

II Prêmio **Diário**
contemporâneo
de Fotografia



Crônicas Urbanas

Prêmio **Diário**
contemporâneo
de Fotografia

Crônicas Urbanas

Belém
2011

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)

RBA - Marketing

Daniella Barion (GERENTE DE MARKETING) · Cleide Monteiro (COORDENADORA DE MARKETING)
Goretti Coutinho (ANALISTA DE EVENTOS)

Projeto Prêmio Diário Contemporâneo De Fotografia

Mariano Klautau Filho (SUPERVISÃO E CURADORIA GERAL) · Lana Machado (COORDENADORA DE PRODUÇÃO)
Irene Almeida e Regina Fonseca (PRODUÇÃO) · Joyce Dias Nabíça (ASSISTENTE DE PRODUÇÃO)
Andrea Kellermann (DESIGNER GRÁFICO) · Amanda Aguiar e Dominik Giusti
(ASSESSORIA DE IMPRENSA, TEXTOS E ENTREVISTAS)

RBA - Tecnologia da Informação e Desenvolvimento

Leonidas Amorim (SUPERVISOR DE DESENVOLVIMENTO) · Oscar Alencar (SUPERVISOR DE WEBDESIGN)

Museu da Universidade Federal do Pará

Jussara da Silveira Derenji (DIRETORA) · Paulo Souza (COORDENADOR DA AÇÃO SÓCIO-EDUCATIVA)

Montagem das Exposições

Manoel Lima Pacheco

Apoio Cultural

Museu Casa das 11 Janelas (Nina Mattos) · Instituto de Artes do Pará (Heitor Márcio Pinheiro)

Agradecimentos Especiais

Celso Eluan · Paulinho Assunção · Tadeu Chiarelli · Fabize Muinhos · Rose Silveira

Programação do Projeto

Palestras & Encontros

Ernani Chaves · Fotojornalistas · Luiz Braga · Marisa Mokarzel · Mariano Klautau Filho · Tadeu Chiarelli

Oficinas

Processos da Cianotipia · Eduardo Kalif
Fotografia Documental · Guy Veloso
Diálogos Fotográficos · Alexandre Sequeira

Mostra Diários da Cidade

CURADORIA

Mariano Klautau Filho, Alberto Bitar e Octávio Cardoso

P 925

Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia: crônicas urbanas / Mariano Klautau Filho... [et al.]. – Belém : Diário do Pará, 2011.
[156p.] : il.

ISBN 978-85-64094-01-7

1. Fotografia-Brasil. I. Klautau Filho, Mariano. 2. Chaves Ernani 3. Mokarzel, Marisa.

CDD – 770.981

Realização

Colaboração

Patrocínio

Cultura e fotografia

A preservação da cultura de um povo é um compromisso de todos com a história. Como fonte de informação diária o jornal tem que saber exercer o seu papel no sentido de evitar que as pessoas percam as referências culturais.

A fotografia paraense é um desses traços culturais e históricos que vem se mantendo em evidência há gerações. A arte dos trabalhos que captam o cotidiano, a passagem do tempo e as cidades do nosso estado, produzida pelos premiados fotógrafos paraenses levou o Diário do Pará a lançar, em 2010, o Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia. O sucesso que obtivemos foi bastante estimulante. A participação de artistas de diversos estados da nossa federação surpreendeu-nos e mostrou que a ideia da mostra de fotografia em Belém, acabou por ganhar importância e prestígio nacionais. Isso aumenta a responsabilidade de todos os envolvidos nesta ação e, ao mesmo tempo, nos estimula a, cada vez mais, valorizar essa arte.

O Diário do Pará, jornal que integra a Rede Brasil de Comunicação- RBA, junto com todos os veículos do grupo, vem investindo decisivamente na preservação, divulgação e valorização de todas as formas de expressão cultural de nossa região. Com uma liderança incontestada do mercado editorial do Pará, posição essa confirmada pelo IVC – Instituto Verificador de Circulação e pelo IBOPE há 5 anos, o Diário abre cada vez mais espaços em sua cobertura jornalística para a arte da fotografia. É uma forma de aproximar esses artistas do público.

Além disso, as oficinas, as ações educativas e atividades de pesquisa que integram a mostra de fotografia, pela enorme participação do público, já demonstraram que há um grande desejo de preservação dessa arte e, seguramente, vem incentivando novos talentos a ingressarem neste elenco de fotógrafos nacionais.

Mais uma vez, a Vale, empresa que investe no Pará, tem um importante papel na Mostra deste ano. Com o patrocínio e o incentivo da Vale, o Diário do Pará conseguiu realizar uma bela mostra e premiou os trabalhos escolhidos, consolidando o Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, como o maior evento regional da categoria e um dos mais importantes projetos fotográficos nacionais.

Jader Fontenelle Barbalho Filho
Diretor Presidente Diário do Pará



Muito além das imagens

Em parceria com a RBA, no Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, esperamos contribuir com a disseminação do respeito à diversidade cultural, que nos torna mais flexíveis e próximos das pessoas. Buscamos com este projeto, por meio das imagens do espaço urbano, um caminho para emocionar, mas também para refletir e para transformar.

Acreditamos que, ao recriar o tempo urbano e pensar a cidade como meio ambiente, é possível promover uma transformação social, tornando mais tangível nosso esforço para contribuir com o desenvolvimento de nossa cidade, estado e país.

Para a Vale, a arte da fotografia não só conserva instantes em imagens. Traduz e perpetua a cultura e a história de um povo. Por isso, investimos em ações que reconheçam, valorizem, preservem e promovam acesso à nossa identidade. Este é o nosso compromisso de ajudar o mundo a imaginar e alcançar um futuro melhor.

Karen da Mota
Gerente de Comunicação Vale



O Museu na Cidade

Com a temática de Crônicas Urbanas o II Premio Diário Contemporâneo de Fotografia se dedica no ano de 2011 a explorar a cidade como lócus da cultura, tema de reflexão e de questionamento sobre o viver urbano e a presença do artista neste meio.

O Museu da UFPA, que acolhe o prêmio desde sua primeira edição, recebeu além dos selecionados e premiados a exposição “Solitude” com obras de Luiz Braga, artista convidado da edição. Oficinas, encontros com artistas, palestras integraram esta edição que apresentou um recorde de público em nosso museu. Alcançamos, assim, um duplo objetivo: ampliar a visitação e acolher as várias vertentes da fotografia brasileira.

Ao ser apresentado no Museu da Universidade Federal do Pará, o Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia nos proporciona a oportunidade de mais uma vez reafirmarmos nosso compromisso com a cultura brasileira e, em especial, a do Pará.

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



TUA 3x4 DESBOTADA
JÁ TI REI DA CARTEIRA

Sumário

Cidades possíveis <i>Mariano Klautau Filho</i>	11
Artistas Premiados	22
Artistas Seleccionados	46
Pode ainda o fotógrafo ser um flâneur? <i>Ernani Chaves</i>	93
Luiz Braga · Artista Convidado	97
Luiz Braga: imagens e afetos <i>Marisa Mokarzel</i>	106
Arte, fotografia e museu – Trajetórias do MAC – USP <i>Uma conversa com Tadeu Chiarelli</i>	114
Diários da cidade · Mostra Convidada	132
Biografias	148



Cidades possíveis

Mariano Klautau Filho

A história da grande cidade pode ser lida como a história da fotografia. O século XIX acolheu a invenção e o desenvolvimento da imagem fotográfica ao passo que imprimiu às cidades o início de uma expansão espetacular. A nova dinâmica urbana instaurada no século da Revolução Industrial viu-se refletida na expansão da linguagem fotográfica. A *imagem da cidade* moderna foi sendo construída nas vanguardas fotográficas do século XX; gráfica e abstrata pelas práticas experimentais como vemos nos ângulos e cortes de Alexander Rodchenko, nas sombras de Umbo e nas visões aéreas de Moholy-Nagy. Como diários do cotidiano, podemos vê-la também nas revistas ilustradas ou nas imagens documentais de grande impacto plástico das paisagens de Brasília por Marcel Gautherot.

A modernidade urbana experimentou sua utopia num diálogo intenso com a imagem fotográfica. A fotografia viveu sua utopia moderna ao construir a identidade da metrópole do século XX. A Paris de Atget e Cartier-Bresson. O Rio de Janeiro de Marc Ferrez. A Nova York de Alfred Stieglitz e Andreas Feininger. A São Paulo de Hildegard Rosenthal e Cristiano Mascaro. Por outros caminhos e nuances, a cidade mutante pode ser vista pelas imagens de Man Ray, Bernard Plossu, Duane Michaels, Jan Saudek, Miguel Rio Branco, Saul Leiter, Nan Goldin. Essa experiência se intensifica quando o fotógrafo, frente aos desafios da cidade contemporânea na qual os referenciais modernos da grande urbe se diluem, problematiza a experiência de legibilidade de uma cidade. Ler uma cidade significa visualizar marcos de referência que orientem seu habitante, um

transeunte ou mesmo o viajante. Para Kevin Lynch, a cidade, além de objeto percebido por milhares de pessoas, é produto de diversos construtores que a modificam constantemente: “Se em linhas gerais ela pode ser estável por algum tempo, por outro lado está sempre se modificando nos detalhes”¹. Ele considera que a “arte de dar forma às cidades para o prazer dos sentidos” é distinta das artes, porém acredita que o diálogo entre cidade (como construção) e arte (como forma) é importante para o aprendizado da qualidade visual de uma cidade. Em seu estudo *A imagem da cidade*, Lynch investiga a qualidade visual a partir das imagens mentais construídas por seus habitantes. Entre as qualidades visuais, ele propõe a análise da “clareza ou ‘legibilidade’ aparente da paisagem das cidades”. A legibilidade de uma cidade diz respeito aos seus marcos referenciais, bairros e vias que podem ser reconhecíveis como elementos de identificação e orientação. O movimento de orientação depende de um “elo estratégico” a que ele chama de *imagem ambiental*, que nasce do quadro mental que o habitante possui do seu mundo físico. Portanto, a relação que o homem mantém com sua cidade é constituída de imagens e produzida na ligação direta entre imagem mental e espaço físico, entre observador e ambiente. Legibilidade, para Lynch, é sinônimo de visibilidade num sentido mais sensorial. Ele considera que uma cidade “altamente ‘imaginável’... convidaria o olho e o ouvido a uma atenção e participação maiores” e por isso a relação sensorial que alguém pode ter com seu espaço poderia ser ampliada, aprofundada. A questão colocada por

Lynch é a da capacidade de perceber o ambiente e construir o desenvolvimento “biológico e cultural”. Esse processo se dá no jogo da experiência interior, imaginativa com a vivência exterior, movimento que vai das primeiras impressões instauradas pelos sentidos à constituição do mundo simbólico.

Nessa perspectiva, consideramos que o artista como habitante, transeunte ou viajante está imerso nesta rede de identidades visuais, imagens mentais e mundo físico. A cidade, lugar de ação da cultura possibilita ao fotógrafo pensar o espaço urbano como ambiente social e artístico ao se tornar atento observador da cidade, ator importante na representação de suas identidades. A cidade do século XXI é desafiadora para o fotógrafo contemporâneo porque é constituída de crise e superação, fatores originados da própria crise da história ou, mais especialmente para alguns pesquisadores, da crise da arte.

Em *A história da arte como história da cidade*, Giulio Argan discute, entre outras coisas, a ideia de crise da cidade como crise dos objetos gerados por ela. Sua noção de urbanismo como disciplina não distingue ciência da arte e reivindica como necessária a participação efetiva dos artistas como construtores e críticos do espaço urbano. Dominada pela tecnologia, ou melhor, pelo modo de inscrevê-la como componente dominador da cultura, a cidade, para Argan, procura compreender seus limites e buscar saídas no conceito de urbanismo entre uma estratégia projetiva e outra ambiental.

Ao considerar as visões de Lynch (ambiental) e de Alexander (projetiva), Argan recoloca o problema da viabilidade de superação da crise da cidade e se pergunta: “Mas o que de fato aconteceu na cidade moderna?”². Certamente admite que se foi perdendo a noção de indivíduo e com isso seu valor como protagonista da história: “Foi-se reduzindo cada

vez mais, até ser eliminado, o valor do indivíduo, do ego; o indivíduo não é mais do que um átomo na massa”³. Na medida em que as cidades crescem e o valor do indivíduo é constantemente diminuído, os projetos de cidade do futuro, segundo Argan, excluem o aspecto individual: “... a cidade é concebida infinitamente grande; mas ao infinitamente grande para a massa corresponde o infinitamente pequeno, o mínimo para o indivíduo”.⁴

Ao pensar sobre o urbanismo-utopia, Argan coloca o problema do urbanismo-ideologia. Para ele, é necessário que o urbanismo de fato possa ser recolocado como um guia das atividades que regem o mundo cultural. O impasse, em linhas gerais, encontra-se entre a cidade moderna em estado avançado de decomposição, após sua utopia industrial, e as novas qualidades de reinvenção dos espaços urbanos como paisagem cultural dominada pelo saber visual e tecnológico. Argan vislumbra a restituição do indivíduo na ampliação da disciplina do urbanismo e declara o artista parte integrante de uma retomada necessária. Ele ressalta a cidade constituída de coisas como imagens que se dão à nossa percepção e que nos fazem “viver na dimensão livre e mutável das imagens”. O artista, para Argan, decididamente faz urbanismo quando suas pesquisas visuais podem e deveriam ser pensadas como pesquisas artísticas. Neste sentido, tomamos Argan e Lynch – apesar de certas oposições – como referência para considerar que o fotógrafo é um artista frente à cidade real e à cidade ideal, um habitante capaz de dar forma e sentido ao espaço urbano e recriar suas imagens como lugar de ficção e realidade. Convidados a tomar a cidade como matéria os artistas que constituem a mostra **Crônicas Urbanas** recriaram-na especialmente como uma trama narrativa feito o traçado urbano de uma cidade imaginária e real.

Premiados

As respostas são as mais diversas, a começar pelos artistas premiados: Roberta Carvalho, Silas de Paula e Leonardo Sette. Em *Symbiosis*, de Roberta Carvalho, a imagem é ação desmaterializada no espaço físico a partir de projeções na copa das árvores em Belém. *Gente no centro*, de Silas de Paula, capta o ambiente dos ambulantes e transeuntes no centro de Fortaleza. A cidade do pernambucano Leonardo Sette é Paris, toda em preto e branco. A série *As luzes inimigas* promove um encontro entre estética jornalística, narrativa de cinema, diário pessoal e vídeo.

Roberta Carvalho projeta grandes imagens – rostos e corpos aparentemente imóveis – sobre o volume da folhagem das árvores. Até aí parece não haver nada que diferencie seu trabalho das grandes projeções de imagem produzidas pela publicidade ou mesmo por outros tantos artistas contemporâneos que se dedicam a esta mídia. O que define a singularidade do trabalho é um conjunto de elementos sutis que começa na observação do espaço urbano e sua paisagem arbórea; se estende na compreensão da presença e do fluxo dos passantes e habitantes daquele determinado lugar e se amplia no uso da técnica e na escolha das imagens a serem projetadas. O trabalho se desdobra em ações e experiências, em processo contínuo que se configuram como intervenção urbana, na qual estão em jogo arte, natureza e cultura. Nesse jogo, a artista procura no termo proveniente da ecologia – *Symbiosi* – a base de sua experiência de união de duas matérias distintas, da “...relação mutuamente vantajosa entre dois ou mais organismos vivos de espécies diferentes. E é dessa forma que a symbiosi, aqui proposta, ocorre. Dois entes: imagem e natureza, sendo a natureza hospedeira da arte, criando com ela um novo ser, um UNO”⁵.

As imagens projetadas são, em sua grande maioria, rostos cuja imobilidade constante é repentinamente quebrada por leves movimentos dos olhos ou da cabeça. O retrato gigante suspenso na copa da árvore de repente se move e surpreende a atenção do passante. Toda a volumetria da árvore é absorvida, e o rosto adquire uma tridimensionalidade que incorpora a sua forma. Os olhos imensos da árvore nos observam. A paisagem nos contempla, age sobre nós pondo em jogo uma situação mais complexa: a ideia de árvore como cultura, e não unicamente como natureza. A árvore urbana faz parte de um projeto de cultura, um projeto urbano. Nesse sentido, a relação proposta pelo trabalho se daria entre imagem, cultura e paisagem em que a natureza seria um conceito em crise.

Também em crise está o suporte da imagem, assim como a própria fotografia: estática e em movimento; matéria e não-matéria; dentro e fora da galeria. As dualidades ou ambiguidades materiais do trabalho de Roberta permitem ao público ter qualidades diferentes de apreensão. As grandes projeções no espaço se transformam também em fotografias como uma espécie de performance que, na materialidade do suporte em papel fotográfico, ganha uma narrativa em processo na parede da galeria. As esculturas de luz acontecem no tempo da ação, porém se transformam na suposta fixidez da imagem fotográfica já como paisagem reinventada pela cultura tecnológica.

Leonardo Sette

O trabalho de Leonardo Sette à primeira vista parece se constituir de uma série de imagens em preto e branco documentais sobre cenas de rua em Paris. O rigor clássico das imagens é o que se sobressai de modo imediato, banal, até porque são cenas que documentam fatos e situações como numa página

de jornal. Jovens em embates políticos, movimento estudantil na rua, palestras sobre cinema, um encontro com Godard. A cadência narrativa ganha força pela energia juvenil presente nas imagens. Há legendas que acompanham as imagens, porém se percebe que elas não identificam o trabalho como se fosse a etiqueta da obra no espaço expositivo ou a legenda informativa numa página de jornal. As legendas, sob a forma de alegoria, são relatos contidos nas imagens, carregados de olhar pessoal, de alguém que viveu aquelas imagens. Nesse sentido, os relatos escritos em diálogo com a narrativa fotográfica transformam-se quase em indicações de cenas para um roteiro cinematográfico.

A partir desses textos, começamos a dar mais atenção às imagens e a construir histórias sugeridas pelo fotógrafo. No diálogo aparentemente jornalístico entre a imagem e o texto, seguimos a ação de alguns personagens saídos do imaginário fílmico francês. Para entender este trabalho, de algum modo temos que buscar referência nos personagens rebeldes do ativismo político de filmes como *Amantes constantes*, de Philippe Garrel, e *Os sonhadores*, de Bernardo Bertolucci, ambos passados em Paris no contexto de maio de 1968. As pulsões amorosas, o combate estudantil e a paixão arrebatadora pelo cinema destes tempos são recuperados por Sette nesta série de imagens e textos: um incêndio em uma pequena rua ameaça Eisenstein; as bombas de gás lacrimogênio nos olhos de um fotógrafo; os irmãos Dardenne diante do público; a extrema direita no poder francês; a ausência de Godard. A fotografia de aparência documental vira ficção tal é arranjo narrativo organizado pelo artista.

As luzes inimigas também pode ser compreendida como a mesa de trabalho de um cineasta/roteirista: imagens para um *storyboard*; marcações de roteiro; anotações para um argumento. Peças de um jogo

ficcional que indicia a presença de quem participou e viveu a emoção de estar no mundo. Desse modo, pode ser diário pessoal também transformado em matéria bruta a ser organizada posteriormente. O trabalho não se resolve num único suporte. Ele se espalha (se organiza) de modo disperso em fotografia, texto e vídeo. Essa ordem dispersa solicita uma atenção diferente do espectador. No lugar da contemplação de uma unidade, temos a apreensão de dados aleatórios, peças do jogo de uma experiência de rua. A peça final deste jogo é um vídeo no qual a imagem em movimento se passa num trem. Parece final de uma película: o ponto de vista interno e fixo que olha a paisagem correndo lá fora, alternando-se em sombra e luz. No intervalo das sombras revela um casal dentro do trem, imagem que alterna com a luz da paisagem externa. A imagem desliza em movimento de fuga: um lance de cinema com final em aberto.

Silas de Paula

Gente no centro surgiu de uma motivação assumidamente política e documental por parte do fotógrafo: o problema do trabalho informal nos centros urbanos brasileiros. O desemprego e o descontrole social gerando uma vida caótica nos bairros históricos. As ideias de retirada dos ambulantes do centro de Fortaleza encontram reação na atitude do fotógrafo. Para Silas, sua câmera se dirige aos “vendedores ambulantes e seu público, demarcando a diferença de discurso sobre os marcos referenciais que apontam para o passado”.⁶ Para ele, o “mercado persa” que invadiu os centros, tomando conta dos espaços do transeunte, constitui algo vivo e colorido. Um assunto complexo na cultura urbana brasileira. Sua motivação o levou ao ensaio *Gente no centro* como resposta a esse ambiente social.

O curioso é que a série de imagens em certa medida contradiz o discurso do artista, ou melhor, supera sua motivação. Sua percepção abrange um campo maior de sentido para o ambiente. O formato quadrado das imagens indica um equipamento que força o fotógrafo a ter um olhar mais demorado sobre a cena, portanto um modo mais concentrado, reflexivo sobre a cena em que significados diversos surgem liberados de uma visão ligeira sobre os fatos.

O ensaio de Silas de Paula ultrapassa o objetivo documental e cria um ambiente onírico e solitário da vida daqueles que vivem e se movimentam no centro da cidade. Há um colorido triste em *Gente no centro* e o silêncio das imagens contrasta com a situação real dos ambulantes dos centros urbanos. Não há caos neste conjunto de fotografias. Há um mundo arrumado, anônimo e pacífico. Numa espécie de contra discurso à realidade, as imagens de Silas de Paula criam um mundo em harmonia em pleno centro caótico de uma grande cidade brasileira.

Cotidiano reinventado

Seguindo o movimento de Silas de Paula, observamos, na atitude do fotógrafo que lida com o cotidiano, sua estratégia em escapar dos perigos de certa tradição documental. Para isso, o fotógrafo contemporâneo que traz na sua formação a herança documental é aquele que reinventa o cotidiano. Às vezes, de forma simples e direta, compartilha com o público sua experiência visual da cidade. Em *Passageiro*, **Everaldo Nascimento** nos convida a um passeio pela janela do ônibus. Ao passar a vista pelas paisagens em movimento, observamos imagens dentro e fora do coletivo. O movimento de quem sai em direção à paisagem e dos que entram no veículo. Visto em forma sequencial constituído por trípticos, o trabalho põe o olhar em movimento mesmo estando

fixo dentro da mobilidade do veículo ou no ponto de ônibus em que o ambiente não muda. Belém está ali sendo reinventada e identificada pelas margens com o rio e pela presença da chuva.

A água na cidade é também reinventada pelo coletivo **Cia de Foto** com o trabalho *Chuva*. Da grande visão panorâmica pretendida pelo jornalismo diário sobre os temporais na cidade de São Paulo, o Cia de Foto mergulha no nível das ruas junto com os passantes e seus guarda-chuvas. Isolados do todo como retratos, e compondo dois conjuntos narrativos, seus transeuntes são inquietos, mas sombrios. A ação pictórica em rebaixar a saturação da cor torna os personagens circunspectos, característica que marca o Cia de Foto em outros trabalhos. Uma fotografia em cor que possui a sintaxe do preto e branco. Esse procedimento de interferência vem da prática digital aliada à construção ficcional sobre a fotografia do cotidiano urbano. Para o coletivo, a intenção é tratar “a chuva como forma, como ferramenta estética para criação de quadros. Abrir mão das imagens já mediadas, do acervo que São Paulo gera de sua chuva...”.⁷ Importante observar que o exercício da forma pretendido pelo grupo não se esgota na construção plástica, pois a agonia ou a circunspeção dos personagens nas imagens é captada nas ocorrências factuais de uma grande cidade que existe e cujos habitantes sofrem sua rotina na volta do trabalho. Os dois conjuntos de fotografias são ligados por um vídeo; câmera fixa que observa o alagamento de uma rua que virou rio no Jardim Pantanal, bairro na periferia. O que nos mostra essa imagem? Uma paisagem tranquila como um quadro pictórico em movimento ou uma rua inerte e submersa, paralisada pelo poder público?

Em outra sintonia, porém igualmente mergulhada no cotidiano cultural de uma determinada cidade, **Viviane Gueller** parte de um olhar que parece

pitoresco sobre Belém, inventa um empório de produtos “típicos” e os recoloca em circulação via internet. Rodapé – Newsletter # 10 incorpora imagens de letreiros, feiras, comidas, paisagens que ela encontra na sua deriva pela cidade e que são transformados em “produtos” de uma loja fictícia, onde tudo é grátis. A partir daí, o consumidor é convidado a dar sua opinião sobre os produtos e sua nova modalidade de “venda”. A circulação desse empório virtual se dá pelos dispositivos utilizados pelas diversas mídias virtuais na forma de newsletter e *pop-ups*. Os produtos criados por Viviane Gueller circularam por mailings do Museu da UFPA e *pop-ups* no site do Prêmio Diário como “arterreportagem”, termo utilizado pela artista quando propõe imagens da cultura de um lugar que circulam nos diversos formatos do marketing visual operado nas redes de comunicação. Trata-se de um trabalho de criação das imagens fotográficas como sendo produtos, captadas no cotidiano de Belém em outubro de 2010; portanto, uma ação documental em tempos determinados. Quando esta série passa a circular em canais de informação, adquire um caráter fictício, porém sustentado pelos dispositivos de informação objetiva. A edição # 10 sobre Belém faz parte do Projeto Rodapé constituído por outras séries, imagens e produtos captados em diversos lugares. O trabalho pode ser conhecido em seu blog [HTTP: // vivianegueller.blogspot.com](http://vivianegueller.blogspot.com). Com isso, a presença material do trabalho não se apresenta na parede da galeria, mas resulta na relação real que a artista mantém em suas caminhadas pelas cidades por onde passa.

