V Prêmio Diário
contemporâneo
de Fotografia

V Prêmio Diário contemporâneo de Fotografia

Diário do Pará
Belém
2014

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) · *Natasha Guerreiro* (Coordenadora de Marketing) · *Marcelle Maruska* (Analista de Marketing)

RBA – Desenvolvimento
Luis Folha (Gerente de Desenvolvimento) · *Oscar Alencar* (Supervisor de Desenvolvimento) · *Paola Wilm* (Web Design)

Projeto Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia
Mariano Klautau Filho (Curador e coordenador geral) · *Lana Machado* (Coordenadora de produção) · *Irene Almeida* (Curadora assistente) · *Luis Laguna* (Produtor) · *Joyce Nabiça* (Assistente de produção) · *Andrea Kellermann* (Designer gráfico) · *Adriele Silva* (Coordenadora da ação educativa) · *Deborah Cabral* (Assessora de imprensa)

Espaço Cultural Casa das Onze Janelas
Simão Robison Oliveira Jatene (Governador do Estado do Pará) · *Alex Fiuza de Mello* (Secretário Especial de Estado de Promoção Social) · *Paulo Chaves* (Secretário de Cultura do Estado) · *Carmen Cal* (Diretora do Sistema Integrado de Museu e Memoriais) · *Armando de Queiroz Santos Junior* (Diretor) · *Zenaide de Paiva* (Coordenadora de Ação Educativa)

Museu da Universidade Federal do Pará
Jussara da Silveira Derenji (Diretora) · *Sthefane Sagica* (Coordenadora da Ação Educativa)

Colaboração
Sol Informática

Apoio Cultural
Instituto de Artes do Pará

Comissão de seleção
Alexandre Santos, Rubens Fernandes Junior e Mariano Klautau Filho

Montagem das Exposições
Manoel Pacheco (Kiko)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

P925 V Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia / [textos Alexandre Santos, Rubens Fernandes Junior, Mariano Klautau Filho, Marisa Mokarzel]. – Belém: Diário do Pará, 2014.

164 p. : il.

ISBN 978-85-64094-??-?

1. Fotografia - Brasil. I. Santos, Alexandre. II. Fernandes Júnior, Rubens. III. Klautau Filho, Mariano. IV. Mokarzel, Marisa.

CDD - 770.981

REALIZAÇÃO COLABORAÇÃO APOIO CULTURAL PATROCÍNIO

Diário Contemporâneo de Fotografia e sua quinta edição

Depois de quatro anos com a definição de temas, pela primeira vez o Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia propõe tema aberto para a mostra dos selecionados e premiados. A ideia foi dar total liberdade de criação e expressão aos fotógrafos para que a beleza, a emoção, o sentimento, a energia, a visão da realidade, entre outros aspectos da vida, fossem apresentados com a sensibilidade daqueles que trabalham a arte e a técnica da fotografia.

O resultado dessa liberdade foi espetacular. Além de um aumento expressivo do número de inscrições de trabalhos neste ano, houve também uma diversificação nunca vista, o que, sem dúvida alguma, exigiu muito mais dos responsáveis pela seleção das obras que participaram da Mostra de Fotografia do Prêmio. A variação dos olhares dos artistas que tiveram os seus trabalhos selecionados foi grande. Surgiram ideias e flagrantes que impressionam pelo inusitado, pela capacidade do fotógrafo de enxergar a realidade de forma única e pelo uso competente de luzes e cores. Ampliando o programa das mostras, foram organizadas a exposição individual de Janduari Simões, artista convidado, e a mostra com jovens artistas, todos atuantes no Pará. O resultado das três exposições demonstra mais uma vez que a fotografia brasileira e, em especial os fotógrafos paraenses, têm enorme talento e uma capacidade incrível de se superar a cada novo trabalho.

Jader Fontenelle Barbalho Filho
Diretor Presidente do Diário do Pará

Valorizando a fotografia

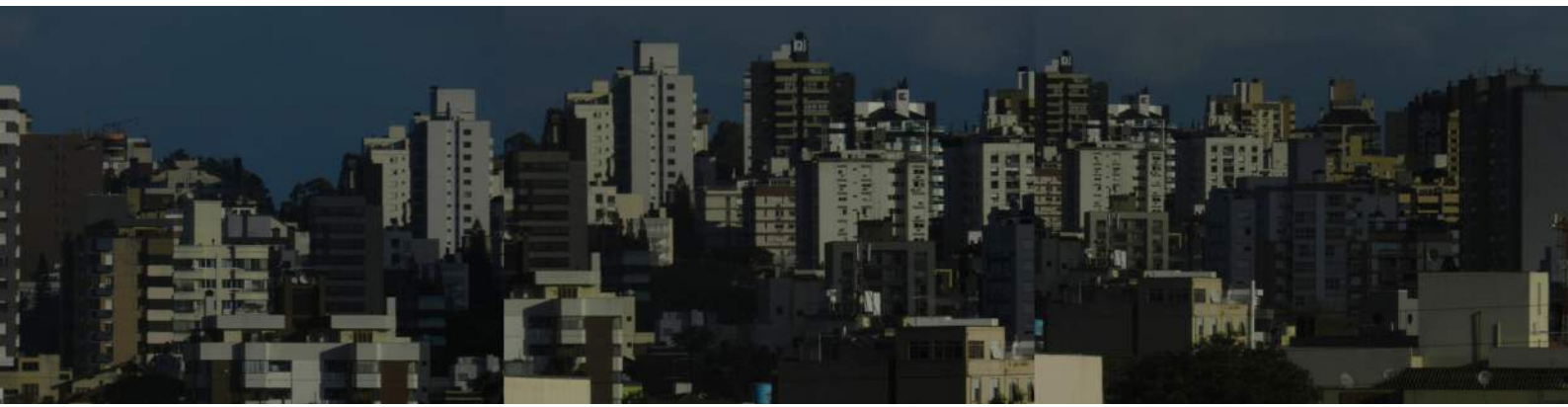
Para nós da Vale, a cultura tem um potencial transformador. Por isso, em todo o país, investimos em diversas iniciativas que contribuem para a difusão e valorização das manifestações populares, da música e das artes.

O Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia é um destes projetos apoiado por nós. A parceria com a Rede Brasil Amazônia de Comunicação (RBA) tem permitido que, desde 2010, possamos acompanhar nossos talentos da fotografia serem reconhecidos e ganharem visibilidade nacional.

Estamos presentes no Pará desde 1970 e aqui, ao longo dos anos, temos realizado ações que contribuem para o seu desenvolvimento e para a valorização dos costumes e da cultura de nosso povo, respeitando-o. Atuamos em negócios de mineração, logística e energia, sempre com o propósito de deixar um legado para a sociedade.

Desejamos que todos aproveitem e se deliciem com as fotografias de nossos artistas, reunidas nas páginas deste catálogo.

Paulo Ivan Campos
Gerente de Relacionamento e Comunicação da Vale, no Pará.



(Des)memórias

O Museu da UFPA recebeu, no ano de 2014, a exposição Cidade Invisível, do artista convidado Janduari Simões, e a Mostra Especial Pequenas Cartografias (e Duas Performances), que compuseram a programação do V Premio Diário Contemporâneo de Fotografia. Nesta edição, sem tema específico, a curadoria propôs que a fotografia fosse vista como "uma espécie de não lugar". A experiência fotográfica do artista convidado conduziu a uma passagem quase poética sobre período e lugares desta cidade, levando-nos a repensar o olhar cotidiano que lançamos, ou deixamos de lançar, sobre ela.

A desmemória, disse Simone de Beauvoir, nos permite conviver com as perdas. Assim conseguimos conviver com as mudanças no meio urbano por mais indesejáveis que nos pareçam ser. A série apresentada por Janduari Simões tem estreita relação com a memória e as perdas de Belém, ao mostrar o que poucos viram: a destruição da grande estrutura da Fábrica Palmeira e o que vimos sem ver, o vazio que ela trouxe.

Na outra série do mesmo autor, a arquitetura da cidade continua a ser mostrada, convidando-nos a ver suas faces modernas e periféricas. Seu olhar pousa nas estruturas que um dia foram modernas e que hoje decaem junto com os centros históricos tradicionais, destinadas a compor a desmemória da periferia e suas inventivas construções suburbanas, cheias de cor e movimento, que estão sendo velozmente substituídas pela monotonia da padronização.

A mostra *Pequenas Cartografias (e Duas Performances)* reúne a produção mais recente dos artistas atuantes em Belém. Os trabalhos também dialogam com a memória, só que no sentido estrito de histórias pessoais, ampliando, por outro lado, tais experiências particulares com o ambiente do prédio em que as imagens são mostradas.

O período da borracha que nosso prédio ilustra é hoje memória mantida. As mostras nele vistas falam do que ainda se dilui e desfaz. A desmemória pode nos ajudar a encarar as perdas e a seguir em frente, mas a memória nos nutre e permanece.

Jussara Derenji
Diretora do Museu da Universidade Federal do Pará – MUFPA

Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia: a quinta edição

O **Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia** chega ao seu quinto ano, consolidando um espaço de produção e circulação da arte brasileira contemporânea por meio da fotografia. O território da imagem fotográfica significa para o projeto um campo de convergências poéticas, experimentações materiais e investigações filosóficas.

Desde 2010, o Diário Contemporâneo realizou, em Belém, diversas mostras de artistas selecionados, premiados e convidados, palestras, encontros, cursos e oficinas, e publicou quatro livros, reunindo imagens dos trabalhos, entrevistas, ensaios críticos e artigos de pesquisadores de todo o país.

Em quatro anos de existência, e tendo o fotográfico como norteador, o projeto também selecionou e exibiu pintura, desenho, vídeo, trabalhos instalativos e sonoros, objetos e narrativas literárias.

Além das exposições, a participação de curadores, artistas e professores nas comissões de seleção e nas palestras promoveu o diálogo entre pesquisadores do Pará e de outros estados contribuindo para uma observação mais ampla sobre a produção emergente no Brasil.

Para cada edição, ao longo desses anos, o projeto propôs questões aos artistas, evitando a tradição ilustrativa da fotografia; explorando o tema enquanto conceito, mote para o artista experimentar sua liberdade poética ou ainda torná-la uma tradução possível para as questões propostas nos editais.

Tivemos, então, *Brasil Brasis*, em 2010, *Crônicas Urbanas*, em 2011, *Memórias da Imagem*, em 2012, e *Cultura Natureza*, em 2013. Para o ano cinco do projeto, não propusemos nenhum tema, e a resposta dos artistas reafirmou a fotografia como uma espécie de não-lugar, em diálogo constante com diversas linguagem e com as pretensões do projeto. Apenas reiteramos a livre experimentação que a fotografia, desde suas origens, exerce no campo da arte. Esta publicação não só representa a quinta edição como também a intenção de fechar um primeiro ciclo do **Projeto Diário Contemporâneo de Fotografia** e iniciar outros que consolidem, em Belém do Pará, a pesquisa, reflexão e a produção de arte e fotografia no Brasil.

Mariano Klautau Filho
Curador Geral do Projeto

Sumário

Os não-territórios da arte fotográfica 13

Artistas Premiados 21

Artistas Selecionados 41

Fotografia: campos de expansão 115

Artista Convidado 119

Cidade invisível 129
Mariano Klautau Filho

Imagem, registro, poética 136
Uma conversa com Janduari Simões

Pequenas cartografias (e 2 performances) 148
Mariano Klautau Filho

Alexandre Santos 155

Biografias 164

Poéticas, conversões e territórios da fotografia

O mundo contemporâneo alterou códigos, criou novos vocabulários, estabelecendo diferentes formas de leitura. Cada vez mais nos deparamos com uma rede de ações que tanto pode ocorrer em situações privadas e íntimas, como existir em espaços públicos citadinos e digitais. As confluências de ideias, informações, assim como os compartilhamentos efêmeros e mutáveis de pensamentos e imagens, são responsáveis por novas propostas e configurações da arte produzidas no caos de um universo que se perde entre tantos significados e múltiplos direcionamentos. São nesses campos de tensões, de ordem e natureza diversas, que podemos situar muitas obras que compõem a mostra do V Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia.

Sem questões temáticas ou específicas propostas pela curadoria, o conjunto de trabalhos acabou por refletir uma variedade rítmica e uma ampliação das dissonâncias provocadas pela fotografia no campo artístico. Os trabalhos premiados podem funcionar como eixos norteadores para uma compreensão panorâmica das experiências diversas apresentadas na mostra.

Bank Blocs, de **Alberto Bitar**, adere à objetividade documental quando mostra, direta e frontalmente, como uma peça publicitária, as fachadas das instituições financeiras feridas e protegidas por tapumes em uma situação de paradoxo: uma antipublicidade reveladora da falência da economia global descompromissada e distanciada da realidade social. As fachadas foram tapadas depois dos ataques do movimento Black Blocs. Os tapumes marcam a fronteira da segregação histórica entre desenvolvimento econômico e qualidade social. Nessa perspectiva, o trabalho nos faz pensar sobre o revide, a reação, o movimento em direção àqueles que, de fato, atiraram as primeiras pedras.

Ao Lado, de **Diego Bresani**, incorpora a encenação como mecanismo poético num lance de olhos e de memória. Com apuro, beleza e técnica, o artista refaz uma imagem fugidia, um instantâneo do cotidiano; cenas banais agora reprogramadas com elegância teatral. Tudo construído, organizado e, no entanto, movido por um fenômeno da percepção como ponto de origem. Extraídas de uma observação sobre o cotidiano, sobre acontecimentos ordinários vistos de relance de dentro do carro, as cenas são reorganizadas graças à memória fotográfica do artista. Dessa forma, Bresani põe as cenas novamente em funcionamento, ressaltando suas lacunas e silêncios no contato com espectador.

Dedicatórias – Cinco Crônicas, de **Yukie Hori**, desdobra a imagem em universos que vão do cinema à literatura, da pintura à fotografia. Ao dialogar com artistas japoneses de gerações e séculos diferentes, Hori tece uma trama firme de referências e materiais em que o meio fotográfico se mostra tão gestual quanto o desenho, a gravura ou a pintura. E por meio da fotografia, quase tudo se transforma em experiência literária, em um sentido hipertextual. As cinco crônicas de Yukie Hori são dedicadas a Shinzo Maeda, Takuma Nakahira, Junichiro Tanizaki, Tohaku Hasegawa e Yazujiro Ozu. Cada crônica é um ato de reescrever o universo de um artista, e seus materiais de reescrita acontecem na medida em que cada poética a provoca: pintura, literatura, fotografia e cinema. Todas as poéticas absorvidas colaboram para as paisagens particulares que só Hori soube inventar e converter em escrita.

Na mesma perspectiva de construção de um discurso e com semelhante grau de refinamento no uso de materiais, **Ionaldo Rodrigues** desenvolve um trabalho de verve benjaminiana na observação da cidade, e tem na arqueologia seu mote. Valendo-se de um olhar refinado, escava o solo urbano e faz emergir algumas peças poéticas para montar sua narrativa, ao passo que a utiliza como meio de experimentação de processos artesanais e históricos da fotografia. Em *Drenagem*, o artista percorre os processos de captação e impressão fotográficos para refletir sobre um mecanismo

civilizatório da cidade. Constituído por pedaços, assim como os vestígios urbanos, o trabalho parte da imagem de uma tampa de bueiro cuja palavra *drenagem* está gravada no metal. O artista segue desdobrando imagem (e a palavra) e suporte (processos de captação e impressão) em uma série montada, na qual cada bloco de imagens é executado por processos diversos como daguerreótipo, pinhole, processo van dyke e imagem digital.

Há um percurso que investiga tanto as mudanças e interferências no solo urbano, na captação e controle da água na cidade civilizada, quanto as operações de captação e impressão da imagem na cultura civilizada. O políptico *Incisão*, em papel salgado, mostra, por exemplo, o macadame da via pública aberto, deixando exposta a tubulação de água da cidade em um bairro central de Belém. O díptico final da série é a apropriação de uma fotografia de Charles Merville, da Paris de 1866, imagem-chave da construção conceitual do trabalho: "Entre os estudos de nuvens densas sobre Paris e as vistas urbanas com a presença da 'água impura' das cidades correndo pelo calçamento estreito de macadame, encontro a drenagem nas fotografias de Charles Marville... Síntese das incisões que alargaram vias e disciplinaram um novo regime do seco, do úmido e do charco nas cidades da civilização", descreve o artista.[1]

A apropriação das imagens de Paris é a identificação imediata com o bairro do Reduto, em Belém, onde Ionaldo sempre viveu. Antigo bairro operário, o Reduto fica no limite com a área central de Belém e cujas vias de macadame estão constantemente sendo abertas para mudança de tubos e para conter o solo alagado da cidade. O charco parisiense tomou uma identificação pessoal no trabalho do artista, que encerra a série com um díptico chamado *Drenagem Marville*, inventado pela extração de duas partes da fotografia de 1866. A série de Ionaldo, além da sofisticação conceitual, é um trabalho de experimentação plástica com o meio fotográfico, no qual a técnica e a tecnologia permitem desencadear poéticas que anulam os limites entre gesto, máquina e programas de representação.

É da capacidade variável de significações e da conversão ilimitada entre as linguagens que se alimenta a fotografia na produção contemporânea. Alguns trabalhos realizam essas conversões de modo sutil e preciso. A perspectiva cinemática em *O Menino*, de **Pedro Clash**, e a dimensão objetual em *Campo Cego*, de **Ivan Padovani**, são exemplos de tal conversibilidade do meio fotográfico.

Em *O Menino*, Pedro Clash parte da experiência cotidiana de buscar seu sobrinho na saída da escola. O caminho de volta para a casa cumpria um mesmo roteiro e que, no entanto, foi quebrado com a presença da câmera fotográfica, que passou a registrar o menino em sua andança cotidiana pelos lugares e paisagens ao longo do caminho. De repente, o que parecia tão banal e sem importância se transforma em um acontecimento visual. O garoto, tal qual um performer, encena sua caminhada num jogo entre retratista e retratado, paisagista e paisagem. O rigor visual da série emerge na relação entre o olhar cinematográfico de Clash e a surpreendente concisão de gestos e autoconsciência corporal do menino no espaço fotografado.

O resultado é uma breve e discreta narrativa, como uma espécie de curta-metragem sobre o fragmento de uma história pessoal, num breve momento da vida – infantil de um e madura de outro. Certamente, *O Menino* poderia funcionar como um autorretrato duplo, que alcança a experiência de um filme ficcional sem deixar de ser um registro memorial de um álbum familiar.

Campo Cego, de Ivan Padovani, constitui-se de imagens de empenas – face inexpressiva dos edifícios – apresentadas como um conjunto de blocos de espessuras diversas, seguindo o ritmo de um *skyline*. Soma-se ao conjunto um livro de folhas translúcidas, que joga com a superposição dos brancos e cinzas da fotografia. Das abstrações do concreto às experiências conceituais de uma fotografia de herança

1 Ionaldo Rodrigues em seu dossiê.

alemã, a série parece delimitar sua área sobre o alicerce de tais tradições recentes. E de fato o faz, com apuro na observação e senso construtivo no intuito de inventariar um componente da paisagem que não vemos no horizonte. No entanto, o trabalho escapa da tradição por um processo experimental sutil, mas não menos inquieto. As oposições se dinamizam no modo como o artista compreende e materializa suas imagens.

Padovani retira os edifícios do anonimato da paisagem urbana, mas os individualiza de modo uniforme e sem identidade. Ação que recoloca o sentido do objeto em seu aspecto artificial: a eliminação da perspectiva, a centralização do assunto, a anulação da cor, a captação frontal. As dualidades se apresentam nas próprias imagens que, de um lado, não mostram nada a não ser planos lisos e opacos, mas cujos traços discretos e individuais de cada prédio podem revelar linhas que demarcam compartimentos, escadas, andares, vestígios de pichação ou manchas do tempo; índices de uma vida real e de uma cidade palpável. A solidez cede lugar tanto aos enigmas do objeto plástico voltado para sua materialidade fotográfica quanto às decifrações de sua condição de signo social: objetos vazios, túmulos gigantes, prédios sem rosto, obeliscos sem história ou um campo minado de implosões.

Brinquedografia, de **Tom Lisboa**, é voltado para o pensamento conceito que está presente nas imagens que vemos e produzimos. Ao invés de estruturar teorizações complexas, vale-se de frases de pensadores da imagem e da fotografia para criar pequenos brinquedos, câmeras de plástico que, através de seus visores, fazem-nos observar – como imagem – as frases girando em círculos.

Tomando Flusser como guia, Lisboa propõe pensar em conceitos antes da imagem. Suas câmeras coloridas chamam para o lúdico, remetem a brinquedos inocentes, desprovidos de uma ordem racional, porém ao inserir no objeto manipulável frases de Flusser, Barthes, Sontag, Cortázar entre outros faz a ponte entre palavra, imagem mental e conceito. Lisboa exercita essa mobilidade por meio do objeto (câmeras de brinquedo) e do video (telas em que as frases também aparecem em movimento circular), ampliando ainda mais as possibilidades de leitura da imagem como conceito.

Outro trabalho que remete ao objeto, num curioso jogo com o tempo e as origens da fotografia, é *Das 6 às 18*, de **Juliana Kase**. Kase brinca com as inversões entre o negativo e o positivo no processo de contato direto do fotograma. A artista surpreende quando escolhe um aparelho celular como objeto a ser gravado diretamente na folha do papel fotográfico. A tela luminosa do objeto celular grava no resultado final de impressão um constante retângulo negro enquanto que a moldura ou fundo alterna variações do branco ao cinza, correspondendo ao tempo de exposição experimentado pela artista.

