulher luz



Cachorro na porta da igreja



Série Índios contemporâneos

Menina com balão



Pesca no Pantanal

Eurico Alencar



Nhadica



Yukie Hori



Quero ser sugimoto/being sugimoto · videoinstalação



Pedro Motta



Água pesada-tempo impresso



Flavya Mutran

Série There's no place like 127.0.0.1²











José Diniz





Inventário Cultural



Rodrigo Torres

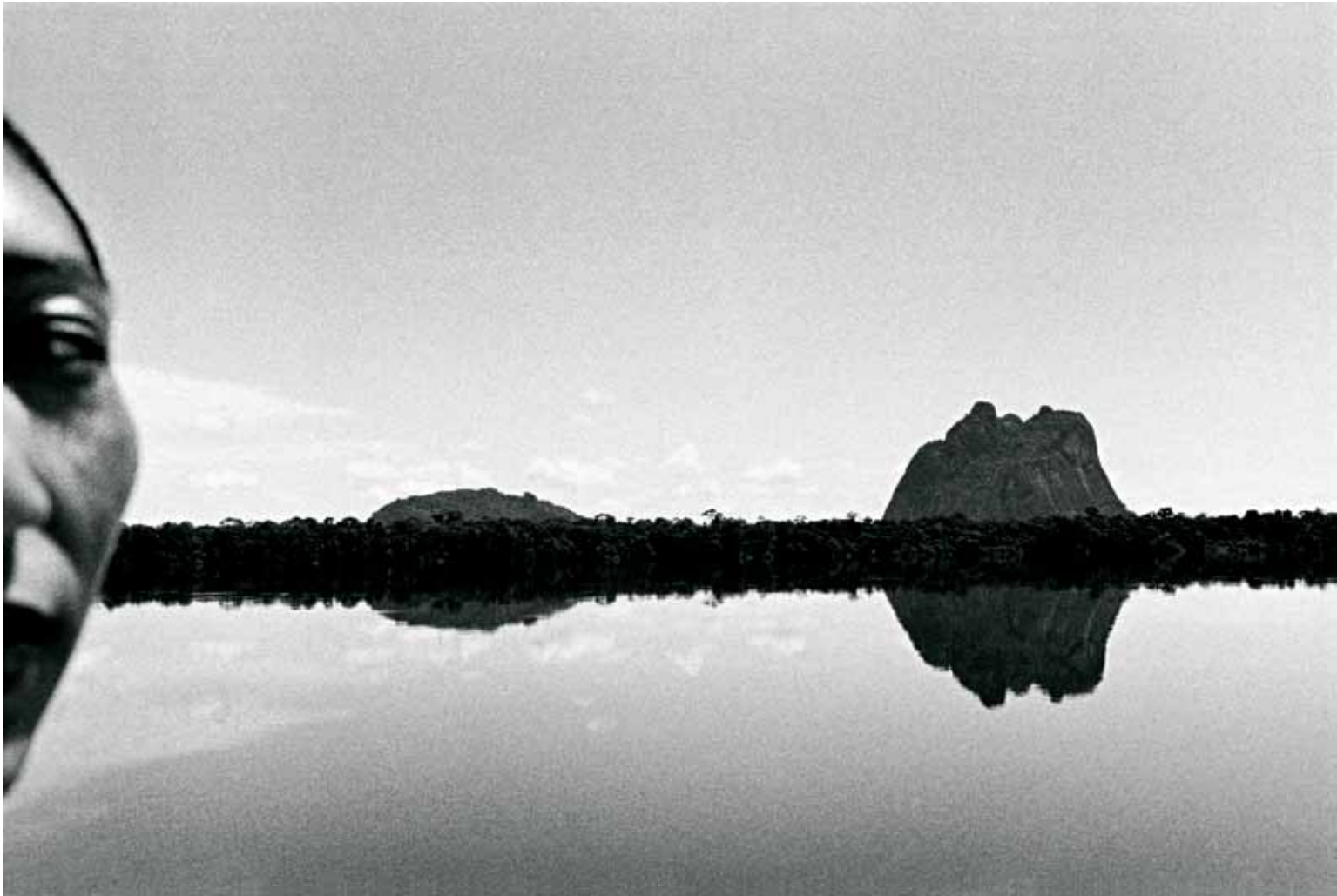
Fotopografía Dimensional · Vesúvio · objeto/fotografía





Fotopografia Dimensional · Morro do Dendê · objeto/fotografia

Celso Oliveira



Brasil sem fronteiras: andar para ver



João Menna Barreto





Haroldo Sabóia



Série O Obscuro Cintila



Felipe Pereira
Barros



98001075056 · vídeo



Arbanella · vídeo

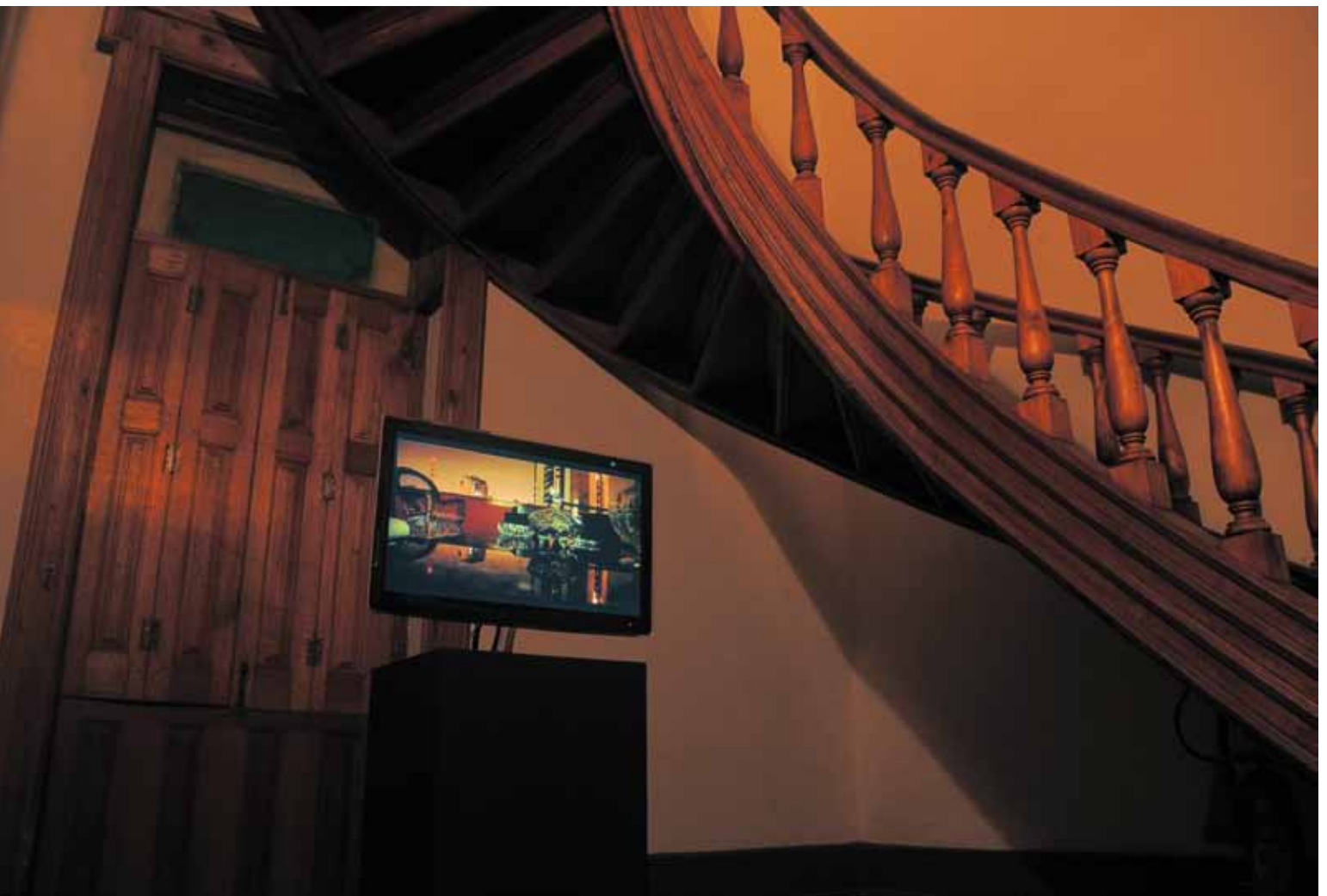


Eliezer Carvalho





Alberto Bitar



Sobre Distâncias e incômodos e alguma tristeza - vídeo



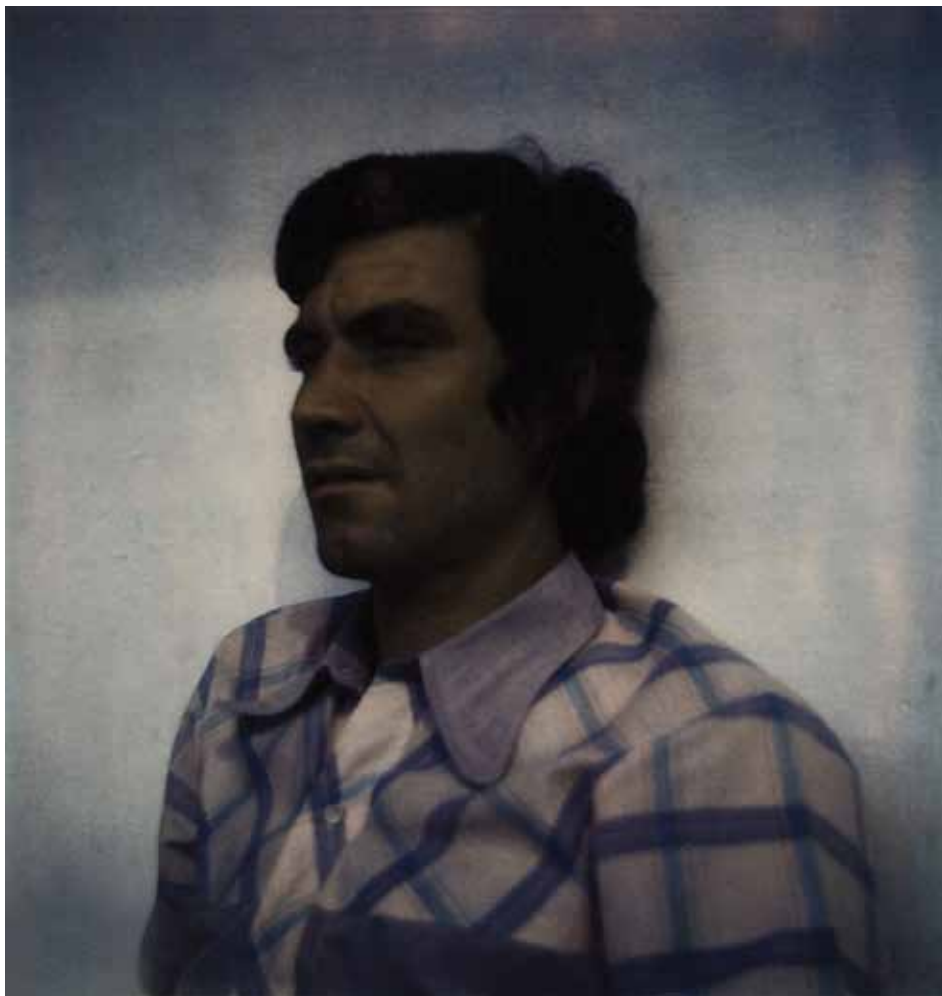
Mateus Sá



Reflexões II · instalação/vídeo/fotografia



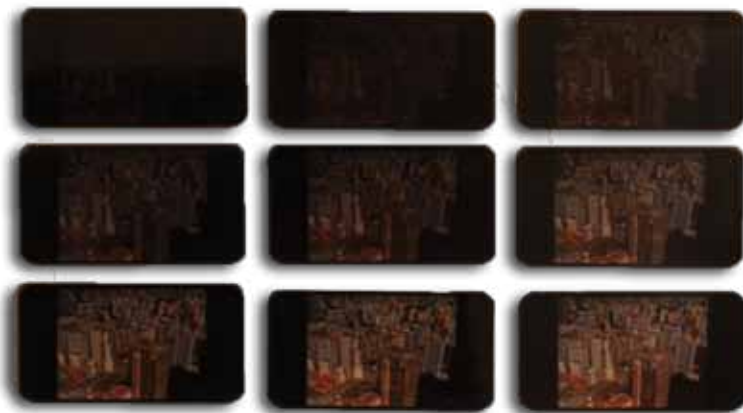
Sofia Dellatorre Borges



Sem título



Carlos Dadoorian



Sf|Sm · vídeo/fotografia/objeto



Sf|Sm (detalhe)



O mundo como fisionomia. Retrato ou paisagem?

Patrick Pardini*

Podem as coisas tomar um rosto? A arte não é uma atividade que confere rosto às coisas? A fachada de uma casa não é uma casa que nos olha? (Emmanuel Lévinas)

Antes de constituir, para a sociedade e a cultura, um gênero visual ou uma prática artística, o retrato, para o fotógrafo, delimita um tipo de *experiência*: a relação com sujeitos, e implica um modo de *percepção*: a percepção de subjetividades, que é um modo de percepção poética.

O retrato, no sentido amplo da palavra e do ponto de vista do fotógrafo, consiste numa relação – geralmente face a face – com sujeitos, ou seja, num encontro com sujeitos ou na descoberta de sujeitos, que podem ser humanos ou não-humanos. Posso experimentar uma casa, uma cidade, um bairro, uma gata, uma árvore como sujeitos – basta que se manifestem numa *fisionomia*. Há fisionomias urbanas, fisionomias arquitetônicas, fisionomias minerais, fisionomias animais, fisionomias vegetais, e na história da fotografia encontramos facilmente exemplos de retratos de árvores ou de plantas, retratos de casas, retratos de cachorros, de vacas, de bichos empalhados, retratos de monumentos, de montanhas, de caixas d'água...

Um dos procedimentos básicos da *fotografia documentária* é eleger um motivo principal e trabalhar por acumulação de imagens, repetindo-se o motivo à exaustão – com infinitas variações. Este motivo passa a manifestar, ao longo da série fotográfica, as mil e uma facetas ou variações da sua subjetividade; ele passa a manifestar-se como sujeito, e esta fotografia passa a ser experimentada como uma espécie de retrato.

Um bom exemplo deste procedimento artístico é o trabalho realizado pela fotógrafa Anna Mariani, intitulado *Pinturas e Platibandas*¹, que apresenta mais de duzentas fachadas de casas populares fotografadas no Nordeste

brasileiro ao longo de onze anos (Fig. 1-4). No livro, a autora refere-se aos seus “retratos” de fachadas. A série recebeu o seguinte comentário de Jean Baudrillard: “Frontalmente, sem uma presença viva sequer. (...) Cada fachada é como uma máscara ou um rosto, as aberturas são como os orifícios de uma máscara e o grafismo como os traços de um rosto. E é por isso que há tanta coerência em todas essas casas, que são como retratos (...). A ausência das pessoas é apenas a ausência singela de seus corpos, em proveito da máscara viva de sua condição.”²

Há nos procedimentos da fotografia algo que tende a *significar* o retrato de maneira enfática: o ponto de vista frontal. Este modo de operar, cujo modelo prosaico é a fotografia para documentos (o famoso 3 x 4 da carteira de identidade), caracteriza um estilo de fotografia que passou para a História da Arte como “estilo documentário”³. Adotar o ponto de vista frontal significa precisamente: estou face a face com um sujeito, encarando sua fisionomia, olhando-o e sendo olhado por ele.

A fisionomia é a expressiva configuração de um sujeito e o seu modo próprio de aparição, ou seja, é a manifestação de uma subjetividade. O sujeito – fotograficamente falando – é o que se manifesta, ou que manifesta a sua subjetividade (a sua condição de sujeito) num rosto, numa figura, numa fisionomia; é o que revela e significa a sua subjetividade (o seu modo próprio de ser, como sujeito) através de uma fisionomia. Sujeito é o que se manifesta – e se experimenta – como rosto, fisionomia, olhar. Sujeito é o que nos olha. “Nós só vemos o que nos olha”, escreveu Franz Hessel⁴, referindo-se à experiência do flâneur nas ruas de Berlim. Para ver o mundo como sujeito (para que ele se torne “visível” e significativo para mim), preciso ser “olhado” por ele, ou seja, preciso experimentá-lo como rosto, fisionomia, olhar. Essa é a função da arte, e nisso consiste a experiência do retrato.

É através do rosto que o sujeito se manifesta simultaneamente como visível e como vidente. “O rosto não é somente o que é visto”, escreve Derrida comentando Lévinas, “é também o que vê”, ou melhor: “o que troca seu olhar”⁵ numa relação face a face. A experiência do retrato, enquanto relação face a face/relação entre sujeitos, efetiva-se na troca de olhares, ou seja, na experiência de *olhar o outro e ser olhado por ele*. Essa experiência pertence tanto ao fotógrafo e ao fotografado quanto ao leitor de fotografias.

FIG. 1 – Anna Mariani. Barra do Farias, Pernambuco, 1985



Referindo-se às árvores de Belém na série *Arborescência*, a escritora Maria Lúcia Medeiros faz uma leitura poética dessas fotografias: “Para quem olha parece que elas nos vêem. Para quem vê é como se elas nos olhassem e pairassem à margem da memória da terra.”⁶ Sentir-se olhado pelas coisas e pelos seres significa ser

afetado pelo outro. O outro é o que me afeta. Ao experimentar e acolher o outro como outro, entro numa relação ética e poética com o mundo (um mundo de sujeitos e subjetividades). Se “olhar”, de certo modo, é exercer um poder sobre objetos e dominá-los a distância, “olhar e ser olhado” é ser tocado pelo que se vê – tocado a distância – tocado/afetado por sujeitos – afetado poeticamente pelo mundo. Ser afetado pelo outro “como absolutamente outro” – aquele que não se deixa apropriar nem reduzir à condição de objeto – assinala ao mesmo tempo a condição artística (o modo poético de estar no



FIG. 2 – Anna Mariani. Olho d'Água do Casado, Alagoas, 1985

mundo, a percepção de subjetividades) e a relação ética (que anuncia ou instaura uma sociedade). A relação face a face é a relação ética por excelência⁷, e o retrato é a experiência do outro na fotografia. O outro tem precedência na relação: ele é quem age e toma a iniciativa, olha para o fotógrafo e o escolhe, a ele se oferece

e finalmente se impõe. “Só me aproximei delas [as casas nordestinas] em 1976, talvez porque o tema não me tivesse ainda escolhido”, observa Anna Mariani, que cita o escritor Ernesto Sabato: “Não devemos escolher o tema, mas deixar que o tema nos escolha.”⁸ O outro é um hóspede. Diante dele, a única atitude que cabe ao “eleito” é a receptividade e o acolhimento.

Quem é o “outro”— esse sujeito tão eminente, na série *Pinturas e Platibandas? As casas nordestinas* (o “tema” de Anna Mariani), sem dúvida. Para além das casas com suas

mas passava despercebido), ou seja, “tornar visível”¹⁰ o “invisível” e significativo o “insignificante”, revelar uma fisionomia do mundo ainda latente ou potencial, e assim ativar a potência fisionômica do mundo.