Em *Enquanto fumo...* **Carlos Dadoorian** também transforma seu cotidiano real de fumante oprimido pelas novas leis sociais e fotografa micropaisagens do tempo e espaço onde está, enquanto é forçado ao isolamento social durante sua “sessão de fumaça”. As imagens produzidas por um *Iphone* com

o aplicativo *hipstamatic* simula efeitos de câmeras de brinquedo e foram inicialmente postadas no site de relacionamentos *Facebook*. Do virtual para o espaço real o trabalho foi realizado com parte destes pequenos momentos organizados em três conjuntos narrativos, ora fixados no espaço público destinado a fumantes, ora projetados no espaço expositivo da galeria na forma de vídeo. As imagens fixadas ou em movimento são diários de uma narrativa particular de alguém que foi confinado ao prazer solitário do hábito de fumar. Mudança social e reinvenção de um cotidiano motivaram o artista a realizar uma coleção de pequenas paisagens como um álbum de fotografia que se espalha em suportes virtuais distintos.

Signos da cidade

Outros elementos da cidade se apresentam de modo mais concreto nos trabalhos de Ionaldo Rodrigues, Fábio Okamoto e Péricles Mendes. Salvador, Belém e São Paulo se unem na captação de vestígios, grafias e equipamentos urbanos. A cidade de Ionaldo Rodrigues é um lugar que mistura passado e presente. As três imagens apresentadas nesta edição fazem parte de uma série toda em cianótipo intitulada *Botânica do asfalto*, numa clara alusão a Walter Benjamin e suas reflexões a respeito da *flânerie*.

Fazer botânica no asfalto é conhecer os tipos sociais que habitam a cidade moderna; circular no traçado urbano; deixar-se levar e surpreender-se pelo fluxo de movimento da metrópole; é sentir-se em casa, em plena rua. Enfim, conhecer a cidade e seus sinais como se fossem as linhas de sua mão. As imagens de Ionaldo Rodrigues são pedaços de uma cidade que um dia foi. Outrora oferecida em toda sua utopia ao deleite do *flâneur*, a cidade agora é um lugar parado, em ruínas, como especialmente observamos na imagem da fachada onde se lê a palavra progresso ,

escondida sob a folhagem que toma conta do prédio abandonado. O *flâneur* de Ionaldo coleciona vestígios. Às vezes com olhar aproximado no detalhe e outras, mais distante, como na visão noturna da janela de um apartamento ou no desenho dos guindastes que cortam o céu. O cianótipo confere certa nostalgia ao trabalho pela monocromia em azul. Por outro lado se mostra como um documento sem futuro, perdido em um lugar sem tempo.

As imagens de **Péricles Mendes** promovem um esvaziamento da informação publicitária contida nos *outdoors*. Em [No Logo], o artista retira com o uso da baixas velocidades da câmera todos os elementos que constituem a propaganda colada na placa do *outdoor*. Com isso, ruas e estradas marcadas pelos referenciais de consumo dos grandes painéis perdem seu sentido e imprimem à paisagem um silêncio estranho. O apagamento da publicidade não só suprime um mundo colorido do consumo, mas transforma esses grandes equipamentos que são as estruturas dos *outdoors* em esculturas gigantes; monumentos esvaziados de sentido ou prestes a absorver outros signos na paisagem urbana.

Com *Rolo da câmera*, **Fábio Okamoto** nos devolve para o detalhe da cidade e para a tecnologia das câmeras de celular num jogo de palavras e grafias escritas sobre o asfalto. Utilizando-se de um dispositivo de visualização próprio de um celular chamado rolo da câmera, o artista captou e reconstruiu os signos gráficos e verbais que servem de orientação no tráfego da cidade. As linhas divisórias de uma via de mão dupla, as faixas para pedestres e palavras como cuidado, escola, pare, devagar, entre outras, foram recombinadas, fragmentadas e reescritas como um poema concreto. O resultado abstrato que interrompe o significado utilitário de sinalização de tráfego se dá tanto no corte característica da fotografia como no dispositivo de visualização que também

obedece a um programa utilitário da câmera de celular. Ao desobedecer ao significado simbólico dos sinais urbanos e utilizar o modo de visualização de um programa para um modo de pensar a imagem, Okamoto toma o celular como caderno de anotações e apresenta um conjunto de imagens que são um mapa de desorientação. Um transeunte que capta a cidade cada vez mais em pedaços menores, com suas minicâmeras e novos modos de visualização.

Crônicas pessoais

Outra vertente observada na mostra desta segunda edição incorpora artistas que, ao invés de lidar com os signos concretos da cidade, voltam-se para dentro de um espaço mais introspectivo das reminiscências, onde os sinais da urbe estão contidos em crônicas mais íntimas. São imagens que podem pertencer a uma história de vida acontecida de fato ou a ficções desejadas. Todas têm em comum o fato de parecerem indícios de quem vê a cidade de dentro de suas casas ou de quem guarda a cidade dentro de si.

O exílio do imaginário – cenários noturnos, de **Marina Borck**, apresenta-nos uma constelação de janelas e pontos de luz na escuridão de quem olha a vista urbana de um apartamento. Mesmo distante, ao percorrer com vagar as imagens, somos capazes de quase entrar nos apartamentos. E também distantes, podemos ligar um ponto de luz ao outro, propondo sequências e histórias particulares. Cada uma das oito imagens que constituem a série é muito escura, o que cria uma desorientação e ressalta os pontos luminosos das janelas e fontes de luz urbana. Essa escuridão manipulada pela artista também reúne pedaços de luz em diferentes planos. Um olhar mais atento perceberá uma justaposição de imagens imersas num labirinto escuro, reconstruídas ficcionalmente para abrigar a imaginação do espectador:

O conjunto cria uma narrativa variável. Espaços e situações distanciadas unem-se para formar uma nova história delineada pelo olhar passageiro do observador.⁸

Desenho fotográfico, de **Keyla Sobral**, é constituído de desenhos. Decididamente não são fotografias. O trabalho não se faz em nenhum momento de um procedimento técnico fotográfico. Ele se realiza no gesto de desenhar sobre o papel imagens de objetos e escrever pequenas frases como anotações de um pensamento tomado pelas lembranças de uma relação amorosa. Desenhos de lembranças visuais construídas por objetos fotográficos: a máquina Love, o 3x4 preservado, o tubinho de filme pronto para ser revelado. Frases que acionam o botão da lembrança: o verão de 85, a posse das fotografias, a revelação do afeto.

A chave para acolher este trabalho em uma mostra de fotografia pode estar nos poemas de Ana Cristina Cesar ou nos desenhos de Leonilson. Encontra-se em um imaginário particular, amoroso, na banalidade de fotos guardadas na carteira, que possuem um sentido pessoal e intransferível. O mundo particular de recordações e objetos tem uma dimensão imaterial, onde se encontram as imagens. Nesse sentido, o pessoal passa a ser transferível no desenho fotográfico: as fotografias de um mundo vivido. O deslocamento para o suporte do desenho reativa o imaginário construído de lembranças, objetos e imagens. É dessa forma que o trabalho entra no mundo fotográfico. Outro trabalho que pode ser pensado a partir deste mundo vivido é *Deixe-me falar sobre meu pai*, de **Ricardo Macêdo**. São três pequenas fotografias de família, do tamanho das que costumamos guardar em caixas de sapato: uma festa de aniversário de criança; a fotografia de um casal e seu filho pequeno numa murada, com o rio ao fundo; e, na terceira, pai e filho em uma praça. As fotos são apresentadas na

parede em tamanho padrão das fotos de álbum de família pois são, à primeira vista, réplicas idênticas dos originais. Mas o que está replicado aí não é só uma imagem de família. Um personagem entre eles foi inserido digitalmente na cena como participante da vida desse núcleo familiar: o pai, que não participou da infância do filho, dos aniversários e passeios, agora está nas fotos como se estivesse estado ali, de fato, desde sempre, desde o seu nascimento. O artista forja delicadamente uma prova fotográfica de que o pai, apesar de não ter estado, agora está presente na história do filho. O texto que expõe as motivações do artista na realização deste trabalho é, ao mesmo tempo, um relato quase epistolar do desejo do filho. Texto aí é imagem, signo de conexão com o sentido das fotografias. Dessa forma, texto e imagem se combinam na reescrita de uma história particular, na qual as conexões afetivas estão recuperadas por um imaginário fotográfico.

Ainda queria falar de flores, de **Anita Lima**, faz parte de uma série iniciada em 2009 em que a fotógrafa procura elementos que embora pertençam a um mundo urbano não comungam da velocidade típica do cotidiano das cidades. Em igual perspectiva da visão intimista da cidade, Anita Lima percebe dentro das casas elementos que, embora considere em oposição, constroem um mundo perfeito. As plantas, os muros e as cores conferem aos ambientes também uma imagem perfeita, de um mundo em equilíbrio. O que resulta deste trabalho, além do rigor plástico, é a construção de quadros, de paisagens numa relação direta com o desejo pictórico e a idealização de mundos que habitam as cidades.

Em sentido oposto, de dentro para fora, **Fernanda Grigolin**, artista de recursos narrativos, recorre às suas reminiscências em três cidades importantes em sua vida: São Paulo, Porto Belo e Cape Town. São lugares que misturam vida, infância e trabalho. Os

três trabalhos apresentados nesta mostra são parte de uma série maior na qual os lugares fotografados (e vívidos) transformam-se em imagens literárias, não exatamente pelo encadeamento narrativo, mas especialmente pela atmosfera que consegue imprimir às paisagens. Nesse sentido, são as cidades que habitam o artista e não o inverso. Um lirismo encontrado tanto na construção de uma paisagem que pode ter sido narrada por um escritor quanto na observação do movimento, dos planos e do espaço; típicos do olhar de um fotógrafo. *Cercania* joga com elementos em torno da vivência presente e a força que exercem como signos do passado no nosso aqui e agora. Um movimento que embaralha dentro e fora, ficção e realidade.

Na mesma medida, **Fernanda Antoun** recupera imagens da memória infantil em que a cidade era muito mais a associação livre de formas e sentidos vivenciada nas sensações do que algo reconhecido e identificado como equipamentos de uma paisagem urbana. Assim, os imensos guindastes de aço da região portuária do Rio de Janeiro se tornam formas que remetem a desenhos de *Cavalinhos*, título da série. Para isso, a artista trabalha com câmeras de pequeno e médio formato, câmeras analógicas de brinquedo, aparatos precários que distorcem a paisagem real e criam fotografias mais próximas à imaginação ou a um vestígio de lembrança. A cidade corre pela janela de um automóvel em seu aspecto gigante, mas não assombrador. Em belas imagens, a paisagem da cidade é recuperada pela memória visual da infância e se põe novamente em movimento como exercício de compreensão de uma história pessoal.

Entre as paredes e as janelas

Os trabalhos de Francilins, Pedro David, Felipe Baenninger, José Diniz e Haroldo Sabóia situam-se

nos limites da invisibilidade. Os assuntos factuais tratados pela fotografia desses artistas ganharam contornos mais introspectivos já que também sinalizam experiências originadas das entranhas da cidade, dos espaços fechados. Uma cidade feita de quartos, corredores, escadas, muitas paredes e também de algumas janelas, poucas janelas. À procura de um lugar para morar, visitando apartamentos vazios, **Pedro David** faz uma coleção de paredes nuas. Cada uma recebe certa quantidade de luz em determinado período do dia. Num ato prático e necessário em busca da casa para morar, o artista se depara com o espaço vazio como receptor da luz e sombra dos dias: A incidência de luz é um fator decisivo na minha escolha.⁹ O apartamento vazio se torna uma página em branco e ele coleta a intimidade anônima de uma cidade. Nas paredes projetam-se formas nas mais diversas intensidades de luz que se constituem num catálogo subjetivo de apartamentos disponíveis pelo sistema imobiliário, que não informam nada, ou melhor apontam para janelas que não estão na imagem, mas indiciam a presença da cidade anônima. Mais para dentro da cidade seguem as imagens de **Francilins**. Um trabalho que começa na investigação da vida interior do complexo de vinte edifícios que abrigam um comércio de prostituição no centro de Belo Horizonte. O artista trabalha com este universo a partir de uma abordagem que cruza a arte, antropologia e a fotografia. Ele refaz nas imagens certas experiências vividas ao longo de dez anos nos infinitos corredores e quartos por onde circulam voyeurs de todos os tipos. A trama de corredores mencionada por Francilins revela uma grande cidade dentro da cidade. Os corredores são como ruas, os quartos, como casas nas quais as mulheres realizam o ritual explícito de sedução. Nos corredores fotografados por Francilins neste trabalho é permitido circular, abrir a porta dos quartos e olhar. O ato de olhar é

o fio condutor para que o trabalho se apresente na forma de dípticos que simulam equipamentos de estereoscopia. Os dípticos estereoscópicos são montados em uma sala escurecida que por sua vez simula o ambiente obscuro dos corredores dos edifícios. Um trabalho em preto e branco, de aparente registro documental e que transfere o assunto captado para um ambiente imersivo produzido pelo artista. Neste espaço negro só há janelas para dentro.

Ainda mergulhada nos vãos internos dos edifícios da cidade está a série *Limpeza*, de **Felipe Baenninger**. Dessa vez, o prédio abandonado do INSS Nove de Julho, no centro de São Paulo, foi ocupado por movimentos de sem-teto. O trabalho partiu de uma necessidade documental sobre os esforços da comunidade em limpar o subsolo e três pisos para que o espaço ganhasse condições mínimas de moradia. O cotidiano desse breve período de esforços foi fotografado quase como um cenário de pós-guerra. Claustrofóbico, o lugar é retratado como um espaço sem luz, onde os ocupantes transitam como espectros na tentativa de mudar o ambiente. As três imagens que fazem parte desta mostra sintetizam a ausência de perspectiva e o esgotamento do projeto moderno das cidades. O que fica são as imagens escuras de uma comunidade sem rosto se movimentando na sombra. Saber que, após o esforço de limpeza realizado pelo grupo dos ocupantes, o prédio foi retomado pela justiça numa operação policial amplia o sentido das imagens. Fica exposto o paradoxo entre cidade real e ideal frente ao sistema imobiliário da propriedade privada.

A dualidade entre o real e o ideal e o sentido de legibilidade sobre os marcos referenciais de uma cidade são componentes que fazem parte de *Arquipélago urbano*, de **José Diniz**. Uma cidade ainda vista de dentro dos edifícios; janelas que estão diante de uma natureza que observa a cidade. As ilhas oceânicas que

formam o arquipélago fotográfico de Diniz parecem estar distantes do litoral; aparentam ser paisagens inocentes, feitas para o deleite da contemplação. Há algo de romântico nas ilhas fotografadas pelo artista, algo que parece somente apoiar-se no passado das belas vistas de Marc Ferrez.

Engana-se quem vê o trabalho esgotar-se no aspecto pitoresco das paisagens. As ilhas são olhos em direção à cidade. Enquanto as contemplamos, elas nos observam em silêncio, sem alarde. As ilhas desse arquipélago estão de frente para o Rio de Janeiro, quase coladas ao litoral de uma cidade de 6 milhões de habitantes e cuja geografia peculiar foi invadida pela ocupação humana.

Natureza e cultura travam uma relação bastante complexa no espaço da cidade do Rio. O que José Diniz nos propõe aí é a relação de silêncio e troca de olhares que se dá entre o litoral superpovoado e as ilhas quase inabitadas. É a relação que se estabelece entre a paisagem construída e a natural. Muito próximas e muito distantes, uma pertence à outra. Nessa relação Simultaneamente, a geografia mental dos que habitam as cidades é constituída de elementos emocionais e subjetivos...¹⁰, que passam a operar como imagens na legibilidade de um traçado urbano. O habitante do Rio, em meio ao labirinto urbano, tem como marcos referenciais as ilhas quase virgens localizadas à sua frente. São resquícios vivos do passado de sua cidade. São as testemunhas do apogeu e desgaste da cidade moderna. Entre a contemplação idílica de quem vislumbra Marc Ferrez e o olhar sinistro das ilhas para a cidade decadente, o arquipélago de José Diniz nos situa neste limite demarcado pelas águas.

Em *Despalavras*, as cidades de **Haroldo Sabóia** nos são mostradas por retratos quase ocultos. São lugares invisíveis onde os seres estão na sombra. O artista procura nas referências poéticas de Manoel

de Barros pontes entre palavra e imagem. Neste movimento, intenta esvaziar tanto o significado objetivo das palavras como o objeto concreto das imagens. Esvaziar da imagem o objeto seria para Sabóia uma operação semelhante à de Manoel de Barros, quando busca as imagens de seus poemas: Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino das despalavras", cita Sabóia. Seguindo o poeta na busca de uma palavra que ainda não é palavra, o fotógrafo procurar construir um labirinto onde as imagens possam se desgarrar de seus referentes imediatos e desdobrar-se em lugares de ficção. São retratos de gente e bicho; são casas, paredes, janelas, que abandonam seus significados concretos para assumir uma dimensão dramática e fluída. Não sabemos se estamos em grandes cidades ou pequenos vilarejos. Dessa forma, a cidade de Haroldo Sabóia é a mais difícil de identificar pois está deslocada em outro tempo, perdido no passado ou no futuro. Os

trabalhos aqui apresentados são respostas ao desafio das cidades. Recriam o tempo urbano, a vivência pessoal, os objetos do cotidiano. Cada artista nos oferece uma cidade singular, próxima ou distante do lugar que vivemos para que possamos também olhar nossa cidade como lugar do outro.

Nesse sentido, voltando a Argan, a possibilidade que tem o indivíduo de interpretar o espaço urbano e de reagir ativamente está em mudar a cidade no que ela possui como sistema de informação. Dar à cidade uma visualidade outra que seria a possibilidade de flexão de um sistema linguístico em que a palavra, além do objeto que designa, promove uma variação que a coisa designada não tem. Essa ampliação de significado tem conexões com o campo poético do reino das imagens já mencionado e com outras paisagens visuais continuamente refeitas pelos artistas apresentados nesta mostra.

Notas

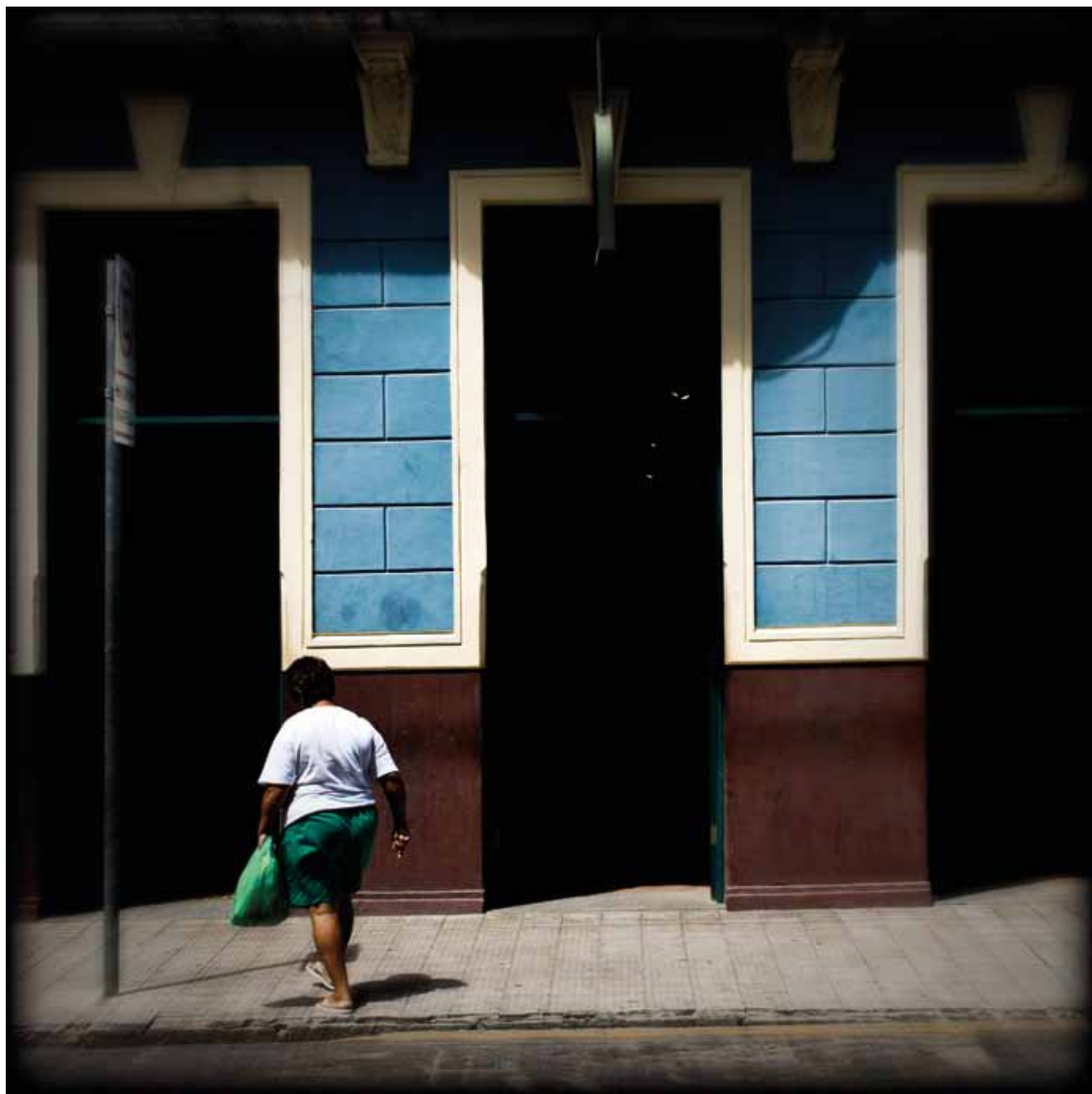
- 1 Lynch, Kevin Lynch. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes. 1997-2006. Pg.2
- 2 Argan, Giulio Carlo. *História da Arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes. 1992-2010. Pg.214
- 3 idem
- 4 Idem. Pg. 215
- 5 Roberta carvalho (Dossiê de artista).
- 6 Silas de Paula (Dossiê de artista)

- 7 Cia de Foto (Dossiê de artista)
- 8 Marina Borck (Dossiê de artista)
- 9 Pedro David (Dossiê de artista)
- 10 José Diniz (Dossiê de artista)
- 11 Haroldo Saboia (Dossiê de artista)

Artistas Premiados

Prêmio Crônicas Urbanas

Silas de Paula











Gente no Centro

Prêmio Diário do Pará

Roberta Carvalho



Projeto Symbiosis



Projeto Symbiosis



Prêmio Diário Contemporâneo

Leonardo Sette

As luzes inimigas

“Só os franceses construiriam um cinema dentro de um palácio”, admira-se o jovem cinéfilo americano, enquanto atravessa o rio Sena em direção à sala da Cinemateca Francesa no Palais de Chaillot, em Os Sonhadores de Bertolucci.

O termo cinefilia sugere patologia, doença, sífilis. Um cinéfilo vive no escuro, esconde-se ao invés de pavonear-se como o público de teatro, ou como o ator no palco de que fala Macbeth. Paris é seu maior celeiro de caves platônicas, berço esplêndido da imagem, bomba-atômica de seu vício. Bomba-antídoto, contudo, de Duras, de Resnais, de Hiroshima mon amour.

Fora da sala, a realidade espreme o peito ingênuo do amante de filmes. O excesso de luz contorna a dureza de uma rica e velha sociedade, num país hoje governado com grave teor de extremismo, à mesma luz em que protestos de rua parecem aprisionados como inofensivas imagens de arquivo, graças a um cenário antiquado – e ao preto e branco fotográfico.

Em transe, o cinéfilo então vê um trem – símbolo maior do próprio cinema – bloquear a incômoda luz no fim do túnel ao surgir desgovernado como única outra via possível de evasão e fuga desse mundo real.