São 13 imagens que compõem o políptico fotográfico. Treze imagens "iguais" em sua estrutura de desenho geométrico, saídas de um processo analógico tradicional. Por outro lado, diferenciam-se na alternância de tons e tempos evocados pela experiência da luz. E ainda resulta em um diálogo no qual parecia haver somente oposição: "O trabalho confronta dois momentos da tecnologia – a analógica e a digital – na tentativa de repensar quais são as possibilidades poéticas da linguagem analógica em meio a animosidade em torno das novidades da linguagem digital.."[2] O trabalho de Juliana Kase evoca uma fisicalidade própria dos processos embrionários do fotograma e a recoloca na experiência da produção da imagem digital.

Em *Autômatos*, **Péricles Mendes** combina materiais, percepções e procedimentos distintos para inventar uma ordem e suavidade aos elementos funcionais e caóticos que ocupam o espaço da cidade. Mendes capta o emaranhado de fios elétricos, postes de iluminação e a presença flutuante dos pássaros em voo, e os transforma em um

2 Juliana Kase em seu dossiê de artista.

trabalho de desenho, embora sua linguagem esteja na mistura entre vídeo, fotografia objeto e som. O que está imperceptível no cotidiano ou perceptível, como objetos sem forma nem equilíbrio, transforma-se em narrativa videográfica, na qual o sentido de flutuação, muito bem extraído das imagens dos pássaros, parece reordenar o caos. O que está implícito para além da materialidade híbrida de *Autômatos* é o trabalho silencioso da observação, que age numa reconfiguração estética do mundo concreto, antes mesmo de sua matéria palpável.

Em certos aspectos, o vídeo *Com que Sonham os Peixes*, de **Marlos Bakker**, entra numa frequência aproximada ao trabalho de *Autômatos* quanto a construção de uma atmosfera de flutuação no caos urbano. Dessa vez, o artista sugere a invenção de um mundo submarino no qual se movem motoristas, passageiros e automóveis.

Bakker vê as ruas congestionadas pelo trânsito intenso como um grande aquário e localiza seus personagens dentro dos carros dentro em um tempo suspenso que a sua imaginação constrói. Divisados pelos para-brisas, tendo seus rostos e expressões misturadas aos espelhamentos e fusões – limite entre a realidade externa e o mundo particular no interior de seus carros –, as pessoas ressurgem quando poucos segundos do tempo captado são ampliados para alcançar um possível ritmo interior dos personagens. O som ambiente dos engarrafamentos é incorporado ao vídeo, e sua igual distorção pela câmera lenta marca o tempo paralelo que Bakker soube tão bem extrair do tempo real da cidade.

Felipe Bertarelli também soube inventar um outro tempo urbano a partir do envolvimento que tem com a mesma cidade, na série *as paisagens*. A série é constituída de paisagens noturnas onde diversas vias traçam o caminho de transeuntes e automóveis: ruas, passagens, túneis, escadas, portões, curvas. No lugar de movimento e trânsito, vemos ruas escuras e vazias, pontualmente iluminadas em uma pequena parte do trajeto. O artista busca o sentido de perda da direção na medida em que sua luz – "que remete à iluminação de cenas de natureza morta"[3] – é insuficiente para apontar caminhos. As fotografias de Felipe Bertarelli solicitam uma observação mais detida do espectador, pois as zonas escuras requerem a mesma sofisticação perceptiva dedicada aos espaços da luz pontual.

Os trabalhos de **Francilins Castilho** e **Rafael D'Alò** distanciam-se da relação estritamente sensorial com o ambiente fotografado, como nos exemplos anteriores de Bakker e Bertarelli, na medida em que utilizam a fotografia em uma operação simbólica do assunto escolhido, para construir imagens cuja plasticidade é mais eloquente.

Limbo é um livro objeto constituído de imagens escuras, monocromáticas e de grãos acentuados. Jogando com a abstração e a percepção sensorial, a série de grande carga erótica vai se revelando de modo explícito, numa observação mais alongada na manipulação do livro. Partes de corpos, genitálias, pelos e peles fazem parte do universo com o qual Francilins trabalha há tempos, sendo que, por meio do livro, leva o espectador a ficar mais próximo do corpo sexual. As páginas se abrem em diversas direções como um quebra-cabeças que pode inclusive ser completamente desmontado.

A materialidade do livro e a plasticidade das imagens são construídas sob a metáfora do limbo, um lugar que, a despeito de sua carga sombria, seria o lugar do prazer carnal. O livro objeto ocupa um espaço imersivo, pouco iluminado por luzes baixas, de velas ou lâmpadas amarelas, criando um ambiente de penumbra que permite à experiência da identificação imediata do assunto fotografado perder sua importância primeira, valorizando o contato mais instintivo com a matéria das imagens. Nesse sentido, o trabalho de Francilins imprime uma atmosfera religiosa ao prazer sexual, transformando o ambiente numa espécie de altar.

Em *Arranjos Tropicais para um Rei Morto*, Rafael D'Alò procura um diálogo possível entre arquitetura europeia e natureza

3 Felipe Bertarelli em seu dossiê de artista.

nativa, tendo como referência a história da conquista portuguesa sobre o território brasileiro. D'Alò justapõe fotografias em preto branco do Mosteiro dos Jerônimos, em Lisboa, e naturezas-mortas coloridas fotografadas com sofisticação publicitária. O que parece ser a união inusitada de duas belas imagens que não se combinam, ou que se unem apenas pela beleza e o rigor compositivos, traz uma boa dose de ironia e reflexão política sobre o imperialismo português.

A arquitetura do mosteiro erigida no reino de Dom Manuel I, o chamado período manuelino, é um símbolo cultural que marca o período da expansão territorial de Portugal. As natureza-mortas foram fotografadas por D'Alò inspiradas nos quadros de Albert Eckout, o holandês conhecido pelas primeiras pinturas do gênero representando exuberância brasileira. Seus arranjos tropicais reuniram frutas e plantas encontradas ao redor de sua casa, portanto espécimes consideradas brasileiras, mas que, na verdade, funcionam como uma metáfora das extrações e extravios ocorridos entre império e colônia: "Vale ressaltar que muitas dessas plantas, flores e frutas que hoje consideramos nativas e brasileiras, foram na verdade trazidas pelos navegadores portugueses e introduzidas aqui ao longo do período de colonização".[4] O trabalho conceitual de Rafael D'Alò se constrói a partir da mesma sofisticação formal com que é apresentado e traz uma inflexão política quando ironiza o tráfico de culturas. É por isso que ele oferece agora seus arranjos tropicais a um rei morto, fazendo alusão direta ao corpo de D. Manuel I enterrado no Mosteiro dos Jerônimos.

Alex Oliveira e **Paula Huven** tomam partido da fotografia antes como um dispositivo de ações propositivas que exercitam, por um lado, a relação da máquina com o tempo, e, por outro, desembocam em experiências performáticas coletivas. O resultado se dá pelo conjunto de imagens que, além da precisão formal e o apuro estético, incorpora no processo um envolvimento com o corpo e o trânsito entre as linguagens.

Em *Revelador H202*, o fotógrafo performer Alex Oliveira convoca os participantes a descolorir cabelos e pelos do corpo com água oxigenada, em situações e contextos distintos. De uma proposta inicial lançada em rede social, o artista continua as performances e processos da ação em Salvador, Suécia e Berlim. Cria-se uma rede de interações em que o aspecto revelador do H202 (água oxigenada) serve de elemento condutor das identidades pessoais e dos lugares onde a ação ocorre. Alex propõe um jogo divertido entre o registro e a construção ficcional no qual atua igualmente como personagem. A série – composta por 11 imagens – possui o encadeamento espontâneo dos acontecimentos em ação e uma sensibilidade particular para a imagem fotográfica.

Paula Huven faz de sua *Apneia* também um lugar de experiência e encontros mediados pelo aparelho. O tempo de velocidade da câmera é marcado pela respiração interrompida dos fotografados, mergulhados em uma piscina a convite da artista. O tempo de submersão dos corpos registrados em baixa velocidade produz retratos de outra natureza sob o efeito da água e dos rastros deixados pelo movimento dos corpos. O formato quadrado e em preto e branco, modo clássico de criação do antigo retrato é agora utilizado para "suscitar acontecimentos, e a imagem torna-se o próprio lugar da experiência".[5] Paula Huven aposta na diluição das formas e na ausência de controle sobre o tempo do registro, tomando o ato fotográfico a favor da sofisticação.

A série *Balaclava*, de **Rodolpho Lamonier**, iniciada durante a Copa das Confederações, em 2013, insere-se na complexidade do mundo atual. O artista recria uma situação delineada no movimento político e social que arregimentou multidões, sem ter exatamente uma ideia centralizadora

4 Rafael D'Alò em seu dossiê de artista.

5 Paula Huven em seu dossiê de artista.

que se concentrasse em um ideal mobilizador. Nascidos de várias reivindicações, sem levantar uma bandeira partidária específica, esses atos políticos proliferaram-se pelo Brasil e, sem arma em punho, munido de uma máquina fotográfica, Lamonier viajou por Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo para fotografar os Black Blocs, grupos mascarados, que se destacavam nas passeatas. Na contracorrente, interessava-lhe menos o que ocorria nas ruas e mais a intimidade daqueles que escondiam seus rostos em meio à massa humana. Apesar de mantida a identidade oculta, a intenção era reverter sentidos, substituir (ou esvaziar) o ato violento pelo aconchego do ambiente familiar. Com humor cáustico, questionava a ambiguidade dos papéis identitários, diminuía a distância entre o vandalismo e o ato lúdico, quase inocente, de posar para fotografia.

Vapor Ferro Chão, de **Victor Galvão**, é proveniente de uma pesquisa que desenvolve desde 2012 pelos subúrbios industriais de várias cidades. Galvão desloca-se em movimentos contraditórios, que ele explica serem repletos de situações de atração e repulsa. Deixa-se ir por lugares que se transformam em paisagens quase irreais, em que os vazios se perdem no indefinido espaço, às vezes ameaçados pelas nuvens, às vezes intermediados pela lente que desfoca e embaça a imagem. Trata-se de uma quase arqueologia de uma cidade fantasma, anunciando a provável catástrofe, que talvez nunca aconteça, mas se encontra assinalada no humano ausente e se potencializa nas torres das fábricas, nas garras dos guindastes que descansam no hangar.

O inóspito, o pouco habitado, é a outra face ou a mesma que se configura no fluxo incessante da cartografia contemporânea, sempre sujeita a novos mapeamentos, cartas e relevos, que não mais dão conta da mobilidade fronteiriça, incapaz de demarcar territórios. *A Viagem pela Linha Invisível*, de **Marco A. F. e Eduardo Veras**, propõe caminhar por essa questão demarcadora, que traz em sua memória os vestígios das negociações diplomáticas advindas das grandes disputas territoriais ou das pequenas infrações, dos passaportes falsificados, do trânsito proibido, no qual as trocas culturais, responsáveis pelas inúmeras narrativas, não nos dão mais conta da história da fronteira. Prevalecem os matizes que subvertem a linha do horizonte para embrenhar-se nas curvas, na "linha imaginária e simbólica" que, liquefeita, desprende-se da forma para livre navegar o Brasil, a Argentina, o Uruguai, sem que se saiba onde começa a terra, onde nasce o rio.

Avistar a *Paisagem Ambulante 381* não é tarefa destinada somente a **Daniel Moreira**, mas a qualquer viajante mais atento que se permita transitar entre rodovias, percebendo paisagens e personagens que se locomovem pelas arredores das estradas e nelas se encontram em um caminhar migrante, no contraste do sedentário e do nômade, muitas vezes identificado por seus objetos e indumentárias incomuns. Há uma estética própria, na qual o horizonte pode perder-se no barro, no asfalto, na placa e dizeres que quebram a monotonia da reta quase infinda, surpreendida por curvas e desvios, por detritos e sinais de abandono. Andarilhos e paisagens, em preto e branco, rearrumam as narrativas tecelãs, memórias perdidas e encontradas no olhar afetivo e sensível de Moreira.

O que se desfaz com o tempo fica perdido e se acumula na imagem, que não dá conta de si e se desbota presa ao dispositivo que desvirtua os dados e não reconstrói o que de fato foi. A *Ruína-Álbum, 2012-2013*, de **Juliano Ventura**, organiza as imagens do processo de demolição de uma casa localizada na cidade de Santa Maria, no Rio Grande do Sul. Ali ninguém mais habita, restam os destroços, as histórias perdidas que se desfizeram antes da arquitetura romper sua estrutura e desabar. As madeiras de sustentação dão lugar às linhas; a cor é um importante dado estético que perdeu o significado passado para ganhar outro ao se tornar imagem e enquadrar-se no limite do olho, no limite do álbum. As ruínas não mais ocupam as ruas da cidade, abrigam-se no relicário destinado à coleção

de lembranças dos destroços arquitetônicos, da anacrônica saudade do que ali existiu.

Nesse vaivém de habitações, rodovias e fronteiras pode-se deparar com as *Referências Móveis para Cidades em Trânsito*, de **Nelson Pellenz**. Da janela do aprtamento ele registra as imagens da cidade, prefere os dias nublados, quando detem-se no deslocamento das nuvens e espera a incidência da luz, o momento exato em que determina a luminosidade desejada. Neste instante a cidade adquire a forma e a cor planejada, transformando-se no marco referencial que se transforma em imagem, os dados citadinos transportam-se para o cenário fotográfico, sem mais ser o objeto despede-se da condição de paisagem urbana para ser a paisagem criada por Pellenz, idealizada no trânsito da luz, até desviar as intempéries para atingir a luminosidade e a cor por ele determinada.

Em *Céu Encoberto... Dia Chuvoso em Curitiba*, de **Marilsa Urban**, pode-se encontrar outra intenção, outra paisagem. A janela desta vez não abre-se para a observação estética do lugar, mas para a realidade, o caos urbano da imagem cotidiana, da movimentação dos trabalhadores que consertam fiações, locomovem-se em gruas, sobem em postes, escadas, transitam por buracos na busca de soluções de problemas. Como afirma Urban, "são oito horas de trabalho, sem condições de reprise". Depois que o espetáculo acaba, fica o registro, o olhar plongé de quem, do alto, presenciou tudo num dia chuvoso, de céu encoberto, em Curitiba. A calmaria de quem se encontra protegido no limite da porta, no conforto do terceiro andar, contrasta com os fios de tensão simbolicamente representativos daquilo que pode se romper a qualquer momento, distender-se e causar danos.

Claustrofobia, de **Letícia Lampert**, traduz parte desse universo esgarçado e tensionado que, próximo ao corpo, faz-se presente na ponte entre a privacidade da casa e o lado que deveria ser a rua, a paisagem urbana. Mas aquilo que se apresenta intermediado pela janela não é a amplidão possível do desenho da cidade; é o confronto de arquiteturas, as oposições de moradias, o muro que impede a visão de descortinar o plano a plano da perspectiva. Sem a profundidade de campo, vê-se obrigado a conviver com as frestas, com a parede que impede o ar e conduz à claustrofobia. O grafismo exibe-se nas lacunas, resta ao olho a composição do confinamento, a estética recortada de outras janelas. A luz deixa visíveis as superposições de linhas, os vestígios de vidas ausentes.

O diálogo entre o dentro e o fora permanece em *Narrativa do Real Imaginário*, de **Amanda Copstein**. Desta vez, a sequência constrói a trama possível, reconstruída com o outro olhar: o daquele que vê as imagens dispostas na parede, cuja formatação ele dribla e realinha de acordo com seu próprio enredo. Imagens em preto e branco sucedem-se na história contada entre persianas e cercanias, de onde se percebe a água, sem que se molhem os pés. Natureza e religião habitam o mesmo conjunto de imagens mantendo, no entanto, uma distância relativa. Entre Cristo e a Madona interpõe-se o crucifixo. Qual dor acompanha a família? Qual dor percorre os lençóis? Isolado em suas camas, disperso em sonos e vigílias, o casal abriga-se no enigma. Copstein vale-se de Didi-Huberman para dizer que "Todo olho traz consigo a névoa" e é nela que o imaginário infiltra-se e tece as narrativas.

Contar histórias também é a opção de **Carolina Góes**. Nesse universo contemporâneo tão atravessado por sucessivos enredos, muitas vezes incompletos, por prosseguirem infinitamente numa tessitura em constante processo, é comum sermos interceptados por diferentes personagens. Góes parte da premissa de que **O Mundo é Pequeno**, e assim constitui seus cenários miniaturizados, composto por nove quadros onde habitam personagens, envolvidos em cotidianas narrativas de um mundo rizomático que se revela cada vez mais impessoal. Cada quadro, uma frase, uma ironia, uma apropriação, um *ready-made* sob intervenção, no qual são testemunhados os deslocamentos

dos microcosmos que se inter-relacionam, mantendo a independência de suas histórias.

Na contemporaneidade, as narrativas universais deram lugar às pequenas narrativas, advindas de um universo particular, individual, perpassadas por subjetividades, sem receio de conviver com referências ou de olhar para o passado e dele retirar o motivo que gera o desdobramento do processo criativo. Sem personagens ou enredos, **Fábio Del Re** detém-se nas pinturas de Giorgio Morandi e permite que invadam o seu imaginário e se espalhem por seu estúdio, ocupando prateleiras, pisos e mesas. A fictícia invasão permitiu ao fotógrafo transportar a pintura para a linguagem fotográfica, afinal o que lhe interessava era a luz sobre os objetos, a composição, para que pudesse transformar o preto e branco em um campo pictórico, constituído por negro, brancos e cinzas.

A composição, o jogo de formas e a sutileza da cor reafirmam-se no universo de **Marcelo Figueiredo** pelo viés da arquitetura que, por meio dos fragmentos, dos *Poliedros Arquitetônicos*, valoriza os planos, inclinações, linhas e luzes. O dentro e o fora, assim como os cheios e vazios, estabelecem um diálogo no quase abstrato do enquadramento, nas estruturas transformadas em sólidos, em esculturas aludidas nos azulejos fotográficos, na cor que se insinua entre cinzas. A volumetria deixa vago o lugar exclusivo da pintura, associa-se ao fotográfico para dispor o jogo estético e de linguagem.

Seguindo a formatação dos retângulos conjugados para dispor suas imagens, partindo do conceito de aquecimento global, **Isabel Santana Terron** cria a *Viagem ao Redor do Meu Chuveiro*. O que prevalece não é o sentido crítico que possa ter o desperdício de água, mas o cenário íntimo no qual o escorrer da água e o som úmido motivam o devaneio, a viagem dentro de si. O óbvio na obra de Terron inexiste, distancia-se do descritivo, dá lugar à fração da imagem que não se deixa revelar na completude da cena. A viagem é furtiva, contruída na quimera da inconstância da própria imagem que, volúvel, logo se desfaz para que outra surja.

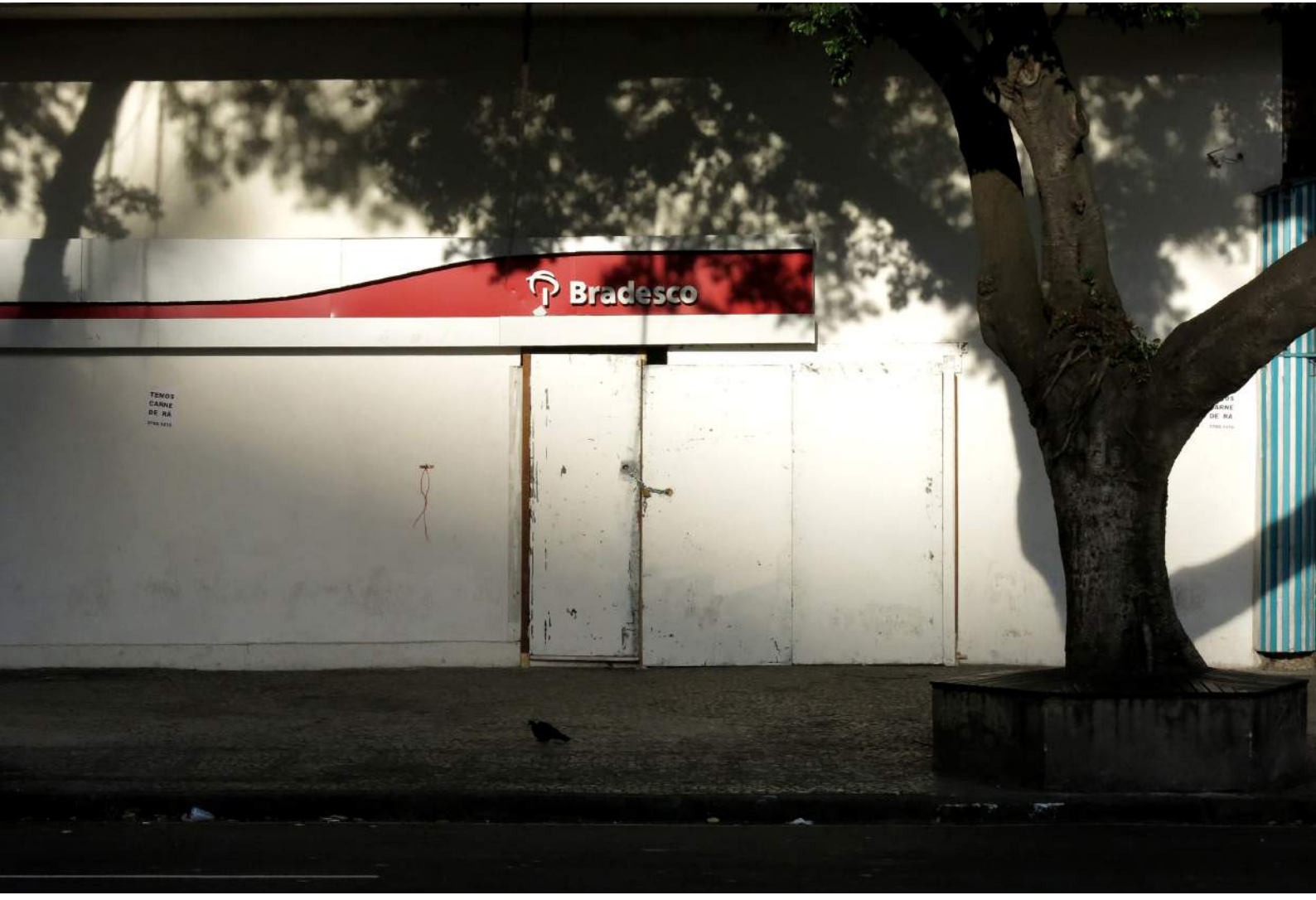
A inconstância da imagem, a intimidade visitada também se apresenta em *Flash*, de **Keyla Sobral**. O que se evidencia, no entanto, é o efêmero instante, o segundo que marca o tempo do piscar de olhos, a memória fugidia, incapaz de reter o momento vivido. Trata-se do verbo que não se sustenta no presente, dada a rapidez com que se torna futuro. Mas o flash também é a luz artificial que auxilia o ato fotográfico, ou se revela no neon que torna mais visível o que, ou quem, quer brilhar. A ambiguidade devolve a inconstância da luz que pisca e, no piscar dos olhos, se apaga. Trata-se do estar contemporâneo que não se fixa, mas se constrói na alternância dos códigos, na infinita mudança dos vocabulários, na palavra que não se mantém acesa, ao contrário, vive no repetido ato de surgir e desaparecer. Aqui mora a tensão, o instável que se atualiza sendo o que sempre foi, contudo sem jamais ter o mesmo significado. Flash funciona como um signo, vetor que se expande para além de um campo estritamente fotográfico e que, no entanto, retorna a ele para apontar suas mutações e conversões operadas no trabalho artístico.