O fotógrafo que se relaciona com sujeitos (humanos ou não-humanos) tem o sentimento de receber cada fotografia como um presente, e a íntima convicção de que “quem faz a foto, é o outro”. É nessa dialética da atividade e da passividade, à qual nos inicia a criação artística, que se experimenta o requintado prazer do desapossamento (da

FIG. 3 – Anna Mariani. *Ingá, Paraíba*, 1987.



FIG. 4 – Anna Mariani. *Xique-Xique, Bahia*, 1979.

fisionomias em forma de fachadas, porém, o verdadeiro sujeito oculto deste ensaio visual são os “criadores anônimos” reverenciados no livro, a quem Mariani dedica seu trabalho: “Aos mestres, construtores e pintores do Nordeste, que realizaram este universo poético que procuro revelar.” O papel secundário da fotografia consiste em “revelar” algo preexistente⁹ (algo que já estava aí,

autoria diluída ou compartilhada, ou da “não-autoria”). O fotógrafo August Sander (1876-1964), cujo projeto maior era fazer “o retrato de uma época” (tipos humanos e paisagens na Alemanha dos anos 1920 e 30), buscava a participação ativa dos seus modelos, e pretendia ser apenas “o assistente de um auto-retrato”. Publicou o livro “Rosto de uma época” (1929), e aplicava o termo



FIG. 5 – Raimundo Fernandes de Araújo (atribuído). Serra Tapirapecó vista da base do Marari, fronteira Brasil-Venezuela, 1943-44 (acervo Primeira Comissão Brasileira Demarcadora de Limites-PCDL/MRE, Belém). Qual é o motivo principal? A nuvem ou o pico? O motivo desta fotografia, é a relação entre os dois (e deles com o fenómeno vegetal, poderosa “moldura”).

“fisionomia” tanto às paisagens quanto ao rosto humano. Numa conferência radiofônica de 1931, declarou: “Tudo o que acontece tem um rosto; chamamos essa expressão geral de fisionomia. (...) [Todos os seres humanos] carregam em sua fisionomia a expressão de sua época e os sentimentos do seu grupo. (...) O ser humano imprime sua marca à sua época, o que permite ao fotógrafo captar a fisionomia de uma determinada época por meio do seu instrumento. (...) Vemos o espírito humano de uma época expressar-se na paisagem; portanto, podemos captá-lo por meio da câmara fotográfica.”¹¹

Falamos em sujeitos humanos e não-humanos no campo do retrato. Isto nos leva a uma noção de que a tradição (ou a convenção) artística, no Ocidente, costuma opor ao retrato: a noção de paisagem. Há um resquício caricato desta oposição, na alternativa que os programas de tratamento de texto oferecem quanto à orientação da página: entre a opção “retrato” (vertical) e a opção “paisagem” (horizontal).

No acervo fotográfico da Primeira Comissão Brasileira Demarcadora de Limites, em Belém, encontramos uma paisagem que “assume a sua diferença”: a verticalidade (Fig. 5). Referente à “Serra Tapirapecó, 1943-44” (sem autoria expressa), é atribuída a Raimundo Araújo, fotógrafo da PCDL naquela época.

Podemos associar esta imagem à metáfora usada por Lévi-Strauss quando lembrava as montanhas da sua infância: “paisagem de pé”¹². A paisagem fica “de pé” porque enquadra e retrata um *sujeito de pé*: a montanha. Mas a principal referência, aqui, nos vem da História da Arte: é a tradição chinesa da pintura de paisagem – pródiga em composições verticais (Fig. 6) – e a teoria chinesa da arte pictórica, referida na citação a seguir:

“Lembremos primeiro a importância da cosmologia [na arte chinesa], na medida em que a pintura não tende a ser um simples objeto estético, mas a tornar-se um

FIG. 6 – Fa Go-chen. Paisagem, século 17 (coleção chinesa). Rochas ou nuvens? A ambiguidade denota uma percepção poética, no sentido de “metáfora” – metáfora no sentido de “enunciado impertinente de uma verdade metafórica” (ou seja, poética): a rocha é nuvem, a nuvem é rocha. Cf. Paul Ricœur, *A metáfora viva*.



microcosmo (...). A partir do Yin-Yang, surge na pintura a ideia de polaridade (Céu-Terra, Montanha-Água, Distante-Próximo, etc.) (...). Em chinês, a expressão Montanha-Água significa, por extensão, a paisagem. E a pintura de paisagem se diz “pintura de Montanha e Água”. A Montanha e a Água constituem, para os chineses, os dois polos da natureza. (...) Pela sua relação de contraste e complementaridade, a Montanha e a Água tornam-se as principais figuras da transformação universal. A ideia de transformação fundamenta-se na convicção de que, não obstante a aparente oposição entre as duas entidades, há entre elas uma relação de devir recíproco. Cada uma delas é percebida como um estado da matéria constantemente atraído pelo outro, que lhe é complementar. A Montanha (Yang) é virtualmente Água, e a Água (Yin) é virtualmente Montanha. [Pelas equivalências e similitudes na dinâmica dos seus relevos – com suas elevações e depressões, seus ondamentos – e como “modulações” da matéria,] A Montanha é o Mar, e o Mar é a Montanha. (...) Quanto às nuvens, elas são, por excelência, o elemento capaz de criar a ideia de atração dinâmica pela qual a Montanha tende para a Água, e a Água para a Montanha. A nuvem é a síntese dos montes e das águas. Sendo formados por vapor de água e tendo a forma dos montes, a nuvem e a névoa, numa pintura, parecem impelir a Água e a Montanha para o processo dinâmico do seu devir recíproco. (...) O nome do poeta e pintor Shih-t’ao (literalmente: *onda de pedras*) evoca um mundo de elementos em transformação, dividido ou tensionado entre o estado líquido e o estado sólido. Ademais, este nome encarna perfeitamente a concepção dinâmica de Transformação que está na base da pintura chinesa.”¹³

Tanto a fotografia da Comissão de Limites quanto aquelas da série *Pinturas e Platibandas* operam uma alternância, ou uma tensão dialética, entre retrato e paisagem. Tensão e alternância que podem ser sintetizadas nas expressões “retrato como paisagem” e “paisagem como retrato”. Mariani propõe-se a retratar casas (posicionando-se frontalmente e encarando suas fisionomias: as fachadas), mas

as inscreve dentro de um contexto: a paisagem nordestina¹⁴, daí a horizontalidade da maioria dos seus retratos. Araújo propõe-se a realizar uma paisagem (enquadrando um objeto distante: a serra que o defronta), mas encara o pico e sua nuvem como sujeitos (dotados de fisionomia), daí a verticalidade da sua paisagem. É como se o formato vertical (associado ao retrato) tivesse a função de isolar, e o formato horizontal (associado à paisagem) a de contextualizar.

O motivo da oposição convencional entre retrato e paisagem é uma questão, não apenas de forma (vertical ou horizontal), mas de conteúdo: presença versus ausência da figura humana – um se definiria pela presença, e o outro pela ausência.

Porém, assim como o retrato pode ser horizontal e a paisagem vertical (desmentindo a convenção), a experiência do retrato extrapola – como vimos – o círculo dos sujeitos humanos, podendo admitir, no seu lugar, sujeitos não-humanos. Da mesma forma, a paisagem muitas vezes será experimentada, não simplesmente como modo de ausência do sujeito humano, mas como modo privilegiado da sua presença indireta.

Para o fotógrafo, a opção pela paisagem significa, muitas vezes, o gesto negativo de renunciar à figura humana, ou de abstrair a figura humana da fotografia. Mas o negativo da renúncia e da perda vem logo coincidir com o positivo de um ganho e de uma descoberta: descobre-se nesta paisagem vazia a presença do homem de modo indireto e diferido, pela via do resíduo, do vestígio, da ruína e do artefato. A paisagem muitas vezes é experimentada pelo fotógrafo como um palco deserto de onde os atores acabaram de sair, deixando rastros de sua passagem¹⁵. Na floresta amazônica (último bastião da ideia de “natureza selvagem” e “floresta virgem”, hoje combatida pela ciência), a presença de uma única seringueira cortada (Fig. 7 e 11) evoca irresistivelmente toda uma história econômica e social e nos faz perceber aquela paisagem – supostamente “natural” – como *palco* e *documento* desta história.

Há uma sinalização mais sutil ainda, vinda de uma história mais remota e só recentemente investigada pela ciência: a ocorrência, no território amazônico, de “matas culturais”¹⁶ que seriam o indício de ocupações humanas muito antigas. Estas matas têm alta frequência de espécies florestais úteis (frutíferas, ornamentais, medicinais, destinadas a atrair a caça...) tradicionalmente cultivadas pelos povos indígenas, ou de espécies indicadoras de perturbação e interferência no meio. Além de funcionar como “indício vivo” na localização de sítios arqueológicos, as matas culturais possuem em alguns casos valor de “artefato” ou vestígio material, tanto quanto uma pintura rupestre ou um fragmento de cerâmica.

Com o passar do tempo, a vegetação espontânea reconquistou as antigas áreas de cultivo ou manejo abandonadas pelo homem, tornando indistinta a presença destes vestígios no meio da floresta. Em contrapartida, ao absorver os produtos da ação humana, a floresta amazônica em certa medida “humanizou-se”.

Ao retirar-se do local, o homem deixava para trás (e para o futuro) um “texto” criptografado inscrito na paisagem. Por muito tempo, estes signos vegetais permaneceram mudos, inativos, “invisíveis” e “insignificantes”, destituídos do seu pleno potencial de significação, do seu caráter de signo – “sinal de outra coisa” (Natureza sinalizando Cultura!), presença de uma ausência, presente de um passado. Deixaram de ser vistos como “figuras sobre fundo”: figuras da Cultura (do cultivo, do manejo, da domesticação) sobre fundo de Natureza (da espontaneidade vegetal). Para que esses sinais ocultos fossem percebidos e decifrados, e que uma fisionomia desconhecida da floresta amazônica fosse revelada: a de um “mosaico de matas culturais”, era preciso um novo tipo de percepção, uma percepção inteiramente renovada, uma espécie de “salto perceptivo” que os avanços da ciência finalmente provocaram, no sentido, não do aprofundamento de uma ou outra especialidade, mas de uma associação horizontal, de uma colaboração inédita entre diferentes especialidades

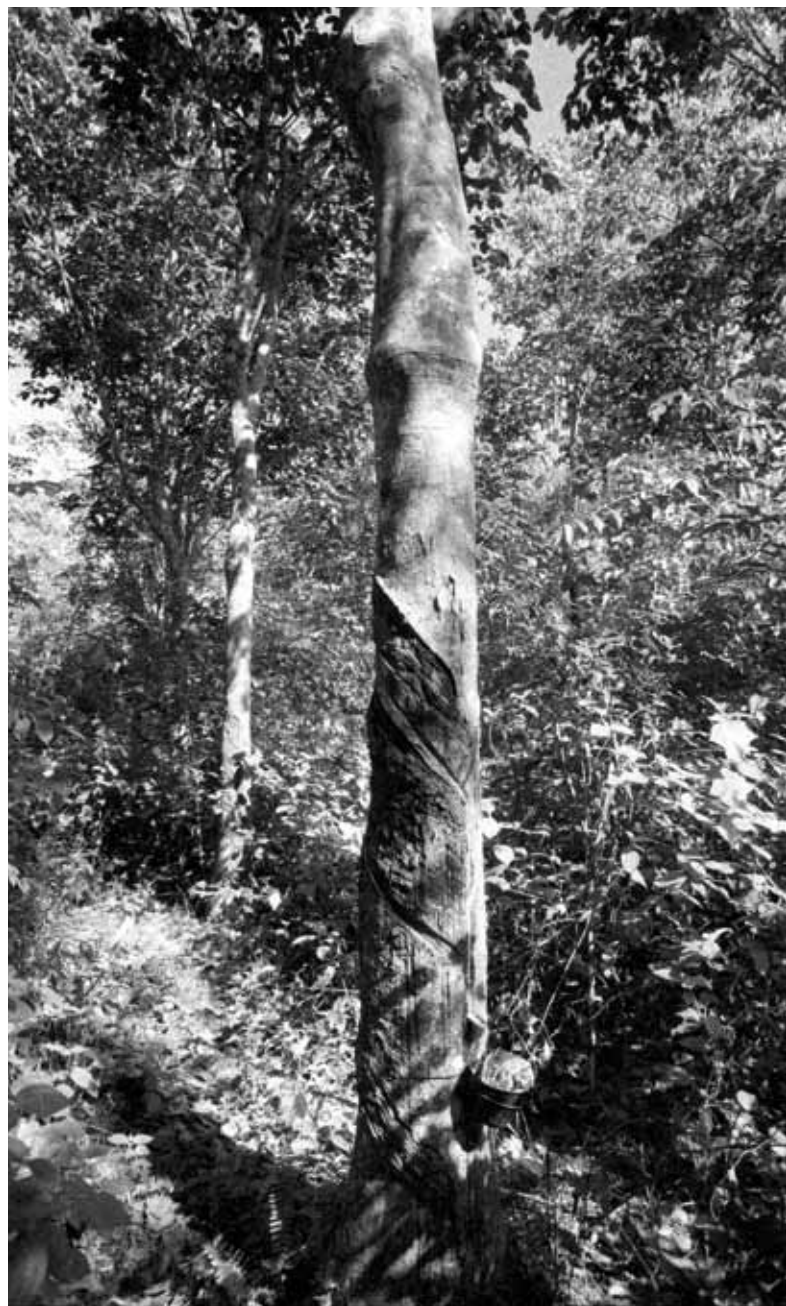


FIG. 7 – Patrick Pardini. Seringueiras no Pará (série Arborescência, 1999-2003). Corte na seringueira: indício do trabalho humano; marca da história na floresta amazônica; sinal de cultura na natureza.



científicas – grosso modo as biológicas e as humanas, em pé de igualdade. Pode-se falar de uma percepção, não apenas científica (iniciada e especializada), mas “hiper-científica”: capaz de estabelecer conexões criativas (produtoras de conhecimento) entre saberes especializados.

Para o novo campo interdisciplinar de estudos que ali nasceu (a Ecologia Histórica), e que hoje nos oferece uma percepção atualizada da paisagem amazônica *apta a ser compartilhada pela ciência e pela arte*, a paisagem é um conceito fundador, não só como trama de indícios e complexo fisio-nômico a desafiar nossa capacidade de percepção e interpretação, mas como domínio – por excelência – do entrelaçamento de Natureza e Cultura, ou de Natureza e História. A experiência da paisagem comporta um limiar a partir do qual o negativo da ausência ou desaparecimento da figura humana converte-se em positividade, de duas formas:

- 1 como presença indireta, alusiva, indicial, ou seja, como “presença da ausência”¹⁷
- 2 como aparição de figuras não-humanas.

“Algo” pode e vai se manifestar, na medida em que a figura humana diminui ou desaparece. Para que esse algo seja visto (para que ele se manifeste como sujeito, imponha a sua figura), o homem precisar retirar-se, sair de cena. Se não, é ele, é a nossa própria figura, que nós humanos vamos, inevitavelmente, enxergar na cena.

Essa é a lição de Eugène Atget (1857-1927), que fotografou Paris no início do século XX. Para produzir seus “documentos” fotográficos (onde o “rosto” da cidade vem se manifestar, e que hoje lemos como “paisagens urbanas”), Atget costumava sair antes do amanhecer para fotografar, com as primeiras luzes do dia, as casas, as edificações, as ruas e as vielas ainda desertas. Para que o rosto, a fisionomia, a subjetividade da cidade viessem à tona, ou seja, para que Paris se revelasse como “sujeito”, e que a cidade *em si* fosse retratada, era preciso esvaziá-la dos seus habitantes (para que o artefato seja visto como artefato é preciso ocultar o artífice, como nas fotografias de Anna Mariani). Isto porque, para nós humanos, o

FIG.8-9 – Eugène Atget. Paris, 1899-1912. “Com justiça, escreveu-se dele [Atget] que fotografava as ruas de Paris como quem fotografa o local de um crime. O local do crime é deserto. É fotografado por causa dos indícios que ele contém.” observou Walter Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Benjamin vai também assinalar o mais memorável evento capaz de esvaziar, em pleno dia, as ruas de Paris: as revoltas e revoluções.

impulso primeiro, a tendência irresistível, diante de qualquer imagem, é reconhecer imediatamente as figuras do humano (do idêntico, do mesmo – tendência especular: ver-se na imagem) e fazê-las prevalecerem na nossa leitura da imagem, relegando todo o resto a um plano secundário, ou seja, ao fundo.

Na paisagem desertada, o que era fundo, cenário para o burburinho urbano, vem agora ocupar o prosaetrio, o primeiro plano, o lugar da figura e a função de sujeito (Fig. 8-g).

Nas fotografias de Atget, a cidade despovoada torna-se estranha para os seus próprios habitantes, e surge uma Paris desconcertante, quase irreconhecível. Para a sensibilidade surrealista então nascente, a cidade adquire pela primeira vez o seu “rosto verdadeiro”. No final da sua vida, Atget foi o contemporâneo dos surrealistas, que logo perceberam, em sua produção, o teor de insólito e estranheza que eles perseguiam. “[A cidade de Paris:] somente a revolta desvenda inteiramente o seu rosto surrealista (ruas desertas, onde a decisão é ditada por apitos e tiros). E nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade.”, escreveu, na mesma época, Walter Benjamin¹⁸. Esta fotografia da era pré-digital (Fig. 10) realiza uma “colagem” surpreendente, “encaixando” o Pão de Açúcar entre duas edificações urbanas, “forçando” a aproximação/o avizinhamento entre elementos da Cultura e da Natureza fisicamente distantes uns do outro, dispondo-os “ombro a ombro”, no mesmo plano e na mesma escala de grandeza – com o mesmo peso, a mesma importância em termos visuais. Se o motivo principal e o seu contexto são tratados de igual para igual e se equilibram visualmente, é porque o assunto é a relação entre eles – a relação entre Natureza e Cultura no espaço urbano.

Aqui, o Pão de Açúcar – habitualmente mantido a distância – sai do “fundo” e vem para perto, “ocupar o nosso quintal”. O que quer? Exibir e proclamar a sua condição de *monumento urbano*. Neste perfeito “retrato na paisagem”, ele se apresenta de frente, como “fachada”, a exemplo dos edifícios

que o ladeiam; mostra a sua face; revela-se numa fisionomia; passa a *significar*; irrompe e “acontece” como sujeito. Aquela ocorrência geológica/mineral, “velha conhecida” nossa, inteiramente apropriada pelo nosso olhar cultural sobre a cidade do Rio de Janeiro (ou seja, pela nossa percepção da cidade como “paisagem”), assimilada por nós como presença familiar e doméstica (a começar pela denominação: “pão de açúcar”...), surge agora como estranho – “absolutamente outro” – aquele que resiste a toda apropriação/assimilação.

O que esta fotografia faz, com os meios da arte (enquadramento, ponto de vista, perspectiva), é desfazer qualquer vestígio de familiaridade, revelando o “rosto verdadeiro” do Pão de Açúcar e o seu fundo de estranheza: a “inquietante estranheza” de um sujeito radicalmente “natural” (potencialmente selvagem, anti-humano, monstruoso e ameaçador).