Recife, janeiro de 2011

LeoSette

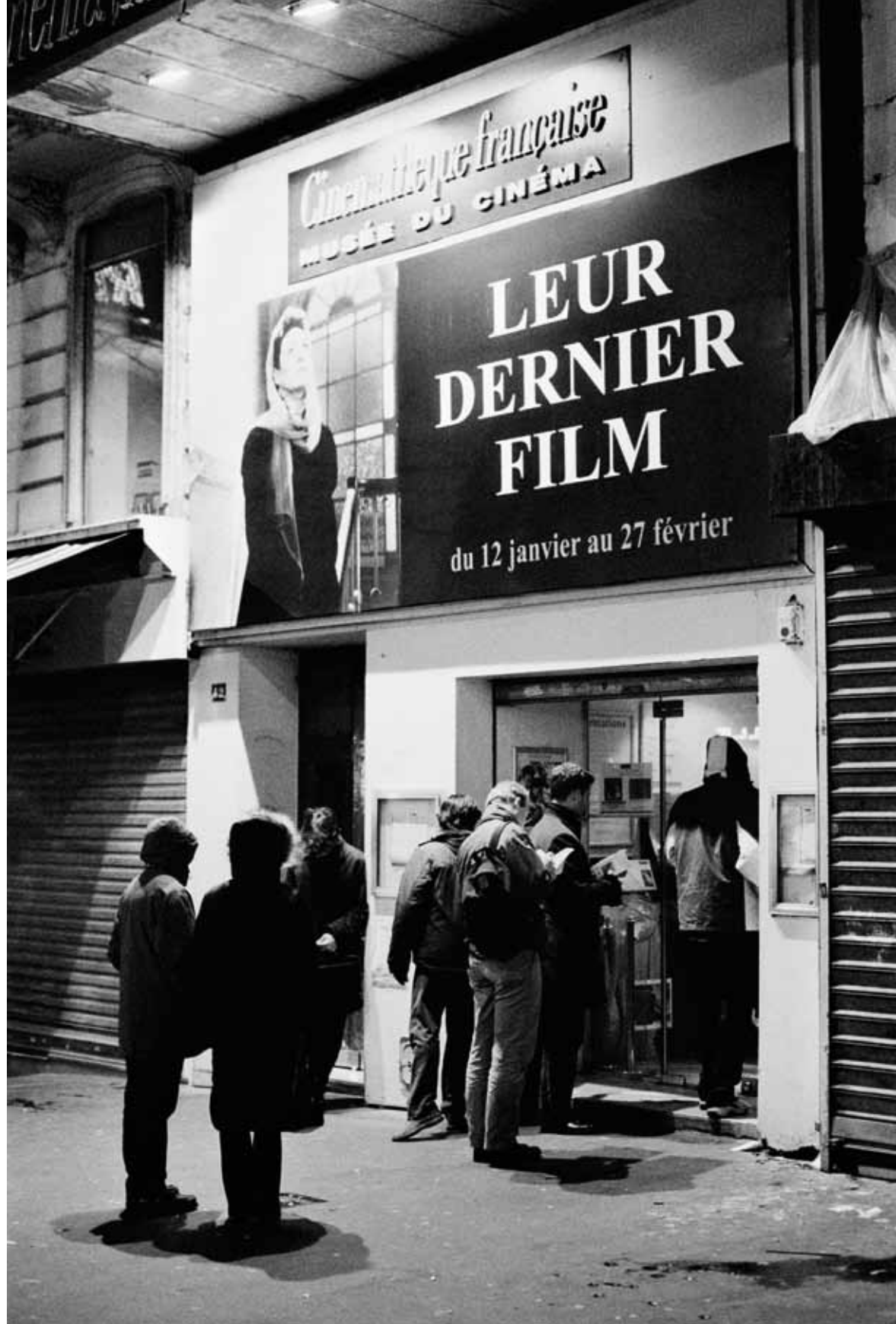


Godard não veio, Paris, 2006

Em 2006, o Centre Pompidou realizou uma aguardada retrospectiva integral da obra do mítico cineasta suíço Jean-Luc Godard. O evento incluía ainda uma grande expo-instalação e um novo filme, ambos feitos por Godard especialmente para a ocasião. Após as notícias sobre atritos entre o cineasta e o comissário da exposição, Godard anunciou poucas horas antes que não viria apresentar seu novo filme, como programado.

O Último Filme, Paris, 2005

A Cinemateca Francesa fechou suas duas antológicas salas de projeção em fevereiro de 2005, reabrindo alguns meses depois em outro endereço, renovada e ampliada. A mostra *Leur Dernier Film*, que exibiu o último filme da obra de grandes cineastas, foi a última sessão da Cinemateca numa das salas mais antigas em atividade no mundo.





*Os Irmãos Dardenne,
Paris, 2005*

Um mês após ganharem uma (rara) segunda Palma de Ouro no festival de Cannes, os irmãos belgas Jean-Pierre e Luc Dardenne estiveram no Centre Wallonie-Bruxelles durante mostra retrospectiva de sua obra, moldada por uma impressionante representação intimista das tensões sociais na Europa contemporânea.



Rolos, Paris, 2005

Na cabine de projeção do Cinema Accattonne, vizinho à Sorbonne, as cópias de projeção dos clássicos Ivan, o Terrível (Parte 1, 1944), de Sergei Eisenstein, e Viridiana (1961), de Luis Buñuel, descansam lado a lado.



Sarkozy-Le Pen, Paris, 2007

Cartazes mostrando o rosto do então candidato à presidência Nicolas Sarkozy com o nome do líder da extrema direita Jean-Marie Le Pen apareceram em Paris às vésperas da eleição, como um alerta melancólico e impotente. Em 2002, a expressiva votação recebida por Le Pen havia chocado a França e excluído o socialista Lionel Jospin do segundo turno. O flerte desinibido com idéias da extrema direita foi parte importante da eficiente estratégia que levou Sarkozy ao poder.

Ameaças, Paris, 2006
Incêndio na rua
Champollion, pequena rua
que abriga nada menos que
três diferentes cinemas de
circuito alternativo, e inúmeras
cópias de clássicos
em 35mm.





Gás, Paris, 2006

Fotógrafos atingidos por gás lacrimogêneo durante repressão às manifestações estudantis contra o Contrato do Primeiro Emprego (CPE), num movimento que parou as universidades francesas e acabou com as chances de candidatura presidencial do primeiro-ministro Dominique de Villepin.



Pedras, Paris, 2006
Numa das mais violentas manifestações contra o CPE, estudantes atacam a barreira policial que fecha o caminho ao escritório do primeiro-ministro. A França tinha até então o mais alto índice de desemprego entre jovens da Europa.