Mariano Klautau Filho e Marisa Mokarzel

Artistas Premiados

Prêmio Diário do Pará

Alberto Bitar



Bank Blocs

Itaú
Santander
ESTILO
citibank

Itaú
PERSONNALITÉ

citibank

Itaú
PERSONNALITÉ

Santander

Itaú

Itaú
PERSONNALITÉ

Santander

Itaú

37

Itaú

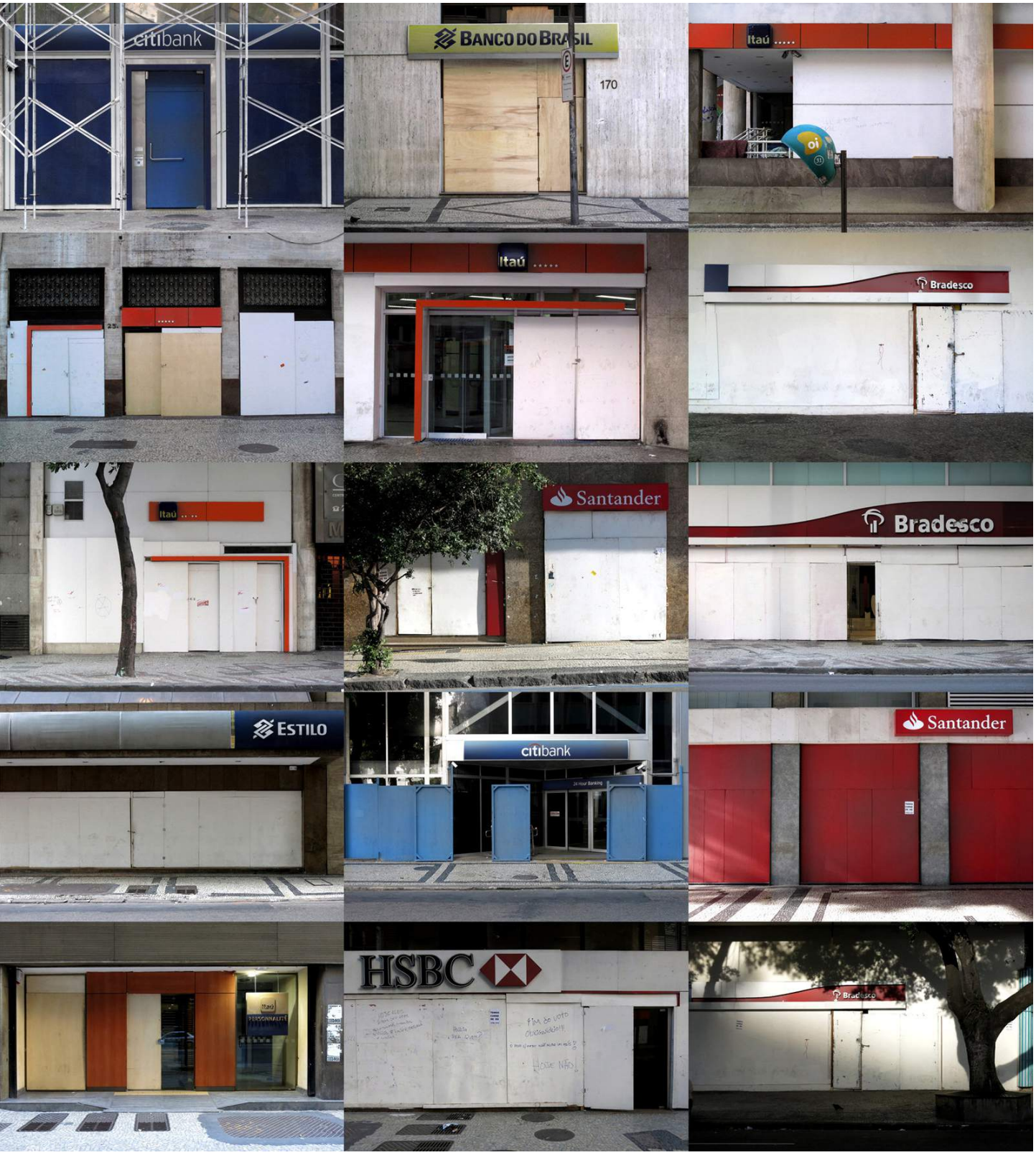
BANCO DO BRASIL

Santander

CAIXA

Bradesco

mix
CAIXA


citibank
BANCO DO BRASIL
170
Itaú .....
Itaú .....
Bradesco
Itaú .....
Santander
Bradesco
ESTILO
citibank
Santander
HSBC
Bradesco

Prêmio Diário de Fotografia

Diego Bresani

Série Ao lado

Homem de calça vermelha

Boneca

Religiosas se preparando para uma fotografia

Cerca com buraco

Homem de terno com pedra

Mulher catando

Mulher com animal de estimação

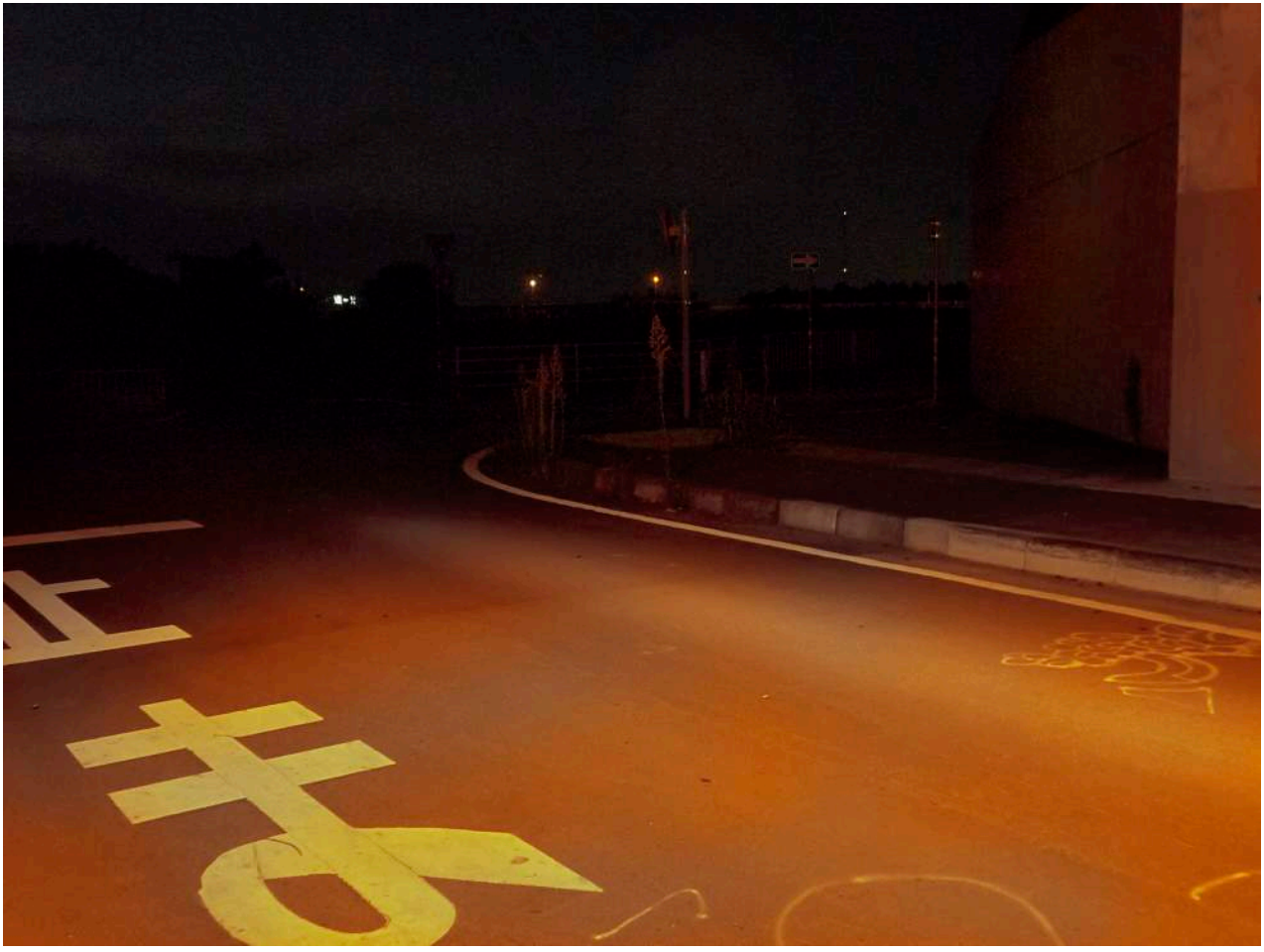
Prêmio Diário Contemporâneo

Yukie Hori

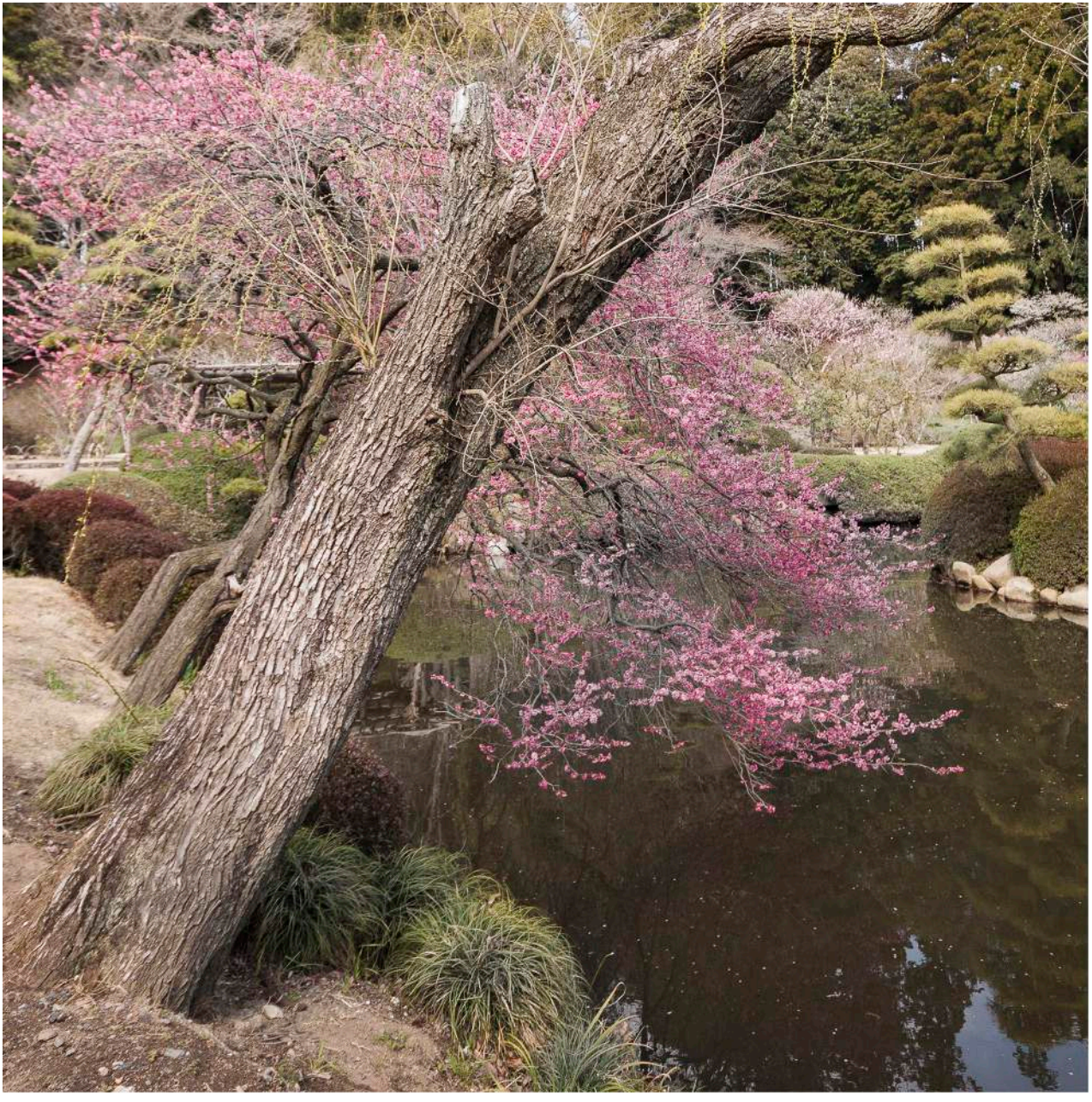
Dedicatórias: Cinco Crônicas

Pillow Shots para Ozu

[Para Takuma Nakahira] Noturnas – Tsukuba



梅女の裏切り - *Ume onna no uragiri (Traição da mulher ameixa) [ou Ikebana para Shinzo Maeda]*



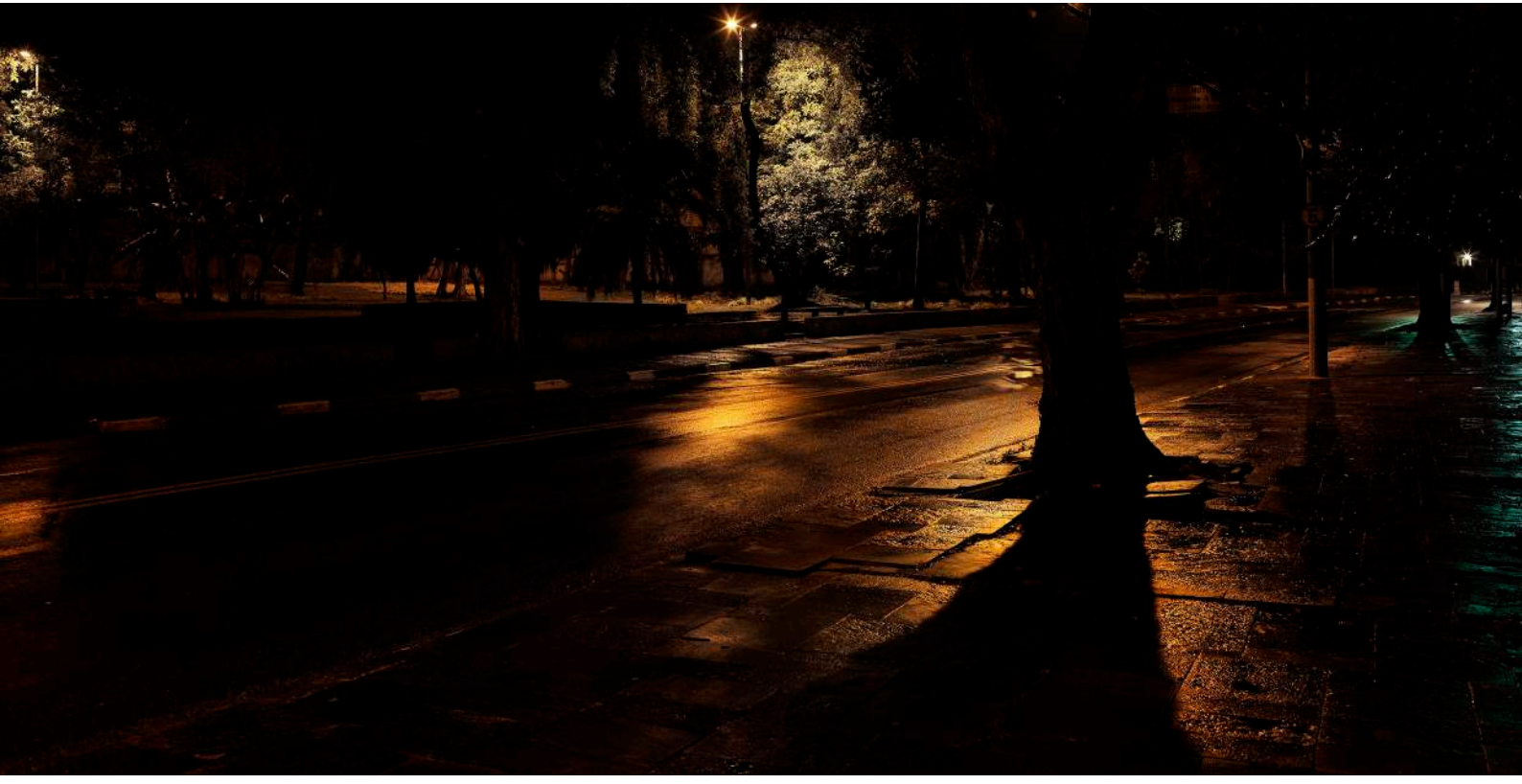
Série Negra [ou Sombras para Junichiro Tanizaki]