Na manifestação de sujeitos não-humanos através da fotografia, na revelação do mundo como fisionomia, opera algo fundamental que é o processo de desfamiliarização, de estranhamento do familiar, quando um elemento do nosso cotidiano adquire, pela mediação da arte, o significado e a fisionomia da estranheza (inquietante ou surrealista). Esse modo de atribuir ou revelar significados, essa crise da percepção, essa subversão do familiar, essa experiência do novo (do desconhecido) opera na arte e na nossa percepção cotidiana induzida pela arte. Graças à arte de Anna Mariani, passamos a enxergar o mundo de fisionomias arquitetônicas que nos cercam, que antes simplesmente não “víamos”, que antes não *significavam* para nós, por pertencerem ao domínio do familiar.

O artista visual, exercendo a sua função crítica, desempenhando o papel de “estrangeiro em seu próprio país”, nos comunica a sua experiência e nos permite estranharmos a nossa própria casa. Assim, por meio da arte (como artista ou como público: é uma experiência compartilhada), acolhemos e experimentamos “o estranho que não nos deixa estar em casa.”¹⁹



FIG. 10 – Georges Leuzinger/Convênio Instituto Moreira Salles–Leibniz-Institut für Laenderkunde. Vista do Hotel dos Estrangeiros, no Catete, Rio de Janeiro, c. 1865.

PAISAGEM (onde nos aguarda o RETRATO, pela mediação da fisionomia)

- Modo de desaparecimento/ausência, diminuição ou abstração do homem. O “palco vazio”.
 - Modo da presença indireta (“presença da ausência”) através de vestígios, indícios, detalhes significantes. O “local do crime”. Interpenetração de Cultura e Natureza (a floresta como “artefato”). Sistema de sinais; modalidade de escrita ou inscrição; arquivo, documento. Arqueologia da Paisagem. Ver/ler. Olhar. O que é visto. “O que vemos”.
 - Modo de aparição de sujeitos não-humanos. Surge o palco como personagem, o objeto como sujeito, o fundo como figura, o mundo como fisionomia (o familiar como estranho). Revelação do outro – experiência ética e poética que equivale ao retrato. Fenomenologia da Paisagem. Ser olhado. O que vê. “O que nos olha”.
-

Notas

- * Fotógrafo/ Museu da Universidade Federal do Pará.
- 1 Anna Mariani, *Pinturas e Platinbandas: fachadas populares do Nordeste brasileiro*. São Paulo, Mundo Cultural, 1987. O livro ganhou recentemente uma segunda edição, revista e ampliada pela autora: São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2010.
 - 2 Jean Baudrillard, “O objeto puro” (1988), in Anna Mariani, *Pinturas e Platinbandas* (2ª ed.), p. 226. Texto reproduzido em Jean Baudrillard, *A arte da desaparecimento*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ/N-Imagem, 1997, pp. 64-67.
 - 3 Magistralmente investigado e analisado por Olivier Lugon em *Le style documentaire – D’August Sander à Walker Evans* (1920-1945). Paris, Macula, 2001.
 - 4 Autor de *Passeios em Berlim* (1929). Na sua resenha do livro, intitulada “O retorno do flâneur” e publicada no mesmo ano, Walter Benjamin faz essa outra citação de Hessel, referente a estátuas de “Musas” numa rua de Berlim: “Elas nos acompanhavam com seu branco olhar de pedra, e ter sido olhado por moças pagãs faz doravante parte de nós.” Walter Benjamin, “Le retour du flâneur”, in Franz Hessel, *Promenades dans Berlin*. Grenoble, PUG, 1989. Cf. também o título do livro de Georges Didi-Huberman: *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo, Ed. 34, 1998 (Col. Trans).
 - 5 Jacques Derrida, “Violence et métaphysique – Essai sur la pensée d’Emmanuel Lévinas” (1964), in *L’écriture et la différence*. Paris, Seuil, 1967 (Coll. Points 100), p. 146.

- 6 In Patrick Pardini, *Arborescência – Paisagem amazônica* 1.1 (catálogo de exposição). Belém, EDUFPA, 2001.
- 7 Este parágrafo e o anterior têm como principais referências: Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini – Essai sur l’extériorité* (Paris, Kluwer Academic/Le Livre de Poche/Coll. Biblio Essais 4120) e *Sur Maurice Blanchot* (Montpellier, Fata Morgana, 1975 - reimpr. 2004).
- 8 Anna Mariani, *Pinturas e Platinbandas* (1ª ed.), p. 236.
- 9 É o que está subentendido na noção de “visualidade popular”, tema dominante nas artes visuais brasileiras na época da gestação de *Pinturas e Platinbandas* (final dos anos 1970, início dos 80) e, particularmente, na obra dos paraenses Emmanuel Nassar e Osmar Pinheiro Jr (na pintura) e Luiz Braga (na fotografia). Cf. *As artes visuais na Amazônia – Reflexões sobre uma Visualidade Regional* (Evandro V. Ouriques, coord.). Rio de Janeiro, FUNARTE/INAP/Projeto Visualidade Brasileira; Belém, SEMEC, 1985 (col. Contrastes e Confrontos 1). A questão que se coloca para esses artistas é a existência de uma arte popular regional (ao mesmo tempo anônima e “pública”) – onipresente em feiras, portos, bares e casas do interior e das periferias urbanas) e a sua relação com a criação artística contemporânea. É a partir desta opção pela “visualidade popular amazônica” (algo que preexiste à fotografia) que vai surgir, na trajetória de Luiz Braga, o interesse por efeitos mais especificamente fotográficos (algo que só existe na fotografia), como “a cor da luz”. Essa polaridade e esse jogo, na realidade, são constitutivos da fotografia: o jogo entre o que preexiste necessariamente à fotografia (muitas vezes como criação alheia e anônima), ou seja, o referente concreto, e o que só existe como teor de “ficção” (introduzido pela própria fotografia, ao afastar-se da função referencial) ou o que passa a “existir” a partir da fotografia (o próprio referente, em termos de “visibilidade” e percepção cultural). As fachadas nordestinas preexistiam à fotografia de Anna Mariani, mas só passaram a existir culturalmente a partir da publicação do seu trabalho (foi Mariani quem as “inventou” para nós). Da mesma forma, o carrinho de raspa-raspa nas ruas de Belém preexistia à fotografia de Luiz Braga, mas só passou a “existir” para nós (na nossa memória cultural e na nossa percepção cotidiana) a partir da exposição *No olho da rua* (1984). Toda uma dimensão maior da fotografia está contida nesta tensão entre a descoberta (do que já existe) e a invenção (do novo, do que passa a existir ou se manifestar, do que a fotografia inaugura). Num único gesto, a fotografia descobre e inventa seu “objeto”, que vem a ser sujeito! O que predomina na experiência do fotógrafo – este é o

paradoxo da “criação” – é o polo da descoberta, que é uma forma de passividade: quem cria é o outro; só faço acolher, receber, “revelar”.

- 10 “A arte não reproduz o visível; ela torna visível.”, segundo a célebre fórmula inicial do “Credo do criador” (1920), de Paul Klee, in *Théorie de l'art moderne*. Paris, Denoël, 1985 (Coll. Folio/Essais 322), p. 34.
- 11 August Sander, « La photographie, langage universel. » (1931), in *August Sander – Voir, Observer et Penser*. Munich, Schirmer/Mosel & Paris, Fondation Henri Cartier-Bresson, 2009, pp. 29-30.
- 12 Claude Lévi-Strauss, *Tristes Trópicos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996, p. 322 (cap. 32).
- 13 François Cheng, *Vide et Plein – Le langage pictural chinois*. Paris, Seuil, 1991 (Coll. Points/Essais 224), pp. 71-72, 92, 94-96, 113 e 121. A Figura 6 foi reproduzida deste livro.
- 14 Escreve Anna Mariani sobre as modificações introduzidas na segunda edição do seu livro: “(...) aliviei muitas vezes a centralização das fachadas nas imagens para permitir a introdução de elementos do entorno, principalmente a paisagem e a vegetação. Na primeira edição, ficou clara a prioridade absoluta dada às fachadas, foram protagonistas indiscutíveis. O entorno que agora as envolve por vezes, seja ele urbano ou rural, revela também a minha intenção de contextualizar as fotografias.” Anna Mariani, *Pinturas e Platinbandas* (2ª ed.), p. 234.
- 15 Observação semelhante foi feita a propósito das fotografias realizadas por Sander no vale industrial do Reno: “Há [nessas fotografias] paisagens que certamente são desertas, mas à maneira de um pátio de usina numa sexta-feira à tarde, depois do expediente.” Wolfgang Kemp, citado por Gabriele Conrath-Scholl, “Manières de voir – Notes sur l'œuvre d'August Sander”, in *August Sander – Voir, Observer et Penser*, id., p. 19.
- 16 Também chamadas de “florestas antropogênicas”. A expressão “mata cultural” foi cunhada pelo antropólogo William Balée, pesquisador do Museu Paraense Emílio Goeldi (Belém) nos anos 1980, pioneiro nesta linha de investigação e posteriormente iniciador, nos EUA, dos estudos de Ecologia Histórica. Cf. William Balée, “Cultura na vegetação da Amazônia brasileira”, in Walter A. Neves (org.), *Biologia e Ecologia Humana na Amazônia: avaliação e perspectivas*. Belém, Museu Paraense Emílio Goeldi/Programa de Biologia Humana, 1989 (col. Eduardo Galvão). É interessante observar que, para os ameríndios (responsáveis pela existência das matas culturais na Amazônia), as árvores e plantas

da floresta também são “cultivadas”. Segundo o antropólogo Philippe Descola, que realizou pesquisas entre os Achuar na Amazônia equatoriana, e hoje dirige um seminário de Antropologia da Natureza no Collège de France, os Achuar percebem a floresta como um jardim ou uma “plantação”: “(...) a floresta, para os Achuar, é uma plantação sobre-humana. (...) uma imensa plantação onde Shakaim [o espírito da floresta, mestre dos destinos vegetais] exerce seus talentos de jardineiro um pouco desordenado.” Cf. Philippe Descola, *La Nature domestique – Symbolisme et praxis dans l'écologie des Achuar* (Paris, MSH, 1986, pp. 251 e 332) e *Par-delà nature et culture* (Paris, Gallimard/Bibliothèque des Sciences Humaines, 2005). Ainda sobre o pensamento ameríndio, escreve o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (grande interlocutor de Balée e Descola no Brasil): “[Nas cosmologias indígenas,] os humanos não têm o monopólio da posição de agente e sujeito. [Há] diferentes espécies de sujeitos (humanos e não-humanos) que povoam o cosmos. (...) As relações entre uma sociedade e os componentes de seu ambiente são pensadas e vividas como relações sociais, isto é, relações entre pessoas [ou sujeitos]. (...) É sujeito quem é capaz de um ponto de vista.” Eduardo Viveiros de Castro, “O perspectivismo ameríndio ou a natureza em pessoa”: *Ciência&Ambiente* nº31 (Santa Maria-RS, UFSM, jul-dez 2005, pp.123 e 126), e *Eduardo Viveiros de Castro* (org. Renato Sztutman), Rio de Janeiro, Beco do Azogue, 2008 (col. Encontros), p.81.

- 17 “A presença da ausência não é pura negação.”, Emmanuel Lévinas, “Entretien avec André Dalmas” (1971), in *Sur Maurice Blanchot*, id., p. 48.
- 18 Walter Benjamin, “O Surrealismo – O último instantâneo da inteligência européia” (1929), in *Magia e técnica, arte e política – Ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras Escolhidas, vol. 1). São Paulo, Brasiliense, 1986 (2ª ed.), p. 26. Provém do mesmo livro (p. 174) a citação extraída de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1936), aqui reproduzida com tradução ligeiramente modificada.
- 19 “Estranho” entendemos como o que sai e se retira do “familiar”, i.e. daquilo que nos é caseiro, íntimo, habitual, não ameaçado. O estranho não nos deixa estar em casa.” Martin Heidegger, *Introdução à metafísica*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1969 (2ª ed.), p. 174.

FIG. 11 – Patrick Pardini.
Seringueiras no Pará
(série Arborescência, 1999-2003).



Cláudia Leão

Artista Convidada



Instalação no Museu da UFPa (visão parcial)

Retrato 1





Retrato 2

Sobre imagens e esquecimentos

Cláudia Leão

Pretendo fazer algumas notas sobre a relação que mantemos com as nossas imagens. Delas necessitamos para criar alguns elos, sejam eles tênues, profundos, ou passageiros. Precisamos, a partir de nossas necessidades de vinculação, ser afetados de amor, dor, desejo, desprezo, carinho, saudades... Não importa, muitas vezes, saber de qual natureza sejam as imagens porque elas são tranquilizadoras. Dessa forma, suponho que pensar imagens requer o entendimento de qual trama as tecemos, de qual trama elas tecem em nossas vidas.

Somos seres que sentimos a importância fundamental das imagens, uma vez que, segundo Hans Belting, o nosso corpo é ambiente vivo onde são produzidas e absorvidas, pois ele tem a “capacidade natural de conservar em imagens os lugares e as coisas que lhe escapam no tempo, imagens que são guardadas na memória e que são ativadas pelas recordações”. Desse modo, alimentamo-nos e somos feitos de imagens.

1 Não ter imagens

Na minha casa, havia uma máquina fotográfica que quase não funcionava. Era uma Rolleiflex do meu pai. Eu a usava para fotografar aquilo que nunca seria visto novamente. A máquina, além de estar quebrada, não tinha filmes. Mas eu gostava de olhar através daquela lente, pela janela dupla. Lembro-me sempre de imagens suaves sobre a tela. De alguma maneira, ver imagens assim permeou, ou ainda permeia o meu percurso na construção desses personagens, dessas imagens, dessas marcas nas fotografias que proponho.

Ao longo do tempo, fui descobrindo que eu tinha poucas imagens da minha infância. Os álbuns da minha família iam sendo desfeitos à medida que íamos mudando de casa. Diminuiu ainda mais a quantidade dessas imagens

após um assalto em nossa casa de Belém. Eu lembro que quando entramos no quarto da minha tia e da minha avó, vimos coisas espalhadas pelo chão, dentre elas, muitas fotografias nossas jogadas, rasgadas... As outras, os ladrões haviam levado.

Sempre me perguntei para que serviriam aquelas imagens que não lhes pertenciam. Eram imagens que contavam histórias que não eram deles; imagens que só tinham sentido para nós, mas que foram levadas por desconhecidos. Hoje, tenho cerca de cinco imagens de quando era criança. Outras tantas estão desconstruídas.

Assim, dentro do laboratório fotográfico, percebia que tinha liberdade e possibilidade de construir novas imagens; ou reconstruir velhos sentidos; ou, quem sabe, criar imagens que pertencessem a alguém. Mas a quem? Eram imagens que construí para criar o meu repertório. Durante um tempo, fui (re) arrumando imagens que restaram, imagens desconstruídas, fotografias rasgadas aos pedaços após uma briga de amor... as imagens se vão.

Acredito que procuramos aquilo que, de alguma maneira, não tivemos, para recontar, se possível, uma outra história. As primeiras imagens que aparecem no meu trabalho de fotografia vieram assim: aos borrões, desfocadas, rasgadas, fugidias, em movimento; imagens que se perdem de nós. Para mim, de algum modo, elas sempre vão desaparecer.

2 Imagens suspensas

É natural carregar fotografias em bolsas e carteiras; colecioná-las em pequenos álbuns ou, mesmo, no celular (que também é um aparelho fundamental para armazenar imagens de pai, mãe, filho, amor, enfim). É o modo de se reaproximar daquilo ou daquele que está longe. Nesse caso, a imagem, como um substituto da saudade, da ausência, faz lembrar, rever, reaproximar, e tranquiliza.

Quando essas imagens são extraviadas de seu lugar de pertencimento, elas passam a ser somente um papel (ou no caso da imagem digital, um código, um arquivo). Elas perdem o sentido da pertença, mas ganham, neste outro lugar, o significado daquilo que Roland Barthes chamou de *studium*¹ de uma imagem; ou seja, o que data, localiza a imagem no espaço e no tempo, por meio do vestuário, da pose, são apenas superfícies.

E qual o percurso que fazem algumas imagens quando entram no processo de desencontro que as manteve vivas? Para entender sobre este percurso, entrei no abrigo Padre Frederico Osanan, da Ordem dos Vicentinos, situado no bairro de Tremembé (SP), procurando de que forma as imagens de álbuns de família permaneciam nesse lugar, muitas vezes, um lugar estranho, de perdas, de passagem. As fotografias não faziam parte dos pertences das senhoras que estavam abrigadas lá. Durante as minhas visitas sempre perguntava onde estavam as fotografias, onde haviam sido guardadas. As senhoras sempre falavam que tinham sido extraviadas: ficado na casa de algum parente; um neto havia pegado os álbuns para si; estavam encaixotadas na garagem da nora... As imagens ficaram em algum lugar.

Dona Élide me disse que no processo de mudança entre sua casa e o abrigo, rasgou todas as suas fotografias (dos pais, do casamento, da juventude, das viagens, dos aniversários, das festas; imagens de mais de 80 anos de vida). Para ela, as imagens de sua família haviam perdido o sentido. Era como se as senhoras necessitassem deixar para trás tudo o que fora vivido outrora, para naquele lugar construírem outra natureza de vínculo com as coisas, uma vez que o espaço que tinham era de uma casa com vários cômodos, muitas gavetas em um armário, um quartinho da bagunça, uma estante para colocar as fotografias. Lá no abrigo, esse espaço havia sido reduzido ao mínimo. Era apenas uma porta de um armário, uma cama e uma prateleira para guardar todos os pertences de uma vida, que até aquele momento, durava 80 anos.

O que essas imagens significariam para elas nesse lugar? Lá elas abriam feridas do corte do elo familiar. Tanto para Dona Élide como para as outras, as imagens que elas trouxeram não estavam no suporte do papel, mas do corpo, da carne, que recordavam sempre... Especialmente durante a noite, antes de dormir, as imagens que negavam durante o dia retornavam, voluntária ou involuntariamente, por meio de sonhos; do frio que sentiam mesmo estando cobertas; do desejo de estarem em suas casas; da saudade da mãe que já morreu e daquilo que nunca mais conseguiriam tocar... A esta categoria de imagens chamei de *Imagens Suspensas*.

Para nos desfazer de imagens que não queremos (tentamos, muitas vezes em vão) faz-se rasgar, queimar, destruir, perder, apagar, deletar. No entanto, imagens dessa natureza que estão no nosso corpo não se desfazem, algumas negamos involuntariamente, por anos, esquecê-las. Não é fácil esquecer o que foi vivido. As nossas imagens pertencem ao nosso corpo. Ele é o lugar das imagens, como menciona Beltin, justamente por ser o ambiente vivo tanto para produzir quanto para receber imagens, isso feito de maneira simultânea.

3 Memórias excessivas

Comecei pensando sobre a falta de imagens fotográficas, os desencontros com imagens que pertencem a nós, as poucas imagens que significam. Mas, e este cenário em que produzimos e armazenamos uma quantidade imensa de imagens? Produzimos o excesso. Além das imagens voltadas para a mídia (tv, rádio, internet, cinema, outdoors, revistas, banners...), há aquelas que produzimos para nós mesmos, seja através do celular, da câmera digital, ou dos aparelhos de múltiplo uso, para postarmos na internet em páginas de relacionamento. Não somente essas imagens são distribuídas aos montes, como também são copiadas, reenviadas e coladas num ritmo circular. Para fazer imagens, estamos sempre de prontidão, pois é impossível pensar na possibilidade de sair de casa sem



um aparelho que as capture e armazene. O aparelho celular é onipresente em todos os eventos (show, casamentos, festas de formatura, almoços de família, salas de aula, acidentes de toda natureza). Todos nós temos um aparelho *fotógrafo*².

Nesse sentido, afirmamos categoricamente que as imagens não podem mais passar para o território do esquecimento; com isso, negamos a possibilidade de esquecer. Vivemos na condição de lembrar compulsivamente, como se tivéssemos essa capacidade. Esquecemos que esquecemos. Somos seres humanos e possuímos muito mais disposição para o esquecimento do que para a lembrança. Segundo o neurocientista Ivan Izquierdo, nosso cérebro processa três categorias de memória: a memória de trabalho, a memória de curta duração e a memória de longa duração. A principal função da memória de trabalho é a de relação com o cotidiano, tornando eficientes as pequenas lembranças diárias, como pegar um livro, o número da página do mesmo livro. Essa memória dura apenas poucos segundos, sua estrutura é fugidia, não poderá persistir; funciona como o tempo da experiência ou do acontecimento. É da natureza da memória de trabalho, esquecer. Ela “depende da atividade elétrica de neurônios do córtex pré-frontal, localizado na frente da área motora [...]. Quando cessa a ativação dos neurônios pré-frontais, a memória de trabalho também cessa” (IZQUIERDO, 2004, p.24).

A memória de curta duração, assim como a de longa duração, é constituída de células especializadas do hipocampo e das áreas do córtex com as quais se conecta. Ela mantém informações disponíveis em um período maior. No caso de uma leitura, assistir a um filme ou contar uma história, essa memória mantém as relações que possam existir durante e posterior à experiência. É uma memória que se forma em tempo relativamente pequeno e poderá declinar em até cerca de 6 horas depois. As relações de manutenção que ela permite poderão constituir a memória de longa duração.

A sobreposição de acontecimentos e experiências, especialmente as que emocionam e formam a memória feita do que permanece na história de cada um, é a memória de longa duração. Com uma estrutura bem mais complexa, essa memória é adquirida utilizando células das mesmas regiões do cérebro que formam as outras memórias. O hipocampo, região mais antiga do cérebro, forma e evoca memórias induzindo o restante do córtex cerebral. O córtex mais próximo do hipocampo é o córtex entorrinal, que está interligado por meio de um grande número de fibras nervosas com o resto do córtex cerebral. Outro importante núcleo modulador dos aspectos emocionais da memória está no lobo temporal e é denominado amígdala cerebral ou núcleo amgdalino, formado por um conjunto de células nervosas agrupadas. Suas conexões nervosas são realizadas por meio da justaposição entre os prolongamentos neuronais (os axônios ou dentritos). As substâncias produzidas por essas relações são neurotransmissores (excitatórios e inibitórios) e os neuromoduladores, ambos possuem funções de grande importância fisiológica. Cada emoção que vivemos será acompanhada de uma série de fenômenos neuro-hormonais e neuro-humorais que irão liberar diferentes taxas de neuromoduladores. Essas, por sua vez, irão intensificar ou diminuir a capacidade de resposta das diversas áreas cerebrais, principalmente as que criam e evocam as memórias.

As nossas memórias pertencem aos nossos esquecimentos. Quem lembra deverá saber que também esquecerá, uma vez que escolhemos o que permanecerá e o que será descartado. O perigo, talvez, esteja na incapacidade de compreendermos que não podemos saturar nossas memórias, especialmente, a memória de trabalho que, ao discriminar e selecionar as informações e suas correspondências com as memórias (de curta e de longa duração) já existentes ou não, também impede a saturação das outras memórias. Caso a memória de trabalho falhe ou entre em colapso pelo excesso, surge a sensação de

cansaço mental e a realidade então é alterada de modo que a percebamos de maneira incompreensível. Logo, a relação entre as memórias de trabalho, de curta e de longa duração ficará prejudicada porque elas se misturarão de modo desconexo. Sem contexto, não serão percebidas as diferenças de ordem ou de importância e as camadas de memórias desordenadas serão sobrepostas. Com a percepção alterada, as imagens serão como sonhos; pessoas se confundirão com objetos; as cores com pessoas; números poderão ser associados a cheiros, texturas, gerando desse modo, um procedimento evocativo de outra ordem. Esses são, por exemplo, sintomas dos surtos esquizofrênicos que “se caracterizam por falhas grosseiras na memória de trabalho, devido às lesões congênitas no córtex pré-frontal” (IZQUIERDO, 2004, p.26). Naturalmente, sabemos que a esquizofrenia significa ter, também, uma vasta capacidade para lembrar. Em um mundo feito de imagens de pensamento, sonhos, infinitas lembranças, rica imaginação, curta capacidade para pensar, abstrair e esquecer há dois lembradores ou mnemonistas clássicos que a literatura menciona, ainda que nenhum desses sirva como exemplo de casos de esquizofrenia. Contudo é possível observarmos os mesmos procedimentos para lembrar compulsivamente. Começamos por Irineu Funes, “O memorioso” de Borges, que viveu até os dezenove anos sem grandes pretensões da vida. Vivia se esquecendo de tudo e pouco percebia a sua própria vida. Após uma queda que o deixou aleijado, Irineu passou a ter outra percepção das coisas. Ele começou então a lembrar de todos os mínimos detalhes de cada dia que vivera, imagens e mais imagens de uma vida inteira, das mais simplórias às mais antigas; e, também, das imagens de grande importância. Com uma memória infinita e uma visão infalível, assim era Irineu. Lembrava de contar cada dia de sua vida e, por causa da riqueza de detalhes com que descrevia cada minuto, usava o dia completo. As imagens que Irineu reproduzia “não eram simples; cada imagem visual estava ligada às sensações

musculares, térmicas, etc. Podia reconstruir todos os sonhos, todos os entresonhos” (Borges, 1997, p. 114) de tão poderosa era a sua capacidade para as lembranças. O outro personagem é D. C. Scherevskii, o S., o paciente do neuropsicólogo russo Alexander Luria. S. tinha uma vasta memória e lembrava-se de experiências longínquas da infância. Lembrava de quando a mãe lhe pegava no berço, da sensação que tinha: “ver minha mãe era como olhar algo através das lentes de uma câmera. Primeiro não é possível distinguir nada, apenas uma mancha redonda e embaçada... aí parece um rosto, depois seus traços tornam-se mais nítidos” (LURIA, 1999, p. 65). As memórias das quais S. se lembrava da infância eram imagens “que tendem a recuar para a sinestesia, um estado no qual não há limite concreto entre percepção e emoção. Onde imagens do mundo externo se misturavam e tornaram-se parte de experiências difusas” (LURIA, 1999, p.65). Mas ele sempre continuava a evocar espontaneamente essas lembranças, assim como as outras que surgiam. Depois de ter trabalhado como jornalista e ator, S. se tornara um lembrador profissional, já que para ele era muito fácil lembrar. Para tanto, “criava” sistemas de associação a fim de melhor transitar pelas suas diversas camadas de memórias de modo que o som de uma palavra tinha gosto, sombra, vapor. As imagens criadas eram como sonhos. Ele construía os seus próprios cenários e por eles percorria. Para lembrar, ele precisava apenas de atenção, iluminação, para o melhor posicionamento das imagens que formava. Havia também a relação de tamanho que a imagem poderia ter. Quando as memórias se sobrepunham ou quando perdia o interesse, um desespero incansável surgia. Como esquecer, se ele só sabia lembrar? S. imaginou uma solução para poder se desfazer materialmente das imagens da lembrança. Ele passou, então, a escrevê-las em papéis e depois a queimá-las. Ainda assim, porém, elas persistiam; estavam lá, nos restos de cinzas, como inscrições, lembranças inapagáveis.

4 Lembrar sempre

Como portadores de aparelhos de produzir imagens somos os fotógrafos e muitas vezes com necessidades sucessivas em fazer imagens sem conectividade entre elas. Tentamos registrar tudo, as lembranças fugidias, as imagens “sem importância”, compulsivamente. Se pensarmos que tais imagens são da mesma natureza da memória de trabalho, sobrecarregaremos essa memória que não possui a capacidade funcional e de entrelaçamento com a vida ou história, fazendo com que nos lembremos de tudo sem nada esquecer. Seria possível pensar que o excesso dessas imagens gera um tipo de esquizofrenia com nossas próprias imagens, uma vez que ofereceremos ao aparelho de imagens o lugar das nossas memórias? Nesse caso, para onde iremos ao lembrarmos-nos de tudo sem nada esquecer?

No caso das imagens íntimas, teremos um novo cenário e um novo procedimento. Há dois anos, tive contato com um casal, pais de uma criança de dez meses. Na ocasião, conversávamos sobre álbuns e modos de guardar as imagens da criança. Os dois pensavam sobre a necessidade de fotografar tudo o que o pequeno menino fazia. Era o primeiro filho. J. era fotografado de todas as maneiras possíveis: dormindo, brincando, acordado, chorando, mamando. Uma viagem do pai mudou o modo de registro que foi intensificado para que ele não perdesse os momentos de proximidade que mantinham. Assim, a criança passou a ser fotografada a cada quarto de hora. Ao longo do dia, noventa e seis imagens eram registradas. Com o retorno do pai, as imagens da criança eram produzidas, porém em um ritmo bem mais lento. Aos dez meses, o pequeno possuía um protocolo de mil e quinhentas imagens armazenadas.

Suponhamos que a produção de imagens da vida de J. continuasse com a mesma intensidade: em um mês, o casal teria duas mil e oitocentas imagens do filho; em um ano, cerca de trinta e cinco mil imagens. Aos vinte anos,

J. teria por volta de setecentos milhões e oitocentas mil imagens. Se a pergunta é onde serão guardadas tantas imagens, outra pergunta que surge é: quem conseguirá ver tantas imagens ou, caso houvesse interesse, quanto tempo teríamos que dedicar para ver as imagens de uma vida? Quem de nós tem essa quantidade de imagens colecionadas ao longo da vida?

Se memoriosos nos tornaremos, não sabemos ao certo. Se continuarmos procedendo da mesma maneira, no futuro viveremos de um modo em que seremos incapazes de pensar, de abstrair, e, principalmente, de esquecer? Assim, talvez, o nosso grande desafio para este tempo seja pensar ou saber de que são feitas as nossas imagens. Seriam de saudades, sonhos, desejos, lembranças e esquecimentos, imagens de amor e de morte? E, ainda, pensar por que queremos tantas imagens para o futuro. Os nossos excessos são necessários?

Então, Borges, novamente. Ele, ao citar um suposto filósofo de nome Spiller que disse que as memórias completas de um homem de 60 ou 70 anos dificilmente ocupariam um dia e meio ou dois, atacou tal exagero afirmando que a “sua experiência pessoal lhe indicava que a evocação de todas as memórias de sua vida ocuparia um tempo muito menor” (IZQUIERDO, 2004, p.15).

Notas

- 1 Roland Barthes chamou de *Studium* o campo amplo do desejo negligente, do interesse diversificado, do gosto inconsequente [...] mobiliza um meio-desejo, um meio-querer; é uma espécie de interesse vago, plano, irresponsável que sentimos por pessoas, espetáculos, vestidos e livros, que chamamos de “bem”. (1980, p. 48). E o “que marca, aos meus olhos, por um valor superior. Este “pormenor” é o *Punctum* aquilo que me fere. (1980, p. 66).
- 2 Fotógrafos são produtores de imagens feitas compulsivamente a esmo, sem qualquer sentido ou pensamento prévio. Eles são onipresentes e suas imagens são do registro de qualquer ação não importando onde estejam.

Dirceu Maués



Instalação no Museu da UFPa (visão parcial)

Artista Convidado



Alexanderplatz
Berlim



Praia do Outeiro
Belém

De Outeiro a Berlim

Uma conversa com Dirceu Maués

Após longa dedicação à fotografia documental em preto e branco e sólida experiência no foto-jornalismo, Dirceu Maués entrou no universo da experimentação em cor, criando suas próprias câmeras, e construindo uma poética a partir das possibilidades do Pinhole. Com isso realizou em 2004 o projeto “Ver-o-Peso pelo furo da Agulha”, um misto de procedimento documental e experimentação na qual a energia cotidiana do mercado do “Ver-o-Peso” em Belém é captado numa outra dinâmica, não mais de uma fotografia realista. Avançou nas experiências e conduziu o seu *pinhole* pictórico para as narrativas do vídeo. Em 2006 realizou “...feito poeira ao vento...”, um giro de 360 graus em uma esquina do mercado todo captado por câmeras artesanais feitas com caixinhas de fósforo. O trabalho correu o Brasil em mostras e festivais, e deu a oportunidade para que Dirceu desenvolvesse dois novos projetos em 2009: “Um Lugar Qualquer – Praia do Outeiro” em Belém (Bolsa Funarte) e “Somewhere Alexanderplatz – Berlim” na Alemanha (Bolsa Rumos Visuais Itaú Cultural) em residência artística na Kunstler Haus Bethanien em Berlim. Como artista convidado, Dirceu Maués apresentou os dois trabalhos em primeira mão na mostra do “Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia” e conversou com o público, fazendo um relato de sua vivência com o documental no foto-jornalismo e sua passagem para a experimentação. O bate-papo teve como mediador o fotógrafo e professor Mariano Klautau Filho e fez parte da série de palestras e encontros realizada pelo Prêmio Diário no MUFPA.

P: Para início de conversa, tu tens uma longa trajetória no fotojornalismo até chegar às atuais experimentações. Como foi a tua vivência com a fotografia documental e o que ela significa hoje pra ti?

R: A experiência do fotojornalismo é bem diferente do meu trabalho com arte. O mais importante do fotojornalismo foi a riqueza de experiências que eu adquiri com outras pessoas, a vivência de ser um bastidor da vida. Foi importante ter conhecido a cidade, a estrutura da cidade,

*a política da cidade, viver o próprio jornalismo, ter contato com a vida de pessoas que moram em baixadas, em lugares que não tem ambiente de cultura, poder vivenciar tudo isso ao mesmo tempo. Quando você trabalha no jornal você tem acesso a esse mundo que a maioria das pessoas não tem. No jornal você leva esse mundo para o público, e você acaba vivenciando isso tudo muito de perto. São coisas ruins e coisas boas, e que acabam me alimentando nas ideias que vão surgindo no meu trabalho com arte. Pra mim, essa foi a grande importância de ter trabalhado com o fotojornalismo porque é uma linguagem diferente do que normalmente eu faço agora, apesar de o meu primeiro trabalho com *pinhole* e com fotografia terem sido bem documentais, pois tinham essa relação documental com a vida, mas há uma diferença de estética e de linguagem que distingue ambos.*

P: Isso quer dizer que a vivência com o espaço geográfico da tua cidade, o lugar onde tu atuaste te deu uma experiência que se soma ao teu trabalho até hoje?

R: Eu acho que aqui eu tinha mais instrumentos, pois eu mudei pra Brasília e não trabalho em jornal há quase um ano. Em Brasília eu acabo não conhecendo muito além do plano piloto, e aqui em Belém eu tinha total acesso, pois você sabe por onde você está andando e, em Brasília, a situação mudava até por conta de não ter o acesso ao trabalho de jornal. Em jornal eu fazia de tudo, como fotos de polícia, shows. Outras horas eu tinha certo contato com a morte, e esse contato me fez ter um receio muito maior pela vida, por saber que é muito fácil perdê-la. Às vezes eu passava por momentos muito chocantes que me faziam sentir vontade de chegar em casa, tomar um banho e me livrar de um cheiro que me impregnava. Ao mesmo tempo eu tinha acesso aos bastidores do poder, e com

esse contato você acaba conhecendo o meio político até mesmo pelo jeito com que as pessoas te tratam e não só no meio político, mas também no meio artístico. No fotojornalismo, você trabalha com uma certa velocidade, agilidade de ter que captar o momento, que é muito diferente do trabalho que eu faço hoje em dia com *pinhole* em que se trabalha com uma duração maior do tempo.

P: Quando começou, de fato, a mudança da fotografia jornalística para os processos artesanais e a relação com o vídeo? O que foi que te mobilizou a entrar nesse universo?

R: Quando comecei a trabalhar no jornal, praticamente parei de fotografar pra mim. Eu tinha um trabalho que eu não sabia exatamente o que era. Sabia que era um trabalho documental, mas eu fotografava por que eu gostava mesmo. A partir do momento que eu entro no jornal eu acabo parando de produzir esse tipo de trabalho e viro um operário do jornal. Jogava todas as minhas forças no jornal tentando trabalhar dentro de uma linguagem jornalística. O bacana de trabalhar no jornal é que você vive um dia diferente do outro. Com o passar do tempo essas experiências começam a se repetir, e as imagens começam a se repetir a ponto de saturar. Em seguida eu comecei a trabalhar em jornal e assessoria de imprensa, e isso me tomava muito tempo, ficar correndo de um lado pro outro. Acabei largando a assessoria e ficando apenas no trabalho do jornal. Porém no tempo em que eu larguei um dos empregos, um mês depois, estava ministrando oficina na Fundação Curro Velho, e durante esse tempo eu comecei a construir a minha 1ª câmera *pinhole*. A partir disso eu acabei entrando num projeto da bolsa de criação do IAP (Instituto de Artes do Pará) e as coisas começaram a acontecer mais pra esse campo da arte. De certa forma, eu já estava saturado com aquilo e passei a me focar no trabalho em artes. Chegou um momento que eu deixei o jornal e fui para Brasília, e ao mesmo tempo eu tive muita sorte, porque consegui uns projetos e ano passado praticamente consegui viver só de arte,

pois eu estava com dois projetos, um da FUNARTE que me seguiu durante seis meses em Brasília e logo depois ganhei uma bolsa e fui pra Alemanha. Passei seis meses vivendo em Berlim.

*P: Teu trabalho começou a entrar num processo experimental a partir do teu projeto com o IAP sobre o mercado do Ver-o-Peso em *pinhole* e aí seguiste para o vídeo. É quando realizas “...feito poeira ao vento...”, articulando as imagens *pinhole*, que é uma coisa mais “precária”, mais artesanal, à mídia e narrativa do vídeo. Este trabalho circulou muito pelo Brasil e abriu espaço para o reconhecimento das tuas experiências atuais. Houve uma ampliação do teu trabalho no Brasil e isso gerou uma série de coisas que tu estás vivenciando agora. Qual o interesse que o vídeo “...feito poeira ao vento...” despertou nas pessoas?*

R: “...feito poeira ao vento...” realmente foi o trabalho mais importante que eu fiz porque ele teve um retorno muito forte. Com ele, eu consegui muita coisa, o trabalho me abriu muitas portas, felizmente eu participei de muitos salões, festivais e etc. A partir do momento em que eu comecei a trabalhar com *pinhole*, comecei a pensar mais no processo e descobrir que existiam outros caminhos dentro da fotografia. Comecei a pensar nesse tempo descongelado do *pinhole*, que é um tempo que você pensa e espera. Já tinha assistido ao trabalho do Alberto Bitar e do Paulo Almeida que me fez lembrar o filme “Baraka”. Pensei como seria interessante misturar esse instante do *pinhole* com a velocidade do cinema, essa ideia de você ter as imagens passando rapidamente. Acabei fazendo o “...feito poeira ao vento...” pensando muito nisso. Daí eu comecei a descobrir coisas nele, como, que você tem o tempo mais longo do *pinhole*, e ao mesmo tempo você tem o tempo quebrado do vídeo, não há aquela linearidade dos tempos todos iguais. Por exemplo, o Alberto (Bitar) trabalha com o tempo muito linear, rigoroso mesmo, com uma organização de um *click* para o outro no momento da captação. No *pinhole* eu gostava dessa coisa do erro, do acaso. Isso me atraía muito. Eu



Alexanderplatz · Berlim

faço muito isso no “...feito poeira ao vento...”. Eu começo a fotografar num ponto e a partir do momento em que fotografo para fazer um vídeo, isso não tem mais volta, e tudo que vai acontecer na frente de uma câmera, vai fazer um percurso e não tenho mais controle sobre isso. A câmera não tem nenhum visor e apesar de eu ter certo domínio sobre a câmera, eu não tinha um controle exato daquela ação. A precariedade da câmera e a poética do acaso me atraíram muito.

P: Teus projetos recentes foram realizados em dois lugares muito diferentes, porém com os mesmos procedimentos técnicos. Quais foram as diferenças e semelhanças na experiência criativa entre a praia do Outeiro em Belém do Pará, uma praia popular e a Alexanderplatz em Berlim, um centro urbano da capital alemã?
R: Aqui em Outeiro acabou sendo um processo mais artesanal. Nós montamos uma estrutura de madeira que precisava ser enterrada na areia. A forma como a gente se organizou na praia, era como se fosse uma barraca. Ficavam

todos espremidos dentro dela, num guarda sol e todo mundo fotografando. A gente ficou meio que hipnotizado ali no meio da praia, e isso tudo fazia parte, porque eu escolhi um lugar bem popular. Em Berlim eu tive que usar os meus tripés no lugar das estruturas de madeira, pois era uma grande área plana, sem árvores, só prédios em volta. O Ver-o-Peso é um lugar onde as pessoas circulam, você encontra todo tipo de gente, é uma diversidade de pessoas; já em Outeiro é um lugar mais aberto, de praia. É um lugar bem popular, assim como a Alexanderplatz também é. Um lugar onde os artistas se apresentam. E como a cidade é muito turística tem muita gente circulando, uma misturada de línguas. Com esse material que captei ali, eu acabei fazendo uma instalação. Gravei trinta minutos de som na área que captou muita coisa legal, pessoas diferentes, falando línguas diferentes. Em Berlim eu acabei fazendo quase tudo sozinho. No Outeiro eu convidei alguns fotógrafos, pois a minha intenção era que eles me ajudassem a fazer as fotos durante as tomadas, porque eu precisava que cinco fotógrafos fotografassem ao mesmo tempo. Com a bolsa da Funarte, pude bancar uma equipe. A parte de edição de som do vídeo ficou com o Bruno Assis. A produção das câmeras nos deu muito trabalho. Era fevereiro e chovia muito. Por acaso também a gente deu muita sorte de ir pra lá num dia em que o sol abriu. Fizemos um trabalho muito forte, meio parecido com o que a gente fez no Ver-o-Peso, só que com um tempo pequeno de produção, pois eu já estava morando em Brasília. Em Berlim eu não tinha arrumado as câmeras. Minha intenção era produzir as câmeras com as caixinhas de fósforo da Alemanha, só que quando eu cheguei lá, as caixinhas eram bem diferentes das daqui. Ficou complicado porque eu tinha que ter um tempo pra construir aquilo de novo. Por sorte, um conhecido no Brasil que vinha pra Berlim acabou trazendo as câmeras que tinham sido produzidas pro Outeiro. Usei as mesmas câmeras, e praticamente montei todas elas sozinho. Os artistas de lá me ajudaram na hora de fotografar e depois eu fiz o trabalho de escaneamento, montagem,

edição de áudio, tudo sozinho. Além da dificuldade de encontrar a matéria-prima que eu pudesse transformar em uma câmera, eu tinha pouco tempo para produzir. Eram seis meses e seria muito complicado eu tentar fazer com outro tipo de caixa. Quando eu cheguei lá era verão, e eu passei muito tempo do processo desse trabalho meio que trancado no estúdio. Eu queria conhecer outros trabalhos de outros artistas, porque a minha relação com a arte é muito forte e, imagina uma cidade com mais de 600 galerias e eu teria que estar em mais de uma galeria por dia para conhecer pelo menos a metade, e é claro que eu queria conhecer tudo isso, então eu centrei muito nesse trabalho e o resultado foi bem legal.

P: Como foi o comportamento das pessoas que estavam em volta no espaço público no momento da captação das imagens? Podes fazer um paralelo entre a Alexanderplatz e a Praia de Outeiro?

R: Em Outeiro as pessoas paravam, e vinham perguntar o que a gente estava fazendo, e em Alexanderplatz a reação era a mesma. Eles queriam saber o que era aquilo, achavam legal. Algumas pessoas pediam pra fazer algumas fotos da gente, mas a reação era muito parecida, a única diferença era a língua.

P: O trabalho do Outeiro incorpora muito mais erros do que o “...feito poeira ao vento...” no Ver-o-Peso. Parece que todas as falhas, sujeiras ou ruídos, estão muito mais presentes no Outeiro do que no Ver-o-Peso.

R: Bem, é porque pra fazer o Ver-o-Peso, eu tinha um número menor de pessoas trabalhando. Já no Outeiro, eu tinha seis pessoas fotografando, cada um no seu ritmo e o trabalho era esse mesmo. As câmeras foram montadas pelas mãos de cada um dos respectivos fotógrafos e isso fez com que algumas falhas fossem incorporadas. No de Berlim também tem muitos erros, pois a gente precisava colocar tripés e acabou que ocorreram mais erros do que o esperado. Era verão e o sol estava meio inclinado, mas enfim, o importante é trabalhar com essa poética dos erros mesmo.

P: Havia alguma diferença na luz, no tempo de exposição ou alguma característica peculiar entre Outeiro e Alexanderplatz?

R: Lá em Berlim tem essa diferença de sol. O sol bate de lado, até por conta dos prédios, e cada um de nós trabalhava com um tempo, e tinha uma diferença total de um ponto de vista pro outro, pois uma hora estava sombra, outra hora estava sol e por conta disso um tempo de três segundos de repente mudava pra quatro, e no final o sol já estava baixando muito. Esse sol poente produzia um colorido de raios que ficava bem legal.

P: Tens te dedicado muito ao estudo da imagem de uma forma mais constante, e eu queria saber de que forma essas pesquisas teóricas ajudam no teu processo de trabalho?

R: Na verdade eu voltei a estudar pra organizar esse pensamento de trabalho, porque a partir do momento que eu comecei a fazer esses ensaios em vídeo e comecei a participar de salões, eu percebi que pra tudo que você faz você tem que fazer uma apresentação do seu trabalho. O estudo foi bom pra me ajudar a organizar esse pensamento do trabalho que eu estou fazendo dentro da fotografia.

P: Tu consegues demarcar que tipo de fotografia tu fazes dentro do contexto atual?

R: O conceito do meu trabalho fotográfico está muito

dentro do processo, e com relação a essas coisas da tecnologia. Quando eu opto por usar uma câmera totalmente artesanal eu tenho certo domínio sobre isso. Não deixa de ser uma forma de questionamento de como a gente se relaciona com essa tecnologia, e o questionamento é mais sobre o processo do que no próprio resultado do trabalho. Quando eu faço um trabalho em que eu construo a minha própria câmera, eu tenho um total domínio sobre ela. Hoje você tem câmeras digitais com milhares de botões. As pessoas fazem fotos, apertam o botão, apagam e acabam não tendo a relação com essa poética do domínio da imagem.





Nova York, 11 de setembro de 2001 · fotografia de Alcir N. da Silva

O Olhar Hegemônico da Mídia – Representação e Preconceito

Eder Chiodetto

A discussão em torno do processo de construção de realidades e de ficções documentais pela fotografia, quando tratada especificamente no âmbito do fotojornalismo, geralmente recai sobre a questão da manipulação do registro fotográfico pelos *softwares* desenvolvidos nas últimas décadas, como o *photoshop*, que hoje se encontram instalados em computadores caseiros tendo seu uso largamente difundido.

O uso desta ferramenta no fotojornalismo é invariavelmente mal visto, gerando desconfiança permanente de que o repórter-fotográfico ou o veículo tiveram a intenção de forjar uma determinada informação, muitas vezes para de prejudicar alguém ou algo. Este artigo, porém, tem por finalidade analisar uma outra possibilidade de manipulação.

Durante o nosso tempo como editor de fotografia no jornal *Folha de S.Paulo* - entre 1991 e 2004 - percebemos que uma forma menos ostensiva e mais sutil de manipulação poderia ocorrer independentemente da declarada intenção do profissional da mídia.

Chegávamos a ver diariamente três mil ou mais fotografias entre as produzidas pela equipe do jornal, as imagens distribuídas pelas agências internacionais, mais as pesquisas empreendidas junto a outros veículos e sites de bancos de imagens. Com o tempo, este exercício diário de seleção e edição de imagens acabou por nos familiarizar com o estilo de alguns profissionais, com a postura ideológica de algumas agências e jornais.

Passou a ser comum, entre alguns integrantes da equipe de fotografia, uma bolsa de apostas informal sobre qual seria, no dia seguinte, a principal fotografia estampada na primeira página dos principais veículos brasileiros.

O que começou como uma brincadeira, aos poucos, foi-se tornando uma questão instigante. Passamos a perceber

que quando a principal notícia do dia era um atentado terrorista, uma tragédia natural de grande porte, ou qualquer notícia que envolvesse criminalidade e morte, as imagens que recebíamos obedeciam a um ponto de vista mais ou menos padronizado. A atitude e o olhar dos mais variados repórteres-fotográficos pelo mundo diante das cenas de horror pareciam, de alguma forma, unificar seus discursos.

Embora o jornal *Folha de S.Paulo* não se proponha a realizar uma cobertura jornalística extensa do dia a dia da criminalidade nas grandes metrópoles e se preocupe em evitar o tom sensacionalista dos jornais ditos populares, é impossível realizar uma ampla cobertura jornalística num país com tamanha desigualdade social, como o Brasil, ocultando esse tema.

Como não poderia deixar de ser, diariamente aportam na redação relatos e fotografias sobre o tema da criminalidade que são analisados pela chefia de redação, antes que se decida quais serão contemplados com a publicação de reportagens no espaço dedicado à cobertura de cidades, no caso o caderno *Cotidiano*.

No caderno *Mundo*, onde é abrigada a cobertura dos principais fatos internacionais, invariavelmente relatos e imagens de conflitos e guerras respondem pela maior parte do espaço editorial.

Durante o período em que atuamos na editoria de fotografia do jornal *Folha de S.Paulo*, inicialmente como repórter-fotográfico e depois nas funções de editor, fotografamos, pautamos e editamos inúmeras vezes imagens de crimes, chacinas, guerras, acidentes, rebeliões, tragédias por causas naturais ou não e conflitos de toda ordem, ocorridos tanto no Brasil quanto no exterior.

Nas diversas reuniões editoriais entre secretários de redação e editores¹, discutem-se parâmetros para saber,

caso a caso, como o jornal deve reportar a crescente violência cotidiana. Aos poucos, os jornalistas da redação vão criando critérios de noticiabilidade que respondem aos interesses do veículo e, supostamente, refletem aquilo que o público-alvo do jornal espera encontrar diariamente nas suas páginas.

As notícias que envolvem violência e vítimas geralmente ganham destaque quando vêm acompanhadas de aspectos como impacto, polêmica, proximidade, raridade, drama-tragédia e imprevisibilidade, como assinala a teórica Cristina Ponte² ao elencar aspectos de noticiabilidade dos fatos, os chamados valores-notícia. Citando Stuart Hall, PONTE escreve que “os valores-notícia são mais do que uma listagem de atributos das notícias, combinadas ou combináveis. Operam como estrutura de retaguarda social, profunda e escondida, e requerem um conhecimento consensual sobre o mundo”.³

O termo *retaguarda social*, empregado pela teórica, nos induz ao pensamento de que há uma expectativa de consenso sobre os desígnios da humanidade ou um pensamento dominante sobre o que está dentro dos índices de normalidade de comportamento.

O que foge a essa regra, inevitavelmente se torna um fato noticioso por excelência. A exceção, não a regra, é o que deverá gerar narrativas e imagens mais explosivas, logo, de maior interesse coletivo.

Estes estados de exceção, no entanto, levados ao limite, na busca desmesurada pelo valor-notícia, e consequentemente pela audiência a qualquer preço, remetem a um caminho que pode mover o veículo noticioso para uma linha de caráter mais sensacionalista, em que a vida é vista prioritariamente pelo seu lado absurdo e espetacular, como fazem, por exemplo, alguns tabloides ingleses ou alguns veículos brasileiros voltados em tese para classes menos instruídas, nos quais há uma forte cobertura das áreas policial e esportiva, em detrimento de análises de conjuntura e de uma maior variedade de assuntos. Com um público-alvo de formação cultural mais sólida que

a média da população brasileira⁴, a *Folha de S.Paulo*, assim como os jornais de maior circulação no Brasil, não realiza uma cobertura sistemática da criminalidade que ocorre na periferia das grandes metrópoles. É necessário filtrar o que deve ou não se tornar notícia. Crimes e tragédias “corriqueiros” não chegam às páginas do jornal, a não ser que a violência se traduza numa tragédia de grande impacto ou extrapole os limites geográficos considerados aceitáveis por uma espécie de pacto silencioso que acontece na sociedade e atinja a parcela da população que normalmente fica fora deste espaço. Ou ainda, quando a violência aflora justamente onde não seria provável que ela ocorresse, envolvendo famílias da classe média e alta, por exemplo. Ou seja, se o drama envolve apenas os *outsiders*⁵, é preciso que o fato diga respeito a um grande número de vítimas ou que tenha algum valor-notícia de impacto para justificar sua cobertura. No entanto uma tragédia ocorrida entre os *estabelecidos*⁶ necessita de bem menos prerrogativas para ganhar as páginas dos jornais. Neste caso, o valor-notícia da imprevisibilidade é o que conta.

O senso comum, afinal, acha “normal” que pessoas que vivam na periferia dos grandes centros, com menos acesso à educação formal e com dificuldades financeiras, por exemplo, sejam autores e vítimas da violência endógena. Não é previsível que o mesmo ocorra entre pessoas de maior escolaridade e de melhor condição financeira, que habitam os bairros ditos nobres das cidades.

A aceitação deste postulado estabelece de imediato a dicotomia “nós” e “eles”. Cria-se assim um fator de diferenciação e de afirmação de identidade, como ressalta Tomaz Tadeu da Silva:

A afirmação da identidade e a enunciação da diferença trazem o desejo dos diferentes grupos sociais assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais. A identidade e a diferença estão, pois, em estreita conexão com relações de poder⁷.

Diferenciar a fim de criar identidades é uma prática que

a mídia realiza com frequência, tendendo a generalizações um tanto quanto vazias, mas que auxiliam na identificação de grupos sociais nos textos jornalísticos. Diariamente, com a idéia de dar concretude ao texto jornalístico e ao mesmo tempo humanizar a notícia, jornalistas procuram pessoas, denominadas *personagens* no jargão da redação, que se enquadrem no perfil que eles necessitam para citar determinados grupos sociais.

A palavra *personagem* parece bem usada neste caso, já que as pessoas são convidadas a emprestarem sua imagem ao veículo de certa forma representando um papel. Mas ao aparecer retratado num jornal sob a legenda “morador de rua”, “socialite”, “menor infrator”, “micro-empresário”, “jogador de futebol”, etc., é notório o processo de enquadramento social e, portanto, de estigmatização. Independente de ser uma marca positiva ou negativa trata-se de um expediente que exclui a multiplicidade do ser social.

Simplificar desta forma é um recurso inevitável para o texto jornalístico que por sua gênese não consegue abarcar a complexidade dos *personagens* da notícia ou mesmo as diversas leituras possíveis acerca de um fato noticioso. Tais categorizações, invariavelmente reducionistas, são construções narrativas de cunho ideológico e que podem ocultar, na sua construção, hierarquizações de poder. Neste processo, a fotografia serve como uma poderosa ferramenta de fixação destas *personas* sociais.

Afinal, é intrínseca ao jornalismo a necessidade da “personificação da notícia”⁸, como diz Liz Wells. E, para além do verbo, a imagem é a forma mais eficaz de representar o outro no sentido de reforçar a diferença e a identidade de cada um. “É por meio da representação que a identidade e a diferença se ligam a sistemas de poder. Quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade”⁹, assinala Tomaz Tadeu da Silva. O jornalista, portanto, no exercício de sua profissão cria códigos verbais ou imagéticos que serão decodificados pelo leitor. Estes códigos findam por criar definições que categorizam pessoas e grupos sociais, atribuindo

identidades geralmente baseadas na diferença entre culturas, raças, classes e modos de vida.

Como qualquer ser histórico, o jornalista também é produto do ambiente sociocultural no qual se desenvolveu e está sujeito às deformações e distorções intrínsecas a qualquer processo educativo. Ao reportar fatos, ele sempre o faz de acordo com o seu repertório, inevitavelmente limitado para poder abarcar a complexidade da diversidade humana e o grande número de assuntos que ele é encarregado de cobrir no dia a dia da profissão.

Sempre que descrevemos o Outro, portanto, o fazemos a partir dos nossos valores pessoais, com as correspondências que encontramos dentro das nossas limitações culturais acerca do conhecimento da natureza humana. Por um lado, o jornalista deve equacionar essa complexidade e, por outro, é obrigado a ter um discurso calcado na objetividade, para que sua mensagem seja interpretada pelo leitor o mais próximo possível da sua intenção. Tal dicotomia e o risco de um relato simplista mostram-se muitas vezes um campo aberto para a criação e manutenção de preconceitos e estigmas, como pontua Stuart Hall:

Os profissionais [da mídia] estão ligados às elites decisórias não somente através da posição institucional das próprias emissoras enquanto ‘aparelho ideológico’, mas também pela estrutura de acesso. Podemos inclusive dizer que os códigos profissionais servem para reproduzir definições hegemônicas, especificamente por não inclinarem abertamente suas operações em uma direção dominante: a reprodução ideológica, portanto, acontece aqui inadvertidamente, inconscientemente, ‘pelas costas dos homens’.¹⁰

Como argumenta HALL, o jornalista deve também corresponder às expectativas do seu veículo. Ou seja, quando ele está reportando determinado fato deve fazê-lo de acordo com alguns parâmetros pré-estabelecidos pela empresa para a qual ele presta serviços. Esse pensamento reverbera na escrita da historiadora da fotografia Gisèle Freund:

Mais do que qualquer outro meio, a fotografia é capaz de exprimir os desejos e as necessidades das camadas sociais dominantes, e a interpretar à maneira deles os acontecimentos da vida social. [...] o caráter da imagem é determinado, a cada vez, pelo modo de ver do operador e pelas exigências dos seus mandantes.¹¹

Paradoxalmente, o jornalista que tende a agrupar pessoas por determinadas classes sociais e comportamentos também faz parte de um grupo, no caso dominante, por deter o poder de informar e formar opiniões. Ele age e reage segundo a mesma sócio-dinâmica do restante da sociedade. Para Norbert Elias e John L. Scotson, os grupos dominantes atribuem a si mesmos um “carisma grupal característico”:

Todos que estão inseridos neles [grupos dominantes] participam desse carisma. Porém têm que pagar um preço. A participação na superioridade de um grupo e em seu carisma grupal singular é, por assim dizer, a recompensa pela submissão às normas específicas do grupo. Esse preço tem que ser individualmente pago por cada um de seus membros, através da sujeição de sua conduta a padrões específicos de controle dos afetos. O orgulho por encarnar o carisma do grupo e a satisfação de pertencer a ele e de representar um grupo poderoso – e, segundo a equação afetiva do indivíduo, singularmente valioso e humanamente superior – estão ligados à disposição dos membros de se submeterem às obrigações que lhes são impostas pelo fato de pertencerem a esse grupo.¹²

Fica claro, a partir destes pressupostos, a sujeição inextrável dos profissionais da mídia a regras e condutas criadas pelos veículos de informação. Mais que pela necessidade de corresponder profissionalmente às expectativas de seus superiores, o jornalista também age, como qualquer pessoa, por impulsos que o façam se sentir integrado a um determinado grupo. Este é um dos motivos pelo qual podemos questionar o conceito de imparcialidade,

tão apregoada na atividade jornalística.

Ao ser integrante de um grupo dominante, o profissional da mídia, por mais que se esforce, acaba operando dentro de uma lógica social em que identificações e identidades tendem a estigmas e preconceitos de toda sorte. O preço que ele paga para fazer parte de seu grupo social é, em boa medida, uma certa inaptidão para conseguir codificar e transmitir a mensagem de forma imparcial e justa, principalmente quando se vê na obrigação de representar alguém ou algo que seja alheio ao seu universo simbólico. Por contraste, a diferença sempre se faz muito visível, palpável.

Definir *a priori* o que é um comportamento “normal”, ou seja, dentro de parâmetros aceitáveis pelo repertório cultural do profissional da imprensa, determina que tudo o que foge a este padrão é “desviante”, “anormal” e, portanto, digno de nota. Quando entrevistamos e fotografamos o Outro, julgando-o exótico e estranho aos nossos preceitos, corremos o risco de ressaltar, no verbo e na imagem, os atributos que nos diferenciam dele. Uma forma de não entender a complexidade do outro, de não ter profundidade nesta prospecção, mas apenas de reforçar a diferença tendo-nos como referencial. Salientar a diferença do Outro oculta, na verdade, a suposição de que o “eu” é o padrão de normalidade, a referência a partir da qual o mundo e as pessoas devem ser interpretados. Reforçar diferenças é caminho aberto para a perpetuação de dicotomias que findam por auxiliar o pensamento que cristaliza a formação dos grupos dos dominantes e dominados dentro da sociedade, dando-lhes um revestimento de certa naturalidade. Para HALL, “toda sociedade ou cultura tende, com diversos graus de clausura, a impor suas classificações do mundo social, cultural e político. Essas classificações constituem uma ordem cultural dominante”.¹³

Por ordem cultural dominante entendemos que determinados grupos sociais se portam a partir da ideia arraigada de que a visão de mundo deles é hegemônica se

auto-dotando de poder e, assim, pré-determinando ideologias e estabelecendo condutas de convivência a partir de seus interesses, como descreve Hall:

A definição de um ponto de vista hegemônico é: (a) que define dentro de seus termos o horizonte mental, o universo de significados possíveis e de todo um setor de relações em uma sociedade ou cultura; e (b) que carrega consigo o selo da legitimidade – parece coincidir com o que é ‘natural’, ‘inevitável’ ou ‘óbvio’ a respeito da ordem social.¹⁴

No caso da imprensa, ao reproduzir o discurso hegemônico que encampa muitas vezes as assimetrias sociais derivadas de um determinado regime, por exemplo, ela pode funcionar como uma potente aliada no sentido de “naturalizar” temas que deveriam ser, ao contrário, questionados e expostos sob pontos de vistas variados, suscitando assim o debate.

O ponto de vista hegemônico também possui uma característica paralisante para quem se encontra fora de seus atributos. A parte geralmente representada de forma estigmatizada, os *outsiders*, na maioria das vezes não possui o mesmo instrumento para tentar reparar os danos causados a essa imagem construída pela mídia. “Um grupo só pode estigmatizar outro com eficácia quando está bem instalado em posições de poder das quais o grupo estigmatizado é excluído”¹⁵, lembram ELIAS e SCOTSON. A análise de fotografias de fatos violentos que tiveram grande repercussão na mídia envolvendo ora *outsiders*, ora *estabelecidos*, deixa claro que *estabelecidos* e *outsiders* são tratados com muita diferença, ao menos quando a pauta envolve violência, trauma e dor.

Ao que parece há *modus operandis* diferenciados para retratar os *estabelecidos* e os *outsiders*, em parte urdidos na redação – a ideologia e a linha editorial do veículo – e em parte porque o fotógrafo, ao se identificar com o grupo dominante, exerce, ainda que inconscientemente, pautado também pela busca de imagens de impacto, o papel de juiz que determina quem e como vai aparecer nas

páginas do jornal, como assinala Gisèle Freund:

Mais do que qualquer outro meio, a fotografia é capaz de exprimir os desejos e as necessidades das camadas sociais dominantes, e a interpretar à maneira deles os acontecimentos da vida social. (...) o caráter da imagem é determinado, a cada vez, pelo modo de ver do operador e pelas exigências dos seus mandantes.¹⁶

Boris Kossoy também contribui para esse debate:

As diferentes ideologias, onde quer que atuem, sempre tiveram na imagem fotográfica um poderoso instrumento para a veiculação das idéias e da conseqüente formação e manipulação da opinião pública, particularmente, a partir do momento em que os avanços tecnológicos da indústria gráfica possibilitaram a multiplicação massiva de imagens através dos meios de informação e divulgação.¹⁷

Uma chacina ocorrida na periferia de São Paulo ou um atentado à bomba em Bagdá, mesmo num jornal mais elitista, pode exibir corpos mutilados, pessoas desesperadas, cadáveres abandonados e poças de sangue, sem muita sutileza. O mesmo, porém, geralmente não ocorre quando as vítimas moram em locais nobres da cidade ou pertencem a um grupo de perfil sociocultural e econômico elevado, ainda que o fato seja um acidente em que não haja culpados. Nesses casos, as fotografias tendem a ser muito mais distanciadas, metafóricas, conotativas, quase assépticas e exangues. Em *Diante da dor dos outros*, Susan Sontag percebe esse sintoma:

Permanecer dentro dos limites do bom gosto foi a razão primária apresentada para não exibir nenhuma das horripilantes imagens dos mortos colhidas no local do atentado do World Trade Center, logo após o ataque no dia 11 de setembro de 2001.¹⁸

Sontag tem razão. No dia 11 de setembro de 2001, na posição de editor de fotografia da *Folha de S.Paulo* com a incumbência de selecionar as fotografias mais representativas

para a primeira página e para o caderno especial sobre o atentado, estranhamos o fato de o grande número de fotografias recebidas das três grandes agências internacionais, além da pesquisa que fizemos em agências que possuíam fotógrafos atuando nos locais atingidos pelo ataque terrorista, não exibir corpos de pessoas que haviam morrido no episódio. Estimava-se, nos primeiros momentos após os ataques, que mais de mil pessoas poderiam ter morrido. Dias mais tarde oficializou-se o número de 2.829 vítimas fatais.

Apesar desse número e da maciça cobertura de imagens que o evento mereceu, praticamente não se viu imagens de pessoas mortas publicadas na grande imprensa. Fotografias de corpos junto aos destroços dos prédios não chegaram a circular pelas agências internacionais. Comentou-se muito que havia uma espécie de “acordo tácito” entre as empresas de comunicação e o governo norte-americano para não expor esse tipo de imagens, com o intuito de não chocar os parentes das vítimas, como cita SONTAG. Também teria sido uma forma de não mostrar aos terroristas imagens que lhes serviriam como uma espécie de troféu. O fato é que a imprensa teve um comportamento muito diferente de quando eventos do mesmo porte ocorreram em outras partes do mundo, sobretudo fora dos países do primeiro mundo.

As imagens que circularam exaustivamente pela imprensa, do ataque ao WTC, foram as que mostravam a explosão das torres gêmeas após serem atingidas pelos aviões, o pânico das pessoas que presenciaram a cena, alguns feridos leves que estavam nas ruas próximas e os destroços. Para a mídia, foi um evento sem sangue.

SONTAG nos lembra, porém, que o mesmo “bom gosto” que a mídia cumpriu a risca na divulgação de imagens do atentado ao WTC historicamente não ocorre quando as vítimas fazem parte, por exemplo, do Terceiro Mundo:

Quanto mais remoto ou exótico o lugar, maior a probabilidade de termos imagens frontais completas dos mortos e dos

agonizantes. Assim, a África pós-colonial existe na consciência do público em geral no mundo rico – além de sua música sensual – sobretudo como uma sucessão de fotos inescrivíveis de vítimas com olhos esbugalhados...¹⁹

Para exemplificar esta assertiva de SONTAG, pesquisamos imagens realizadas durante o ataque militar das forças norte-americanas e britânicas ao Iraque, iniciado com um bombardeio sobre Bagdá em 19 de março de 2003, um ano e meio após o atentado terrorista aos Estados Unidos. Para a cobertura do conflito, o exército americano permitiu que repórteres-fotográficos e cinematográficos se infiltrassem em alguns determinados batalhões. Esses repórteres foram apelidados de ‘embutidos’ (*embedded*, em inglês). Para integrar as tropas, todos esses profissionais da imprensa tiveram de assinar um acordo com os governos norte-americano e britânico de só divulgarem informações por eles permitidas. O acordo previa, por exemplo, não fotografar as baixas do próprio exército. Do outro lado, porém, era território livre. Os cadáveres e a dor dos iraquianos foram mostrados à exaustão, inclusive com o próprio governo iraquiano propagando imagens com o intuito de chamar a atenção da comunidade internacional.

SONTAG nos lembra, ainda, que essa forma diferenciada de representação que preserva as imagens de alguns e reforça estigmas em outros, atravessa os tempos na história da humanidade:

Em geral, os corpos com ferimentos graves que aparecem em fotos publicadas são da Ásia ou da África. Essa praxe jornalística é herdeira do costume secular de exibir seres humanos exóticos – ou seja, colonizados: africanos e habitantes de remotos países da Ásia foram mostrados, como animais de zoológicos, em exposições etnológicas montadas em Londres, Paris e outras capitais européias, desde o século XVI até o início do XX.²⁰

Fotografias que se tornaram símbolos dos ataques ao

WTC, em Nova York, e ao metrô londrino, em 07 de julho de 2005, por exemplo, exibiam executivos de terno, gravata, pasta executiva e jornal em punho simbolizam o mundo dos negócios, o capital. Sujos, machucados, diante de um cenário de horror, os dois personagens eleitos pelos fotógrafos conseguem manter uma aparência resignada, digna. A ideia de que não sucumbiram diante da barbárie lhes empresta uma expressão destemida e heroica, quase a mesma que devotamos às esculturas de importantes personagens da história em praças públicas.

São imagens de forte simbolismo para representar a ideia do poder que foi atacado. Tais efeitos são reforçados pelo ângulo de tomada da imagem. Os fotógrafos se posicionaram na mesma linha do olho dos personagens e se preocuparam em mantê-los no centro da imagem, composição que denota deferência. Este é o ângulo e a postura pelo qual se representam os “iguais”. Mostra que os fotógrafos se identificam com as vítimas. “Nós” fomos atacados, dizem subliminarmente as imagens.

O problema não está em mostrar a violência, até porque a denúncia é uma das funções mais nobres do jornalismo, na qual a fotografia tem suma importância, o problema está na forma diferenciada, antagônica até, de relatar episódios da mesma magnitude quando estes ocorrem em locais ou entre pessoas de diferentes classes sociais, por exemplo. É o que conclui também a jornalista brasileira Iriz Angélica Medeiros em sua dissertação de mestrado:

É de extrema importância constatar que o problema não está no ato de o fotojornalismo mostrar a face pobre e violenta do mundo. O problema está em apenas difundir estereótipos de pobreza e violência, através da representação fotográfica sempre dos mesmos lugares, sempre das mesmas vítimas, do mesmo ponto de vista. Como se em países mais pobres e desprivilegiados em alguns aspectos não existisse beleza ou mesmo outros tipos de problema. Como se os países ricos não enfrentassem também sérios problemas, seja de violência urbana, cinturões de pobreza e exclusão social. Dessa

forma, o fotojornalismo mostrado na grande mídia sustenta uma imagem um tanto cínica da realidade e reforça padrões de opinião já existentes. Nos falta atualmente maior diversidade de informação para uma sólida compreensão sobre a realidade desse nosso mundo tão complexo, incluindo os países ricos e suas deficiências, incluindo os países pobres e suas conquistas.²¹

Seguindo essa linha de raciocínio e revendo em perspectiva as coberturas jornalísticas que envolveram tragédias e violências em cruzamento com o pensamento de SONTAG, não podemos deixar de pôr em foco a possibilidade da fotografia, dependendo de seu uso na mídia, ser um potente instrumento de perpetuação de estigmas e preconceitos disseminados diariamente pelas páginas dos jornais.

Entre os anos de 1990 e 1991, quando ocorreu a Guerra do Golfo, o jornalista José Arbex Jr. era o editor responsável pelo caderno *Mundo da Folha de S.Paulo*. Posteriormente ele escreveu algumas reflexões reveladoras sobre as imagens da guerra que chegavam às redações dos jornais, enviadas pelas agências internacionais:

À época, como editor de exterior da *Folha de S.Paulo*, eu procurava selecionar fotos de seres humanos no ‘lado árabe’ (!). Em geral, tais fotos não existiam. Os árabes eram apresentados apenas como uma ideia, um conceito ameaçador. Isso explica, aliás, porque tantos acreditaram que ‘ninguém morreu’ na Guerra do Golfo. Os árabes já haviam sido culturalmente eliminados, antes de serem fisicamente exterminados²².

Anos mais tarde, ARBEX Jr. retoma a discussão sobre o mesmo tema, em outra publicação, para explicar com mais detalhes o que ele intencionou dizer no texto acima sobre os árabes serem apresentados na mídia como um conceito ameaçador:

Durante os seis meses de preparação do ataque de Washington a Bagdá - de agosto de 1990, quando Saddam

Hussein invadiu o Cuáit (sic), a janeiro de 1991, quando a guerra começou - o mundo foi inundado por fotos de soldados americanos mobilizados para a guerra, e de seus familiares que ficavam nos Estados Unidos. Tínhamos todas as informações sobre os soldados americanos: sabíamos seus nomes, suas idades, com quem namoravam, onde viviam, quem eram os seus pais, os seus filhos. Do 'lado de cá', nada sabíamos. Ou melhor, recebíamos as famosas imagens de mulheres com véu ('eles' são machistas), de garotos de quinze anos armados até os dentes ('eles são fanáticos'), de feiras de camelos na Arábia Saudita ('eles são atrasados'). Por meio dessa operação os árabes se tornaram invisíveis, tanto quanto os soldados americanos se tornaram nossos amigos, figuras familiares e simpáticas.²³

Fotografar por um único ponto de vista ou mesmo optar por não fotografar, deixando este ou aquele aspecto fora do alcance da visão dos leitores é uma forma recorrente de manipular a informação, como nos lembra KOSSOY:

A omissão, a autocensura, a censura política, e todas as demais formas de censura às imagens sempre foram uma prática corrente de manipulação de informação, fato que ocorre tanto nos países em que vigoram os regimes democráticos quanto naqueles onde prevalecem a intolerância e o autoritarismo.²⁴

Seja na atuação como repórter-fotográfico ou editor, percebemos que esse jogo de poder e de tratamentos diferenciados parece permear várias esferas na sociedade, da qual o jornalismo seria apenas mais um campo. Por exemplo, quando o repórter-fotográfico chega ao local onde ocorreu um crime, geralmente já estão presentes a polícia, bombeiros, paramédicos ou a defesa civil, dependendo do caso e da gravidade.

A primeira barreira a ser vencida pelo repórter-fotográfico, que muito mais que o repórter de texto, necessita ter acesso à cena dos fatos, é convencer as autoridades presentes a lhe permitir exercer seu trabalho. Quando as

vítimas são enquadradas como *outsiders*, esse acesso é invariavelmente livre e as autoridades envolvidas acabam colaborando de várias formas para que a equipe de jornalismo não tenha problemas em apurar os fatos, chegando mesmo a transgredir algumas normas que findam por expor em demasia pessoas acusadas de crimes, por exemplo, quando as obrigam a dar entrevistas, como presenciamos em algumas oportunidades. Sem saber de seus direitos, essas pessoas acabam agindo por coerção. Se, ao contrário, a cena dos fatos envolver *integrados*, ou ocorrer nas regiões ditas nobres da cidade, o *script* geralmente é outro. Dificilmente a imprensa terá acesso ao local, as autoridades responsáveis negam informações e alardeiam o direito de proteção e a preservação da imagem das vítimas. Falam o menos possível e, sobretudo, não deixam que imagens sejam feitas.

Supondo que algum repórter-fotográfico consiga furar o bloqueio e fotografar a cena de um crime que envolva algum *integrado*, a não ser que essa imagem tenha alguma informação relevante para elucidar o crime, fatalmente será vetada no processo de edição do veículo. Como já dissemos anteriormente, há um certo pacto silencioso em nome da preservação da imagem de certos grupos sociais e de determinadas pessoas, que perpassa as redações da grande mídia.

Mesmo quando todo o acesso à imprensa é permitido, por não ser possível cercar os espaços, como nos grandes atentados ou tragédias naturais, pode-se constatar que os fotógrafos adotam uma postura diferente ao abordar a cena, quando as vítimas pertencem a grupos mais ou menos privilegiados na escala social.

Um exemplo foi a morte misteriosa do jornalista Andrea Carta, diretor da revista Vogue Brasil, em 16 de setembro de 2003. Carta teria caído da janela do apartamento do empresário Rogério Fasano, após uma discussão entre ambos, no Jardins, bairro nobre da cidade de São Paulo. O episódio mereceu cobertura discreta e em tom sóbrio por parte dos jornais paulistanos.

Carta e Fasano pertencem a famílias abastadas e influentes da sociedade paulistana. Imagem do corpo do jornalista não foi realizada em nenhum momento. A polícia não permitiu e tampouco era interesse dos jornais obter tal imagem. A cobertura fotográfica do enterro, por recomendação da direção do jornal e a pedido da família, foi feita à distância, sem mostrar parentes ou outras pessoas presentes, assim como nos outros jornais da cidade. A investigação sobre a morte aconteceu em sigilo de justiça. Do ponto de vista técnico, o repórter-fotográfico tem várias alternativas a seu dispor para viabilizar uma abordagem mais ou menos impactante, como o uso de lente grande-angular, que distorce a cena e aumenta a dramaticidade, a exploração de ângulos mais inusitados conferindo uma visualidade mais agressiva à imagem, como dito no capítulo anterior, além de composições privilegiando cores primárias, *closes* mostrando ferimentos ou lágrimas, são alguns recursos que denotam essa busca pela fotografia de impacto. Tais recursos auxiliam no processo da construção narrativa e da modulação da ênfase que o fotojornalista quer atribuir a seu registro, que parte do real para se tornar uma quase ficção, descolando-se da sua *primeira realidade*, como sugere KOSSOY: “a imagem de qualquer objeto ou situação documentada pode ser dramatizada ou estetizada, de acordo com a ênfase pretendida pelo fotógrafo em função da finalidade ou aplicação a que se destina”.²⁵ O modo como o repórter-fotográfico cria/constrói a narrativa, em cruzamento com os preceitos editoriais de seu veículo, pode embutir uma trama ideológica, cultural e política que espelha o jogo de poder e a hierarquização da sociedade a partir de pressupostos geralmente preconceituosos, que resultam em assimetrias na forma de representar esta ou aquela classe, este ou aquele indivíduo. Uns têm direito a preservar suas imagens em situações constrangedoras, outros menos, outros nenhum. Nas redações dos grandes jornais brasileiros, a situação da criminalidade e do combate ao tráfico de drogas, no Rio de Janeiro, é um tema recorrente nas reuniões de pauta. Por

se tratar de uma das cidades com maior fluxo de turistas no mundo, é também sede de filiais das grandes agências internacionais, que com suas equipes de jornalismo geram conteúdo que é difundido em escala global diariamente. O contraste entre a beleza natural, que lhe rende a insígnia de “cidade maravilhosa”, e o universo do tráfico e da criminalidade, é uma combinação paradoxal que rende imagens de grande impacto e que, invariavelmente, reforça no exterior a visão de exotismo e de periculosidade dos trópicos, difundida desde tempos remotos²⁶. Na maioria das vezes o que ocorre no dia a dia das favelas e dos morros cariocas não chega aos jornais, porém, quando os conflitos aumentam, ou há vítimas em áreas mais nobres da cidade, a temperatura jornalística sobe e geralmente o retorno vem em imagens de grande impacto. É muito comum que os repórteres-fotográficos consigam captar imagens que exibam corpos alvejados por tiros e abandonados em locais públicos. O que causa espanto, também, é a aparente tranquilidade com que os moradores locais tratam a morte e a violência que os rodeia. Universo cru, sem nuances, sem metáforas. Quando uma classe social se vê o tempo todo representada de forma marginalizada pelo olhar impositivo e hegemônico que a mídia muitas vezes ajuda a construir, sem ter os mesmos meios para reagir e se mostrar de outra forma, finda por introjetar esta imagem social que lhe é imposta. É quando o jornalismo exclui a polissemia do seu discurso, se abstém de enveredar pela complexidade do ser humano em nome de uma facilitadora e genérica taxionomia da sociedade. É o exercício narrativo como agente gerador de estereótipos, como esclarece Edgar Roskis:

Os indivíduos não são colocados mais no quadro de uma imagem pela sua singularidade ou simplesmente porque eles aí estão – eles e ninguém mais –, eles são escolhidos por sua representatividade estatística, sua conformidade com um modelo de alteridade aceitável – portanto, assimilável – pelos

cânones da visão ocidental, publicitária, do mundo: bastante “outros” para serem exóticos, suficientemente “mesmos” para merecer nosso interesse e suscitar nossa compaixão.²⁷

Quando os jornalistas e os proprietários dos veículos representam as parcelas menos instruídas da população através desse prisma redutor e estereotipado, auxiliam no processo de incutir, por meio deste discurso monocórdico, que essas pessoas se vejam, por um lado, como um perene caso de polícia, como desvio de um comportamento padrão imposto pelo *status quo*, e para que se identifiquem, por outro lado, com essa imagem hegemônica que os representa.

Esta práxis pode corroborar para um estado de submissão dessas classes menos afortunadas e instruídas. Pode ser uma forma de “domesticar” este público, tirando dele a capacidade de transformar sua própria imagem. Este mecanismo de construção de identidades pela representação pode se revelar, assim, altamente perverso. Os meios constroem o público e conferem a ele uma “identidade” que simplesmente obedece e espelha a hierarquização da sociedade construída a partir de preconceitos, jogos de poder e hiper-valorização dos atributos econômicos. Ao problematizar essas questões que afetam a mídia em geral, e o fotojornalismo em particular, colocando em xeque a sua ética, buscamos demonstrar como esse descompasso entre realidade e representação-interpretação, pode encobrir campos mais obscuros raramente percebidos pelos leitores e normalmente fora dos debates mais acalorados quando se discute a conduta da imprensa.

Notas

1 Diariamente, de segunda à sexta-feira, na redação da *Folha de S. Paulo*, são realizadas duas reuniões editoriais. A primeira, às 08h, com a presença de um secretário de redação com os pauteiros (editores-assistentes) de todas as editoriais diárias, além da Fotografia e da Arte. Nesta reunião é montada a *agenda setting* que irá nortear os principais investimentos

do corpo editorial do jornal durante o dia, podendo ser alterada a qualquer momento diante de novos e importantes fatos noticiosos. A segunda reunião, às 16 horas, tem caráter mais executivo e conta com a presença de pelo menos dois secretários de redação, mais o editor da primeira página e todos os outros editores do jornal que devem relatar o andamento das principais coberturas do dia. Neste encontro é delineada a manchete, as notícias que irão ocupar as capas dos cadernos, as fotografias que concorrem para a primeira página e páginas internas, bem como as artes que deverão ser confeccionadas com o intuito de auxiliar no didatismo de reportagens mais complexas. Dependendo das novidades que acontecerem no mundo após a reunião, tudo pode ser mudado antes do primeiro fechamento, às 20 horas (edição nacional), ou anteriormente ao segundo fechamento, às 23 horas (edição São Paulo). Alterações na edição podem ocorrer, em casos excepcionais, durante a rotação da última edição até aproximadamente 01 hora da manhã.

2 Cristina Ponte. *Leituras das notícias*. Lisboa: Livros Horizonte, 2004.

3 Id e Ibid, p. 114.

4 Dentro do planejamento estratégico dos grandes jornais é comumente programada uma ampla pesquisa de perfil de leitores de tempos em tempos, geralmente dividida em dois módulos: assinantes e leitores que compram o jornal em bancas. Os parâmetros aferidos servem tanto para orientar o rumo editorial do jornal, quanto para o departamento de marketing balizar os investimentos das agências de publicidade que procuram público consumidor em determinadas classes socioeconômicas, faixa etária, gênero etc. No caso da *Folha de S. Paulo* a pesquisa é feita pelo Instituto Datafolha.

5 Utilizamos o termo em inglês *outsiders* (forasteiros) no sentido usado pelos autores Norbert Elias e John L. Scotson (*Os Estabelecidos e Outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000) para denominar a parcela da sociedade que dentro do jogo de poder e hierarquia, são excluídos e estigmatizados por questões geralmente ligadas a tensões raciais, étnicas, de classe, por optarem por um modo de vida que difere da maioria, etc. Geralmente sem poder de reação, também por falta de coesão como grupo social e político, vivem à margem sem a devida garantia dos seus direitos civis e dos bens sociais.

6 Dos mesmos autores, o termo *estabelecidos* designa a parcela social oposta aos *outsiders*. Situados nas principais posições hierárquicas de poder na sociedade, os *estabelecidos*

- fazem a manutenção do seu status quo salientando a diferença com os *outsiders* num movimento que impede a coesão destes por meio da proliferação de preconceitos.
- 7 Tomaz Tadeu da Silva. *A produção social da identidade e da diferença*. In: *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000, pág. 81.
 - 8 Cf. Liz Wells. *Photography: A Critical Introduction*. England, Routledge, 3rd. edition, 2004.
 - 9 Op. Cit. 6, p. 91.
 - 10 Stuart Hall. *Da diáspora – Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, pp. 400-401.
 - 11 Gisèle Freund. *Fotografia e Sociedade*. 2ª ed., Lisboa: Vega, 1995, p. 37. (Coleção Comunicação & Linguagens).
 - 12 Norbert Elias e John L. Scotson. *Os estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p. 26.
 - 13 Op. Cit. 9, p. 396.
 - 14 Id. e Ibid., p. 401.
 - 15 Op. Cit. 11, p. 23.
 - 16 Op. Cit. 10, p.37.
 - 17 Boris Kossoy. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 3ª. ed., 2002, p. 20.
 - 18 Susan Sontag. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003, p. 59.
 - 19 Id. e Ibid. p. 61.
 - 20 Id. e Ibid. p. 62.
 - 21 Iriz Angélica Medeiros. *O fotojornalismo internacional na grande imprensa globalizada*. Dissertação de mestrado defendida no Centro Universitário Senac, 2006. p. 88.
 - 22 José Arbex Jr. *Showrnlismo: a notícia como espetáculo*. São Paulo: Casa Amarela, 2001, p. 117.
 - 23 José Arbex Jr. in *SACCO, Palestina: uma nação ocupada*. 3ª ed. São Paulo: Conrad, 2004, p. 09.
 - 24 Boris Kossoy. *Fotografia e história*. São Paulo: Ática, 1989, p. 77.
 - 25 Op. Cit. 16, p. 52.
 - 26 Cf. Boris Kossoy e Maria Luiza Tucci Carneiro. *O olhar europeu. O negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo: Edusp, 1994.
 - 27 Edgar Roskis. *A decadência do fotojornalismo*. Universidade Paris X, Departamento das Ciências da Informação. <http://diplo.uol.com.br/2003-01,a543>, acesso em 21 de novembro de 2007.



Nova York, 11 de setembro de 2001
fotografia de Alcir N. da Silva

Biografias

Alberto Bitar (Belém, PA, 1970)

Vive em Belém. Formado em Administração de Empresas pela Universidade da Amazônia em 1995. Iniciou na fotografia em 1991 nas oficinas coordenadas por Miguel Chikaoka na Associação Fotoativa. Realizou as séries “Fotografismo Urbano” e “Efêmera Película”, trabalho selecionado em 1996, pelo projeto Antártica Artes com a Folha em São Paulo. Repórter do jornal O Liberal de 1996 a 2001. Prêmio Especial do Salão Arte Pará em 2002 com o vídeo “Doris”, em parceria com Paulo Almeida e Leo Bitar. Bolsa de pesquisa do Instituto de Artes do Pará, em 2003 com o projeto “Enquanto Chove”, vídeo com co-direção de Paulo Almeida. Realizou as individuais “Solitude” (1994), “Hecate” (1997) e “Passageiro” (2005) - esta última integrou a programação do 7º Mês Internacional da Fotografia de São Paulo. Em 2009 foi selecionado pelo projeto Rumos - Artes Visuais do Instituto Itaú Cultural. Vem participando de mostras coletivas no Brasil e exterior, como o Salão da Bahia, Prêmio Porto Seguro de Fotografia, Prêmio Fundação Conrado Wessel, Salão Internacional de Fotografia Abelardo Rodrigues Antes - Havana/Cuba, e “Desidentidad”, no Instituto Valenciano de Arte Moderna, na Espanha. Integra os acervos do Museu de Arte Moderna de São Paulo, MAM da Bahia, Fundação Biblioteca Nacional, Coleção FNAC, Pirelli/Masp entre outros.

Carlos Dadoorian (Rio de Janeiro, RJ, 1964)

Vive em São Paulo desde 1995. Realizou cursos de fotografia no International Center of Photography (ICP), em Nova York, e no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), passou a desenvolver trabalhos nos quais as fotografias surgem editadas sequencialmente criando narrativas lúdicas seja no formato de vídeo, livro ou em polípticos. Realizou sua primeira individual, “fluxos”, em 2006. Participou da Semana EPSON FNAC/FS da Fotografia em São Paulo e em Campinas em 2007, exposição “A Criação do Mundo”, na Micasa (SP) sob curadoria de Eder Chiodetto e do projeto “Quase Todos os Dias São Paulo”, dirigido por Alberto Bitar

que ganhou o prêmio do Júri do 30. Festival de Cinema & Cidade em 2008. Participou do Arte Pará nos anos de 2007 com trabalho de vídeo-foto “para que estes saltos tão grandes?” e 2009 com “derek me jarman”, composto por 36 imagens magnetizadas.

Coletivo Parênteses (Grupo, São Paulo, SP)

Formado em São Paulo durante o segundo semestre de 2009 por Paloma Klein, Rodrigo Antonio e Vicente Martos, com o intuito de trabalhar questões da atualidade através de múltiplas plataformas. Paloma e Rodrigo tem formação acadêmica em fotografia e Vicente em performance. O coletivo, além da fotografia, desenvolve pesquisas em linguagens artísticas contemporâneas como videoarte, instalação e performance.

Vicente Martos (Guarulhos, SP, 1985)

Formado em Comunicação e Artes do Corpo pela PUC-SP. Cursou teatro no Teatro Escola Macunaíma. Participou de diversos salões acadêmicos, ganhou o prêmio de melhor trabalho na área de artes no salão da PUC-SP. Participou de montagens teatrais e do projeto RODA – Mostra de Artes Visuais que pensam o corpo no Espaço GAG – Grupo de Arte Global.

Rodrigo Antonio (São Paulo, SP, 1983)

Formado em fotografia pelo SENAC. Participou das exposições “Fragmentos Urbanos” na passagem subterrânea da Consolação (São Paulo); “Lá e Cá 2” na Galeria SENAC (São Paulo), Instituto Português de Fotografia (Porto/Lisboa), Instituto Camões (Brasília) entre outras.

Paloma Klein (São Paulo, SP, 1986)

Pesquisadora em arte, fotógrafa e bacharel em fotografia pelo SENAC. Desenvolve atividades como assistente de curadoria de Paulo Klein. Participou das exposições coletivas “Fotografitti” e “CatarataNow” em São Paulo.

Dirceu Maués (Belém, PA, 1968)

Vive em Brasília. Começou a fotografar em 1990 e em 1991, participou da Fotoativa, ministrada por Miguel Chikaoka

em Belém. Trabalhou como repórter fotográfico e atuou como instrutor de oficinas na Fundação Curro Velho, em Belém. Tem participado de exposições coletivas no Brasil e exterior como “Rumos Visuais” – Itaú Cultural. São Paulo-SP (2009), “Salão Paranaense”. Museu de Arte Contemporânea do Paraná. Curitiba – PR (2007); “Salão da Bahia”. Museu de Arte Moderna da Bahia. Salvador – BA(2007); “Paisagens Transitórias - Prêmio Porto Seguro de Fotografia” – São Paulo – SP(2007); “Festival Internacional de Arte Eletrônica SESC VIDEOBRASIL” – São Paulo – SP(2007); “FestFotoPoa” - Porto Alegre – RS (2007); “Coleção Pirelli/Masp de Fotografias” - (Masp) - São Paulo – SP(2005); “Quotidien et cérémonies” - Bibliothèque Saint John Perse – Aubervilliers – França; “Coleção Joaquim Paiva”-Théâtre de la Photographie, Nice – França(2005). Realizou as individuais “Dos Sonhos que não Acordei” em São Paulo, Campinas, Curitiba, Rio de Janeiro e Brasília(2007/2008) e “Ver-o-Peso pelo Furo da Agulha” em Porto Alegre, Rio de Janeiro e Belém(2004/2005). Atualmente desenvolve trabalho autoral e pesquisas com fotografia pinhole, construção de câmeras artesanais e a linguagem do vídeo. Cursa Artes Visuais na Universidade de Brasília.

Eliezer Souza Carvalho (Belém, PA, 1986)

Vive em Belém. Graduando em Artes Visuais pela Universidade Federal do Pará, participou das oficinas “Cinema história em quadrinhos” em 2009 na UNAMA – Universidade da Amazônia, “Fotografia em P/B e Laboratório em P/B” em 2001 na Fundação Curro Velho e “Claro Curtas” em 2010 na Casa da Linguagem.

Eurico Alencar (Turiçu, MA, 1963)

Vive em Belém. Repórter fotográfico desde 1979. Atuou nos jornais “O Liberal”, “Jornal do Comércio” e “Amazonas em Tempo”. Participou em várias edições do Salão Arte Pará entre os anos de 1981 a 1997, incluindo Menção Honrosa em 1996. Realizou as individuais “Olhar Varredor” no Museu do Estado do Pará em 1996 e Galeria Mário Barata em Fortaleza em 2000 e “Urubu Pássaro Ecológico” na Galeria Vicente Sales em 2007. Prêmio no “Salão de Fotografia de Sorocaba – 500 Anos de Brasil” em 1999 e no Concurso Nacional de

Fotografia – Fome de Justiça entre outros. Possui fotos publicadas nos jornais “A Folha de São Paulo”, “O Globo” e nas revistas “Veja”, “Isto é” e “Agora”.

Felipe Pereira Barros (Maceió, AL, 1982)

Vive em São Paulo. Formado em Artes Plásticas pela Faculdade Santa Marcelina, cursa mestrado na Unicamp de Campinas-SP. Iniciou em 2005, sua prática em videoarte com pesquisas sobre memória, tempo e identidade. Desenvolve trabalhos com apropriação de antigos filmes familiares reeditados e subvertidos em novas narrativas e fotografias antigas em processos físicos de desgaste, lidando com a questão do desaparecimento da memória. Em 2009 venceu na categoria Originalidade, com “Memória Perdida” no II Festival Internacional de Filmes Curtíssimos em Brasília e participou com sete trabalhos no “Território Ocupado” em Campo Grande - MT. Participa de inúmeros festivais e exposições no Brasil como “O Minuto e a Cidade”, Festival do Minuto, no MASP em São Paulo, 20 Festival do Júri Popular, Festival Mostra Tiradentes de Curta Metragens, Arte.Mov, Festival Internacional de Videoarte – Belo Horizonte, Prêmio Porto Seguro Fotografia – São Paulo – SP, II Janela Internacional de Cinema do Recife, Cine Esquema Novo – Porto Alegre, Mostra Indie de Cinema – Belo Horizonte / São Paulo, 5ª Bienal VentoSul – Mostra vídeos de artista - Curitiba, 20º Curta Kinoforum Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, Festival Câmera Mundo de Filmes Independentes, Rotterdam, Holanda, 15ª Salão Unama de Pequenos Formatos em Belém entre outros.

Felipe Pamplona (Belém, PA, 1982)

Vive em Belém. Graduado em Artes Visuais pela UNAMA - Universidade da Amazônia. Artista visual e produtor áudio-visual. Técnico e pesquisador do Museu da Imagem e do Som em Belém.

Flávio Araújo (Belém, PA, 1979)

Vive em Belém. Formado em Educação Artística habilitando-se em artes plásticas na Universidade Federal do Pará em 2004. Em 2006, participou da coletiva “Itinerários - Arte Pública”, e, no ano seguinte, foi premiado no II Salão

da Vida, realizado no Memorial dos Povos. Em 2008, expôs trabalhos no 14º Salão Unama de Pequenos Formatos, sendo contemplado com o Prêmio Aquisição. Nesse mesmo ano, obteve a bolsa de pesquisa Experimentação e Criação Artística concedida pelo Instituto de Artes do Pará e participou da coletiva “Contigüidades: Dos Anos 1970 aos Anos 2000”, no Museu Histórico do Estado. Selecionado no projeto “Rumos Artes Visuais 2008/09” promovido pelo Instituto Itaú Cultural, integrou as exposições “Trilhas do Desejo” no Itaú Cultural, São Paulo - e no Paço Imperial - Rio de Janeiro. Em 2009 foi selecionado para o 28º Salão Arte Pará em Belém.

Flávio Damm (Porto Alegre, RS, 1928)

Vive no Rio de Janeiro. Fotógrafo principiante aos 16 anos. Como amador publicou fotos, pela primeira vez, feitas com uma câmera Voigtlander 6 x 6, na “Revista do Globo”, uma publicação gaúcha da qual, dois anos depois foi o titular do Departamento Fotográfico. Em 1948 fez as primeiras - e únicas - fotos do ex-ditador Getúlio Vargas, em seu auto-exílio na fronteira do Sul. As fotos correram o mundo, publicadas pelos mais importantes jornais e revistas. Fotografou para a Globe Photos e Black Star, agências de Nova Iorque. Membro da equipe da revista “O CRUZEIRO” durante dez anos. Esteve preso, em 1951, pelo Exército Argentino durante a ditadura do General Perón e, em 1953 foi o único fotógrafo brasileiro que cobriu a Coroação da Rainha da Inglaterra. Foi correspondente nos Estados Unidos (1957/58). Profissionalmente fez 68 viagens ao exterior e expôs na Europa, Estados Unidos e países da América do Sul. Possui um acervo de 60.000 negativos em preto e branco, e só opera com luz ambiente, em formato de negativo 35mm sempre com lente normal. Não usa teleobjetivas e desconhece câmeras digitais. Ilustrou 19 livros, dois com textos de Jorge Amado, Érico Veríssimo, Orígenes Lessa e Gilberto Freyre. Atualmente trabalha em projeto de texto e fotos, para o livro VEJO LISBOA, resultado de sete meses fotografando a capital portuguesa. Sua exposição, em Curitiba, no Museu Oscar Niemeyer, ficou aberta durante 139 dias, recorde brasileiro. Participou em 2009 da mostra “Bressonianos” no Sesc Pinheiros com curadoria de

Eder Chiodetto. Fotografa diariamente e é colunista, há seis anos, da Revista PHOTO MAGAZINE escrevendo sobre Fotojornalismo. Além de exposições faz palestras e leitura de portfolios.

Gina Dinucci (São Paulo, SP, 1974)

Vive em São Paulo. Artista visual, arte-educadora, pesquisadora e administradora do blog coletivo de arte ENCAIXE. Licenciatura Plena em Educação Artística pela Universidade Guarulhos (UNG) e Mestrado no Instituto de Artes da UNESP. Morou no Japão durante cinco anos e utiliza em sua produção diversas linguagens artísticas como, fotografia, gravura, desenho e pintura. Seus trabalhos abordam temas relacionados à fragmentação e texturas do corpo, à desmaterialização da paisagem e à discussão sobre as relações humanas. Participou das exposições “Panorama Coletivo” – Atelier M.Macoe, “Bom Retiro, uma costura de povos” – Museu da Energia de São Paulo em 2009; Coletiva “09 Maneiras” - Espaço Cultural El Cafófo em 2008; Coletiva na “Pixel House” em 2006; Mostra de Fotografia “Brasil Afro” - Votorantim e “Um Olhar Fotográfico” - Centro Cultural Oswald de Andrade em 2005.

Haroldo Saboia (Fortaleza, CE, 1985)

Vive em Fortaleza. Formado em Jornalismo pela Universidade de Fortaleza. Trabalha como fotógrafo freelancer desde 2005. Colaborou em veículos nacionais como O Povo, Folha de São Paulo, Revista Capricho entre outros. Já expôs seu trabalho em Lisboa, Salvador e Fortaleza. Atualmente, desenvolve três projetos : o ensaio intitulado “Maria, Maria, Madalena” sobre o universo singular de 3 mulheres no município de Acopiara ; desenvolve ainda os ensaios “Despalavras” e “O obscuro cintila”, que abordam os silêncios, os fragmentos de encanto. Do canto mudo do rito, dos mitos e da vida cotidiana sertaneja.

João Menna Barreto (Porto Alegre, RS, 1985)

Vive em Curitiba. Documentarista, cursa ciências sociais e fotografa para narrar o mundo. Participa desta edição do Prêmio Diário com um ensaio chamado “Saturno nos trópicos”, que divulga sua pesquisa fotográfica sobre a

melancolia brasileira. O título é também do livro homônimo de Moacyr Scliar. www.joaomennabarreto.com.br

José Diniz (Niterói, RJ, 1954)

Vive no Rio de Janeiro. Fez pós-graduação em Fotografia na Universidade Cândido Mendes no Rio de Janeiro, pintura no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Atualmente estuda na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Publicou o livro “Literariamente” em São Paulo em 2008 e o livro coletivo “SAARA Carioca” em janeiro de 2010 no Rio. Realizou exposições individuais em São Paulo - 2008, Paraty - 2007 e no Rio de Janeiro - 2006. Participou de coletivas no FOTORIO 2009 e 2007, Foto Arte Brasília 2009 e 2007, Jardim Botânico do Rio de Janeiro 2007 e 2008, Foto Cine Clube Bandeirantes 2007, 2008 e 2009 e Festival de Inverno de Ouro Preto em 2009. Participou de seleções e prêmios como DeVERcidade – Fortaleza – 2010, Prêmio Leica-Fotografe em 2009 (menção honrosa), Prêmio Almirante Tamandaré 2009 (1º. Lugar e menção honrosa) Ministério da Marinha – Salvador; 4º. Festival Internacional de Arte em Mídias Móveis (VIVO Arte.mov) – Belo Horizonte – 2009; Prêmio Fórum de Comunicação e Sustentabilidade em 2009; FESTFOTOPOA – Porto Alegre – 2008 e 2009; Prêmio João Primo de Fotografia – 2008; Mostra de Fotografia de Recife – 2007 e 2008; Prêmio Marc Ferrez de Fotografia – SESC – Brasília – 2007; dentre outros. Possui obras no acervo da coleção Joaquim Paiva. www.josediniz.com.br

Kenji Arimura (Suzano, SP, 1982)

Vive em São Paulo. Estudou fotografia na City of Westminster College enquanto trabalhava em um estúdio de retratos e era assistente de fotógrafos de moda e publicidade em Londres. A experiência adquirida em diferentes áreas da fotografia enriqueceu os elementos visuais de seu trabalho documental e de fine-art, no que se refere à percepção e expressão dos seus pensamentos. No momento seus projetos autorais são focados no conhecimento da cultura brasileira contemporânea.

Mateus Sá (Olinda, PE, 1975)

Vive em Recife. Formado em Comunicação Social, começou

a fotografar em 1997, mesmo ano em que fundou o Coletivo Canal 03, do qual faz parte até hoje. Em 2005 publicou o livro “Luz do Litoral” e participou como um dos autores do livro “A Cambinda do Cumbe”, em 2006. Desde 2007 coordena a Semana de Fotografia do Recife. Fundou com outros profissionais o projeto Fotolibras – Fotografia Participativa com Jovens Surdos, onde atua como educador e um dos coordenadores. Professor do Curso Superior de Fotografia na Universidade AESO Barros Melo (PE) desde 2009. Participou de exposições no Brasil e exterior como “Gente e Lixo” – no Mês da Fotografia em Hof (Alemanha), “Bresil Bresilis Pernambuco – Cultura Popular Arte Contemporânea”, Ano Brasil na França 2005 - Espaço Sextius – Aix-en-Provence – França e “Ilê Nago” - Espaço Kotopo – Lyon- França em 2005. Em 2009 participou no “Premio Porto Seguro Fotografia” (SP), com o trabalho “Eu por Ele e Ele Por Mim” e em 2010 foi selecionado para expor no DeVERcidade (CE), com o mesmo trabalho.

Octávio Cardoso (Belém, PA, 1963)

Vive em Belém. Fotógrafo desde 1984. Participa de projetos e ações na “Associação Fotoativa”. Tem atuado em fotojornalismo, fotografia de estúdio e desenvolve projetos de documentação, arquitetura e publicidade. Participou das exposições “Panorama da Fotografia Contemporânea Brasileira” - SESC - São Paulo em 1993; “Il Fotonorte - Amazônia o olhar sem fronteiras” - Belém, Quito (Equador) e Berlin (Alemanha) em 1999; “Brasileiras: Fotógrafos de Belém do Pará”, Centro Português de Fotografia, Porto/ Portugal; “Une Certaine Amazonie” – Seine-Saint-Denis, França/2005, “Fotoativa Pará – cartografias Contemporâneas” no Sesc – Pompéia em São Paulo em 2009 e “18ª Coleção Pirelli/MASP de Fotografia” - São Paulo em 2010. “Lugares Imaginários”, seu trabalho premiado no Diário Contemporâneo de Fotografia é resultado de Bolsa de Pesquisa do “Instituto de Artes do Pará” em Belém.

Paulo Wagner Oliveira (Rio de Janeiro, RJ, 1981)

Vive em Belém desde 2000. Graduando em Artes Visuais pela Universidade Federal do Pará – UFPA onde desenvolve pesquisa com pintura, escultura e desenho. Participou

das mostras “Primeiros Passos – CCBEU” em 2008 e “IV Seminário de Educação Estética” em 2009, mesmo ano em que obteve Prêmio Aquisição no “Salão Arte Pará”. Em 2010 realizou individual “Exteriorizando Conflitos – Esculturas” na Galeria Cezar Leite da Universidade Federal do Pará.

Pedro Motta (Belo Horizonte, MG, 1977)

Vive em Belo Horizonte. Formado em 2002 na Escola de Belas Artes, UFMG. Participou das exposições “Geometria Impura” - Museu de Arte Moderna em Salvador, Noorderlicht Gallery em Groningen, Holanda, “Paralela” em São Paulo, “2ª Bucharest Biennale, Bucharest, Romênia, “ 5ª Bienal Internacional de Fotografia e Artes Visuais de Liège” na Bélgica, “Fotografia Contemporânea Brasileira”, Neue Berliner Kunstverein em Berlim, Alemanha, “ III Mostra do Programa Anual de Exposições do Centro Cultural São Paulo” em São Paulo. Em 2008 publicou junto com Pedro David e João Castilho o livro “Paisagem Submersa”. Artista representado pela Galeria Luisa Strina, SP.

Rodrigo Torres (Rio de Janeiro, RJ, 1981)

Vive no Rio de Janeiro. Assistente do artista plástico Luiz Zerbini desde 2006, trabalhou na conservação de obras de arte com André Alvim em 2005. Estudou na faculdade de pintura na Escola de Belas Artes-UFRJ além de ter realizado cursos no Parque Lage, R.J, onde durante o ano de 2010 participa do Programa de Aprofundamento. Participou de diversas exposições coletivas, dentre elas destacam-se Abre Alas na galeria A Gentil Carioca, Rio de Janeiro, “35º salão de arte contemporânea Luiz Sacilotto” em Santo André, SP, “Realidades Impossíveis” na Fototeca Juan Malpica em Veracruz no México e “16º Salão UNAMA de Pequenos Formatos” onde recebeu Prêmio Aquisição em 2010. Em 2009 realizou sua primeira exposição individual “Defeito” na galeria A Gentil Carioca.

UMCERTOOLHAR (Grupo, São Paulo, SP)

O Grupo de Fotografia UMCERTOOLHAR, é o resultado do processo de aproximação de um agrupamento muito diversificado de fotógrafos oriundos de encontros realizados pelo artista visual Sinval Garcia nas Oficinas Culturais do

Estado de São Paulo. Nasceu da necessidade de criar uma estrutura que incentive, divulgue e represente o trabalho de jovens fotógrafos. Todo o trabalho é permeado pela investigação poética e reflexão sobre o ato fotográfico, suas implicações e desdobramentos. Realizando trabalhos desde 2007, na cidade de São Paulo, a característica principal do UMCERTOOLHAR é atuar tanto como grupo de estudos, banco de imagens, ou como mecanismo de criação conjunta, gerando interessantes sinergias, fóruns de discussão entre os seus membros e fotógrafos convidados que se aproximam dos trabalhos propostos pelo Grupo. Os fotógrafos participantes do UMCERTOOLHAR são Celina Kostaschuk, Germania Heibe, Rosa Morena, Sinval Garcia e Xica Lima.

Walda Marques (Belém, PA, 1962)

Vive em Belém. Iniciou na fotografia em 1989, participando de oficina do fotógrafo Miguel Chikaoka na FotoAtiva. Em 1993 participou do Salão Paraense de Arte Contemporânea e ainda no mesmo ano das coletivas “Fotografia construída”, no Museu Lasar Segal e “Fotografia Brasileira Contemporânea”, no SESC – Pompéia, ambas em São Paulo. Em 1994 realizou sua primeira exposição individual “Maria tira a máscara que eu quero te ver”, e da exposição comemorativa dos dez anos da Oficina Fotoativa, em Belém e no Rio de Janeiro. Em 1996 apresentou “Era uma vez caixa de fósforos” na Galeria Theodoro Braga no CENTUR em Belém/PA. Em 1998 ganhou o prêmio CCBEU com “A estória de Bernadeth”. Em 1998 com “O homem do Hotel Central” ganhou prêmio ABRA-Coca-Cola em São Paulo. Participa desde 1992 de várias edições do Salão Arte Pará como artista selecionada, premiada e convidada especialmente nas edições de 2006 e 2009. Em 2005, participa do Panorama de Arte Brasileira, Museu de Arte Moderna de São Paulo. Publica as fotonovelas “O Homem do Central Hotel” em 1998 e “A Iludida” em 2004 e o livro “Lembranças” em 2009. Possui trabalhos em acervos como “Fotografia Contemporânea Paraense – Casa das Onze Janelas” em Belém e “Coleção Pirelli/MASP de Fotografia” em São Paulo.

Yukie Hori (São Paulo, SP, 1969)

Vive em São Bernardo do Campo, SP. Formada em Artes

Visuais pela Escola de Comunicações (ECA-USP), atua também como designer gráfica. Com a fotografia busca discernir, identificar ou realçar e, ao mesmo tempo, questionar as construções convencionais do olhar, que usualmente fixam e limitam a realidade percebida. Apropriando-se das estratégias da fotografia em representar, simular ou camuflar a realidade, seus trabalhos transitam entre a instalação, a intervenção em site-specific e os meios digitais, com o propósito de criar relações entre o espaço e a imagem fotográfica. Tem participado de exposições no país e no exterior, como “Segunda Muestra de Arte Iberoamericano”, no Centro Cultural de España, na Cidade do México; “34º SARP - Salão de Arte de Ribeirão Preto Nacional-Contemporâneo”, no Museu de Arte de Ribeirão Preto Pedro Manuel-Gismondi, em Ribeirão Preto (MARP), onde recebeu o prêmio aquisitivo Leonello Berti; individual na “III Mostra do Programa de Exposições 2008”, no Centro Cultural São Paulo (CCSP), em São Paulo, trabalho premiado com a Residência RIAA. Em 2009, participou do Programa de Residências Artísticas para Criadores de Iberoamérica y de Haití en México e no ano anterior, da Residência Internacional de Artistas en Argentina (RIAA).

PRÊMIO DIÁRIO CONTEMPORÂNEO DE FOTOGRAFIA COMISSÃO DE SELEÇÃO E PREMIAÇÃO

Mariano Klautau Filho

Nasceu, vive e trabalha em Belém. Fotógrafo, pesquisador e professor da Universidade da Amazônia/UNAMA. Consultor Associação FotoAtiva. Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/PUC-SP. Coordenador do projeto “Fotografia Contemporânea Paraense – Panorama 80/90”, edital Petrobrás Artes Visuais - 2002. Criador e coordenador do “Colóquio Fotografia e Imagem” realizado pela Associação FotoAtiva desde 2002. Participa de diversas exposições no Brasil e exterior: “Finisterra_Carta Aérea” – Wiesbaden – Alemanha (2008), “I Bienal del Fin Del Mundo”- Ushuaia – Argentina (2007), “Desidentidad” - Valência – Espanha (2006), “Veracidade” – São Paulo (2006), “Equatorial” – Cidade do México (2009), “Realidades Imprecisas” – São Paulo (2009), “18ª Coleção

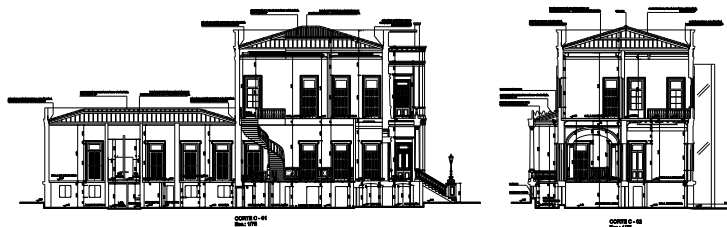
Pirelli/MASP de Fotografia” - São Paulo (2010) entre outras. Realizou a individual “Finisterra” em Belém no MHEP e Casa das Onze Janelas (2008), Montevideu no Fotoclub Uruguayo (2009) e São Paulo na Fauna Galeria (2010).

Cláudia Leão

Nasceu em Belém. Vive e trabalha entre Belém e São Paulo. Fotógrafa e Pesquisadora. É Professora Assistente I da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal do Pará e como convidado no Senac/Moda, em São Paulo. Doutoranda em Comunicação e Semiótica PUC/SP. Participou de coletivas nacionais e Internacionais: “Rumos Visuais” Instituto Cultural Itaú Visões e Alumbraamentos – Fotografia Contemporânea Brasileira na Coleção Joaquim Paiva. Tem trabalhos publicados em “Mapas Abiertos Fotografía Latinoamericana 1991-2002” e “Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo”. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em fotografia, atuando principalmente nos seguintes temas: ontogênese da imagem, saudade, memória, esquecimento e imagens esquizofrênicas.

Eder Chiodetto

Nasceu, vive e trabalha em São Paulo. Fotógrafo, jornalista, professor, curador e crítico de fotografia. Mestre em Comunicação pela Escola de Artes da USP/SP. Colaborador do jornal “A Folha de São Paulo”, onde trabalhou muitos anos, como editor de fotografia. Colaborador da revista “Bravo”. Realizou o livro fotográfico “O lugar do escritor”, em 2002, que recebeu o prêmio Jabuti, em 2004. Trabalha como curador independente de projetos nacionais e internacionais, como “Olhar e Fingir – Coleção Auer” no Museu de Arte Moderna de São Paulo, “A Invenção do Mundo” - Coleção da Maison Européenne de La Photographie/ Paris no Instituto Itaú Cultural de São Paulo, Mostra ‘Bressonianas’ no SESC –Pinheiros em São Paulo e Prêmio Porto Seguro de Fotografia entre outros.



Ficha Técnica do Livro

Organização e Coordenação Editorial

Mariano Klautau Filho

Produção

Mariano Klautau Filho (Curador do Projeto)

Marketing RBA

Daniella Barion (Gerente de Marketing), Cleide Monteiro (Coordenadora de Marketing)
e Luanne Reis (Analista de Marketing)

Textos

Mariano Klautau Filho, Cláudia Leão, Eder Chiodetto e Patrick Pardini

Fotografias do Espaço Expositivo

Irene Almeida

Imagens de abertura do livro

UMCERTOOLHAR (pág. 4), Dirceu Maués (pág. 6), Mateus Sá - detalhe (pág. 8),
Octávio Cardoso - detalhe (pág. 10) e UMCERTOOLHAR (pág. 12)

Revisão

Laís Zumero

Ficha Catalográfica

Rosa Gama (Museu da UFPA)

Design Gráfico

Andrea Kellermann

Agradecimentos especiais

Instituto Moreira Salles, Primeira Comissão Brasileira Demarcadora de Limites-PCDL (Belém),
Anna Mariani, Alcir N. da Silva, Laís Zumero, Celso Eluan, Paulinho Assunção,
Regina Vitória, Iracema Teixeira e Irene Almeida

Prêmio

Diário

contem

de Fotografia

porâneo

REALIZAÇÃO

Diário do Pará

Uma empresa da RBA

COLABORAÇÃO



**MUSEU
UFPA**

PATROCÍNIO



Prêmio

Diário

contem

de Fotografia

porâneo

REALIZAÇÃO



Uma empresa da RBA

COLABORAÇÃO



PATROCÍNIO