Manif¹, Paris, 2006



Manif 2, Paris, 2006



Fragmentos do
Ocidente, trem
Paris-Torino,
2007

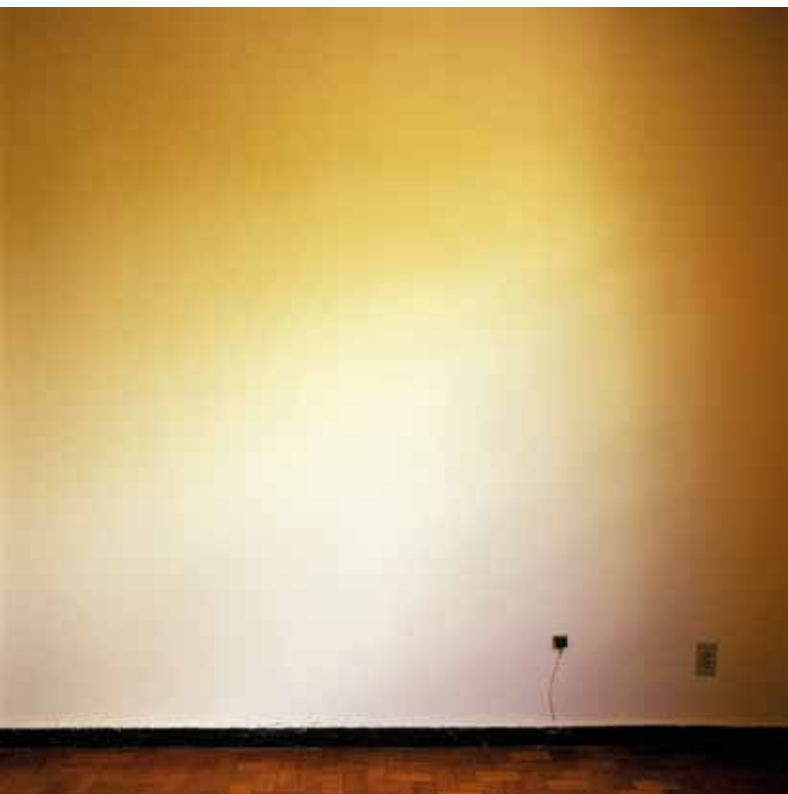


Oriente,
trem Genebra-Paris, 2007
Um casal em viagem



Artistas Seleccionados

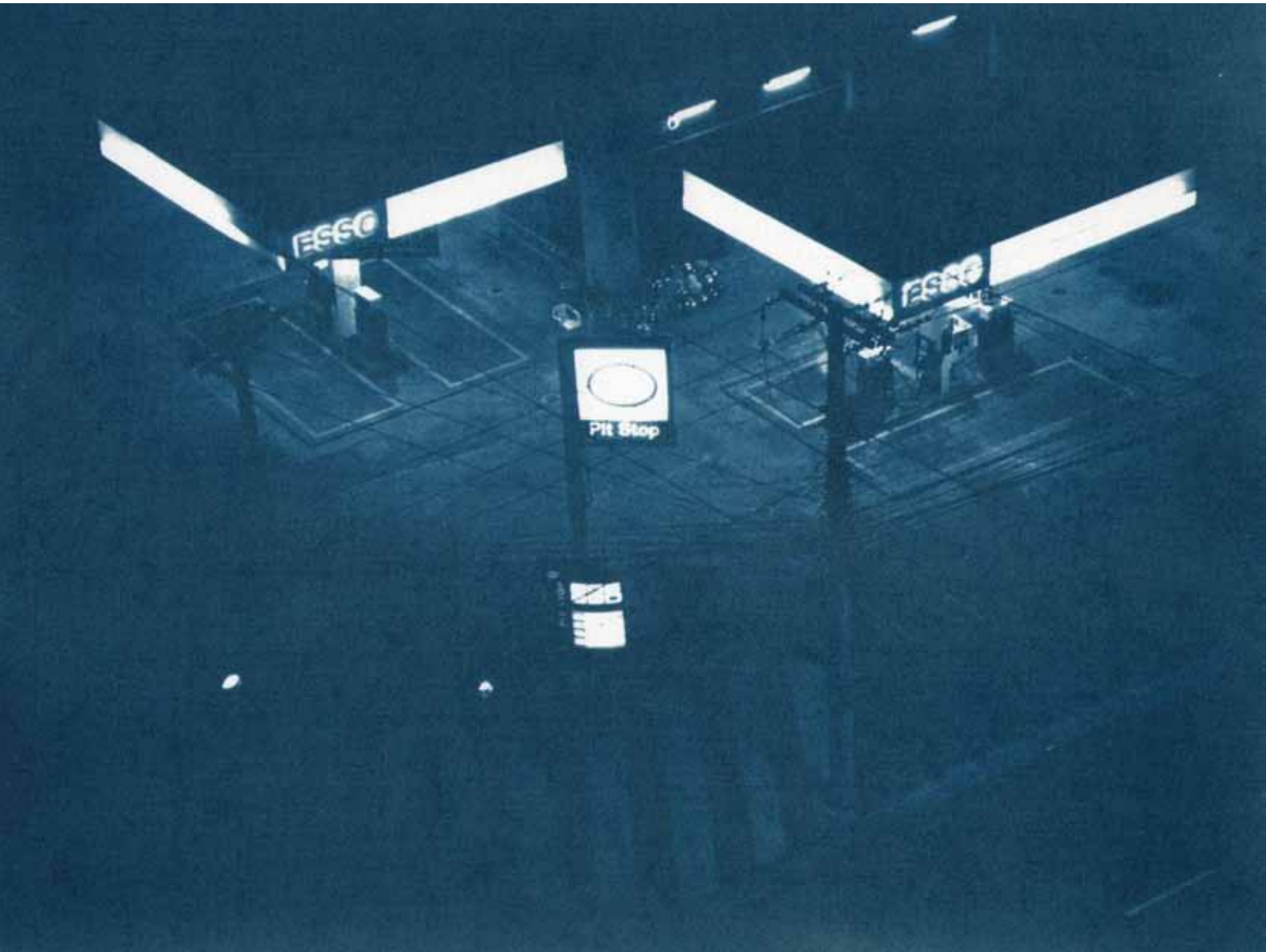
Pedro David

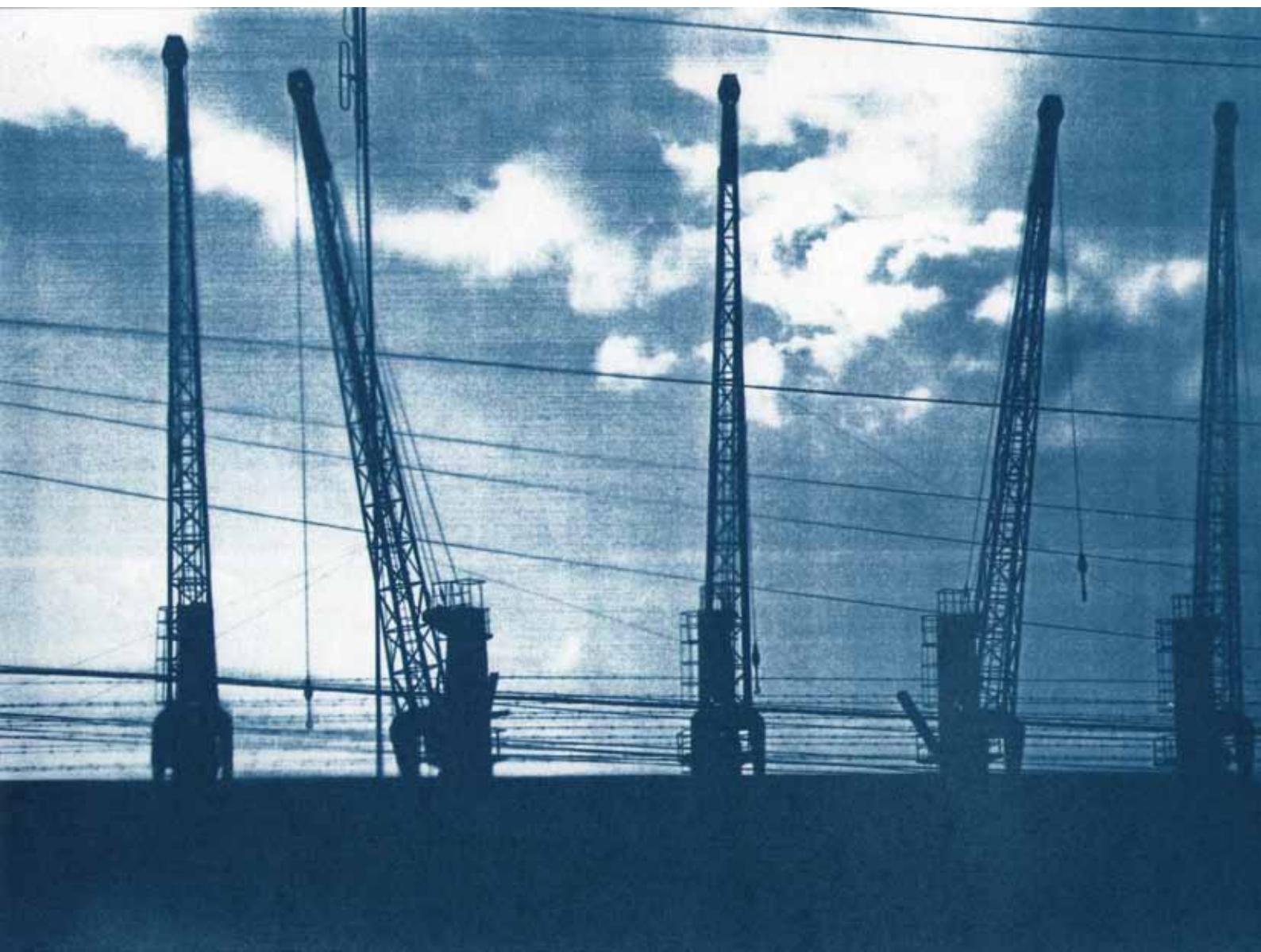






lonaldo Rodrigues







Fábio Okamoto

IBU

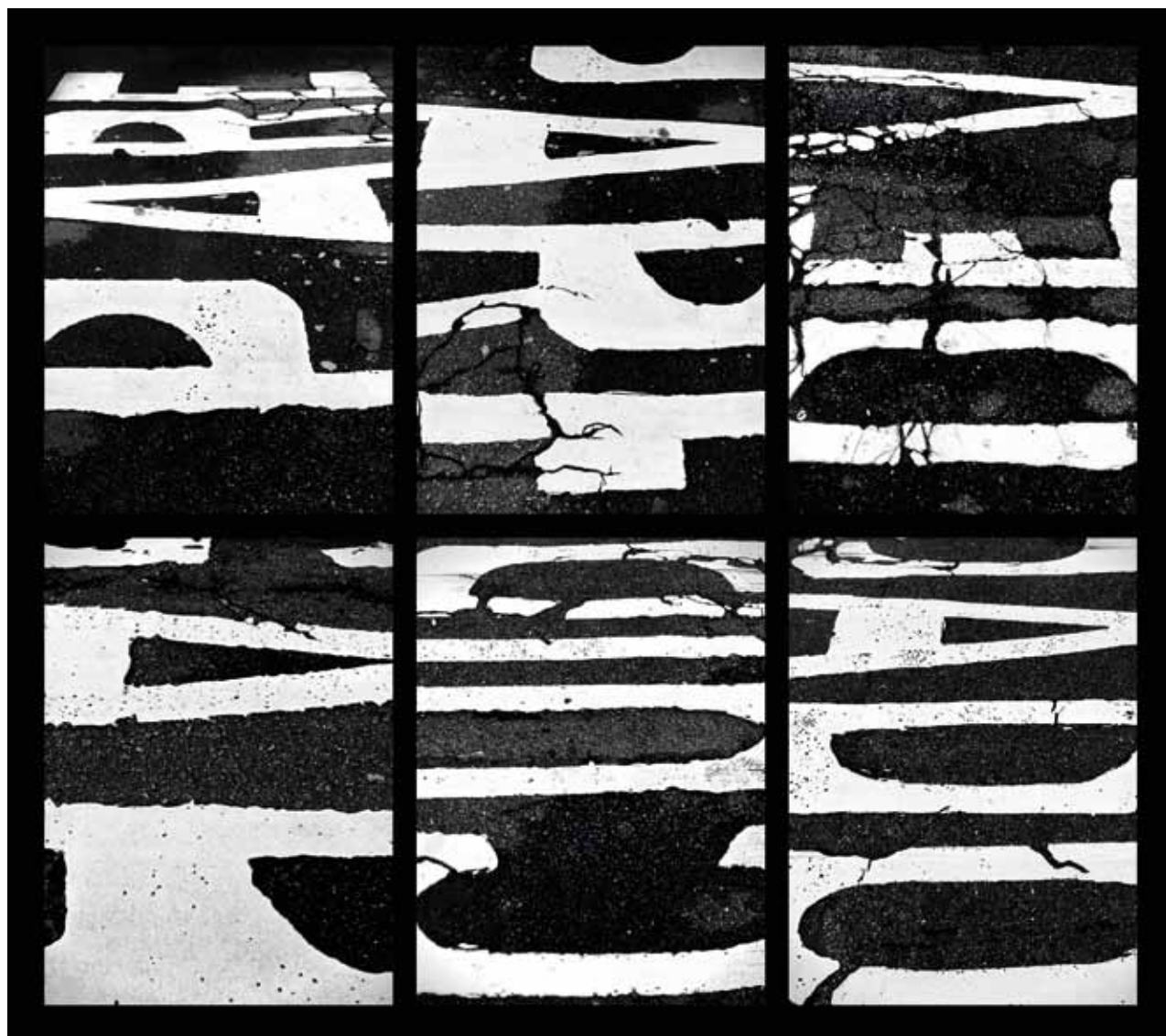
BU

US

BU

BU

BU





Projeto Rolo da Câmera

Everaldo Nascimento







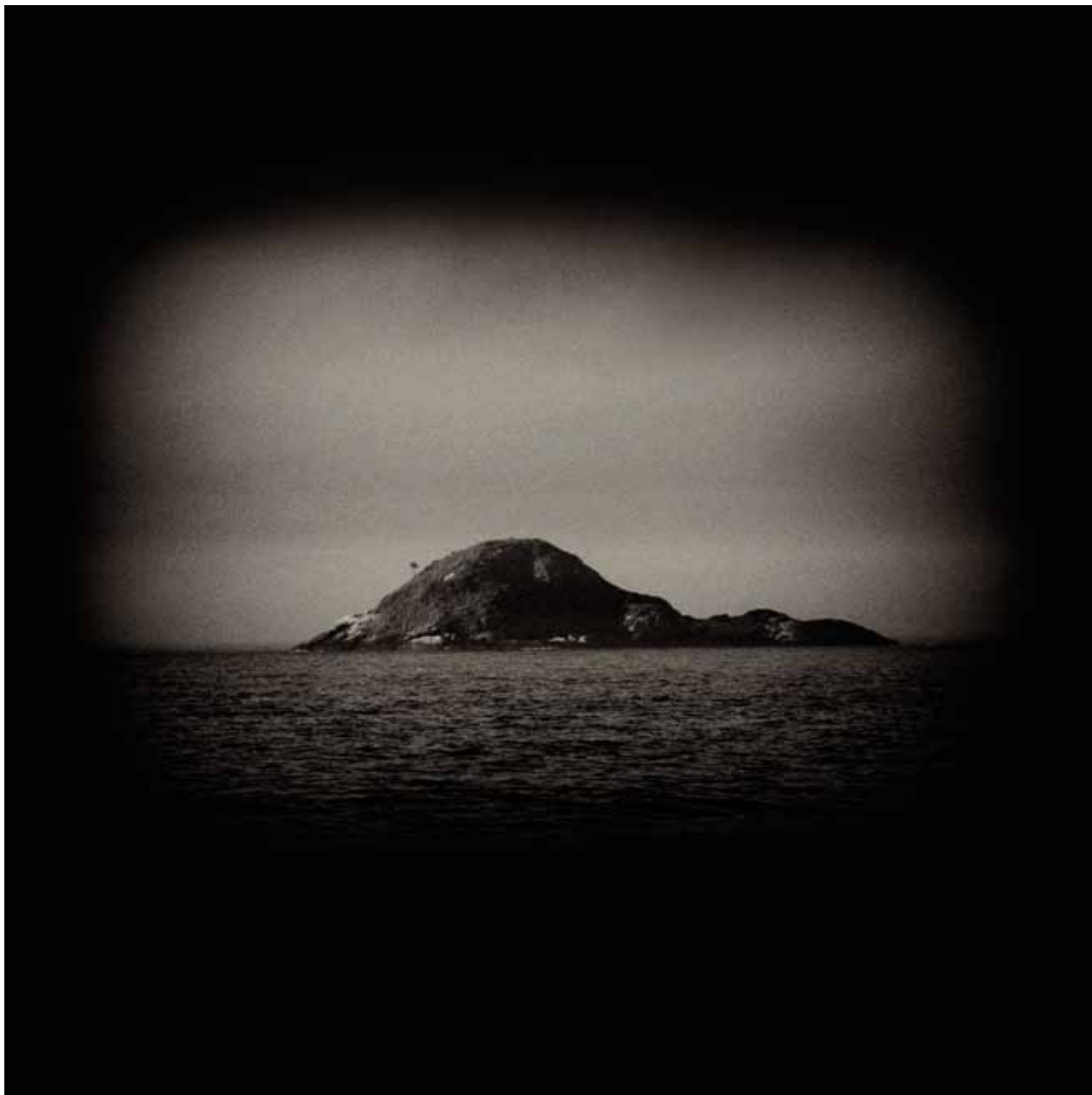


Passageiro

José Diniz







Arquipélago Urbano

Fernanda
Gregolin

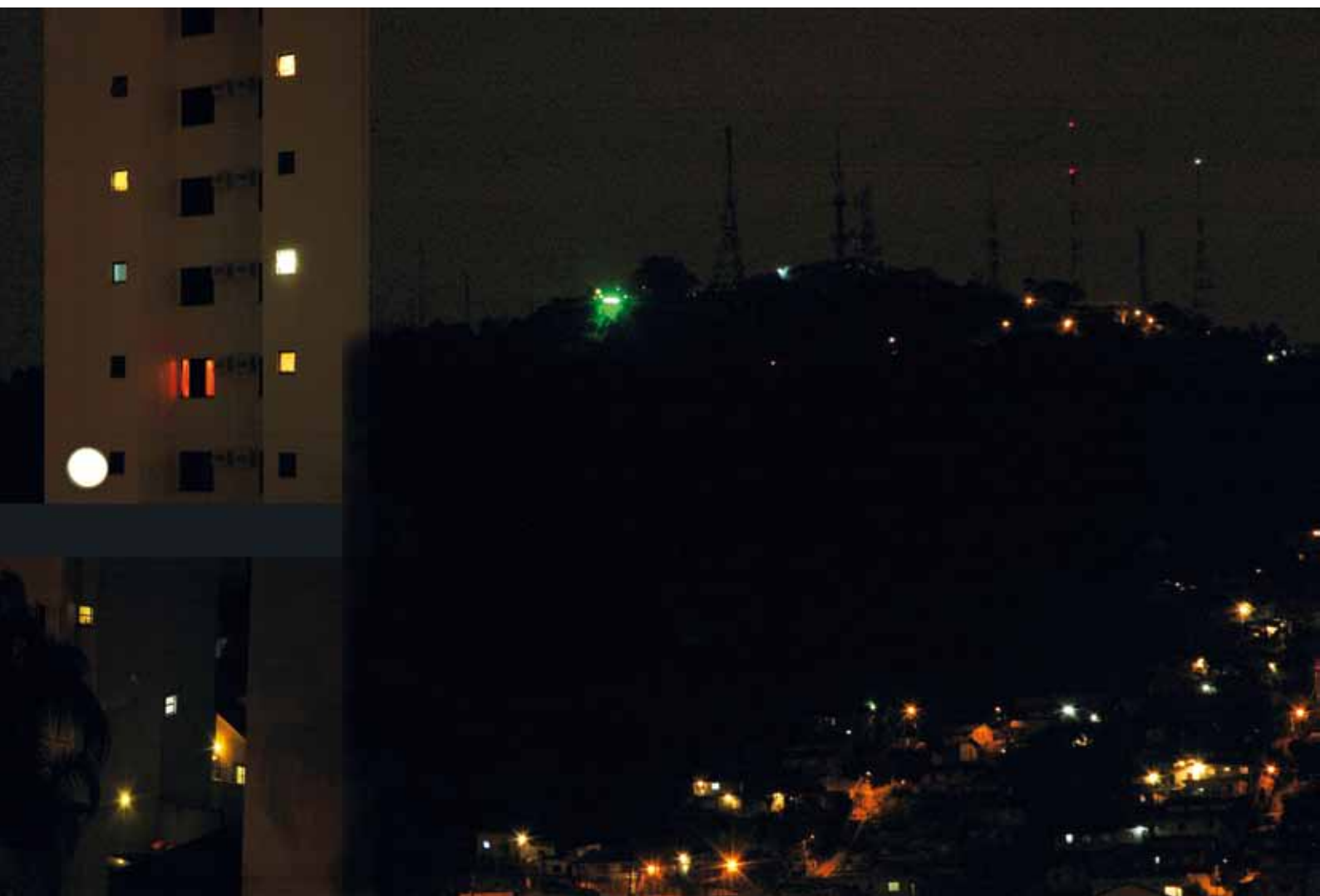






Cercania

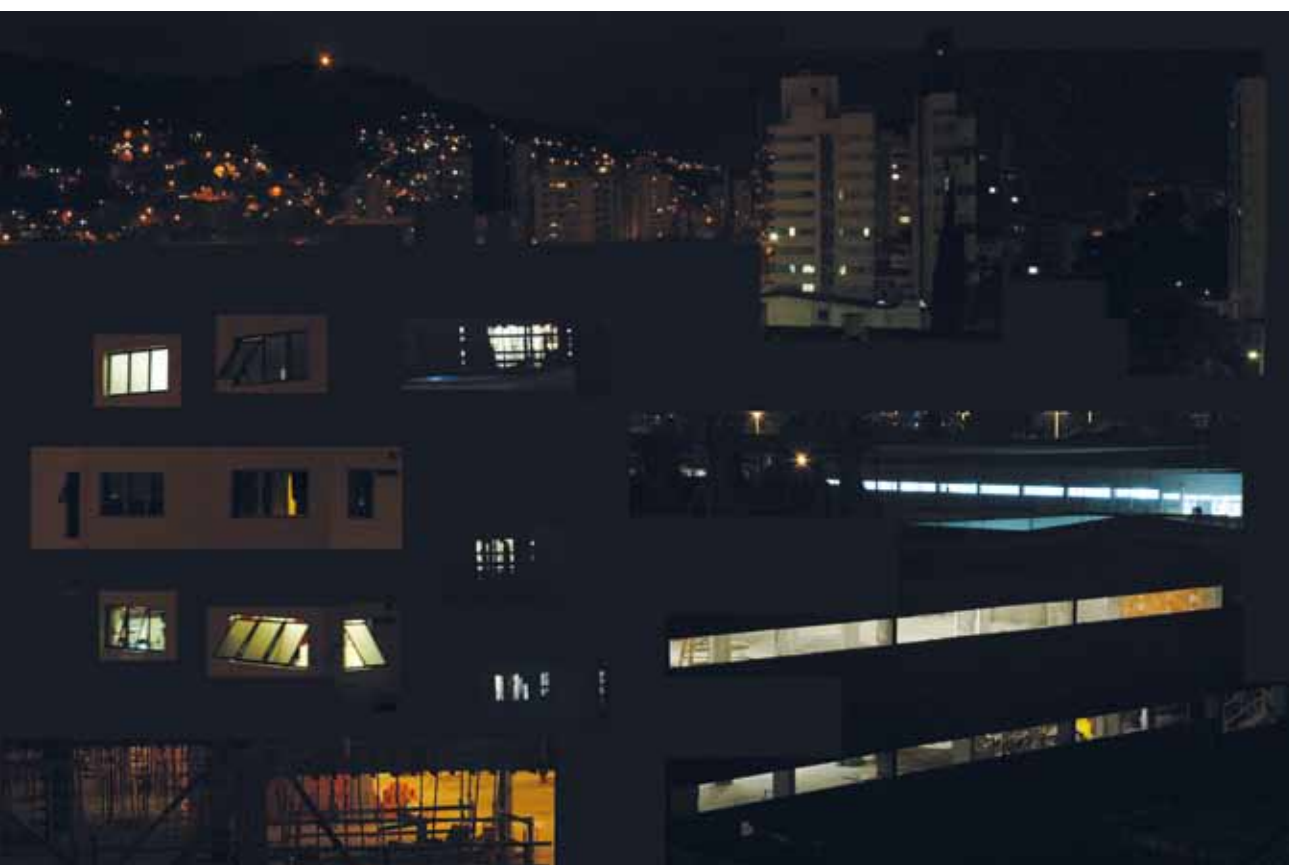
Marina Borck











Francilins



S/Título





Cia de foto



Chuva



Carlos Dadoorian



Enquanto Fumo... (videoinstalação)



Keyla Sobral



GUARDO EM PEDAÇOS
NOSSO VERÃO DE 1985



AQUELA VELHA LOVE
FOI TESTEMUNHA DE
TODO NOSSO AMOR.

“Deixe-me falar sobre meu pai”

Há exatos um ano e dez meses atrás conheci meu pai. Nessa época eu tinha trinta e três anos e fui convidado para sua festa de sessenta anos – uma grande festa – tanto para os convivas, quanto em especial para mim e para ele, que mal havíamos nos falado até então.

No decorrer da noite fui me interando de suas preferências. Em cima das mesas, poesias, na música de fundo, Beatles, Creedence, The Animals, Pink Floyd entre outras. Lá pelas tantas, uma banda começou a tocar e uma projeção de vídeo com fotos da infância de meu pai até a idade adulta foi exposta em uma das paredes. Percebi que eu estava em uma festa multimídia, achei o máximo!

Acompanhei a projeção das fotos e num misto de tristeza e alegria percebi algo que me tocou profundamente: em nenhuma daquelas imagens havia minha presença. Havia fotos dele na praia, com minha mãe antes de eu nascer, fotos dele com minhas irmãs, na praça, enfim... não haviam registros da minha presença naquela vida.

Naquele momento instalou-se em mim uma Falta, tão grande que logo na mesma noite senti que deveria realizar algo a respeito disso. Senti que eu deveria participar daquelas recordações. Resolvi então inserir-me naquela vida, tomando como suporte a imagem fotográfica. Imaginei então que minhas necessidades poderiam ser realizadas no plano do simulacro ou no terreno da fabricação de informação visual. Lembrei da estória dos replicantes, no filme “Blade Runner” de Ridley Scott. Os replicantes eram seres geneticamente produzidos, não tinham uma história, eram simulacros, réplicas quase humanas, e por não terem uma história, andavam com fotos no bolso, fotos que não eram suas, simulavam para atestar um passado, na crença de reter recordações de infância. Manchadas nesse contexto, não pela amarelidão costumeira das fotos nos álbuns, mas, manchadas pelo borrão da ausência.

Ricardo Macêdo, Belém, 12 de janeiro de 2010.



Deixe-me falar sobre meu pai

Felipe Baenninger



Limpeza



Anita Lima





Série «Ainda queria falar de flores»

Haroldo Sabóia





Fernanda Antoun



Cavalinhos



Péricles Mendes





[No Logo]

Viviane Gueller



Loja com tudo grátis



Uma loja com inúmeras opções para todos os gostos, onde são oferecidos produtos recém-lançados no mercado a custo zero. Esta é uma modalidade de comércio que tem como moeda de troca a opinião do consumidor sobre produtos novos, que ainda não chegaram ao mercado. O conceito surgiu no Japão e já se espalhou pela Austrália, Espanha e Brasil.

O local é como uma loja comum, com produtos dos mais variados, de cosméticos e roupas a comidas. Sob o conceito do tryvertising" (mistura das palavras inglesas "try", teste, e "advertising", propaganda), é uma forma do consumidor conhecer o produto através da experimentação, tirando suas próprias conclusões baseadas não na mensagem de uma propaganda, mas sim por uma experiência profunda. Complementando o sampling tradicional, o tryvertising oferece a oportunidade da utilização de um produto, sem custos, deixando a decisão de compra para uma próxima ocasião. Como contrapartida, depois de um tempo de uso, o cliente tem que dar sua opinião sobre o produto.



Projeto Rodapé

Pode ainda o fotógrafo ser um flâneur?

Ernani Chaves

A figura do *flâneur* é uma das mais emblemáticas da reflexão de Walter Benjamin sobre a modernidade. Num livro, que deveria se chamar *A Paris do Segundo Império em Baudelaire*, escrito entre o verão e o outono de 1938, a segunda parte é dedicada justamente a esta figura¹. Entre outras coisas, Benjamin quer mostrar neste capítulo o descompasso entre o passo lento do *flâneur*, a “fazer botânica no asfalto”, e o passo apressado do cidadão, do habitante da cidade moderna. Enquanto este faz da rua apenas o espaço da locomoção diária, em especial o caminho para o trabalho, aquele transforma a rua em sua própria casa, no seu *habitat* por excelência. Por isso, a figura do *flâneur* forma um par harmonioso com uma cidade como Paris, atravessada desde o começo do século XIX, por “passagens”. Nestas, como um espaço intermediário entre a casa e a rua, ele se sente um astro em sua atmosfera. Isto porque antes da reforma do Barão Hausmann não era fácil caminhar despreocupadamente em Paris: as calçadas estreitas não eram suficientes para proteger o *flâneur* contra os veículos. Assim sendo, as “passagens” podem encenar o papel de espaço privilegiado para a *flânerie* e, na rua, o *flâneur* se sente em casa, tal como o burguês em sua moradia. Entretanto, à diferença do burguês trabalhador, o *flâneur* é um ocioso e, desse modo, afronta, de alguma maneira, o valor moral e econômico do trabalho na sociedade capitalista. Mas, algo o salvará e legitimará sua ociosidade, que se tornará apenas uma aparência, uma máscara: o *flâneur* torna-se a figura do detetive por excelência e seu passo cadenciado, sua coreografia sem movimentos bruscos, seu olhar acostumado a captar

os mínimos detalhes, sua absoluta discrição, uma quase invisibilidade em meio à multidão, se tornam as qualidades necessárias daquele a quem nenhum criminoso pode escapar. Desse modo, ele pode compreender-se próximo do artista e, ao mesmo tempo, torna-se figura central nos romances policiais.

Benjamin, por sua vez, não descreve e analisa apenas este momento fulgurante em que o *flâneur* e a atividade artística se dão as mãos, mas também, sem nenhuma comiseração, o início da decadência dessa figura, desse tipo. Esta decadência está diretamente relacionada às rápidas transformações que Paris irá sofrer a partir das reformas promovidas pelo Barão Hausmann e que culminarão, entre outros, na progressiva substituição das “passagens” pelas grandes lojas, pelos grandes magazines. Estes, como um adorno, um ornamento ou ainda um templo onde se veneram as mercadorias, comporão a nova paisagem urbana, a das grandes e largas avenidas e assim as passagens que cortavam a estreita rue Saint Denis e seu universo de prostitutas, cafetões e batedores de carteira, dão lugar às lojas “Samaritaine” ou às Galerias “Lafayette”, que emolduram a Ópera traçada por Garnier. Nessa perspectiva, as grandes lojas vão se tornar o último refúgio do *flâneur*, proscrito das ruas, e as mercadorias por entre as quais ele vaga, sua última possibilidade de entorpecimento. Em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, escrito entre fevereiro e junho de 1939 e publicado em 1940 na Revista do Instituto de Pesquisa Social², nessa época já sediada em Nova York, para onde Max Horkheimer se mudara antes de 1933, Benjamin intensifica a análise da decadência do *flâneur*. Seu ponto de ancoragem

é uma crítica à interpretação que Baudelaire fez do famoso conto de Edgar Allan Poe, ao equiparar o *flâneur* ao “homem da multidão” ou, em outras palavras, ao detetive. De todo modo, Benjamin como que desculpa a imprecisão de Baudelaire: a Londres descrita por Poe não é a Paris de Baudelaire, pois nesta ainda é possível entrever os traços do passeante despreocupado e desocupado³. Na Londres de Poe, ao contrário, não é mais possível distinguir, em meio à multidão (“massa amorfa”, escreve também Benjamin, que deveria se transformar, ao gosto de Marx, numa “massa férrea”), os traços do *flâneur*.

Estes traços se manifestam em especial na maneira de andar e esta maneira constitui a embriaguez ou ainda o êxtase próprios à *flânerie*: “Uma embriaguez apodera-se daquele que, por um longo tempo, caminha a esmo pelas ruas. A cada passo, o andar adquire um poder crescente; as sedução das lojas, dos bistrôs e das mulheres sorridentes vão diminuindo, cada vez mais irresistível torna-se o magnetismo da próxima esquina, de uma longínqua massa de folhagem, de um nome de rua”⁴.

Entretanto, algo de muito peculiar acontece na reflexão benjaminiana sobre o *flâneur* e a *flânerie*. É que estes textos dos anos 1930, que contam entre os últimos escritos de Benjamin, foram precedidos por uma resenha publicada em 1929, a propósito do livro de Franz Hessel, intitulado justamente de *Passear em Berlim*⁵. Esta resenha traz, por sua vez, o título, igualmente significativo de “O retorno do *flâneur*”⁶. Ora, o próprio título sinaliza para uma questão muito importante e, de algum modo, decisiva a respeito do significado do “*flâneur*” no pensamento de Benjamin: trata-se do “retorno” de uma figura em vias de desaparecimento. Ou seja, desde bem antes dos anos 1930, Benjamin já pensava a figura do *flâneur* a partir do reconhecimento de sua decadência. Aliás, vários trechos dessa resenha são

retomados por Benjamin nos textos dos anos 1930 aqui mencionados. Entretanto, ao mesmo tempo em que é preciso reconhecer a decadência do *flâneur*, ele entrevê no livro de Hessel a possibilidade do seu retorno. Certamente, não se trata de um retorno no sentido de uma reconstituição tal e qual, na Berlim da época guilhermina, da figura, do tipo criado e constituído em Paris. Não se trata de um “retorno do mesmo”, poderíamos acrescentar.

O que Benjamin caracteriza como o retorno possível do *flâneur*? Na sua resenha, Benjamin inicia com uma distinção importante aos seus olhos: em todas as descrições de cidades, podemos distinguir com clareza aquelas que são feitas pelos oriundos de uma cidade e pelos estranhos. Para estes, o que vale é o “motivo superficial, o exótico o pitoresco”, enquanto aqueles estão implicados com outros “motivos”, “mais profundos”, motivos que remetem às suas próprias memórias, uma vez que em geral viveram sua infância no lugar que agora contam, narram. Benjamin atribui a Hessel essa qualidade, a qualidade do narrador e não a daquele que descreve. Esta diferença entre narrar e descrever é fundamental neste contexto⁷. A diferença entre narrar e descrever é dada por Benjamin, neste momento, por um lado, pelo nexos entre narração e memória, e por outro lado, pela atenção aos detalhes, ao que passa despercebido ao olhar cotidiano e rotineiro. É neste sentido que a atividade de narrar está no mesmo compasso – ou melhor, no mesmo descompasso – do andar do *flâneur*. O livro de Hessel aparece assim como um modelo para essa atividade, uma imagem desse descompasso, na medida em que não nos devolve nem a Berlim do cartão postal, nem a Berlim dos relatórios oficiais, mas uma cidade construída por outro olhar, o olhar de um aprendiz. Nesta perspectiva, é importante citar as primeiras linhas do segundo *tableaux* do livro de Hessel, que se chama

exatamente “Aprendo” e que é uma espécie de resposta a um interlocutor imaginário:

“Sim, ele tem razão, devo fazer alguma coisa por minha educação (Bildung). Isso não se faz apenas dando voltas por aí. Devo ocupar-me com uma espécie de geografia local (Heimatkunde), interessar-me pelo passado e pelo futuro desta cidade, cidade que está sempre a caminho, sempre a ponto de se tornar outra coisa. Por isso, é tão difícil descobri-la, especialmente para aquele, que nela, está em casa...”⁸.

Assim, o passeante ocioso, desocupado, distraído, é também e principalmente um eterno aprendiz. A cidade comporta sempre, para ele, algo de misterioso, de inacessível, algo que impõe sempre um exercício, que visa uma descoberta. Nesta perspectiva, é possível ainda pensar, nos dias de hoje, no retorno do *flâneur*? É possível pensar que o fotógrafo de cidades é uma espécie de *flâneur*, tal como Benjamin se refere a Hessel? Ou esta figura, este tipo, que já estava em decadência quando Benjamin escrevia seus textos, já desapareceu e não tem mais lugar nas cidades do século XXI?

Certamente, o exercício da reflexão nos impõe o mesmo raciocínio histórico de Benjamin. Afinal de contas, a *flânerie* de Hessel só se mantém pela junção entre escrita e memória e é esta junção que constitui, por assim dizer, o descompasso que torna possível associar a atividade do escritor ao *flâneur* enquanto tipo, enquanto figura ou ainda enquanto imagem. É a escrita que garante, antes de mais nada, a sua sobrevivência. Mas, a fotografia também traz, no seu próprio nome, a idéia de escrita. Com isso, ela pode, sem dúvida, prestar-se à narração, ao mesmo tempo em que se junta com frequência, ao exercício da memória. Nesta perspectiva, o fotógrafo, cheio de cuidado e zelo em meio à violência das grandes cidades, pode reinventar a *flânerie*, criar descompassos e nos abrir a cidade por caminhos que mesmo inúmeras vezes percorridos, parecem nos convidar para adentrar por eles na cidade, como se fosse a primeira vez. Mas, para que isso aconteça, é preciso que o fotógrafo se torne, na sua própria cidade, um permanente aprendiz.

Notas

- 1 Cf. Walter Benjamin, *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1989, vol. III. A tradução brasileira é sempre cotejada a Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp, 1992.
- 2 De fato, este segundo texto é uma versão do “Paris no Segundo Império”, em parte para atender às críticas de Adorno e Horkheimer.
- 3 “Paris criou o tipo do *flâneur*”, escreve Benjamin numa anotação do *Passagen-Werk*. Cf. Walter Benjamin, *Passagens*. São Paulo/Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado/ Editora da UFMG, 2006, p. 462. Todo o Caderno “M” das *Passagens* é dedicado ao “*flâneur*”.

- 4 Walter Benjamin, *Passagens*, op. cit., p. 462.
- 5 Franz Hessel, *Ein flâneur in Berlin*. Berlin: Das Arsenal, 1994. A edição original do livro, de 1929, intitulava-se *Spazieren in Berlin*. A edição de 1994 troca o título tendo em vista, certamente, a resenha de Benjamin, a qual, aliás, acompanha esta edição, na forma de um anexo. Hessel foi um grande amigo de Benjamin e juntos iniciaram a empreitada de fazer uma tradução de *Em busca do tempo perdido*, de Proust, para o alemão.
- 6 Walter Benjamin, “Die Wiederkehr des Flaneurs”. In: *Die literarische Welt* (Jg. 5, Nr. 4; 4.10.1929). Reproduzido em Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. III, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1992.

7 Benjamin antecipa aqui, de algum modo, a célebre pergunta – “Narrar ou descrever?” – colocada por Georg Lukács no ensaio do mesmo nome, em 1936. Cf. Lukács, “Narrar ou descrever?”. In: *Ensaio de Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. Entretanto, diferente de Lukács, a posição de Benjamin não significa uma crítica das vanguardas em nome da valorização do romance realista, entre outras coisas porque o que Benjamin entende por “narração”, difere também da posição de Lukács. Para Lukács, “A narração distingue e ordena. A descrição nivela todas as coisas” (op.

cit., p. 62). Para Benjamin a narração está ligada ao trabalho da memória e por isso sujeita às intermitências do esquecimento. Assim, ela não se caracteriza, necessariamente, por distinguir e ordenar.

8 Franz Hessel, *Ein flaneur in Berlin*, op. cit., p. 12. Tradução de Ernani Chaves.

Artista Convidado

Luiz Braga

Solitude



Máquina de costura, 1982

Ferro, 2000





Centro de mesa e crochê, 1999



Café com leite, 2004

Sofá, 2002



Cadeiras, 1976





Xícaras da felicidade, 1999

Mosquiteiro, 1998



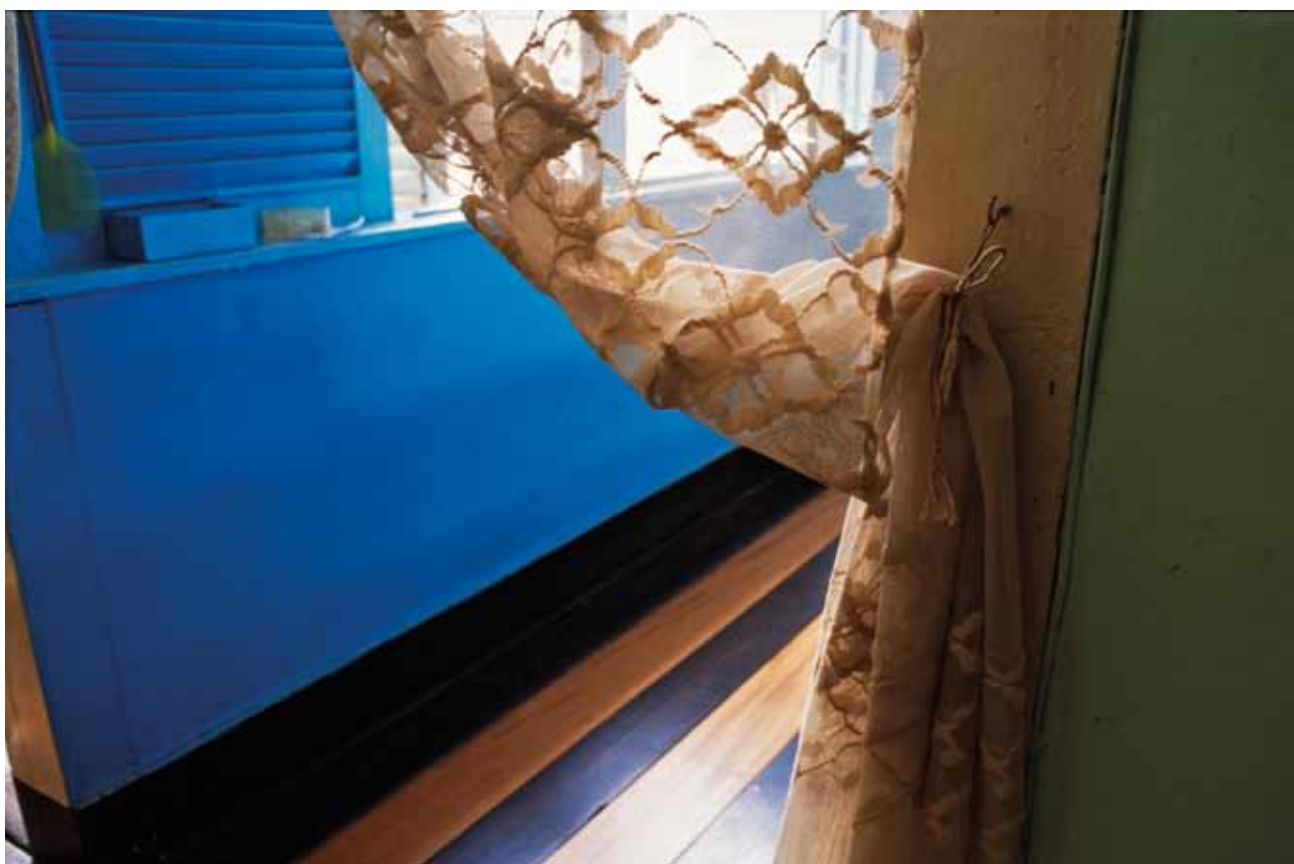


Sabonete de bolinha, 1998

Santa ceia, 2001



Corredor, 1998



Luiz Braga: imagens e afetos

Marisa Mokarzel

Entre acúmulos de informações, fluxos acelerados de redes comunicacionais e espaços preenchidos, sobrepostos por diferentes cenários e imagens, o olhar, no mundo contemporâneo, se dilui e sem conseguir se fixar permanece perdido na ânsia de dominar o estado de excessos em que se encontra. A superficialidade predomina, pois as brechas que permitem o mergulho não conseguem se formar devido às aceleradas tessituras que incessantemente substituem os fios não permitindo que se vislumbre o que está por trás da trama.

Ao deparar-me com as fotografias de Luiz Braga da série *Solitude*, o que mais me sensibilizou foi perceber o lugar daquelas imagens no mundo contemporâneo. O enquadramento aparentemente simples revela um olhar atento, traspassado por escolhas visuais subjetivas, que estabelecem um discurso mais profundo com a vida, com a arte. A imagem vai além do referente, deixa transparecer mais do que uma lembrança. Ao mesmo tempo em que nos remete à memória, à solidão, paradoxalmente nos coloca diante de um universo próximo como se fosse uma lente de aumento que proporcionasse perceber o outro.

O objeto, a cena impressa é o outro, é cada um de nós. Uma por uma das imagens deixa entreaberta uma porta ou janela, para que se penetre o mundo no qual nos revelamos. Há um tempo expandido, o suficiente para que se perceba a intimidade daquele que não conhecemos e que o objeto deixa transparecer. O retrato não se constitui de rostos ou gestos, trata-se do objeto, de um conjunto de elementos que se apresenta aos olhos vindos de outros que o fotografou. Ali se encontra o que há de mais íntimo. A contemplação

cede lugar às relações de afeto, de encantamento. E por incrível que pareça, não é a solidão que se sobressai, é o silêncio no qual o espelho perde a virtualidade para abrigar o compartilhamento entre o fotógrafo, o que foi fotografado e aquele que vê. A sensação é de comunhão com o humano, sente-se pertencer não exatamente a um lugar, mas ao mundo.

No desencantamento que rege a euforia artificial de um mundo permeado pelo ideal consumista, cercado por altas tecnologias e redes sociais nas quais proliferam relações intermediadas por teclas e telas, muitas vezes os afetos não ultrapassam o desejo nunca satisfeito de tentar suprir indefinidas e infinitas faltas. Neste contexto as fotos de Luiz Braga tão impregnadas de afeto adquirem um sentido e lugar especial. São onze imagens, realizadas entre 1976 e 2004, que se encontravam guardadas em meio a outras já mostradas. A curadoria atenta ao universo desvelado por estas fotografias, as inserem em um recorte não cronológico, uma vez que não era o “quando” o que mais importava, mas o eixo afetivo e sensível que as interligavam, além da organização formal não usual e a perspicaz transversalidade de tempos.

Quando Mariano Klautau Filho juntamente com Braga selecionaram as imagens que integrariam a exposição, acabaram por construir um conjunto de fotografias fornecedoras de uma leitura diferenciada do repertório até então apresentado ao público durante a trajetória do artista, que se inicia nos anos 1970, período em que Luiz Braga já se encontrava comprometido com o cenário amazônico, com o rigor técnico e a marcante autoria que se evidenciaria ainda mais com o passar do tempo.

No começo dos anos 1980 em Belém do Pará, Norte do Brasil, Luiz Braga permite que se sobressaíam as tessituras de luz que dotariam a sua imagem de uma autonomia na qual se evidencia “uma realidade auto-referente, repleta de uma independência enquanto obra de arte a léguas de qualquer restrito limite documental.”¹ Mesmo na relação estreita com a Amazônia, tomando-a como referência, objeto constante de suas lentes, não é o aspecto documental que prevalece, mas a autoria que se destaca independente do papel que o fotógrafo assume ao realizar trabalhos também no campo da publicidade, da moda ou nas relações mais próximas proporcionadas pela fotografia de estúdio.

A utilização, ainda no começo da década de 1980, de matrizes populares não é mobilizada exatamente pelo contexto antropológico e sim pelas possibilidades formais a partir de enquadramentos que planificam a imagem. Para Tadeu Chiarelli trata-se de uma filiação “[...] à fotografia moderna que buscava criar estruturas formais não-figurativas a partir de recortes pontuais do real.” O autor afirma que há um “alinhamento com a corrente ‘abstrata’ da *Straight photography*” proposta por Paul Strand. Considera que Braga “recria e ordena o caos da realidade popular do Pará, a partir de coordenadas que a própria câmara fotográfica e a tradição moderna da fotografia lhe concede: Braga marca os contrastes de cor e de luz da realidade do Norte do país [...]”².

Ainda nos anos 1980 e tornando-se mais presente na década seguinte, observa-se o tratamento fotográfico que vai demarcar uma autoria que se desprenderá da filiação formalista moderna para assumir uma interpretação da realidade que a ultrapassa dispondo de cores responsáveis por um ambiente próximo ao onírico. O recorte referencial não sofre alteração, permanece no enquadramento que lhe foi destinado, no entanto a luz transforma aquilo que foi visto, a

luminosidade existente na ocasião do ato fotográfico é modificada, distribuída de acordo com a intenção do fotógrafo. Referindo-se a *Babá Patchouli* (1986), uma das fotografias em que Braga utiliza esse recurso, Chiarelli afirma tratar-se de “uma luz que vai além da luz naturalista da fotografia direta”. Ao comentar *Lona Azul* (1991), confirma que “a potência das cores, o antinaturalismo dos tons de azul, amarelo e vermelho se opõem ao documental”. Importante notar que estes tons encontram-se “na superfície do papel fotográfico”³ e não na realidade.

A paixão pela luz e pela cor manifesta-se ainda no começo dos anos 2000 como nas imagens de *Montagem do Arraial* (2003), *Menina em verde* (2003) em que o verde colado ao corpo, traduzido em forma escultórica, desenhado sobre o frio azulejo, tem ao fundo escassos mantimentos transformados em paisagem. O envolvimento sensível com cor e luz é também visível em fotos mais recentes como *Barco em Santarém* (2007) e *Alambrado* (2008). Em ambas as compartimentações colorísticas, fornecem o ritmo, o jogo aquarelado que nos faz abstrair as cenas convertidas em puro pigmento.

O cuidado com a cor permanece em novas técnicas ou novos momentos, mas desta vez o multicolor cede lugar ao monocromático, Luiz Braga recorre “[...] à tecnologia da ‘night vision’, [...]”. Nunca usa filtro ou flash. Sabe que à noite, a iluminação “urbana” (i.e., luz de mercúrio), distorcida pelo filme calibrado para “day light”, produz verde. Produz a amazonidade falsa.” Dissonante com a Amazônia visualmente identificável. “Certa fotografia de Braga desterritorializa o olhar geográfico ao subverter os meios fotográficos para produzir ineficiência e erro. Quase como uma notícia da guerra, suas paisagens em night vision parecem relatos fantasmagóricos de um certo Médio Oriente”⁴. Ou relatos amazônicos que na narrativa de Braga, não abandonam a condição constitutiva da região

de onde provém, apenas invertem sentidos ou criam outros para, na contramão, revelar uma Amazônia não idílica que se desprende da visão estereotipada, desgastada que lhe é atribuída desde muito tempo quando o viajante espanhol afirmou ter avistado as Amazonas em pleno Mar Dulce. Para Herkenhoff “o esforço de Braga é, pois, fazer com que o referente se despregue de sua fotografia para que se experimente uma contra-Amazônia.” Trata-se de uma visualidade distante da retórica formatadora de imaginários que disponibilizou uma Amazônia idealizada, todavia tida como verdadeira. Luiz Braga traz à tona um lugar não previsível, não correspondente ao que se espera encontrar, “[...] essas paisagens e lugares já não se reconhecem como Amazônia ou Belém. Tudo se localiza para além da geografia. Essa não-Amazônia é o território visual definido por sua fronteira imaginária.”⁵ Este imaginário em verde proporcionado pela tecnologia “night vision” assim como o branco e preto do início da trajetória ou a luz e a cor que sempre se manifestaram de forma autoral integram essa fronteira imaginária que também se faz presente no grupo de imagens intitulado *Solitude*. As onze fotos compõem um bloco imagético que surgiu em paralelo a esses distintos instantes aqui comentados. Como afirmei anteriormente, no universo de *Solitude* senti o instável incômodo de associá-lo, de imediato, com faltas quase indecifráveis, acumuladas e muito presentes no mundo contemporâneo.

Convive-se hoje com apelos visuais constantes, com recursos comunicacionais que permitem acessar lugares distantes, obter informação e conhecimento em segundos, encontrar canais que facilitam negociar, comprar, vender e... fazer amigos. Situamo-nos em uma sociedade em que qualquer informação atrela-se à imagem, às ilusões afetivas que vão ao encontro de uma lacunar realidade que não mais dá conta das relações próximas, do convívio corriqueiro e presencial,

da conversa compartilhada, da compartida ladainha rezada ou cantada entre amigos.

Do outro lado da rua, em seu estúdio fotográfico, Braga observou durante 10 anos as novenas que aconteciam, no período do Círio, na casa de D. Zuleide. As cenas foram, no entanto, fotografadas em uma única sessão, no ritmo acelerado de um cotidiano que já não permite estender o tempo. Com edição de Alberto Bitar, as imagens transformaram-se em vídeo que também foi apresentado durante o Prêmio Diário, no Laboratório das Artes do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas. Para Luiz Braga “O vídeo foi feito para mostrar tudo, sem eleger uma imagem em detrimento de outras.” A sequência elaborada, o som e o ritmo que dispõem e envolvem as imagens revelam a confluência de sentimentos, o sensível olhar que percebeu a finitude anunciada. Em um intervalo de poucos anos, na Trav. Tiradentes, as vozes silenciaram, D Zuleide morreu em 2005, quase em seguida a casa foi demolida. “O que existia de afetividade, de tradição nesse espaço de convivência, não há mais.”⁶ A vizinhança do outro lado da rua está desaparecendo, as tradições se perdem no muro, na porta obstruída que impede a coexistência amigável, solidária. *Portas Cegas*⁷ inviabilizam o trânsito da vida. Aos poucos, a vizinhança vai sendo substituída pelos vizinhos virtuais de lugares próximos ou longínquos que trocam mensagens, ocupam um novo processo de relações. A presencial convivência deixa-se suceder pelo virtual partilhar entre os que se conhecem ou estão prestes a se conhecer. A dinâmica contemporânea talvez nunca, antes, viabilizou espaços tão amplos de fazer novos amigos. Situação contraditória por atestar concomitantemente o estado letárgico de solidão.

Um dos elementos constitutivos da sociedade “pós-moderna” é a falta de profundidade que se estende à cultura da imagem e ao simulacro. As imagens mostradas por Luiz Braga por ocasião do Prêmio vão na

contracorrente dos esvaziamentos que pontuam a sociedade que hoje se apresenta. A poética do fotógrafo se impõe à avassaladora invasão de imagens. Em seu artigo, *Iconoclastas*, Baudrillard afirma que simular refere-se a uma ausência e não significa fingir, considera que “a simulação questiona a diferença entre o ‘verdadeiro’ e o ‘falso’, o ‘real’ e o ‘imaginário’”. Questionamentos que estão presentes nesse universo em que predomina a imagem e esta “[...] é por excelência o *médium* dessa publicidade gigantesca que o mundo faz de si mesmo [...]”, o autor acredita que “pela imagem, o mundo impõe sua descontinuidade, seu esfacelamento, sua instantaneidade artificial. Nesse sentido a imagem fotográfica é a mais pura, porque ela não simula nem o tempo nem o movimento, e respeita o irrealismo mais rigoroso”⁸.

Ao fotografar, o imaginário de Braga intermedia e transforma a fonte imagética. Sua poética visual transpõe o que é apenas aparência, ignorando a banalidade ali gerada. Inseridas no mundo contemporâneo, as onze fotos de Luiz Braga se destituem dos excessos, valorizando a síntese, a simplicidade. As imagens comportam o silêncio, a ausência da figura humana que se faz presente no objeto, na arrumação do mobiliário, na colocação da foto familiar, da cortina. Se “é o objeto que nos vê. É o mundo que nos pensa”, foram as peças acomodadas ao cotidiano que, agasalhadas em histórias, se fizeram ver. Mas foi preciso que um olhar cúmplice existisse e as revelassem, destacando-as de outras que as cercam. “Cada objeto fotografado não é senão o vestígio deixado pela desapareição de todo o resto”. Luiz Braga denega as cercanias para conceber o desenho almejado. “Criar uma imagem consiste em ir retirando do objeto todas as dimensões, uma a uma: o peso, o relevo, o perfume, a profundidade, o tempo, a continuidade, e é claro, o sentido.”⁹ Bastam essas retiradas para que o real se ausente e surja a imagem dotada de outros significados.

Em *Café com Leite* (2004), o detalhe advindo dos vestígios cotidianos, subtraído da realidade, reaproxima a cena daquele que a vê impressa sobre o papel. O reconhecido gesto solta aos olhos e surge de imediato a imagem de quem, ausente, fez uma pequena pausa no corrido trajeto para beber o líquido quente, matutino. A ação habitual impregna o verde balcão que ocupa o primeiro plano e deixa em destaque o pormenor de uma composição que dota de ritmo a colher submersa no copo. Há uma sutil diagonal interligando-a ao cabo da concha que emerge entre a tampa de uma panela luminosa e metálica. “Visto na perspectiva de conjunto, do lado do sentido, o mundo é bastante decepcionante. Visto do detalhe, e de surpresa, ele é sempre de uma evidência perfeita.” A série *Solitude* tece-se na teia de imagens em que se sobressai o detalhe de uma evidência estética capaz de revelar o outro e a nós mesmo.

Cada cena traz uma história singular que concerne àquele que gerou a distribuição do objeto no espaço. O arco da *Alcova* não revela a intimidade que o fotógrafo protegeu do olhar estrangeiro. Como um guardião, cuidou para que a privacidade ficasse preservada, o interdito, no entanto, foi recompensado com a fina tela do mosquitoireiro que, suspenso, não mais cobre o leite, firma-se na parede sujeito ao vento imaginário que recobre e encobre a furtiva imagem vinda do outro compartimento. Silêncio e passado tornam-se atemporais, transferem-se para o interlocutor que tem o privilégio de compartilhar do terno sentimento de quem arrumou o quarto e daquele que fotografou. Luiz Braga confessa, em palestra realizada no Instituto de Artes do Pará – IAP, em 15 de abril de 2011, que “no fundo, você fotografa as coisas para se perder na realidade”. Na fotografia que realizou em 1975 talvez tenha se perdido no quintal da sua história familiar, tenha fundido o olho ao visor e percorrido a sinuosa linha traçada pela colocação irregular das *Cadeiras*

no Quintal. Os brancos braços de ferro, desgastados com o tempo, parecem aguardar que a utilidade perdida seja recuperada a qualquer momento. A cadeira que à frente se faz escolher, se oferece à lente do fotógrafo para abdicar do estado inanimado e, como no Quarto de Van Gogh, assumir a condição improvável da vida. A realidade na qual Luiz Braga se perde viabiliza incursões na materialidade que se desprende.

Notas

- 1 Este trecho do texto *Luiz Braga e a fotografia opaca*, escrito em 2005, é de autoria de Tadeu Chiarelli e encontra-se no site http://www.galerialeme.com.br/artistas_textos.php?lang=por&id=48&text_id=292 da Galeria Leme.
- 2 As afirmativas deste parágrafo pertencem ao texto de Tadeu Chiarelli “Luiz Braga e Emmanuel Nassar: a busca de identidade regional na cena contemporânea brasileira” A primeira versão deste texto o autor utilizou como base da palestra “Identidade nacional e arte contemporânea: um estudo de caso”, proferida no dia 11 de maio de 2005 no Espaço Cultural CPFL, em Campinas, integrante do projeto *Novas identidades – a vida em transformação – conhecimento, sabedoria, felicidade, e do módulo Identidade da arte hoje*, sob a responsabilidade do prof. Dr. Jorge Coli.
- 3 Neste parágrafo as citações foram retiradas do texto *Luiz Braga e a fotografia opaca*, de autoria de Tadeu Chiarelli que se encontra no site: http://www.galerialeme.com.br/artistas_textos.php?lang=por&id=48&text_id=292 da Galeria Leme. Acessado em 20 de outubro de 2010.
- 4 As citações utilizadas neste parágrafo são proveniente do texto *O Imaginário de Luiz Braga – a contra-Amazônia*, de Paulo Herkenhoff, de 2005, disponível no site da Galeria Leme e acessado em 20 de outubro de 2010. Site: http://www.galerialeme.com.br/artistas_textos.php?lang=por&id=48&text_id=292.
- 5 São também de Paulo Herkenhoff as citações usadas neste parágrafo. Ibidem.
- 6 Os depoimentos de Luiz Braga neste parágrafo integram o tablóide do II Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, publicado em 5/5/2011, com matéria de Dominique Gusti intitulada *Luiz Braga é o fotógrafo convidado do II Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia*.
- 7 Expressão utilizada para designar portas ou janelas de prédios em ruína, bloqueadas por tijolo ou madeira para impedir a passagem, a transposição para dentro dos antigos compartimentos de convivência que não mais existem, garantindo ao proprietário do prédio a não invasão.
- 8 Este parágrafo contém três citações. A primeira refere-se ao artigo *Iconoclastas* de Jean Baudrillard, p. 23. Os dois últimos são do mesmo autor e concernem ao artigo *A Arte da Desaparição*, p.30 e pp. 31-32 respectivamente. Os artigos foram publicados no livro: *A Arte da Desaparição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/ N-Imagem, 1997.
- 9 Os trechos aqui citados são de Jean Baudrillard e acompanham o artigo *A Arte da Desaparição*, op. cit., respectivamente, pp. 30, 35 e 32.

Ao constituir-se em imagem o real tal qual uma marca d'água ocupa um novo lugar para que outras camadas se sobreponham, revertendo a ordem material, dando lugar ao que compõe o espaço, a cor e a luz. Os olhos que fotografaram geraram o ato estético, a imagem recoberta de delicadeza e afeto. Acolhidos pela beleza, passamos a perceber o que do outro há em nós.



Do outro lado da rua



Luiz Braga



Do outro lado da rua
Videoinstalação · Espaço Casa das 11 Janelas



Arte, fotografia e museu – Trajetórias do MAC – USP

Uma conversa com Tadeu Chiarelli

Tadeu Chiarelli é um dos mais atuantes curadores e pesquisadores em arte no Brasil. Professor da Universidade de São Paulo e coordenador do grupo de estudos Arte e Fotografia no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais naquela instituição, vem atuando desde 2009 como diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP. O MAC-USP possui uma trajetória importante por representar, de modo geral, a constituição das instituições de arte no país e ser uma espécie de espelho das conquistas e dificuldades de implantação de acervo, de manutenção da obra artística e especialmente sobre a consciência da função da universidade no campo da pesquisa em arte, na concepção sobre os museus contemporâneos. Atualmente a instituição está em processo de mudança do seu espaço físico, que passará a ocupar um complexo de edifícios no Parque do Ibirapuera, em São Paulo, cujo prédio principal foi projeto por Oscar Niemayer em 1954. A dedicação de Tadeu Chiarelli ao objeto artístico, ao ensino de arte e mais recentemente ao estudo da fotografia o trouxeram a Belém para um encontro com o público sobre arte contemporânea, museus e a experiência do MAC-USP. O encontro ocorreu no Museu da Universidade Federal do Pará e fez parte da programação de palestras e encontros organizada pelo II Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia. A conversa, ocorrida em 10 de fevereiro de 2011, teve a mediação da curadora e pesquisadora em arte Marisa Mokarzel.

Tadeu Chiarelli: Boa noite. Agradeço à presença de vocês e ao convite que me foi feito para participar do Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia. Fazia alguns anos que não vinha a Belém, e esse convite me deixou muito contente. É um prazer estar aqui. Quando recebi o convite e a proposta de proferir uma palestra sobre arte e fotografia, eu disse que me sentiria mais à vontade, neste momento, se pudesse trazer algumas considerações sobre o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo; sobre problemas e questões de um museu, por estar muito envolvido com esses problemas. Dessa forma, acredito que poderia contribuir de maneira mais efetiva com os debates aqui, trazendo a experiência que estou vivenciando nesse momento em que atuo como diretor do MAC-USP. Levando em consideração que talvez nem todos conheçam o MAC, preparei um pequeno resumo com algumas obras da coleção do

museu, para que todos fiquem mais familiarizados com seu acervo.

Falar em MAC-USP é falar sobre os museus de São Paulo e sobre o período de modernização do circuito de arte brasileiro, logo após o final da Segunda Guerra. A história, ou melhor, a pré-história do MAC se inicia no final dos anos 1940 em São Paulo, um período em que foram criadas algumas instituições muito significativas. No final dos 1940 e início dos 1950, nós temos, em 47, a criação do Museu de Arte de São Paulo (Masp), que é um museu com uma coleção “universal”, não estando preso a nenhum período específico. Em 48 é criado o MAM no Rio de Janeiro; em 49 é criado o MAM de SP e, em 51, é criada a Bienal Internacional do Museu de Arte Moderna de São Paulo. De 47 a 51 foram criadas, portanto, três grandes instituições, que seriam o Masp, o MAM e, em 51, a Bienal do MAM. O MAC-USP irá surgir em 1963.

Ciccillo Matarazzo, presidente do MAM de São Paulo, vinha sentindo um certo problema em administrar as duas instituições: o MAM e a Bienal. Então, em 59 ele cria a Fundação Bienal de São Paulo, ou seja, transforma aquela exposição que havia sido criada dentro do universo do MAM. Ele tira a Bienal do MAM e cria a Fundação Bienal de São Paulo. Em 1963, por um acordo com a USP, Ciccillo doa todos os bens móveis e imóveis do Museu de Arte Moderna para a USP. Ele queria que a USP assumisse o MAM, e essa atitude criou um problema interno muito grave no MAM. Parte de seus diretores não concordou com a decisão de Ciccillo Matarazzo. Então, a única alternativa desses diretores foi não permitir que o nome – Museu de Arte Moderna de São Paulo – fosse para a USP. Com isso, eles seguraram o nome, e a USP se viu obrigada a criar o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, o MAC-USP. Em 1963, portanto, o MAM de São Paulo ficou apenas com o título, com o nome e sem absolutamente nada: sem acervo, sem telefone, sem nada! Todos os bens móveis e imóveis passaram para o novo museu, o MAC-USP, com o acervo do MAM, que era um museu, com uma coleção constituída de alguns núcleos: o núcleo inicial, que era formado pelas obras da Coleção Ciccillo Matarazzo e Yolanda Penteado; havia também um núcleo de obras do próprio MAM e um outro de obras que foram adquiridas a partir das Bienais de São Paulo até 1961. É com essa coleção que o MAC começa suas atividades em São Paulo, contando com a direção de um especialista em História e Crítica da Arte que havia acabado de chegar de um estágio no exterior, o professor Walter Zanini.

Zanini assume o MAC e vai fazer um trabalho muito significativo no sentido de transformar o museu em uma instituição museológica de fato ligada à arte

contemporânea. O museu, por estar ligado à USP, sempre assumiu uma dimensão universitária, ou seja, desde o início possui um caráter experimental, menos preso a certos paradigmas tradicionais. O professor Zanini, nesse contexto, irá desenvolver um trabalho muito profícuo durante toda a década de 1960 até o final da década seguinte para constituir e ampliar a coleção do museu, dentro de uma vertente contemporânea.

Para iniciar a conversa, trouxe uma pequena seleção de obras que pertencem à coleção do MAC, desde seu núcleo original, ligado ao antigo MAM, e trazendo alguns exemplares da produção mais recente, da produção de caráter conceitual. O núcleo inicial do MAM, que foi para o MAC, como mencionei, é constituído fundamentalmente por obras da coleção de Ciccillo Matarazzo e Yolanda Penteado, a Coleção Ciccillo/Yolanda. Eles formavam um casal muito importante da alta burguesia paulistana. Ele, filho de imigrantes, enriquecido pela indústria, e a Yolanda Penteado, filha de uma das famílias mais tradicionais de São Paulo, a família Penteado. Houve, com a união de ambos, como que um casamento simbólico de duas áreas da elite de São Paulo, e eles irão constituir uma coleção dentro dos moldes das coleções europeias e norte-americanas. É uma coleção modernista, porém muito caracterizada por uma produção menos comprometida com as vertentes de vanguarda mais radicais. Por outro lado, há uma predileção forte pelos artistas italianos e pelos artistas da Escola de Paris, o que lhe confere uma característica peculiar.

A coleção Ciccillo–Yolanda não contempla, por exemplo, o surrealismo de uma maneira muito forte, nem o Dadá, nem o expressionismo, ou seja, nenhuma vertente que, naquela época era meio marginal. Ela vai pontuar alguns artistas ligados a esses movimentos, mas você vê,

fundamentalmente, a Escola de Paris e a produção italiana.

Aqui vemos a obra de Giacomo Balla, considerada até pouco tempo a obra mais antiga da coleção, uma pintura de 1906, que antecede a adesão de Balla ao futurismo italiano. São muitas as obras italianas porque o Ciccillo tinha uma ligação muito forte com a Itália. Dizem que ele mal falava português e, na verdade, o seu português era muito entrecortado de expressões vindas do italiano. Chamando a atenção para o núcleo italiano da coleção, ela é considerada a segunda coleção de arte italiana do período entreguerras mais importante fora da Itália. A obra de Giacomo Balla faz parte de um conjunto de obras compradas logo após a Segunda Guerra. Essas obras estavam em condições passíveis de serem adquiridas e os artistas ligados tanto ao futurismo quanto ao novecento Italiano estavam com muito pouca credibilidade, porque eram artistas que, direta ou indiretamente, ficaram ligados ao fascismo italiano, ou então eram simpatizantes. Essas obras puderam ser compradas a preço muito baixo.

Aqui vemos essa peça do Boccioni, Desenvolvimento de uma garrafa no espaço, de 1912, um gesso, a matriz da obra. Uma das obras consideradas mais importantes de um movimento internacional, uma das raras peças que está fora tanto da Europa quanto dos Estados Unidos. Os Estados Unidos importaram muita arte europeia, então essa obra, que pertenceu à coleção do Ciccillo, agora faz parte do acervo do MAC-USP. Boccioni foi talvez o mais importante escultor do futurismo italiano.

Aqui está escrito Formas únicas de continuidade no espaço, de 1913, também em gesso. O MAC tem esses dois gessos e também as versões em bronze. O núcleo inicial constituído pela doação de Ciccillo e Yolanda vem sendo objeto de profundas pesquisas

no MAC. É um núcleo que recebe muitos pesquisadores da Itália e de outros países, que vão ao MAC estudar esse material.

Aqui vemos Carlo Carrá, um artista surgido no futurismo italiano, mas que parte significativa de sua produção se desenvolverá dentro de uma outra vertente italiana, o novecento, tendência bem representada no museu. Felice Casorati é outro artista desse período. Como vocês podem notar, essas obras italianas formam um núcleo muito importante da coleção.

Vemos, agora, Ernesto De Fiori, um artista que gravitava muito no sul da Alemanha e norte da Itália e, como tinha parentes que moravam em São Paulo, foi para aquela cidade. De Fiori foi muito importante para a cena paulistana porque influenciou muitos artistas que então eram muito jovens, entre eles o próprio Alfredo Volpi. De Fiori foi escultor e pintor muito respeitado no período entreguerras também na Itália.

Vemos, agora, uma obra de Barbara Hepworth, prêmio na Bienal de São Paulo. Kandinsky da década de 40, então já devidamente absorvido pela alta burguesia. Alfred Leslie, Alberto Magnelli. Giorgio Morandi, que foi também um artista fundamental para a arte italiana modernista. Possuímos duas pinturas de Morandi no acervo e mais algumas gravuras. Aqui está Francis Picabia. São poucos os artistas do expressionismo. Mário Sironi foi um grande artista italiano e está muito bem representado na coleção também. Tarsila do Amaral, Cícero Dias, Portinari, Rebolo, Georges Braque, uma belíssima pintura, Massimo Campigli, que faz parte do grupo de italianos. Aqui temos Fernand Léger, mais um trabalho do Campigli. Raoul Dufy, que também foi um artista muito importante para a cena europeia e também para a de São Paulo. Agora vemos um trabalho magnífico do Marino

Marini: Cavalo, 1951, que foi um dos melhores escultores italianos do século passado. Essa obra participou da Bienal de Veneza de 1952 e foi comprada para a coleção particular do casal. Hoje ela está no hall de entrada do museu.

Temos aqui um Henri Matisse, que é um dos raros Matisse que existem no Brasil. E aí temos o único autorretrato de Amedeo Modigliani, de 1919, que é uma preciosidade em termos modernistas. Há períodos em que essa obra é muito requisitada para empréstimo, porque sempre quando se faz uma retrospectiva do Modigliani, em qualquer lugar do mundo eles pedem. Normalmente essa obra acaba sendo a capa do catálogo, se transforma no cartaz da exposição, porque é o único autorretrato conhecido pintado pelo artista. Trata-se de uma obra especial.

Esta pintura é uma das importantes do MAC: Enigma de um dia, de Giorgio De Chirico, de 1914. É uma tela que já foi disputadíssima. Foi comprada por Oswald de Andrade, e os amigos do Ciccillo Matarazzo compraram do Oswald de Andrade para presentear o Ciccillo. Houve uma época em São Paulo em que muitas obras importantes estavam em coleções particulares, como a da Tarsila do Amaral. Tarsila vendeu muitas obras. Hoje elas estão no MOMA de Nova York e em outros museus, mas antes elas estavam no Brasil. Essa pintura de De Chirico foi uma das poucas que ficou.

Agora vemos Picasso, Karel Appel, Max Bill. Para quem estuda arte brasileira, há todo um debate sobre as vertentes construtivas no Brasil. Os artistas da década de 1950 teriam ficado muito impactados com a exposição do Max Bill no Masp e depois na Bienal. Essa escultura, Unidade tripartida, é o símbolo desse início do concretismo no Brasil. Aqui é a mesma garrafa de Umberto Boccioni, só que em bronze. Para vocês terem uma ideia, faz

alguns anos, o MAC trocou com a Tate Modern um exemplar dessa obra, em bronze, com uma peça de Henry Moore, também em bronze.

Seguimos com Marc Chagal. Dele temos essa aquarela e um autorretrato a óleo. Max Ernst, George Grosz, Paul Klee, André Masson... Agora vemos algumas obras emblemáticas do modernismo: A negra, de Tarsila, a Estrada de Ferro Central do Brasil, Floresta. Tem essa escultura de Victor Brecheret, de uma fase importante do artista. Flávio de Carvalho, Lygia Clark, Anita Malfatti, uma obra emblemática do modernismo, Maria Martins, Di Cavalcanti, Antônio Dias, Ismael Nery. Estou passando as imagens meio rápido para que vocês formem uma ideia do que é a coleção.

Aqui vemos Mary Vieira, Lucio Fontana, César Baldaccini, Josef Albers. Essa é uma obra comprada no final da década de 1960, num momento em que ainda era possível um museu universitário brasileiro comprar um artista internacional. Temos aqui Roman Opalka, Canogar, um artista espanhol. Eu trouxe esses artistas também porque, como o assunto é fotografia, gosto de mostrar como a imagem fotográfica chama a atenção dos artistas. Já na década de 60 temos trabalhos que misturam tridimensional, gravura, fotografia. Por isso considero importante a obra de Rafael Canogar. Aqui vemos João Câmara, Mira Schendel, Volpi, Kenny Scharf, que foi um grafiteiro norte-americano. Kenny Scharf esteve na Bienal de São Paulo em 1983, e foram dados dois painéis para ele fazer uma grafiteagem. Quando ele foi embora, não tinha como levar a peça e doou-a para o museu. Doou para a Bienal e a Bienal doou para o MAC.

Uma das obras mais importantes da década de 1960, a meu ver, é esta de Nelson Leirner: Você faz parte II, de 1964. Aqui vemos um Cildo Meireles comprado pelo MAC. Lasar Segall, doação da

família do artista. Na sequência, Hélio Oiticica, Amílcar de Castro, Christo, Regina Silveira, Nina Moraes.

Aqui temos alguns trabalhos em que a imagem fotográfica aparece com força, a partir de vários tipos de utilização pelo artista. Regina Vater, Maureen Bisilliat, Júlio Plaza. São obras produzidas no contexto do final dos anos 60 e 70, que é o momento da arte conceitual, quando a fotografia era usada de uma maneira bastante instrumental. Artur Barrio, com uma obra da década de 70. São documentos sobre as suas performances e intervenções. Sobre esse tipo de trabalho, é importante conversar, porque são casos muito sérios do ponto de vista da museologia. São obras que ficam muito no limite entre item de um acervo de arte, item de biblioteca e item de arquivo. Ficam num território movediço que envolve esses três tipos de coleção. Essa questão vem sendo discutida de forma mais efetiva só recentemente no MAC, apesar de todo o trabalho das curadoras. Essas são obras que, na verdade, documentam processos, performances, intervenções e hoje apresentam um problema instigante para se trabalhar quanto à catalogação, conservação, restauro. São problemas desafiadores que o MAC, como todos os outros museus de arte contemporânea, precisa enfrentar.

Aqui temos os cartões postais de Regina Silveira e Carlos Zílio. Temos aqui o trabalho do Júlio Plaza, Letícia Parente e Valdemar Cordeiro, um artista ligado ao concretismo em São Paulo. Em O beijo, de 1967, Cordeiro se apropria de um detalhe de uma foto produzida por um fotógrafo norte-americano: é o detalhe da boca da Brigitte Bardot. Cordeiro constrói esse objeto eletromecânico, móvel, em que a imagem da boca de Bardot se abre e se fecha quando o público aciona um botão. Uma obra que alia o rigor concretista a um sabor pop.

Aqui é a foto de uma intervenção do Grupo 3NOS3, formado pelo Mário Ramiro, Hudinilson Jr. e Rafael França, um coletivo que atuou em São Paulo entre os anos 70 e início dos 80. Bom, essas foram apenas algumas imagens para vocês formarem uma ideia, mesmo que rápida, da coleção do MAC-USP que é muito plural. Acho que, com essa visão geral, talvez a gente possa conversar...

Marisa Mokarzel: Nós queremos que todos participem, que façam suas perguntas, mas antes eu queria ressaltar que é muito interessante o Tadeu estar agora na direção do MAC-USP e também o fato de ele ter estado muitos anos no MAM-SP, tanto como diretor quanto como curador. Acho importante a atuação dele no MAM, museu que havia perdido seu acervo original para o MAC. O Tadeu, como aquele que empreendeu a retomada da valorização do pequeno acervo que havia sido constituído após a doação à USP, e depois empreendeu um processo novo de política de aquisição, de doação para a ampliação do novo MAM. Então, na verdade, ele usou várias estratégias para conseguir que o MAM recuperasse toda a sua credibilidade, respeitabilidade, principalmente em termos de acervo. Agora ele está justamente no museu para onde foi o acervo perdido e que passa por um processo de mudança muito grande do seu espaço físico e, ao mesmo tempo, o fortalecimento de seu acervo e trabalho curatorial. Existem, no MAC-USP, curadores responsáveis por determinadas coleções, e eu queria começar por aí. Por exemplo, a curadoria de Cristina Freire, dedicada à arte contemporânea, da arte efêmera, onde estão as performances, onde há uma série de outras coisas que podem funcionar como documento. Tem a Helouise Costa, responsável pelo trabalho de fotografia. Como é pensado o trabalho de curadoria nessas junções e como a fotografia é inserida, classificada

em termos documentais neste processo?

Tadeu Chiarelli: Bom, esse momento é muito importante para o MAC, porque ele está no processo de mudança de sede. No início do museu – de 1963 até início da década de 1980 –, o MAC ocupava apenas metade do terceiro andar do edifício da Bial. Depois, na década de 1980, ele manteve esse meio andar, mas passou parte de seu acervo e de suas atividades para a USP. Foi para o campus universitário e ficou, enfim, com dois espaços. Essa ida de parte do MAC para o campus universitário coincidiu com uma perda de potência do museu no âmbito do circuito cultural paulistano. Ele continuou extremamente importante, mas deixou de ser aquela instituição mobilizadora de antes. Então existe hoje uma expectativa muito grande em torno da ocupação do novo prédio cedido a ele no Parque do Ibirapuera.¹ Ao mesmo tempo, essa mudança não está sendo apenas física, porque, até dezembro de 2010, os museus da USP, que são quatro – o MAC, o Museu Paulista (que é o famoso Museu do Ipiranga), o Museu de Zoologia e Etnologia e o Museu de Arqueologia –, eram subordinados às instâncias da reitoria. Não eram instituições autônomas, apesar da importância de seus acervos. Existia um movimento muito forte dos diretores desses museus para alcançarem autonomia e, na atual gestão reitoral, esses diretores conseguiram realizar seus propósitos. Tendo obtido autonomia, isso suscitou o quê? A necessidade de que todos os museus fizessem a revisão de seus respectivos regimentos e organogramas.

Para o MAC, é muito importante esse processo, porque o museu está se preparando para mudar fisicamente de lugar e também está sendo obrigado, pelas circunstâncias, a se rever estruturalmente. O regimento é um momento muito sério para a instituição, para rever algumas bases, os polos, as

suas estruturas. E em 2011, que é o período em que nós estamos agora, começam as celebrações dos 50 anos do MAC, que se realizam em 2013, um momento importante. Estamos aproveitando a oportunidade para pensar estruturalmente como deverá ser um museu de arte contemporânea no Brasil no século XXI, ligado a uma universidade. Essa última condição dá um diferencial incrível ao museu. O MAC-USP é um museu singular, porque é um elemento constitutivo de um patrimônio universitário e é um espaço de produção de conhecimento.

Normalmente, quando falamos, associamos esse profissional ao sujeito que simplesmente faz exposição. Bem, existem alguns tipos de curador: curador de exposição, curador independente. Outro tipo de curador é o curador de acervo. Nesse caso, o papel desse profissional não é apenas conceber exposições; essa é uma de suas obrigações. Quando nos referimos ao fato de que a Helouise Costa é a curadora de fotografia do MAC, isto significa que ela é a responsável pelos estudos relativos à coleção de fotografias no MAC. Ou seja, ela é a responsável pelo registro, pela conservação, pelo restauro, ela é a profissional que cuida. Curador com o sentido de cuidar daquele patrimônio. Hoje, no museu, temos três curadoras de acervo: Ana Magalhães, Helouise Costa e Cristina Freire, que trabalham cuidando das pluralidades que caracterizam a coleção.

Atualmente existe uma crise muito forte nos museus de arte contemporânea, porque eles são, como o próprio nome diz, levados a colecionar e a criar condições para a produção de arte contemporânea. A arte contemporânea, grosso modo, tem um caráter de hibridação muito forte, porém, esses museus estão divididos em departamentos estanques. Desde o MOMA de Nova York, os museus, de uma maneira geral, são divididos por

departamentos, e eles replicam, vamos dizer assim, as modalidades das belas artes, com o departamento de pintura, o departamento de desenho, o de gravura, o de fotografia, o departamento de cinema, etc. E, no entanto, grande parte da produção contemporânea tem uma transitividade, porque muitos artistas, para desenvolverem seus trabalhos, usam as mais variadas modalidades. Isso cria um problema sério, que é onde guardar essas obras. No caso das obras conceituais que o MAC possui, produzidas nos anos 1960 e 1970, muitas ficam no limite daquilo que é obra de arte, documento de biblioteca e documento de arquivo. Isso é um problema muito sério pra todos os museus, é uma questão séria para o MAC. Com o engajamento fortíssimo da Cristina Freire, estamos aproveitando esse momento em que temos que fazer a revisão do regimento, para encarar esse problema. E isso porque muitas dessas obras que entraram no MAC no final dos anos 60 em diante não iam nem para o acervo, nem para a biblioteca, nem para o arquivo, porque, para o bibliotecário, aquilo era arte, para a conservadora, aquilo era item de biblioteca, e, para arquivista, aquilo ou era arte ou era item de biblioteca. Ou seja, essa produção acabou criando uma espécie de não-lugar, e o MAC tem que assumir, como elemento estrutural do seu trabalho, justamente a natureza híbrida dessas produções. Atravessamos um momento de muita discussão para que não corramos o risco de botarmos os pés pelas mãos, como ocorreu com o Museu de Arte Moderna de Nova York, quando aquele museu recebeu Uma e três cadeiras, de Joseph Kosuth (um artista conceitual importante), e surgiu um dilema: como guardar aquela obra? Aquela obra é composta por uma cadeira, a foto dessa cadeira e de uma ampliação da definição de cadeira tirada do dicionário. Ou seja, a obra era híbrida na sua

própria constituição. O que o museu resolveu: a cadeira foi para o departamento de escultura, a fotografia, para o departamento de fotografia e a definição de cadeira foi para a biblioteca. Conclusão: ao invés da instituição se adaptar à obra, a obra se adaptou a uma lógica que não a previa. A ideia é, portanto, de, junto com essas colegas, encontrar uma maneira de enfrentar esses problemas que são inerentes ao MAC e, ao mesmo tempo, manter a coleção preciosa de arte modernista que possuímos, o que significa não prescindir também dos conservadores de pintura, gravura, etc.

Marisa Mokarzel: Alguém quer fazer uma pergunta?

Plateia: Há preocupação do MAC em rodar o Brasil com exposições?

Tadeu Chiarelli: Quando o MAC foi criado, vivíamos uma situação muito diferente daquela que vivemos hoje, em todos os sentidos. E em termos museológicos e museográficos também. Walter Zanini, o primeiro diretor do MAC-USP, tinha como um dos seus propósitos divulgar a preciosa coleção que o museu possuía. E o que ele fazia para isso? O museu possuía uma Kombi e tinha um funcionário, o Seu Hironie que era uma pessoa maravilhosa e uma espécie de faz-tudo da instituição. Zanini pegava trabalhos de Picasso, Braque, Matisse – a nata da coleção de então –, punha tudo na Kombi e saía assim junto com o Seu Hironie, e iam para o interior de São Paulo, após contatos iniciais com alguns centros culturais de algumas cidades. Ele chegava à cidade, montava a exposição com as obras que trouxera, ministrava uma ou duas palestras e, depois de alguns dias, colocava tudo de volta na Kombi e partia para outra cidade. Ou seja: fazia o museu circular muito no interior de SP. Hoje em dia, isso mudou muito, porque houve todo um processo na questão da conservação da obra de

arte, e isso ganhou dimensões desproporcionais porque atualmente é necessário um aparato técnico e tecnológico para você conservar e exibir essas obras, o que impede as obras de sair da cidade de São Paulo, do campus da universidade, para ir ao campus da USP de Ribeirão Preto, por exemplo, porque eles não têm as condições para recepção das obras. Isso é um problema sério porque inviabiliza a circulação dessa produção.

Na verdade, eu acho que não seria impossível uma exposição dos bronzes do Marino Marini, do Boccioni. Tem que haver interesse em recebê-las. Nesse caso, pela sua constituição física, essas obras suportam esses transportes e a manutenção em condições não ideais. Agora, pintura, desenho, aquarela, isso é muito... Eu não estou dizendo que eu concorde inteiramente com isso. Conto apenas como é que se dá esse processo hoje. Por exemplo, se você pede o empréstimo de uma obra para o MAC, a primeira coisa que eu vou exigir de você é um relatório da sua instituição para que tal documento me prove que ela possui as condições para recepção e manutenção do trabalho no seu espaço expositivo. Acho que isso é um problema seríssimo. Qual é o papel tradicional do museu? É você preservar os valores de uma sociedade para deixar para as próximas gerações. No entanto, a maioria das obras hoje vive guardada, e isso é uma contradição.

Plateia: Como é o teu processo na crítica da arte? Como é que tu começaste nesse caminho e qual a importância do crítico de arte hoje na sociedade?

Tadeu Chiarelli: Possuímos algumas linhas de formação de profissionais na área. Na minha formação foram muito importantes dois professores: Walter Zanini, que foi diretor do MAC, e a professora Annateresa Fabris. Eles sempre tiveram uma posição muito peculiar, típica de uma tradição

italiana, inclusive de história da arte. Muito importantes para a minha formação também foram os livros de Giulio Carlo Argan, recomendados por Zanini e Annateresa. Ele já é falecido e certa vez escreveu algo que é mais ou menos o seguinte: “Sou historiador da arte porque sou crítico de arte”. Tradicionalmente, o historiador da arte é um especialista em arte do passado, enquanto o crítico da arte é um especialista em arte do presente. Nessa perspectiva de Argan, é o contrário, pois, para ele, o crítico tem que ter uma dimensão histórica da tradição para poder exercer algum tipo reflexão sobre a produção contemporânea e, ao mesmo tempo, ele vê o passado dentro de uma perspectiva contemporânea e crítica. Gosto muito desse modo de compreensão, sobre uma história da arte que se nutre da crítica, e vice-versa. Outro dado que me vem à mente: Annateresa tinha uma dica que ela dava para os alunos: sempre que você for visitar qualquer exposição, em qualquer lugar, leve um caderninho. Saiu da exposição, você anota se gostou ou não; qualquer consideração que lhe venha à mente a partir da visão das obras. Essa prática ajuda você a formar uma dimensão mais sofisticada de raciocínio, tentando estabelecer questões sobre aquilo que você acha interessante ou não. Eu segui esse conselho, e aí, circunstancialmente, foram surgindo chances para publicar em catálogo de colegas, artistas da mesma geração, escrever em jornal, e aí foi fluindo uma trajetória. Fundamentalmente é isso.

Plateia: Aproveitando o ponto que tu tocaste sobre a questão da fotografia. Eu tô fazendo performance há um tempo e queria estudar mais a questão da fotografia na performance como uma forma de apresentá-la. Eu tenho pesquisado e não encontro muita bibliografia que fale sobre isso. Um trabalho que me chama a atenção, por exemplo,

que trabalha com as duas coisas, a performance e a fotografia, é o da Marina Abramovic. Ela esteve agora fazendo uma retrospectiva em São Paulo e você vê essa relação: a performance é a fotografia na realidade; a fotografia serve à performance, e vice-versa. Como tu vês isso? Onde posso encontrar mais estudos sobre isso? No contexto da fotografia, das mostras de fotografia, fico pensando no trabalho fotográfico que venho fazendo em performance e pergunto: minha fotografia vai ser vista como a minha performance ou como a fotografia, ou ela é fotografia minha porque eu pensei e concebi a imagem e a ação, ou ela é a fotografia de quem fez o registro pra mim, entende? Como é que a gente vai mostrar isso? Fotografia ou é o registro fotográfico, ou é a performance ou é uma ação voltada para a fotografia?

Tadeu Chiarelli: Bom, em primeiro lugar, eu acho importante dizer, parafraseando de novo Argan, o ele dizia assim: “A arte pode estar em todo lugar, em qualquer lugar, o que decide o que é arte não é algo que esteja no objeto, mas é a consciência dessa dimensão”. Então, eu nunca fiz distinção, na prática, entre arte e fotografia; já fiz distinção apenas estrategicamente. Eu acho que o fotógrafo pode ser tão artista quanto pintor, e não necessariamente o pintor, por ser pintor, é artista. Enfim, isso é outra história. Eu só quero aplinar esse terreno: acho que arte é arte. A partir daí, penso o seguinte: no caso da performance, isso é um problema que eu assumo, porque estamos vivenciando tal situação no museu. Existem algumas performances que tiveram como registro a fotografia, certo? Ou o vídeo. Tanto o vídeo como a fotografia foram sempre utilizados para documentar. Isso é uma coisa. Mas você tem também algumas performances que foram feitas para fotografia, ou seja, elas foram concebidas para serem fotografias. E é

isso que vai fazer com que alguns teóricos, alguns artistas falem de “foto-performance”, porque foi concebida como fotografia. Esses são os dois primeiros casos.

Tem um outro caso que ainda é mais maluco: vamos supor o Bruce Nauman em 1968, um artista conceitual norte-americano, ou poderia ser um outro exemplo, a própria Marina Abramovic. Ela realizou o trabalho e aquilo foi registrado ou como registro de performance no primeiro caso, ou então como foto-performance. Só que eram fotinhos assim, em p&b, pequeninas, malfeitas, sem muita definição no sentido de padrão técnico, porque não era essa a questão que contava. Passou o tempo e o trabalho foi perdido. O que acontece atualmente é que existe, desde os anos de 1990, grande interesse mercadológico sobre esses trabalhos. Então, o que a gente percebe em alguns casos? Certos artistas refazem essas performances antigas, pagam para serem fotografados, muito belamente fotografados para atingirem uma dimensão de exibição. Se você tem, por exemplo, um registro de performance da Abramovic em fotografia p&b em contato, tem um valor de culto, você fica lá adorando aquele negócio da década de 1970. Só que, nesse caso, você tem problema para exibi-la, pois ela é precária, não chama a atenção e, pior, não vale muito em termos monetários, pois materialmente é precário demais. Então muitos artistas refazem essas performances ou pegam os filmes, recuperam, ampliam para que elas tenham uma dimensão de valor de exibição, para chegar numa exposição, e aí aquilo vale muita grana. Então, vivemos um outro momento, um processo de institucionalização de algo que era absolutamente marginal há 30, 40 anos.

Dito isso, eu volto para aquelas duas divisões: você considerar a fotografia como documentação,

registro de performances e, ao mesmo tempo, você ter uma performance que só se dá pela fotografia ou vídeo. Como dimensionar isso, como você faz circular isso, eu acho que é através de documentação, ou seja, vai depender do que realmente você acredita estar fazendo e buscar canais para a veiculação do trabalho. Agora, a literatura sobre isso, poderia te passar depois. Em português, o mais conhecido é *A arte da performance*, de RoseLee Goldberg. Em Santa Catarina, a pesquisadora Regina Melim tem um curso de pós-graduação em performance na UFSC. É uma pessoa superacessível e possui um livro chamado *Performance nas artes visuais*. Na USP foi criada uma disciplina chamada *Práticas Performativas*, que junta o Departamento de Artes Cênicas com o de Artes Plásticas. Há os artistas Ana Maria Tavares e Mário Ramiro, que trabalham com essas questões.

Plateia: Complementando essa questão que foi colocada, tu apresentaste dois primeiros casos e um terceiro caso em que o trabalho é redimensionado e se transforma como valor de exibição. Eu te pergunto: nesse momento, como valor de exibição, tem algo sendo impulsionado pelo mercado. Então, o que acontece nesse trânsito, na passagem do valor de exibição para se transformar num valor de obra? De que forma o mercado está atuando nisso?

Tadeu Chiarelli: Vivemos num momento de espetacularização, momento das grandes exposições. Então, eu acredito que esta é uma questão paulatina também. Ao mesmo tempo em que os museus hoje são grandes casas de espetáculo e, para se manterem, eles têm que competir com shopping, têm que competir com teatro, cinema, enfim... Você tem um dia de lazer, e o museu entra nessa competição; tem que mostrar os trabalhos de uma maneira que chame a atenção do público – há esse dado. Você tem em várias coleções cópias

de exibição. Por outro lado, há o circuito em que todos aqueles artistas que eram absolutamente insignificantes há 30 anos, porque faziam um tipo de produção mais informacional, muito mais conceitual, em que a materialidade não era tão importante... Esses artistas, absolutamente marginais, paulatinamente vêm ganhando uma dimensão institucional. Aos poucos, as pessoas começam a escrever sobre eles; começam a fazer exposições e teses. Os museus vão expondo, e isso desperta o interesse no colecionador, na galeria. Aí, a galeria não vai expor uma obra de tamanho menor, porque é uma obra só em papel; papel custa pouco e não dá para vender. Então, o que você tem nesse caso? Você tem um processamento. Imagens fotográficas em pequena edição, em grande formato, que é para subir o preço da mercadoria. Então, o trabalho deixa de ser informação pura e passa a agregar nele uma questão material. Isso é uma dimensão do mercado, dimensão informada por esse processo de institucionalização. Eu não sei como resolver isso, não sei se devemos resolver isso, mas é uma realidade.

Plateia: Tem artistas com trajetória já antiga e muitos jovens que têm o mesmo patamar de valores. Existem critérios para isso, para você colocar esse jovem no mesmo patamar de alguém que tem mais estrada? Seria essa questão da tiragem ou existem outros critérios?

Tadeu Chiarelli: Tem uma questão circunstancial, uma questão mercadológica, de circuito, que é meio imponderável. Não tenho parâmetros porque eu não lido com esse tipo de coisa especificamente, mas eu fico pensando o seguinte e posso falar como um curador: acho que se deve ter parâmetros. Então, o meu parâmetro é a dimensão histórica de um determinado trabalho. Como eu posso pensar algumas ou uma, ou várias questões

da situação contemporânea, da sociedade contemporânea a partir de um trabalho. Como aquele trabalho, de uma maneira ou de outra, pela subjetividade de um determinado artista, responde a uma demanda do homem da sociedade ocidental, brasileira ou não. Esse é um critério que tento usar. Aí não vai me importar para uma determinada exposição se o sujeito tem 30 anos de trajetória ou se tem três anos, porque eu aposto naquilo, dizendo que aquele trabalho está respondendo a uma questão que me interessa abordar naquele momento. No caso do mercado, de compra e venda, não sei o que dizer. Eu suponho que, nas grandes exposições temáticas, nas bienais, essa questão histórica, essa questão mais ampla, que retira de uma visão puramente subjetiva ou material da obra, me parece que não é tão importante, porém, dependendo de quem estiver por trás, isso vai ter uma importância muito grande. Penso que é muito difícil você se desvencilhar disso.

Eu não acho o mercado uma aberração, não, mas penso que ele não deve ser o único parâmetro. Existe um grande circuito e por isso eu acredito que o museu universitário tem uma responsabilidade a mais nesse processo de ampliar esse horizonte, de mostrar que a arte é mais que o mercado de compra e venda de obras. Há um grande circuito da arte internacional em que o Brasil está inserido que envolve não só as galerias. Esse circuito envolve artistas, envolve galerias brasileiras e internacionais, as bienais brasileiras e as internacionais, envolve as feiras de artes, os colecionadores no Brasil, os museus de fora, os museus nacionais. Existe um “circuitão”, que está sendo alimentado o tempo inteiro, já faz alguns anos, desde o final dos anos 1980, anos 1990. E se você quer manter uma dimensão mais crítica, acho que você deve tomar uma posição, seja como artista ou como curador,

estabelecer outros circuitos e possibilidades de atuação, entendeu? Não ficar tão preocupado com isso e tentar ver no grande circuito, ou nos circuitos alternativos, aquilo que é bom. Para um museu universitário – estamos aqui falando dentro de um museu universitário e eu venho de um museu universitário –, creio que a nossa responsabilidade é muito grande, porque, em última análise, a gente faz o contradiscurso a esse circuito. Cabe aos museus esse papel. Se hoje a universidade é um espaço de debate, discussão, de crítica, o museu de arte contemporânea de uma universidade tem que fazer isso no campo da arte e da cultura. Ele tem que instigar o público e também ficar atento ao que está na galeria, pois, sem dúvida, sai coisa muito boa das galerias, mas não apenas delas.

Plateia: Voltando ao MAC e o fato que o MUFPA (Museu da Universidade Federal do Pará) que, na década de 80, início de 90 para cá, ressurgiu quase das ruínas. A importância em assumir a direção de um museu universitário tem essa liberdade de ser um espaço de reflexão teórica e de difusão de conhecimento, e não ter a pressão tão direta das relações mercadológicas. Eu vi, por exemplo, um depoimento do ministro da Cultura do governo passado se referindo ao investimento na área da cultura no governo passado, de que 30% teriam efetivamente vindo do governo federal e 70%, de renúncia fiscal de instituições, na verdade financeiras, e que, de alguma maneira, através das leis de incentivo, é dirigido a elas o loteamento, enfim, a direção do que é interessante ou não apresentar para o país. Então, a gente vê uma parcela muito significativa da difusão do conhecimento nas mãos do mercado, das leis do mercado. A importância que a gente tem das instituições vinculadas a uma universidade como um espaço realmente de reflexão e que pode, enfim, apontar para questões

que não estejam tão diretamente pressionadas pelo mercado.

Tadeu Chiarelli: É um grande problema, porque hoje você tem o grande mercado e não é só um mercado de obras de arte, no sentido de compra e venda de obras de arte para colecionadores. Há um grande mercado de exposições, um grande mercado internacional de exposições que gira o mundo inteiro e, no caso do museu brasileiro, muito fragilizado, muito inseguro das suas proposições e que tem que sobreviver; e aí normalmente ele se torna um balcão de exposições. Não interessa se a exposição é boa ou não. O que interessa é se a exposição vier com catálogo, com uma verba que garanta ao diretor arrumar goteira, ajeitar o ar condicionado, etc. A exposição acontece e acaba cumprindo o papel que independe desse museu que a recebe, cumprindo uma lógica que é muito maluca.

Por exemplo, a exposição Rodin que roda o mundo. Existem exposições que viram fonte de renda para os museus, entendeu? Quer dizer, parece uma delícia você receber um Rodin, mas temos que ver que Rodin é esse, de onde ele vem? A exposição do Dalí, outro exemplo. Falam Dalí, e as pessoas entram em êxtase; parece que não interessa que tipo de Dalí é, de onde é. Então, grande parte são de obras que são devidamente aceitas porque os museus, em primeiro lugar, não confiam na coleção que têm, e, não confiando na coleção que têm, eles não colocam como meta a própria coleção, ou seja, não trabalham a coleção deles, não estudam a sua coleção. Quando eu falo que a Cristina Freire é responsável pela coleção de arte conceitual é saber o que isso significa, é saber que o doutorado e a livre-docência dela foram sobre a coleção, entende? As pessoas não estão brincando. O curador é curador porque o cara sabe pra caramba aquilo

lá. Ou seja, a obra de arte é fonte de produção de conhecimento. Então, no caso das grandes exposições que rodam o mundo, muitas vezes não interessa quais obras são; interessa que está lá o Rodin, que está lá o Picasso e, às vezes, o Picasso é de quinta categoria!

Às vezes chegam para mim propostas do tipo: “Olha, eu tenho a exposição do artista tal. É 1 milhão de reais!”. E eu respondo: “Nem que a vaca tussa!”. “Mas por quê?”. “Porque esse artista não está na coleção, então não justifica, para mim, eu fazer a exposição desse artista que não está na coleção, e eu não quero esse artista na coleção”. “Mas por que você não quer?”. “Porque esse artista não é bom!”. “Mas ele expõe em vários museus”. “Tudo bem, mas aqui ele não entra!”. Essa fortaleza que é a universidade é o que nos dá segurança. E o cara diz: “Tá, mas então você vai ficar sem 1 milhão!”

Plateia: Um fato que experimentei na exposição do Chagal em Belo Horizonte, com um catálogo muito interessante. Atrás do catálogo, todos os selos de renúncia fiscal, um catálogo caríssimo que só poderia ser adquirido, nem com cartão, apenas em dinheiro vivo. Eu falei: “Olha, quem tá falando aqui é um professor. Esses selos que estão aí atrás me indicam que o dinheiro é público; isso é renúncia fiscal e a única coisa que eu digo é que essa renúncia fiscal no mínimo deveria ter como retorno a possibilidade de esse conhecimento circular pelo país, entendeu? Circular na mão dos professores, nas instituições”. Então, há instituições que ganham selo, colocam sua logo gigantesca nos produtos, pegam toda renúncia fiscal e vendem essa produção a um valor caríssimo e só em dinheiro vivo. Eu fiquei chocado, saí de lá tão indignado em ver como o mercado pega de volta e, enfim, engole o produto. Nesse sentido, percebemos a importância dos museus com ações de produção

de conhecimento.

Plateia: Não sou da área de arte, meu trabalho é pesquisa das ciências naturais, mas eu fico muito surpreso quando você comenta sobre um Dalí de “quinta categoria”, sobre um Picasso de “quinta categoria”. Eu gostaria que você definisse um pouquinho melhor isso, porque eu estive recentemente em Barcelona e no Museu do Picasso tinha uma exposição muito, muito fantástica dos desenhos do Picasso, inspirado nos desenhos eróticos japoneses do fim do século XVII. Mas, ao mesmo tempo, tinham coisas que eu me perguntei por que estariam ali como obra de Picasso. Eu fui ao Museu de Dalí e, na verdade, eu fiquei muito decepcionado com o museu. Achei muito malcuidado, com um mau cheiro e também com algumas obras... [que fiquei] me perguntando por que estariam ali. Nesse caso, eu sou um mero espectador visitando um museu, mas eu gostaria que você elaborasse um pouquinho mais esse conceito, dessas categorias dos grandes artistas..

Tadeu Chiarelli: Eu acho que é uma questão com um grau de complexidade muito grande. São vários os pontos de vista. Jamais faria uma apresentação sobre arte ressaltando os “gênios da pintura”, porque eu não acredito nisso. Esse tipo de postura está dentro de uma tradição de história da arte que vem do Renascimento e que vem há muito tempo sendo discutida, porque está pautada no mito do gênio, do artista como gênio glorioso e que qualquer gesto seu é capaz de transformar o mundo. Então, me parece que é esse mito que foi muito apropriado, muito sabiamente apropriado pela indústria cultural, que vem já há algum tempo reforçando esses preconceitos sobre a noção do artista como aquele ser genial, quando, na verdade, são indivíduos, são profissionais que desenvolveram seus trabalhos em marcha e contramarcha, dentro de um

debate geral, respondendo a demandas que não eram dele, eram demandas de uma determinada sociedade, de um determinado núcleo. Algumas obras desses artistas foram pinçadas pelas razões as mais diferentes possíveis, porque foram compradas, ou porque foram encomendadas. Assim foram sendo construídos esses grandes mitos. Isso não significa que você não possa encontrar na obra do Picasso, por exemplo, pinturas de fato muito interessantes, pensadas num contexto em que elas foram produzidas, no debate que estava sendo travado, e obras muito ruins, obras em que ele não foi feliz nas soluções que ele tentou dar. Isso é muito natural. Barcelona tem o Museu Picasso, um museu de concepção monográfica. Lá, você vai encontrar obras muito boas e aquelas que são refugo. Refugo é aquele desenho que não deu certo, aquela pintura que não deu certo e que ficou no museu. E o museu às vezes tem que receber certas coisas para receber outras, e uma vez que ele recebeu determinado material, ele tem que cuidar e apresentá-lo dentro de uma dignidade padrão. Então, muitas vezes, dentro desses museus tradicionais, você leva gato por lebre. É claro que o Museu de Barcelona vai tratar qualquer Picasso que possui como se fosse um grande Picasso, que nem sempre é. Agora, cabe a nós ficarmos com um pé atrás, com certa desconfiança. Por exemplo, o MAC tem o único autorretrato do Modigliani. O que interessa nisso? O interesse é que o autorretrato do Modigliani seja visto em relação a outros autorretratos. Porque o artista se autorretratou e quais foram as respostas que ele dava para uma modalidade artística tão antiga? Por que ele, naquele momento, responde daquela maneira? Enfim, é importante você problematizar o trabalho independente da noção de gênio, da noção de obra-prima. O que acontece é que a minha geração, a gente foi

criada no momento quando estoura aqui, no Brasil, nos anos 60, a grande indústria cultural e a editora Abril se expande. Aí vêm os gênios da pintura. Em Ribeirão Preto, cidade onde nasci, quinzenalmente chegavam da editora Abril os fascículos Gênios da pintura, que era uma tradução vinda da Itália: Leonardo Da Vinci, Michelangelo... eu tinha 10, 11 anos e aquilo, para mim, era o máximo. Eu achava que estava vendo Leonardo Da Vinci e não estava vendo! Eu estava vendo fotografias de obras do Leonardo Da Vinci. Não sei se estou me expressando direito, mas acho que a gente tem que se desligar desses preconceitos. Você se sente muito mal em não gostar de uma determinada obra de Picasso como se fosse um problema seu, quando, na verdade, é um problema daquela obra de Picasso!

Platéia: Tu mostraste uma obra do Ismael Nery, um artista ainda pouco estudado inclusive em Belém, e que já começa a ser mais conhecido fora do Brasil.. Como é que vêes a importância do Ismael Nery no mundo da arte?

Tadeu Chiarelli: Bom, Ismael Nery, para mim, é um dos artistas mais importantes. Eu lembro que eu tinha uma fantasia e agora acho que já superei essa fantasia. Eu queria fazer uma grande exposição – cheguei até bolar, mas daria muito trabalho: “Ismael Nery e Frida Kahlo”, porque eu acho que são universos muito semelhantes, mas o único problema de Ismael Nery é que ele nasceu no Brasil e não teve a Madonna para colecioná-lo. Considero-o um artista muito importante, já escrevi sobre ele, mas eu acho que ele é cultuado da maneira errada, sabe? E era isso que eu queria mostrar. Certa vez cometi um anacronismo muito grande pensando Ismael Nery como um artista típico dos anos 90. Fiz o contrário do que foi o ensinado a fazer. O que eu acho que é bonito em Ismael Nery é ele

ter sido um sujeito que tinha uma sensibilidade muito próxima dos artistas da geração da Aids. Mais interessantes que as pinturas do Ismael Nery são os desenhos dele. Existia uma compulsão do Ismael Nery em desenhar. Ele dizia o seguinte: em primeiro lugar, a pintura acabou com Ticiano. Isso era maravilhoso, pois alguém que fala isso tem toda a liberdade do mundo. Para Mário de Andrade, isso era um defeito. Essa era a dimensão performática do nosso amigo Ismael Nery. Dizem que ele desenhava compulsivamente e jogava fora, e parece que ele fotografava também. Enfim, e o que é interessante é que nesses vários desenhos você tem uma dimensão muito peculiar numa vertente surrealista que foi explorada no desenho. Quando você fala surrealismo em Ismael Nery, normalmente você vê algumas pinturas, quando, na verdade, esse veio surrealista está nos desenhos, e a sensualidade não está apenas nos corpos nus que ele desenha, mas no próprio gesto de desenhar. É uma figura excepcional do ponto de vista do artista em diálogo com os artistas internacionais.

Eu tive um prazer muito grande numa exposição que realizei em São Paulo – Erótica – quando reuni, numa sala única, alguns desenhos do Ismael Nery com desenhos de outros artistas europeus muito próximos a ele, do ponto de vista formal, e ficou lindo, porque ali ele encontrou seus amigos. Eu promovi esse encontro. Fazer exposição é isto: o curador promove umas reuniões, e então ele tinha encontrado a turma dele. Foi daí que surgiu a ideia de fazer uma exposição com as obras dele e da Frida Kahlo, mas o rigor do governo mexicano em relação às obras da Frida Kahlo é muito forte. Isso encareceria em demasia qualquer exposição. Acho Ismael Nery um grande artista, um artista que me ajuda a entender arte contemporânea.

Plateia: Tu falaste ainda há pouco sobre a Regina

Melim. Nesse mesmo livro, ela comenta sobre as documentações, sobre os registros de trabalhos feitos atualmente, e ela fala de uma preocupação dela, que é qual sentido e outros valores a gente está buscando para essa documentação. Eu te perguntaria: quais seriam esses sentidos se a gente for pensar em alguns trabalhos hoje que ocorrem dentro de instituições onde o artista muitas vezes não faz questão que ele tenha um registro, seja em vídeo, seja em fotografia, e quando ocorre esse registro muitas vezes são outras pessoas que fazem. São artistas que trabalham numa linha em muitas vezes que o registro não é tão importante. Eu te pergunto: o acervo das instituições atualmente assimila qualquer resquício desses trabalhos, elas fazem questão de assimilar qualquer resquício que esses trabalhos deixam no espaço? Qual o sentido que a gente pode dar para isso e qual seria o valor disso?

Tadeu Chiarelli: Eu acho que isso é uma questão fundamental para a arte contemporânea. Existem artistas que desenvolvem trabalhos muito interessantes, porém sem nenhuma visibilidade no circuito, não por problema do circuito, porque eles, por negarem o circuito, não anunciam o trabalho deles, não deixam nenhum rastro, o que é uma pena muito grande, porque a sociedade como um todo deixa de saber sobre o trabalho, deixa de percebê-lo, e ele então absolutamente corre o risco de nunca passar para as novas gerações da mesma sociedade onde esse artista vivenciou sua experiência. Então existem esses artistas, eu acredito que a produção deles vai morrer com eles, certo? Por outro lado, existe uma produção que tende à desmaterialização, cuja memória é sempre residual. Então, você tem o registro da performance, você tem no vídeo, na fotografia, no desenho, no mapa. O museu, mesmo sendo museu de arte contemporânea,

tem esse compromisso com as futuras gerações. Por obrigação, ele tem que guardar para as novas gerações esses resíduos, ele tem que estudar, tem que gerar conhecimento a partir daquilo lá, e então ele guarda. As condições de guarda, no sentido mais estrutural de um museu, são muito sérias e estão sendo revistas pelo museu. Há determinados objetos que são fotos, que são textos que você não sabe onde pôr. Então é necessária uma revisão daquilo que você entende como documento e como obra de arte para poder guardar determinados trabalhos para poder preservá-lo para as novas gerações. Tem um dado muito interessante que eu não vivenciei, mas é o exemplo do MAC. O que você guarda de uma instalação? Dentro de uma visão mais tradicional de museu, você guarda a instalação. Então a instalação, vamos supor, é composta por 60 caixões de defuntos. Dentro de cada caixão você tem uma pedra de fogo e tem uma pluma de avestruz. Terminou a exposição o artista doa para o museu, certo?

A tendência conservadora do museu é a seguinte: eu aceito a doação, e isso significa guardar os 60 caixões, as 60 pedras, as 60 plumas. Vai ter que ter espaço pra guardar, pessoal para conservar, etc. Na verdade, o artista não precisa doar os objetos daquela exposição. Se ele quiser doar algo, que doe o projeto, que é totalmente esmiuçado pelo conservador, pelo curador, pelo restaurador. Eles fazem entrevista com o artista e toda a documentação fica pronta para que daqui há trinta anos, quando o museu quiser refazer a instalação, vai lá, compra as madeiras e manda fazer os caixões, porque a natureza deles não é a mesma de uma pintura tradicional; ali não está o gesto intransferível do artista. O trabalho é uma ideia e a ideia pode ser concretizada a partir do projeto. Esse é um debate sério. Por exemplo, vamos montar uma exposição em breve,

na sede do MAC, que fica no edifício da Bienal, com várias instalações e trabalhos que apresentam questões e problemas. Existem instalações tão grandes que não há espaço para montá-la dentro do acervo. Então, que vamos fazer? Vamos montar esses trabalhos no espaço de exposição para mostrar ao público os problemas materiais das obras. Vamos chamar os artistas, os restauradores, discutir os trabalhos e sobre como preservá-los, pensar sobre a melhor maneira de guardar, conservar, apresentá-los. É uma forma de o museu pensar esses assuntos com o público, com o artista.

Há, hoje em dia, um movimento internacional de museus de arte contemporânea pensando esses problemas juntamente com o artista. Temos a sorte de tê-los entre nós. Eles estão vivos, e você pode trabalhar com ele, conjuntamente, para solucionar problemas que, se saem da esfera do artista, não é de toda responsabilidade do museu. Nesses casos, cada um tem certos problemas específicos. Há uma artista dos anos 1950 que trabalhava com guache sobre o papel, que é muito tradicional, mas ela usava umas coisas no guache, areia, algumas coisas que ela misturava. Com o tempo, o pigmento foi saindo e causando mudanças no trabalho. Esse caso é sério, pois a artista morreu, e eu estou colocando um problema sobre uma obra que tem 50 anos. E como recuperar o pigmento de um trabalho desse? A artista não pensou desse jeito; não pensou que metade da obra ficaria sem pigmento. Ela pensou a obra inteira com pigmento. É um trabalho da artista, mas ao mesmo tempo não é mais o trabalho dela, pois passa a ser um documento daquilo que um dia foi o trabalho dela. Entendem o que estou falando? Aí ficamos num impasse: se temos que guardar aquela obra, como lidar com a materialidade dela? O trabalho original já não existe mais, de fato.

Outro caso: uma artista faz uma superpele de látex maravilhosa. Cinco anos depois, o látex começa a endurecer, trincar. O que o museu vai fazer com esse material? Numa visão tradicional, vai querer guardar aquele látex. Aí falamos “Não”! Vamos conversar com a artista, porque ela está aí, viva. Vamos procurar solução juntos porque esse é um problema de todos nós, saber como proceder para manter esse debate para as novas gerações. Esse é o nosso compromisso. Uma vez, no MAM, eu tinha conseguido que seis colecionadores doassem uma obra para o museu. A obra estava lá linda, maravilhosa. Um dia, uma funcionária do museu tropeçou na peça e caiu. A obra era de vidro e se espatifou. Eu já ia pedir demissão porque achava que não tinha competência para guardar uma obra que tinha acabado de ganhar. Fiquei desesperado. Aí, liguei para o [Walter] Zanini e pedi que desse uma chegada ao museu pra conversarmos sobre o fato. Eu estava péssimo, pois o curador é o conservador; é o profissional que guarda a obra, ou seja, me sentia um incompetente de quinta categoria. Eu tinha mandado restaurar o vidro, ficou muito ruim. Conteí ao Zanini o que aconteceu – me preservo o direito de não revelar o nome do artista – e ele falou assim: “Tadeu, essa obra não foi produzida manualmente pelo artista, porque isso daqui é uma garrafa industrializada. Ele pegou a garrafa; ele pegou essa outra peça de vidro e grudou. A garrafa é industrializada, o copo é industrializado. Quebrou a garrafa, troca; vai num antiquário, procura uma garrafa igual e troca, porque o importante não é a garrafa que ele escolheu, o objeto que ele botou a mão. Se for assim, não adianta o artista ter feito tudo isso. Você está pensando esse trabalho como se fosse um mármore esculpido. O importante é o conceito do artista. Se você reconfigura o trabalho, o trabalho está pronto”. E foi exatamente isso que

fizemos, porque o artista já estava morto e não tinha como conversar com ele. Esses são os dilemas. O que um conservador falaria sobre esta situação? “Não expõe mais o trabalho!”, ou então você coloca o trabalho num praticado grande, numa cúpula de cristal ou de acrílico para não ter mais esse problema, etc. São discussões importantes que se pode ter também com o artista.

Plateia: Para mim, a cópia equivale ao original principalmente nesse sentido, na questão do significado, do conceito da obra que equivale à realidade dela. Então, no caso do Ismael Nery, fazer uma exposição com as cópias do Ismael Nery, com desenhos bem tratados seria mostrar as próprias obras do Ismael Nery?

Tadeu Chiarelli: A noção de original e cópia tem uma história. No século XIX, no Brasil, uma das funções do artista, quando ia para a Europa estudar, era produzir uma cópia de uma grande obra de arte para ir para o Museu Nacional de Belas Artes, que era o Museu da Academia Imperial de Belas Artes. Aquela cópia era vista como a obra, sem grandes problemas. Mas ainda no século XIX, com a noção do artista como gênio, quando isso ganha força, o que é valorizado é o gesto do artista. Então, por mais perfeita que seja a imitação, aquele trabalho não contou com o gesto do artista. Por isso que ele deixa de ser significativo em termos artísticos, mercadológicos, museológicos, porque a sociedade valoriza o indivíduo. Então, toda a releitura que é feita dos séculos anteriores é a partir dessa noção de gênio. Se você fizesse essa exposição de cópias, muito provavelmente ninguém iria, eu suponho, eu suponho.

Plateia: Um amigo me mostrou um acervo pequeno seu de fotografias de determinados fotógrafos daqui e destacava a importância da assinatura em um dos trabalhos como se fosse semelhante ao gestual

do artista. Um dos trabalhos inclusive era um cartaz fotográfico assinado. Então ele acredita que o cartaz é uma obra. Como tu vês isso na fotografia?

Tadeu Chiarelli: O que se sabe, por exemplo, é que Volpi nunca fez gravura. Tudo que é vendido como gravura do Volpi são reproduções em offset. As pessoas produziam, davam para ele e ele assinava então. O fato de ter a assinatura do Volpi era maravilhoso, mas aí tem um problema de má fé e ingenuidade. Na fotografia assinada então é um contrassenso. Eu sei muito bem o que significa isso, porque o pessoal que lida com essa questão da cópia fotográfica fala assim: “ah essa é vintage, ou seja, essa é uma edição primeira, limitada”. Estou falando da ideia do único exemplar de uma fotografia. Do meu ponto de vista, isso é matar a fotografia naquilo que ela tem de mais interessante que é a multiplicidade dela porque você não tem original. Eu sou muito a favor disso, mas sei que, para um museu, você comprar uma vintage é mais caro do que uma cópia de edição recente. Comprar um Ansel Adams de época é muito mais caro que um Ansel Adams que foi copiado recentemente.

Plateia: Na entrevista que a gente fez para o jornal, eu te perguntei qual era o lugar da fotografia na arte contemporânea e tu me respondeste: “Eu não vejo um lugar para fotografia na arte contemporânea, porque a arte contemporânea é fotográfica”. E aí, eu queria que tu falasses um pouquinho sobre isso aqui.

Tadeu Chiarelli: Na verdade, não sou eu quem fala isso. Temos uma sociedade tão mergulhada na imagem técnica que ela foi impregnando o imaginário de todos. Hoje a própria lógica da arte tem uma dimensão fotográfica; você pensa o mundo por meio da imagem fotográfica. Então, é nesse sentido que eu falei. Qual é o papel da fotografia na arte de hoje? É total e não é só hoje. Quando a

arte erudita é oficialmente instituída no Brasil, a partir, sobretudo, do segundo reinado, Dom Pedro II assume em 1840, e o projeto de arte é estruturado. É um momento em que a fotografia está junto, presente. Então, você tem Victor Meireles e Pedro Américo fazendo suas grandes pinturas usando a fotografia. Há uma lógica fotográfica já imbuída dentro da pintura acadêmica, não só brasileira. Por isso, acho que é impossível você pensar a arte brasileira sem pensar na fotografia. É interessante não fazer distinção entre fotógrafo e artista, entre fotografia e arte, sabe? Eu acho que é assumir esse caráter fotográfico da nossa realidade. Isso está muito impregnado e atualmente com a internet, vídeo, celular... Isso faz parte da gente, por isso

que arte é fotográfica. Há uma lógica que já vem de um tempo. Alguns futuristas, por exemplo, esses artistas já estavam pensando a fotografia de maneira muito peculiar há mais de um século e já nesse sentido.

Marisa Mokarzel: Alguém gostaria de fazer mais alguma pergunta? Então, agradecemos ao Tadeu Chiarelli pela oportunidade deste encontro, a vocês também por terem vindo e os convido para os próximos encontros, obrigada.

Tadeu Chiarelli: Eu queria voltar a agradecer à comissão que me chamou. Para mim é um prazer estar aqui e reencontrar os amigos. Eu gosto muito de estar em Belém. Muito obrigado!

Notas

- 1 O complexo de edifícios que abrigará o MAC no Ibirapuera é composto por um edifício principal e um anexo projetados por Oscar Niemayer, em 1954. Esses edifícios estão sendo reformados e adaptados para a recepção do museu. Trata-se de um edifício principal de oito andares e um anexo que possui um térreo e um mezanino. Estão sendo construídos também mais dois anexos. O primeiro deverá abrigar as máquinas de ar condicionado e o segundo, a reserva técnica e as esculturas.

Mostra Convidada

Diários da Cidade

Os fotógrafos reunidos na mostra *Diários da Cidade* foram convidados pelo II Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia a mostrar na galeria o resultado do convívio constante que possuem com as ruas da cidade. São fotojornalistas que atuam no jornal “Diário do Pará” e que pela natureza de seu trabalho têm uma relação intensa com o cotidiano. Ao transpor o trabalho das páginas de um jornal para uma galeria, certas intenções e práticas factuais abriram espaço para uma leitura mais plástica da ação de registro, livre das legendas e das informações objetivas. Sem perder a atmosfera das ruas observamos, em um tempo mais longo, o trabalho desses cronistas visuais e percebemos uma fusão do tempo das imagens com o tempo das notícias. As fotografias que compõem esta série são um recorte da mostra apresentada na Sala Gratuliano Bibas da Casa das 11 Janelas em Belém em março e abril de 2011.

Lume - Wagner Almeida e Alberto Bitar



Margem - Alberto Bitar e Anderson Coelho

Anderson Coelho



Marcelo Lelis



Wagner Almeida



Thiago Araújo

Adauto Rodrigues



Alex Ribeiro





Everaldo Nascimento





Antonio Melo



Tarso Sarraf



Mauro Angelo

Rogério Uchôa



Marco Santos





Amaury Silveira

Mario Quadros



Celso Rodrigues





Cezar Magalhães



Keilon Feio

Biografias

Anita Lima (São Paulo, SP, 1979)

Vive em Belém desde 2005. cursou pós-graduação em Fotografia pela Faculdade de Comunicação e Artes do Senac-SP, com a monografia intitulada “Fotografia e Projetos sociais: Olhar Cidadão”. Fez especialização em Imagem e Sociedade pela Faculdade Letras e Artes da Universidade Federal do Pará com o projeto “Espia, Colares: a representação visual do imaginário infantil numa comunidade do litoral paraense”. Ministrou oficina de Iniciação à Fotografia - câmera escura e técnicas de laboratório - na Fundação Curro Velho - Belém Pará entre 2005 e 2007. De 2003 a 2005, trabalhou como educadora, principalmente com crianças e adolescentes de diversas comunidades na ImageMagica (SP), organização da sociedade civil de interesse Público, que utiliza a fotografia como instrumento para promoção do desenvolvimento humano. Participou das exposições coletivas Indicial - SESC Belém PA (2010), Fotoativa Pará Cartografias Contemporâneas - SESC São Paulo SP (2009), Eterno Feminino - Fotoativa Belém PA (2008), PinholeDay 2007 - Galeria Sol Informática Belém PA (2007), Salão Arte Pará 2006 e 2010 - selecionada - Fundação Rômulo Maiorana Belém PA (2006), entre outras.

Carlos Dadoorian [Rio de Janeiro, RJ, 1964]

Vive em São Paulo. Mestre em Estatística e atua

como fotógrafo desde 2004. Participou de diversos cursos e workshops de fotografia, com destaque para os do Museu de Arte de São Paulo (MAM-SP) e do International Center of Photography (ICP) em Nova York. Realizou sua primeira individual, “Fluxos”, em 2006, no Espaço Drosophyla. Seu trabalho de vídeo-foto “para que estes saltos tão grandes?” foi projetado na Semana EPSON FNAC/FS da Fotografia em São Paulo e em Campinas, em 2007 e selecionado para o Salão Arte Pará em Belém no mesmo ano. Participou do projeto coletivo “Quase Todos os Dias São Paulo”, dirigido e idealizado por Alberto Bitar. Em 2009 conclui o projeto de vídeo-fotos “trilogia inconsciente” e é selecionado para o 28o Arte Pará com a série “derek me jarman”, integrante da mostra “Do Desejo Inconfesso”, na Micasa. Participou também das exposições “Da Gênese Convulsiva”, “Do Espaço Estilhaçado” e da Mostra “Geração 00” no Sesc Belenzinho com curadoria de Eder Chiodetto em 2011. Em 2010 teve a instalação (objetos e vídeo-fotos) “sf/sm” selecionado para o I Prêmio de Fotografia Diário do Pará. Em 2011 realizou sua primeira individual “Dark Room” na Fauna Galeria em São Paulo.

Cia De Foto (Coletivo, São Paulo, SP)

Fundado em 2003 por Rafael Jacinto, Pio Figueiroa e João Kehl. Atua como um núcleo de produção participando de festivais, encontros, exposições e

workshops no Brasil e no exterior. Com forte pesquisa teórica e experimental, desenvolve trabalhos que questionam o espaço das imagens e seu entendimento, alargando fronteiras e aproximando as linguagens. Tem imagens publicadas em revistas brasileiras (Veja, Revista da Folha, s/nº e Isto É) e estrangeiras (Time Magazine, National Geographic, Newsweek, Die Zeit, Colors Magazine). Entre as mostras realizadas destacam-se em 2008 Caixa de Sapato, Museu de Arte Moderna, São Paulo 2008 – Laberinto de Miradas, Cidade do México e Semana de Fotografia, Recife. Em 2009 Caixa de Sapato, Photographer's Gallery, Londres, Av. Paulista e Caixa de Sapato, Netherlands Fotomuseum, Rotterdam, Holanda, Paraty em Foco, Festival Internacional de Fotografia, Paraty, RJ, Festival Fotodocumental, Quito, Equador. Em 2010, Guerra, Laberinto de Miradas 3, Quito, Equador, DeVeracidade, Fortaleza, FestFotoPoa, Porto Alegre, E-Co, Exposição dos Coletivos Fotográficos Euro-Americanos, Madri e Centro Cultural São Paulo. O coletivo é representado pela Galeria Vermelho (www.galeriavermelho.com.br) e, como diretor de filmes, pela ParanoidBR (www.paranoidbr.com). Tem obras nas coleções do MAM-SP, MASP-Pirelli-2010, e particulares.

Everaldo Nascimento (Belém, PA, 1971)

Vive em Belém. Iniciou no campo da fotografia nos cursos da Fundação Curro Velho em Belém, onde experimentou processos artesanais e atividades de laboratório. Posteriormente na mesma instituição trabalhou como instrutor de oficinas. Atua profissionalmente como Fotojornalista tendo iniciado a carreira nesta área no jornal “A Província do Pará”. Atualmente trabalha como fotógrafo do jornal “O Diário do Pará” e também como freelancer para instituições, informativos e publicidade.

Fabio Okamoto (São Paulo, SP, 1979)

Vive em São Paulo. Formado em Arquitetura e Urbanismo pela USP, iniciou a carreira em 1998 no Laboratório de Fotografia da FAUUSP. Tem como foco principal de trabalho as experimentações da linguagem fotográfica por meio da representação dos espaços urbanos. Realizou exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior. Possui obras nos acervos do MAM/SP, Fundação Romulo Maiorana/PA e Pinacoteca da Santo André/SP. Trabalha como designer gráfico na área de identidades visuais.

Felipe Baenninger (São Paulo, SP, 1988)

Vive em São Paulo. Iniciou as atividades fotográficas na área de fotojornalismo na Agência Istoé e em estúdios de publicidade. Atualmente dedica-se a projetos autorais. Propõe em seus trabalhos a relação entre experiência subjetiva e a possibilidade de narrar histórias. Prepara um projeto de viagem pelo país em uma bicicleta com o propósito de organizar ao longo do trajeto atividades culturais no campo da fotografia.

Fernanda Antoun (Rio de Janeiro, RJ, 1981)

Vive no Rio de Janeiro. Formada em fotografia pela ABAF-RJ e em laboratório PB pelo Ateliê da Imagem - RJ. Desde 2007 pesquisa métodos alternativos de impressão fotográfica, como cianótipo, van dyke, pinhole, goma bicromatada entre outros. Integra o Coletivo Filé de Peixe, que realiza ações de intervenção urbana e ocupações artísticas com base no audiovisual. Desenvolve o projeto PIRATÃO, prática artística que investiga e simula a economia informal e pirata para a difusão de videoartes. Desde 2005 vem participando de diversas mostras coletivas,

como 14º Salão dos Novos de Joinville (SC), X Bienal do Recôncavo Baiano, Abre Alas na Galeria Gentil Carioca (RJ), FILE Mídia Arte 2010 - SP entre outras.

Fernanda Grigolin (Curitiba, PR, 1980)

Vive em São Paulo. É fotógrafa e escritora. Pesquisa a relação da fotografia com a literatura e já teve trabalhos publicados em vários formatos: vídeo, exposição e livros. Participa do selo literário EDITH e é sócia-fundadora da produtora e editora Publicações Iara. Coordena, juntamente com a documentarista Manu Sobral, o projeto Jurema Filmes. Em 2010, publicou o livro Retratos da Garoupa. Seu site é fernandagrigin.com

Francilins (Lagoa Santa, MG, 1978)

Vive em Lagoa Santa. Formado em Antropologia pela UFMG, tem experiência como fotógrafo e editor. Seu trabalho é marcado pela transversalidade e articulação de diversas áreas do conhecimento e de distintos suportes – cinema, arte e antropologia. Editor da revista Sagarana e autor das imagens dos livros “Resgate Cultural nos Vales dos rio Jequitinhonha e São Francisco” e “Batuque da Dona Ernestina”. Recebeu os prêmios Conrado Wessel (2008), Premio Porto seguro (2005) e Leica-Fotografe Melhor (2003) entre outros. Foi curador de fotografia do Forumdoc.bh; participa de diversas mostras coletivas e já realizou quatro exposições individuais.

Haroldo Saboia (Fortaleza, CE, 1985)

Vive entre Fortaleza e São Paulo. Formado em Jornalismo pela Universidade de Fortaleza. Trabalha como fotógrafo freelancer desde 2005 colaborando

para revistas e jornais. Participou de prêmios e exposições coletivas no Brasil e no exterior, dentre elas as quatro edições do projeto DeVERcidade em Fortaleza; Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia em Belém em 2010; projeto coletivo Paralelo Vertical no Palácio da Independência em Portugal; Prêmio Chico Albuquerque de Fotografia de 2010 e Labirinto/Biblioteca – Espaço Ophicina em São Paulo em 2011. Sua produção tem como referência as relações entre fotografia e a literatura como formas de narrar o mundo. Propõe construir com a fotografia um encantamento a partir da banalidade dos acontecimentos dando forma a novas ficções.

Ionaldo Rodrigues (Belém, PA, 1985)

Vive em Belém. É sociólogo, fotógrafo e produtor cultural vinculado a Fotoativa e a Fundação Curro Velho. Em 2007 iniciou o projeto “Botânica do Asfalto pela Fotografia Artesanal”, contemplado com a bolsa de Pesquisa em Arte do IAP. Recebeu prêmio no II Salão SESC Universitário de Arte Contemporânea e 3º Salão da Vida. Coordena desde 2009 o Núcleo de Pesquisa e Documentação da Associação Fotoativa.

José Diniz (Niterói, RJ, 1954)

Vive no Rio de Janeiro. Estudou pós-graduação em Fotografia na Universidade Candido Mendes. Frequentou cursos na Escola de Artes Visuais do Parque Lage no Rio de Janeiro e no MAM-Rio. Publicou o livro “Literariamente” em 2008 e participou de livros coletivos. Participou de seleções e prêmios como DeVERcidade – Fortaleza – 2010, Prêmio Leica-Fotografe em 2009 (menção honrosa), Festival Internacional de Arte em Mídias Móveis (VIVO Arte.mov) – Belo Horizonte – 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. Participou de mostras coletivas em Belém, Brasília, Buenos Aires, Fortaleza, Porto Alegre, Rio e São Paulo. Realizou individuais no Rio - 2006, Paraty – 2007, em São Paulo - 2008, e em 2011 no CMDF de Montevideo com a exposição Sobre Mar.

Keyla Sobral (Belém, PA, 1976)

Vive em Belém. Artista visual, publicitária e editora da revista eletrônica Não-Lugar. Participa de exposições e projetos desde 2002. Recebeu a Bolsa de Pesquisa, Criação e Experimentação – Instituto de Artes do Pará em 2004 e Bolsa de Pesquisa em Arte da Fundação Ipiranga em 2008/2009. Realizou residência artística/bolsa em Wiesbaden/Alemanha pela Kunsthaus – Wiesbaden-Alemanha/IAP- Belém em 2006. Artista mapeada pelo projeto Rumos Itaú Cultural em 2005/2006. Em 2005 ganhou os prêmios Aquisição no XI Salão Pequenos Formatos UNAMA e o 2º Grande Prêmio do Salão Arte Pará em Belém. Entre as exposições de que participou destacam-se Projeto Tripé Sesc Pompéia/SP em 2011, Indicial – SESC- PA, Mulheres da Casa – Museu de Arte Contemporânea Casa das onze janelas em 2010, Fotoativa – Cartografias Contemporâneas – SESC-SP em 2009, Contigüidades: dos anos 1970 aos anos 2000 – Museu Histórico do Estado do Pará e Swimming Pool - Galeria Graça Landeira em 2008. Realizou a individual “Mínimo. Múltiplo. Incomum” no Museu da Universidade Federal do Pará em 2010.

Leonardo Sette (Mont Saint-Aignan, França, 1978)

Vive em Recife desde 1982. Graduado em História do Cinema pela Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne. Participou de oficinas e cursos de especialização entre eles o de Taller de Fotografía Cinematográfica – Escuela Internacional de Cine y Televisión San Antonio de Los Baños, Cuba e Oficina de Documentário – La Fémis - Ecole Nationale Supérieure des Métiers de l’image et du Son, em Paris. Desde 2001 colabora com o Projeto Vídeo nas Aldeias (www.videonasaldeias.org.br). Ministrou oficinas de vídeo para jovens indígenas na Amazônia; programa Pró Jovem, no Rio de Janeiro, em 2007 e de roteiro de documentário para jovens participantes das Oficinas Galpão, em Ibirapu-ES, em 2010. Como montador participou de “L’Age d’Or du Cinéma Brésilien”, de Dominique Dreyffus e “L’Acte Inconnu”, de Raphaël O’Byrne. Criou o núcleo audiovisual para a Fundação France Libertés - Danielle Mitterrand. Colabora, desde 2006, com a revista Cinética, como crítico. Como diretor, realizou os curtas Ocidente, (Um casal em viagem, 2009), premiado como Melhor Filme e Melhor Filme Experimental no Festival Internacional de Curtas do RJ e Confessionário, 2009 também premiado em festivais nacionais. Como fotógrafo produziu A imagem apropriada, série de 12 fotografias premiada com Menção Honrosa no Prix Photo Web Aliança Francesa e Casal de Betânia, trabalho premiado que reproduz o retrato tradicional de parede no sertão pernambucano, ambos em 2010. Ganhou no Festival de Cinema de Gramado de 2011 Melhor Montagem e Prêmio Especial do Júri pelo filme “As Hiper Mulheres” que dirigiu com Carlos Fausto e Takumã Kuiukuro.

Marina Borck (Ilhéus, BA, 1980)

Vive em Florianópolis. Graduada em Bacharelado em Artes Plásticas pela UDESC, onde foi bolsista do CNPQ na área de História da Arte e de extensão no Projeto Laboratório LAAVA. Tem experiência com Coletivos de Arte, tanto de fotografia - como o Improvável Grupo, composto por 5 membros - como de Arte Relacional - o Coletivo LAAVA, grupo que oscila em torno de 25 participantes que trabalha a relação entre a Arte e a Vida, propondo a dissolução dos limites que as separam. Participou de diversas exposições coletivas em diferentes museus e espaços expositivos de Florianópolis e foi selecionada no Salão dos Novos de Joinville/ SC no ano de 2007.

Pedro David (Santos Dumont, MG, 1977)

Vive em Belo Horizonte. Formado em jornalismo em 2001 pela Puc-Minas. cursou pós graduação em artes plásticas e contemporaneidade na Escola Guignard – UEMG, em 2002. Publicou juntamente com os fotógrafos, João Castilho e Pedro Motta, em abril de 2008, pela editora Cosac Naify, o livro Paisagem Submersa. Participa das coleções Noorderlicht Photography, Groningen, Holanda; Fundação Conrado Wessel, São Paulo, Brasil; Photographer's Network, Siegen, Alemanha; Coleção Ana Luisa e Mariano Marcondes Ferraz, Rio de Janeiro, Brasil; Coleção Pirelli – Masp de fotografias, São Paulo entre outras.

Prêmio Nacional de Fotografia Pierre Verger, pela série O jardim, em dezembro de 2010. Entre as individuais estão “Homem Pedra” - Galerie Le Nouveau Latina – Paris – França - Foto em Pauta - Festival de Fotografia - Tiradentes – MG e Galeria Cemig - Belo Horizonte – MG – 2011; “Ruta: Raíz” - Sala del CMDF Montevideo – Uruguai - 2008/2009, Espaço

Mari'Stella Tristão - Belo Horizonte – MG – 2008 e Escola de Artes Visuais do Parque Lage - Rio de Janeiro – RJ – 2008. Entre as coletivas e festivais, participou da “Geração 00 – A Nova Fotografia Brasileira”- Sesc Belenzinho – São Paulo – SP – 2011; The Pursuit of Happiness – 16º Noorderlicht Photofestival - Minerva Gallery - Groningen – Holanda – 2009; Imagine Photographer's Network - Siegen – Alemanha – 2006 entre outras.

Péricles Mendes (Salvador, BA, 1976)

Vive em Salvador. Cursa Mestrado em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFBA. Desenvolve pesquisa na linha entre a fotografia documental e experimentações conceituais com os espaços da urbe de Salvador tendo como referência teórica a semiótica peirceana. Participa desde 2008 dos Salões Regionais de Artes Visuais da Bahia, expôs na Bienal do Recôncavo (2008) e no 15º Salão do MAM, com o Coletivo Tríptico do qual faz parte.

Ricardo Macêdo (Belém, PA, 1975)

Vive em Belo Horizonte onde cursa mestrado em Artes pela UFMG. Professor de Artes Visuais e artista visual formado em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Pará/UFPA e Design de Interiores pela Escola Técnica Federal. Iniciou carreira dedicando-se à pintura e desenho em 1996. Desde 2004, utiliza-se de outras linguagens como fotografia, vídeo e performance. Em suas pesquisas atuais desenvolve temas como identidade. Complexidade, estética relacional e alteridade. É um dos editores do blog novasmedias.blogspot.com e vem participando de diversos projetos e exposições como Salão Arte Pará(2010), Arte Performance Brasil(2011), Trampolim-Vídeo (2011)

e Festival Internacional de Fotografia Paraty em Foco (2011) entre outros.

Roberta Carvalho (Belém, PA, 1980)

Vive em Belém. É artista visual, designer e produtora cultural. Estudou artes visuais na Universidade Federal do Pará. Desenvolve trabalhos na área de imagem, intervenção urbana e videoarte. Recebeu o 2º Grande Prêmio do Salão Arte Pará em Belém (2005), Menção Honrosa no Salão de Pequenos Formatos em Belém (2006) e Prêmio Microprojetos (2010) da Funarte (MINC). Foi bolsista de pesquisa e criação artística do Instituto de Artes do Pará (2006). Seus trabalhos integram acervos como o do Museu de Arte Contemporânea Casa das 11 Janelas e Museu da Universidade Federal do Pará. Participou de diversas exposições, entre elas Cartografias Contemporâneas, SESC-SP 2009, Primavera de Museus (Minc) - 2010, Vivo Arte.Mov Belém 2011, Virada Cultural de SP 2011 - Projeta Pompéia, Sesc Pompéia - SP. Circuito Sesc de Artes - SP, 2011 e Festival Internacional de Fotografia Paraty em Foco, 2011. Atualmente está circulando por várias cidades brasileiras com o Projeto #Symbiosis. É editora e fundadora da Revista Não-Lugar - Arte e Cultura Contemporânea.

Silas De Paula (Castelo, ES, 1950)

Vive em Fortaleza. É fotógrafo profissional desde o início da década de 70. Trabalhou em publicidade e jornalismo. É professor do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará e coordena o Programa de Pós-Graduação em Comunicação, atuando na linha de pesquisa “Fotografia e Audiovisual”. Doutor pela Loughborough University (Inglaterra), faz parte do IFoto, Instituto de

Fotografia do Ceará e é um dos curadores da Mostra DeVerCidade sobre fotografia contemporânea, em Fortaleza. Já ganhou o prêmio Nikon ((1984), Leica/Consigno 2008 (Parati em Foco), Prêmio Marc Ferrez de Fotografia - Funarte (2010). Participa de diversas exposições coletivas e individuais.

Viviane Gueller (Porto Alegre, RS, 1976)

Vive em Porto Alegre. Jornalista e artista plástica. Bacharel em comunicação social, cursou também a Oficina de Criação Literária do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC-RS. Fez formação e orientação em artes visuais com vários artistas brasileiros entre Porto Alegre e São Paulo (Gustavo Nakle, Christiana Moraes, Paulo Pena, Ricardo Basbaum Felix Bressan, Eduardo Costa, Paulo Sérgio Duarte, Maria Helena Bernardes, Ana Flavia Baldisserotto, Shirley Paes Leme, entre outros). Responsável pela concepção e produção do Terravista, espaço cultural em Porto Alegre que integrando livreria, debates, saraus, galeria de arte e cafeteria e considerado pela crítica especializada “lugar de referência cultural do renascimento da Cidade Baixa” em Porto Alegre. Supervisora na ação educativa da 4ª e 5ª Bienal do Mercosul. Participou de exposições coletivas e individuais em Porto Alegre, São Paulo, Brasília e Belém. Recebeu o Prêmio de Incentivo à Criatividade no 16º Salão da Câmara Municipal de Porto Alegre e foi selecionada para 58º Salão de Abril (Ceará), 29º Salão Arte Pará e para a residência artística no Multigraphias. Foi mapeada para o Projeto Rumos Itaú Cultural, teve portfólio selecionado para leitura crítica com a artista Anna Bella Geiger e com o curador Tício Escobar. Ministrou oficina no projeto Mapas Práticos durante a 7ª Bienal do Mercosul. Em julho de 2011, participou de mostra internacional em Girona (Espanha).

II PRÊMIO DIÁRIO CONTEMPORÂNEO DE FOTOGRAFIA

COMISSÃO DE SELEÇÃO E PREMIAÇÃO

Tadeu Chiarelli

Professor titular do departamento de artes plásticas da ECA/USP. Desde abril de 2010 é diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP. Foi curador-chefe do MAM de São Paulo entre 1996 e 2000. Tem livros publicados sobre a história da crítica de arte no Brasil e sobre arte contemporânea no país. Como curador, foi responsável, entre outras, pelas mostras Novecento Sudamericano (2003 – Milão e São Paulo), “Erótica – Os Sentidos na Arte” (2005/2006 – São Paulo e Rio de Janeiro) Desidentidad (2006 – Valencia), Pennacchi 100 anos (2006 – São Paulo), Segall Realista (2007 – São Paulo, Rio de Janeiro e Curitiba), “Modernismos no Brasil” (2011 – São Paulo) e “Caos e Efeito” (2011 – São Paulo)

Marisa Mokarzel

Curadora, pesquisadora e professora do curso de Artes Visuais e Tecnologia da Imagem e do Mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura da Universidade da Amazônia - UNAMA. Participou da curadoria do Rumos Visuais – Itaú Cultural em 2006. Atuou como curadora do Arte Pará em 2009 e da mostra Contigüidades: dos anos 1970 aos anos 2000 – Museu Histórico do Estado do Pará em 2008. Diretora do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas em Belém.

Alexandre Sequeira

Formado em Arquitetura pela Universidade Federal do Pará. Mestre em Arte e Tecnologia. - UFMG com especialização em Semiótica e Artes Visuais pela UFPA. É professor da Faculdade de Artes Visuais da UFPA. Participou de exposições no Brasil e exterior podendo-se destacar “Une Certaine Amazonie” na França; Bienal Internacional de Fotografia de Liège/ Bélgica; “Quatro Artistas Brasileiros” Engrame/ Canadá, Projeto Portfólio em São Paulo/Brasil e “Geração 00 – A Nova Fotografia Brasileira” – Sesc Belenzinho/SP entre outras. Propõe trabalhos que utilizam a fotografia como interação, experiência e troca de impressões com indivíduos ou grupos.

Ficha Técnica do Livro

Organização e Coordenação Editorial

Mariano Klautau Filho

Produção

Mariano Klautau Filho · Irene Almeida · Lana Machado

Marketing RBA

Daniella Barion (Gerente de Marketing) · Cleide Monteiro (Coordenadora de Marketing)

Goretti Coutinho (Analista de Eventos)

Textos

Mariano Klautau Filho · Marisa Mokarzel · Ernani Chaves

Fotografias do Espaço Expositivo (videoinstalações)

Irene Almeida

Imagens da Capa

Frente: Cia de foto · *Chuva*

4ª capa: Pedro David · *Série Aluga-se*

Imagens de abertura do livro

Ionaldo Rodrigues (pág. 4) · Fernanda Antoum (pág. 6)

Keyla Sobral (pág. 8) · Francilins (pág. 10)

Revisão Geral

Mariano Klautau Filho

Revisão dos Textos

(*Cidades Possíveis* e *Conversa com Tadeu Chiarelli*)

Rose Silveira

Ficha Catalográfica

Regina Vitória Fonseca

Design Gráfico

Andrea Kellermann

II Prêmio

Diário

contem

de Fotografia

porâneo

Realização



Colaboração



Patrocínio





9 788564 094017