Yukie Hori · [Para Tohaku Hasegawa] Cultivando Pinheiros

Artistas Selecionados

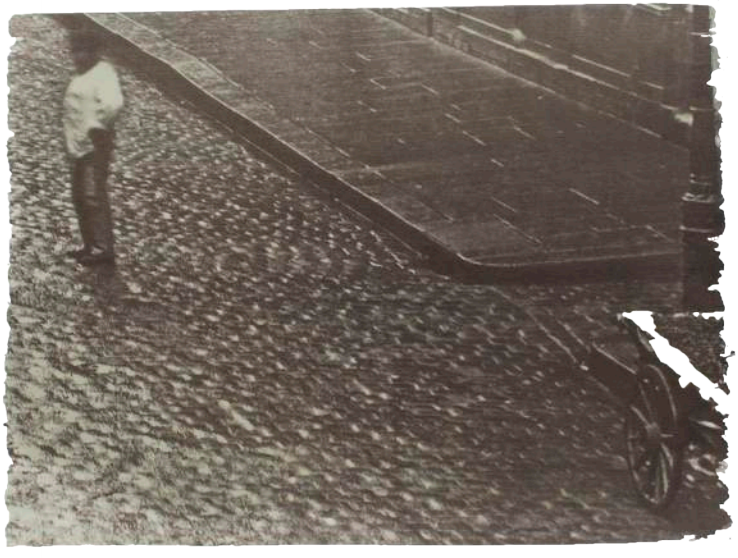
Felipe Bertarelli

as paisagens



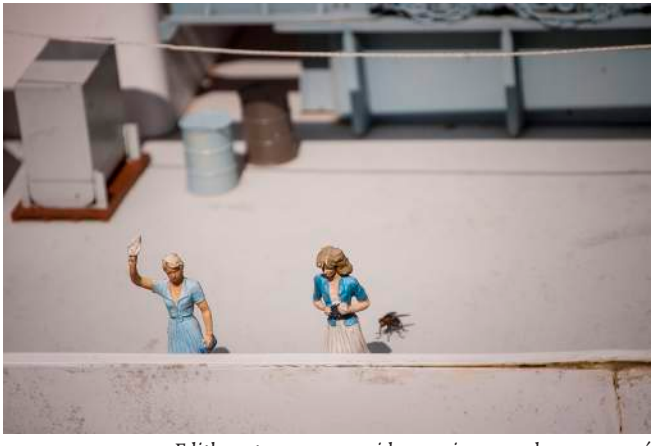
Ionaldo Rodrigues

Drenagem



Carol de Góes

Amadeu se aproveita do status de bobo da vila para fazer o que quiser



Edith sente que seu marido a espiona aonde quer que vá

Robson e Luís se conheceram no karatê

O mundo é pequeno

Amélia era ignorada

Arnaldo se recusa a comprar um celular

Lila se arrependeu da cera quente

Marieta e Cloé não se viam há mais de 16 anos

Regina acha todo o mundo burro, menos ela

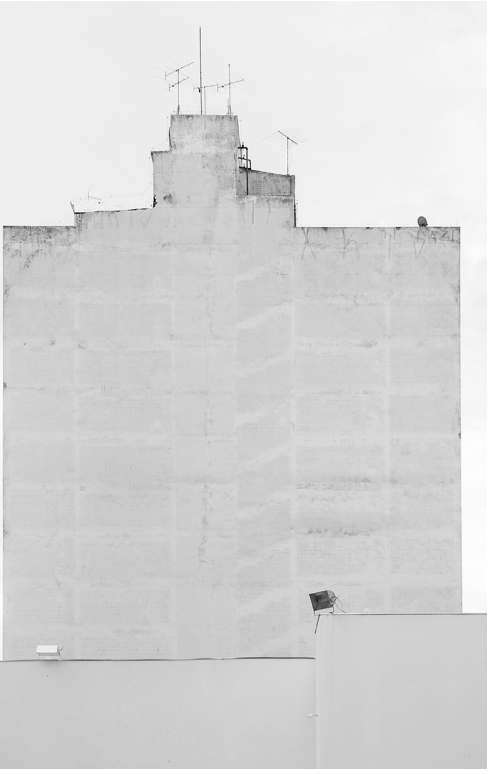
Rosa é verdadeiramente feliz

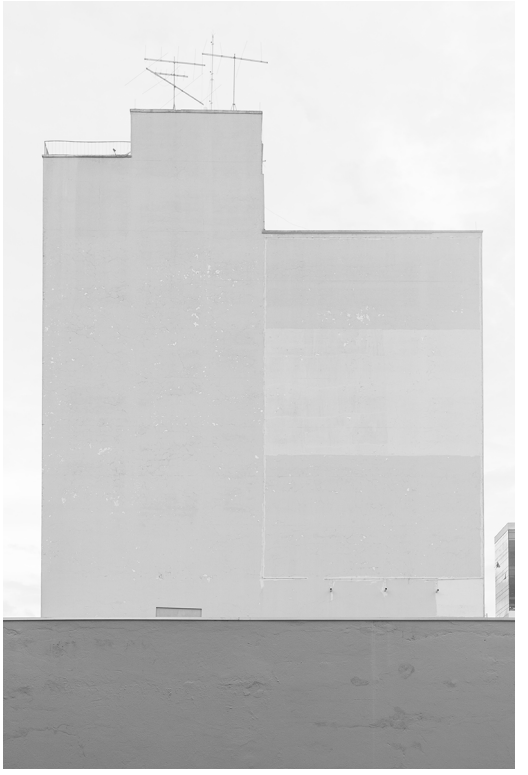
Isabel Santana

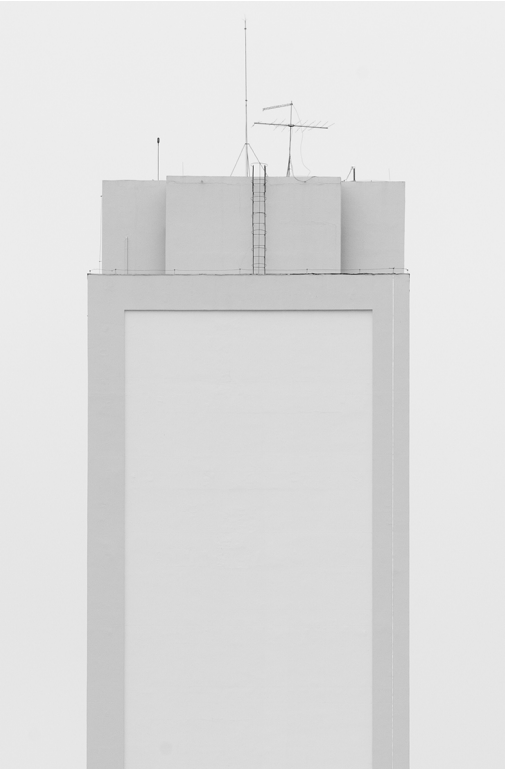
Série *Viagem ao redor de meu chuveiro*

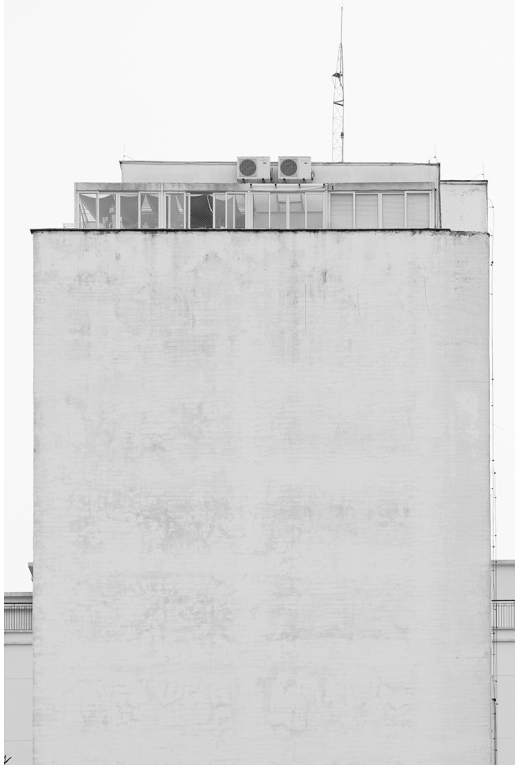
Ivan Padovani

Campo cego

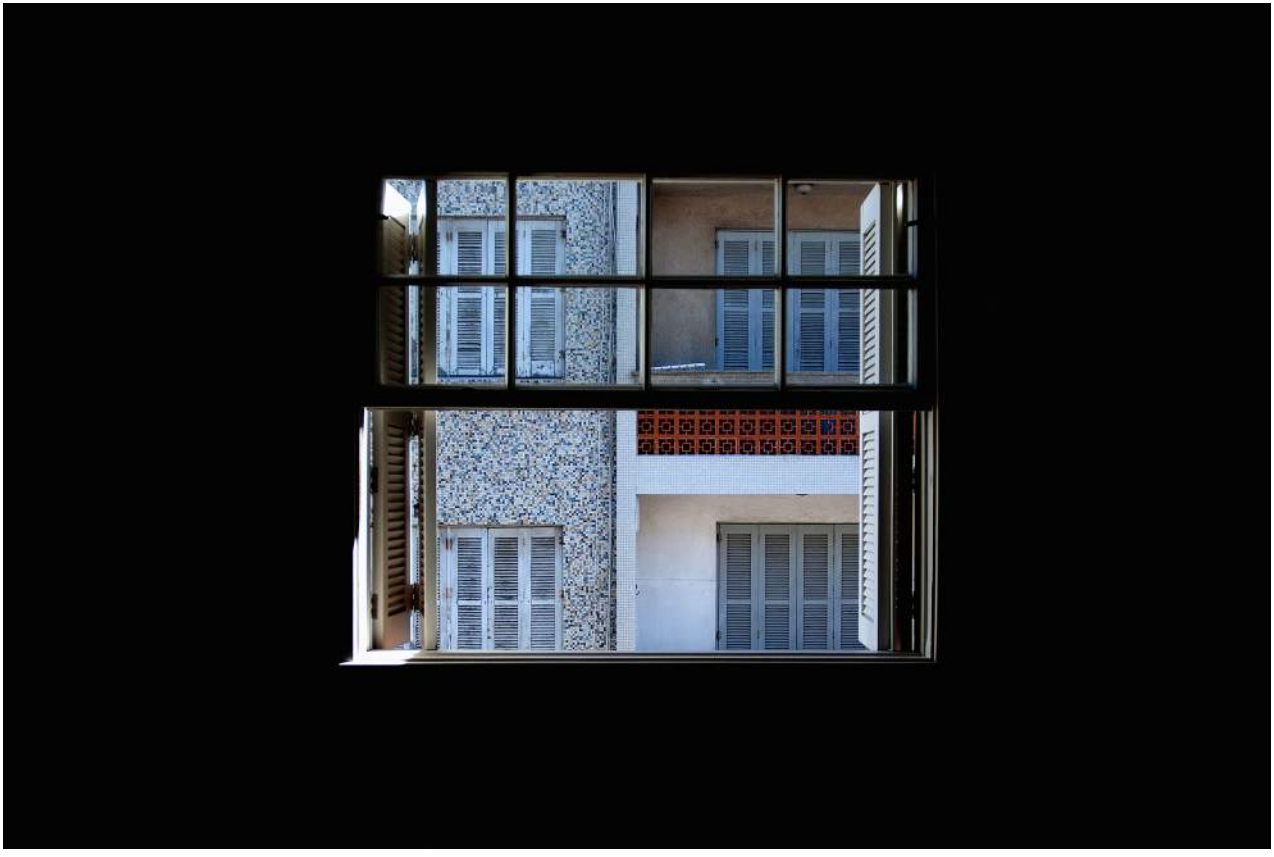




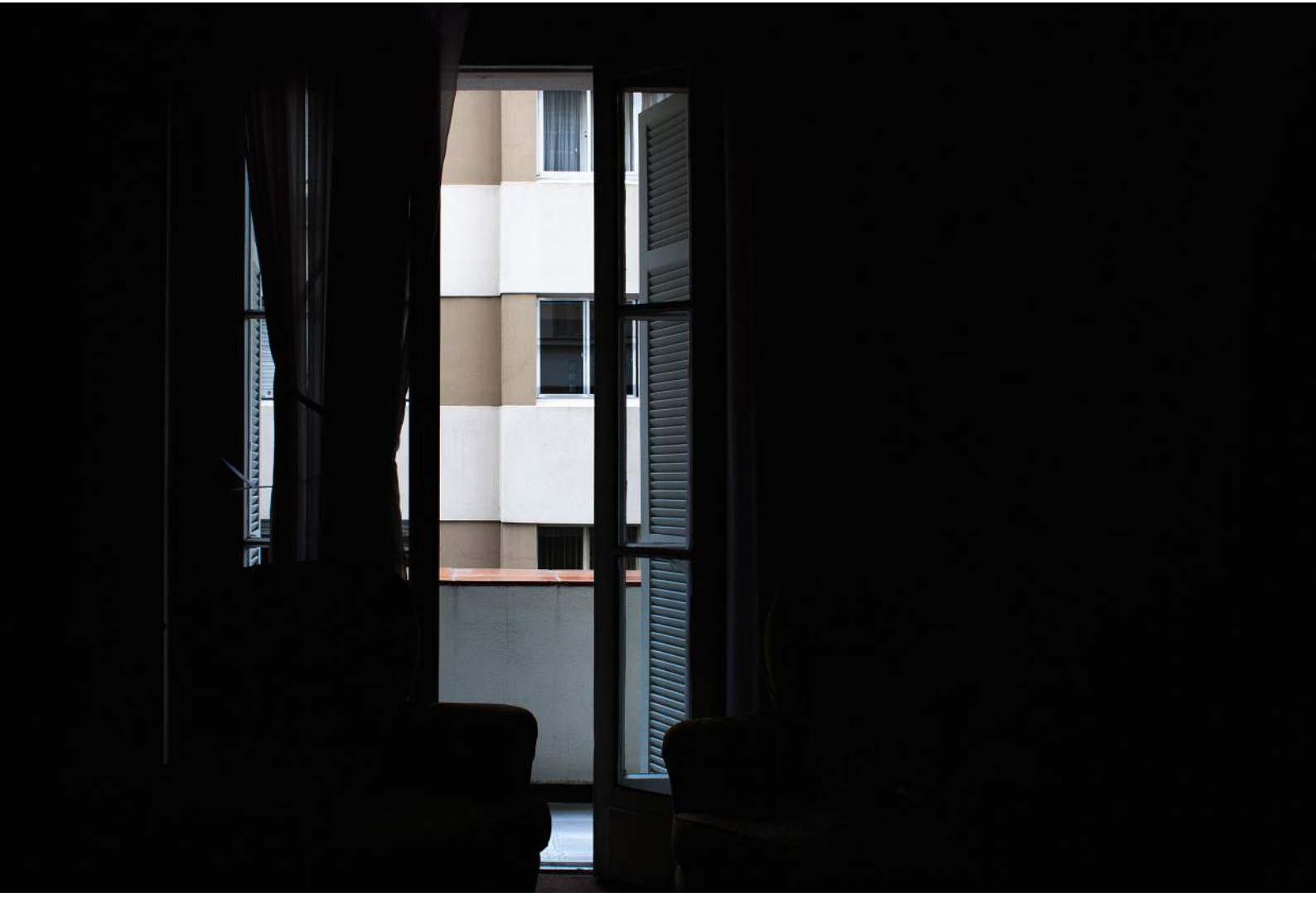




Letícia Lampert



Claustrofobia



BANG
HEAD
HERE

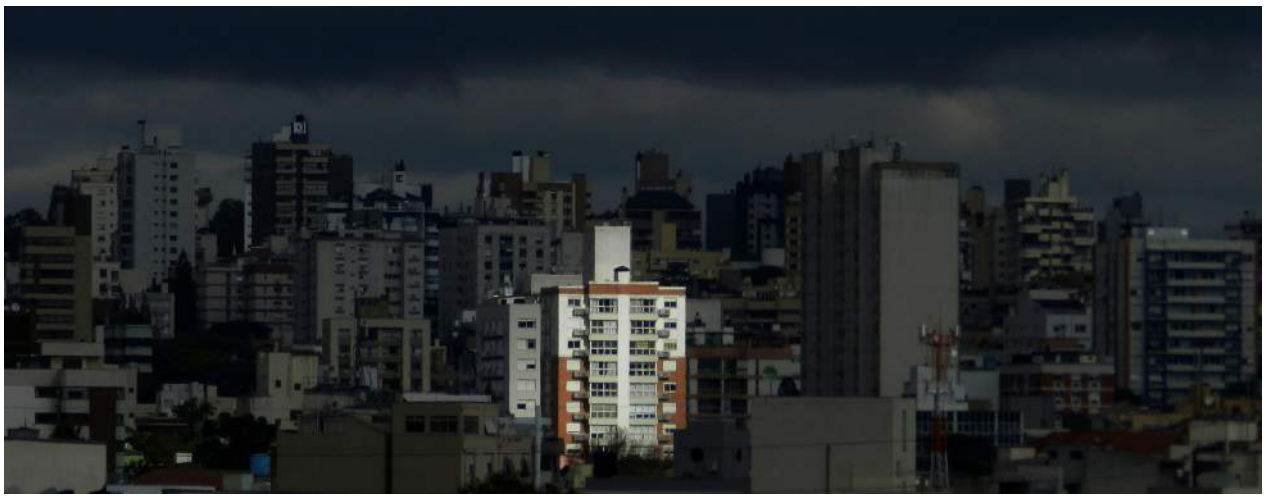
Nelton Pellenz

Referenciais móveis para cidades em trânsito

Voluntários da Pátria

Marquês do Pombal

Moinhos de vento



Ernesto da Fontoura

Marilsa Urban

Dia chuvoso céu encoberto em Curitiba

Marlos Bakker

Com que sonham os peixes?

SAMSUNG

Pedro Clash

O Menino

GIAS
ONLY
660

Marco A.F. & Eduardo Veras

Viagem pela linha invisível

Travessia

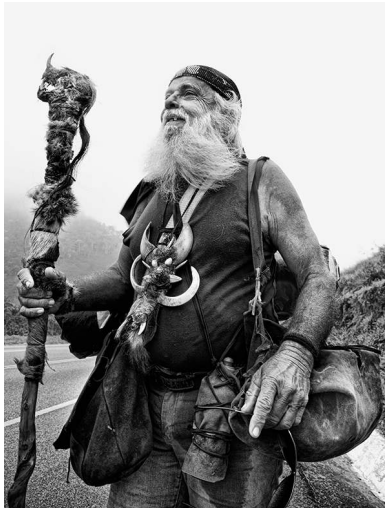
A linha é imaginária e simbólica, mas também é real e concreta. Ou nem exatamente isso. Antes de tudo, ela é líquida. A linha que separa o Brasil da Argentina acompanha o curso de um rio. O Uruguai nasce na Serra Geral e, na medida em que desce, trata de contornar e conformar a feição norte e noroeste do Rio Grande. A linha que o rio desenha – o próprio rio em seu contínuo movimento – serve de fronteira.

A balsa que atravessa o rio, da aduana de Porto Soberbo, no Brasil, para a de El Soberbio, na Argentina, exibe, de um lado, a bandeira verde-e-amarela; do outro, a bandeira celeste-e-branca. Em que ponto da balsa (ou do rio) fica exatamente a linha que separa? Ou esse ponto comum não pertence a ninguém?

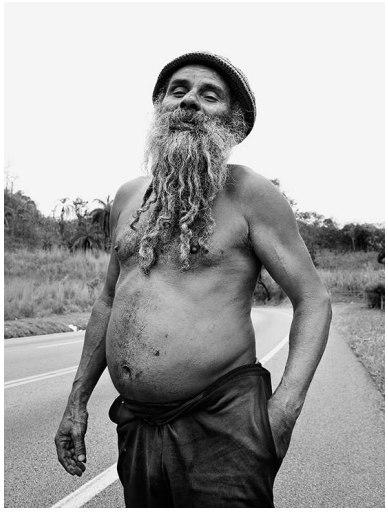
A situação seria mais ou menos como aquela dos dois irmãos no cinema, disputando o braço comum das duas poltronas. Os meninos decidem dividir o braço ao meio, longitudinalmente: até aqui é meu; daqui para lá, etc. Mas a linha – essa faixa que desune, seja real e concreta, ou imaginária e simbólica, essa linha mesma –, será que ela tem dono? Pertence aos dois ou é de ninguém? Ou ainda, a linha que separa é a mesma que aproxima?

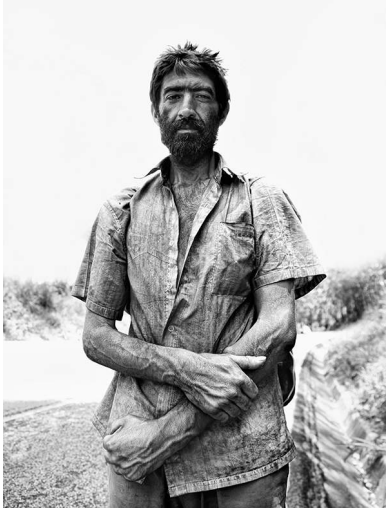
O rio estende uma ponte, dá passagem, oferece a travessia.

Daniel Moreira



Paisagem ambulante 381

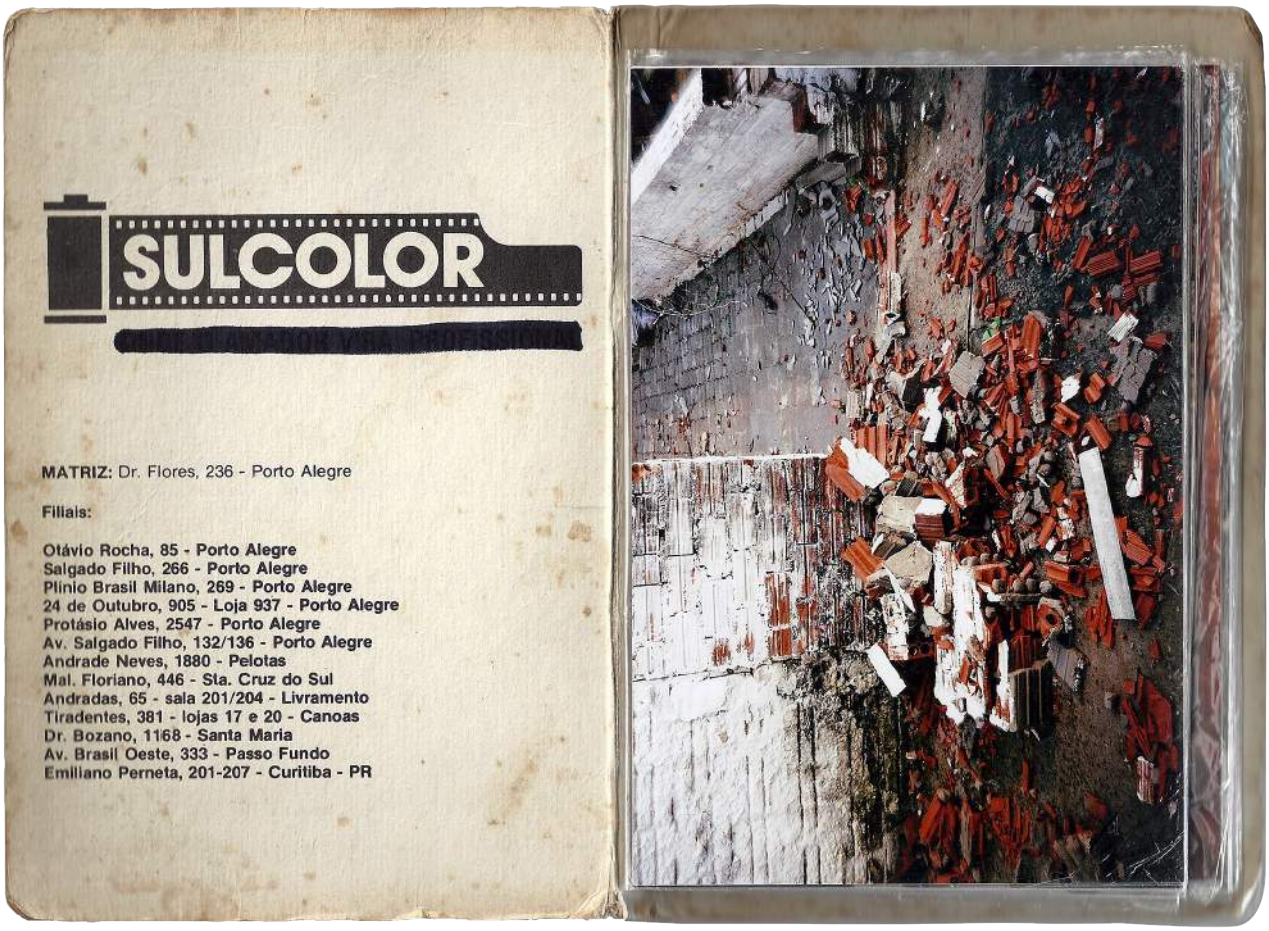




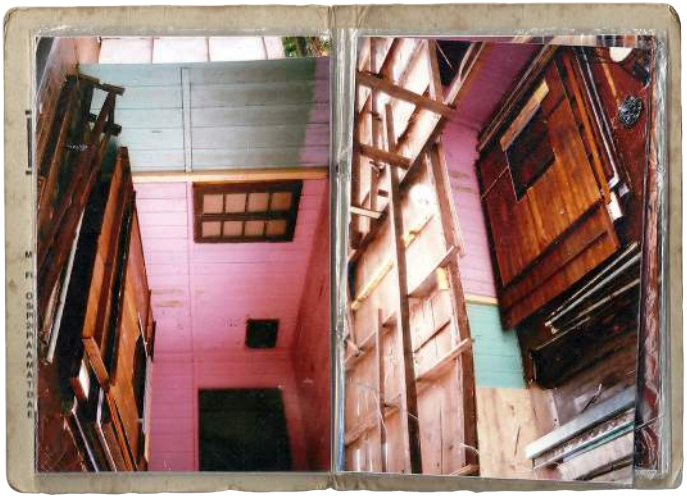
Victor Galvão

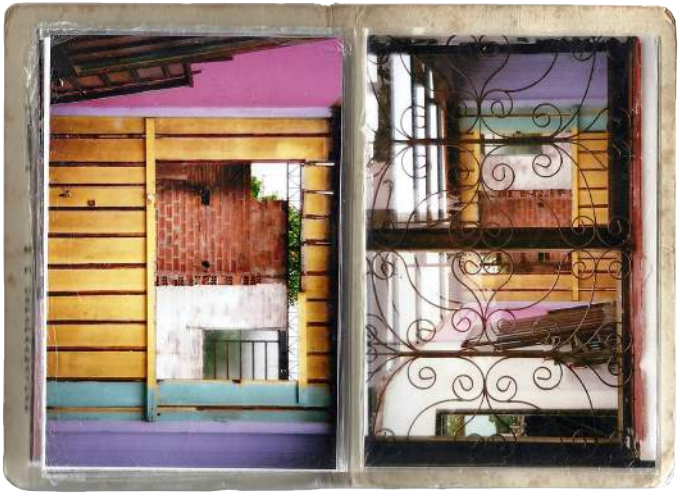
Vapor Ferro Chão

Juliano Ventura



Ruína-album, 2012-2013



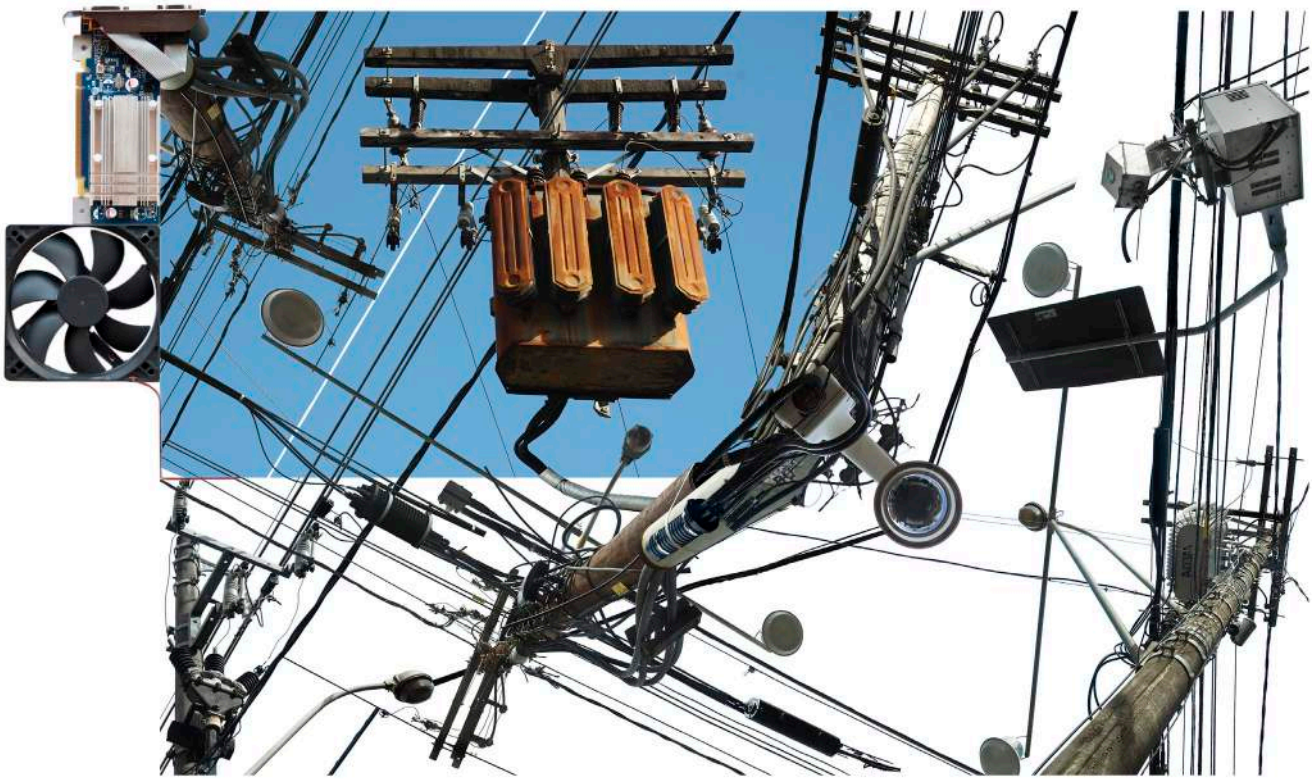


ESTAS FOTOS PERTENCEM A

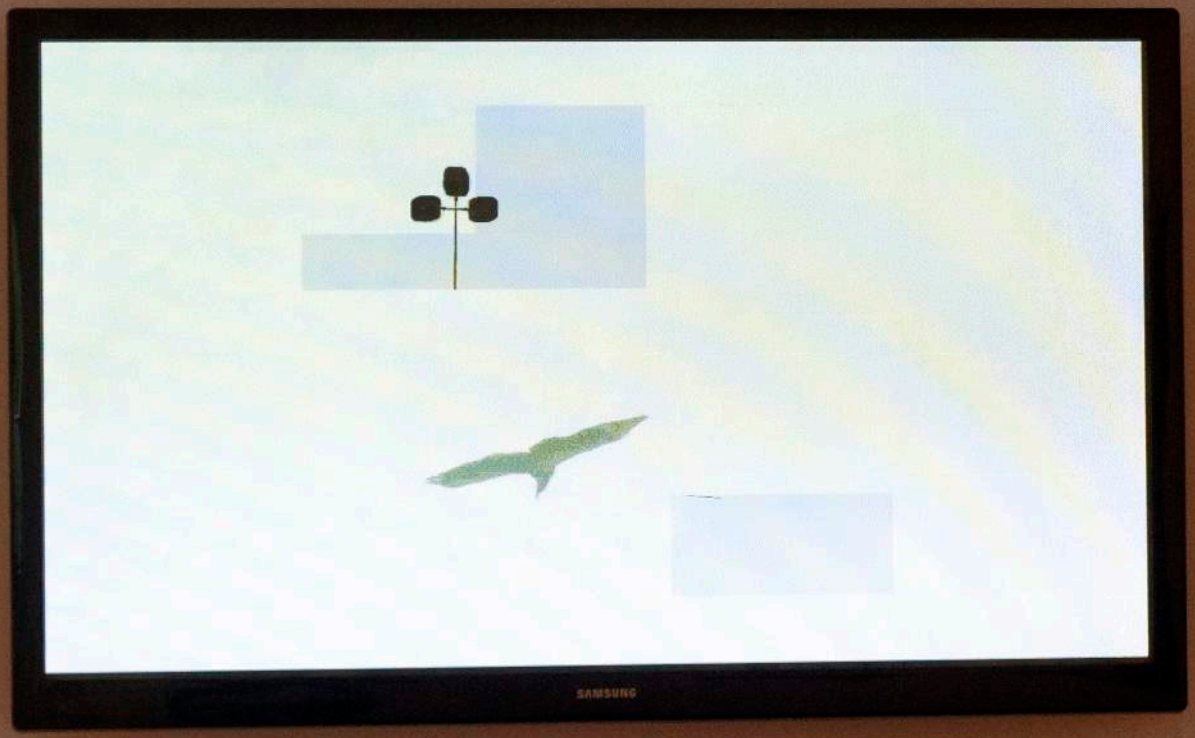
Data:
Local:
Máquina:
Filme:

OUTRAS ANOTAÇÕES

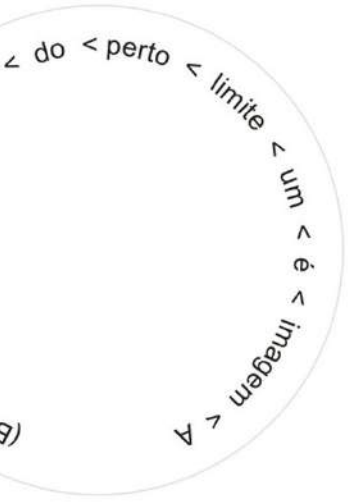
Pericles Mendes



Autômatos

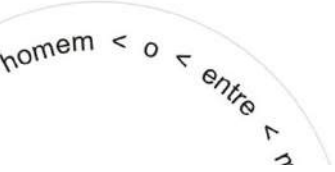

SAMSUNG

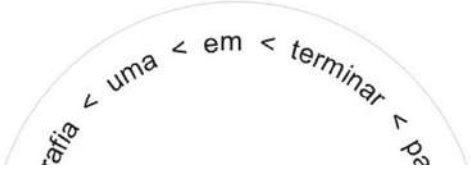
Tom Lisboa


do < perto < limite < um < é < imagem < A

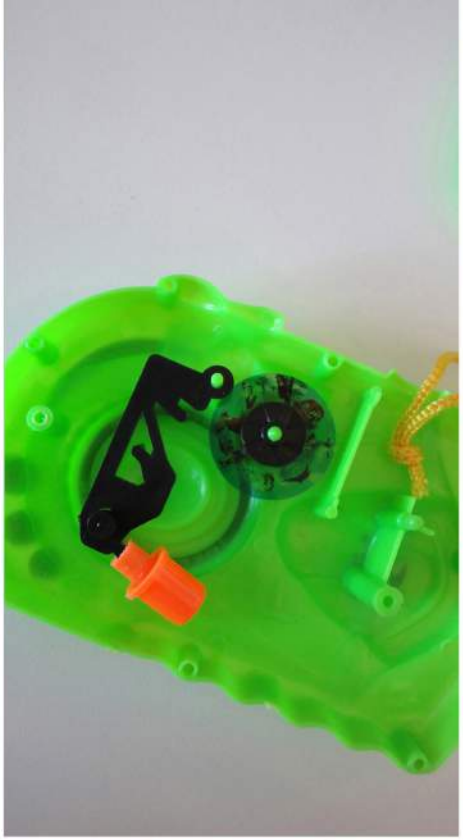
(Carvalho < Ananda) < .existe < não < que < lugar < um < é < imagem

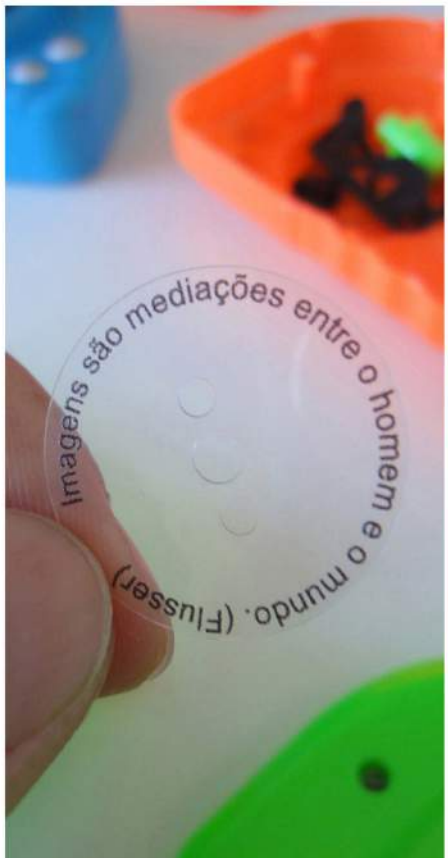
(Cortázar < Julio) < .falsidade < em < resume < se < olhar < Todo


homem < o < entre


afia < uma < em < terminar

berto) <.mentir < podem



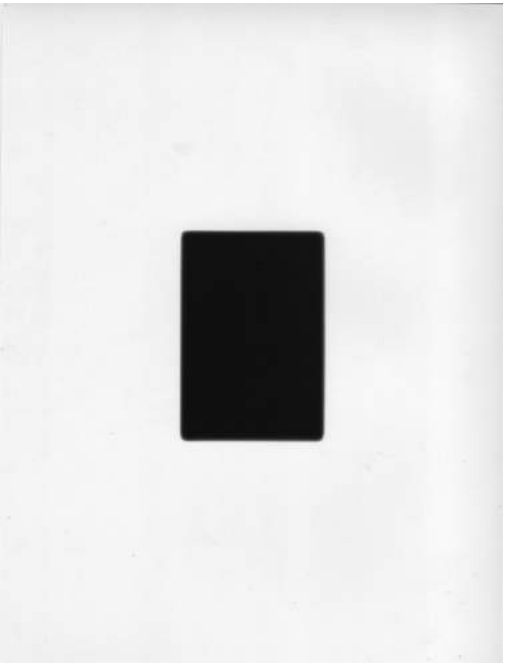

Imagens são mediações entre o homem e o mundo. (Flusser)

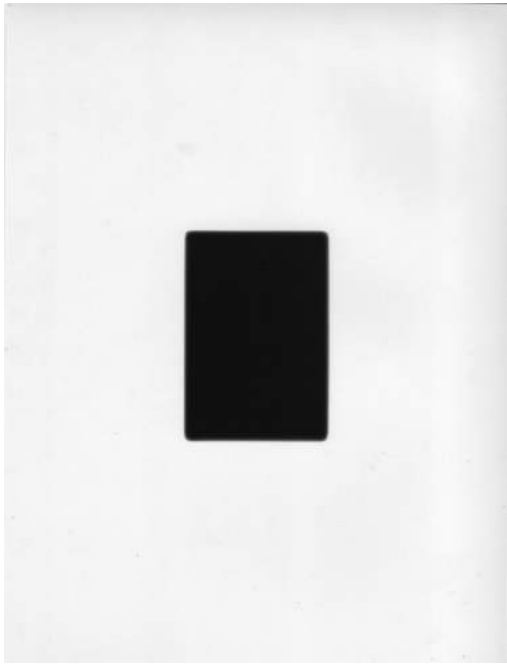
Keyla Sobral

FLASH

FLASH

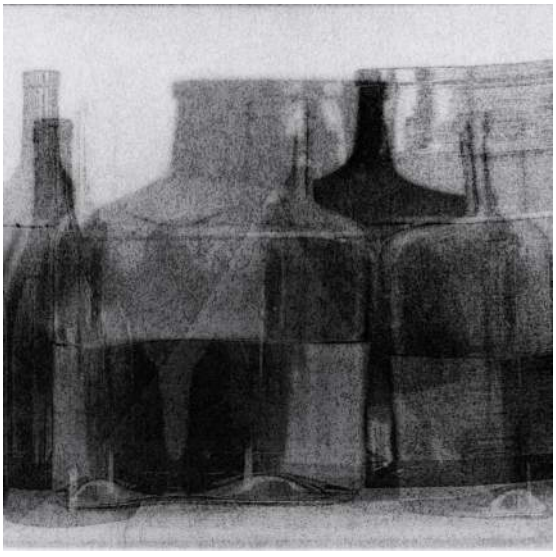
Juliana Kase

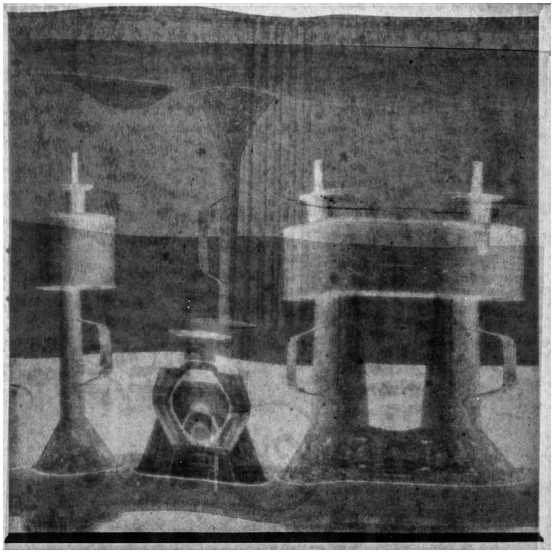


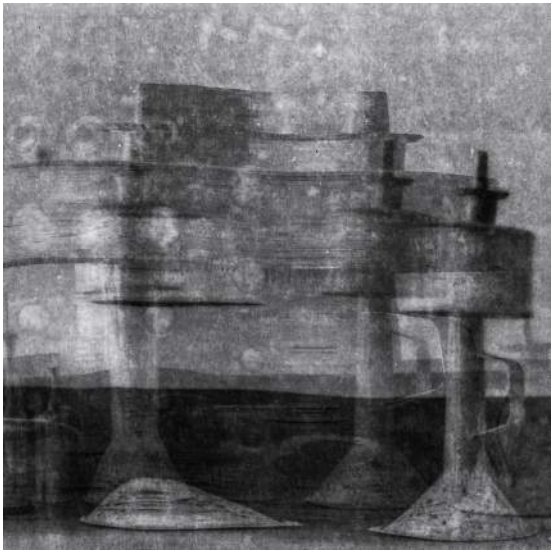


Fábio del Re

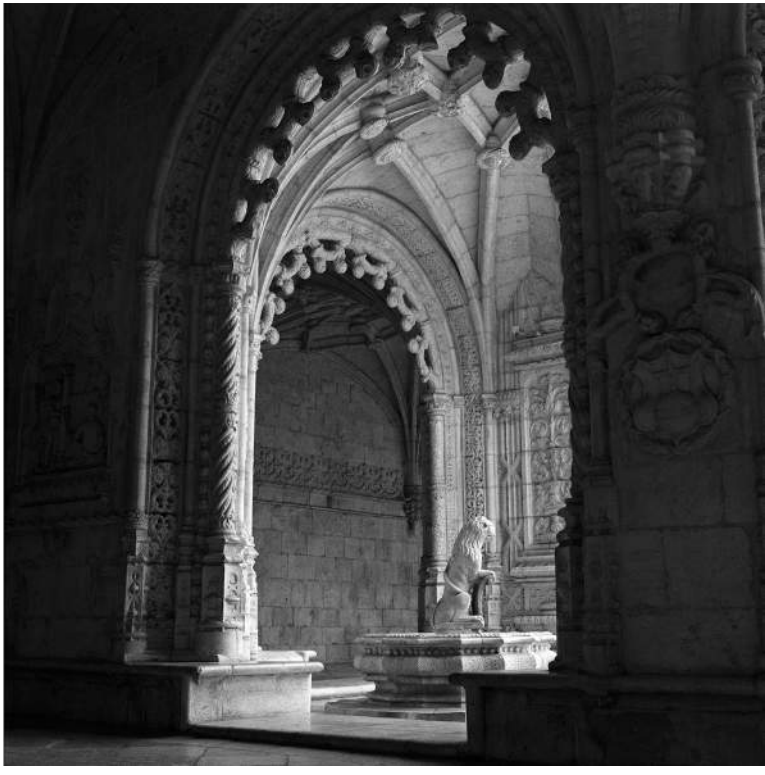
Morandis



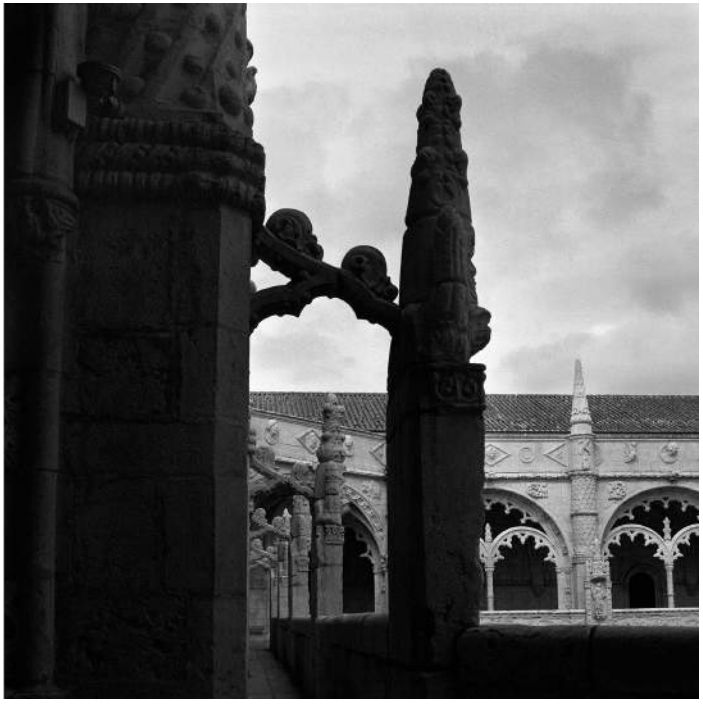




Rafael D'Alò

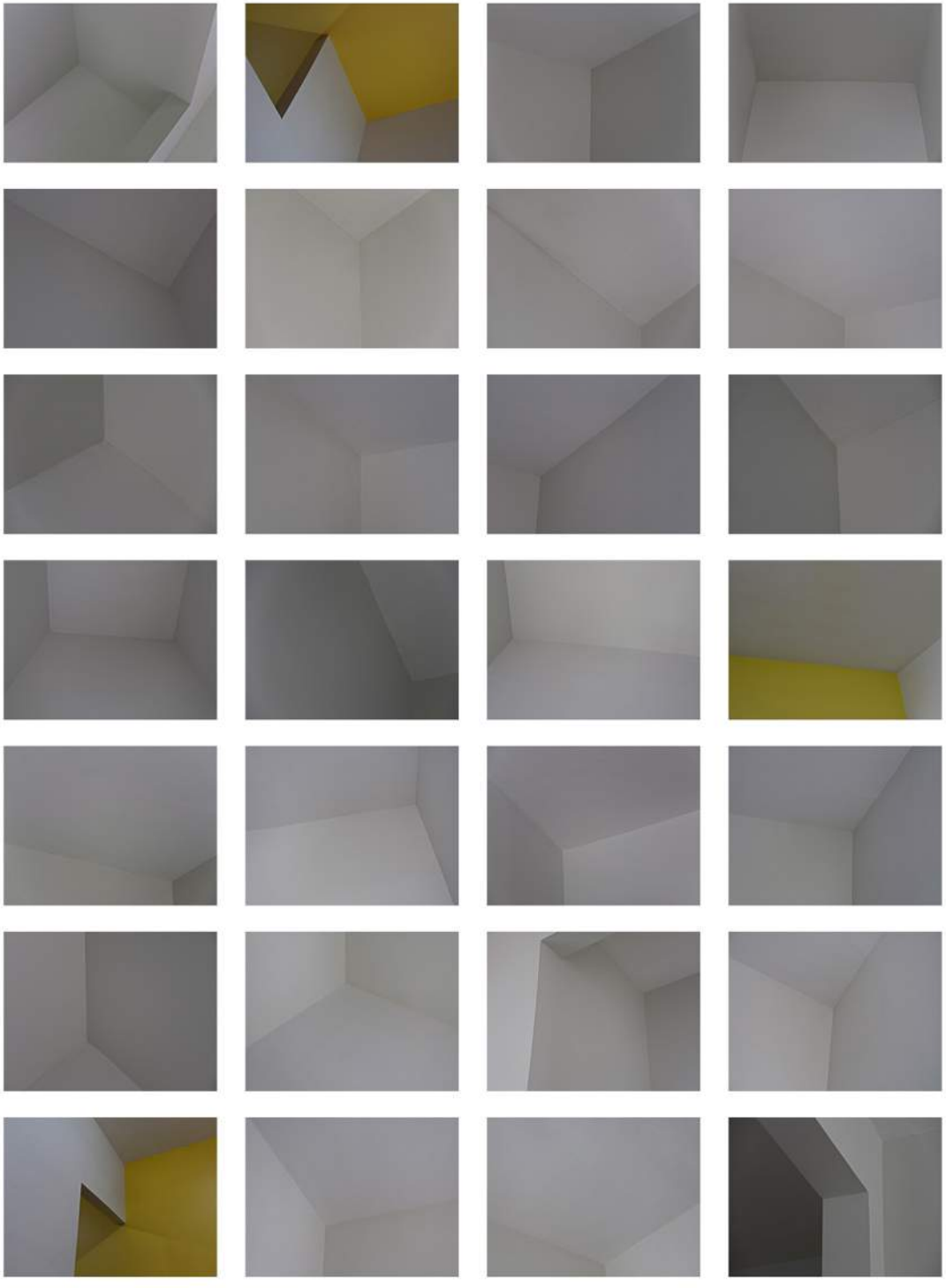


Arranjos Tropicais para um Rei Morto

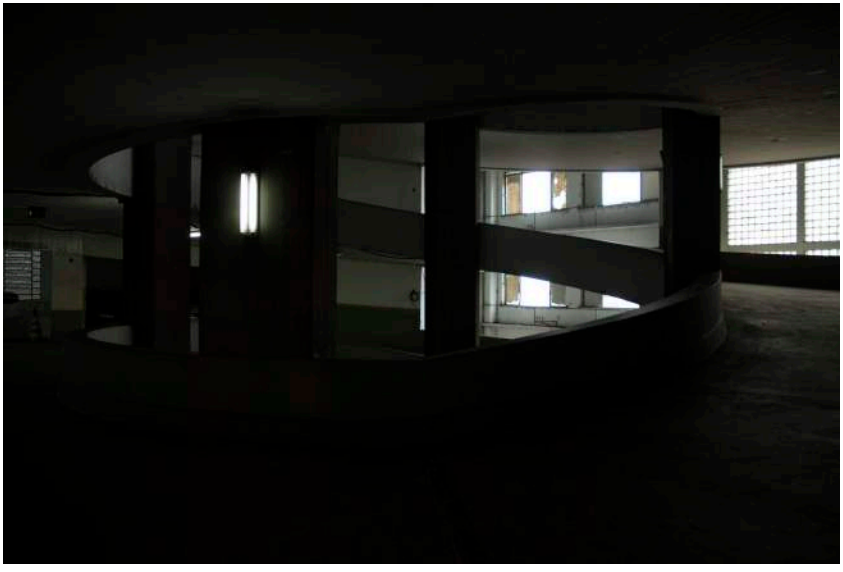


Marcelo M. Figueiredo

Poliedros arquitetônicos



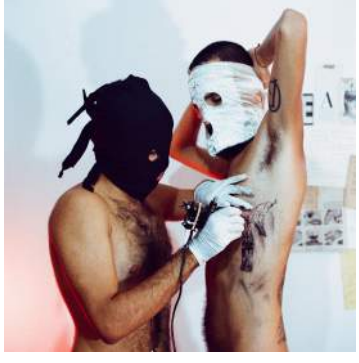
Amanda Copstein



Narrativa do Real Imaginário

BERLIN

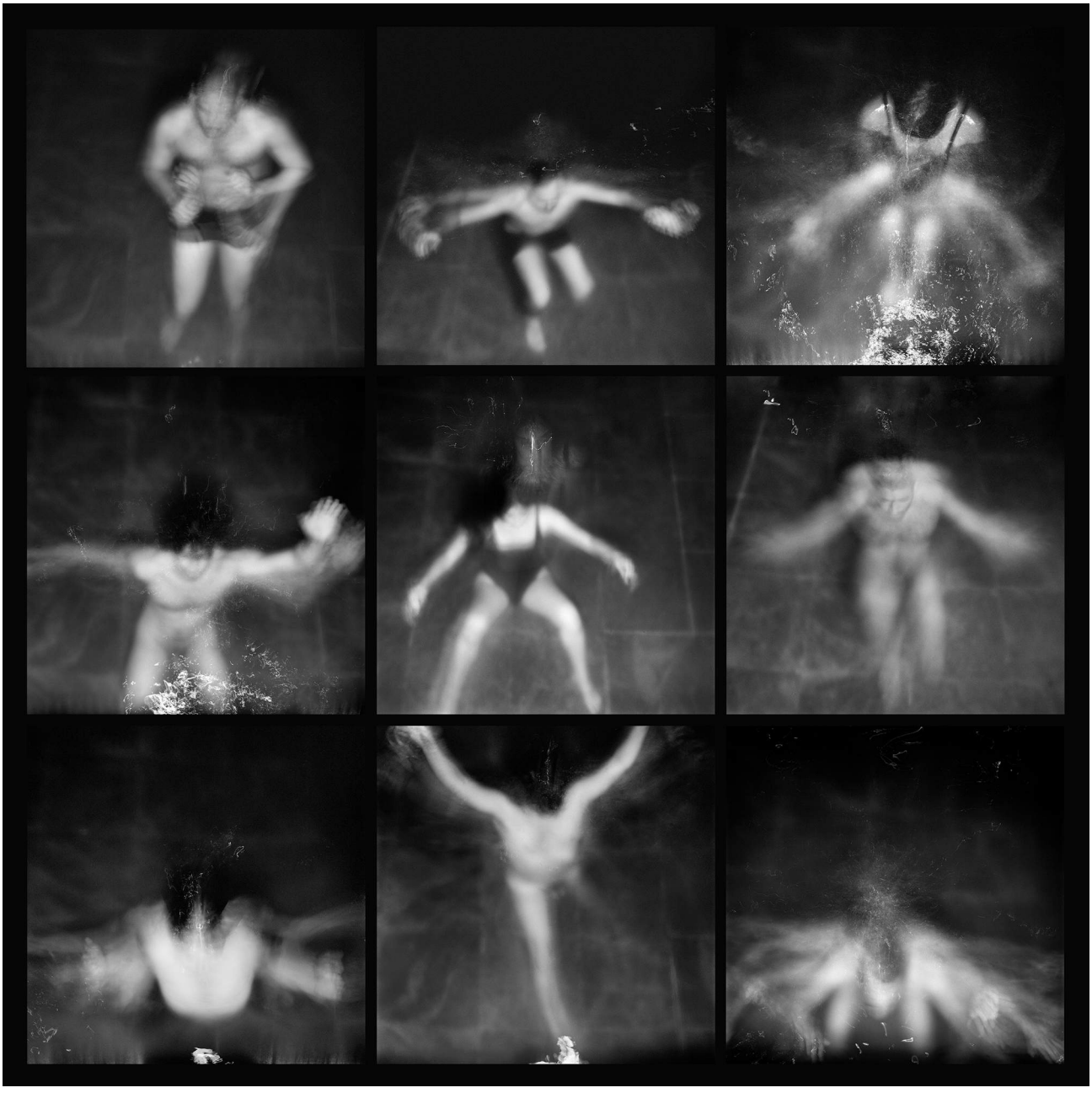
Randolpho Lamonier



Balaclava

Paula Huven

Apneia



Francilins

Limbo

LIMBO

Alex Oliveira

Revelador H202

Fotografia: campos de expansão

Rubens Fernandes Junior, pesquisador e curador de fotografia

Esta reflexão se propõe a ser uma pequena contribuição desenvolvida a partir da provocação feita pela curadoria do Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia. A ideia é discutir e refletir sobre o que pode ser entendido como a livre experimentação no amplo território da fotografia contemporânea.

O que se vê? O que se olha? O que se fotografa? O que não se vê? São estas as principais questões que, inevitavelmente, são formuladas em debates sobre a imagem técnica contemporânea, pois, diante das constantes críticas à excessiva produção de fotografias, estamos não apenas imersos nela como também sem parâmetros que possam determinar alguns critérios de avaliação.

Sabemos que se fotografa muito e se olha pouco. Buscaremos discutir aqui essa questão quase sempre presente nos encontros onde se discute a produção, distribuição e circulação de fotografias. No mundo das imagens técnicas em que nos encontramos inseridos, há uma espécie de cegueira coletiva resultado de uma velatura espessa provocada por uma fúria predominante de que qualquer pessoa hoje tem capacidade para fotografar.

Permeados por imagens de toda ordem, imersos num turbilhão de telas que nos excita intermitentemente, estamos, sim, em total conexão, acionados que somos, a todo instante, por impulsos visuais que estimulam nossa retina e massageiam os nossos olhos. Inicialmente eram os feixes de elétrons da televisão e os grãos da fotografia, e até mesmo do cinema, que, tal qual um mosaico bizantino, exigia plenamente que o nosso sistema nervoso central configurasse a imagem (no sentido de juntar os pontos quase invisíveis que formam a imagem). Hoje, são pixels que estimulam nossos perceptos nas múltiplas telas disponibilizadas em quaisquer dos territórios pelos quais circulamos, nos diferentes momentos do nosso intenso dia de apenas 24 horas.

A imagem, particularmente a fotográfica, deve ser entendida como um espaço significativo construído não apenas pela mediação homem-máquina, mas pela interação entre diversas linguagens e também pela articulação de uma sintaxe específica que irá torná-la singular. Uma espécie de corpo único, fruto das inúmeras possibilidades de utilização do dispositivo, que permite caminhos incertos e outros imprevistos nunca totalmente percorridos.

Diante de uma fotografia, mas não de qualquer fotografia, surge o dilema, ou melhor, um enigma, que exige esforço para concretizar a compreensão dos desvios cada vez mais inventivos de criação e circulação das imagens contemporâneas. Elas se exibem, com incrível fascínio e exuberância, através de novas sintaxes, que permitem traçar o labiríntico roteiro dos indícios imagéticos.

Mas o que realmente vemos? Essa é a questão central nessa perspectiva multidisciplinar, que possibilita apontar possíveis direções para repensar a questão. Curiosamente, neste mesmo momento, fevereiro de 2014, no International Center of Photography, em Nova York, realiza-se uma exposição, com a curadoria de Carol Squiers, na qual tema proposto também é uma grande questão contemporânea, tão importante quanto esta provocada pelo convite da curadoria do Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia: **What is a photograph? – O que é uma foto?** Nela, a curadoria optou por exibir obras nas quais é muito difícil identificar fotografias, ou aquilo que tradicionalmente entendemos como fotografia. Além disso, não há na mostra um tema

fácil de identificar, nem formas representativas claras. A justificativa curatorial é que a pergunta levantada no título da exposição deve ser tão aberta e tão instigante quanto o período atual da fotografia. Por outro lado, em São Paulo, o Sesc Belenzinho promove, neste momento, uma ampla discussão a partir da indagação: **E agora, fotografia?**[1]

Na verdade, vive-se um período de incertezas, no qual temos muito mais perguntas a fazer do que respostas a oferecer. O simples fato de não haver uma proposta temática para esta edição do V Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia significa não apenas uma sincronia com as iniciativas citadas, mas a proposta de uma abertura que dá evidências às dúvidas que todos temos nesse cenário de crise da avaliação da fotografia como objeto estético da maior relevância nesse início do século XXI. Muito difícil? Simples? Complexo?

Como o tema é aberto e suficientemente amplo para refletirmos sobre ele, optamos por relacioná-lo com a dificuldade encontrada para entender o fenômeno em conexão com as reflexões sobre a questão da imagem técnica. Tanto do ponto de vista de criação e produção, quanto do ponto de vista de edição, pós-produção e distribuição desse produto cultural – a imagem técnica –, que determina certas particularidades em diferentes campos da experiência visual na sociedade contemporânea.

Diante disso, devemos entender a questão proposta como um desafio e uma ampla possibilidade de expressão por imagem, mas também como uma dificuldade de criação em termos de linguagem. Se assim for, estamos diante de um prêmio que especificamente privilegia a fotografia contemporânea e caminha em direção oposta àquela à qual estamos duramente submetidos cotidianamente em termos imagéticos.

Ou seja, nossa atenção está mais voltada para a fotografia que circula em escala global nas redes sociais, por exemplo, ou mesmo nas principais páginas da mídia internacional, seja ela impressa ou eletrônica. O fenômeno visual das redes sociais, conhecemos muito bem, pois somos usuários dos mesmos aplicativos que tornam todos "artistas", trabalhando a partir dos mesmos programas (softwares). Ou seja, vivemos intensamente a era da imagem padrão, quando compartilhar é mais importante que pensar e criar alguma singularidade a partir desses aplicativos disponíveis que estão ao nosso alcance. Por favor, não é uma visão totalmente pessimista, pois acreditamos, e muito, na potência das máquinas semióticas, aquelas que, paradoxalmente, também carregam em seus programas as "fendas do acaso", expressão criada pelo poeta russo Maiakowski, para viabilizar novos processos criativos.

A fotografia que vemos é fruto de uma intermediação técnica que, se antes era de natureza físico-química, agora tem uma mediação eletrônica diferenciada. As práticas mudaram e muito, mas o resultado, seja na tela, seja impressa no papel ou em qualquer outro suporte, é sugestivamente próximo. Mas, sem dúvida, convivemos com imagens produzidas e mediadas por novas práticas, bem distantes daquelas especulares, sobre as quais aparentemente tínhamos domínio completo e quase absoluto.

Ao vermos uma fotografia, normalmente imaginamos que aquilo que vemos difere daquilo que foi visto pelo fotógrafo. O que viu o fotógrafo? O que é determinante numa fotografia que a torna uma imagem? Estamos em êxtase diante da imagem ou diante de um mundo visível, ou de um acontecimento que teve seu fluxo temporal interrompido pela fotografia? E a imagem que nos olha? Como devemos entendê-la? Essas questões podem ressoar por alguns segundos a cada fotografia que surge diante de nós. Nunca vislumbramos de imediato as respostas, mas é interessante perceber como a civilização, de modo

1 "E agora Fotografia?" é uma parceria do Sesc com Eder Chiodetto, Livia Aquino, Pio Figueroa e Ronaldo Entler, para refletir sobre questões fundamentais acerca da prática fotográfica contemporânea.

geral, ainda está distante em termos de conhecimento da potência comunicacional da imagem técnica.

As inspirações norteadoras dessa produção fotográfica contemporânea estão sintonizadas com a ideia de contestação, ruptura e experimentação dos modelos consagrados pela modernidade. Os artistas que desenvolveram esses modelos estavam em busca de novos olhares, ângulos e enquadramentos. O resultado foi o efeito do estranhamento provocado muito mais pela apreensão da linguagem como fim, e não como meio.

Schiller defendia que "a atividade artística é a atividade não-alienante por natureza, por excelência..." Diante do entendimento da atividade artística como prazer e função individual, como desafiar aqueles que ainda acreditam que a potência da fotografia está circunscrita na sua capacidade objetiva de reprodução? Ora, essa decantada objetividade da fotografia não passa de ilusão, pois sabemos que sob aquela prosaica superfície imagética se oculta todo um universo sígnico profundamente ambíguo e polissêmico, carregado de subjetividade.

Portanto, como podemos compreender melhor a natureza da imagem técnica, particularmente a fotografia? Antes de tudo, é necessário entender que existe uma sintaxe fotográfica, uma gramática específica da linguagem fotográfica, que nos ajuda a perceber melhor as articulações visuais propostas pelo artista. Se dominarmos essa gramática, mesmo que parcialmente, teremos mais capacidade para estabelecer nexos entre o que vemos, o que olhamos, o que fotografamos, o que nos olha e o que imaginamos. Para reforçar essa ideia, vale lembrar Didi-Huberman em seu livro *O que Vemos, o que nos Olha*: "O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do 'dom visual' para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo olho traz consigo sua névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se o detentor."[2]

Então devemos pensar que a fotografia contemporânea manifesta-se como uma inquietação. Enquanto criadores, os fotógrafos têm quase que a obrigação de utilizar o dispositivo para perturbar, para gerar incertezas, dúvidas. Nesse sentido, a fotografia contemporânea se desenvolve criando cada vez mais procedimentos que coloquem em tensão a tradição do fazer tradicional baseado nos manuais. Ou nós nos submetemos ao programa, lembra Vilém Flusser,[3] ou articulamos processos centrados nos imprevistos do programa nunca totalmente conhecidos. A linha que separa a submissão e a subversão é tênue. Por isso mesmo, o verdadeiro artista é aquele que evita as armadilhas disponibilizadas pelo sistema e se aventura cegamente no acaso dos processos criativos. Para isso, é preciso adquirir conhecimento técnico e estético.

Pensar a fotografia contemporânea é sempre um desafio. Mas não podemos refletir sobre ela, se não olharmos retrospectivamente e percebermos que também a produção fotográfica do século XX, apesar de incomensurável, tem alguns momentos especiais em que ficam expostas suas nervuras poéticas. Ainda não podemos avaliar, em termos quantitativos, o que efetivamente foi determinante nessa produção, mas certamente podemos arriscar e apostar em alguns artistas que abandonaram a tradição e criaram imagens que carregam uma atmosfera de desorientação. O observador tenta instaurar alguma legibilidade à imagem, mas, diante de tanta instabilidade, nem sempre encontra as evidências que estão embaralhadas de forma diversa do imediatamente reconhecível.

---

2 Georges Didi-Huberman. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: editora 34, São Paulo, 1998, p. 77.

3 Vilem Flusser. *Filosofia da Caixa Preta – por uma filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: editora Relume-Dumara, 2002.

O galerista norte-americano Christofer McCall, da galeria Pier 24, localizada em São Francisco, EUA, disse recentemente que não existe um consenso em relação à fotografia contemporânea ou mesmo em relação ao futuro da fotografia. Para ele, "é preciso haver algum processo fotográfico envolvido, algum pedaço de tecnologia que reconheçamos como sendo fotográfico, mas não creio que isso signifique que preciso estar baseado em lentes". Para a curadora Carol Squiers, da mostra *What is a Photograph?*, "a sensação é que o cordão que nos liga à nave-mãe foi cortado e que agora flutuamos no espaço".

Essa sugestão, a de que estamos flutuantes no espaço da criação, livres e soltos, nos parece acertada, já que não aponta para uma só direção. Vivemos, sim, um outro tempo, muito mais perturbador, porque incerto, mas sabemos: é um tempo de transição para um novo conjunto de valores para a arte e, em particular, para a fotografia.

Em 1921, o poeta T. S. Elliot escreveu: "Parece que os poetas, na civilização atual, devem ser difíceis. Nossa civilização compreende uma grande variedade e uma grande complexidade e isto, refletido em uma sensibilidade aguçada, deve produzir resultados variados e complexos. O poeta deve ficar mais e mais inclusivo, mais alusivo, mais indireto, para forçar a linguagem, deslocá-la se necessário, até fazê-la significar o que ele queira."

Podemos parecer cegos, mas estamos confiantes nessa trajetória de vagueza e imprecisão. Isso é muito mais estimulante, pois não só expressa a busca de novos horizontes, mas acima de tudo, apresenta ideias desafiadoras diante de nossos olhos. A fotografia contemporânea com a aceleração dos tempos de hoje, se abre para a construção de novos espaços, através de novas associações, a fim de criar em seu suporte permanente um tênue equilíbrio das forças que se organizam entre as referências espaciais. Uma característica, bastante acentuada nesta tendência de expansão de fronteiras é a ilimitada possibilidade de se produzir imagens sem referências e identificação. A prática da fotografia tem sido renovada com o desenvolvimento de uma outra consciência artística, e nos interessa aprofundar uma investigação sobre os métodos dessa nova experiência estética. A fotografia, nos parece, insere-se agora no projeto visual de novas buscas sensoriais, perceptuais e conceituais.

A produção imagética contemporânea deixa de ter relações com o mundo visível imediato, pois não pertence mais à ordem das aparências, mas sugere diferentes possibilidades de suscitar incertezas em nossos sentidos. Trata-se de compreender a fotografia contemporânea a partir de uma reflexão mais geral sobre as relações entre o inteligível e o sensível, encontradas nas suas dimensões estéticas.

Artista Convidado

Janduari Simões

Cidade invisível

Fábrica Palmeira. Novembro, 1975

FABRICA PALMEIRA
CIRCO
TIHANY
ESTRÉIA
3 de NOVEMBRO 21 HS.
AO DOCASSOA FRANCO

AFRICA PALMI
TIHANY

Cidade invisível

Fotógrafo de formação documental, trabalhando para jornais e instituições desde meados dos anos de 1970, Janduari Simões construiu sua trajetória em Belém, após o período inicial de sua carreira na Bahia, sua terra natal. Nos anos 1990 começou um trabalho voltado ao Mercado do Ver-o-Peso e revelou, em sua abordagem antropológica, um olhar plástico apurado para as formas e cores presentes no mercado.

Além das pautas convencionais que conduzem o seu dia a dia, Simões flerta com o espaço urbano, atento às transformações, aos costumes e hábitos cotidianos inseridos na geografia arquitetônica. Em *Cidade iInvisível*, reúne duas séries de imagens que unem as extremidades cronológicas de sua trajetória: 1975 a 2012-2013.

A série de 2012 centra a atenção na estrutura formal das moradias, seja no *Palácio do Rádio*, prédio de apartamentos e escritórios na área central, ou nas habitações em bairros periféricos. Ao compor uma série contínua de fachadas com enquadramento frontal e aplicar a mesma lógica na composição dos apartamentos, o fotógrafo põe em evidência as semelhanças que anulam o limite entre centro e periferia. As casas populares assumem uma conformação construtivista, apontando volumes e formas geométricas impensadas, ao passo que os apartamentos projetados na era moderna da arquitetura revelam, em sua ocupação contemporânea, assimetrias, linhas irregulares e certo caos distantes do projeto inicial para o qual foram pensados.

A outra série, realizada em 1975, capta, em preto e branco, a quadra que abrigava a Fábrica Palmeira sendo demolida, período desastroso no contexto ditatorial em que o Brasil teve grande parte de seu patrimônio arquitetônico destruído pelo regime militar. Esse tempo captado por Janduari Simões é o nascimento de uma das maiores cicatrizes urbanas ocorridas em Belém e que hoje atende pelo nome de Buraco da Palmeira. As imagens dos restos da edificação da Fábrica Palmeira são melancólicas, e, ao mesmo tempo, registros documentais de uma paisagem que ninguém (ou quase ninguém) fotografou. As imagens da Palmeira, sofisticada fábrica de doces, massas e amanteigados, revisitam, em sentido mais global, a estética clássica da fotografia urbana que atestou o fim de uma era e o início de uma modernidade. Em certa medida, evoca Eugène Atget em uma Paris desolada e silenciosa na passagem do século XIX para o XX. A Paris de Atget carrega, apesar da melancolia, a esperança moderna da evolução das cidades, e a Belém de Janduari Simões flagra, com semelhante melancolia, o fracasso da mesma modernidade. O artista recoloca em nosso contexto a invisibilidade de uma cidade; uma cidade que a gente não quer ver ou não consegue mais ver.

Mariano Klautau Filho

Palácio do Rádio.
Agosto de 2013/2014

CACIQUE

Belém. 2014

152

SALAD

Imagem, registro, poética

Uma conversa com Janduari Simões

Janduari Simões, artista convidado da quinta edição do Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, tem dedicado sua produção fotográfica à documentação dos aspectos da cultura popular no Brasil, especialmente da Região Norte, somada a projetos pessoais importantes, como as séries sobre o mercado Ver-o-Peso, captado em diversos períodos históricos, e o trabalho sobre a Marujada na cidade de Bragança, interior do Pará.

Para o Prêmio Diário, foram reunidas duas fases cujo objeto central é a cidade e a memória de suas edificações: a série, até então inédita, sobre as ruínas da Fábrica Palmeira, fotografada em 1975, e um conjunto de imagens sobre fachadas residenciais na periferia em diálogo com as sacadas de um prédio moderno no centro de Belém, realizadas entre 2012 e 2013. As idas e vindas entre Salvador, Roma e Belém, no seu período de formação, e as fusões entre as práticas de documentarista, repórter fotográfico e artista revelam uma produção significativa e a busca permanente pela fotografia como expressão.

O Museu da Universidade Federal do Pará recebeu Janduari Simões para uma conversa com o público por ocasião de sua exposição «Cidade Invisível», realizada especialmente para o Diário Contemporâneo. A conversa ocorreu em 27 de maio de 2014 e teve como mediadora Marisa Mokarzel, colaboradora especial da quinta edição do projeto.

Marisa Mokarzel: Boa noite. Para mim, é um prazer fazer a mediação da conversa com o Janduari porque eu já o conheço desde o Museu Goeldi, onde a gente teve a oportunidade de fazer alguns trabalhos juntos. O Janduari Simões, artista convidado desta quinta edição do [Prêmio] Diário Contemporâneo, é baiano de Itabuna e veio para Belém em 1975. Ele tem um arquivo fotográfico imenso, que abrange desde o fotojornalismo até as experiências de documentação da cultura popular, incluindo os ensaios sobre o Ver-o-Peso. Além disso, trabalha também com questões da memória e do patrimônio voltado para o espaço urbano. O Janduari vai iniciar mostrando um pouco da sua produção e, se vocês quiserem, podemos intervir durante a sua fala. Depois farei algumas perguntas para dar continuidade a nossa conversa.

Janduari Simões: Boa noite. Eu vou começar mostrando algumas coisas que fiz. Tentei fazer uma cronologia e chamei esse ensaio de Primeiros Passos, porque é um ensaio sobre músicos, um trabalho que comecei a fazer muito aqui em Belém. Essa inclusive é a minha primeira fotografia, que eu fiz lá em Salvador, em 1973–74. Foi um filme inteiro, e a melhor era essa. As outras seguintes, também com músicos, são coisas que eu fiz aqui em Belém. Essa, por exemplo, foi quando eu cheguei aqui em Belém: era um show da Gal Costa. Fotografar músico, para mim, foi sempre uma busca. Naquela época, eu só pensava em fotografar músico; fazia outras coisas, mas minha história era com música. Eu vivia muito a

música. Tenho muito disco. Eu era fissurado nessa coisa. Então calhou também que, nessa época, aconteceu o Projeto Pixinguinha, e eu ia para o Teatro da Paz com uma câmera na mão e entrava numa boa, e ninguém pedia ingresso na porta. Batiam nas costas e deixavam entrar. Foi quando eu senti que fotógrafo tinha um prestígio; a máquina fazia você entrar e ficar no palco com o pessoal e tal. Foi uma época legal. Hoje é bem diferente.

Essa é a foto do primeiro show da Fafá de Belém. Foi em 76. Aí já é o pessoal do Projeto Pixinguinha. Tem o Cartola que na época estava no auge. Todo mundo só falava do Cartola. No Pixinguinha tinha Cartola, João do Vale. Era um pessoal que estava no ostracismo e o Projeto Pixinguinha, a partir do Hermínio Bello de Carvalho, começou a resgatar esse pessoal. Moreira da Silva, o Nelson Cavaquinho, tem o Paulo Moura. Esse material inclui uns dois ou três projetos Pixinguinha que fotografei em Belém. Aqui já é na Itália, uma foto do Ron Carter em um festival de jazz que tinha lá. E eu sempre atrás dos caras. Aqui é a Sun Ra Arkestra. Uma coisa que eu queria ver muito era uma orquestra de jazz. E essa orquestra foi um presente porque os caras eram muito loucos; dançavam pra caramba em cima do palco, todo mundo vestido de egípcio. Era uma coisa estranhíssima. Esse é o saxofonista Archie Shepp, também lá na Itália. Aqui já é uma parte da minha vida lá em Salvador. Quando eu saí de Belém em 80, o Miguel [Chikaoka] estava chegando aqui, então a gente se encontrou às vezes. Eu me lembro vagamente de ter encontrando o Miguel na rua, mas eu já estava com a cabeça em outro lugar; indo embora pra Itália.

Quando eu voltei da Itália, fiquei morando em Salvador e depois voltei para Belém. Essas são imagens de coisas que fiz quando voltei para Belém, são umas publicações de que participei, fotos do Museu Emílio Goeldi, alguns cartões postais. Esse da caveira era do Museu Britânico; foi de uma exposição sobre a Amazônia que fizeram lá. Os outros (o da montanha) é uma obra do [Francisco] Klinger [Carvalho], uma exposição dele na Galeria Theodoro Braga. Ele me pediu que fizesse a fotografia e virou um cartão postal.

As outras são minhas, cartões postais que eu tentei editar aqui uma época. Esses são uns livros de que participei. Além desses livros sobre a iconografia da pesca ribeirinha, tenho uns livros somente com fotos minhas. Os outros livros são participações, como esse, *Viúvas da Terra*, por exemplo. Com ele, a gente ganhou um Prêmio Jabuti na época. Era a história das senhoras, esposas dos caras que foram mortos no sul do Pará. Bom, aqui já é uma matéria sobre o livro que saiu na época. Então, essa produção toda são colaborações; imagens também de matérias sobre esses projetos além de matérias em que eu participei para outras revistas, como por exemplo, Caminhos da Terra, da Editora Abril. Aqui é uma delas, sobre Altamira, que é o maior município do mundo.

Em Salvador, eu participava da Veja Bahia, e aqui em Belém tinha também a Veja Belém. Isso foi legal porque deu pra gente fazer bastante coisa, como matérias para a Veja nacional. Essa é a capa da Veja com a foto do Brizola. Isso foi lá em Salvador, no debate na televisão. As outras são matérias que a gente fez aqui ao longo de dois anos ou alguma coisa...

Aqui tem uma série de fotos de Roma. Foi lá que eu comecei a fotografar mais na rua. O meu curso era de fotografia de estúdio. E sempre naquele perrengue, quer dizer, estudante nunca tem dinheiro e o pouco que tem ele tem que aproveitar. Então, minha fotografia de estúdio era geralmente com comida. O professor enchia meu saco: "Você sempre fotografa comida." Eu disse: "É porque eu compro e depois eu como." Frutas... Então eu levava para casa as frutas para comer. Com a economia, eu comprava os filmes 35 mm para fotografar na rua. Ficava passeando. Eu morava perto do Vaticano. Gostava muito. Era o entorno, essas imagens do Fórum Olímpico, de um campo de futebol... E, no Vaticano, todos querendo ver o papa [João Paulo Segundo]. Em Belém, quando o papa esteve aqui, eu quase fui morto aqui na [antiga] Av. Primeiro de Dezembro de tanta gente que tinha lá. Em Roma, eu fiquei um ano, mais ou menos, e não me interessei em fotografar o papa. O papa estava sempre por lá, todo domingo que ele saía para visitar. O povo então fazia um caminho para ele passar em carro aberto. Isso antes de ele ser atingido. Eu adorava sair para a rua para fotografar. Meu professor sempre achava que eu tinha essa coisa do Cartier-Bresson, porque, é engraçado, mas nessa época não tinha muito essa história de você ouvir falar do fotógrafo; não se falava do fotógrafo (...) Isso é 1980. Eu lembro que os primeiros fotógrafos de quem ouvia falar, independente dos brasileiros (porque a referência da revista Realidade, na época, que deu mais visibilidade para os fotógrafos), era Richard Avedon. Era esse pessoal que trabalhava mais com publicidade. Eram matérias só com fotos, fotos imensas. Eu me lembro que a primeira vez em que eu vi umas fotos da Amazônia que me impressionaram foi nessa revista. Eram do George Love. Eram umas coisas bem abstratas, eram pedaços, detalhes dos rios, muito invocado... E eram um pouco parecidas com Peter Turner, um fotógrafo americano que puxa bem para as cores, bem colorido.

Bom, voltando às imagens das ruas romanas que eram os passeios que eu adorava fazer. Como essa escultura que encontrei na área de um hospital, que fica no meio do rio da cidade. Aqui são uns amigos. Eu tinha que fazer uns retratos também para o curso, e esse era um colega meu de pensionato, um nigeriano.

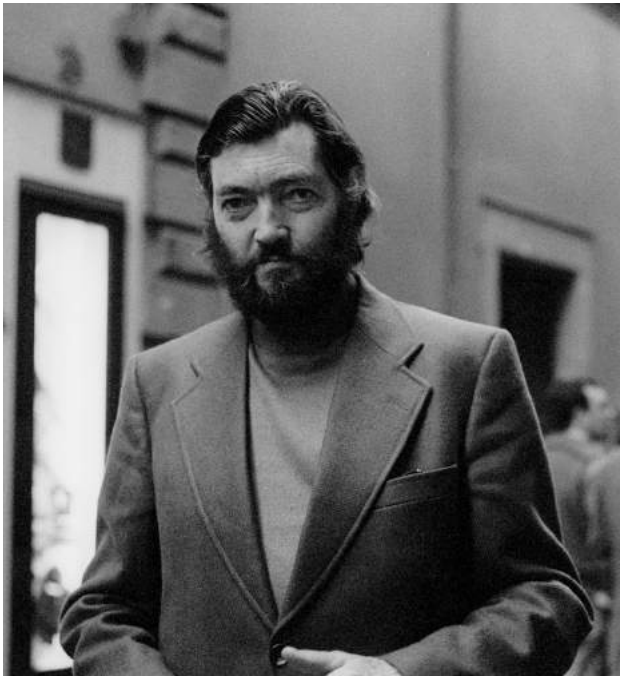
Marisa Mokarzel: Qual foi o curso realizado na Itália?

Janduari Simões: O curso era Comunicação Visual, voltado mais para fotografia de estúdio. Tínhamos que fotografar coisas. Quando eu cheguei lá, já estava atrasado. Geralmente se trabalhava em dupla porque, como eram câmeras grandes, você ficava atrás da câmera, fazendo foco, olhando a composição e o outro ajudava a sistematizar a luz, arrumar os objetos e coisas assim. Eu não tinha essa ajuda; às vezes o professor vinha para me dar uma dica. Às vezes tínhamos duas horas para realizar o trabalho. Outras vezes eu passava um tempão arrumando as coisas e, quando eu ia fotografar, tinha que fazer tudo rápido. Não

tinha direito nem de mudar, porque já tinha outra pessoa para ocupar o estúdio – o estúdio da própria escola. Aí não fiz muita coisa, não produzi muita coisa. Produzi mais fora e usava o laboratório da escola para fazer as cópias.

Marisa Mokarzel: Quer dizer, tu não fazes trabalho de estúdio e acabou que a viagem e todo o processo do curso foram feitos mais por tuas andanças?

Janduari Simões: É isso. Eu usei a cidade para desenvolver mais a prática de fotografar na rua, que eu não tinha muito. Aqui em Belém eu ia para a rua, mas era pouco. E lá não, lá só era fotografia, eu pensava fotografia 24 horas por dia. Então foi uma beleza! A gente pensa fotografia duas horas ou então quando tá fazendo. O resto é para ganhar dinheiro para pagar a dívida, buscar menino na escola etc. Você não tem muito tempo para pensar. Eu sinto falta disso, quando o cara "te larga na ribanceira", e aí você só faz aquilo. Essa aqui é uma fotografia do escritor Julio Cortázar.



Na época, ele estava no auge, décadas de 70, 80. Fui fazer matéria para um jornal que tinha dentro do pensionato de estudantes estrangeiros. Eu lia o Cortázar lá em Salvador. Quando o cara me chamou, eu disse: "Rapaz, eu vou até de graça!" Foi bacana, é uma foto na rua. Ele estava fazendo a palestra e, quando saiu, a gente ficou conversando. E tinha outras fotos dele com outro escritor, que eu não sei quem é. Eu via muita fotografia e sempre li muito, revistas, principalmente. Então, sempre prestava atenção nas fotos. Quando eu comecei a fotografar, no Brasil não tinha escola de fotografia. Você aprendia olhando, e alguém me disse uma vez: você quer fotografar, você tem que ver muita foto. Quando eu cheguei à Itália, o cara falou para mim a mesma coisa. Então, eu olhava muita fotografia. Nunca tive referência de fotógrafo, mesmo porque eu não conhecia esses caras.

Plateia: Na época, era a dificuldade de acesso aos livros no Brasil. Em Belém havia os encontros chamados Autografias, que tentavam dar um repertório. Imagino que, na Europa, certamente a possibilidade de ver livro de fotografia se ampliava consideravelmente.

Janduari Simões: Sim, sem dúvida.

Plateia: Estou dizendo isso porque realmente concordo que as tuas fotos têm uma coisa bressoniana. Tem um olhar muito elegante. Dá a impressão mesmo de que é uma pessoa que já está bebendo há muito tempo [na fonte] de bons autores.

Janduari Simões: É, mas eu não tinha muito essas referências. Depois, quando eu voltei da Itália que a gente começou a ter umas reuniões em Salvador, que eram parecidas com essas que estavam acontecendo aqui na Fotoativa com o Miguel [Chikaoka]. A gente teve um grupo lá que reuniu Maria Sampaio, Isabel Gouvêa, Aristides Alves, Adenor Gondim, estavam todos criando ainda esse grupo. Eu cheguei no jornal para trabalhar um dia e perguntei para o cara que era chefe de reportagem, que também era crítico de arte, se tinha um grupo em Salvador que

estava fazendo isso. Então, ele me mostrou um anúncio que estava lá e, por coincidência, o cara estava recrutando essas pessoas, o Rino Marconi. E nós começamos a nos reunir numa casa e tal, e aí foi que começou e eu comecei a tomar conhecimento de outros caras. E o Arlindo Machado foi o primeiro crítico de fotografia que eu li na vida. Aquele livro que ninguém entende nada... Eu aprendi a fotografar aqui em Belém porque lá em Salvador eu era estudante, vivia às custas do meu pai e fiz um curso no Sesc/Senac. Era um curso que começou com dez pessoas e, no fim, sobrei eu porque a preocupação das pessoas era com o equipamento fotográfico. Ninguém tinha dinheiro para comprar equipamento fotográfico. Ou você comprava de segunda ou então tinha que ter grana para viajar para fora, ou mandar buscar. Era a coisa mais difícil, tudo era difícil. E eu aprendi a fotografar, mas não tinha câmera. Aprendi a estudar fotografia porque eu tinha um amigo que frequentava meu apartamento e que era fotógrafo de publicidade.

Marisa Mokarzel: E o que que te leva à fotografia, a esse interesse pela fotografia?

Janduari Simões: Olha, quando eu saí de Salvador, eu buscava uma opção de trabalho. Eu saí com a intenção de ir para São Paulo, porque a meca era São Paulo. Então, para trabalhar em jornal, eu precisava saber fotografar. Eu sabia mais ou menos. Podia arranjar um emprego com fotógrafo. Mas eu vim para Belém, eu fiz o caminho inverso do nordestino, eu vim para o Norte. Nordestino geralmente vai para o Sul e eu vim para o Norte. Eu vim porque tinha um amigo aqui. A gente morou junto em Salvador e ele disse: "Olha, vai lá para Belém. Fica lá um tempo comigo e depois vai embora, se quiser. Só que, quando eu cheguei aqui, não tinha dinheiro para nada. Estava num mato sem cachorro. Tinha um lugar para morar, sabia fotografar mais ou menos, mas não tinha emprego. Não tinha como trabalhar, não tinha jornal para me contratar, não tinha experiência nenhuma, profissional. E aí, ele me arranjou um trabalho para fazer na Embrapa. Para ganhar uma grana com laboratório... Uma coisa assim. E depois surgiu a chance no museu [Emílio Goeldi]. O museu estava mudando de regime, de estatutário para CLT, e aí, eu fui lá. Me disseram: faça um currículo. Mas currículo de quê? Eu não sei fazer nada. Nunca fiz nada na vida. Como vou fazer currículo? "Já fez curso de inglês?", "Já", "Então bota aqui: curso de inglês". "Eu fiz até o terceiro ano científico", "Então, bota aqui, terceiro ano científico". Eu fui fazendo, né, mas não tinha feito nada. Fui lá, apresentei meu currículo, chorei minhas mágoas. A d. Clara Galvão disse que tudo bem, e eu fui embora. Quinze dias depois, ela me chamou e disse: "Gostei de você, da sua sinceridade. Você vai ficar aqui, eu vou lhe contratar [por] três meses no museu. E, nesses três meses, eu quero que você faça o projeto para o laboratório fotográfico. Porque eu quero mudar tudo isso, dinamizar o trabalho."

Eu não sabia nem o que era projeto na minha vida. Fiquei um tempo sentado no parque. O parque, nessa época, não era pago, então entrava todo mundo. E eu ficava lá sentado no parque, olhando as pessoas, porque eu não sabia o que fazer. Até que alguém, um cara que trabalhava lá, o Ricardo, disse: "Não fique sentado aí que o cara vai te botar pra fora. Você tem que fazer alguma coisa. Tem um projeto para fazer, e eu vou lhe ensinar." Aí, d. Clara me chamou e disse: "Tem um livro. Aí atrás tem umas revistas, você vai lendo e vai fazendo." Por sorte, tinha uma publicação da Kodak que ensinava como fazer laboratório, e aí eu comecei a fazer um projeto baseado naquilo ali. O tamanho das pias e as medidas das coisas e os materiais. Eu tinha um certo conhecimento das coisas. E passei a fazer o projeto. Eu podia comprar material; eu pedia material e eles compravam, e era muito... Eram 50 filmes de slides, eram 50 filmes em preto e branco. E não tinha volume de trabalho dentro do museu para absorver esses filmes, então eu fazia o quê? Eu ficava fotografando os bichinhos dentro da lagoa. Eu sentava na beira do lago,

ficava fotografando libélula, e então eu fui aprendendo isso. No laboratório, eu revelava, errava. Fazia o revelador, mas sempre com o sentido de um dia sair para poder fazer um curso. Porque aqui não tinha nada. Não existia essa possibilidade. O curso que existia de fotografia era na cadeira de Arquitetura. Lá na Bahia, uma vez me falaram: Olha, só tem curso de fotografia em arquitetura. E aí eu fui aprendendo. O Projeto Pixinguinha, no Teatro da Paz, eu fiz todo com o material que era do museu. E então, eu ia lá e copiava fotos 30x40... E fui aprendendo na porrada. Quando eu cheguei à Itália para fazer o curso, tive que reaprender tudo. O que eu fazia aqui, o professor dizia [que] não era assim. Tinha que fazer bem devagarzinho. Era uma delicadeza que eu não tinha aqui, inclusive para revelar os filmes. Eu sabia que tinha que ser devagar, isso pouco importava para mim. Porque o que importava era eu ter a imagem, e aí aprendi todo um detalhamento no laboratório. Hoje não interessa mais coisa nenhuma porque você pega uma câmera digital e ela faz tudo para você. Não precisa saber "curva característica", curva não sei... esses detalhes todos que tínhamos que saber do filme para você pegar todas as nuances do preto e do branco. Um processo de física e química sem fim. Então, quando eu voltei para Salvador, eu tive que reaprender a fotografar porque, quando eu cheguei ao jornal, foi um trauma. Porque o cara, quando foi revelar meu primeiro filme, parecia que ele estava fazendo um coquetel. Ele balançava assim... Eu saí do laboratório traumatizado... Na hora de revelar, era de qualquer jeito. E aí, eu tive que me reeducar e saber que aquilo que ele estava fazendo é que dava resultado. O resultado era para o jornal. Eu pensava numa outra fotografia, uma coisa mais delicada. O jornal é uma coisa de porrada. Na época não havia cuidado nenhum com nada. Você fazia as fotos 10x15 para botar no jornal e era uma briga porque não tinha aquele cuidado de diminuir a imagem para colocar no lugar. Eles pegavam a foto, iam diminuindo a imagem até caber no lugar certo. Fotografia em jornal era um tapa-buraco. A não ser foto da primeira página, o resto era isso. Hoje se tem mais cuidado; se pode diminuir no computador. Na época, era uma briga com o pessoal dos diagramadores. Eu ficava às vezes do lado do rapaz dizendo: "Não faça isso...", "Ah, aqui é assim mesmo, faz assim".

Esse trabalho aqui, acho que vocês conhecem mais. É sobre o Ver-o-Peso. Na verdade, a história do Ver-o-Peso é um negócio incrível. Quando eu morei aqui a primeira vez, não ia ao Ver-o-Peso de manhã. Não gostava desse furdunço da feira, entendeu? Eu ia à tarde, e era outro público, outra gente, um bocado de bandido, ladrãozinho, submundo, mas eu gostava daquilo lá, sabe? E tinha muita gente pescando... Era uma outra história. Outro dia eu fui lá e tinha muito drogado, um fedor de crack, um negócio horroroso, muito deprimente... E tem esses becos, e a polícia está lá, mas não faz nada. Mas naquela época o Ver-o-Peso era mais aberto, as barracas. Eu tô falando de 75. Então não sei o que acontecia de manhã na feira. Eu ia mais à tarde, e eu ainda tenho umas coisas dessa época em que as barracas eram coisas totalmente diferentes. Eram uns caminhos assim, entendeu? Então, você ia ao Ver-o-Peso, ficava tudo aberto, se via tudo. A interferência da feira era muito pouca na paisagem. Você tinha a feira toda aberta, as barracas eram todas abertas. Essas imagens já são parte de uma época depois de 89, quando eu voltei pra cá na década de 90. Antes da reforma, né? Nessa outra época, eu já ia mais de manhã. Esse material foi mostrado em 2004, no MABE. E foi a Rosely [Nakagawa] que fez a curadoria dessas imagens. Mas eu tinha feito uma outra exposição que até o Patrick [Pardini] fez a curadoria com a Lúcia (Hussak). Foram só retratos. Existem trabalhos de diferentes fases do mercado, desde os anos 70, negativos em preto e branco, em cor, cromo, e até recentemente, um trabalho digital.

Saindo do mercado, tem outras coisas diferentes. Como, por exemplo, essas que fiz de carro. Não foi de propósito,

foi por acaso que descobri e gostei da brincadeira, e aí passei a fazer isso sempre agora. Eu fiz esse pequeno ensaio, completamente aleatório, não tem controle. Às vezes eu gosto dessas coisas, me lembram Manabu Mabe. Eu fico, às vezes, querendo fazer uma fotografia nesse estilo. Às vezes, eu fico achando que [com] a pintura, dá para você viajar mais.

Marisa Mokarzel: Olhando essa imagem, quase abstrata, próxima à pintura. Isso tem a ver como o teu ingresso recentemente no curso de Artes Visuais? E por que esse ingresso?

Janduari Simões: Não, não tem a ver. Isso tudo foi feito antes do curso. Eu estava querendo fazer um curso na Universidade, aprender algumas coisas e acho que a Universidade pode me ajudar a organizar mais as minhas ideias. E aí eu fui fazer jornalismo porque eu já estava no meio, pelo menos sabia o que eu estava fazendo. Mas aí um amigo meu disse: "Por que você não vai fazer Artes Visuais? Acho que está mais dentro do que você está fazendo." E como arte foi uma coisa que sempre me interessou, a fotografia também como arte, não só como documento. Aí eu achei uma boa e troquei. Fui lá, dei uma chorada, me aceitaram e eu tô fazendo Artes Visuais.

Plateia: Acho que a Universidade, mesmo não querendo às vezes demonstrar, precisa muito das coisas que vêm do mundo, se nutre delas para a reflexão. Então, esse teu olhar lá dentro certamente é um presente para a academia.

Marisa Mokarzel: Como tu recebeste o convite do Mariano e como foi o processo de curadoria para essa exposição que está aqui no Museu da UFPA? Como é que vocês chegaram à escolha dessas fotografias?

Janduari Simões: Fiquei muito surpreso com o convite, na verdade. Não esperava que fosse ser convidado tão cedo. A gente nunca sabe o que estão pensando da gente. Quando ele começou a olhar o material, eu tentei mostrar uma coisa completamente diferente do que está aqui. Eu tinha a ideia desse material das casas. Eu tinha uma ideia de fazer outra coisa. E aí, eu tinha umas cópias ampliadas e aí mostrei para ele umas coisas abstratas e tal... Até que cheguei nessas fotos da Fábrica Palmeira. Ele começou a ver no meu computador e se encantou com isso. Porque é um material que nunca foi mostrado. Nunca mostrei para ninguém, em época nenhuma. O material estava super detonado e eu achei que poderia um dia servir. Eu o guardei e o escaneei de modo horrível. Quando o Mariano começou a olhar, eu disse que precisava de uma pessoa que fizesse um escaneamento, uma limpeza nesse material porque eu não estava conseguindo fazer. Estava achando muito ruim. Ele falou com o Alberto [Bitar]. O Alberto detonou logo. Disse que tinha que lavar, que estava muito ruim. E aí eu passei para o Albany, que deu uma lavada; limpou com álcool etílico... Alguma coisa assim, e sei que ficou legal. As cópias ficaram muito boas. Quando o Mariano viu isso aqui, fez uma ligação com outra coisa, vendo o meu interesse pela cidade e a imagem do Edifício Palácio do Rádio. É uma foto que fiz no meio de uma matéria. Cheguei à janela e topei com essa visão do edifício e fiz a foto. Ele se entusiasmou pelo material e a gente fez essa edição, focando nos apartamentos como casinhas. A minha ideia era fazer uma exposição só com essas coisas mais arquitetônicas dessas fotos do Palácio. A gente começou a conversar sobre o desdobramento do trabalho dentro do Palácio do Rádio.

Plateia: O que é que tu mais gostas de fazer: o preto e branco ou a cor?

Janduari Simões: Eu gosto mais da cor. Então, eu nunca penso em preto e branco. Já fotografei muito e gostava de fotografar em preto e branco. Em geral, eu vejo tudo colorido. Não vejo mais nada em preto e branco. Nem show de música, nem nada. A cor é uma coisa que me domina atualmente até mesmo pela história da facilidade digital e aspecto comercial, sem esquecer o trabalho pessoal. Quando eu saio, eu faço as duas coisas... Eu tenho o meu olhar que é aquilo que eu gosto. Além disso, tenho

a preocupação de fazer uma coisa mais documental que pode servir para alguma outra coisa. Então, tem que ser colorido, porque ninguém compra foto preto e branco. A não ser para colocar na parede. Mas para produção de revista, é difícil. Agora mesmo, tô fazendo um material para um livro sobre o Pará, que é um livro didático. Então, já me pediram coisas que eu tinha e coisas que eu não tenho. Quando eu não tenho, eu tenho que sair para fotografar. Então, é só aquilo que eu vejo. É outra história. Não tem nada a ver. Às vezes eu acho chato. No meio do trabalho, começo a desviar um pouco, porque se você é muito criativo numa foto jornalística, os caras não querem. Tem que ser o feijão com arroz. A melhor maneira possível, mas tem que ser o feijão com arroz. Não dá para você cortar o objeto na metade ou só botar um pedacinho porque você gosta pessoalmente daquilo. Mas o cara lá não quer saber disso, ele quer a informação inteira.

Plateia: Quando eu vim ver a exposição uns dias atrás, eu fiquei perguntando o que ele escolheu para colocar? E eu fiquei tão feliz quando eu vi. Eu sou superfã dos fotógrafos que permitem uma coisa da transversalidade da imagem. Quando eu vejo um pouquinho o trabalho da Elza (Lima), da bolsa do IAP, por exemplo. Já acompanhei várias vezes alguns processos da Elza, e é encantador, é uma coisa instigante. Ela também já tá usando mídias bastante contemporâneas, nos chamando para ver as imagens com outros olhares e, quando eu entrei aqui, fiquei superencantada em ver a fotografia tradicional, na parede, achei muito bacana. Na verdade, eu sou apaixonada pelo trabalho dos dois. Me encantou muito ver o fotógrafo mostrando a cidade, ver cenas absolutamente cotidianas, na Avenida Presidente Vargas.... E olhando também as casinhas na periferia, os desenhos no Palácio do Rádio. Eu adoro fazer coleções, meu arquivo é cheio de pequenas coleções. Eu dou o nome coleções, né? Então eu vou fazendo pequenas coleções e fiquei me perguntando. Mas eu fiquei me perguntando como é que isso acontece na tua cabeça. Você vai criando determinadas áreas, mapeando a cidade? Como tu arrumas isso? Seja no teu arquivo, seja no computador, enfim...

Janduari Simões: Sobre essas fachadas, foi o seguinte: eu estava trabalhando na campanha do [Arnaldo] Jordy e andava pela periferia da cidade. Entrava nesses becos. Comecei a fotografar primeiro as casas que tinham grades, que me impressionaram bastante. Era um lugar pobre, mas tinha grades. E grade se vê aqui em tudo quanto é casa. Não existe mais casa sem grade, um negócio opressor. Depois eu comecei a diversificar, a começar olhar o desenho das casas, as cores, a estética da casa, a luz. Teve um dia que ele (Arnaldo Jordy) ficou olhando para mim, porque eu larguei ele de lado e fiquei fotografando as casinhas. Eram muitas casas, eu ficava louco. Tinha lugar que era cada uma de um desenho diferente. Então eu fiz muita coisa; tem mais de mil casas fotografadas. Então, isso aí também cria, digamos assim, coleções. Mas às vezes eu saio com a câmera e fotografo uma coisa que vai ficar perdida e que não dá para fazer uma coleção a partir dela. Se eu fizer outras coisas, tem horas que aquilo me chama à atenção. Às vezes eu faço uma imagem que pode resultar em uma coisa diferente. Como por exemplo, essa da quase paisagem, quase miragem. E com isso vou experimentando. Às vezes é a luz que me chama à atenção para uma coisa. Eu tenho coleção de batedor de porta. Sabe aqueles puxadores de porta antigos? Tem época em que eu saio fotografando aquilo, eu tenho uma coleção daquilo. Desde 75 eu já fazia isso. E aí, outro dia eu estava fotografando só azulejos, então eu tenho uma porrada de azulejos. E esse batedor de porta me chamou à atenção, que é uma coisa que está acabando em Belém. Os caras tiram aqueles batedores antigos para botar qualquer puxador. Tem uns lindos ali na Cidade Velha.

Alexandre Sequeira: Eu conheço muito e acompanho muito o teu trabalho. Até mesmo o trabalho com o olhar sobre a cultura local, o mercado do Ver-o-Peso. Eu te acho

um colorista impressionante. É lindo teu trabalho com a cor. E eu fiquei muito surpreso e emocionado em ver a [Fábrica] Palmeira, pois tive a oportunidade, muito molequinho, de entrar na Palmeira com a minha vó, quando ela ia ao Comércio, "lá embaixo", como se dizia na época. E sempre que ela ia "lá embaixo", o passeio tinha que acabar comendo um pastel de santa clara na Palmeira. A minha memória da Palmeira é muito apagada, eu lembro muito mais do sabor do que do local. Mas eu fiquei muito emocionado de ver a Palmeira e, ao mesmo tempo, achei muito feliz do Mariano o encontro, por exemplo, com o Palácio do Rádio, e da gente se deparar com o quanto em Belém existe um culto da falência; no que a gente cultua a degradação tanto duma perda da Palmeira quanto de uma arquitetura moderna. Eu moro numa casa dos anos 30, 1930. E é incrível o quanto a arquitetura modernista do Pará está na mais completa falência. Parece que o paraense mais se orgulha é de cultuar uma memória, e não um bem presente [...] emociona muito mais ter uma memória do que ter o bem. Então achei muito feliz a gente se deparar com esses dados. E ali eu já vi um recorte da cidade se aproximando do colorista. Porque parece um patchwork, parece uma colagem e que também é, de certa forma, um riqueza arquitetônica e que também a gente desconsidera, a arquitetura raio que o parta, por exemplo. Algumas preciosidades em Belém que a gente insiste em não valorizar. Nesse ponto eu achei um conjunto muito feliz, tanto no que a gente perdeu e quanto no que a gente ainda tem e está perdendo bem na nossa frente, sem se dar conta.

Marisa Mokarzel: É o extremo de 1975, 2013 e 2014. Algo da perda, da ausência e do que existe. E esse aspecto também tem a ver com o documental, de certa forma muito ligado a uma coisa formal. E também se observa a questão frontal, plástica. E como se conseguiu tecer com delicadeza. O que é para ti o documental e o que é trabalhar com essa frontalidade?

Janduari Simões: Essa posição de frontalidade foi por acaso. A foto me induzia a fazer aquilo. Eu sempre procurava outro ângulo diferente, mas o olhar de frente sempre me induzia a fazer a fotografia dessa forma. No caso do Palácio do Rádio, quando eu cheguei à janela e que eu vi o prédio de frente, tomei um susto. Pela primeira vez, durante muito tempo, meu coração disparou. Quando eu comecei a fotografar, meu coração disparava com algumas fotos que fazia porque eu percebia a coisa antes. Algumas fotos daquelas dali eu senti isso. Até pelo colorido. A luz me mostrava um pouco daquele colorido. E é também um pouco documental porque eu estava preocupado com a coisa da violência. Não sei se eram os papos que eu tinha com a Berna [Reale] – eu estava fotografando aquelas performances dela, de violência e tal –, a coisa me atingiu muito assim, porque se anda na cidade, tem umas casas que antes não tinham portão. Hoje têm aquelas fitas que cortam o campo de concentração, tem cerca elétrica, tem câmeras. Então, a cidade tá ficando cada vez mais opressora. Eu passei um mês na Alemanha e na cidade em que eu estava, para perder esse medo, demorou uns 15 dias. Porque um cara virou para mim e disse: "Aqui você pode sair a qualquer hora do dia e da noite com equipamento que ninguém vai lhe fazer nada." E eu tinha medo de fotografar na rua por causa disso. Então, depois que eu comecei a sair, fotografava de madrugada. Saía às três horas da manhã e nunca ninguém me atravessou na rua. Um dia aconteceu uma coisa inusitada. Eu estava fotografando um cara deitado, um mendigo, que é uma coisa difícil de ver lá. Mendigos aqui, às vezes te agridem. Eles pedem e, se você não dá, às vezes eles jogam a lata na sua cabeça. Lá, o cara pede esmola de joelhos – uma coisa que me chamou à atenção. Não gostava de fotografar, que eu fiquei com medo deles reclamarem. Mas o cara de joelhos no asfalto para pedir esmola... Então, eu estava fotografando um cara desses. Quando eu tirei a câmera do rosto, tinha uma fila, ninguém atravessou na frente. Um negócio impressionante, sabe? Todo mundo um atrás do outro. Aí eu fiz a foto;

eles passaram e eu fiquei todo sem graça. Aqui tem várias fotos que eu faço e tem sempre um cara atravessando na frente. E eu comecei a curtir isso, sabe? Outro dia, eu fiz uma foto lá no Paris N'América. Até postei hoje. Apareceu um cara assim, com a cara dele em primeiro plano. Eu comecei a curtir essa coisa do passageiro, do cara que tá passando na frente da sua fotografia. Às vezes, baixo a velocidade para poder dar uma mancha na imagem...

Marisa Mokarzel: Quais teus novos projetos, além da continuação da série no Palácio do Rádio?

Janduari Simões: Tem um projeto de um livro que espero fazer com o material do Ver-o-Peso. Tô fazendo também o trabalho de publicação da Marujada de Bragança, que já tem algum tempo, e espero poder terminar este ano ou no próximo. Faltam algumas coisas ainda. Esse é um trabalho mais documental. Às vezes eu me confundo com essa dualidade do trabalho jornalístico com o trabalho que você faz para você. É totalmente diferente. É o trabalho documental primeiro ou é o outro trabalho que você faz? Às vezes eu me deixo fazer só o documental e depois vou fazer o que eu quero. Esse da Marujada é uma coisa mais documental do que o do Ver-o-Peso. O Ver-o-Peso, já deu mais para sair um pouco do documento. Dar umas "viajadas", fazer aquelas coisas abstratas. Até porque é uma coisa mais familiar para mim. Estou sempre lá. Eu ia para lá e passava o dia inteiro, manhã toda. Chegava em casa fedendo a peixe...

Marisa Mokarzel: Sobre a questão do documental, o que é fotografar para uma instituição com o Goeldi e fotografar para o fotojornalismo? Qual a diferença entre essas abordagens documentais?

Janduari Simões: Para o museu, é uma coisa mais científica. Eu tenho que ter mais um cuidado. Eu fiz mais trabalho para o museu de documentar expedição científica. Lá no campo, às vezes, a foto pedida é completamente diferente. Tem que fazer uma foto científica com escala, aquele cuidado que requer uma publicação científica da área. No jornalismo não, você tem que estar ligado o tempo inteiro não pode perder o momento.

Plateia: Ouvindo sobre a tua trajetória de Salvador para cá, ao se tornar fotógrafo, vejo que ela tem idas e voltas. Quando você foi para a Itália, você teve que aprender como que se fazia fotografia lá. E quando você volta, você se choca como as coisas são feitas aqui. Aparentemente você estava mais delicado com o processo de trabalhar os materiais... E aí, de repente você volta. Agora você sente a necessidade de ir para a universidade. E você fez um comentário que eu achei interessante sobre o livro do Arlindo Machado que ninguém entendia. E o que hoje, depois de tanto tempo, o que você lê sobre as críticas, você entende melhor? Por que fazer um curso de Artes Visuais, que expectativas você teria na produção do teu trabalho após esse processo?

Janduari Simões: Quando eu li o Arlindo Machado, na época o livro dele era o único. O Arlindo falou muita coisa, era um livro desse tamanho e é uma viagem única, que eu acho. Não sou só eu que falava isso; muita gente já falou, mas não é nenhum demérito dele, era uma nova leitura da fotografia que se iniciava no Brasil, como dizia Pedro Vasquez na apresentação "subverter o estado de coisas e resgatar o verdadeiro papel da fotografia, definindo, analisando e valorizando a especificidade de sua linguagem". Fotografia no Brasil era muito mais jornalística e documental apesar de já haver os fotógrafos que tinham seu trabalho próprio e os fotoclubes que tinham maior liberdade na criação e no uso da linguagem. Não havia quem escrevesse sobre a fotografia. O Arlindo foi o primeiro a escrever sobre o "o outro lado do espelho fotográfico, e o mundo da ilusão especular", então causou um certo espanto.

Quanto à volta, deixa eu te falar. Na volta da Itália, fiquei em Salvador por um período de dez anos. Nesse tempo, vim a Belém umas duas vezes, viagens rápidas. Em Salvador era uma vazio e então alguns fotógrafos se reuniam na

casa de Maria Sampaio, e aí a gente tinha essas discussões filosóficas, mas estava todo mundo interessado em se estabelecer no mercado e o único caminho eram os jornais; ninguém comprava fotografia para colocar na parede. O Mario Cravo já circulava por lá, mas expunha no exterior, então as nossas referências nacionais eram poucas ou quase nenhuma. As revistas que existiam, IRIS e FOTOPTICA, nem sempre chegavam e às vezes se limitavam a publicar portfólios com descrição dos trabalhos e informações sobre o fotógrafo. Depois do Arlindo, de novo ele, começaram a pintar as traduções e os Barthes e Sontags, que nos jogaram no olho do furacão, tínhamos que lê-los, líamos e discutíamos, e isso foi me dando discernimento e compreensão dos teóricos. