

Memórias da Imagem

III Prêmio

Diário
contem

de Fotografia

porâneo



Prêmio **Diário**
contemporâneo
de Fotografia

Memórias da Imagem

Diário do Pará
Belém
2012

Ficha Técnica do Projeto

Jornal Diário do Pará - Rede Brasil Amazônia de Comunicação
Jader Barbalho Filho (DIRETOR-PRESIDENTE DO DIÁRIO DO PARÁ) · Camilo Centeno (DIRETOR GERAL DA RBA)
Francisco Melo (DIRETOR FINANCEIRO)

RBA - Marketing

Daniella Barion (GERENTE DE MARKETING) · Cleide Monteiro (COORDENADORA DE MARKETING)
Priscila Oliveira (ANALISTA DE EVENTOS)

Projeto Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia

Mariano Klautau Filho (SUPERVISOR E CURADOR GERAL) · Lana Machado (COORDENADORA DE PRODUÇÃO)
Irene Almeida e Luis Laguna (PRODUTORES) · Andrea Kellermann (DESIGNER GRÁFICO)
Ana Clara Nassar Matos e Luciana Medeiros (ASSESSORAS DE IMPRENSA, TEXTOS E ENTREVISTAS)

RBA - Tecnologia da Informação e Desenvolvimento

Luis Folha (GERENTE DE DESENVOLVIMENTO) · Leonidas Amorim (SUPERVISOR DE DESENVOLVIMENTO)
Oscar Alencar (SUPERVISOR DE DESENVOLVIMENTO)

Espaço Cultural Casa das Onze Janelas

Simão Robison Oliveira Jatene (GOVERNADOR DO ESTADO DO PARÁ) · Paulo Chaves (SECRETARIO DE ESTADO DE CULTURA) · Carmen Cal (SISTEMA INTEGRADO DE MUSEU E MEMÓRIAS) · Marisa Mokarzel (DIRETORA) · Zenaide de Paiva (COORDENADORA DE AÇÃO EDUCATIVA)

Museu da Universidade Federal do Pará

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

Apoio Cultural

Instituto de Artes do Pará (Heitor Márcio Pinheiro)

Montagem das Exposições

Manoel Pacheco (Kiko)

Programação do Projeto

Palestras & Encontros

Heloísa Espada, Miguel Chikaoka, Alexandre Sequeira

Oficinas & Cursos

Uma Introdução à História do Livro Fotográfico – Joaquim Marçal Ferreira de Andrade
Retratos Híbridos – Valério Silveira · Ensaio: resumindo uma ideia - Octavio Cardoso

Exposição: Para Ter de Onde se Ir

Miguel Chikaoka – Artista convidado

P 925

Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia: memórias da imagem / Mariano Klautau Filho... [et al.]. – Belém : Diário do Pará, 2012.

[164p.] : il.

ISBN 978-85-64094-10-9

1. Fotografia-Brasil. I. Klautau Filho, Mariano. II. Espada, Heloisa. III. Sequeira, Alexandre.

CDD – 770.981

REALIZAÇÃO

COLABORAÇÃO

APOIO CULTURAL

PATROCÍNIO

Memórias da imagem

A cada dia, o homem é submetido a transformações pouco percebidas, mas que deixam marcas. Os anos passam e as memórias que temos dessas várias fases da vida muitas vezes se perdem. O único elo que une as marcas a essas memórias é a imagem que registrou o tempo e o espaço em que ocorreram. Em *Memórias da imagem*, buscamos valorizar a espetacular arte da fotografia naquilo que ela tem de mais importante: unir o passado ao presente. O III Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia destaca a sensibilidade do artista em captar momentos na vida de pessoas comuns, que simbolizam essas transformações que ocorrem no cotidiano das cidades e vilas dos mais variados tamanhos.

Dentro da proposta de valorização do olhar do fotógrafo, a mostra revela momentos importantes da vida de uma sociedade; imagens que não tiveram o merecido destaque nos milhares de textos publicados sobre a história de muitas civilizações. Essa é, sem nenhuma dúvida, a melhor forma de análise da evolução de um povo.

Jader Fontenelle Barbalho Filho
Diretor Presidente Diário do Pará



Passado, presente e futuro na imagem

A Vale está presente no Pará desde a década de 1970, atuando em negócios de mineração diversificados e por meio de projetos de capacitação, desenvolvimento de pessoas e valorização de talentos. Fazemos isso porque buscamos crescer e evoluir junto com as comunidades onde estamos inseridos.

Um exemplo são os investimentos em projetos de valorização regional. Em parceria com a Rede Brasil Amazônia de Comunicação (RBA), patrocinamos, desde 2010, o Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, que contribui para o reconhecimento de fotógrafos paraenses já consagrados em território nacional.

A produção deste catálogo de fotografia representa a consolidação desta arte. Desejamos que todos tenham uma boa excursão pelas memórias da imagem de nossos talentosos fotógrafos.

Gerência de Comunicação da Vale



Imagens e memórias em travessias

Quantas memórias podem estar contidas em uma imagem? Quantas imagens contêm em si diferentes memórias? Travessias incontáveis entrelaçam imagem e memória, constituindo histórias, documentos, lembranças do acontecido ou (re)escritas de um palimpsesto de ficções. A fotografia é atravessada por imaginários que livremente reordenam narrativas, fragmentos de um passado, de um presente insustentável cuja brevidade logo o transforma em outro tempo.

O Espaço Cultural Casa das Onze Janelas traz os vestígios de uma memória sobreposta, imagens que repousam em outras sem poder esconder o que o prédio um dia foi: moradia, Hospital Real, lugar opressor pelo qual vidas se tornaram prisioneiras. Somente em 2002 tornou-se museu, agregando a essas memórias as da arte moderna e contemporânea que, por sua vez, podem constituir-se em novas memórias e imagens. A Casa das Onze Janelas, ao compartilhar com o Museu da Universidade Federal do Pará (MUFPA) a parceria com o III Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, firma um compromisso com a arte e a cultura, e investe na possibilidade de contribuir com uma reflexão crítica, que se afina com o propósito do prêmio de pensar como os modos de memória reinventados pela fotografia podem se constituir em pensamento artístico.

Marisa Mokarzel
Diretora do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas

O HOMEM E SEU CÃO PASSEIAM
EM DIREÇÃO AO PÔR-DO-SOL
NUMA TARDE DE VERÃO

A responsabilidade de existir

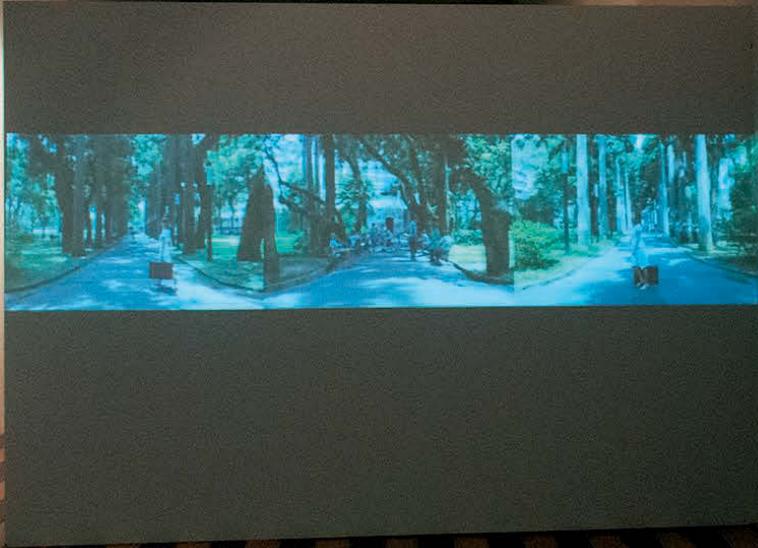
Presente nas três edições do Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, o Museu da UFPA recebeu, em 2012, a mostra do Artista Convidado, o fotógrafo Miguel Chikaoka. A curadoria do projeto conseguiu sintetizar e harmonizar, em nossos espaços expositivos, uma das trajetórias mais relevantes e significativas do extenso grupo de importantes fotógrafos que atuaram nesta região nas últimas décadas. Miguel Chikaoka se destaca pelo seu trabalho nas áreas de ensino, pesquisa e difusão da fotografia com inúmeras iniciativas pioneiras e inovadoras, que são bem demonstradas pela sua participação na criação da Fotoativa, depois na Kamara Kó e nas inúmeras atividades que ele executa na região onde escolheu viver desde os anos 1980. Por este labor diário, permanente e pertinaz, Miguel Chikaoka foi agraciado pelo governo brasileiro com o título de Cavaleiro da Ordem do Mérito Cultural no mesmo ano de 2012. Mais do que a mostra ou as honrarias que lhe possam ser concedidas, fala por Chikaoka a sua postura como ser humano e político, um ser que reconhece e dignifica a responsabilidade de existir, de se saber no mundo para servir ao próximo, ao outro, mostrando caminhos, oferecendo novas perspectivas a quem não as possuía.

O MUFPA agradece ao Diário do Pará e à Vale, permanentes apoiadores deste museu, a oportunidade de ter sediado esta mostra e participado das atividades do Prêmio Diário na sua terceira edição.

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



Small text panels on the left wall, likely providing information about the artwork or the exhibition.



Sumário

Os lugares da imagem na experiência da memória <i>Mariano Klautau Filho</i>	13
Artistas Premiados	23
Artistas Selecionados	35
Monumento e sombra na Brasília de Marcel Gautherot <i>Heloisa Espada</i>	90
Miguel Chikaoka · Artista Convidado	106
Para ter de onde se ir <i>Mariano Klautau Filho</i>	122
A luz da casa <i>Uma conversa com Miguel Chikaoka</i>	124
Imagem, realidade e fabulação: a reinvenção da memória na Vila de Lapinha da Serra <i>Alexandre Sequeira</i>	142
Biografias	154



Os lugares da imagem na experiência da memória

Mariano Klautau Filho

A imagem exerce força motriz na experiência da memória. Aprendemos a reconhecer na fotografia o encontro com as imagens do passado, sendo, portanto, o acesso a um tipo de conhecimento sobre algo com o qual não tivemos contato direto. Do mesmo modo que um determinado odor evoca um lugar perdido na lembrança, as imagens nos reacendem vivências há muito depositadas e despercebidas. A fotografia, por vezes, torna o não acontecido uma experiência do presente ou instaura um tipo de memória de invenção, capaz de construir, sob o impacto da emoção primeira, uma vida que acontece aqui e agora.

Segundo Bachelard, a lembrança pode ser uma ficção, alguma experiência que, embora não tenha sido vivida de fato, passa a existir na imaginação do aqui e agora vivido pela imagem poética. Para ele, a fenomenologia poética nos permite examinar as imagens presentes (na memória) nos processos e proposições do artista. O instante poético é aquele que revolve as camadas de imagens que estão em repouso pelo trabalho da memória, seja ela vivida ou imaginada: “Imagens fielmente amadas, tão solidamente fixadas na memória que já não sei se estou a recordar ou a imaginar quando as reencontro em meus devaneios”.¹ A potencialidade da imaginação poética está no ato artístico entre o imaginado e o vivido, entre a lembrança e o esquecimento. Por isso, Bachelard considera que a relação entre memória e imaginação é resultado do jogo complexo da matéria de um devaneio, o ato artístico que expõe materialidades. Nesse percurso,

a memória sonha e o devaneio lembra, portanto, produz, considera o filósofo.

Nessa perspectiva, pensemos o artista como aquele que talvez se permita, com mais disposição, a reconhecer esse jogo, a jogá-lo e compartilhá-lo com o outro. A fotografia, quando operada pelo artista, se desgarra de um passado fixo, supostamente dominado pelo documento, e atravessa para outras margens em busca de aventuras. Os banhos de Marian Starosta; os resquícios das palavras de Lívia Aquino; as imagens e sons da biblioteca de Milla Jung; o buraco negro das memórias de Renato Chalu; o hotel perdido na vida de Érico Toscano; as rotas e fugas de Isabel Löfgren e Patrícia Gouvêa; a memorabilia do Cêsbixo... São todos movimentos de travessia para outras regiões da memória.

Premiados

Ilana Lichtenstein, o Coletivo Garapa e Lucas Gouvêa, premiados na terceira edição, fazem suas imagens atravessarem limites antes considerados fixos. *Uma e outra erupção*, de Ilana Lichtenstein, é um conjunto de 12 imagens que se dispõem de modo assimétrico na parede. Combinando dípticos, trípticos ou imagens isoladas, a série é como um pequeno filme feito de instantes particulares de um personagem que, em certo isolamento, percebe o mundo – os objetos, a paisagem – e é captado pela artista com intimidade. As imagens têm densidade onírica e sua força plástica ganha sentido no encadeamento entre elas. O convite

feito ao espectador é o de visitar sua “paisagem interior”, termo pensado por Ilana a partir da literatura de Caio Fernando Abreu.² Seu modo de (des)alinhar as imagens na parede faz do plano bidimensional uma experiência que extrapola o suporte fotográfico. Entre o registro delicado de uma vivência real e a possibilidade de torná-lo uma invenção compartilhada, o trabalho se converte em imagens instáveis, mobilizadas pela memória em seu sentido mais imediato e atemporal. A artista recorre às ideias de Bergson e Deleuze sobre a coexistência do passado com o presente na experiência da memória, e assim pensa o tempo das imagens em sua poética: “O passado jamais se constituiria, se ele já não tivesse se constituído inicialmente, ao mesmo tempo em que foi presente. [...] Se ele não coexistisse com o presente do qual ele é o passado”.³ Nesse sentido, Deleuze nos lembra que Bergson “analisa a linguagem do mesmo modo como analisou a memória”, repensando o papel da lembrança como ação de um tempo que alarga não só a experiência do passado como a do presente. O passado deixa de agir, mas existe. O presente não é, mas age, atua como devir. Dependendo de onde se encontra nossa experiência ou ponto de vista do qual a pensamos, no passado ou no presente, ativamos algo que veio do passado, mas é presente, ou reativamos um passado que se tornará futuro.

Há dois tipos de memória na duração do presente. Nesse percurso, o presente “se divide a cada ‘instante’ em duas direções, uma orientada e dilatada em direção ao passado, a outra contraída, contraindo-se em direção ao futuro”.⁴ A primeira é a memória-lembrança e a segunda, a memória-contracção, aspectos inevitavelmente ligados na constituição da memória como

experiência, nos estudos de Bergson, que nos ajudam a entender a criação e a função das imagens na poética de um artista.

O que são as pequenas histórias de Ilana Lichtenstein, senão as nossas próprias histórias – vividas ou imaginadas – muitas vezes ancoradas entre a cama e a paisagem? Sim, são histórias de uma vida singular e de uma memória visual existente na passagem de um dia, de um mês, de um tempo cronológico e vivido. Porém, quando a artista realinha essas fotografias, observando a potência de cada uma delas como imagem e suas significações como uma cadeia, abre sua experiência ao público, divide com ele essa história, instiga-o, oferece-lhe enigmas e soluções, revela-o.

Coletivo Garapa

Da mesma forma, só que em abordagem aparentemente mais dura e concreta, o Coletivo Garapa apresenta *Morar*, sequência fotográfica na qual dois grandes prédios vão se apagando da paisagem. São os edifícios São Vito e Mercúrio, no centro de São Paulo, que por muitos anos abrigaram comunidades sem habitação. Em uma nova política municipal de reurbanização do centro, as famílias foram retiradas dessas ocupações. O Garapa acompanha esse movimento desde 2008, e *Morar*, segundo o coletivo, é a “continuação de uma primeira experiência, que foi o registro do período de desocupação por parte da administração da cidade de São Paulo, e o testemunho da situação na qual os moradores do Mercúrio foram lançados naquela ocasião”.⁵ A contundência documental não nos deixa (e não deve nos deixar) esquecer da ausência de compromisso do Estado sobre a necessidade de moradia urbana. Por

outro lado, estamos também olhando de pontos de vista diversos, dos muitos moradores cujas vidas particulares foram, de algum modo, afetadas pelo desaparecimento visual de um elemento da paisagem corriqueira das suas janelas. A sequência de oito imagens é impressa em papel branco, de gramatura fina, do tipo lambe-lambe, colado diretamente na parede. A materialidade do suporte ressalta a precariedade da memória da paisagem urbana, a temporalidade dos cartazes de rua e o efeito de palimpsesto buscado pelos artistas. O trabalho do Garapa é como uma escrita no muro. Tem a objetividade de uma palavra de ordem e a provocação de uma lembrança melancólica da urbe.

Lucas Gouvêa

De intensidade poética se constrói o vídeo de Lucas Gouvêa. Fotografia, performance e vídeo em diálogo bastante tênue. O artista encarna/performa a figura do menino retratada pela famosa escultura helenística *O Espinário*, na qual um adolescente nu, sentado e com o corpo curvado tenta tirar um espinho da sola do pé. O gesto, eternizado pela História da Arte e multiplicado em diversas cópias pelo mundo dos museus, é reativado numa alusão à câmera obscura, à reprodução das imagens, à expansão da memória e à experiência do olho. Olhamos essa figura a partir de um aparato que é a combinação do *pinhole* com a câmera digital. Agora não é mais um só espinho, são vários que irão furar o olho da câmera, ampliando os pontos de vista, superpondo imagens e embaralhando a visão.

No vídeo, o menino, em ação repetida, gesto constante, tira espinhos do pé e os aplica perfurando, um a um, várias partes do olho da câmera “*pinhole digital*”:

os nossos olhos. A cada espinho retirado e em seguida perfurado, nossa experiência de visão vai se diluindo, apagando-se em manchas cada vez maiores. Num gesto delicado, temos alguém a nos furar os olhos e a nos dizer que podemos, sim, apagar nossas imagens, esquecer as lembranças para que seja possível sobreviver.

Selecionados – A imagem desliza

O *Spinario* de Lucas Gouvea compõe um conjunto de trabalhos em que a fotografia é onipresente, não se fixa nem se materializa como resultado final. A fotografia aqui é um tipo de imagem que desliza entre os suportes e linguagens distintos e é reativada como questão central ou como meio. É o que ocorre nos trabalhos de Vanja Von Sek, Milla Jung, Alberto Bitar, Coletivo Cêsbixo, Márian Starosta, Patrícia Gouveia e Isabel Löfgren e Pedro Hurpia.

Vanja Von Sek parte do verso de um poema de Ricardo Reis que reflete sobre a memória como vestígio e o corpo como testemunho dessa memória: “Em tudo quanto olhei, fiquei em parte/Com tudo quanto vi, se passa, passo/Nem distingue a memória do que vi do que fui”.⁶ Do poema, a artista pinça uma questão que está na fotografia e no corpo em suas relações com o tempo e a vivência de um lugar. Na mesma medida em que o poema sugere que somos o que olhamos, indica que deixamos de ser o que deixamos de olhar. Assim, ficamos ao longo do tempo em partes, ou seja, vamos deixando pedaços de nós nos lugares que ocupamos e que outrora olhamos. Assim, nos quedamos ao longo de um percurso sempre em pedaços.

A partir desse mote, a artista empreende uma ação performática nos ambientes de uma antiga escola

desativada no centro de Amsterdã. Vanja se fotografa saindo ou entrando em corredores, armários e gavetas no intuito de que seu corpo – testemunha da experiência do lugar – ocupe, preencha, transite entre os espaços de um ambiente no qual esteve envolvida em um período de sua vida, identificando sua performance como um “trabalho documental de autorretrato e natureza morta”.⁷ Ela quer que seu corpo seja testemunha da história de um lugar. A antiga escola transformou-se em abrigo por muito tempo e se tornará, em um futuro breve, outra coisa, outro lugar, com novas funções. A artista lida com os espaços e objetos do lugar como partes e pedaços do tempo em que o prédio viveu funções distintas. Essa documentação junta-se à experiência do corpo, que nunca se apresenta nas imagens em sua totalidade. Mesmo em pedaços e como rastro, o corpo está ali testemunhando a história do lugar e a história da artista com o lugar. O resultado é uma narrativa fotográfica que potencializa a relação corporal que temos com os lugares e com as coisas que habitamos, e, ao longo do percurso, as imagens nos ajudam a recuperar partes possíveis dessa memória. Nesse sentido, a memória é uma ação do presente no impulso performativo da fotógrafa. Em *País Imaginário*, de **Milla Jung**, a imagem é acionada pelo texto, pelo som, pelo objeto. A proposição da artista estimula o espectador a construir sua fotografia “imaginária”, ou sua paisagem mental. São textos para ouvir e fotografias para imaginar a partir de dez áudios, num ambiente instalativo, no qual a prateleira de livros de fotografia pode ser também uma paisagem. Cada texto remete a uma experiência diferente com a imagem. Cada texto, que se transformou também em paisagem sonora, foi concebido pela artista a partir de

uma fotografia. A experiência de desmaterialização da imagem é compartilhada com o público, e a relação com a memória, mais uma vez, é ativada no presente. As histórias de Milla Jung, mesmo evanescentes, possuem o poder de construir imagens concretas em plena experiência da imaginação. Em outros momentos, nos lembra claramente para o caráter fugaz da imagem e da memória, como na passagem de um dos textos em áudio em que as frases ficam incompletas: “... caminharemos pela... cruzaremos as montanhas de... até alcançar... de lá tomaremos o trem para percorrer o pequeno trecho à margem do...”.⁸ Em *País Imaginário*, Milla Jung propõe o exercício da incompletude para fazer o espectador imaginar sem ancorar em nenhuma linguagem fixa ou suporte determinado. A proposição de **Wagner Okazaki** possui semelhança labiríntica com o trabalho de Jung, quando absorve do espectador memórias escritas em sua relação direta com a imagem de recordação. Okazaki cria *O Apanhador de Memórias*, um aparato artesanal que copia negativos de álbuns familiares, e com ele propõe aos donos das fotografias escreverem depoimentos ligados àquela imagem. Trabalho que se dá no percurso, como ação, *O Apanhador de Memórias* cria uma rede de pequenas histórias escritas à mão, como cartas endereçadas ao artista propositor, ao público da exposição e à própria imagem fotográfica. Ficamos entre o texto e a fotografia, alargando o campo da memória vivida e da lembrança reinventada.

O vídeo como mobilidade

O vídeo confere mobilidade aos trabalhos de **Marian Starosta**, Alberto Bitar, Coletivo Cêsbixo e da dupla

Patrícia Gouveia e Isabel Löfgren. Starosta cria um ambiente aquático constituído por dois vídeos e uma série de oito imagens fotográficas de forte plasticidade cromática. Todas remetem a piscinas, ou melhor, ao ambiente dos banhos de purificação e imersão dos rituais judaicos. Em *Mikvot*, a artista constrói esse ambiente instalativo que nos conduz para o centro de um *mikvê* imaginário. Uma vez dentro dele, nos aproximamos da ideia de reunião, de estar junto às pessoas, um dos significados da palavra hebraica, mas também do objeto em si, lugar dos banhos de imersão e purificação, e do sentido de fertilidade cultivados na cultura judaica. A sensação de mobilidade do trabalho de Marian Starosta também se faz na experiência entre a imagem fixa e a estática, entre o silêncio formal das fotografias e os ruídos líquidos das imagens em vídeo. Imergimos em um estado que, incorporando ou não a significação ritual de origem, recoloca nosso corpo na vibração do prazer e do descanso.

Partes de um projeto maior intitulado *Banco de Tempo*, **Patrícia Gouveia** e **Isabel Löfgren** apresentam, em três obras, o enredamento firme entre fotografia, vídeo, performance e objeto. Motivadas inicialmente por uma antiga fotografia realizada nos jardins do Museu da República, no Rio de Janeiro, as artistas ocupam os espaços do jardim em atos performáticos que recriam o sentido de fluxo, memória e paisagem. O resultado é labiríntico e de grande intensidade poética.

No vídeo *Rotas de Fuga*, as artistas percorrem os passeios do jardim carregando uma antiga mala que, em dado momento, é deixada em algum ponto do trajeto, criando um instante inusitado para o transeunte que topa com o objeto em seu caminho. A mala é então resgatada pela outra artista, que a leva a um outro

ponto do passeio, continuando a ação. O vídeo é constituído por três imagens, em pontos de vista diferentes do percurso das artistas, daí o labirinto ser, em certo sentido, o mote que constitui todo o projeto.

Em *Lecture sur l'Herbe I*, o sentido de paisagem e a dimensão pictórica da imagem ganham força especial como fotografia em seu resultado final. Em *Lecture sur l'Herbe II*, a mala vista no vídeo *Rotas de Fuga* e na fotografia *Lecture sur l'Herbe I* se materializa no espaço expositivo como objeto real e signo concreto da memória. Tudo é ação no trabalho de Patrícia e Isabel, cuja força se encontra especialmente no ato de ocupar o espaço público, sua história coletiva e recontá-la subjetivamente como uma memória do instante.

O sentido idealizado de memória é descartado nos vídeos do **CêsBixo Coletivo** e de **Alberto Bitar**. A ideia de que a memória é algo ligado à retenção, ao preenchimento e à busca de uma eternidade fixa é literalmente esvaziada em *Vazios*, de Bitar. Composto de imagens de quartos de hotel recém-deixados por seus hóspedes e do seu próprio apartamento, após a retirada total de seus móveis, o trabalho embaralha os significados de impessoalidade – que os espaços de trânsito carregam em si – com os traços de vida e personalidade impregnados em uma residência desprovida de seus habitantes, móveis e objetos. Apesar de o artista buscar certa coexistência na procura de uma “fixação da memória”,⁹ seu trabalho diz o contrário. Está mais para o constante pouso e decolagem (movimento nunca fixo) dos aviões da memória do pai, signo sem descanso construído tão rigorosamente no vídeo *Horizonte Artificial* e *Um Certo Azul Profundo*. *Chippendale* está mais próximo de uma peça fílmica tal é sua cadência narrativa e preciosismo na direção

de cena e no apuro da fotografia. É quase uma história linear: um personagem muito jovem, sozinho num casarão antigo, todo povoado de objetos e imagens que remetem a diversos períodos do passado. Rodeado por vários signos do tempo, ele parece a única coisa viva da paisagem interna do casarão ao sorver o presente, “colher o dia”, no gosto das frutas e no prazer do banho, em contraponto à natureza morta no isolamento de sua memorabilia. O que fazer diante do excesso de imagens e lembranças, dos objetos da memória no transcurso de um dia? O personagem parece captado numa manhã cotidiana de uma cidade que não sabe o que fazer com seu passado.

Harbour View, de **Pedro Hurpia**, parece diferente das abordagens sobre memória e dos impulsos afetivos que mobilizam, de modo geral, as obras anteriormente mencionadas. O artista opta, inicialmente, pela visão distante, de um país distante; visão de satélite sobre a área portuária de Reykjavik, capital da Islândia, a partir do site *Panoramio*, que permite a localização geográfica. Tudo parece deslocado de uma terra sem identidade, sem memória, sem origem. Porém, há pelo menos dois elementos importantes que norteiam a poética do trabalho: um é a reconstrução plástica, pessoal de um lugar a partir de um mapa de dados disponibilizados numa rede de compartilhamento; o outro é um processo de conhecimento, aproximação mais íntima de um lugar distante que vai sendo remapeado com fotografia, pintura e objeto.

A imagem do porto vista por satélite sugere ao artista uma aproximação daquele lugar, cujas paisagens e elementos serão fotografados e pintados para a concepção de um novo mapa marcado agora pela presença do artista na paisagem. É redesenhado um

labirinto de pequenas telas, imagens de satélite, fotografias feitas pelo artista, marcadores vermelhos e fios que ligam as imagens. Nesses percursos sugeridos por Hurpia, a materialidade do trabalho inventa um lugar de contínua busca pelo reconhecimento do outro, lugar compartilhado agora pelo espectador. Permanece a ação de distância e aproximação do outro, da terra estrangeira, da paisagem.

Harbour View retorna a questões de Vanja Von Sek em sua sequência *Em Partes*. Dois artistas em terras estrangeiras, construindo suas identificações e experiências com os lugares independente das identidades impostas por suas origens geográficas. O olho e o corpo são o lugar de partida e chegada.

O corpo da cidade

Os trabalhos de Tuca Vieira, Romy Pocztaruk, Érico Toscano, Fábio Okamoto e Fernando Schimidt podem ser olhados em conjunto. Em certo sentido, todos são contundentes na abordagem documental da matéria urbana, mas extraem dos lugares a melancolia do tempo presente. Fica explícito o corpo físico da cidade: degradado, esquecido ou em estado de mudança. A série *Cracolândia*, de **Tuca Vieira**, é formada por 12 imagens muito precisas sobre o estado material dos imóveis que abrigaram usuários de crack, por muito tempo, na região central de São Paulo. O conjunto de casas no bairro antigo de Campos Elísios, transformado em miséria social, consumo e tráfico de drogas, sofreu uma operação higienizadora que demoliu grande parte do conjunto e devastou não só o passado recente, como também o distante período de glamour do início do século 19, com a arquitetura

refinada de inspiração francesa. O que sobrou da intervenção municipal são cascas, restos de fachada que expõem os lados de dentro das edificações com os vestígios da miséria urbana. As fotografias de Tuca Vieira dão a dimensão concreta de uma espécie de desencarnação das casas, como um corpo reduzido ao osso sem passado e sem futuro.

Num viés mais poético, e com sinais ainda evidentes de alguma vida, estão as imagens de **Érico Toscano** do Hotel Municipal, no centro de São Paulo, e os interiores das casas de Fordlândia, um elo norte-americano perdido na floresta amazônica fotografado por Romy Pocztaruk.

Em *Hotel*, Toscano apresenta, em película e formato 6x6, uma série de dez fotografias dos interiores de um hotel, onde o detalhe da gravata do recepcionista, os utensílios de limpeza deixados pela camareira, o carpete vinho, o piano, a sala de jantar, a cama arrumada e as luminárias de cabeceira são captados com extrema elegância e elaborados em uma narrativa que marca a presença de quem habitou o lugar. Toscano hospedou-se no Hotel Municipal e soube apreender sua ambiência interior. Criou um percurso com as imagens que nos aproximam da intimidade e do silêncio interno não somente do Hotel Municipal, mas de toda uma paisagem interior dos hotéis que viveram sua plenitude no século 20, nos centros urbanos. Tomamos o hotel como um velho conhecido, um anônimo habitante da cidade que nos acostumamos a cumprimentar e que, em dado momento, desaparece sem deixar vestígios. O Hotel Municipal – identificado pela bela imagem da porta de vidro – deixa de ter nome para juntar-se à grande família de lugares que deixaram de existir.

Em *Lost Utopia*, **Romy Pocztaruk** buscou, na história de Fordlândia, cidade às margens do rio Tapajós, a matéria de seu interesse em “reconstruir ficcionalmente lugares que foram deixados para trás”.¹⁰ Fordlândia foi reino de Henry Ford que, nos anos 1920, criou, em plena mata, uma pequena vila americana para abrigar os funcionários de sua fábrica de borracha. O projeto não deu certo, a cidade esvaziou-se e foi-se misturando ao longo do tempo com o jeito de vida local. Foi essa mestiçagem cultural presente nos objetos que atraiu a artista.

Romy flagra os ambientes das casas, com seus móveis e objetos solitários, com rigor e simplicidade. O que nos chama a atenção em suas imagens é o contraste do colorido dos objetos domésticos, que nos traz certa alegria, com a paisagem morta dos ambientes. Ainda há vida habitada, porém em um lugar que parece ter perdido seu sentido. A abordagem documental ganha contornos de melancolia, quando refletimos sobre a situação real de Fordlândia. Romy Pocztaruk interessou-se por um episódio emblemático na história recente do Brasil. A presença norte-americana do projeto de Fordlândia provavelmente nunca foi observada por um artista com tal atenção. O olho de Romy confere às casas um estado de suspensão, uma cidade que ainda existe silenciosamente e que mereceria um interesse maior pelos artistas, arquitetos e autoridades públicas.

Em *Palimpsestos*, **Fabio Okamoto** reflete essa situação abrindo seu ângulo para a paisagem urbana das cidades de São Paulo, Recife, Rio de Janeiro e Brasília. A partir de processos analógicos e digitais, Okamoto fotografa e superpõe diversas imagens que atestam o efeito transitório e desenfreado que a falta de planejamento

urbano impõe à paisagem das cidades brasileiras. A partir da visão crítica da história urbana e da política de preservação do patrimônio no Brasil, o artista constrói sequências nas quais as noções de movimento e desaparecimento constante da paisagem revelam muito sobre o estado mental da nacionalidade brasileira. Se, por um lado, sua fotografia impressiona pelo impacto plástico, é justamente na provocação formal de cidades sempre fantasmáticas que o artista indicia a incessante vocação do Brasil para o seu autoapagamento.

Em um mesmo sentido, **Fernando Schmitt** faz de sua pequena coleção de vestígios, restos e pedaços de uma cultura urbana, um diálogo – numa dimensão macro – com as paisagens abertas e mutantes de Okamoto. Schmitt reúne, em um mostruário, uma caixa entomológica, pequenas imagens de grafites, paredes, calçadas, canos, fachadas. *Sobre Vagalumes e Alvenarias* nos apresenta imagens de objetos que atravessam nossa percepção no percurso do cotidiano. Imobilizadas ali, presas com um alfinete, as imagens constituem a coleção de lembranças da visão fugaz do habitante urbano. No deslocamento dos signos urbanos para a caixa de entomologia, o artista nos coloca a curiosa missão de pensar a evolução e desaparecimento da espécie urbana no curso dos seus vestígios.

Escrituras poéticas – o passado no presente

Afinados com a poética de Ilana Lichtenstein, os trabalhos de Fábio Messias, Gabriela Lissa, Gordana Manic e Isabel Santana se aproximam quando assumem a ficção em atitude mais confessional. Essa *Luz sobre o Jardim*, de **Fábio Messias**, é um mergulho nos aposentos da casa de sua avó e encontra, na figura do bisneto

Miguel, o contraponto para uma escrita sóbria e delicada com os elementos e imagens do interior da casa. O trabalho se faz da possibilidade afetiva existente e vívida da apreensão imediata do ambiente da casa pelo estado mental de sua avó, cuja memória recente é constantemente perdida. Embora o artista se apoie primordialmente na percepção da avó, é impossível não pensar no estado virgem de apreensão da criança, quase a mesma frequência sensorial que percebe o mundo sem passado nem futuro. Esse contraponto implícito permite ao artista montar uma narrativa flutuante e pictórica pela casa e reencontrar nos fragmentos do ambiente, recortes de sua própria memória.

Com o mesmo grau de sobriedade, **Gabriela Lissa** olha a casa dos avós e dirige sua atenção às paredes e superfícies, algumas vezes limpas, de objetos que identifiquem diretamente a personalidade da casa. Suas imagens são menos obscuras que as de Messias e possuem certa distância, ausência de um envolvimento mais explícito com o lugar, porém apontam para objetos captados de forma parcial e que escapam do quadro. A série *O que as Paredes Contam* possui um tom monocromático, apesar de serem fotografias em cor. Esse aspecto reforça o esvaziamento que provavelmente dominará o futuro da casa.

Gordana Manic também faz da fotografia uma reescrita de suas memórias. Estrangeira, vivendo no Brasil desde 1999, a artista elegeu seu país de origem – a Sérvia – como tema de suas ficções e paisagens imaginárias. *Pretéritos Imperfeitos* carrega uma dramaticidade realçada pelo preto e branco e pela abordagem quase abstrata de paisagens noturnas. Parece que estamos diante de um filme de ficção científica. Um universo onírico e soturno, aparentemente irreal,

mas que provém de uma memória entre o passado e o futuro. Embora sua referência seja o território sérvio como campo de identidades, Gordana fala do mundo quando inventa paisagens que remetem a trincheiras, abrigos e céus noturnos com fochos de luz.

Na contramão do mundo sombrio e melancólico dos artistas anteriormente citados, mas com a mesma inclinação para a narrativa ficcional, temos o trabalho desprendido de **Isabel Santana Terron**. Quando *Acordei, a Cidade Falou* retoma a possibilidade do flaneur no espaço urbano do século 21. Possui a despreensão do transeunte que se deixa levar pelo fluxo, e com grau de refinamento vai depurando as partes da cidade: suas sobreposições e transparências, suas qualidades cromáticas, suas vias e ritmos. Alguns aspectos tornam o trabalho especialmente particular: o transeunte de Isabel não está totalmente exposto; olha de dentro das cortinas, sai para a rua e se mistura às superfícies. Uma vez exposto, volta o olhar para dentro, foca o limite das transparências e continua a seguir. A cadência narrativa dá sentido à poética das imagens e sugere a figura de um personagem fictício a inventar a memória do presente.

Materialidades do virtual

A ideia de memória ligada à experiência do presente proposta para essa edição do projeto recebeu dos artistas Roberta Dabdab, Lívia Aquino e Renato Chalu Pacheco respostas precisas, desprovidas de saudosismo e contundentes em suas abordagens formais. *S/T* e *Memória Corrompida*, de Dabdab e Chalu Pacheco, respectivamente – guardando suas particularidades – são obras irmãs. Tiram proveito plástico da materialidade

e planaridade da imagem digital para discutir a própria ideia de representação, memória e saturação.

Roberta Dabdab propõe um jogo entre a fidelidade da imagem e a realidade, entre a fotografia e a legenda, entre o mundo concreto e a veracidade da imagem fotográfica. Ao estourar ao máximo os pixels de uma imagem, inventa um mundo geométrico e abstrato, mas cria legendas que auxiliam a imaginação figurativa. Dabdab tem como base seu estudo sobre o conceito de “fotografia esvaziada”: “Ao esvaziar a imagem digital, seu movimento espacial é expandido porque, ao se tirar a informação, a imagem nos leva para um universo de blocos de cor”.¹¹ Assim, uma grande imagem azul com um quadrado preto no centro tem como “auxiliar”, no jogo, a legenda “revoada de pássaros pretos”. Digo jogo, pois a artista não utiliza a legenda de forma convencional. Em grande formato, como frases na parede, a legenda se torna imagem no espaço expositivo e está deslocada da fotografia de referência. O espectador se perde entre a imagem abstrata e a frase descritiva e literal. Todos os elementos constituem um ambiente, uma instalação na qual o público se encontra com a dureza gráfica da imagem digital e a flexibilidade da palavra imaginativa. Há um senso de humor no trabalho de Roberta Dabdab, especialmente na criação das legendas, que provocam um desconcerto na rigidez geométrica da imagem digital em sua pretensão construtivista.

Em *Memória Corrompida*, de **Renato Chalu Pacheco**, a abstração das imagens resulta de dados imagéticos em suporte de armazenamento que sofreu com o tempo um desgaste físico próprio da materialidade digital. De um HD de 500 GB, Renato conseguiu recuperar 34 arquivos corrompidos, nos quais havia parte da

produção de uma década. Não foi possível recuperar a memória. Foi possível lidar com “camadas aleatórias de luz, cores e formas” e experimentar o efeito plástico a partir dos restos físicos das imagens residuais do arquivo corrompido. Para o artista, o trabalho é uma reação diante da perda irreversível e um enfrentamento da condição digital. Entre a consciência do suporte e a superação de uma perda, o artista decide jogar adiante com a construção de outras imagens e brincar com o buraco negro da memória digital.

De aparente lamento, o trabalho de **Lívia Aquino** se constitui da igual disposição de Renato Chalu em lidar com o apagamento da memória e com a igual precisão no jogo entre imagem e palavra de Roberta Dabdab. Em *Como Falam as Fotografias*, Lívia “apagou” as imagens dos retratos antigos de sua família, deixando em evidência as palavras de afeto sobre a superfície do verso do papel fotográfico. Digo “apagou” porque

o gesto de concentrar seu olho no verso é bastante significativo, pois reacende a trama afetiva contida nas palavras das dedicatórias. As imagens compõem blocos de retratos quase brancos, reorganizados em uma ordem que lembra a disposição de retratos na parede. Restam o silêncio das palavras e a ausência de informação visual das poses e rostos do álbum de família.

Os trabalhos de Lívia Aquino, Roberta Dabdab e Renato Chalu Pacheco sintetizam, de modo geral, as proposições de experimentação da memória que as imagens podem evocar no presente. A imagem poética exercita o confronto com a perda e é capaz de reescrever uma nova memória. Nesse sentido, os trabalhos apresentados nesta edição, em suas mais diferentes intenções, compartilham de um jogo em que a fotografia incita o movimento perceptivo e não mais repousa na ideia de um passado fixo.

Notas

- 1 BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução: Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1989. p. 2
- 2 Informação contida no dossiê da artista.
- 3 DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2012. pp. 9, 50.
- 4 Idem, pp. 43-44.
- 5 Depoimento contido no dossiê do grupo.
- 6 Poema de Ricardo Reis citado no dossiê da artista.
- 7 Dossiê da artista.
- 8 Fragmento do texto 1 narrado na forma de áudio, que faz parte do trabalho da artista. O texto foi publicado também na forma de livro intitulado *País Imaginário*, mesmo título da instalação.
- 9 Informação contida no dossiê do artista.
- 10 Dossiê do artista.
- 11 Dossiê da artista.

Artistas Premiados

Prêmio Memórias da Imagem

Garapa



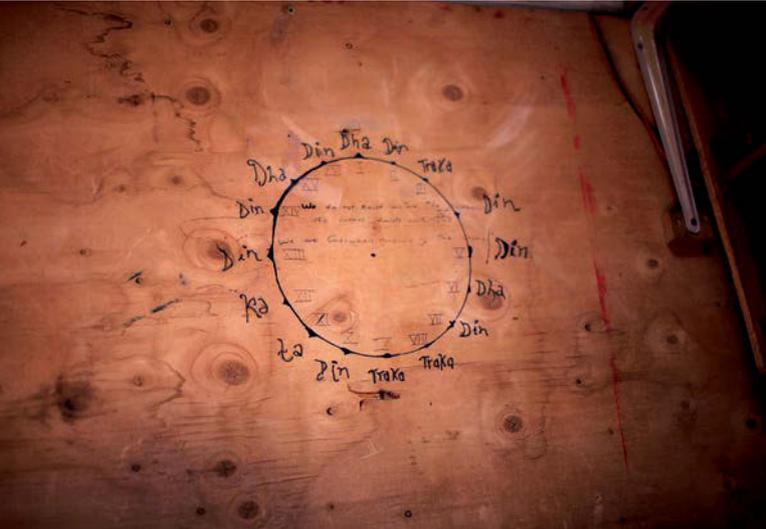


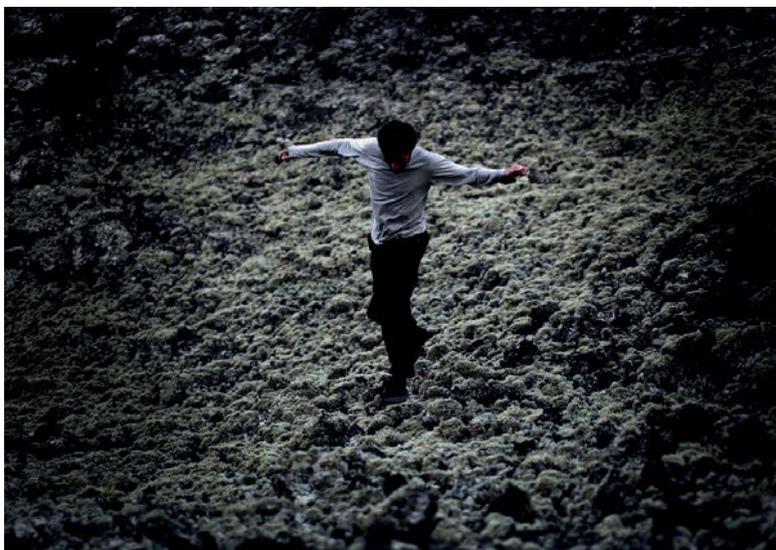
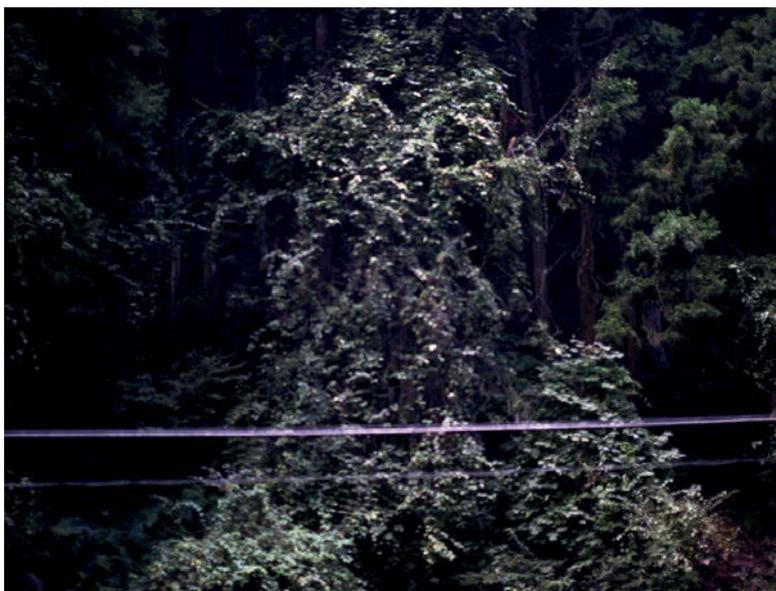
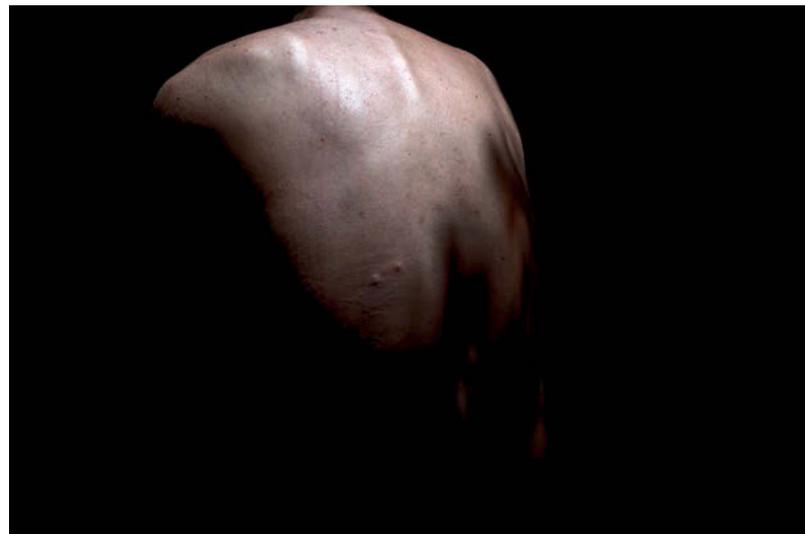


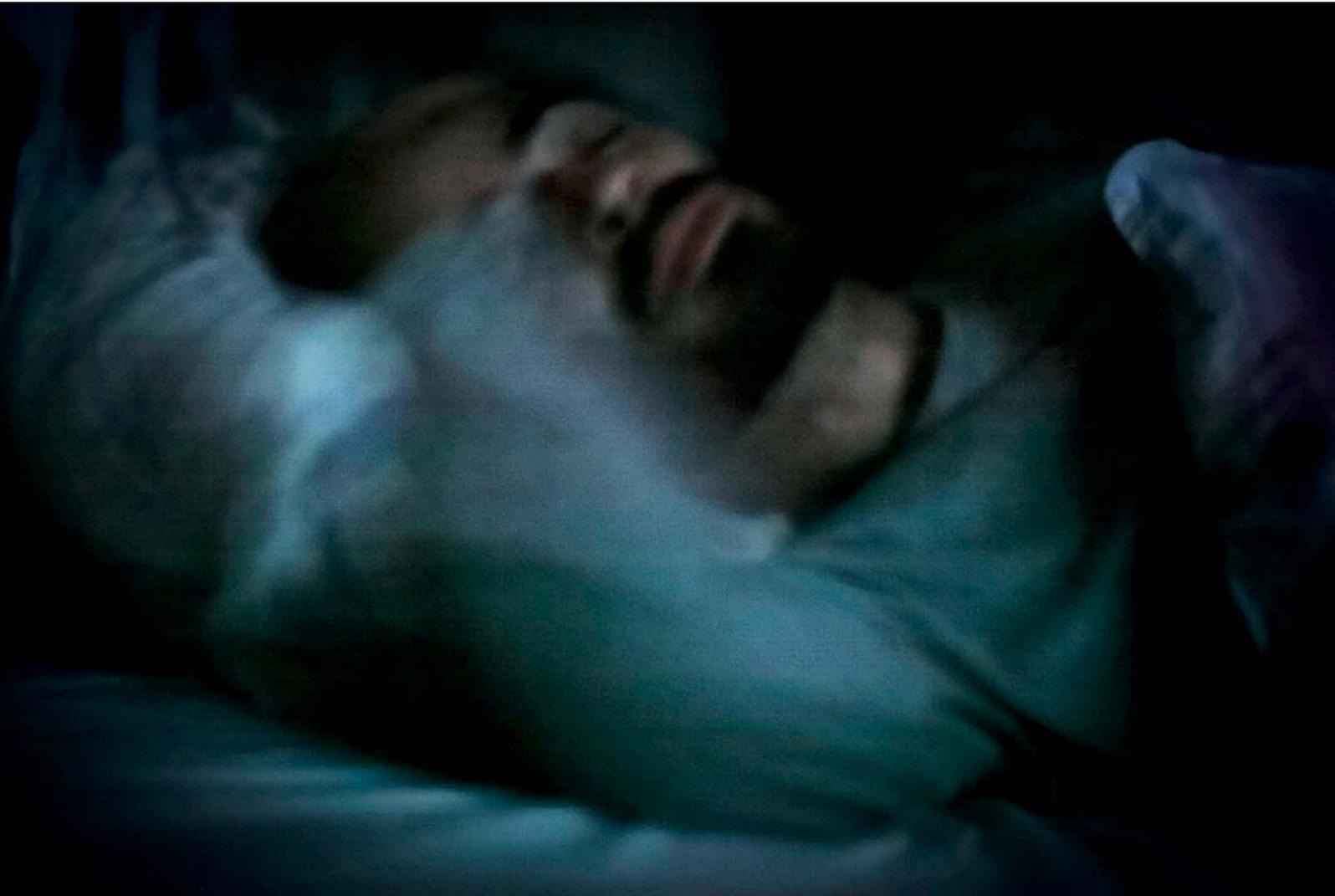


Prêmio Diário Contemporâneo

Ilana Lichtenstein





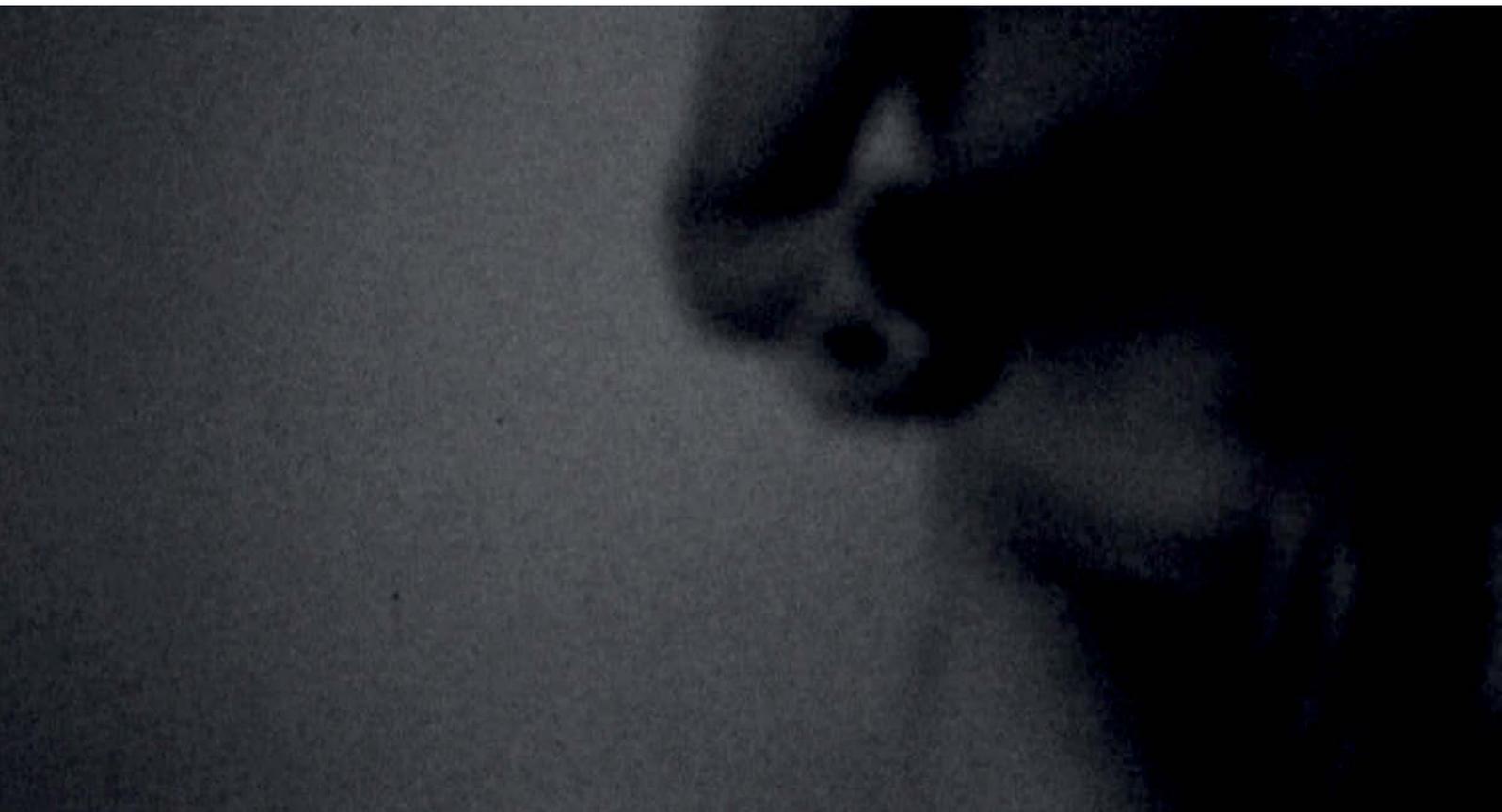


Uma e Outra Erupção



Prêmio Diário do Pará

Lucas Gouvêa

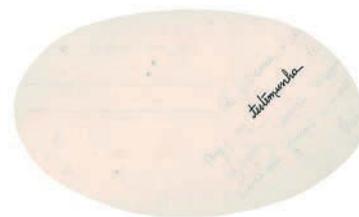




Spinario · Vídeo

Artistas Seleccionados

Livia Aquino



durante a missa "tequila"
Livia se lembra
foi a minha festa e lembro
me reparar porque eu
sou a dona.
Zinha assistiu muitas
vezes a missa de todos
os dias e de uns outros
sempre me "havia"
a chagada da missa.

Handwritten text in cursive script, possibly a letter or a document, with several lines of text and some larger words or signatures.

F. S. Mello
1921/11/15
Offense
Bergmann Offense
Cronica Mello

6-11-1901

6-11-1901

Romy Pocztaruk





Lost Utopia

Gordana Manic



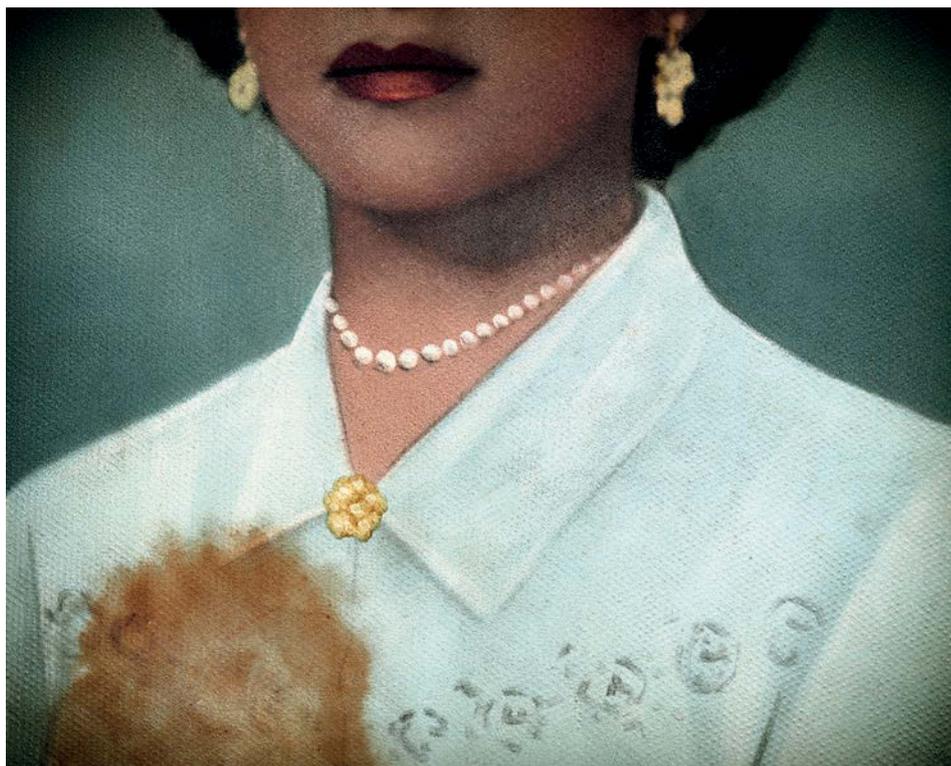


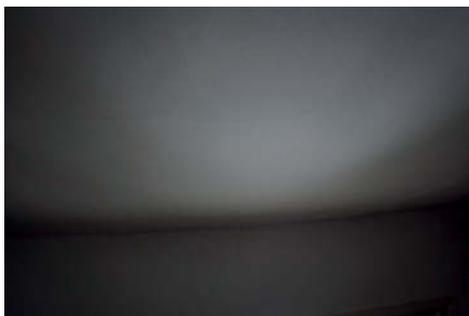




Pretéritos Imperfeitos

Fábio Messias





Essa Luz sobre o Jardim

Alberto Bitar



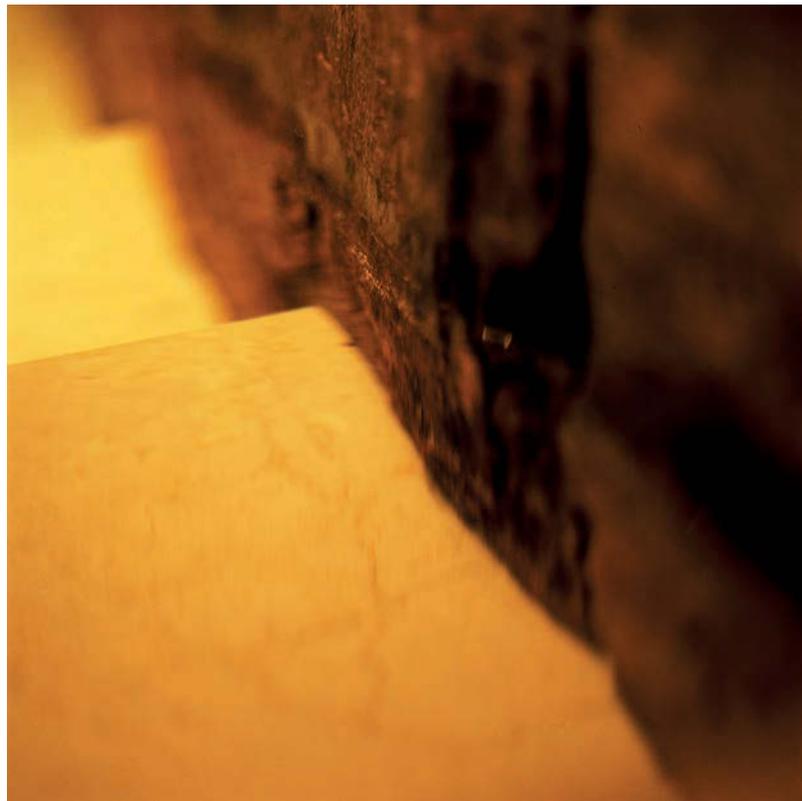
Vazio · Vídeo

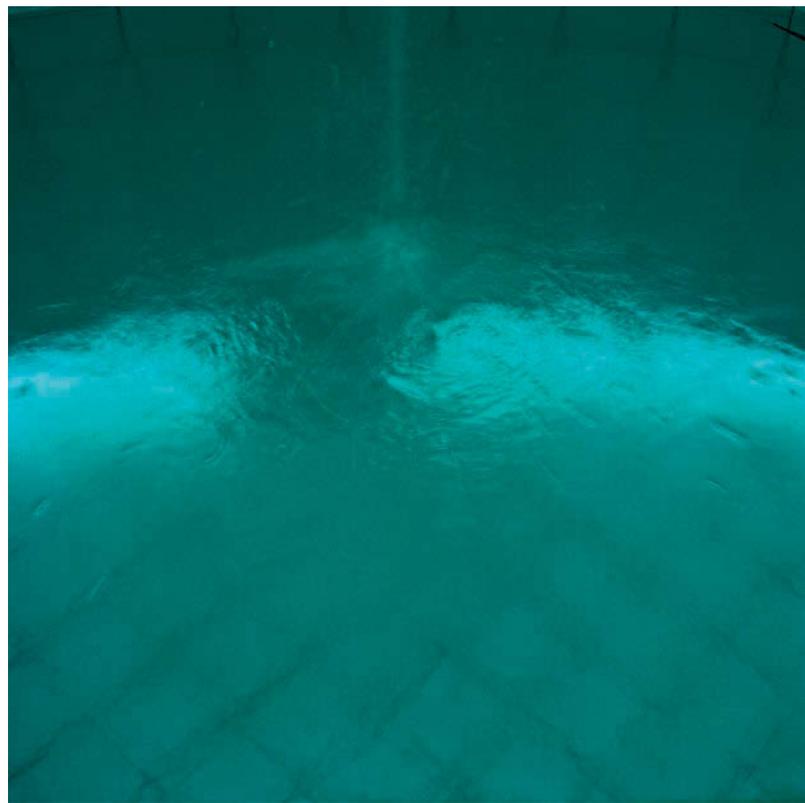


Marian Starosta

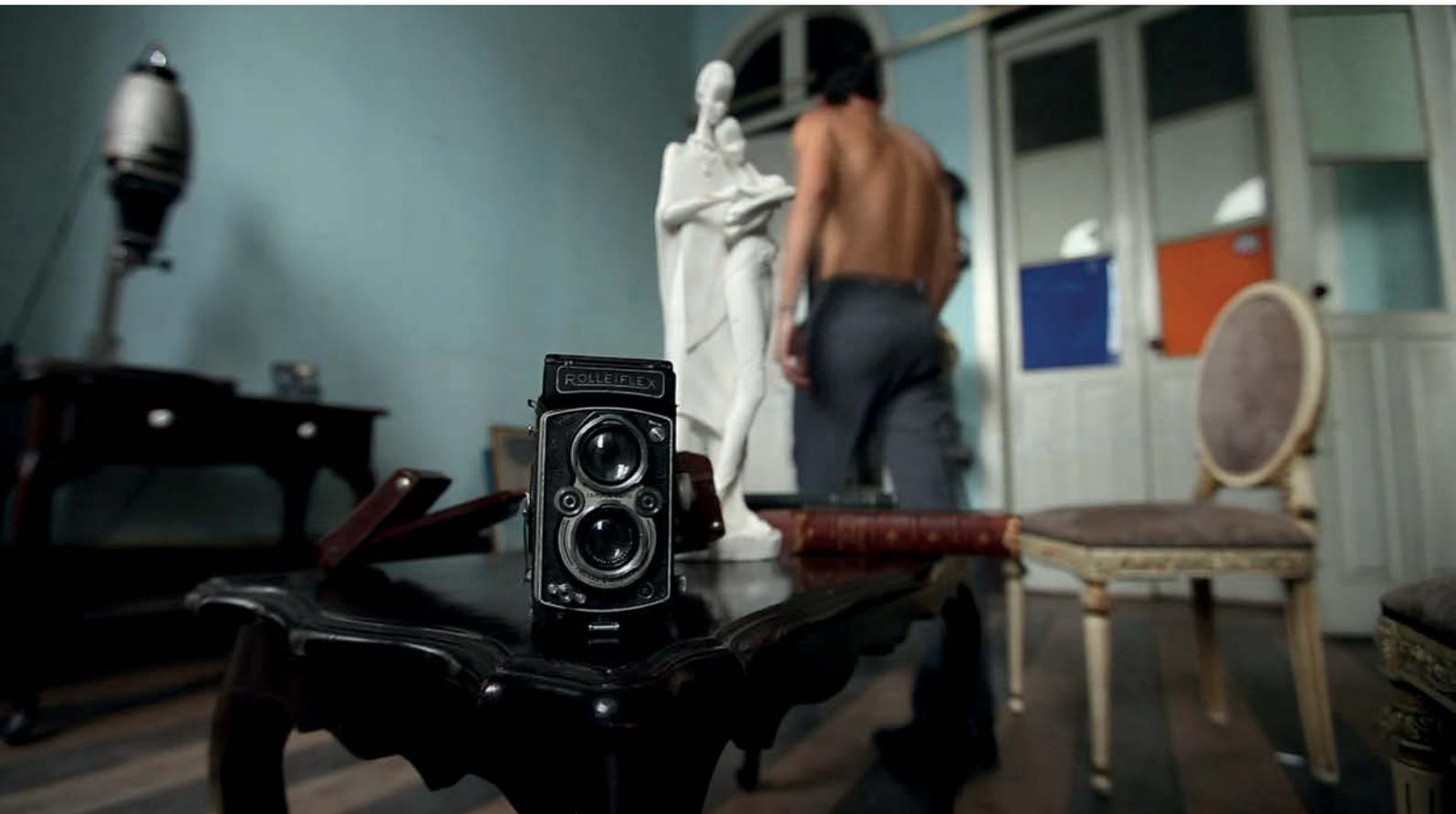


Mikvot





Coletivo CêsBixo



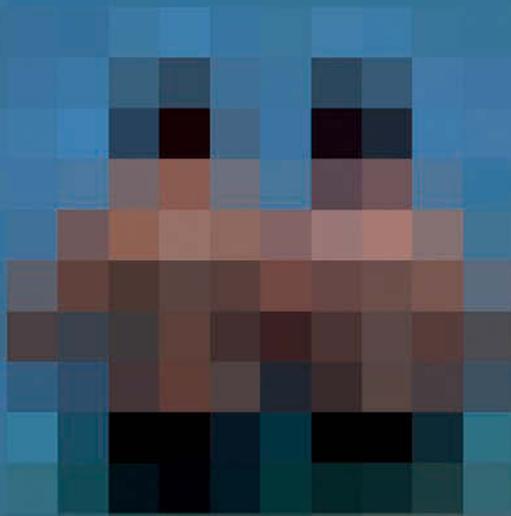


Chippendale · Vídeo



Roberta Dabdab

REVOADA DE PÁSSAROS



O CONTINENTE, DURANTE TRAVESSIA NOTURNA DA

PRETOS



BALSA

HOMEM DEITADO NO PARQUE, DESCANSA,



GÊMEOS SE BANHAM

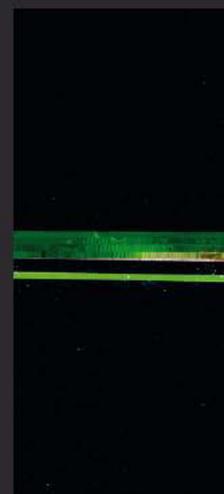
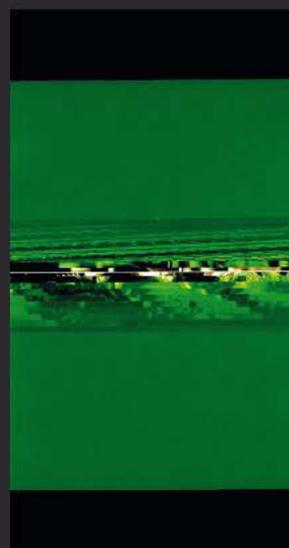
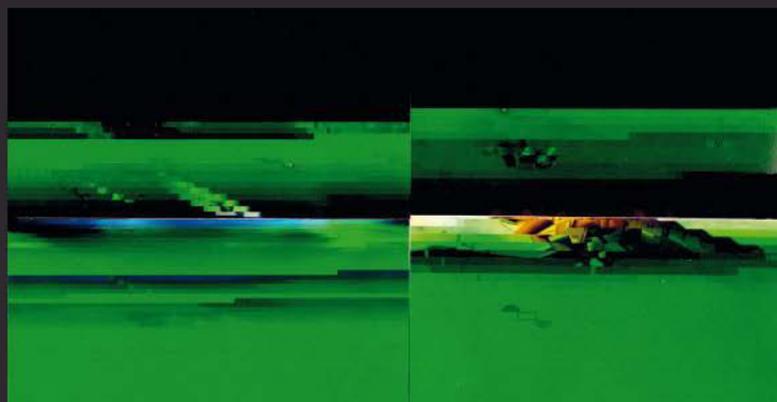
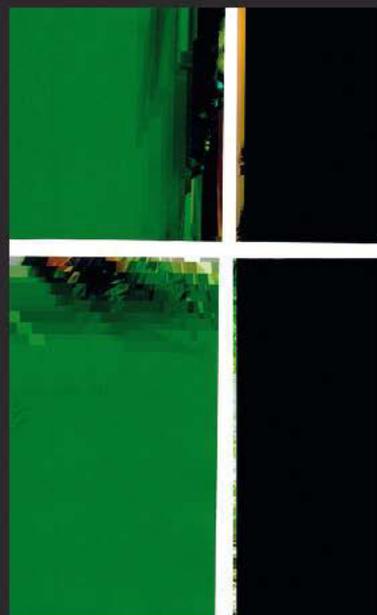
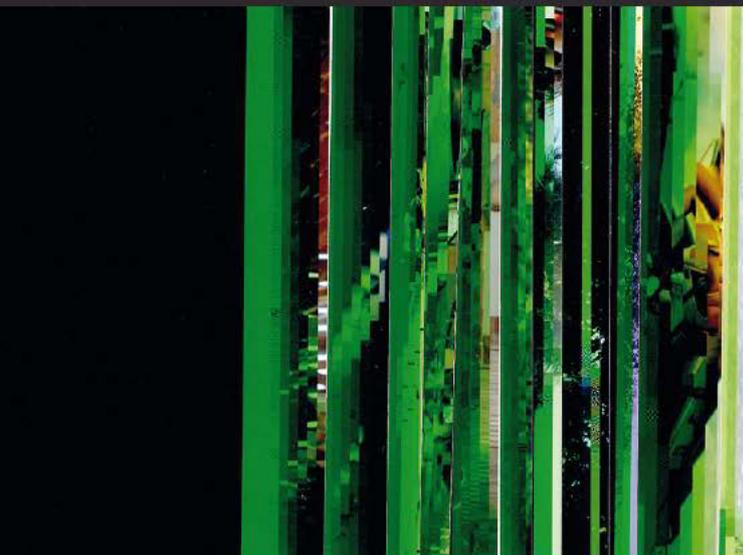
COM UM LIVRO DE CAPA VERDE NA CARA

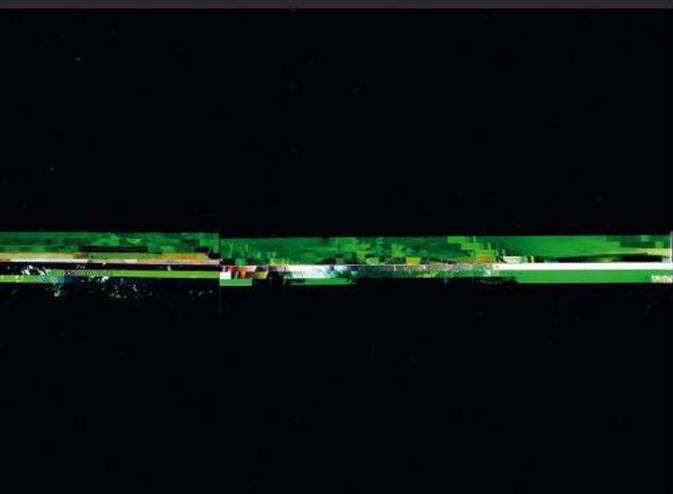
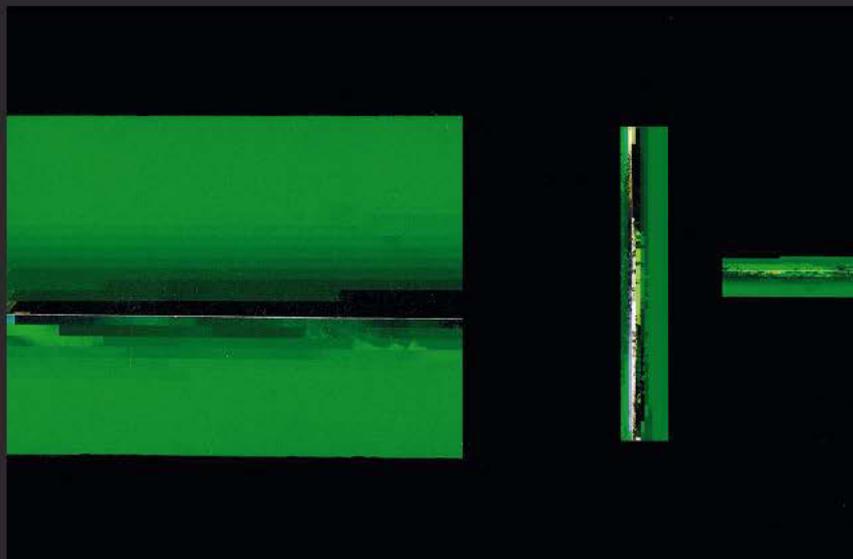


Série S/T

NO MAR MEDITERRÂNEO

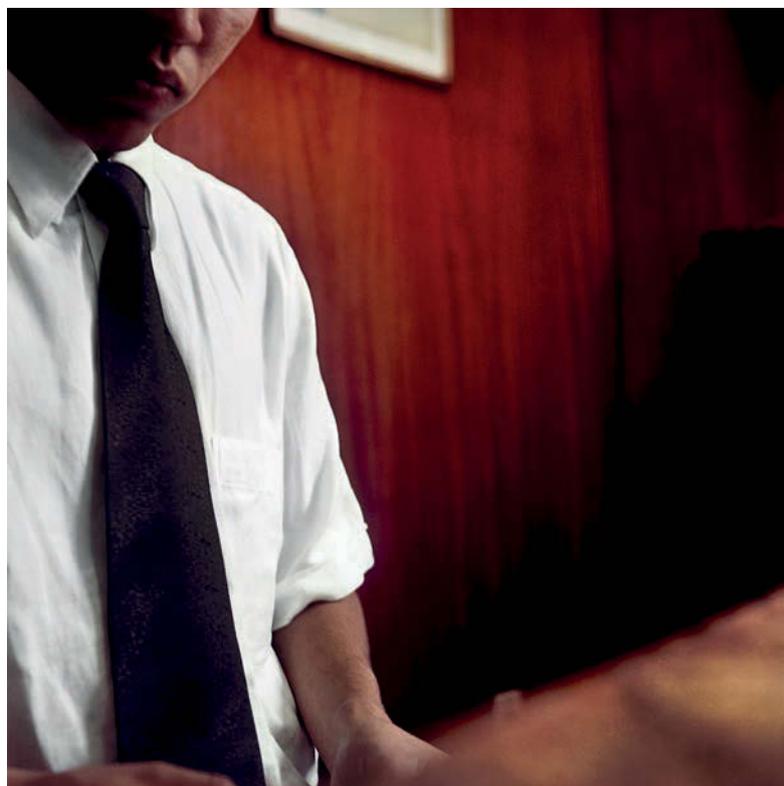
Renato Chalu Pacheco



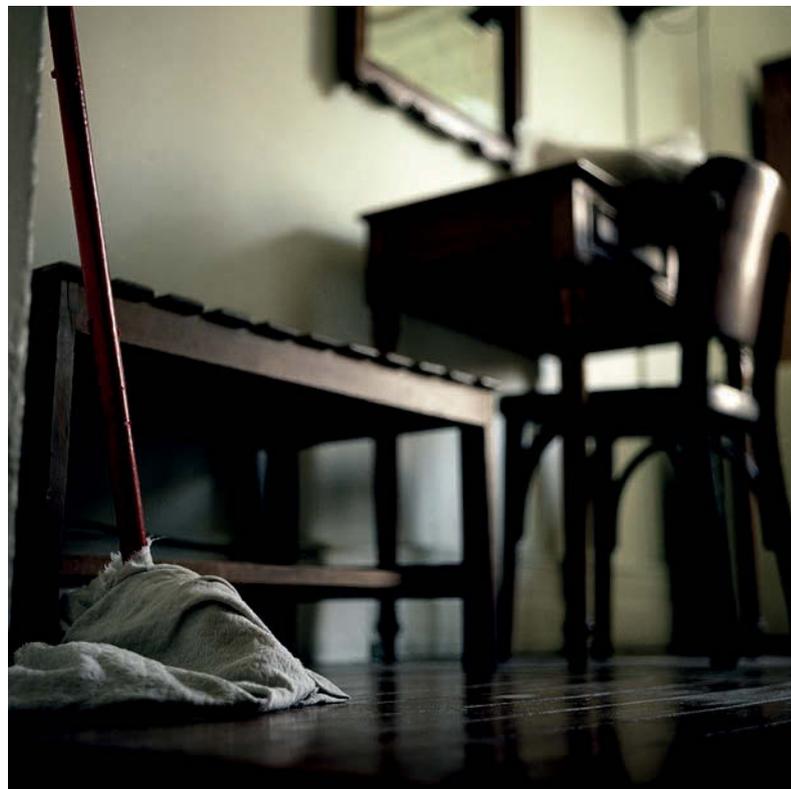


Memória Corrompida

Érico Toscano









Hotel

Milla Jung

País Imaginário



Deixe que eu lhe diga, meu amor, tudo o que sonhei para nós, nesta terra que amanhece e que finalmente servirá de chão para a nossa felicidade.

Começamos nossa relação aqui: neste momento em que o olho, e que você me olha, mas provavelmente você já tem muito, muito mais idade. Da vida que no ano de 54 era seu futuro e do meu pequeno passado hoje, nada importa. Esse é o nosso segredo: que todo o tempo esteja ligado só a esta fotografia, você aí encostado nas caixas de peixes que brilham, chegado do mar, distraído. E eu aqui do outro lado do universo olhando para você.

Assim é, seus colegas vivem a vida... você sonha.

E eu sonho seu futuro comigo na casa que teremos. Onde no fim do dia sentaremos à mesa com a toalha que bordarei com as nossas iniciais.

O vinho ficará reservado aos dias de exceção.

A luz cai.
E a noite finalmente toma este país que engatinha, país imaginado, país imaginário.

Sábado sairemos ainda antes do sol, caminharemos pela... cruzaremos as montanhas de... até alcançar... de lá tomaremos o trem para percorrer o pequeno trecho à margem do... você me chamará de miúda e eu beijarei delicadamente seus cabelos escuros.
O suco sujará nossa roupa limpa.

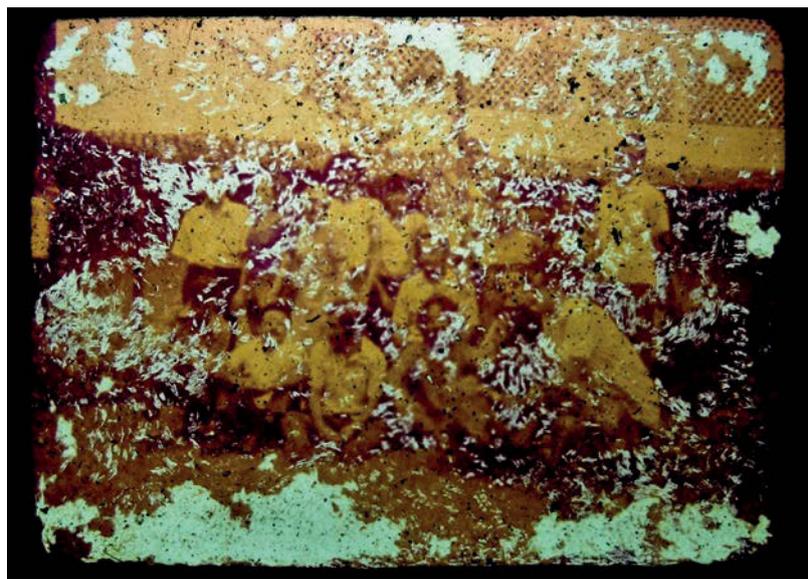
E no deserto...
Quando encontrarmos o mar...

Nossos pés...
Na volta...
O silêncio, as janelas, os outros... Eu e você...
neste país que engatinha.

Todo o meu futuro contido numa única fotografia, transbordando nesta paisagem imaginada.



Wagner Okasaki







O Apanhador de Memórias

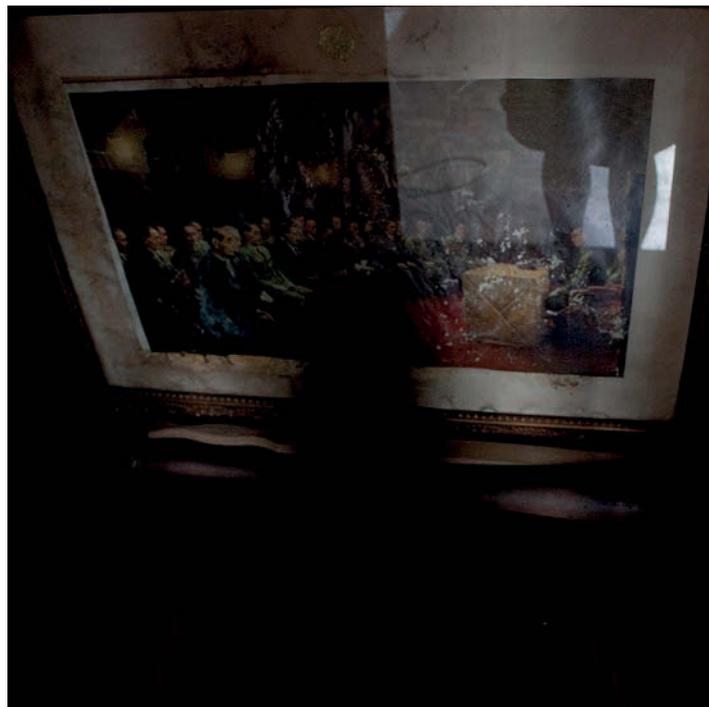
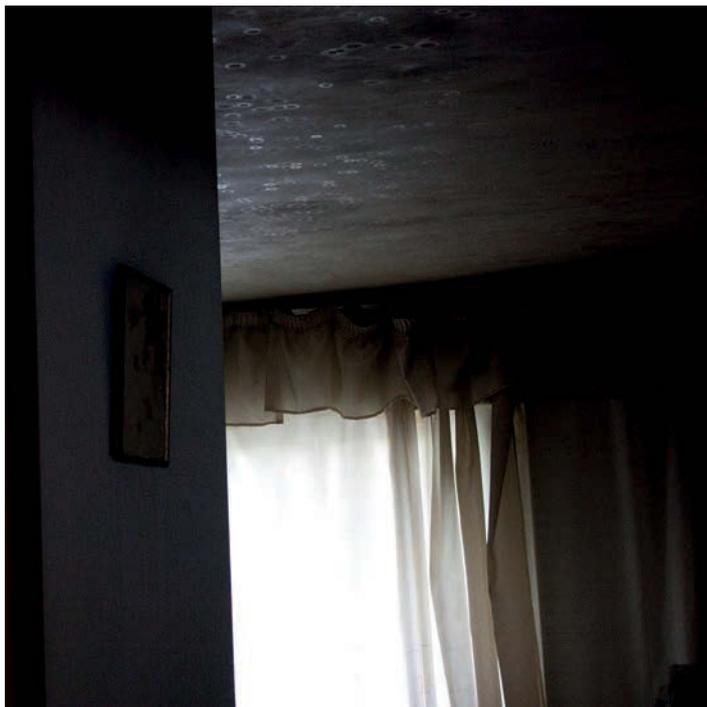
BELEM, CIDADE DAS MANGUEIRAS
OUTEIRO, RECANTO DAS JAQUEIRAS

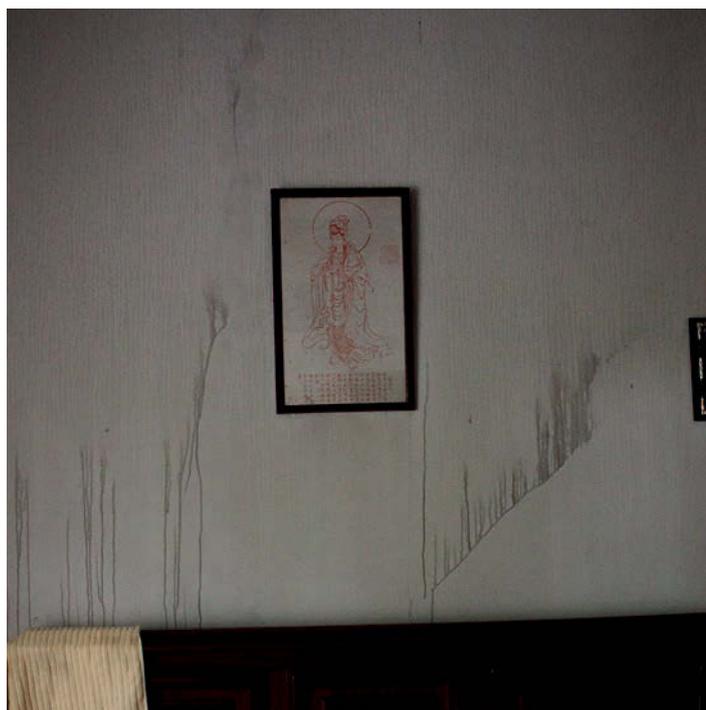
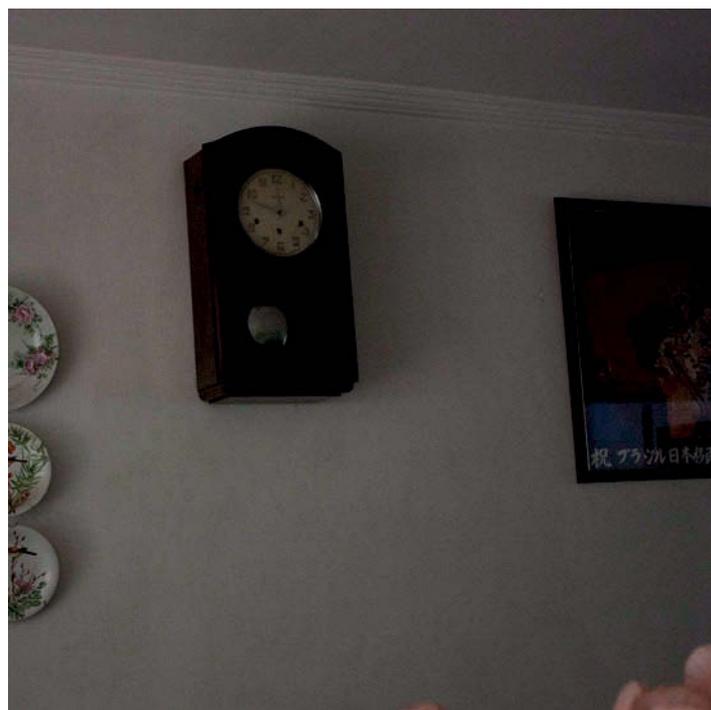
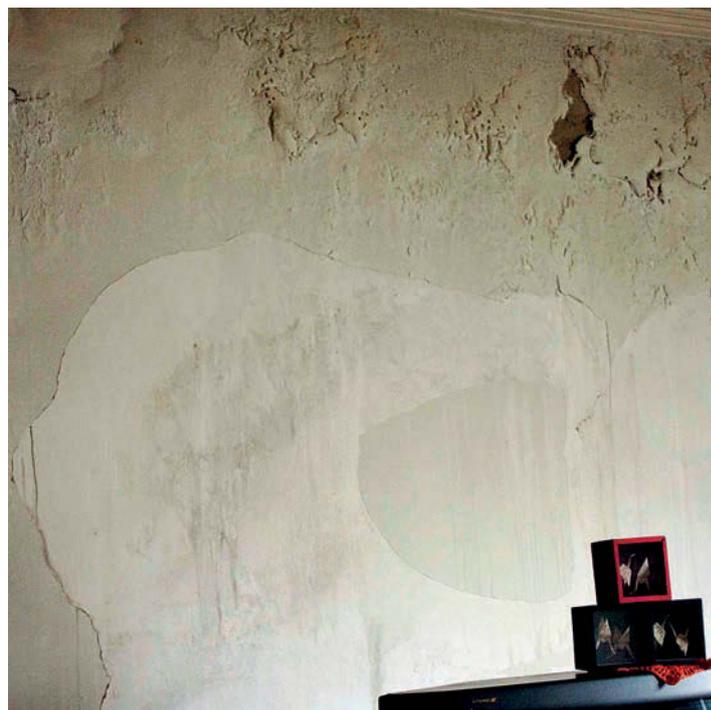
ATÉ QUANDO DESCANSAREMOS DEBAIXO DE UMA ÁRVORE?
ATÉ QUANDO ELA NOS SERVIRA DE APOIO?
NÃO CRUZE OS BRAÇOS ATÉ NÃO SOBRAR NENHUMA.
NÃO DEIXE QUE SEJAM SUBSTITUÍDAS POR ÁRVORES
DE PEDRA COM DIVERSAS JANELAS.
ESTA JAQUEIRA AINDA EXISTE, SENDO ADMIRADA
E CONSERVADA. NÃO DEIXE QUE SEUS NETOS PER-
GUNTEM SOBRE A EXISTÊNCIA DESSE ENCANTO
AMAZÔNICO VISTO APENAS POR VELHOS LIVROS E
ARQUIVOS DA ESCOLA OU EXPOSIÇÕES DE QUADROS
E FOTOGRAFIAS DE UMA EXCURSÃO JUVENIL.

ATA, PENSE NISSO

AINDA HÁ TEMPO!

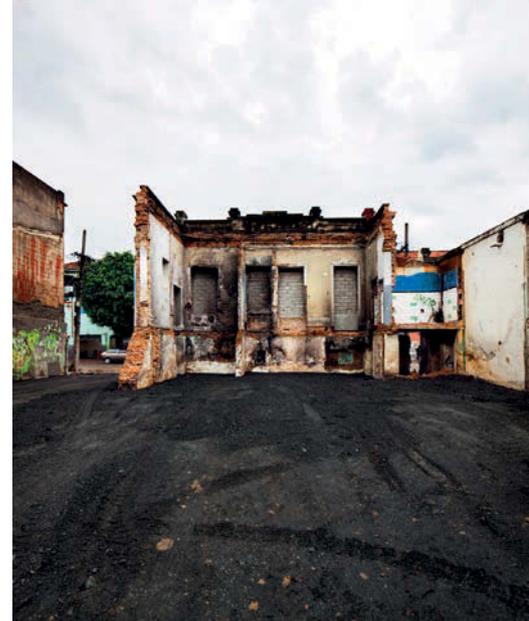
Gabriela
Lissa
Sakajiri





O que as Paredes Contam

Tuca Vieira





Fábio Okamoto









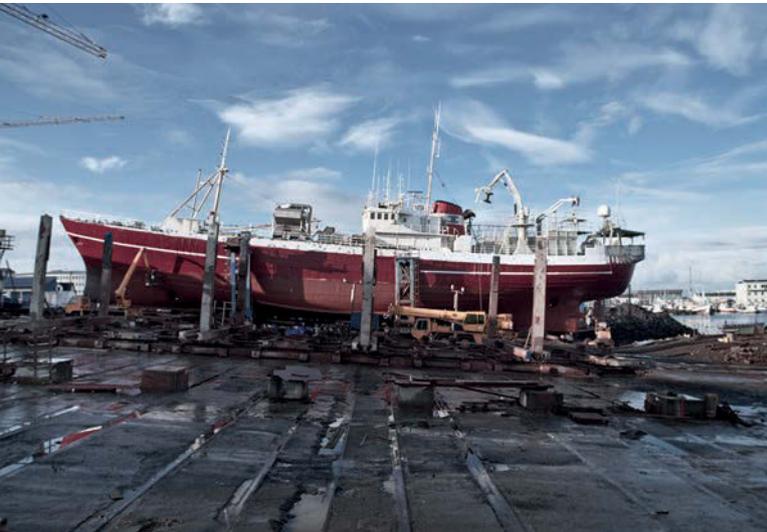
Palimpsestos Urbanos

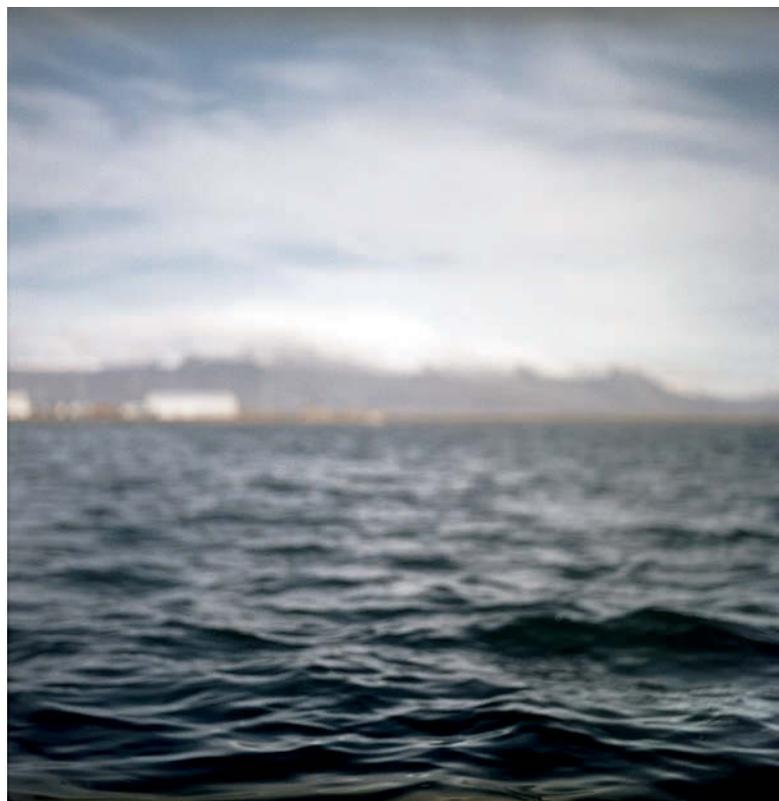
Fernando Schmitt

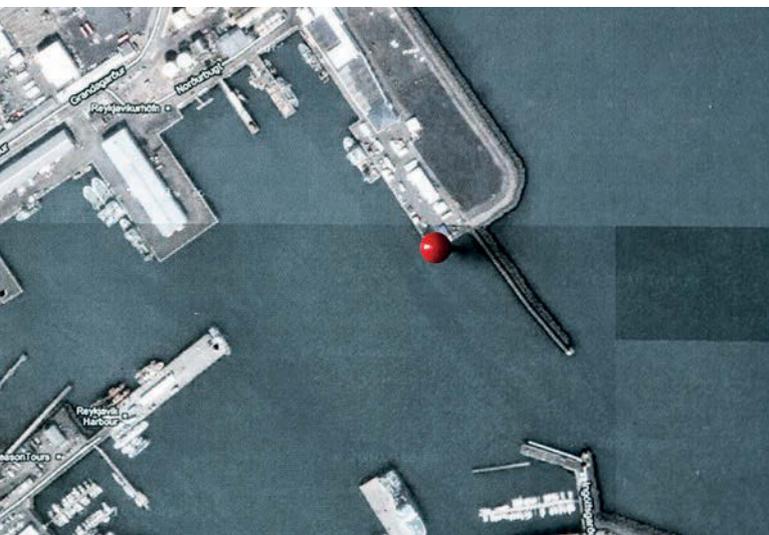




Pedro Hurpia

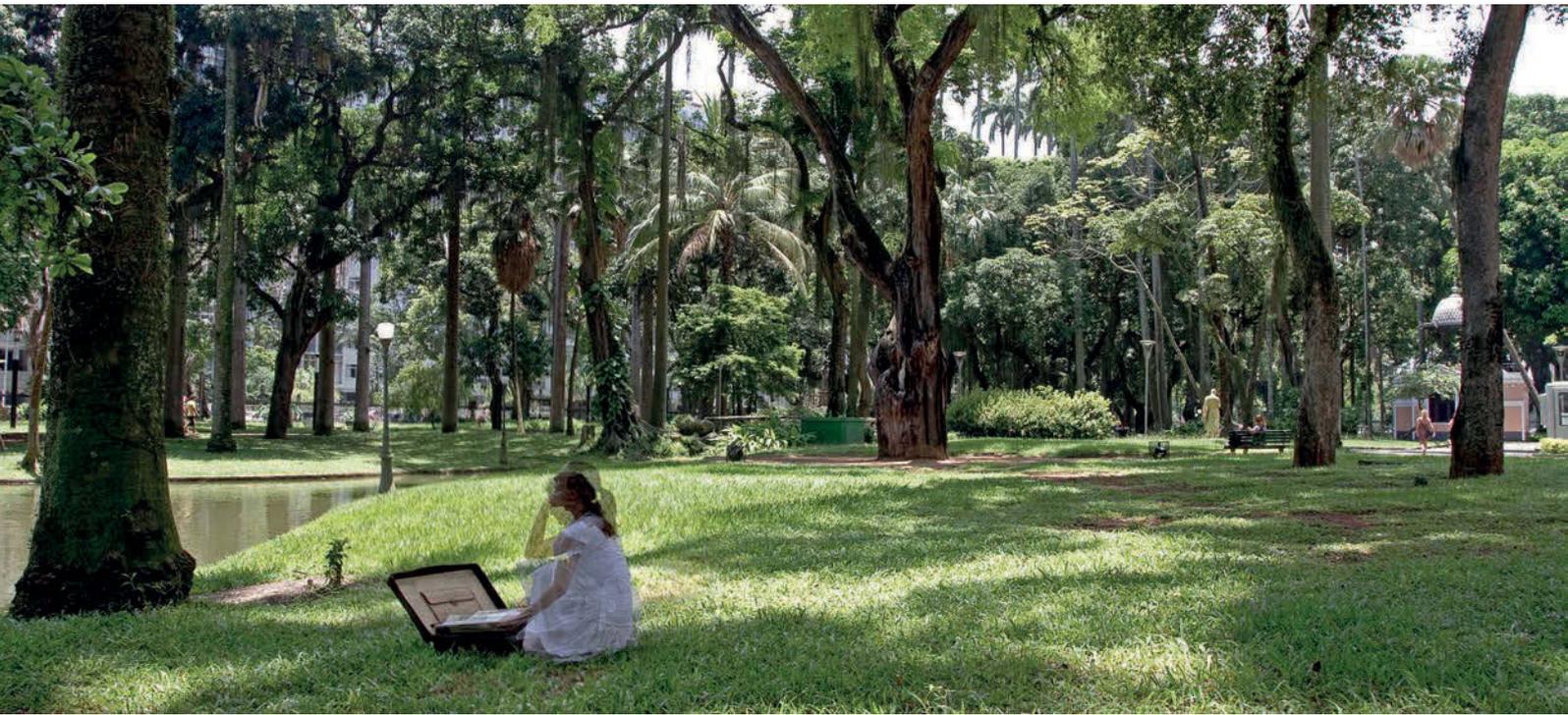








Harbour View



Lecture Sur l'Herbe I



Rotas de Fuga · Vídeo

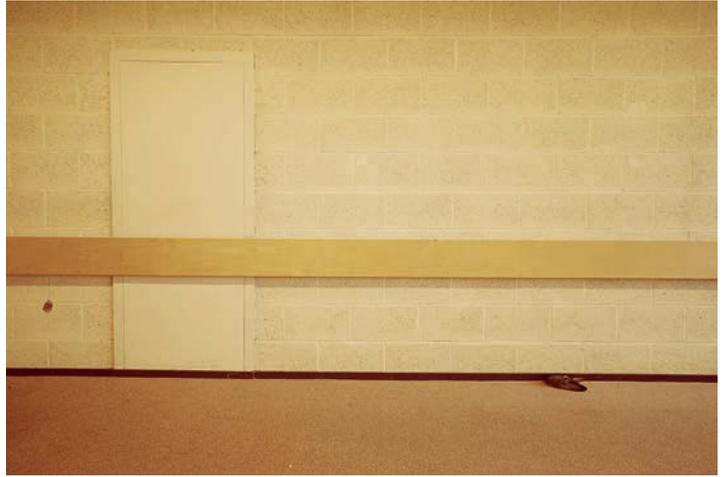
Isabel Löfgren & Patrícia Gouvêa





Vanja von Sek

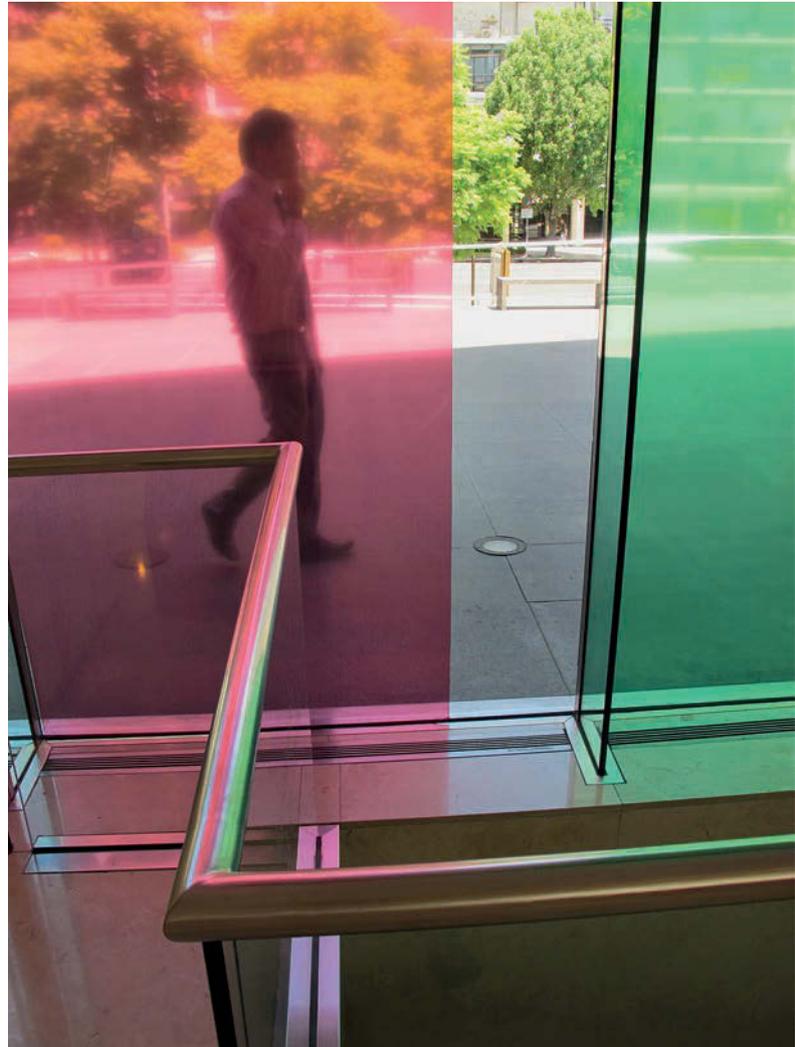
Em Pequenas Partes



Isabel
Santana
Terron









Quando Acordei, a Cidade Falou



Monumento e sombra na Brasília de Marcel Gautherot

Heloisa Espada

O fotógrafo francês Marcel Gautherot (Paris, 1910-Rio de Janeiro, 1996) era conhecido pela paciência com que escolhia os ângulos de suas imagens e pelo extremo cuidado com cada elemento da composição, a ponto de esperar por horas, sob sol a pino, até que uma nuvem ocupasse determinada posição junto a uma casa.¹ Suas próprias imagens são a maior demonstração de que, para ele, fotografar era, sobretudo, um ato de compor, sendo capaz de prever mentalmente o lugar adequado de cada elemento. Não por acaso, num de seus raríssimos depoimentos, ele diz que “Fotografia é arquitetura” e que “uma pessoa que não entende de arquitetura não é capaz de fazer uma boa foto”.² Entre 1925 e 1927, na Escola Nacional de Artes Decorativas, em Paris, Gautherot frequentou, sobretudo, as aulas de arquitetura. Ele não chegou a concluir o curso, mas costumava se apresentar como arquiteto. Conhecedor das ideias de Le Corbusier, na época, a necessidade de “entender de arquitetura” para fotografar significava também banhar a cena com uma luz generosa e estruturar a composição a partir de formas geométricas primárias, de maneira clara e harmônica. Em Brasília, no início dos anos 1960, Gautherot escolheu a luz do fim de tarde para registrar os volumes brancos projetados por Niemeyer. Boa parte de suas imagens do eixo monumental, sobretudo do Congresso Nacional e da praça dos Três Poderes, conjuga o céu imenso com formas arquitetônicas modeladas em *chiaroscuro*, diagonais criadas por perspectivas agudas e sombras densas, às vezes totalmente negras, em primeiro plano.

Nessa cidade, Gautherot não encontrou dificuldades para estruturar suas imagens geometricamente, já que a própria arquitetura lhe forneceu motivos matemáticos. Outro procedimento decisivo em suas fotos é a criação de uma espécie de equivalência entre as áreas de céu e chão, por meio do uso de filtros que equilibram as diferentes intensidades de luz da cena. O asfalto se torna límpido como o céu e o céu, denso como o chão. A atmosfera transparente e o aspecto artificial resultam também do fato de ele colocar todos os planos em foco, produzindo uma espécie de hipervisão da cena e distinguindo assim suas imagens da experiência “real” da visão, na qual os objetos à distância perdem definição. Assim como fotógrafos modernos ligados à *straight photograph* norte-americana ou à Nova Objetividade alemã, por exemplo, ele dispõe de uma técnica tão precisa que faz o “real” parecer irreal. A luz tropical e as amplas áreas vazias lhe impuseram o desafio de representar o espaço monumental sem incorrer numa monotonia acachapante. O problema se agravava pelo fato de ele trabalhar com o filme de formato quadrado.³ Lorenzo Mammì já notou que o fotógrafo muitas vezes contornou essa dificuldade ocupando o primeiro plano com sombras de edifícios ou de pessoas.⁴ Nas fotos do eixo monumental já construído, as sombras em primeiro plano se tornaram um de seus principais recursos de composição: elas ocupam e demarcam a vastidão do território, criam formas geométricas, diagonais, ritmos e novas perspectivas que reforçam a profundidade dos espaços representados.

Gautherot fotografou Brasília principalmente a pedido de Oscar Niemeyer. Entre o fim dos anos 1950 e o início dos 1960, ele viajou diversas vezes para registrar a construção e os primeiros anos da cidade, produzindo cerca de 3.500 negativos sobre o assunto.⁵ Foi comissionado pelo próprio arquiteto e pela Novacap,⁶ a Companhia Urbanizadora da Nova Capital, de cujo Departamento de Urbanismo e Arquitetura Niemeyer foi diretor. Também fotografou a capital para agências de publicidade francesas, empresas como a Air France e Aerospatiale. Na capital, seguiu o modelo de trabalho *free-lance* adotado desde que se radicou no Brasil, em 1940, quando passou a colaborar com regularidade para o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; para a Comissão Nacional de Folclore, criada em 1947; para a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, a partir de 1958; para empresas particulares, como a Companhia de Seguros Sul América;⁷ além de ter se tornado um dos principais fotógrafos da emergente arquitetura moderna brasileira. Ele muitas vezes viajava por conta própria para depois vender suas fotos para órgãos públicos, empresas e arquitetos.

As imagens de Gautherot exerceram um papel essencial na divulgação de Brasília. Particularmente Oscar Niemeyer se utilizou amplamente de suas fotos para divulgar projetos em livros, revistas e exposições. Suas imagens do canteiro de obras e dos monumentos oficiais quando prontos foram amplamente publicadas na *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*, dirigida por Niemeyer e voltada principalmente para a divulgação de seus projetos. Em quantidade bem menor, apareceram também na revista *Brasília*, então editada pela Novacap.⁸ Fora do Brasil, entre o final dos anos 1950 e a década de 1960, suas fotos ilustraram matérias

de revistas, como as norte-americanas *The Architectural Forum* e *Arts & Architecture*, as francesas *Aujourd'hui Art et Architecture* e *L'Architecture d'Aujourd'hui*. Além disso, desde a construção de Brasília, essas imagens continuaram sendo amplamente editadas em livros, manuais e revistas, nacionais e internacionais sobre Brasília, sobre arquitetura brasileira, sobre Oscar Niemeyer e, mais recentemente, sobre a própria obra de Marcel Gautherot. Nos últimos anos, elas ultrapassaram a fronteira da fotografia arquitetônica para figurar em mostras de artes visuais, algumas delas sobre a arte geométrica construtiva no Brasil ou na América Latina.⁹ É importante destacar que, entre suas fotos dos eixos monumental e residencial, há algumas que, embora revelem aspectos essenciais dos projetos da cidade, não poderiam ser classificadas apenas como “fotografias de arquitetura”. O conjunto possui uma série de “digressões fotográficas”, autorretratos e imagens de índole lírica, feitas sem a preocupação de uma aplicação prática. Uma atenção especial aos desenhos formados por sombras e os registros da Sacolândia – o conjunto de moradias feitas com sacos de cimento vazio, que abrigavam famílias de operários – amplia nosso conhecimento sobre o escopo de suas preocupações e experimentações formais, mostrando que seu interesse por Brasília ia além da produção de imagens publicitárias bem-feitas. Esse artigo aborda “fotografias de arquitetura” e também imagens que não se enquadram nessa categoria.

O autorretrato realizado na Esplanada dos Ministérios, por volta de 1962, é um exemplo. Nele, a sombra subverte a escala dos monumentos, destoando da presença coadjuvante que a figura humana costuma ter em suas fotos de arquitetura. A sombra não se sobrepõe

aos outros elementos e o sentido de clareza é mantido. O assunto da fotografia parece ser a própria perspectiva, elemento essencial na configuração monumental daquele espaço, e motivo de o plano-piloto ter sido acusado de promover um “barroco *revival*”.¹⁰ O autorretrato é também como uma afirmação da capacidade da fotografia de ordenar o espaço a partir da perspectiva, como se esta fosse a maneira mais adequada de representar a monumentalidade “neobarroca” da esplanada.



Marcel Gautherot. *Esplanada dos Ministérios*, c. 1962. Acervo IMS

Em Brasília, a objetividade e a clareza características de sua obra, quando combinadas à presença marcante de sombras densas e perspectivas profundas, criam um resultado inusitado, pois a tornam muito semelhante, do ponto de vista formal, às obras iniciais do pintor italiano Giorgio de Chirico realizadas entre 1911 e 1915, durante sua primeira estada em Paris. Não foram encontrados documentos relatando a ligação entre os dois artistas. Por outro lado, como veremos

adiante, Brasília foi comparada às paisagens de De Chirico por intelectuais e artistas, muitas vezes como uma estratégia de crítica ao que percebiam como um urbanismo de viés autocrático. Por outro lado, a semelhança entre as imagens chama a atenção para aspectos ambíguos da obra de Gautherot, abrindo espaço para interpretações que vão além do caráter estritamente propagandístico pelo qual é conhecida.

Na foto da praça dos Três Poderes, uma escada que parece dar para o nada¹¹ e a presença insólita da escultura *A Justiça*, de Alfredo Ceschiatti, remetem aos elementos enigmáticos, às estátuas fantasmagóricas e aos sólidos geométricos de função inexplicável que habitam as pinturas de Giorgio de Chirico.

A praça vazia, os edifícios ao fundo, o horizonte distante cortando a cena ao meio e a sombra triangular de uma construção que é vista apenas parcialmente, em primeiro plano, aproximam ainda mais essa fotografia da estrutura compositiva das telas de De Chirico, sobretudo daquelas pautadas nas praças italianas com amplas áreas livres rodeadas por construções que remetem ao renascimento ou ao neoclassicismo.

Em *O enigma de um dia II*, vemos uma praça monumental quase vazia, volumes delineados em *chiaroscuro*, sombras longas em diagonal, figuras humanas pequenas e distantes como aquelas que costumam circular na Brasília de Gautherot. Nas pinturas realizadas na década de 1910, o artista combina esculturas que remetem à Antiguidade clássica, estátuas de personagens contemporâneos e elementos modernos como a chaminé de uma fábrica ou o trem no horizonte da obra aqui mostrada. Apesar da técnica de representação ilusionista e de escritos nos quais De Chirico por vezes se refere a praças de Turim,¹² suas pinturas não representam lugares específicos. Parecem com a cena congelada de um sonho, ou de um pesadelo, constituído pela vaga lembrança de cidades históricas

que, no entanto, são também as cidades modernas transformadas pela era industrial. O ar é pesado, predomina a sensação de inércia, angústia e solidão. No entanto, conforme De Chirico, seus quadros não tinham origem em sonhos,¹³ mas no que ele considerava uma experiência “metafísica”, ou uma “revelação” que acontece a partir da observação distanciada do mundo real. No texto “Meditações de um pintor”, de 1912, ele recorre a Arthur Schopenhauer – que junto



Marcel Gautherot. *Praça dos Três Poderes vista do Supremo Tribunal Federal*, c. 1960. Acervo IMS

com Friedrich Nietzsche é uma das referências mais importantes de sua obra – para explicar como se dá essa revelação:

Uma obra de arte realmente imortal só pode nascer pela revelação. Schopenhauer foi quem melhor definiu e também (por que não?) explicou esse momento quando, em *Parerga und Paralipomena*, diz: “Para ter ideias originais, extraordinárias e até imortais, basta que nos isolemos do mundo por alguns momentos tão completamente que os fatos mais comuns nos pareçam novos e desconhecidos; é assim que eles revelam sua verdadeira essência”.¹⁴

A expressão *pittura metafísica* foi cunhada em 1917 por De Chirico e Carlo Carrá, quando ambos estavam internados em um hospital militar em Ferrara, mas se refere a um vocabulário estético desenvolvido pelo primeiro desde aproximadamente 1913. A proposta surge sem um programa específico, tampouco o termo “metafísico” se refere a uma definição filosófica precisa. Ainda assim, *pittura metafísica* identifica cenas arquitetônicas calmas e vazias, caracterizadas por um sentido de mistério e alucinação criado por perspectivas artificiais e pela justaposição ilógica de objetos representados de forma realista, recurso que mais tarde será adotado pelos surrealistas. Entre 1918 e 1921, data em que o movimento se dispersa, a revista italiana *Valori Plastici* publica textos de Carrá e de De Chirico na tentativa de definir uma estética metafísica.¹⁵ Em “Sobre a arte metafísica”, de 1919, De Chirico explica:

[...] Tudo tem dois aspectos: um normal, que

quase sempre vemos e é visto pelas pessoas em geral; o outro, o espectral ou metafísico, que só pode ser visto por raras pessoas num momento de clarividência ou de abstração metafísica, tal como certos corpos, que existem dentro da matéria e não podem ser penetrados pelos raios de sol, só aparecem sob a força da luz artificial, sob o raio X, por exemplo.¹⁶

De acordo com o crítico norte-americano James Thrall Soby, organizador de uma importante retrospectiva realizada pelo MOMA, em 1968, teria sido por meio da obra de Nietzsche que o pintor se interessou pela luminosidade típica do outono europeu, quando as cidades são invadidas por longas sombras. Em seu diário publicado em 1945, De Chirico afirma que, para ele, o dado mais impactante na obra do filósofo alemão foi:

[...] Uma estranha e profunda poesia, infinitamente misteriosa e solitária, baseada no *Stimmung* (que pode ser traduzido como... atmosfera), baseado, quero dizer, no *Stimmung* de uma tarde de outono quando o tempo está claro e as sombras são mais longas que no verão, pois o sol está começando a baixar. A cidade italiana onde isso é mais notável é Turim.¹⁷

Na interpretação de Giulio Carlo Argan, o uso da perspectiva clássica em De Chirico não tem como resultado a representação da realidade, mas a evocação da ideia de nulidade e vazio.¹⁸ Além da função de construir um espaço de aparência monumental no plano bidimensional, em suas telas a perspectiva parece exagerada ou é transgredida pela presença de mais de

um ponto de fuga na imagem, ou fora dela. Em *Gare Montparnasse* (“A melancolia da partida”), diferentes pontos de fuga criam um espaço fragmentado e de aspecto deformado. A perspectiva proeminente que forma a sequência de colunas à direita da estação não é acompanhada pela linha do que parece ser a ponta de uma construção à direita do quadro. Isso faz com que a rampa de acesso aos trens, onde caminham as duas figuras, perca o efeito de profundidade, apresentando-se como uma forma plana. A relação entre plano e profundidade se torna ambígua.

Três características da obra do pintor coincidem especialmente com os recursos de composição utilizados por Gautherot em Brasília: 1) sombras que desenham formas geométricas e recortam os planos; 2) sombras de pessoas ou construções ausentes na cena; 3) sombras projetadas numa direção diferente daquela para onde convergem as linhas da perspectiva que desenham o espaço. No caso do fotógrafo, o terceiro aspecto acontece sobretudo em imagens das rampas do Congresso Nacional, onde uma sombra densa cria formas geométricas e novas perspectivas, dificultando de imediato o reconhecimento do lugar. São momentos de exceção em que o fotógrafo se distancia da representação realista do referente, criando espaços recortados, em que a relação entre plano e profundidade se torna ambígua. A foto das rampas do Congresso Nacional apresenta uma perspectiva vertiginosa, ao mesmo tempo que o triângulo formado pelas linhas da rampa e sua sombra se impõe de imediato como uma forma plana. Como em *Gare Montparnasse*, nessas fotos a representação do espaço ganha contornos inverossímeis. Os lugares pintados por De Chirico pertencem a um tempo abstrato e, neles, ainda conforme Argan, o

elemento clássico é a essência de seu sentido metafísico. Para o pintor, a arte seria necessariamente perene e estaria acima das contingências históricas.¹⁹ A ideia de criar uma arquitetura de valor definitivo, que fosse também uma forma de arte plástica e se mantivesse bela, independentemente do contexto histórico, orientou também os projetos de Oscar Niemeyer e Lucio Costa em Brasília.

Numa das interpretações mais acertadas sobre a obra de Oscar Niemeyer, Sophia S. Telles argumenta que o raciocínio do arquiteto acontece na escala do desenho e não da construção.²⁰ Aos técnicos competentes, caberia dar volume ao desenho e o artista poderia, assim, seguir tranquilamente, livre de toda contingência. De acordo com a crítica, Niemeyer não constrói uma metáfora da natureza, mas suas formas se querem tão leves e naturais que a elas cabe apenas a contemplação.²¹ Ao comentar seus projetos para Brasília, o arquiteto discorre sobre a prioridade da intenção monumental, apresentando a arquitetura como forma de compensação. Na praça dos Três Poderes, ele buscou:

Formas que não se apoiassem no chão rígidas e estáticas, como uma imposição da técnica, mas que mantivessem os Palácios como que suspensos, leves e brancos [...]. Formas de surpresa e emoção que, principalmente, alheassem o visitante, por instantes que fossem – dos problemas difíceis, às vezes invencíveis, que a vida a todos oferece.²²

Até o fim dos anos 1950, boa parte da arquitetura moderna brasileira permaneceu vinculada às propostas de Le Corbusier formuladas nos anos 1920 e 1930.²³

Como em outros escritos, em “Considerações sobre arte contemporânea”, de 1952,²⁴ Lucio Costa se aproxima das ideias do arquiteto franco-suíço, em especial dos argumentos expressos no livro *Por uma arquitetura*, publicado em 1923. Para ambos, a arquitetura é uma arte plástica, sendo justamente sua qualidade plástica o fator que a diferencia da simples construção.²⁵ A atenção às questões funcionais e a aplicação das técnicas da era maquinista são compromissos fundamentais, mas não bastam a uma obra arquitetônica. O elemento plástico junto com seu “conteúdo lírico e passional”, nas palavras de Lucio Costa, são os fatores que, por provocarem comoção, têm o potencial de conferir à arquitetura um caráter perene: “aquilo por que haverá de sobreviver no tempo, quando funcionalmente já não for mais útil”.²⁶

No texto “Lucio Costa e Le Corbusier: afinidades eletivas”, Carlos A. Ferreira Martins chama a atenção para as correspondências entre o conceito de “beleza perene” proposta pelos pintores teóricos do purismo Charles-Édouard Jeanneret (que na época começou a assinar seus textos sobre arquitetura como Le Corbusier) e Amedée Ozenfant, e as afirmações de Lucio Costa sobre a qualidade plástica da obra arquitetônica como sendo o motivo que a fará “sobreviver no tempo”.²⁷ Nas palavras do urbanista, ele teria concebido Brasília “na escala do Brasil definitivo”.²⁸ Assim como nas pinturas de De Chirico, os projetos de Niemeyer para a praça dos Três Poderes também combinam passado e presente. Encontramos ali ecos da Antiguidade clássica (as colunas dos palácios, o mármore e a escultura *A Justiça*, de Ceschiatti, encomendada pelo arquiteto) convivendo com sólidos geométricos de concreto armado e com o sentido

despojado das superfícies lisas e das transparências próprias da arquitetura moderna. Nesse lugar, o insólito advém da ideia de suspensão, do céu imenso, do vazio monumental combinado à claridade ofuscante, sem encontrar algo que a atenuie, refletida no chão branco de pedra portuguesa.

Nas fotos de Gautherot, o alheamento do que é contingente e transitório é sugerido, sem dúvida, pela própria arquitetura de Niemeyer desenhada com sólidos geométricos cobertos por uma capa branca, lisa e homogênea; mas também pelo trabalho do fotógrafo na captação da luz. De modo geral, suas imagens afirmam a conquista do território, o domínio da técnica, a riqueza e a ordem que deveriam se tornar perenes a partir de Brasília. Nelas, o aspecto etéreo e extratemporal reforça a ideia de permanência e o mito do desenvolvimento. A ideia de suspensão característica dos projetos de Niemeyer explica em parte o sentido “metafísico” ou “onírico” por vezes atribuído ao centro cívico de Brasília, ou “surrealista” atribuído às obras do arquiteto.²⁹ Para isso, contribuem também as perspectivas monumentais determinadas pelo plano-piloto e a austeridade da praça dos Três Poderes. Quando o lugar não é palco de eventos oficiais, a perspectiva do eixo monumental pode causar a impressão de uma distância inalcançável, uma sensação de solidão e impotência que justifica também sua comparação com a dimensão nostálgica das obras de Giorgio de Chirico. Em textos sobre Brasília, Niemeyer cita outras referências para os projetos da praça dos Três Poderes:

Lembrava-me da praça de São Marcos, na Itália, com o palácio dos Doges, da catedral de Chartres, de todos esses monumentos que

acabava de conhecer, obras que causam um impacto indescritível pela beleza e audácia com que foram realizadas, sem contribuírem para a emoção razões técnicas ou funcionais.³⁰

No mesmo depoimento, ao comentar especificamente o projeto para a praça dos Três Poderes, o arquiteto menciona Jean Carzou, um pintor francês pouco conhecido, cuja obra não tem expressão na história da arte moderna:

Não a pretendia fria e técnica, com a pureza clássica, dura, já esperada das linhas retas. Desejava vê-la, ao contrário, plena de formas, sonho e poesia, como as misteriosas pinturas de Carzou. [...] Formas que não pesassem no chão, como uma imposição técnica, mas que mantivessem os palácios como que suspensos, leves e brancos, nas noites sem fim do Planalto.³¹

Provavelmente, Niemeyer referia-se à dimensão fantástica das pinturas de Carzou realizadas durante a guerra e logo após 1945, pois evocam um mundo de perspectivas vazias e silenciosas, formado por entulhos, ruínas, charretes destruídas, árvores incineradas e canhões enferrujados. Suas paisagens desoladoras são por vezes habitadas por arlequins, por um São Jorge em luta com o dragão, personagens femininas semelhantes a fadas e figuras esqueléticas que caminham a esmo. Essas pinturas são marcadas por um grafismo conciso e cerrado. Nelas, as formas são construídas a partir de um emaranhado de linhas que em nada lembra as superfícies lisas das obras de Niemeyer. Por outro lado, podemos ver uma correspondência entre a

aparência leve dos edifícios do arquiteto e as formas delgadas das construções que aparecem nas pinturas de Carzou, embora as obras do artista francês tenham um aspecto sombrio e às vezes lúgubre, diferente da luminosidade radiante do país tropical. Além disso, não há paralelos entre os sólidos geométricos de Niemeyer e as edificações ecléticas representadas nas obras de Carzou. O pintor cria cenários que remetem à destruição da guerra, enquanto o brasileiro constrói um mundo possível após o conflito. Ainda assim, a citação do arquiteto se justifica nos céus límpidos e amplos, nos espaços vazios e nas perspectivas agudas que caracterizam as pinturas do artista francês. Além disso, a escultura *Os guerreiros*, de Bruno Giorgi, na praça dos Três Poderes, com sua forma delgada e conotação arcaica, lembra os objetos queimados ou enferrujados que aparecem nas pinturas em questão. Conforme o embaixador Wladimir Murtinho,³² a presença de esculturas no espaço de Brasília não significava “arte integrada no sentido verdadeiro”. A capital seria “um espaço metafísico” no qual a “ideia de grande praça solta e um objeto no meio, que se encontra nos quadros de Giorgio de Chirico, é reencontrada [...]”. E complementa que, na cidade, “a perspectiva é tão forte que acaba ‘placando’ (sic) os objetos. [...] As esculturas, aqui, estão mas não contam”.³³ O escritor italiano Alberto Moravia, que visitou uma série de cidades brasileiras em 1960 a serviço do jornal milanês *Corriere della Sera*, descreveu Brasília como barroca, opressiva e alucinante. Suas palavras sobre o palácio do Congresso Nacional:

As duas torres sobem, sobem, repletas de centenas de janelas; no final, abaixo delas surge um

longo edifício horizontal sobre o qual pousam duas frigideiras enormes de cimento amarelado, uma virada para baixo e a outra virada para cima. Por um momento, os olhos não acreditam no que veem, uma vez que, enquanto até um arranha-céu altíssimo é aceitável justamente porque é geométrico, a naturalidade de uma sopeira que parece ser feita para o apetite de um gigante tem alguma coisa de alucinante. [...] Não há gigantes; mas a impressão de gigantismo arquitetônico e, portanto, de esmagamento e aniquilação da figura humana permanece e se afirma durante toda a visita. Brasília foi construída por vontade de Kubitschek, que é um presidente democrático, para um Brasil democrático. Mas a observação daqueles edifícios que se elevam como torres no meio de enormes espaços vazios faz pensar em lugares e monumentos de antigas autocracias [...]. A atmosfera ditatorial é, por outro lado, confirmada pela solidão metafísica dos lagos de asfalto em que surgem os edifícios. Essas solidões urbanas antecipadas nas perspectivas surrealistas de De Chirico e Salvador Dalí expressam muito bem o sentido de mistério e desorientação que o homem moderno sente diante dos poderes que o governam. [...] Mas, para entender Brasília, é preciso, em nossa opinião, referir-se ao Brasil colonial da Bahia e outras cidades barrocas do litoral. Ao barroco delirante das igrejas coloniais corresponde, de fato, no sentido psicológico, o gigantismo não menos exaltado de Brasília. Fica claro que estamos diante de uma explosão barroca mascarada de funcionalismo.

[...] Uma concepção grandiloquente, embora expressa com uma linguagem moderna.³⁴

Na opinião do autor, assim como as igrejas barrocas ostentavam o poder do colonizador português, Brasília ostentaria o poder do Estado colonizador do sertão. As cúpulas do Congresso fazem com que o escritor identifique algo de amedrontador e irreal naquele lugar. Parte desse espanto tem origem no tamanho do empreendimento. Além disso, a capital frustrava alguns dos símbolos de identidade nacional mais arraigados – a paisagem litorânea paradisíaca, o ambiente caloroso e hospitaleiro, a terra do carnaval –, causando estranhamento tanto em brasileiros quanto em visitantes internacionais. Moravia usa os adjetivos “surrealista”, “metafísica” e “barroca” de maneira livre, sem rigor conceitual. Ainda assim, é preciso considerar que, se o plano-piloto possui o sentido monumental e cenográfico característicos da cidade capital barroca, por outro lado, a lisura, a leveza e as curvas suaves das obras de Niemeyer não se confundem com as superfícies rebuscadas, agitadas, repletas de protuberâncias, cheios e vazios que caracterizam o barroco.³⁵

É comum que relatos sobre Brasília de diferentes naturezas adquiram um forte acento poético. É o caso do relatório do plano-piloto de Lucio Costa, de depoimentos de Niemeyer ou mesmo de textos de Juscelino Kubitschek sobre a capital.³⁶ Essa característica é especialmente notável nos dois textos de Clarice Lispector sobre a cidade – “Nos primeiros começos de Brasília” (1964) e “Brasília: esplendor” (1974)³⁷ –, ambos fortemente impregnados do sentido autobiográfico que identifica a prosa da escritora.

O primeiro dos textos é como uma fábula fundadora de um mundo antigo, em que é forte também a impressão “irrealidade”. A cidade surge como o cenário de um sonho:

Brasília é construída na linha do horizonte. Brasília é artificial. Tão artificial como devia ter sido o mundo quando foi criado. Quando o mundo foi criado, foi preciso criar um homem especialmente para aquele mundo. Nós somos todos deformados pela adaptação à liberdade de Deus. Não sabemos como seríamos se tivéssemos sido criados em primeiro lugar e depois o mundo deformado às nossas necessidades. Brasília ainda não tem o homem de Brasília. Se eu dissesse que Brasília é bonita, veriam imediatamente que gostei da cidade. Mas se digo que Brasília é a imagem de minha insônia veem nisso uma acusação. Mas minha insônia não é bonita nem feia, minha insônia sou eu, é vívida, é o meu espanto. É ponto e vírgula. Os dois arquitetos não pensaram em construir beleza, seria fácil: eles ergueram o espanto inexplicado. A criação não é uma compreensão, é um novo mistério. – Quando eu morri, um dia abri os olhos era Brasília. Eu estava sozinha no mundo, havia um táxi parado. Sem chofer. Ai que medo. – Lucio Costa e Oscar Niemeyer, dois homens solitários. – Olho Brasília como olho Roma: Brasília começou como uma simplificação final de ruínas. [...] No século IV a.C. era habitada por homens e mulheres louros e altíssimos que não eram americanos nem suecos e que faisavam ao Sol. Eram todos cegos. [...] A

raça se extinguiu porque nasciam poucos filhos. Quanto mais belos os brasiliários, mais cegos e mais puros e mais faiscentes, e menos filhos. [...] – Foi construída sem lugar para ratos. Toda uma parte nossa, a pior, exatamente a que tem horror de ratos, essa parte não tem lugar em Brasília. Eles quiseram negar que a gente não presta. Construção com espaço calculado para as nuvens. O inferno me entende melhor. Mas os ratos, todos muito grandes, estão invadindo. Essa é uma manchete invisível nos jornais. – Aqui eu tenho medo. – A construção de Brasília: a de um Estado totalitário.³⁸

Clarice opta pela contradição. O texto sugere uma crítica mais ou menos sutil ao urbanismo funcionalista de Brasília. Fala da sensação de solidão e propõe que os arquitetos agem como demiurgos confiantes em sua capacidade de solucionar os problemas da vida moderna por meio do planejamento. Os “brasiliários” belos, cegos, faiscentes, puros e estéreis são como metáforas da claridade saneadora que banha a cidade por todos os cantos. “Foi construída sem lugar para ratos” sugere um lugar asséptico onde não pode haver sujeira nem erro, onde o homem não pode temer nem pecar. Ainda assim, o texto não assume um ponto de vista maniqueísta ou unilateral. Apesar de toda crítica, a autora mantém uma postura ambígua, deixando entrever seu espanto e admiração: “Se eu dissesse que Brasília é bonita, veriam imediatamente que gostei da cidade”.

A escritora transforma em prosa poética alguns dos questionamentos que vieram a público na época da construção e inauguração de Brasília. No Congresso

Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, realizado no Brasil, em 1959,³⁹ os participantes estiveram longe de um consenso sobre o urbanismo e a arquitetura da capital, embora poucos tenham questionado diretamente a cidade.

Um dos momentos mais polêmicos do encontro ocorreu durante a segunda sessão sobre “Urbanismo”, quando o crítico italiano Bruno Zevi apontou a crise da arquitetura moderna afirmando que suas formas e pressupostos não davam mais conta dos desafios impostos pela sociedade contemporânea. Ele ponderou suas objeções a Brasília dizendo que os problemas da cidade eram os defeitos da cultura arquitetônica atual: “Se há defeitos, é porque Brasília concretiza os problemas que nós – todos nós, em todas as partes do mundo – não resolvemos”.⁴⁰ A questão central seria a dessincronização entre o ritmo da cidade e de seus habitantes que, na opinião do crítico, não poderia ser solucionada apenas por um plano-piloto. Ele cita a distância entre sua geração e a de pioneiros da arquitetura moderna:

Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe, a geração dos arquitetos que Le Corbusier chamou de “jovens de 70 anos”, tinham absoluta certeza de que podiam construir artificialmente uma cidade que depois teria vida, um autômato que criaria alma, nós, os “velhos de 30, 40 e 50 anos” temos muito mais dúvidas que os “jovens de 70 anos”.⁴¹

Na mesma sessão, Mário Pedrosa contestou Zevi com argumentos pautados nas especificidades culturais e históricas do Brasil, o que, bem verdade, marcou suas intervenções durante todo o congresso. Pedrosa

acreditava na importância simbólica da arquitetura moderna num país como o Brasil, “condenado ao moderno”⁴², onde “forçar a história”⁴³ faz parte da tradição cultural. Embora fosse um crítico ao governo JK e embora tenha reconhecido a importância da intervenção de Zevi, Pedrosa defende a necessidade de confiar na vitalidade do país, pois, em seu “ponto de vista particularmente brasileiro”,⁴⁴ a construção da nova capital representava a possibilidade de uma transformação social sem precedentes:

Detesto falar como brasileiro e falar a favor de Brasília, ou antes dos que a constroem. Mas não lhes faço apologia, nem apologia de Brasília. Estou empenhado na sua aventura, fui empolgado por essa aventura. Vejo nela algo de importantíssimo, porque no fundo se trata do esboço de uma mentalidade nova neste país. Trata-se, no fundo, de uma revolução que começa. Isolada com seus belos palácios e monumentos, Brasília não é nada. Mas é um símbolo; e, sobretudo, pode vir a ser a expressão da vontade consciente de um Brasil novo para forçar a história deste país.⁴⁵

Na visão de Pedrosa, a mudança pressupunha o planejamento de toda a região em torno da capital e a realização urgente de uma reforma agrária. Por fim, entusiasmado sobretudo com o plano de Lucio Costa, o crítico declara que, no caso específico de Brasília, ele é a favor da monumentalidade: “[...] no plano urbanístico marcado pela simplicidade autêntica e humana, [...], o monumental é símbolo da revolução que Brasília representou ou deveria representar”⁴⁶.

Com o término e em consequência do congresso, aparecem críticas mais explícitas na imprensa internacional, algumas delas se voltando abertamente contra o aspecto monumental da capital. Em outubro de 1959, Sibyl Moholy-Nagy, que não participou do encontro no Brasil, mas visitou a cidade em obras, publica o artigo “Brasília: majestic concept or autocratic monument?” na revista norte-americana *Progressive Architecture*. A autora apresenta a transferência da capital brasileira como uma decisão governamental autoritária, questiona seu isolamento político e o resultado do concurso para o plano-piloto. Sibyl Moholy-Nagy vê o palácio do Congresso Nacional como um clichê das ideias de Le Corbusier, uma aplicação de concepções que o mestre franco-suíço já havia descartado há muito. Critica também as dimensões da praça dos Três Poderes e do setor bancário, apontando como excessivas as distâncias entre os edifícios e a consequente dificuldade de comunicação entre eles. Brasília seria parte de um cenário de “implicações trágicas da arquitetura moderna mal compreendida”, resultado da “tendência em direção a uma aplicação irresponsável que tem marcado e corrompido a escrita de Le Corbusier”.⁴⁷ Bruno Zevi aprofunda sua crítica com o artigo “Inchiesta su Brasília”, publicado na revista italiana *L'Architettura Cronache e Storia*, em 1960.⁴⁸ Repetindo a ressalva de que os defeitos da cidade são aqueles da cultura arquitetônica e urbanística contemporânea, o autor afirma que “Brasília não convence”, taxando-a de “autoritária”, “cenográfica”, “retrógrada” e “fria”. Sua arquitetura seria “retórica” e “caprichosa”. Na opinião de Zevi, a capital brasileira seria “uma cidade kafkiana, o paraíso dos burocratas”. O crítico denuncia a falta de planejamento regional e a acusa de ser

uma das principais causas da grave crise econômica brasileira que então se estabelecia. Para ele, na praça dos Três Poderes não há nada do dinamismo espaço-temporal característico do urbanismo moderno, ao contrário: “Oitocentista ou ainda mais antigo, aqui nos encontramos no classicismo mais retrógrado”. Brasília causa em Zevi uma impressão de artificialidade, como se os projetos de Costa e Niemeyer não conseguissem transpor o plano do projeto para a realidade.⁴⁹

Gautherot olha para Brasília com mais generosidade. De um modo geral, é como se ele, a despeito da nacionalidade francesa, se alinhasse ao “ponto de vista particularmente brasileiro” adotado por Mário Pedrosa durante o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte. Sobretudo pelo trabalho de luz e sombra, suas fotografias interpretam a “artificialidade” de Brasília como um mundo convertido em arte plástica, em correspondência com os propósitos de Lucio Costa e Niemeyer, com quem ele conviveu desde 1940.

Mas o otimismo de Gautherot, assim como o de Mário Pedrosa e de outros intelectuais que apostaram em Brasília, não significava indiferença em relação às contradições do projeto político que resultou na construção da capital. Basta pensar nas aproximadamente 70 fotografias de Gautherot sobre a Sacolândia. Ele pretendia transformar a série num livro, mas não encontrou editores interessados no assunto.⁵⁰ O conjunto demonstra que, na capital, ele também procurou um espaço para circular com liberdade, registrando além do que lhe era encomendado por órgãos públicos e revistas de arquitetura.

De modo geral, a obra de Gautherot sobre o Brasil – a arquitetura, o homem, a cultura popular, as cidades, a natureza e o patrimônio histórico – possui um sentido

edificante característico de uma parcela significativa da fotografia moderna.⁵¹ As grandes áreas de sombra de suas fotos de Brasília comprometem essa positividade, sobretudo no caso dos autorretratos e em fotos que não foram divulgadas nos contextos das revistas de arquitetura e exposições. Se, por um lado, as sombras demarcam a grandiosidade de Brasília, por outro, criam zonas de indeterminação. As sombras,

o excesso de limpidez, o sentido de assepsia e de “ir-realidade” aproximam essas fotografias do discurso ambíguo de Clarice Lispector. É nesse sentido também que as semelhanças das fotos de Gautherot com as pinturas de De Chirico apontam para a complexidade das referências artísticas e culturais que compõem a paisagem de Brasília e suas representações.

Notas

- 1 O arquiteto Augusto C. da Silva Telles conta que, no início dos anos 1960, encontrou Gautherot em São Gonçalo (RJ), no calor de janeiro, sentado embaixo de um guarda-sol, aguardando uma nuvem se deslocar até onde ele queria, para então fotografar a fazenda Columbandê. Telles, Augusto C. da Silva. “Marcel Gautherot e o Iphan”. In: *O Brasil de Marcel Gautherot*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001, p. 11.
- 2 ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. “Fotografando a arquitetura barroca, vernacular, moderna”. In: *O olho fotográfico: Marcel Gautherot e seu tempo*. São Paulo: Faap, 2007, p. 253.
- 3 Quando publicadas em revistas, as fotos de Gautherot eram frequentemente cortadas de modo a se adaptarem ao layout da publicação. Mesmo assim, seus contatos sugerem que, ainda que pudessem ser editadas, ele trabalhava a composição em toda a área do negativo 6 v 6.
- 4 O crítico discorre sobre uma imagem da Esplanada dos Ministérios em construção, na qual a sombra densa e ondulada, em primeiro plano, assume um aspecto vegetal, sendo comparada às raízes e árvores fotografadas pelo artista na Amazônia, nos anos 1940. Mammì, Lorenzo. “A construção da sombra”. In: Espada, Heloisa (org.). *As construções de Brasília*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010, pp. 96-105.
- 5 As fotos integram o acervo do Instituto Moreira Salles que, em 1999, adquiriu a coleção de aproximadamente 25 mil imagens realizadas por Marcel Gautherot ao longo de sua trajetória profissional.
- 6 Segundo o próprio fotógrafo em: GAUTHEROT, Marcel André. *Depoimento – Programa de História Oral*. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1990.
- 7 As informações sobre as empresas para as quais Gautherot prestou serviços foram tiradas dos depoimentos de Oscar Niemeyer, Alcides Rocha Miranda, Janine e Olivier Gautherot (esposa e filho do fotógrafo), Augusto da Silva Telles e Marcos Jaimovich a Ana Luiza Nobre, em 2001 e 2002. As entrevistas integram o acervo do Instituto Moreira Salles.
- 8 O fotógrafo Mário Fontenelle foi o principal colaborador da revista Brasília.
- 9 Ver Kudielka, Robert e outros. *Das Verlangen nach Form. Neoconcretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilien*. Berlim: Akademie der Künste, 2010; Fundación Juan

- March. *Cold America. Geometric abstraction in Latin America (1934-1973)*. Madri: Fundación Juan March, 2011.
- 10 Marcelo, Milton e Maurício Roberto, os “irmãos Roberto”, sócios do escritório mmm Roberto, em entrevista ao *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24/03/1957. In: XAVIER, Alberto (org.). *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962, p. 279. Lucio Costa atribuiu o projeto urbanístico da capital aos princípios dos CIAM (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna) e ao seu apego à “[...] amorosa lembrança de Paris, daquela urbanização ainda dos séculos XVII, XVIII e XIX, com seus eixos e belas perspectivas sabiamente centradas – tradição, digamos, ‘clássico-barroca’ – e com os gramados ingleses de minha infância.” COSTA, Lucio. “Eixo monumental”. In: _____. *registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 304.
- 11 A escada dá acesso a uma sala subterrânea onde hoje funciona o Espaço Lucio Costa, aberto à visitação pública, com maquetes de Brasília, informações sobre a cidade e cópias do relatório vencedor do concurso do plano-piloto.
- 12 SOBY, James Thrall. *Giorgio de Chirico*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1968.
- 13 DE CHIRICO, Giorgio. “Sobre a arte metafísica”. *Valori Plastici*. Roma, ano I, no 4-5, abr.-maio 1919. In: CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 453.
- 14 DE CHIRICO, Giorgio. “Meditações de um pintor”, 1912. In: *Ibidem*, p. 402.
- 15 Giorgio Morandi também participa do movimento nesse período.
- 16 DE CHIRICO, Giorgio. “Sobre a arte metafísica”. In: CHIPP, op. cit., p. 456.
- 17 DE CHIRICO, Giorgio. *Memoire della mia vita*. Roma: Astrolabio, 1945, apud SOBY, op. cit., 1968, p. 28. Como dissemos, uma luz semelhante a essa descrição é utilizada por Gautherot em boa parte de suas fotografias de Brasília.
- 18 ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 504.
- 19 Segundo Argan, na obra de De Chirico: “A arte, em suma, não quer manter qualquer relação com o mundo presente, não quer combater por causa alguma, não quer esposar nenhuma ideologia; quer ser apenas ela mesma [...]”. *Ibidem*, p. 372.
- 20 TELLES, Sophia S. *Arquitetura moderna no Brasil: o desenho da superfície*. São Paulo: dissertação de mestrado, FFLCH-USP, 1988, p. 72. Nesse trabalho, entre outras análises, a autora discorre sobre a relação da obra de Niemeyer com a estética barroca.
- 21 *Ibidem*, p. 83.
- 22 Niemeyer, “Forma e função na arquitetura”. *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*, n. 21. Rio de Janeiro, dez. 1960.
- 23 Em meados dos anos 1940, a obra de Le Corbusier se afasta do purismo e do racionalismo, aproximando-se de uma tendência identificada como brutalista, cujas construções se caracterizam pelo uso da massa bruta do concreto descoberta. O novo direcionamento se tornará uma referência para a geração brutalista que surge em seguida.
- 24 COSTA, Lucio. “Considerações sobre arte contemporânea”. *Cadernos de Cultura*. Rio de Janeiro, Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura, 1952. In: XAVIER, op. cit., pp. 202-28.
- 25 *Ibidem*, pp. 202-04. Em *Por uma arquitetura*, p. 73, Le Corbusier escreve: “Quando uma coisa responde a uma

- necessidade, ela não é bela, ela satisfaz toda uma parte de nosso espírito, a primeira parte, aquela sem a qual não há satisfações ulteriores possíveis. [...] A ARQUITETURA tem um outro significado e outros fins que acusar as construções e responder às necessidades (necessidades tomadas no sentido, aqui subentendido, de utilidade, de conforto, de disposição prática). A arquitetura é a arte por excelência [...]”. “A arquitetura está além das coisas utilitárias. A arquitetura é assunto de plástica. Espírito de ordem, unidade e intenção [...]” Ibidem, p. 103. Sobre o aspecto utilitário da arquitetura, o autor comenta: “Isso é construção, não é arquitetura. A arquitetura existe quando há emoção poética. A arquitetura é assunto de plástica.” Ibidem, p. 149.
- 26 COSTA, Lucio. “Considerações sobre arte contemporânea”. In: XAVIER, op. cit., p. 202. O argumento de que ao arquiteto compete atingir o sentido de perenidade – objetivo de toda arte – por meio do lirismo aparece no livro *Urbanism*, de Le Corbusier, publicado pela primeira vez em Paris, em 1925.
- 27 MARTINS, Carlos A. Ferreira. “Lucio Costa e Le Corbusier: afinidades eletivas”. In: Conduru, Roberto e outros. *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp. 71-82.
- 28 COSTA, Lucio. “Outros depoimentos, Brasília: sobre preservação”, 3/12/1985. Fonte: Arquivo eletrônico Casa de Lucio Costa. Referência do documento: CV05-00225L. <www.jobim.org/lucio/handle/123456789/512>. Grifos do autor.
- 29 Ver, por exemplo, UNDERWOOD, David. *Oscar Niemeyer e o modernismo das formas livres no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, pp. 74-75.
- 30 NIEMEYER. *Minha experiência em Brasília*. Rio de Janeiro: Revan, 2006, p. 10.
- 31 Ibidem, p. 29.
- 32 O embaixador Wladimir Murтинho, um grande promotor de atividades culturais no âmbito do Ministério das Relações Exteriores, foi um importante colaborador de Oscar Niemeyer na elaboração e na construção do Palácio do Itamaraty. Além de fornecer dados para a definição do programa do palácio, Murтинho participou da escolha dos artistas que teriam obras integradas ao projeto, e forneceu suporte burocrático e jurídico a Niemeyer durante a construção. Ao longo da década de 1960, foi responsável também por coordenar a transferência do Itamaraty do Rio de Janeiro para Brasília.
- 33 Entrevista gravada com Wladimir Murтинho, Brasília, 5/04/1979. In: PRIETO, Sonia. *Bruno Giorgi: quatro décadas de escultura*. São Paulo: dissertação de mestrado, ECA-USP, 1981, p. 205.
- 34 MORAVIA, Alberto. “Brasília barroca”. *Corriere della Sera*, Milão, 28/08/1960. In: *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 25/01/2009.
- 35 A professora Sophia Telles já faz essa ressalva quanto à comparação da obra de Niemeyer com o barroco em sua dissertação de mestrado. Telles, op. cit.
- 36 KUBITSCHKEK, Juscelino. *Por que construí Brasília?*. Rio de Janeiro: Bloch, 1975.
- 37 “Nos primeiros começos de Brasília” foi escrito em 1962 e publicado pela primeira vez em 1964, como parte do volume de crônicas *Para não esquecer*. “Brasília: esplendor”, de 1974, foi divulgado no ano seguinte, no livro *Visões do esplendor: impressões leves*, junto do primeiro texto. Portanto, nesse segundo livro, os dois escritos formam um único grande texto sobre a capital.
- 38 LISPECTOR, Clarice. “Nos primeiros começos de Brasília”. In: *Visão do esplendor: impressões leves*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

- 39 Em 1959, a seção brasileira da Associação Internacional de Críticos de Arte (ABCA-Aica), junto ao escritório da Aica em Paris, realizou o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte a partir do tema “Cidade nova: síntese das artes”, tendo a nova capital brasileira como mote da discussão. Mário Pedrosa (secretário-geral da ABCA) foi o principal organizador do evento, contando com o apoio de Sergio Milliet (presidente) e de Mário Barata. O encontro foi realizado em três locais: no palácio do Supremo Tribunal Federal da Brasília ainda em obras; em São Paulo, onde acontecia a V Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo; e no Rio de Janeiro, no novo edifício do Museu de Arte Moderna da cidade projetado por Afonso Reidy. O encontro reuniu alguns dos principais nomes da crítica de arte, da arquitetura e do urbanismo mundiais, como Meyer Schapiro, Giulio Carlo Argan, Gillo Dorfles, Richard Neutra, Bruno Zevi, Werner Haftman, André Chastell, Romero Brest, Tomás Maldonado e André Bloc, além dos brasileiros Mário Pedrosa, Sergio Milliet e Mário Barata, entre outros. O congresso realizado no Brasil fez parte das discussões da unesco sobre a reconstrução das cidades no Pós-guerra.
- 40 ZEVI, Bruno. “Segunda sessão: Urbanismo”. In: Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte (1959: Brasília, DF; São Paulo, SP; Rio de Janeiro, RJ), op. cit., p. 38.
- 41 Ibidem.
- 42 PEDROSA, Mário. “Reflexões em torno da nova capital”. In: _____, op. cit., 2004, pp. 389-90.
- 43 Ibidem.
- 44 PEDROSA, Mário. In: Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte (1959: Brasília, DF; São Paulo, SP; Rio de Janeiro, RJ), op. cit., p. 46.
- 45 Ibidem.
- 46 Ibidem, p. 47.
- 47 MOHOLY-NAGY, Sibyl. “Brasília: majestic concept or autocratic monument?”. *Progressive Architecture*. Nova York, v. 40, n. 10, out. 1959, p. 89. Tradução da autora.
- 48 ZEVI, Bruno. “Inchiesta su Brasilia”. *L'Architettura Cronache e Storia*. Milão, n. 51, jan. 1960, pp. 608-19. Entre as imagens que ilustram o texto de Zevi, há duas fotografias de Marcel Gautherot reproduzidas em formato pequeno e sem muito destaque: uma da Esplanada dos Ministérios em construção e outra enfocando as colunas do Palácio da Alvorada.
- 49 Ibidem, pp. 608-15. Tradução da autora.
- 50 Segala, Lygia. *Entrevista*. Marcel Gautherot. Rio de Janeiro, Museu do Folclore, 07.12.1989. Acervo Instituto Moreira Salles.
- 51 Basta pensar em fotógrafos engajados politicamente como Alexander Rodchenko e Paul Strand, por exemplo.

Artista Convidado

Miguel Chikaoka



Marudá, PA – 2006



Santo Antonio do Tauá, PA – 1993



Jacareacanga, PA – 2003





Fordlândia, PA – 2003

Mosqueiro, PA – 1998



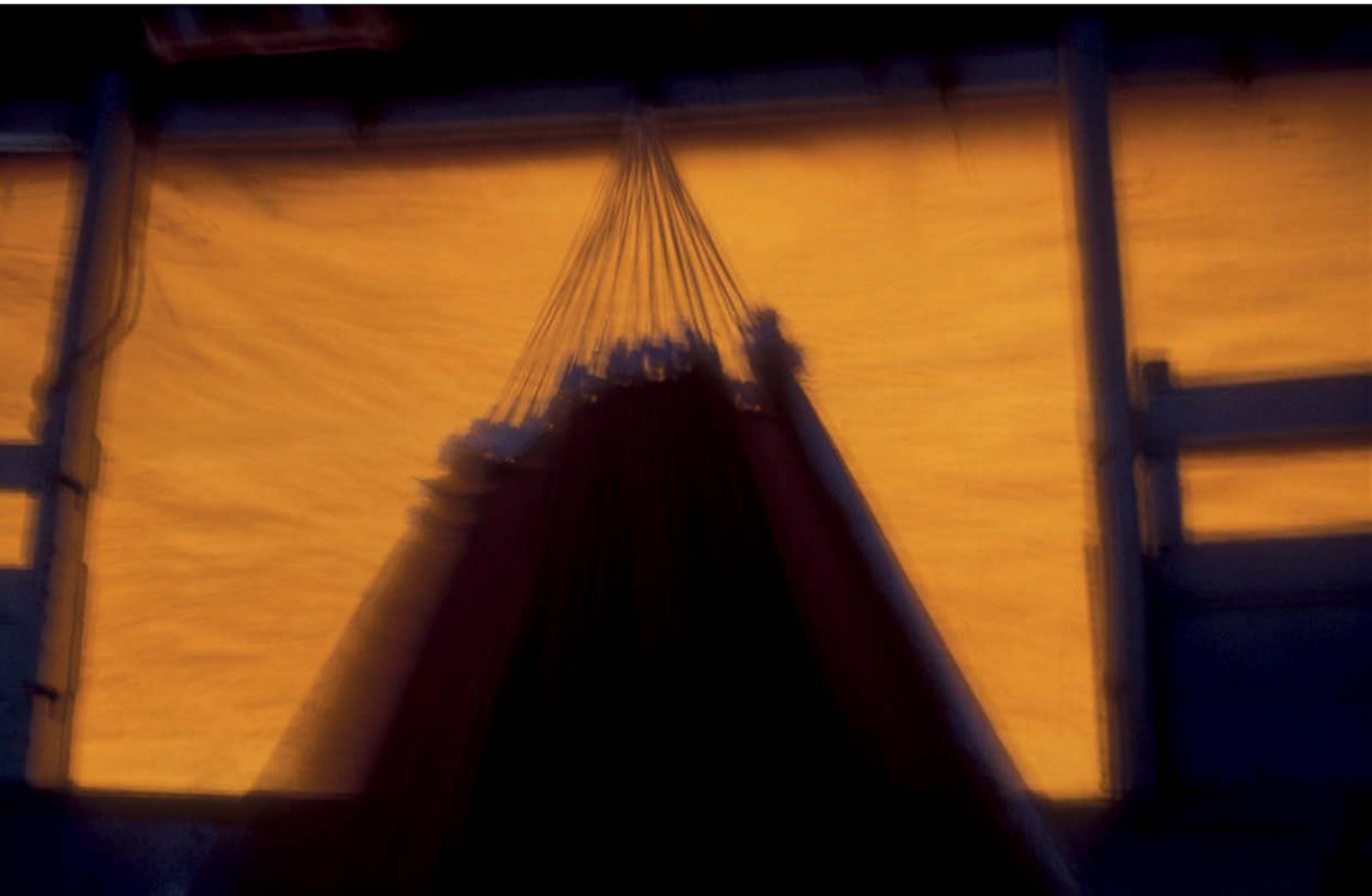
Belem, PA - 1996







Rio Arapiuns, PA – 2003



Ilha de Maiandeuá, PA – 1991



Belém, PA – 1996







Santarém, Pa - 2003



Para ter de onde se ir

O traçado construído pela presença de Miguel Chikaoka no Pará, desde o início da década de 1980, é amplo, intrincado e consolidado em diversas camadas. Seu acervo é enorme e mereceria um estudo mais atento e duradouro. Sua atitude de educador, experimentador e propositor de vivências com a imagem fotográfica marcou definitivamente a cidade de Belém. E de Belém, Chikaoka está no mundo continuando o diálogo sensorial com o outro, espécie de plataforma sobre a qual firma sua escolha pelo processo. Imbricado a isso há um artista, um fotógrafo errante, meio como o personagem do filme *O Passageiro*, de Antonioni, a experimentar identidades, ou como a voz do poema “A Cabana”, de Max Martins:

A Cabana

É preciso dizer-lhe que tua casa é segura
Que há força interior nas vigas do telhado
E que atravessarás o pântano penetrante e etéreo
E que tens uma esteira
 E que tua casa não é lugar de ficar
mas de ter de onde se ir

As imagens aqui apresentadas são um recorte, no qual possíveis pontos de ancoragem revelam muito mais a experiência perceptiva sobre o mundo, ora atenta à estabilidade, ora evanescente nas transparências e superposições plásticas como construção narrativa. Esse traçado do artista se faz muito mais de pontos móveis e deslocamentos em que o rio, a rede, o barco são os condutores da viagem no tempo e espaço. Elementos estes que podem ser localizados de um lado, tanto nos interiores da Amazônia como também por outras vias, no tempo-espaço da imagem. Imagem e território, para Miguel Chikaoka, podem ser a metáfora da cabana de Max, um ponto firme (“há força interior nas vigas do telhado”) de onde se tem a mobilidade da errância poética.

Mariano Klautau Filho



Pinhole digital, Belém (PA) – 2006

A luz da casa

Uma conversa com Miguel Chikaoka

Miguel Chikaoka, artista convidado da terceira edição do Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, é um dos principais nomes entre aqueles que vêm contribuindo para o reconhecimento nacional de Belém nesse campo. Criador da Associação Fotoativa e educador experimental, Chikaoka se tornou referência, desde o início dos anos 1980, para várias gerações de artistas que se formaram mobilizados por suas proposições coletivas e trocas de experiências. O Museu da Universidade Federal do Pará recebeu o artista para uma conversa com o público por ocasião de sua exposição Para Ter de Onde se Ir, montada especialmente para a programação do prêmio. A conversa, ocorrida em 30 de março de 2012, teve como mediadores o professor e fotógrafo Mariano Klautau Filho, curador do projeto, e o historiador da Biblioteca Nacional, do Rio de Janeiro, Joaquim Marçal Ferreira.

Mariano Klautau Filho: Boa noite e obrigado pela presença de todos. Iniciamos mais uma atividade dentro da programação da terceira edição do Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, com palestras, conferência, encontros, bate-papos e oficinas. Agradeço ao Museu da UFPA, parceiro desde o início do projeto, e à professora Jussara Derenji, por abrigar essa exposição especial dentro do programa do projeto, dedicada ao artista convidado, que, nesta edição, é o Miguel Chikaoka, que tem essa mostra pensada especialmente para o projeto. A conversa com o Miguel é importante para que a gente possa conhecer e entender a sua presença na cultura da cidade e na fotografia paraense. Para mediar comigo, temos o historiador Joaquim Marçal, da Biblioteca Nacional, que acabou de encerrar seu minicurso “Introdução à História do Livro Fotográfico no Brasil”, no programa de atividades do projeto. Eu começaria com a seguinte pergunta: Quando chegaste a Belém, no início dos anos 1980, qual cidade encontraste e que

tipo de motivação havia? Qual a cena de Belém que te mobilizou a ficar aqui? Que Belém era essa do início dos anos 1980?

Miguel Chikaoka: Boa noite a todos e todas. Primeiro, eu queria agradecer o convite para estar aqui neste projeto do prêmio, que se consolida no terceiro ano já com uma cara bem definida, enfim, e essa oportunidade de poder compartilhar um pouquinho as minhas inquietações, minhas questões. Eu sou uma pessoa muito mais de dúvidas e de horizontes não muito bem definidos... Eu gosto de trocar isso, interagir para juntos construirmos uns caminhos possíveis. Tomando como base esse momento que o Mariano me coloca sobre a chegada a Belém, eu queria me permitir fazer um “antes de Belém”. Talvez não explicar por que eu cheguei a Belém, mas por que caminhos eu vim e como eu me aportei por aqui, e também dizer que é por isso que faço essa abertura com esse slide aí; porque esse encontro com o Mariano, que se estende ao longo do tempo, tem um momento muito forte

nessa participação; porque sabíamos da dificuldade em fazer uma prospecção mais profunda do meu trabalho; porque ele se espalha para além da imagem, para além daquilo que é resultante do trabalho mais específico do fotógrafo e que seria um tanto quanto complexo chegar a isso. Mas, nessa troca, já praticamente no final do processo, o Mariano sugeriu o título. Baseado, inspirado no poema de Max Martins, e que para mim foi um achado muito forte, porque se colocou dentro daquilo que eu venho sendo ao longo desse tempo.

Antes de vir para cá... Acho que carrego comigo esse viés mais de caráter filosófico e político. Eu vim de algum lugar, cheguei e tenho de fazer desse lugar onde cheguei um lugar de onde eu posso partir, né? Tanto do ponto de vista físico, geográfico – Belém – como a minha própria vida, a vida que eu tenho aqui. Eu vou, um dia, partir e quero partir seguro de que eu tenho uma casa para voltar. Pode ser uma coisa meio controversa, mas acho que é isso mesmo. É o sentimento, e eu acho que trago isso em função de um passado muito entranhado no seio da família, a minha família japonesa que chegou ao Brasil no início do século passado e que foi marcante em toda a minha infância e minha juventude. Eu saí de lá praticamente na adolescência. Com 15 anos de idade comecei a me afastar e assim ainda muito próximo, porque saí do interior da cidade de Registro [*no estado de São Paulo*], da área rural para a área urbana. Uma cidade bem pequena. Minha família era muito rigorosa, disciplinada e religiosa. A capa desse fascículo da revista que vocês veem na projeção era um encarte que vinha na publicação mensal que, traduzindo, seria “Luz da Casa”; e, no encarte, era a “Luz da Criança”. Apesar de não

dominar a língua, meus irmãos e minha mãe faziam leituras, e isso era muito importante na educação, marcada pelo rigor e disciplina, pelos valores que eles cultuavam. O quadro que ficava na sala mostra esse personagem histórico que é o Ninomiya Kinjiro, uma pessoa que viveu exatamente nesse período e tem uma trajetória, uma história pessoal marcada pela dedicação ao estudo e ao trabalho, e se tornou uma pessoa célebre. Ele procurou se dedicar à comunidade, tentando disseminar o conhecimento que adquiriu pela experiência, para que todos pudessem ter um lugar melhor enquanto agricultores. Eu estou tomando isso como exemplo porque a fala dos meus pais era sempre neste sentido: ser útil para o mundo, a gente está aqui é para servir.

Outra coisa é que, durante a minha infância e adolescência, na minha comunidade havia os filmes que passavam em um barracão e toda a família ia assistir. Então, o cinema era muito presente no cotidiano nosso. Era mensal a programação, e os filmes eram dramas e sagas de samurais; coisas que marcaram como referência de memória, de conduta [*Miguel exhibe cena de filme, uma luta de samurai ligada às memórias de infância*].

Passei essa cena como uma referência porque esse tipo de filme de samurais, de lutadores de artes marciais, era constante. Eram meus heróis de infância e adolescência e vinham da experiência do cinema que a comunidade da minha cidade promovia com um projetorzinho de 16mm em um barracão. Nos filmes de drama, mais chatos, digamos, eu dormia no colo da minha mãe, né? Eu mostrei o filme porque, quando eu tava saindo de Registro para São Paulo, assisti a um primeiro filme um tanto quanto mais complexo.

Foi *Dodeskaden*,¹ do Kurosawa, que colocava um pouco em xeque a questão da sociedade japonesa certinha e mostrava que essa sociedade também produzia seus personagens à margem, né? Então, foi um primeiro momento de começar a questionar a relação de um povo somente do ponto de vista heroico. Eu vivia no interior, e no meu pouco conhecimento, pouco envolvimento, não tinha muita convivência dentro da comunidade.

Indo um pouquinho mais adiante, fui para a Unicamp fazer o curso de Engenharia. Foi curioso porque eu tinha feito essa escolha, mas os livros que comecei a ler, e as relações que comecei a ter, eram livros que buscavam uma relação de autoconhecimento, de reflexão sobre a vida e o tempo. Eram coisas que me tocavam muito como postura, enquanto ser crítico: o que estou fazendo, para que estou fazendo. Quando fui para a França, acabei me envolvendo com o fazer fotográfico e, ao mesmo tempo, continuei fazendo essas leituras. Comecei a ler coisas mais ligadas às relações sociais, com a Psicologia Social. Li alguns autores como David Cooper e Ronald Laing. Apesar de estar vinculado ao estudo acadêmico formalmente, meu interesse se voltava sempre para uma área que não era especificamente a que eu estava me conduzindo dentro da academia.

Foram esses autores mais radicais, que propunham uma nova sociedade a partir da revisão total e hierárquica de poder, que fizeram o meu chão. Apesar de conviver com essas questões, eu tinha um olhar crítico em relação à militância. Nunca consegui militar junto às pessoas que estavam, de uma certa maneira, fazendo esse discurso. Questionava suas condutas e atitudes no dia a dia. Eu saí de lá com uma frase

desse livro do Raoul Vaneigem, *Tratado do Saber Viver para Uso das Novas Gerações*, de um trecho que dizia: “Não há esperança, há somente uma luta permanente e isso é a nossa esperança”. Eu me identifiquei com isso, porque a esperança é continuar caminhando, continuar tentando, continuar lutando...

Aí, chego a Belém, a Belém que eu encontrei. Na verdade, eu vim para Belém, não por uma escolha. No período em que passei na França, na Europa, descobri também que o meu conhecimento de Brasil, de brasileiro, era muito, muito pequeno e que, ao voltar para o Brasil, eu deveria ir para uma outra direção, outra região, se eu quisesse falar um pouquinho mais desse país. Então eu vim pra cá mais por uma questão de oportunidade, de ir numa direção em que o vento estava soprando. Acabei chegando aqui e encontrei um momento que, claro, não era só Belém, mas um momento de transição política muito forte, quando o país estava saindo dos Anos de Chumbo. Havia um movimento político em fase de organização, frentes de resistência e de reconstrução de uma participação mais efetiva da população nos acontecimentos. Esse envolvimento foi importante para sentir que havia aqui um território fértil para trabalhar processos. Tive encontros com alguns grupos e pessoas que trabalhavam junto à Sociedade Paraense de Defesa dos Direitos Humanos e com o grupo AGIR, que reunia os artistas e educadores que buscavam atuar de maneira mais organizada dentro desse espaço, ou criar esse espaço. Fui convidado para dar uma oficina de fotografia e foi quando tudo começou a fluir aqui nessa direção. Bom, eu não sei se tô conseguindo responder. Eu tô muito emocionado, queria pedir desculpas inclusive por esse momento.

Mariano Klautau Filho: Nesse momento em que tu chegas a Belém e o encontro com o grupo AGIR, considerando o envolvimento anterior na França com a fotografia, já havia esse interesse pela experimentação ligada a um processo educativo? Ou isso nasceu de forma mais forte em Belém?

Miguel Chikaoka: Eu considero que a fotografia surge na minha vida, num primeiro momento, como uma válvula de escape, mas, num segundo momento, como algo que poderia me conduzir a processos mais interessantes do que ficar nessa área da engenharia. Então, quando eu falei desse meu histórico anterior de vivências, de referências de ordem mais filosófica e política, é que, de certa maneira, nesse processo, tanto o fazer fotográfico, principalmente na relação coletiva, quanto no envolvimento com a comunidade, em lutas que estavam ocorrendo em um momento histórico, pude exercer o compartilhamento das minhas inquietações, preocupações e buscas. Eu comecei com a proposta da primeira oficina de fotografia no grupo AGIR, para, em seguida, criar a proposta do grupo Foto Oficina, que nasceu com a turma que participou da oficina anterior. Meu anseio de buscar juntos caminhos encontrou um eco naquele momento. A partir daí as coisas começaram a acontecer, mas tem uma parte que eu trouxe da minha história, da minha experiência, mas as coisas estavam acontecendo aqui porque havia desejo e vontade. Foi um encontro de possibilidades que as pessoas estavam experimentando.

Mariano Klautau Filho: A primeira oficina aconteceu no AGIR?

Miguel Chikaoka: É. O grupo AGIR tinha um projeto chamado Arte na Praça, em que ele propunha ocupar

os espaços que estavam totalmente vazios naquele período ainda, porque se reunir numa praça pública era uma coisa um tanto temerária no sentido político. O AGIR, paralelamente a outros tipos de ocupação, que eram os atos públicos, mais engajados na reivindicação pelos direitos sociais, tinha a proposta também de buscar espaço para expressão. Me identifiquei com eles, fiz algumas exposições de fotografia na Praça da República ainda sem o nome de Fotovaral. Dessa aproximação surgiu o convite para dar uma oficina, e foi o primeiro momento de desafio para fazer essa troca. Do grupo que participou, que aparece aqui, estão a Cristina Serra, a Ana Catarina, a Lúcia Pinheiro, o Almirzinho Gabriel, enfim, muita gente participou. Ali surgiu o desejo, esse sonho de querer continuar aprendendo, experimentando, praticando.

Mariano Klautau Filho: Vou fazer mais uma pergunta para complementar esse período inicial. Partindo de uma experiência própria, lembro muito, nos primeiros contatos que eu tive com as oficinas e na tua maneira de trabalhar, algo que me chamou a atenção e que permanece até hoje. Chamavas muito a atenção para a fotografia como forma de perceber o mundo. A questão sensorial era muito marcada no teu processo. A importância da percepção veio na bagagem do estudante ou foi a fotografia que te despertou para essa relação? Como a questão sensorial passou a te mobilizar no cruzamento com a fotografia?

Miguel Chikaoka: Eu diria que veio antes, porque algumas leituras que fiz foram chegando às minhas mãos não sei exatamente como. Algumas eu comprei na livraria, outras estavam na casa de alguém, outras estavam na república, outras eu ganhei de presente.

Enfim, coisas foram acontecendo e eu fui acumulando esse conhecimento, essas leituras. O que se produziu a partir daí foi um olhar para o mundo e pensar que as pessoas devem ser tratadas a partir de onde elas estão, como elas são, tomando como referência a leitura que eu fiz do Paulo Freire, da *Pedagogia do Oprimido*, mas também do livro do Vaneigem, que propunha, na verdade, que a sociedade deveria se construir a partir das pessoas, e não do poder. Pensar que as pessoas precisam ser envolvidas no processo de crescimento a partir dessas bases. Numa iniciação à fotografia, me interessava, sim, desenvolver o mínimo do conhecimento sobre a fotografia. Mas, do ponto de vista do olhar, ela deveria nascer a partir de onde as pessoas estão; sentir-se pleno não somente pelo olhar, pela visão, mas pelo ser. A construção do olhar que se manifesta como resultado de processo fotográfico e imagem não resulta somente da experiência do indivíduo a partir do seu olho. Temos todo um processo de construção ao longo do tempo que vem inclusive do plano não tão consciente. Então, eu entendo que essa preocupação estava muito mais no plano político, de uma atitude política, dizer assim: “Olha, eu não vou ensinar fotografia para ninguém”. E hoje continuo nisso.

Meu envolvimento com a fotografia se dá muito mais em um plano de uma relação que é política, de uma postura perante o mundo. Temos que fazer coisas que tenham sentido para além daquilo que é o objetivo primeiro. É uma busca de transcendência, e nesse envolvimento com o processo, fui descobrindo que não se tratava de imagem materializada, mas imagem num sentido mais amplo. E hoje muito mais num plano que está no antes e depois disso, porque eu

trabalho muito mais a questão da percepção da luz no plano que não é só da matéria, mas num campo também simbólico. Eu me aproprio disso e procuro provocar em mim e nos outros, nos meus pares, esse questionamento do mundo a partir do fato de que nós somos conduzidos e induzidos pela dinâmica de produção da imagem, claro, mas do conhecimento de forma geral. Ser questionador e crítico é importante não somente para quem vai começar na fotografia, mas como indivíduo. Se a pessoa desenvolve essa capacidade, se ela potencializa isso, certamente pode ser muito mais forte, muito mais interessante e muito mais expressiva também. É nisso que eu aposto sempre.

Joaquim Marçal: Boa noite a todos. Para mim, é um prazer, uma honra estar aqui com o Mariano e o Miguel nesse momento de homenagens, de reconhecimento. Considerando que a gente está aqui coletando informação e memória, eu vou fazer uma pergunta bem básica: Por que *pinhole*? Quando e como ele entrou na tua vida? Por que esse caminho?

Miguel Chikaoka: Bom, antes do porquê, vamos falar como ele chegou a mim. Desde o começo, quando eu realizei essa oficina em 1981, é claro que a preocupação era que as pessoas pudessem enxergar a fotografia antes da câmera, ver esse caminho. De 1982 para 1983, a Regina Alvarez esteve em Belém e trouxe essa experiência que teve no mestrado na Inglaterra. Ela fez uma itinerância que foi conduzida/promovida pela Funarte, e eu tomei conhecimento dessa prática do *pinhole*, que eu não conhecia até então. Na verdade, eu comecei pegando a câmera fotográfica, colocando o filme, indo para o laboratório, revelando. Até então, fotografia era isso. Na minha primeira oficina inclusive

se falava da imagem, mas o registro se dava a partir da câmera fotográfica convencional, naquele momento. Eu não fiz a oficina, mas obviamente essa experiência chegou a mim. Eu tive contato pessoal com a Regina Alvarez e ela conversou comigo sobre a experiência. Tive a curiosidade e, num momento seguinte, me foi apresentada essa prática. Imediatamente eu vi nisso a possibilidade de entrar no processo e tomei isso como algo importante, e também como facilitador do acesso a esse tipo de experiência. Naquele momento, não tínhamos a situação que temos hoje, em que qualquer pessoa pode ter câmera, até mesmo que ela não queira, a câmera já vem junto. Então, nas práticas mais periféricas, isso se mostrava muito interessante, até porque a própria Regina propunha isso. E a partir de então, essa prática nunca deixou de estar presente por poder propiciar às pessoas a construir o conhecimento a partir da experiência própria, e não de entender a máquina fotográfica, mas de saber que a máquina está antes da máquina fotográfica, essa que nós compramos.

Então, eu não abro mão disso até hoje, pois, num dado momento, na verdade, passamos para um estágio muito mais importante que é poder, talvez, até na contramão da evolução do processo, da tecnologia, ter o lugar do contato mais real, mais próximo da luz enquanto matéria. Porque as câmeras você mede, as pessoas medem, leem o fotômetro, mas não é um olhar para a luz, como no início da história da fotografia até a metade do século passado. Era assim: as pessoas olhavam para a luz, mediam a luz com o olho, se aproximavam e, enfim, a partir da prática ou, intuindo, o olho combinava as variáveis, de forma que a imagem pudesse ser registrada num nível adequado.

Essa prática deixou de existir a partir do momento em que tudo ficou automático. Perderam o chão, perderam esse contato então.

O *pinhole* é um momento mágico para colocar muitas questões sobre o contexto atual, porque com ela a qualidade da imagem se dá a partir de um furo muito pequeno, que exige uma concentração. É um tipo de filtro, então, fazendo uma espécie de analogia, no momento que a gente vive hoje, de muita informação, tudo fica nebuloso e difuso, pois muita coisa se sobrepõe. Eu acho que o *pinhole* te permite um momento para filosofar sobre isso. Hoje, para você gerar um conhecimento, ter uma maior precisão, é melhor você diminuir o volume de entrada de luz, assim como nós temos que diminuir o volume de coisas que nos chegam; não temos que tratar tudo. Temos que começar a reduzir para ter mais precisão, ter mais clareza nas coisas. É muita informação que não gera, necessariamente, conhecimento, sobretudo crítico. Vivemos um momento em que ninguém tem a oportunidade de pensar criticamente. É muita informação e todos parecem muito bem informados. Não se trata de conhecimento apurado. Essas oficinas que eu faço hoje, metade do tempo ela se dá nesse plano do artesanal, não por saudosismo, não por ficar... porque lá você pode discutir muita coisa do processo fotográfico atual.

Mariano Klautau Filho: Alguma pergunta?

Plateia: Boa noite. Miguel, tu saís de Registro, uma cidade pequena, ainda dentro de uma realidade cultural japonesa, vais para Campinas, que vai crescendo, mas também é uma cidade conservadora fora do âmbito da Unicamp e, de repente, segues para a França e depois aportas em Belém num período de

pré-abertura política. Como a sociedade de Belém te recebeu naquela época?

Miguel Chikaoka: Olha, eu tenho certeza que tive muita sorte em chegar nesse período, exatamente por estar nesse momento da transição. Em dois meses, eu era conhecido por toda a comunidade que estava engajada nos movimentos político-sociais e por toda a classe artística. Tudo se concentrava no eixo central. Praticamente tudo acontecia em torno do Bar do Parque. Por causa do engajamento inicial, quando cheguei aqui, eu vim com esse desejo de ser fotógrafo atuante e fotografar as transformações, as mudanças; fotografar a Amazônia. Tive a pretensão, num dado momento, de fotografar a Amazônia. Hoje, é claro que não tenho mais essa pretensão. A Amazônia é muito mais que simplesmente sair por aí navegando, viajando e fotografando. Então recebi essa acolhida imediata, esse contato humano muito intenso. Naquela época, você desembarcava e, quando a porta do avião abria diretamente para a pista, você sentia aquele bafo. Então, aquela acolhida calorosa, quente... Eu senti um pouco isso e, ao mesmo tempo, veio a chuva. Eu cheguei no mês de abril, com aquela chuva imensa, então tive um abraço muito forte do ponto de vista sensorial, em todos os níveis. E no encontro humano, o encontro com a natureza, com vibração local... Eu acho que tudo se potencializou como possibilidade de exercício daquilo que eu tinha como anseio de compartilhamento. Meu aprendizado, minha iniciação à fotografia se deu num fotoclube na França, de maneira assim, muito solidária, muito fraternal, e eu queria ter esse espaço aqui também, queria encontrar esse lugar. Na oficina, surgiu esse momento, e considero que

até hoje eu estou num processo de conhecimento e reconhecimento.

Não busco uma formação determinada para o mercado. Com todo o respeito e admiração que eu tenho pelos profissionais, fotografia é muito maior do que isso como possibilidade. Hoje, o meu engajamento é colocar, não a fotografia, mas o processo, a possibilidade. Quando você faz uma abordagem de maneira mais transversal, [quando] toma esse referente do elemento luz com sua potência e possibilidades, eu vejo que não se tem isso posto como oportunidade, como possibilidade no aprendizado. Até tomando como referência um dispositivo simples, como a câmera obscura, que permite a qualquer pessoa ter essa experiência de ver a imagem se formando – e acho que é uma coisa que praticamente seria obrigatório que todos tivessem a oportunidade de fazer –, não se tem isso em vários níveis e não é só aqui, no Brasil. Em vários lugares aonde eu fui não há isso e acho estranho. Alguma coisa está errada, no meu entendimento, porque uma câmera obscura deveria ser um dispositivo que teria que estar em todas as escolas, não para explicar de pronto, mas para fazer as pessoas vivenciarem esse momento: nossa, que incrível a imagem que forma! Como é que forma? Despertar a curiosidade, ter a experiência e mais adiante, talvez, se possa explicar mais através da ciência, enfim, através do interesse individual, através da física, e entender que aquilo é da natureza.

Plateia: Eu fiquei muito emocionada em poder compartilhar esse teu instante, que começa com a fotografia de família, depois o filme. E de um lugar de certa forma restrito, familiar, tu começa a sair para o mundo. A obra *Hagakure*, premiada no Arte Pará, a que

tem o furo na pupila, ali é um reencontro do Miguel com o Oriente. É claro que sempre vieste com esse olhar do coletivo e do processo educativo, mas vejo agora o Miguel emergir – sem deixar o lado educativo – e mostrar o seu lado do Oriente. Eu queria que tu falasses um pouco sobre isso.

Miguel Chikaoka: Talvez eu não seja suficientemente organizado. Eu me emociono muito em ter que falar, enfim, das minhas passagens, que estão nessa mostra como pontuações. O que eu estou mostrando aqui são referências, são momentos... Mas eu considero que tudo se estrutura e se organiza a partir dessas bases. Somos sedimentos, nós somos o tempo e o Oriente. As minhas referências de ordem filosófica são os valores humanos que vêm da família. Inclusive no plano das contestações, eu também fui uma pessoa rebelde, eu também fui uma pessoa que contrariou, mas teve aquela história de você fazer a curva e voltar, enfim, ver de um outro ângulo as coisas. Esse momento do *Hagakure*, e eu mencionei o livro do Mishima antes aqui, no qual ele faz a análise de um manual de conduta dos samurais que foi escrito por um samurai famoso nos séculos 17 e 18, em que coloca em xeque o Japão moderno, exatamente na mesma linha que eu comecei quando assisti ao *Dodeskaden*, do Kurosawa. E depois de assistir ao filme, eu fui para casa e não tinha nem gostado nem desgostado do filme, mas fiquei muito encucado com aquele filme e meus pais não gostaram. Aliás, os japoneses não gostam muito do Kurosawa. E tem uma série de filmes filmes a que eu assisti na França, que são fantásticos, de diretores como o Oshima, por exemplo, que sempre estão falando da questão de valores mais tradicionais, mas sem aquele rigor. A gente tá no mundo, portanto é

preciso ter na interface uma relação, que não pode ser tão rígida.

Quando eu furei o olho, havia um sentido. Eu tinha que furar meu olho mesmo, num dado momento, né? Tinha que atravessar, como um momento de transição da morte. Para o samurai, uma das regras é a seguinte: você pensa diariamente na morte, o teu preparo tem que ser para morrer. E eu tomo isso por um viés que considero mais poético. Enfim, eu acho que a gente veio é para morrer. A gente nasceu no mundo, é para morrer. Então, a vida inteira a gente tem que aprender a morrer e não a viver, né? E é ao contrário, a gente quer viver, quer sobreviver e luta o tempo todo para acumular. Eu acho que tem que esvaziar; é o processo de esvaziamento, de se tornar mais leve. Numa certa medida, a relação de entrega que eu tento exercitar é a de crescer, se dar e não no sentido de tomar. Toda minha experiência tem sido de ganhos. Eu acho que até nos momentos mais dolorosos, do meu pai, do meu filho, quando houve aquele momento trágico, para mim foi uma luz, ao mesmo tempo que foi uma dor profunda que até hoje eu trago comigo. Mas eu me dei numa relação, e acho que poder viver a morte do seu filho é uma oportunidade que está sendo dada ao ser humano, uma oportunidade de crescer, ou ele morre junto. Para continuar sobrevivendo ou vivendo mais, tem que reverter isso. Essa coisa é de uma luz poderosíssima, pelo avesso, talvez, mas, enfim, as coisas às vezes têm que acontecer pelo avesso mesmo.

Plateia: Quando eu penso em ver uma exposição do Miguel, nunca sei exatamente o que eu vou encontrar. Quando se fala de ti, é uma relação sempre muito além da produção de imagens, porque teu trabalho envolve muita coisa. Quando eu vim para essa

exposição, fiquei em dúvida: como vão dar conta de uma exposição que homenageia o Miguel no Prêmio Diário? Que princípios nortearam o desenho dessa mostra? Como vocês conduziram essa mostra aqui? Quais foram as eleições? Eu percebi que as legendas não têm data e são econômicas, e fiquei tentando compreender se a mostra dá conta de uma experiência toda ou se é um momento, uma escolha realmente por linguagem.

Mariano Klautau Filho: Eu vou iniciar e o Miguel pode complementar. O ponto de partida foi o fato de que a gente não ia dar conta do todo. Não que seja impossível dar conta de uma trajetória. Acho possível conseguir aprofundar e entender a complexidade do trabalho do Miguel a partir do acervo dele e da sua própria história, mas acredito que isso só pode ser feito com muito tempo e uma pesquisa profunda. Então, vocês pesquisadores têm um arsenal incrível para poder trabalhar. O meu ponto de partida é de que é possível pensar o trabalho do Miguel em várias camadas. E decidimos levantar as pontas de alguns icebergs, puxar alguns fios da trama. Por um lado, é uma responsabilidade, porque o que se mostra aqui está apontando uma possibilidade de ver o trabalho, que pode ser pesquisado a partir dessas indicações; por outro, eu me senti mais à vontade porque conheço o Miguel há muito tempo. Ele me conhece desde que eu era moleque. Ele também era quase moleque, só que um pouco mais velho, e venho me relacionando com o trabalho dele ao longo de um certo tempo, venho visitando, mesmo que parcialmente, o acervo dele a partir do trabalho que a Makiko² vem fazendo de organização. Se eu não tivesse conhecido uma parte desse acervo nesses

últimos anos, por interesse próprio, talvez eu não tivesse essa coragem.

Observando o acervo, percebi que uma das possibilidades que essas imagens indicavam era trabalhar com o Miguel viajante que saiu de casa, foi para o mundo, para a França, chegou a Belém e continua viajando dentro da região que escolheu para morar, mas viajando pelo mundo muito mais no sentido do viajante da imagem. E, olhando as imagens, percebi que não há estabilidade, não há fixidez, não há ponto fixo. Alguns pontos fixos existem como pontos de ancoragem, mas a intenção foi trabalhar o que seria a instabilidade da imagem fotográfica, e quando falo instabilidade da imagem fotográfica, é da sua incapacidade em não querer dar conta dela mesma como representação, não se afirmar como um território autônomo. Considero que esse aspecto revela um pouco a conduta que o Miguel tem ao longo da trajetória dele. Eu encontrei essas relações, encontrei nas imagens esses pontos instáveis. Algumas imagens te tiram um pouco do chão: ou são superposições, ou o ponto de vista está em um nível um pouco abaixo do que seria o convencional. Resolvi tirar um pouco o excesso do Miguel mais conhecido pela simetria, por uma perfeição mais oriental, no sentido da composição. Acho que ele está mais para o lado assimétrico do que para as formas equilibradas. Sempre achei que ele tem sido um artista instável no sentido da mobilização.

São pontuações observadas por uma relação com as imagens no momento em que elas foram sendo reunidas. Nos encontramos – eu, ele e Makiko – e fui apresentando as possibilidades e as minhas percepções, e com isso fomos trocando ideias, sempre

perguntando sobre os vários sentidos e escolhas que podíamos tomar. As próprias sequências davam conta do inacabado, de algo em processo. A longa sequência da praia é muito interessante porque, quando fui montar aqui, no espaço, percebi que havia três barcos diferentes, e eu pensei que era só um. No momento da montagem, ao ver as imagens e tentar editá-las como uma historinha, você percebe então que vai se perder, porque é o movimento de pessoas e coisas passando; a bicicleta, os vários barcos. Lembrei um pouco da estrutura das *Sonatinas*, do Alair Gomes: aquelas séries dos jovens na praia do Rio, onde se tem aparentemente uma ordem linear, e aí você vai se perdendo da sequência lógica. Então vi que o aspecto do inacabado e da narrativa que vai se perdendo e se encontrando reflete muito a postura do Miguel.

Há também uma forte relação sensorial minha com as imagens. Uma relação plástica que também me atraiu e me conduziu para a instabilidade. A imagem da bola do bilhar com a câmera mais baixa se assemelha à outra imagem em que os tons vermelhos saem um pouco do padrão. É o artista errante que está aqui e isso é resultado de um conjunto de imagens que foram sendo rastreadas e editadas com essa perspectiva e com o olhar do Miguel, apesar de ele ter-me deixado à vontade com autonomia para decisões finais. Agora, quando veio o poema, foi a liga final que me fez entender melhor o que eu estava fazendo e acho que para ele também, e joguei essa bola para ele.

Foi interessante quando perguntei o que ele achava de intitular a mostra *Para Ter Onde Ir*, que é o título de um livro do Max Martins. E ele disse que o melhor seria *Para Ter de Onde se Ir*, que é um trecho do poema “A Cabana”. E isso fez todo o sentido, porque subverte

a ideia de moradia, ou seja, é um lugar que você tem como moradia, mas é o lugar de onde você sempre partirá. Essa mobilidade que me chamou a atenção está nas imagens e no sentido da errância como tema literário e ato criativo, que considero presente no trabalho do Miguel. Agora, é óbvio que tudo isso não deixa de ser uma construção minha também, porque não vamos ser inocentes aqui. Eu estou fazendo uma construção a partir do trabalho do Miguel e faço também essa construção por toda uma relação que eu tenho com o trabalho dele e com todo o contato que tenho com as imagens dele desde sempre. Nesse processo, estou atento para não cometer nenhum equívoco, sempre consultando o artista e recebendo algumas indicações para realizar os ajustes na edição final. Isso me mobilizou bastante e me fez compreender que essa reunião de imagens é uma espécie de síntese provisória do que seria esse Miguel viajante e artista. Não sei se ele quer complementar alguma coisa. Miguel?

Miguel Chikaoka: Eu tinha esse compromisso primeiro de trazer minimamente à tona, para um lugar visível, em um tempo curto que nos tínhamos, aquilo que estava em condições de se ver. Porque não fizemos ali uma prospecção nos contatos, olhar um por um os contatos, e a Makiko foi muito importante nisso, porque é ela que cuida dessa parte; enfim, ela já fez uma pré-seleção e eu fiquei acompanhando o processo, e achando que estava tudo bem, porque já tínhamos conversado que seria um recorte, seriam pontuações, e isso já me agradava, porque inclusive era a partir de um outro olhar que não era o meu. Para mim, é um presente ter alguém que se dedique a olhar e eu falar assim: “Pô, faz o seu desenho”. Claro que sou

eu, mas, de qualquer maneira, isso para mim é mais uma etapa do processo. E esse título, *Para Ter de Onde se Ir*, foi realmente a pancada final, pois, do ponto de vista do meu envolvimento com a fotografia, e aí está posto... Quando o Alexandre levanta essa questão... Realmente hoje eu diria que, nos últimos dez anos pelo menos, eu tenho muita coisa que está fora da imagem. São muitas coisas que estão no campo das relações, no campo das intervenções. Então seria difícil, de qualquer forma, colocar isso neste momento. Já era um recorte fotográfico, a ideia era fotografia, e nós decidimos juntos de qualquer maneira. Tem muito o olhar, a mão do Mariano, da Makiko, e eu estou presente dessa forma, e as outras coisas virão no rastro.

Plateia: Miguel, umas das fotos que você mostrou era uma cena de um filme do Ozu, que usa muito a câmera baixa. Eu gostaria de saber como você vê a fotografia dos filmes do Ozu e de que forma isso pode ter influenciado você.

Miguel Chikaoka: Influências, de maneira mais objetiva, concreta, eu não sei. Eu sempre tive vontade pelas experimentações, buscar possibilidades e eu acho que a primeira vez que eu me dei conta do potencial do registro fotográfico para além do olho me partiu de uma pessoa que fazia desenho e aí me remetia a toda minha história de leitor de quadrinhos. Aí, eu falei assim: eu sou um desenhista frustrado porque eu não consigo desenhar certos ângulos, perspectivas, experimentar o olhar do outro, que não seja necessariamente o olhar humano. O desenhista se permite ver o ponto de vista do cachorro, por exemplo. Isso também não é uma novidade, mas, para mim, foi uma sacada e a partir daí comecei a deslocar a

câmera para outras posições e pensei: “Como meu dedo enxerga o mundo?”. O Clóvis Loureiro já fez isso colocando a câmera num carrinho com rodinhas e ia apertando o botão, e fotografando em um plano baixo. São experiências e outras visões. Vários filmes utilizaram isso. O que o Mariano menciona, não sei, é um tema errante, mas eu fico experimentando e descobrindo essas possibilidades. Para alguém que veio para o Norte, para ver o Brasil de um outro ângulo, também era um exercício no plano fotográfico. O fotógrafo busca nos ângulos o novo lugar, e não necessariamente no nível do olho, que é mais cômodo. Há filmes que fizeram o olhar da criança, e isso não é uma novidade, mas sempre há, enfim, um estranhamento, porque não é essa a nossa visão normal, cotidiana. Eu diria que sou uma grande colagem de referências, inclusive eu estou decidido a estudar um pouquinho mais, organizar um pouquinho mais esse pensamento, essas minhas referências, porque elas ficam pulando, né? O que o Mariano coloca, o fato de que sou um errante... Fico assim, experimentando, e ancorado nas experiências junto com as pessoas. Essas oficinas, faço de maneira mais regular, é um exercício muito importante, como se eu tivesse que fazer para respirar. Eu preciso experimentar o outro lado, que é mais processual, da experimentação. As oficinas vão para além, porque a minha preocupação é com o conhecimento de um modo geral, não necessariamente com o conhecimento da imagem e, sobretudo, naquilo que é o conhecimento crítico. O que que é? Por quê? Pra quê? As perguntas primárias de uma criança. O tempo todo é isso! Enfim, para que é isso? É para fazer bem para a gente... Satisfaz, tá bom, tudo bem. É um primeiro momento, mas depois você não gosta

mais. Por que você não gosta mais? O que houve? O que mudou, né?

Joaquim Marçal: Você comentou aqui sobre a possibilidade e do desejo de que, nas escolas, no sistema educacional, houvesse a possibilidade de os alunos aprenderem fotografia. Pensando sobre a fotografia enquanto prática pedagógica e suas possibilidades de crescimento pessoal e contribuição para a transformação social, e pensando em sua trajetória e prática, gostaria que você refletisse e dissesse para a gente em que momentos você acha que foi mais difícil ou mais fácil. Você chegou aqui em 1980, 1981, né? A gente tinha uma realidade e você desenvolveu ideias. Ao longo dessa tua trajetória, o país mudou e a questão educacional continua preocupante, uma das coisas que talvez seja um dos nossos maiores entraves para realmente dar o salto que a gente quer. Como você viu a sua ação ao longo desse tempo?

Miguel Chikaoka: Não vejo momentos difíceis; sempre existiu desafio quando proponho que a atividade seja levada às crianças, aos adolescentes e até aos adultos como experiência humana. Não é pela disciplina fotografia, que é extremamente limitada, quando você pensa sobre o que resulta do aparato, do ato. Quando você me perguntou há pouco sobre a necessidade da *pinhole*, é porque ali existe um território, um manancial incrível de possibilidades de abordagem de qualquer termo, de qualquer disciplina, de qualquer área do conhecimento, exatamente porque é a luz. A luz que está aí é poderosa, representa também um campo simbólico. Tem gente comprando e pagando pela luz, para ter mais luz. O meu desafio agora é não pensar a fotografia como termo prático ou aplicado. Estou propondo o antes disso e o pós isso.

A fotografia já entrou na vida das pessoas. Os celulares estão nas mãos das crianças, e o educador não está preparado, porque ele não teve essa experiência, não teve essa formação, não é culpa dele, é uma deficiência geral. E essa abordagem primeira seria importante para qualquer criança, qualquer jovem, ao entrar no sistema de ensino, seja ele particular ou público. Esse fazer primeiro propicia e abre possibilidade de abordagens que não se trabalha nas escolas. E eu falo em construir um aparatozinho, pequenas câmeras obscuras que te levam a tantas coisas como possibilidades, sem ter que falar de fotografia. É um fenômeno da natureza que não é colocado à disposição das pessoas para experimentarem como conhecimento e que, comparado a outras atividades, vão custar o mesmo material. Não estou dizendo que todos teriam que construir esse modelito, ou um outro determinado. Ter uma sala no ambiente escolar não custa, não precisa de móvel nenhum, não precisa de equipamento especial nenhum. Precisa construir uma caixa, ou escurecer um ambiente, e alguém que vai explicar sobre isso, ou melhor, propor uma abordagem a partir do momento em que a criança entra naquela sala ou constrói uma caixa e diz: “Nossa, eu tô vendo alguém!”. E brinca com isso, pensando em questões que não precisam ser resolvidas. Então, se há dificuldades nesse percurso, penso sempre em desafios.

Acho que o grande embate é comigo mesmo. Eu não deixo de ter meus sofrimentos, minhas angústias, mas acho que sou uma pessoa feliz, porque eu tenho essa possibilidade do exercício. A questão educacional é uma questão mais séria, que transcende isso tudo e está tão presente nas nossas vidas, em todos os momentos. Você come luz, trabalha com a luz, se

comunica com a luz. Eu percebi que tem uns elementos, uma coisa relacionada aos elementos vitais. Essa abordagem, digamos, mais pedagógica de interação com os elementos vitais poderia ser mais bem aproveitada, e não começar tão precocemente por disciplinas como Matemática, Física, etc. Pensar todas as áreas de conhecimento relacionadas entre si [e], com isso, possamos ter pessoas que pensem que nós somos esses elementos e temos que cuidar desses elementos. Pode parecer sem nexos, mas penso que o contato, o aprendizado do indivíduo poderia se dar com a água, com o fogo, com a terra, com o ar... Brincando com isso, e, nesse momento, você trabalhar com o início de tudo: ciência, história, filosofia, a espiritualidade e tudo que está posto no processo. Claro que, para que isso seja possível, é preciso mudar tudo. É uma revolução total, tem que partir de um outro princípio. Mas enquanto isso não se dá, eu acho que essa experiência com a imagem, muito mais nessa abordagem da luz, é uma coisa mágica, simples e muito lúdica, mas que te leva a conhecimentos e ao contato com o mundo; atua onde a imagem está fluindo a mil, num volume absurdo. Se a gente for contar em número de imagens que são postadas hoje na internet, diariamente, você levaria um tempo impossível para dar conta. Perceber criticamente esse processo é uma questão que deveria ser uma oportunidade a ser dada a todos.

Mariano Klautau Filho: Tu realizaste várias oficinas fora do país. Houve alguma experiência ou situação em particular que vivenciaste em outros países que tu poderias relatar para a gente? Como tu desenvolve essas ideias que estavam sendo experimentadas em território brasileiro e como foi lidar com isso em outros continentes?

Miguel Chikaoka: Bom, foi uma certa surpresa ver que essa abordagem não é comum na Europa, na Ásia, no Japão, lugares em que estive. Em países mais desenvolvidos, a fotografia está lá posta como disciplina ou como atividade, e não com essa abordagem educativa, de processo, de recurso pedagógico. Tanto é que, em muitos lugares onde estive, inclusive professores, crianças, adultos que atuam na cena educativa nunca tinham visto uma câmera obscura. Professores de Física na França que chegaram comigo e disseram assim: “Eu dou aula de Física há 20 anos e nunca tinha construído uma câmera obscura; eu sempre expliquei esse fenômeno...”. E ele ainda perguntou: “Eu posso usar essa câmera na escola?”. Eu falei: “Gente, a câmera não foi uma invenção minha, esse ‘modelito’, eu propus, mas a câmera obscura é uma coisa que existe secularmente e não é difícil de fazer”. No Japão, por exemplo, algumas pessoas que participaram comigo relataram a experiência nas escolas, mas como uma atividade de fotografia dissociada de outras áreas. E quando discuti a proposta de inserir a atividade de maneira mais transversal no processo, falaram que é difícil romper; difícil mudar o sistema, porque traz novos elementos, inclusive de avaliação, de processos de construção de conhecimentos.

Nas experiências que eu fiz aqui, dá para perceber que potencializei enormemente a relação do indivíduo com seu espaço de interação e de construção de conhecimento, mas como medir isso com dois parâmetros [em torno] da imagem não enquanto resultado, mas enquanto interação com e através da imagem? Então, é preciso rever essas grades e ampliar a observação. É um desafio para todos. Não consegui visualizar em

nenhum lugar onde eu estive. Não são tantos, mas alguma amostragem é possível ter, né? Nos Estados Unidos, não vi essa forma e, claro, foi bem recebido, bem acolhido, mas com um quê de interrogação de como ser ótimo fazer isso e aprender, e nós vamos fazer isso. É legal fazer e nós vamos, porque não há um lugar em que não haja um encantamento com isso, porque é mágico, a imagem aparece do nada quase. A primeira experiência que eu tive de espanto foi em Curitiba, em 1992, com fotógrafos de 20, 30 anos de carreira que estavam fazendo uma oficina com a Nair Benedicto, na sala ao lado da minha. Eu estava com um grupo de pessoas idosas que faziam a oficina. Os fotógrafos não tinham feito a câmera obscura. Eles estavam lá olhando, vieram e perguntaram o que era aquilo. Viram a câmera e disseram: “Nossa, é invertido! Como é que é isso?”. Quer dizer, nunca tinham visto a câmera obscura! São excelentes fotógrafos, mas eu acho incrível que, para eles, esse tema não seja colocado como uma coisa normal, própria do conhecimento, saber que isso te leva para toda uma história, para o tempo das cavernas, para a percepção e pela história da pintura, enfim.

Joaquim Marçal: Há uma diferença de reação muito grande entre a terceira idade, adultos, adolescentes, crianças no momento da primeira descoberta em uma oficina da câmera obscura?

Miguel Chikaoka: Eu diria que não é diferente na medida em que é uma coisa totalmente nova para todas as gerações e públicos. Quando a pessoa tem mais vivência, tenta associar isso logo a questões diversas. A criança já brinca logo e quer logo transformar aquilo numa câmera, e quer logo filmar. Aquilo já vira um brinquedo mesmo. Mas o grau de surpresa é parecido,

pois, mesmo quando tem gente que já estudou isso, quando vê a coisa acontecer, é algo que toca... É uma experiência, eu acho, pela qual ninguém passa ileso. Tem gente que quer logo consertar a posição da imagem, e a gente tem que brincar dizendo que não ficou legal, não deu certo, está invertido, então tem que fazer de novo.

Mariano Klautau Filho: Quando chegaste a Belém, entraste em contato com alguns fotógrafos? Quem foram esses fotógrafos e como foram os primeiros contatos?

Miguel Chikaoka: Bom, naquele momento eu vinha de uma experiência de convivência com fotógrafos do fotoclube da residência universitária onde eu estava morando em Nancy, na França. Costumava ir a Paris todo mês só para ver exposições. Eu não tinha contato com os fotógrafos, mas via os trabalhos deles. Estava num momento ávido por contatos. Quando cheguei aqui, não foi diferente. A primeira coisa que fui ver era se tinha alguma coisa de fotografia. E no ano em que eu cheguei – acho que foi logo nos primeiros meses – o Luiz Braga estava com uma exposição na Galeria Signus.³ Era uma exposição chamada *Portfólio*, e ele já atuava há algum tempo. Eu fui ver a exposição, e foi uma das pessoas com quem eu tive uma interação primeira; até perguntei para ele qual era a proposta da exposição. Enfim, fui uma pessoa um pouco questionadora. Havia imagens muito contundentes, legais, mas era um portfólio, uma amostra do que ele fazia na época. Conheci o Wagner Bill, que tinha feito laboratório, era um excelente repórter-fotográfico. Conheci também Pedro Pinto, Porfírio da Rocha, todo o pessoal que atuava na fotografia, o Geraldo Ramos, o João

Ramid. Alguns deles vieram logo, a gente se aproximou através do Foto Oficina, que foi a proposta do coletivo que se criou a partir dessa oficina que a gente fez no AGIR.

Com todos, a interação foi boa, mas cada um estava na sua área. Não havia um ambiente de troca mais horizontal. Cada um estava no seu território, com suas preocupações, enfim, defendendo o seu nicho, sua área. E isso foi, para mim, um pouco frustrante num primeiro momento. Logo em seguida, a coisa foi se modificando. Mesmo com cada um na sua, também esse espaço foi-se criando a partir da experiência coletiva de troca e de interações, que acabou se constituindo num espaço cada vez mais presente na cena fotográfica com o Foto Oficina, depois o Foto Pará, que já trouxe também o Luiz Braga, que, na verdade, foi o presidente do grupo Foto Pará. O Patrick Pardini também estava presente e com isso se criou esse ambiente que não existia e que, de uma certa maneira, resgatou, ou trouxe de volta, um ambiente dos coletivos, ou do coletivo, que existia nos anos 1950/1960, que era o Foto Clube Pará e que, historicamente, pelo que a gente sabe, o Luiz Braga, por exemplo, teve essa iniciação a partir de um contato também com essas pessoas. Ele ainda praticamente menino, adolescente, esteve convivendo com integrantes ou ex-integrantes desses grupos. Quando ele começou, teve relação com essas pessoas, e o fotoclube já não existia mais, eram remanescentes desses grupos. Então, aí tem um fio condutor dessa história.

Mariano Klautau Filho: Do contato inicial, nos anos 1980, com as oficinas, a criação do Foto Oficina, do Foto Pará e, posteriormente, a constituição da própria FotoAtiva até os dias de hoje, percebemos uma

mudança conceitual sobre a fotografia e sua entrada cada vez mais forte e sistemática no campo da arte. Atualmente, Belém possui um campo de produção muito mais amplo, com pessoas fazendo trabalhos de fotografia muito interessantes, mas que não tiveram uma formação em fotografia. Por outro lado, outros com formação em fotografia passaram a utilizar suportes distintos, incorporar novos materiais à linguagem fotográfica. Como tu observas essas mudanças e o percurso das gerações que passaram pela FotoAtiva?

Miguel Chikaoka: Eu vejo as mudanças como decorrência natural da potência da própria fotografia, que estava adormecida inclusive nesse campo mais híbrido. O exercício do olhar não é só resultante de imagens. Está além do ver com os olhos, e a fotografia, no momento em que ela deixou o compromisso com a verdade, ou com o seu registro documental – mas continua guardando isso também –, ela se abriu para outras possibilidades. Isso já tinha sido experimentado também, há muito tempo, até por seus próprios desvios de percurso, das experimentações antes e depois, antes da câmera. Se tomarmos a fotografia pela raiz, é realmente escrever com a luz. Eu penso que um dançarino é um fotógrafo, no sentido de escrever com a luz. Para que ele dance, ele trabalha com a luz e desenha uma situação fotograficamente. A fotografia não deve estar presa a um formato. Quando falo que a fotografia é muito mais do que o que resulta da câmera, é porque eu acho que houve um estreitamento no senso comum, por força da cultura imposta, do que tem que se vender como fotografia. O que a grande maioria entende por fotografia é isso, o que considero muito pouco. Em relação às pessoas que passaram

pela FotoAtiva, acho que a FotoAtiva tem essa coisa elástica, fluida também, porque tem pessoas que fizeram a oficina, tem pessoas que chegaram depois de terem feito outras experiências. É essa convivência que constrói a formação dessas pessoas e a cena fotográfica aqui.

O comum seria copiarmos o que vem dos grandes centros. Acho que o que se criou em Belém com essa efervescência, a vontade de experimentar e de reflexão, foi um foco próprio que dialoga e que está em sincronia com outros centros. Muita coisa não ganha a cena, em primeiro lugar porque estamos fora do grande centro, mas muita coisa a gente já fazia e fez. Eu lembro bem que em 1987, na Semana Nacional de Fotografia, em Ouro Preto, foram mais de 20 pessoas de Belém para participar do evento. As pessoas não só se espantaram com a quantidade, mas se interessaram, porque havia uma tendência em discutir fotografia no grupo de Belém. Todos queriam saber como é que as pessoas já conheciam tantas coisas. Porque nós não tínhamos referência, não tinha escola, nada disso. O que tínhamos era resultante das atividades, como as *Autografias* e outros encontros que fazíamos. Encontrávamos soluções próprias e continuamos fazendo isso, sem esperar o retorno de outros lugares. Essa atitude mais proativa se dá por conta do envolvimento coletivo, com todos se provocando mutuamente. Eu vejo as pessoas da nova geração dando continuidade a isso.

Joaquim Marçal: Miguel, o que falta para você fazer um livro sobre toda essa prática, hein?

Miguel Chikaoka: Preciso de alguém que me ajude a fazer o que o Mariano fez aqui com essa mostra. Eu tenho essa preocupação hoje. Sinto que se acumulou

nesse processo muita coisa com o trabalho de experimentações. Eu sinto que, quando exponho minha prática, muita gente responde positivamente, tem curiosidade para saber mais e aí eu não tenho nada para mostrar, de maneira organizada. Isso é uma falha que assumo. Fico tão envolvido com os processos que acabo deixando isso para o segundo plano. Está nos meus projetos, tanto é que eu decidi agora que vou fazer um mestrado, fazer alguma coisa que me coloque próximo da pesquisa no campo da educação. Quero fazer mestrado nessa área para poder estruturar essa experiência em um formato mais palpável e organizado.

Joaquim Marçal: Mais perguntas?

Mariano Klautau Filho: Então, pedimos ao Miguel que encerre nossa conversa de hoje. Agradeço a participação de todos, a do Joaquim Marçal e, especialmente, a do Miguel Chikaoka, o artista convidado desta terceira edição do Diário Contemporâneo de Fotografia.

Miguel Chikaoka: Essa experiência que acumulei é também uma soma das trocas. Nada nasceu somente de mim. É claro que tem uma busca e um *feeling* inicial. Essa potência, eu quero continuar compartilhando isso, pois, de certa maneira, o percurso ainda é muito solitário. Eu quero, obviamente, ter o compromisso de organizar esse conhecimento. É um compromisso pessoal, uma necessidade que sinto. Nos últimos três ou quatro anos, eu tenho participado muito mais de experiências no campo da educação, da formação cidadã do que no campo da fotografia. E isso me agrada muito, apesar de eu me sentir um tanto quanto inseguro. Mas é um desafio, desafio de ter que pensar dentro de um certo parâmetro e que isso pode me ajudar a estruturar ou desestruturar

mais ainda, e isso pode ser muito bom. A fotografia é realmente uma atividade de uma potência incrível. Não preciso de tanta luz, e quanto mais escuro e com um pontinho de luz é que eu vou ver as coisas. Quando eu furei o olho com o *Hagakure*, a ideia é

que eu precisava furar o olho para poder enxergar através de um furinho, não preciso do olho inteiro. Agradeço pelo convite e espero ter correspondido, minimamente, a intenção de fazer um apanhado do meu percurso. Muito obrigado!

Notas

- 12 No Brasil, lançado como *Dodeskaden – O Caminho da Vida*, em 1970.
- 13 Makiko Akao, proprietária da Agência e Galeria Kamara-Ko, em Belém, que vem realizando um trabalho de organização e digitalização do acervo de Miguel Chikaoka, compreendendo sua produção desde o início dos anos 1980. O acervo do fotógrafo encontra-se sob a guarda dessa agência.



Imagem, realidade e fabulação: a reinvenção da memória na Vila de Lapinha da Serra

Alexandre Sequeira

Quem de nós ousaria contestar o valor documental de uma fotografia? Que a fotografia, enquanto mecanismo de apreensão de dados concretos, traz, em sua própria constituição, o fiel registro de uma impressão luminosa, ou, nas palavras de Barthes, “do referente que adere”? Desde seu surgimento, a fotografia sustenta a promessa de capturar recortes do que entendemos por realidade. A riqueza de detalhes e precisão dessa forma de registro a diferenciava, sobremaneira, de todas as outras formas de apreensão do dado real, fazendo a todos crer que, a partir de então, tudo estaria salvo do esquecimento, que cada rosto, cada fato, poderia ser, por fim, perpetuado em sua essência, e com o máximo de fidelidade.

Mas qual de nós jamais se frustrou ao estabelecer comparações entre algum referente e seu registro fotográfico? Qual de nós não viu na imagem capturada apenas uma pálida impressão do momento elemento ou do momento vivido, e se sentiu estimulado a reconfigurá-la, com tantas outras camadas quantas pudesse resgatar de seu inventário particular?

Explorar a intrincada rede de ramificações e conexões que sustenta e oferece coerência para uma imagem – seja ela fotográfica ou não – demanda, quase sempre, um mergulho em relações muitas vezes não aparentes, dúbias e complexas. É como analisar um mapa alegórico, que se configura a partir de traços de uma proposta diferenciadora, gerada pelo que falta,

pelo que se perdeu e pela conexão dos restos do que poderia ter sido e que não foi. São imagens coerentes com uma estratégia ficcional que cria, mas que se deixa em aberto, a fim de permanecer sempre em articulação com novas relações significantes. E assim vacilamos, perdidos, por tempos diferentes: o tempo “real”, objetivo, do acontecido; e o tempo vivido, a duração subjetiva que vivemos ao fotografar. Tempo plural que agrega ao nosso documento fotográfico uma camada de imprecisão, convertendo-o em sonhos criadores. Quanto ao que aconteceu realmente, isso pouco nos importa. Nossa reconstrução, menos verdadeira ou falsa, é afetiva: um diário íntimo repleto de pormenores que se recusam ser a memória fiel do passado. Como lembra Bonnefoys, a imagem, produto do imaginário, se presta a nossos sonhos, e a fotografia, que é também uma imagem, um material-vestígio, é, pois, menos a reprodução do mundo do que o ponto em que esse mundo, enquanto, tal é “refratado” pelo sonho, o cruzamento em que podemos decidir preferir nosso “eu” a ele.¹ Assim, as imagens resultantes não têm qualquer intenção descritiva, afastando-se do compromisso de registro do instante decisivo (tomando emprestado o conceito de Cartier-Bresson) para dirigirem-se a um campo aberto de inúmeras interpretações e recepções. Delas irradia uma noção de duração, de ação, de uma atmosfera que reina. É por essa aura poética, por essa incompletude, e não por

um compromisso de registro fiel que essas imagens ganham valor. E assim, na medida em que seu raio de ação se amplia, quanto mais a experiência se torna coletiva, o que se tem é um grande impacto diante do empenho em decifrar a lógica que a contém. Talvez, por isso, a fotografia ainda nos intrigue e fascine quase 200 anos depois de seu surgimento. Talvez, por isso, ainda estejamos aqui, discutindo sobre seu possível significado para nós.

Mas as questões referentes à percepção humana, ao modo como apreendemos uma imagem, representam apenas um entre tantos outros pontos capazes de relativizar esse valor documental que atribuímos à fotografia. O que dizer das intenções que movem o fotógrafo? O ângulo escolhido, o enquadramento por ele determinado? E o que dizer quando esta fotografia incorpora a presença do *outro*? Como precisar as relações que se estabelecem entre fotógrafo e fotografado no momento que antecede o registro, tão bem descrito por Barthes como o ponto de encontro e confronto entre quatro “personagens”: aquele que o retratado acredita ser; aquele que desejaria que os outros vissem nele; aquele que o fotógrafo acredita que ele seja; e aquele que o fotógrafo se serve para exibir sua arte?

Ao descrever esse curioso jogo que anima o momento do registro fotográfico, Barthes revela certo caráter performativo – não apenas do fotografado, como também de quem fotografa. Como lembra David Green (2007, p.50), as fotografias não são indiciais somente porque a luz se registra em uma fração de tempo sobre uma película fotossensível, senão, primeiramente, e antes de tudo, porque foram executadas por alguém. Segundo Green, o ato de fotografar, ato este que se

dirige a determinado dado que se apresenta no mundo e, como uma forma de designação, o arrasta da realidade para o território da imagem fixa, é, por sua vez, também uma forma de indicialidade.

É para esta questão que dirijo minhas atenções: nossa relação com a fotografia, enquanto importante elemento de elaboração de um sentido de memória, mas que promove o encontro de duas particularidades do fazer fotográfico, aparentemente antagônicas: sua natureza indicial, nos acenando como uma garantia de verdade; e o ato de fotografar enquanto gesto performativo, subvertendo essa segurança e se apresentando como um desafio a nosso compromisso com essa verdade.

Gostaria de ilustrar essa reflexão a partir do encontro entre três pessoas, tendo como elos de aproximação a fotografia e o interesse particular que cada uma nutria por ela. O local do encontro é o pequeno vilarejo de Lapinha da Serra, localizado na Serra do Cipó, município de Santana do Riacho, no estado de Minas Gerais. O encontro se deu ao longo dos anos de 2009 e 2010. Os três personagens são Rafael Oliveira de Jesus, um adolescente franzino de 13 anos de idade, nativo de Lapinha da Serra; seu José Cancio de Oliveira, com 84 anos – mais conhecido na vila como Seu Juquinha e avô de Rafael; e eu, Alexandre Sequeira, aluno do curso de Mestrado de Arte e Tecnologia da UFMG. Movido pela possibilidade de conhecer novos lugares no interior do estado e, quem sabe encontrar algo que me estimulasse a desenvolver um novo trabalho artístico, percorri pequenas estradas poeirentas que serpenteiam a Serra do Cipó até, em uma dessas empreitadas, alcançar a vila de Lapinha da Serra e lá encontrar Rafael e Seu Juquinha, com quem

estabeleceria uma estreita relação ao longo desses dois anos.

Eu e Rafael

Meu encontro com Rafael se deu logo em meus primeiros minutos no vilarejo, enquanto procurava algum lugar onde pudesse almoçar. O garoto franzino que caminhava por uma pequena viela, conduzindo alguns bois em direção ao curral, imediatamente abandonou seus afazeres e se prontificou a me levar a uma casa onde se vendiam refeições. Em poucos minutos no local, compreendi que havia sido levado à sua casa, onde sua avó, complementava a renda familiar vendendo refeições a turistas – público cada vez mais crescente no vilarejo. Ali mesmo, enquanto aguardávamos a chegada da refeição, Rafael pediu-me o bloco de anotações que trazia comigo e me apresentou com o desenho de um mapa de Lapinha da Serra, que guardei cuidadosamente e que, futuramente, retornaria à vila ressignificado.

Após o almoço, Rafael convidou-me para, naquele resto de tarde, conhecer um pouco dos encantos de Lapinha da Serra. Descemos a Rua do Batuque rumo ao lago e à montanha, onde pude perceber curiosas placas escritas à mão, que revelavam, por seu conteúdo, um provável conflito de valores entre moradores e visitantes, como eu, fruto do crescente crescimento do turismo no local. Iniciava-se ali uma amizade que marcaria, definitivamente, grande parte das lembranças que tenho dos momentos vividos naquele lugar. Em nossa primeira tarde juntos – eu, na condição de visitante, e ele, na de guia – fui surpreendido por um roteiro de apresentação do lugar com particularidades

que só uma criança seria capaz de propor. Ao percorrermos uma pequena trilha que nos leva montanha acima, era, muitas vezes, surpreendido por diferentes personagens que meu pequeno guia incorporava: ora um super-herói; ora um lutador de artes marciais que saltava de algum seriado infantil de televisão. Em outros momentos repletos de delicadeza e sensibilidade, Rafael apresentava-me, teatralmente, quedas d'água, flores do cerrado ou ninhos de passarinho escondidos nos pequenos arbustos. Olhar de criança que investiga o mundo sem nenhuma pretensão, sem pressa, sem saber direito que nome dar às coisas. Ao mesmo tempo, ele me bombardeava com inúmeras perguntas sobre o meu mundo: onde morava, como era viver numa cidade grande, com que trabalhava... Os limites da vila não eram suficientes para a sede de devorar o mundo daquele garoto esperto e comunicativo. A máquina fotográfica que trazia comigo logo também foi alvo de sua curiosidade. Para minha surpresa, meu pequeno guia mostrava familiaridade com o equipamento. Dizia ter acompanhado, há algum tempo, uma equipe que produzia um documentário sobre a vila e que com eles havia aprendido algo sobre filmadoras e máquinas fotográficas. Rapidamente passamos a dividir o equipamento fotográfico, alternando registros, entremeados por conversas que se estendiam pelos mais diversos assuntos.

No fim da escalada, ao alcançarmos um ponto no qual se pode ter uma visão privilegiada da região, descansamos, lançando pequenas pedras montanha abaixo e calculando o tempo de sua queda. E foi ali que, de repente, fui surpreendido por uma imagem de grande significado para mim. Por alguns minutos, Rafael manteve-se sobre uma pedra no topo da montanha,

com o olhar perdido no horizonte. Saltei no tempo e me reencontrei com o errante personagem do quadro de Caspar David Friedrich² que tantas vezes encarei em minha infância ao folhear os livros de arte, e de quem, certamente, Rafael jamais ouvira falar. Reconheci naquele olhar que se lançava muito além do que os olhos veem, o mesmo olhar com que fitei o vilarejo de um ponto alto da estrada, no início daquela manhã. Curiosa sensação de bem-estar e conforto ao reconhecer, não na fisionomia, mas numa atitude, meu vulto interposto no gesto de alguém. Como um vertedouro que se abre repentinamente e nos surpreende, ao estender para além de nós sentimentos quase secretos, situações que, até então, acreditávamos ser somente de nosso domínio. Movido pela satisfação daquela breve presença que



Os dois viajantes

se desfazia, mas que inscrevia um importante dado nas páginas que registravam nosso primeiro encontro, firmei com Rafael, naquele instante, silenciosamente, um pacto de companheirismo, escolhendo-o como meu novo parceiro de devaneios.

Nossos momentos naquela tarde seguiram-se como no ritmo de um jogo, na livre flutuação do pensamento de uma criança, numa evasão da vida real para outro campo, mas que, curiosamente, constituiu-se um complemento da mesma, ampliando-a, devido às associações simbólicas e ao valor expressivo que encerra. Momentos em que abri mão do relógio e dos sapatos nos pés. Sentia-me encantado pela possibilidade de conhecer um lugar através daquela perspectiva infantil.

Na base da montanha, Rafael apontou-me uma extensa pradaria que, segundo ele, em noites sem lua, servia de campo de pouso para discos voadores. Ao indagar, posteriormente, para outros moradores sobre a história que havia ouvido de meu curioso guia, tive como resposta sonoras gargalhadas. Todos foram enfáticos em afirmar que não deveria dar muita atenção às fantasias de Rafael. Segundo eles, tudo se originava no fato de que, em determinadas noites, enquanto o gado está recolhido ao curral, alguns nativos aparavam o pasto com uma máquina de cortar capim construída a partir de motor de automóvel, provocando assim um ruído estranho que ecoava pelas vielas silenciosas de Lapinha. Rafael, no entanto, preferia acreditar na versão que caracteriza o vilarejo como lugar de visitação de seres de outros planetas – opinião que fez questão de reafirmar posteriormente, ao desenhar sobre um uma fotografia noturna que realizei do vilarejo a presença ameaçadora de um

luminoso disco voador.

Naquela mesma tarde, ao tentarmos alcançar a praça central por uma estreita viela sem nome e cercada de mato, fui aconselhado por Rafael a correr sem parar e não olhar para trás. A princípio pensei que se tratava de uma ameaça iminente, talvez de um cão de alguma casa das redondezas. Ao alcançarmos a praça, exausto, pedi explicações à Rafael e fui por ele informado que ali, naquele caminho, havia uma grande mangueira onde, segundo ele, costumava aparecer a Mulher do pé de manga, uma dos inúmeros personagens que povoavam o imaginário de Rafael. Exaustos e com o coração em sobressalto diante dessa última e inesperada surpresa de nosso passeio, chegamos, por fim, à padaria local, onde fizemos um lanche e nos despedimos, seguindo cada um para sua casa, com o compromisso de nos encontrarmos no dia seguinte para nos despedirmos. Na manhã seguinte teria que voltar para meus afazeres na cidade grande.

Minha segunda ida a Lapinha da Serra coincidiu com a semana de aniversário de Rafael. Resolvi presentear-lo com uma pequena máquina fotográfica. Sabia do encanto que tinha por tais equipamentos e do quão fascinante seria, para mim, conhecer mais sobre a vida da vila a partir de seu olhar desinteressado. A caixa do presente foi rapidamente destruída e enorme foi a satisfação de Rafael ao constatar o seu conteúdo. Rapidamente a máquina foi analisada por ele e, após uma breve orientação quanto à colocação das pilhas, fui convidado a acompanhá-lo numa primeira atividade de campo.

Começamos, a partir de então, a estreitar nossos laços afetivos, tendo a fotografia como elemento agregador. Nossas excursões pela vila, campo ou montanha

passaram a ser, a partir de então, mais silenciosas. As imagens que capturávamos com nossas máquinas e mostrávamos um para o outro substituíam, muitas vezes, as palavras. Esses significados compartilhados eram a liga, o amálgama que nos unia cada vez mais. Uma relação dialógica num plano tácito, que pressupunha a possibilidade e a aceitação de infinitos pontos de vista. Em nossos diálogos imagéticos, não jogamos um *contra* o outro, mas sim um com o outro. Nossas imagens fotográficas, peças desse imbricado jogo de quebra-cabeça, surgiam em profusão, tantas quantas coubessem nos cartões de memória, menos como registros documentais e mais como rastros, possibilidades de entendimento. Não tentávamos mudar nada, mas apenas estar atentos a tudo. Nesse jogo, ambos vencíamos.

Nada parecia ser capaz de interferir em nosso plano de convívio, por serem exclusivamente nossos os processos com que conduzíamos esses momentos. Nem percebíamos as horas passarem, em nosso *pas-
s*atempo de olhar para as coisas através do visor das máquinas fotográficas, em forma de visualizações ocasionais, vindas em instantes dispersos, fragmentos substanciosos – ora nos proporcionando um conhecimento literal, ora nos indicando peripécias –, mas que, aproveitados por nossas mentes elaboradoras, tornavam-se válidas para o enredo que construíamos a quatro mãos. Essas parcelas de um mesmo argumento, surgidas sem ordem temporal, agrupavam-se em nós, cada uma em seu verdadeiro lugar, de maneira a tramar, com limpidez, uma nova lógica para os acontecimentos que juntos experimentávamos. Se nesse devaneio abríamos mão das palavras, deixando que sobre nós pairasse o silêncio, é porque as imagens

amoldavam-se melhor ao nosso espírito, buscando ajustar-se, em todas as digressões que os olhos empreendiam, numa ordem que, em certos casos, não correspondia à realidade original, mas autenticava uma série de outras ficções idealizadas. Mesmo o que para alguns se constitui erro ou falta de domínio técnico no instante do registro, convertia-se, ali, em documento fiel do acaso e da errância. Em virtude desse desvio favorável, as imagens desprendiam-se de qualquer rigor ou compromisso formal, pousando e repousando nos pensamentos que elas mesmas sugeriam, repletas de formas inéditas.

E assim, o pequeno Rafael garimpava, com sua pequena máquina fotográfica digital, numa experiência mais vidente que evidente, mais criadora que reprodutora, elementos visuais significantes ou não. Foi desse modo, numa experiência estética reverberada no cotidiano, como uma mediação entre o sujeito e o mundo, que Rafael escreveu e reescreveu com sua pequena máquina fotográfica uma crônica visual sobre os acontecimentos que animavam nosso convívio em Lapinha da Serra.

Eu e Seu Juquinha

Meus momentos de prosa com Seu Juquinha, acompanhados quase sempre de uma caneca de café preto e um pedaço de queijo de coalho, eram pautados por longos relatos interrompidos por silêncios tanto ou até mais significativos. À medida que narrava casos de sua existência na vila, surgiam pausas que pareciam instaurar um estado de imobilidade; uma espécie de “paisagem suspensa” – atrito de temporalidades. Memórias de um homem de 84 anos, privilégio ou

consolo de quem se esgueira, de alguma maneira, para um desvão do tempo e procura amparo junto aos resíduos do passado em imagens que, de outra forma, perderiam o viço e desapareceriam gradualmente. Mas tal esforço não tinha a menor pretensão de se constituir um relato fidedigno de algo que aconteceu; antes, parte de uma permanente revisão da lembrança, presentificando o passado por caminhos tortuosos. Seu Juquinha seguia seu relato sempre devagar, cautelosamente, pela estrada da memória de um homem em busca de sua identidade. Mas nada era preciso; as referências repetiam-se, confundiam-se. Um olhar lançado na direção do tempo, em permanente deslocamento, do presente para o passado, da fugacidade do evento para sua cristalização na memória. Algo como um empenho deliberado no sentido de descansar a memória, recriando suas redes significantes. Não uma evasão, mas a busca da fantasia, tornando o passado mais ilegível a cada visita. Algumas vezes, por ocupar o lugar de cenas para sempre esquecidas; outras, por inventar momentos que nunca existiram. Permite-me assim ser conduzido pelo movimento de transmutação empreendido por Seu Juquinha, numa construção ficcional que não se restringia apenas aos relatos orais proporcionados pelos momentos de convívio. Muitas das ações (revestidas de inabaláveis valores éticos) que animavam o dia desse homem eram também pautadas pelos mesmos princípios de rememoração e ressignificação. Muitas vezes, esforçamo-nos, em vão, por descrever o caráter de uma pessoa, mas basta reunir suas ações e efeitos, para que uma imagem desta nos seja revelada. Numa fria manhã de julho acompanhei Seu Juquinha até o terreno aonde costumava ir todos os dias: o

sítio Mata Capim, nas proximidades da Cachoeira do Lageado – a cerca de 4 quilômetros da vila. O dia ainda estava clareando quando nos encontramos em volta do fogão de lenha de Dona Lina – sua esposa e avó de Rafael –, para nos aquecermos tomando uma caneca de café, antes da longa caminhada que nos separava de nosso destino. Partimos em silêncio, de cabeça baixa, para melhor nos protegermos do vento frio que zunia em nossos ouvidos. Seu Juquinha seguia sempre alguns metros à frente, mantendo, durante todo tempo, um ritmo cadenciado de passos largos, o que exigia de mim um grande esforço para acompanhá-lo. Por fim, após quase duas horas de caminhada, alcançamos o sítio Mata Capim. Seu Juquinha comentou, com um tom de resignação, que, embora cuidasse daquele local há pelo menos 15 anos, constava nos papéis do cartório de Santana do Riacho o nome de um certo sr. Ismar como proprietário. Ali, Seu Juquinha plantava feijão-andu, milho e arroz, além de criar cerca de 30 galinhas e uma pequena cadela sem nome – responsável por tomar conta do terreno na sua ausência. Naquele ponto perdido entre montanhas, distante das transformações operadas na vila nos últimos tempos, tudo permanecia como décadas atrás. As práticas de arar a terra ou de domesticação de pequenos animais seguiam os mesmos procedimentos aplicados por seus antepassados. Percebi mais um movimento de suspensão do presente, dando ao lugar, mais uma vez, um caráter móvel e dissociado de qualquer relação cronológica linear. Cada atividade se estilizava sob a cadência da repetição – a repetição de cada dia é a forma pela qual a normalidade se exerce. Entregava-me, então, pelo resto do dia, ao prazer de acompanhar Seu Juquinha em seus afazeres, numa

contemplação que permanentemente me deslocava através do tempo. Em certos momentos, estava ali, na condição de visitante, à espreita de algum flagrante que pudesse capturar com minha máquina fotográfica; em outros, esquecia-me do equipamento que pendia de minhas mãos e era transportado para o passado, para um tempo em que quase tudo era executado pela ação direta da mão do homem.

Por fim, ao acabar todas as tarefas, Seu Juquinha convidava-me para, dentro do pequeno casebre, acompanhá-lo em mais alguns minutos de prosa enquanto preparava, no fogão de lenha, um delicioso café preto, para só depois então tomarmos o caminho de volta à vila de Lapinha da Serra.

Ali, entre longas pausas, ele me falou de sua curiosidade pela fotografia e lastimou o fato de não ter nenhuma imagem de seus pais. Com o olhar dirigido a um ponto de penumbra do interior do casebre, Seu Juquinha se lançou num exercício de vasculhar a memória e reconstruir alguns momentos de convívio com seus entes queridos. Como num passe de mágica, suas palavras projetavam para o passado a situação que vivíamos naquele momento e, num gesto de carinho e estreita intimidade, convidando-me a reunir-me a ele no centro daquele mundo imaginário, se não revivendo, pelo menos reproduzindo em minha imaginação o momento em que sua mãe, numa casa como aquela, preparava o café no fogão de lenha. A fumaça que envolvia o ambiente e turvava a imagem da mãe enquanto atiçava o fogo, abanando-o com uma tampa de panela velha e amassada; o aroma de café que impregnava o ambiente e a memória de todos que experimentavam aquele instante; a mão que, por momentos, repousava exausta sobre a saia

de estampa desbotada – detalhes que se superpõe como camadas, atribuindo àquelas palavras um caráter sinestésico. Cada gesto, cada pausa, ou mesmo a fisionomia de Seu Juquinha no decorrer do relato, nutriam a qualidade das imagens que brotavam simultaneamente em meu pensamento.

Ao lastimar a ausência de fotografias de seus pais, Seu Juquinha, sem perceber, revelava o quanto esteve sempre esteve envolvido no registro e na preservação dessas imagens – de uma riqueza de detalhes provavelmente incapaz de serem registradas por nenhum equipamento fotográfico. De certo modo, aquele momento me fazia refletir sobre a crença na exatidão da imagem fotográfica e o valor de documento e verdade que ela detém para muitos. Por mais paradoxal que possa parecer, a “verdade” de uma imagem – mesmo que relativa e provisória – é alcançada a partir de uma operação mágica que demanda menos de exatidão e mais de convicção. Esse limiar de equivalência – mais social do que técnico e mimético – é o que delimita a crença na imagem em si.³ Convidar-me a visitar o sítio Mata Capim em sua companhia foi a forma que Seu Juquinha encontrou para me apresentar o repertório de imagens que guardava consigo.

Nossa conversa determinava um curioso ponto de cruzamento entre interesses distintos em relação à imagem: eu via em Seu Juquinha a possibilidade de aprender a agregar às minhas imagens fotográficas um valor que derivava mais da inexatidão, da interpretação, em fluxos que não seguem a trajetória da luz, mas dirigem-se a sentidos múltiplos. Seu Juquinha, por outro lado, movido pelo temor de que tempo lhe furtasse a memória de seus antepassados, via em mim e em minha prática fotográfica a possibilidade

de obter o simulacro, a “cópia material fiel”. Um buscava seus objetivos pela perspectiva bergsoniana de uma imagem contaminada de lembranças, enquanto o outro buscava os seus na exatidão do referente que aderira à imagem pela câmara lúcida de Roland Barthes.

Ciente de meu papel naquela rica troca de experiências, comprometi-me a, numa outra vinda a Lapinha da Serra, executar uma série de fotos de todos os parentes de Seu Juquinha reunidos para que, com a inclusão delas no álbum de família, essa mesma falta não fosse sentida por seus filhos ou seus netos. Tomamos o café em silêncio enquanto Seu Juquinha, como que reconfortado, permitia que seu olhar escapasse por uma brecha da porta entreaberta e seu pensamento divagasse, quem sabe, antevendo o dia em que seus parentes, contemplando, depois de sua partida, a imagem da família reunida, resgatassem o vulto do ser ausente e celebrassem sua memória. Por fim, iniciamos nossos preparativos para o longo caminho de volta. Seu Juquinha me convidou para, numa outra vez, voltar ao sítio Mata Capim para pernoitar. Assim, teríamos muito mais tempo para conversar. Senti-me acolhido por aquele convite e aceitei de pronto.

Em nosso percurso rumo à vila, seguimos em silêncio por entre as montanhas naquele fim de tarde, como se ambos tivéssemos muitas coisas para processar desse encontro. Eu, com meu equipamento fotográfico guardado na sacola que levava nas costas, entregava-me ao jogo de, a partir de pequenos sinais que se interpunham em meu olhar desinteressado, vislumbrar elementos-chave capazes de me lançar para além das aparências concretas, desvelando suas



Eu e Seu Juquinha

inacessíveis profundezas, convertendo opacidades em transparência, num híbrido que se alarga para além da coisa e fracassa ao tentar circunscrevê-la; Seu Juquinha, como na vinda, seguia alguns metros à frente, indicando o caminho.

Os meses que se seguiram reforçam os laços que me uniam a Rafael, Seu Juquinha e a todo o resto da família Oliveira, e confirmava a imagem como elo principal dessa união. Passei a restaurar toda a memória visual da família Oliveira, como também realizei o tão sonhado álbum de família. Um convívio em que o espírito de companheirismo e intimidade se adensava na medida em que mergulhávamos na experiência de partilhar nossas visões de mundo. Relação dialógica que produzia uma curiosa articulação no mais íntimo de cada um de nós, tornando-nos capazes de reconhecer algo do outro em nós mesmos. Bastava que no interior

do mundo do outro se esboçasse um gesto que identificássemos como semelhante ao nosso.

Rafael me presenteava a cada nova visita que fazia a Lapinha da Serra com arquivos digitais repletos de imagens que captura com sua pequena máquina durante minha ausência, fazendo questão que eu as descarregasse em meu computador. Eram fotos das mais variadas situações e que, pela despreensão com que eram executadas, obrigavam-me, o tempo todo, a experimentar novas formas de leitura e interpretação como meio de acesso àquele universo tão particular.

Foram centenas de imagens, fixas e em movimento (seu equipamento registrava também vídeos de pequena duração), que se avolumavam no disco rígido de meu computador, fazendo com que me debruçasse em anotações sobre inúmeras possibilidades de ordená-las – fosse por data, por assunto ou por alguma particularidade. Minhas reflexões ora descreviam círculos cada vez mais amplos, ora cada vez mais estreitos e, invariavelmente, caminhavam rumo a um perfeito vazio. A dúvida me devolvia a indagação: como escolher ou editar esse material? Sob que estatuto me credenciava a imobilizar em pastas e arquivos um conjunto que, no “acaso” da ordem das tomadas, poderia ser lido e relido num percurso sem regras fixas e, a cada nova incursão, revelar outra ordem que não mais a do espaço nem a do tempo, mas a do inconsciente? Só então me dei de conta que, mais do que o registro de um estado de coisas, o que sempre me

moveu nos momentos partilhados com Rafael foi a possibilidade de estabelecer, por meio da fotografia, uma relação que promovesse contatos e permutas, mesclando a produção de imagens com a possibilidade de fabular e, pela eloquência das inúmeras feições e contornos que se configuram, atestar a evidência de um mundo amplo de sentidos. Mas um acontecimento foi determinante para a configuração de uma ação que efetivamente devolveria à vila a fantasia de Rafael revestida de um novo sentido. Rafael voltou ao tema dos discos voadores e me apresentou um projeto para a construção de uma armadilha capaz de capturar os discos voadores que ameaçavam a tranquilidade da vila. Percebi a importância daquela questão para ele e me dispus a ajudá-lo na empreitada de realizar seu projeto. Orientado por Rafael, coletei o material necessário e, no ponto determinado por ele, construí a tão sonhada armadilha. Logo que a viu pronta, Rafael se jogou ao chão e, com a máquina fotográfica em punho, aguardou a aproximação de um eventual disco voador. A realização da armadilha de discos voadores me uniu mais a Rafael, fazendo com que nos lançássemos em uma nova empreitada: capturar uma imagem da tão temida Mulher do pé de manga, imagem essa que, depois de realizada, retornou à vila na forma de um cartaz com os seguintes dizeres: “A Mulher do pé de manga. Quem acredita nela?” A ação acabou resultando, para a satisfação de Rafael, no resgate de uma lenda desprezada por quase todos os moradores da vila, mas cultuada solitariamente por ele. A partir da Mulher do pé de manga, outras imagens produzidas por Rafael retornaram também à vila, agora na forma de cartões postais, ganhando novo valor pelos nativos, na medida em que eram

disputados pelos turistas.

Seu Juquinha, por sua vez, menos afeito a equipamentos fotográficos, me conduziu ao longo desses dois anos pelos meandros da linguagem oral, revelando imagens que se construía a partir de uma delicada acomodação de inúmeras camadas no fluir de seus relatos. Nesse sentido, semelhante às imagens de Rafael, seus “causos” se abriam a uma experiência permeada por espaços de luz e espaços de sombra, que ora revelavam, ora ocultavam, potencializando, num fundo de indeterminação, outras possíveis vivências. Com sua autorização, registrei nossas conversas em CDs que retornaram à vila, servindo como outra forma de tratar a história, a memória e as qualidades de Lapinha da Serra junto às crianças e adolescentes, assíduos frequentadores do espaço cultural construído ao lado da pequena igreja do local; como um meio de replicar a fala de Seu Juquinha – figura tão importante para a vila –, dando ao passado, através de sua permanente revisão, um sentido de retomada, essa sim, uma forma nobre da memória.

Certamente foi a curiosidade por conhecer um novo lugar, seus moradores, hábitos e costumes o que inicialmente fez com que me lançasse por caminhos desconhecidos com tão somente algumas indicações e um ponto demarcado em um mapa. Mas foi com o passar do tempo, a partir de minha permanência e dos contatos que estabeleci, que meu papel pôde ganhar contornos mais definidos. Não havia como se considerar um roteiro prévio; prever como minha estada se daria. Era na disposição ao encontro e à troca que eu poderia vir a ser acolhido e, pelos laços de confiança e afeto construídos, tornar-me amigo. E, assim, na condição de mais um, quem sabe pudesse,



Armadilha para discos voadores

a partir de meu ofício e junto ao grupo, contribuir na tessitura da delicada rede de valores que sustentam a vida do lugar.

Confesso que me custou perceber que as escolhas



A Mulher do pé de manga

e ações de Seu Juquinha e do pequeno Rafael – ambos integrantes de uma mesma família – refletiam, em sua essência, o dilema que a vila de Lapinha da Serra enfrentava. Um buscava o conforto nos valores do passado, enquanto o outro, com a curiosidade de quem se lança a

desvendar o mundo, dirigia suas atenções para as novidades que o futuro anunciava. O temor de Rafael por um ataque alienígena certamente representava uma projeção infantil das mesmas ameaças vislumbradas por Seu Juquinha com a chegada do progresso. Do mesmo modo, o respeito e importância atribuídos por Rafael às figuras do imaginário coletivo da vila, como a Mulher do pé de manga, se apresentavam em perfeita sintonia com os valores do passado cultuados por Seu Juquinha. Questões que dizem respeito às instâncias que sustentam a diversidade de valores que regem a vida do lugar.

Percebo que, a cada novo trabalho que desenvolvo, distancio-me do ato de fotografar propriamente para, através da fotografia, tratar de questões que surgem das relações que estabeleço com as pessoas ou grupos em minhas ações. É para o encontro propiciado pela fotografia que dirijo minhas atenções, para dele conceber minha prática no campo das artes. E assim, cada nova experiência aponta para um horizonte de novas questões que só o desenrolar da ação é capaz de elucidar.

Por dirigir o foco de minhas investigações poéticas para o campo da vivência, tenho encontrado no relato a melhor forma de apresentação de minha prática artística. Meus trabalhos têm assumido, cada vez mais, uma conformação final de espaços de narrativa, como estímulo imaginativo suficientemente capaz de, através de palavras e/ou imagens compartilhadas, conduzir o outro a um espaço de imanência – território de subjetivações capaz de recriar o momento vivido e assim potencializar outras novas vivências. Descrever um acontecimento ou um encontro é a melhor forma de prestigiá-los, imprimindo-lhes nuances

talvez ocultas no instante em que ocorreu, reforçando, assim, o privilégio de haverem existido. Mas, já que efetuar registros concretos não se constitui um hábito cotidiano, uma vez que poucas pessoas vivem a vida atentas a preservá-los, busco registrar na memória alguns momentos. Não tenho a pretensão de uma averbação do que efetivamente aconteceu, mas sim de somar personagens e fatos ao meu repertório particular, reunindo pequenos gestos, olhares e palavras numa trama alegórica, para que possa, num momento futuro como este, reconvocá-los, em diferentes graus e matizes, na crônica de minha vida. Tessitura que se faz da escolha e edição de fragmentos de momentos significativos vividos e que me fazem almejar um sentido de documento capaz de acolher tantas formas de

interpretação do real quantas possíveis. Documentos – sejam eles visuais ou não – que reconheçam, por exemplo, o direito a existência de discos voadores ou da Mulher do pé de manga.

Encerro com um pensamento de Slavoj Žižek que, a meu ver, traduz a necessidade de buscarmos um modo menos cartesiano de nos relacionarmos com o que compreendemos por realidade: “Vivemos em uma emaranhada teia de ficções que não nos permite recuperar o ponto inicial da realidade primogênita. Em termos platônicos, não temos como sair da caverna e devemos nos confortar com o mundo das sombras. São precisamente as ficções que nos permitem estruturar nossa experiência do real”.

Notas

- 1 Yves Bonnefoys apud SOULAGE, 2010, p. 203.
- 2 WOOLF, 2000, p. 58.
- 3 ROUILLÉ, 2009, p. 63.

Biografias

Alberto Bitar (Belém, PA, 1970)

Vive em Belém. Editor e fotógrafo do jornal *Diário do Pará*. Formado em Administração de Empresas pela Universidade da Amazônia em 1995. Iniciou na fotografia em 1991 nas oficinas coordenadas por Miguel Chikaoka na Associação Fotoativa. Realizou as séries *Fotografismo Urbano* e *Efêmera Película*, trabalhos selecionados em 1996, pelo projeto Antartica Artes com a Folha em São Paulo. Repórter do jornal *O Liberal* de 1996 a 2001. Realizou as individuais *Solitude* (1994), *Hecate* (1997) e *Passageiro* (2005) – esta última integrou a programação do 7º Mês Internacional da Fotografia de São Paulo. Em 2009 foi selecionado pelo Rumos Artes Visuais do Instituto Itaú Cultural. Vem participando de mostras coletivas no Brasil e exterior, como o Salão da Bahia, Prêmio Porto Seguro de Fotografia, Prêmio Fundação Conrado Wessel, Salão Internacional de Fotografia Aberlado Rodrigues Antes – Havana / Cuba, e *Desidentidad*, no Instituto Valenciano de Arte Moderno, na Espanha, *Caos e Efeito*, no Itaú Cultural, em São Paulo e 30ª Bienal de Artes de São Paulo. Integra os acervos do Museu de Arte Moderna de São Paulo, MAM da Bahia, Fundação Biblioteca Nacional, Coleção FNAC, e Pirelli/Masp.

CêsBixo (Coletivo, Belém, PA)

Fundado em 2011, é um coletivo de arte formado por Bruno Leite, Carol Lisboa, Marise Maués e Pedro Rodrigues, todos atuantes no âmbito artístico, em fotografia, vídeo, desenho ou design gráfico. Os integrantes vêm participando de vários salões nos últimos dois anos, como o Salão SESC Universitário, Salão CCBEU “Primeiros Passos”, Salão da Marinha

e Mostra do Curso de Artes Visuais e Tecnologia da Imagem da Universidade da Amazônia, tendo recebido prêmios nos salões do CCBEU e do SESC no ano de 2011. Tem como objetivo integrar as suas áreas de interesse em busca de um trabalho com diferentes formas de linguagem visual, no âmbito artístico ou comercial.

Vanja von Sek (Belém, PA, 1982)

Vive em Belém. Mestre em Artes – Design Criativo para Culturas Digitais – Universidade de Utrecht School of Arts – Holanda. Fotógrafa e artista multimedia designer. Estudou fotografia e artes com professores de estilos diferentes e de escolas de diferentes filosofias. Graduada em Comunicação Social na Universidade da Amazônia – Unama. Possui iniciação em fotografia (*pinhole*) e fotografia em P&B – Fundação Curro Velho – Belém – Pará. Atualizações em edição de imagem para fotografia e vídeo – Senac – São Paulo. Especialização em Fotografia na ESPM–Miami Ad School de São Paulo e Faculdade Santa Marcelina – São Paulo. Workshop de direção de arte na fotografia de moda – Belas Artes – São Paulo. Dirección de Actores – EICTV – Cuba. Exibições como artista visual: BYOB – Amsterdam (NL) 2011; BYOB – Utrecht (NL) 2011; Festival Fonland (PT) 2011; exposição no Centro de Artes de Sines – Portugal (PT), 2012; HKU Art Spectrum – Hilversum (NL), 2011; e no Festival File 2012 – Electronic Language International (São Paulo). Publicação: *Revista Sopro* 2011 (Belém – Pará)

Érico Toscano (São Paulo, SP, 1980)

Vive em São Paulo. Bacharel em Fotografia, formado

pelo Centro Universitário Senac desde 2007. Os primeiros contatos com a fotografia se deu no curso “Universo da Cor”, de Walter Firmo. Atualmente trabalha com fotografia de moda. Realizou as individuais *Hotel e Paisagens* (2012) – Café Suplicy (lojas Jardins e Itaim). Participação em mostras coletivas como *Feira* (2008-2009), *Lá e Cá II* (2006 e 2007), *Amálgama* (2006) – Galeria Aliança Francesa – Brooklin e povos de São Paulo (2004) – Galeria Olido.

Fábio Messias (São Paulo, SP, 1981)

Vive e trabalha em São Paulo. Estudou desenho dos 12 aos 19 anos. Formou-se em Design Gráfico pela Escola Panamericana de Artes em 2000. Interessou-se por fotografia em 2007 e se formou em Fotografia pela Escola Panamericana de Artes em 2009. Em 2010 concluiu o curso “Ensaio Fotográfico”, ministrado pelo curador Eder Chiodetto no Museu de Arte Moderna de SP. Foi selecionado para leituras de portfólio em eventos como SP PHOTO FEST 2009 e II Fórum Latino-Americano de Fotografia (2010) do Itaú Cultural, com fotógrafos e curadores como Antonin Kratochvil, Alejandro Castellanos, Alejandro Castellote, Elda Harrington, Florencia Malbran, Joana Mazza, Joerg Bader e Carlos Carvalho.

Expôs pela primeira vez no projeto *Dobradiça*, juntamente com a fotógrafa Fernanda Rappa, sob curadoria de Eder Chiodetto, na galeria Arterix, em São Paulo, em novembro de 2011. Recebeu Prêmio Aquisição no Prêmio Brasil Fotografia – Porto Seguro (agosto/2012).

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.

Fernando Schmitt (Porto Alegre, RS, 1968)

Vive em São Paulo desde 2010. Graduado em Jornalismo pela UFRGS em 1994 e mestre em Comunicação pela PUCRS em 1999. Ensinou fotografia na Faculdade Pan-Americana de Arte e Design, Unisinos, PUCRS, UFRGS e ESPM-RS. Possui trabalhos nas coleções e acervos particulares de Joaquim Paiva, Rubens Fernandes Jr., Anna Carboncini e Orlando Azevedo. Participou em 2010 do leilão do Paraty em Foco. Entre as mostras realizadas destacam-se: *Coisas Vazias* – Exposição participante do 7º Paraty em Foco. *Mercadinho do Cais*, Paraty, setembro de 2011. *Olhares de Fora* – Exposição participante da II Mostra São Paulo de Fotografia, curadoria de Alexandre Belém. Galeria Ímpar, São Paulo, 2011, *Shanghai* – Grupo Baita Profissional, na Galeria dos Arcos da Usina do Gasômetro, Porto Alegre, 2010. Museu Hipólito José da Costa, Porto Alegre, 2011. *II Foto em Pauta*, em Tiradentes, 2012; e *17 Dinheiros* – Mostra Fotografia Gaúcha Contemporânea durante o IV Festival Internacional de Fotografia de Porto Alegre – FestFotoPoA, com curadoria de Jacqueline Joner, no Santander Cultural, Porto Alegre, 2010. Trabalho publicado na *Revista+Soma* 19. Acessível em http://issuu.com/maissoma/docs/soma_19.

Garapa (Coletivo, São Paulo, SP)

Fundado em 2008 pelos jornalistas e fotógrafos Leo Caobelli, Paulo Fehlauer e Rodrigo Marcondes, o coletivo Garapa tem como objetivo pensar e produzir narrativas visuais, integrando múltiplos formatos e linguagens, pensando a imagem e a linguagem documental como campos híbridos de atuação. Trabalhando em parceria com clientes comerciais, além de desenvolver um trabalho de pesquisa autoral, sempre explorando as potencialidades de cada projeto, tanto na construção da narrativa quanto nos modelos de distribuição. Desenvolvendo projetos para ambientes distintos, vai da fotografia estática à interação multiplataforma, do vídeo à instalação *site specific*.

Produz e dirige filmes documentários e Publicitários, e desenvolve plataformas multimídias, ensaios fotográficos e exposições. Foi selecionado duas vezes pelo Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia. Em 2012 publicou o livro do projeto Mulheres Centrais, premiado pelo Edital ProAC para livros de fotografia do Governo do Estado de São Paulo. Entre as mostras realizadas destacam-se, em 2012, *Deslocamentos*, no Circuito Vivo arte.Mov, intervenção pública realizada na III Mostra São Paulo de Fotografia, e *O Muro*, exibido no National Hispanic Cultural Center, em Albuquerque, EUA.

Gabriela Lissa Sakajiri (São Paulo, SP, 1989)

Vive em São Paulo. Bacharel em Artes Plásticas pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Em 2008 atuou como educadora na mostra *Mestres do Shô Contemporâneo*, e, em 2009, no SESC Pinheiros, na exposição *Henri Cartier-Bresson: Fotógrafo*. Em 2010, na Fundação Bienal, fez registro fotográfico e assistência em ação educativa. De 2011 a 2012, atuou no IEB – Instituto de Estudos:

setor de digitalização de acervos. Contemplada com a medalha de ouro e com o Prêmio do Ministério do Exterior na International High School Shodo Exhibition, em 2007; foi medalha de prata na International High School Shodo Exhibition, em 2005. Participou do 19º Programa Nascente – USP, na exposição *Diga-se de Passagem*, com as obras dos alunos que se graduaram no curso de artes visuais da ECA-USP de 2012.

Gordana Manic (Novi Sad, Sérvia, 1973)

Vive em São Paulo desde 1999. Doutora em Matemática pela Universidade de São Paulo. Atualmente é docente da Universidade Federal do ABC, em São Paulo. Chegou ao Brasil fugindo da impossibilidade de seu futuro, em virtude dos conflitos no seu país. Gordana atualmente integra o Grupo de Estudo, Criação e Edição em Fotografia, dirigido por Eder Chiodetto. Entre as mostras realizadas destacam-se *Uma Coisa São Duas*, com curadoria de Eder Chiodetto, na Galeria Impar, SP; 11º Salão Nacional de Artes Visuais de Guarulhos (SP); VII Salão de Artes Plásticas de Suzano (SP); Prêmio aquisição – Arte Pará ano 30, Fundação Romulo Maiorana, Belém (PA); Prêmio Aquisição – Arte moderna/contemporânea, no VII Salão de Artes Plásticas de Suzano (SP). Individual em 2009, Brasil, exposição em Novi Sad (Sérvia); e em 2012, *Distante Presente* – curadoria de Mario Gioia, na Galeria Ímpar (SP).

Ilana Lichtenstein (São Paulo, SP, 1986)

Vive em São Paulo. Estudou na Escola de Comunicações e Artes da USP e na Universidade Paris-Sorbonne, onde desenvolveu uma investigação sobre imagem e memória, sob a orientação de Michel Puech. Participa da primeira turma do

Programa de Pós-graduação em Fotografia da Fundação Armando Álvares Penteado, coordenado por Rubens Fernandes Jr. e Georgia Quintas. Expôs trabalhos em 12 *Exemplares*, projeto de Julia de Carvalho Hansen; *Presenças*, com curadoria de Mario Gioia; *Vicissitudes*, de Claudio Matsuno; *Fábulas e Encontros*, de Georgia Quintas. Suas fotografias feitas no Japão foram selecionadas na 43ª Anual de Artes FAAP. A série *Uma e Outra Erupção* formou a exposição *Casualmente Fotografia*, sua e do artista Levan Tsulukidze, na Paradigmas Arte Contemporânea, em Barcelona, galeria que representa seu trabalho na Espanha. Em 2012 realizou em São Paulo sua primeira individual, *Aïmant*, na Galeria Virgílio, galeria que a representa no Brasil.

Isabel Santana Terron (Crato, CE, 1974)

Vive em São Paulo desde 2000. É fotógrafa e sócia da Tempo d'Imagem, editora criada em 1996 e especializada em livros de fotografia, sendo responsável pelo escritório de São Paulo. Atua na área editorial como produtora gráfica, editora de imagem e coordenadora editorial. Desenvolve trabalho autoral desde 2000, além de ter colaborado com a *Folha de S.Paulo*, *Estado de S.Paulo*, *O Globo* e revista *Playboy*, entre outros órgãos de imprensa. Teve seu trabalho exposto no Salão Arte Pará (2009) e no Salão Unama de Pequenos Formatos (2011), ambos de Belém. Também esteve entre os selecionados pelo Prêmio SESC de Fotografia 2011 e foi finalista do Prêmio Abril de Jornalismo 2011, na categoria Ensaio Fotográfico, com *Cairo*, publicado na revista *Vida Simples*. Em 2011 realizou sua primeira exposição individual, *Tempo Suspenso*, na Livraria da Vila, em São Paulo.

Lívia Aquino (Fortaleza, CE, 1971)

Vive e trabalha em São Paulo desde 1995. Fotógrafa, professora e pesquisadora do campo da imagem. É doutoranda em Artes Visuais e mestre em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Atualmente é professora no Programa de Pós-graduação em Fotografia da FAAP e foi docente no bacharelado e na pós-graduação em Fotografia do Centro Universitário Senac, em São Paulo, entre 2000-2008. Em 2003 ganhou o Prêmio Porto Seguro Revelação com o ensaio *De Quando Revelei Minhas Memórias*. Participou de exposições no Centro Cultural São Paulo, na Casa da Fotografia Fuji, no Centro Cultural da Caixa, no Instituto Tomie Ohtake e na Fototeca de Cuba. Em 2009 foi selecionada para a mostra *Descubrimientos* no Festival PHotoEspaña com o trabalho *Poeira da Terra e do Tempo Daquele Lugar*. É editora do blog *Dobras Visuais*.

Lucas Gouvêa (Belém, PA, 1990)

Vive em Belém. Formado em Design pelo Cefet e estuda artes visuais na UFPA. Já teve alguns trabalhos expostos em galerias da cidade de Belém (CCBEU, SESC, Salão da Vida), porém é fora de todas essas instituições que constrói o trabalho artístico do qual se orgulha em ser autor, junto com os outros integrantes do Qualquer Quoletivo. Desde 2010 executa trabalhos de performance e intervenção em espaços públicos de Belém, de forma rizomática, horizontal e descentralizada, engendrando-se também dentro dessas instituições com intuito de desestigmatizá-las enquanto espaço religioso da arte e de pura contemplação, transformando-as em um espaço livre onde qualquer um pode fazer arte.

Marian Wolff Starosta (Porto Alegre, RS, 1964)

Vive no Rio de Janeiro. Mestre em Ciências da Comunicação (Semiótica). Trabalha com fotografia desde 1982 e com vídeo desde 1985. Em 2000, como coordenadora de Artes Visuais na Casa de Cultura Mário Quintana, em Porto Alegre, organizou eventos e exposições de arte e documentou esses eventos com o objetivo de criar um arquivo fotográfico. Nesse mesmo ano ensinou fotografia e televisão em universidades no sul do Brasil. Em 2002 transferiu-se para Nova York a fim de completar o Programa de Certificado em Tempo Integral em Fotografia no International Center of Photography. Em 2004, de volta ao Brasil, sediada no Rio de Janeiro, exibiu *Bathrooms* na Galeria dos Arcos da Usina do Gasômetro, em Porto Alegre/RS, e vem se dedicando a um trabalho autoral. Atualmente, está lecionando no Ateliê da Imagem. Entre as mostras realizadas destacam-se *Individual – Mikvot*, com curadoria de Patricia Gouvêa e Claudia Buzzetti, no Midrash Centro Cultural e na Galeria do Ateliê da Imagem, em 2011, no Rio de Janeiro; e na Galeria Tina Zappoli em Porto Alegre, em 2012. Destacam-se também as seguintes mostras realizadas no Rio de Janeiro: a coletiva *Zona Oculta: projeto Cor de Rosa*, no Cedim, com o trabalho *De Boca em Boca*, em 2011, e as individuais *Fragments*, no Teatro do SESI, em 2010, e *O Reino do Outro Mundo Orixás – FotoRio 2009 – Casa Alto Lapa Santa – 2009*.

Milla Jung (Curitiba, PR, 1974)

Vive em Curitiba. Mestre em Artes Visuais pela Udesc, com especialização em Fotografia como Instrumento de Pesquisa em Ciências Sociais pela Ucam. Tem aperfeiçoamento em fotografia pelo International Center Of Photography, em NY, e

pela Escola para Assuntos Fotográficos de Praga, na República Checa. É pesquisadora da área de imagem e realiza projetos em fotografia e artes visuais sobre a potência das imagens no mundo contemporâneo. Também desenvolveu esta questão em sua dissertação de mestrado sobre a série Polaroids, do fotógrafo Robert Frank, intitulada *Robert Frank e a Operação de Montagem no Campo do Olhar*. Foi coordenadora do Núcleo de Estudos da Fotografia em Curitiba por oito anos, espaço dedicado à produção de fotografia e imagem, e reflexão sobre esses temas. Recentemente coordenou o projeto IMAGEMPENSAMENTO pelo 7º Edital Rede Nacional Artes Visuais/Funarte e foi selecionada para o XII Prêmio Marc Ferrez. Entre seus últimos trabalhos estão *Deserto de Real*, *Espaço de Afetos* e *País Imaginário*, expostos em diversos lugares.

Patricia Gouvêa (Rio de Janeiro, RJ, 1973) e Isabel Löfgren (Estocolmo, Suécia, 1975)

Patricia vive no Rio de Janeiro. cursou a ECO/UFRJ, por onde também é mestre em Comunicação e Cultura. Seu trabalho artístico prioriza a fotografia e a imagem em movimento e suas possíveis interfaces, no qual a noção de tempo constitui um dos principais eixos de pesquisa. Realizou exposições individuais e participou de coletivas no Brasil, Argentina, Colômbia, Equador, França, Itália e Suécia. Tem obras em coleções institucionais (MNBA/RJ) e privadas, como Joaquim Paiva (BR), Solita Misshan (EUA), Cesar Gaviria (CO), entre outros. Fez parte do coletivo Grupo DOC de 2005 a 2009. É fundadora e diretora artística do Ateliê da Imagem, centro de referência da fotografia e imagem no Rio de Janeiro. Lançou, em 2011, *Membranas de Luz: os Tempos na Imagem Contemporânea* (Azougue Editorial), fruto de sua

dissertação de mestrado; e, em 2012, *Imagens Posteriores* (Réptil Editora), além de participar em outras publicações.

Isabel vive na Suécia. Mestre em Linguagens Visuais pelo PPGAV – EBA/UFRJ. Sua atuação e formação artística inclui uma vertente de curadoria e pesquisa. Atualmente cursa o doutorado em Mídia e Filosofia na European Graduate School, sediada na Suíça. Seu trabalho artístico prioriza a fotografia e a instalação, e seu diálogo com noções de circuitos, relações espaciais e subjetividade, aliados a temas políticos e sociais. Atualmente tem projetos cuja realização se faz principalmente no espaço público, individualmente ou em colaboração com artistas ou grupos de pesquisa. Realizou exposições individuais e coletivas no Brasil, Argentina, Portugal, Colômbia, Suécia e Cingapura. Fez parte do coletivo grupo DOC, de 2005 a 2009. Publicou artigos na revista de arte sueca *Paletten*, e participa de painéis e palestras em torno dos temas da arte como prática social, política cultural, e teoria da arte.

Pedro Hurpia (São Paulo, SP, 1976)

Vive em São Paulo. Mestre em Artes Visuais (pintura e instalação). Participou em 2011 do programa de residência Artística SIM – Samband Islenskra Myndlidtarmanna (Reykjavlk/Islândia). Premiada no Concurso Fotográfico do Festival Hercule Florence (2010); Prêmio Leitura de Portfólio no SAC42 – Salão de Arte Contemporânea de Piracicaba (2010); Prêmio Arte Urbana/Arte Pública no 14º Salão de Arte Contemporânea de Campinas (2007). Realizou exposições individuais como *Cumplicidade*, na Galeria da Unicamp (Campinas– SP/2009); Museu Monitorado/Programa de Exposições – MARP (Ribeirão Preto-SP/2007); Ateliê Monitorado/Ateliê Aberto (Campina–SP/2006); e *In Memoriam*, na

Galeria da PUC Minas (Poços de Caldas–MG/2002). Atualmente é representado pela Galeria Marcelo Guarnieri.

Renato Chalu Pacheco (Belém, PA, 1977)

Vive em Belém. Repórter-fotográfico do jornal *O Liberal* de 2000 a 2009. Vencedor do Prêmio Tim Lopez de Investigação Jornalística em 2004. Fotografa para a Associated Press desde 2006. Prêmio aquisição no Arte Pará 2000 e 2005. Vencedor do 2º Grande Prêmio no Arte Pará 2010 com a instalação *Meta-Ver-o-Peso-Esquema*; vencedor, em 2º lugar, no edital Secult de Fotografia com o ensaio *Arari*, sobre o Marajó. Fotografa para as revistas *Cult*, *Trip* e *Living*. Atua na área do cinema e do vídeo em diversas produções de curtas e longas metragens, em película e vídeos digitais. Still dos filmes *Araguaia – A Conspiração do Silêncio*, *Marília*, *De Assalto* e *La Gran Final*. Fotografa e dirigiu a fotografia para o 1º e 2º volumes do livro/DVD da coleção *Sabores do Brasil* em 2005 e 2007, e dirigiu a fotografia para o documentário *Notícias da Terra do Mmeio*, sobre a irmã Dorothy Stang. Atua como diretor na Jambu Filmes, empresa especializada em audiovisual e projetos culturais. Dirigiu os DVDs *Eletrofunkdubsocial*, do coletivo RC, e *Estação da Saudade*, sobre os 80 anos do músico Mestre Laurentino.

Roberta Dabdab (São Paulo, SP, 1967)

Vive em São Paulo. É fotógrafa e artista visual (www.robertadabdab.com e www.xmaisx.com). Trabalha a fotografia como uma mídia que oferece imaginação a seus observadores através de um olhar multidisciplinar. Mestre em Comunicação e Semiótica na PUC-SP, teve como objeto de estudo a imagem digital, sua materialidade e imbricações

com a fotografia. Entre seus projetos destaca a mostra *Derivas*, coletiva na Galeria Vermelho em 2005; *A Língua das Coisas*, individual na Pinacoteca do Estado, em 2006; o projeto *Através da Porta* (2009), dentro do X-Moradias, no SESC Consolação, desenvolvido juntamente com a artista e pesquisadora Giselle Beiguelman, as coletivas *Do Espaço Estilhaçado* e *O Corpo Transfigurado* (2009) para a loja de design Micasa e a exposição *Geração 00 – A Nova Fotografia Brasileira*, no Sesc Belenzinho em 2011. Atualmente desenvolve projetos pessoais e nas áreas de editorial e de publicidade, bem como ministra aulas sobre questões filosóficas da imagem digital.

Romy Pocztaruk (Porto Alegre, RS, 1983)

Vive e trabalha em Porto Alegre. Mestre em Poéticas Visuais pela UFRGS, trabalha com fotografia, vídeo e performance, e vem realizando exposições no Brasil e no exterior. Após temporada em Berlim, onde desenvolveu trabalhos na Takt Kunstprojektraum, foi contemplada com a Bolsa Iberê Camargo para realizar residência no Bronx Museum, em NYC. Em 2012 fez residência no Sunhoo Creatives in Residency, na China. Foi uma das artistas selecionadas para o projeto Rumos/Itaú Cultural 2011/2013 e desde 2007 participa do projeto coletivo Percursos, com a artista Marina Camargo. Tem obras no acervo da Pinacoteca de São Paulo.

Tuca Vieira (São Paulo, SP, 1974)

Vive em São Paulo. Formado em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (1998). Fotógrafo profissional desde 1991, trabalhou no Museu da Imagem e do Som, SESC-SP e na agência N-Imagens. Fez parte da equipe de fotografia do

jornal *Folha de S. Paulo*, de 2002 a 2009. Atualmente é fotógrafo independente, desenvolvendo projetos envolvendo cidade, paisagem urbana, arquitetura e urbanismo. Entre as mostras realizadas destacam-se Prêmio Porto Seguro de Fotografia, São Paulo – 2010; *Do Espaço Estilhaçado*, Micasa, São Paulo – 2010; *Berlinscapes*, Fauna Galeria, São Paulo – 2011; *Fotografia de Rua*, Centro Cultural Mariantonia, São Paulo – 2008; *Consciencies and Frontiers*, Alte Poste Neukolln, Berlin – 2009; e *São Paulo A300mm*, Galeria de Nuevos Ministerios, Madri, 2007.

Wagner Yoshihiko Okasaki (São Paulo, SP, 1976)

Vive em Belém desde 2004. Graduado em Agronomia pela Universidade Federal Rural de Pernambuco em 1999. Trabalha como servidor público e atua como fotógrafo desde 2009, quando participou da Oficina “Photomorphosis”, ministrada por Miguel Chikaoka, na Fotoativa, à qual se associou em 2011. Vem participando de mostras coletivas como 18ª, 19ª e 20ª Mostras de Arte Primeiros Passos – Centro Cultural Brasil Estados Unidos (CCBEU) em Belém; *Panorâmica Belém – Territórios e Horizontes* (projeção) – Paraty em Foco 2011; 8º Salão Nacional de Fotografia Pérsio Galembeck, em Araras, SP; *Diversidade Religiosa Brasileira* – Associação Fotoativa, Belém; V Fórum Bienal de Pesquisa em Artes, Instituto de Ciências da Arte (ICA/UFPa), Belém; *Meu Primeiro Círio I e II* – SESC Boulevard, Belém; *IND!CIAL – Fotografia Paraense Contemporânea* – SESC Boulevard, Belém. Recebeu o Prêmio Especial de Fotografia na XIX Mostra de Arte Primeiros Passos, em Belém.

III PRÊMIO DIÁRIO CONTEMPORÂNEO DE FOTOGRAFIA COMISSÃO DE SELEÇÃO E PREMIAÇÃO

Heloísa Espada

Mestre e doutora em História, Teoria e Crítica da Arte pela Universidade de São Paulo. Atua nas áreas de história da arte, crítica e curadoria. Coordenadora da área de Artes Visuais do Instituto Moreira Salles e integrante do Centro de Pesquisa em Arte & Fotografia da Escola de Comunicações e Artes da USP. Foi curadora da exposição *As Construções de Brasília*, no Centro Cultural Fiesp, em São Paulo, em 2010.

Miguel Cikaoka

Fotógrafo, educador experimental e idealizador da Associação Fotoativa, em Belém, onde exerce a atividade de coordenador do Núcleo de Formação e Experimentação. Atua na área desde o início dos anos 1980, realizando oficinas no Brasil e exterior. Atualmente também desenvolve projetos de fotografia e artes visuais no Centro Cultural SESC Boulevard, em Belém. Além de participar da comissão de seleção, Chikaoka é artista o convidado da 3ª edição do Diário Contemporâneo em 2012. Nesse mesmo ano recebeu, em São Paulo, o Prêmio Brasil de Fotografia Especial, e, em Brasília, a Ordem do Mérito Cultural por sua contribuição à cultura brasileira, oferecida pelo Ministério da Cultura (MinC) em parceria com o das Relações Exteriores (MRE), da Educação (MEC) e da Ciência, Tecnologia e Inovação (MCTI).

Jorge Eiró

Arquiteto e artista plástico, professor do curso de Arquitetura da Universidade Federal do Pará e do curso de Artes Visuais da Universidade da Amazônia em Belém. Mestre em Educação, atualmente cursa o doutorado na mesma área, desenvolvendo pesquisa sobre narrativas visuais autobiográficas. Atua como artista e pesquisador com exposições no Brasil e exterior. Realizou oito exposições individuais, sendo a mais recente intitulada *Azulejaria da Companhia de Jorge*, apresentada em 2010.

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) · Natasha Guerreiro Corrêa (Coordenadora de Marketing)
Goretti Coutinho (Analista de Eventos)

Textos

Mariano Klautau Filho · Alexandre Sequeira · Heloisa Espada

Fotografias do Espaço Expositivo

Irene Almeida

Imagens da Capa

Frente: Wagner Okazaki · Projeto *O Apanhador de memórias*

4ª capa: Roberta Dabdab · S/T

Imagens de abertura

Érico Toscano (pág. 4) · Fernando Schmitt (págs. 6 e 34) · Roberta Dabdab (pág. 8)
Irene Almeida – trabalhos de Patrícia Gouvêa & Isabel Löfgren e Roberta Dabdab (pág. 10)
Pedro Hurpia (pág. 12)

Revisão Geral

Rose Silveira

Ficha Catalográfica

Regina Vitória Fonseca

Design Gráfico

Andrea Kellermann

III Prêmio

Diário

contem

de Fotografia

porâneo

REALIZAÇÃO

Diário do Pará

COLABORAÇÃO



MUSEU
UFPA



APOIO CULTURAL



PATROCÍNIO



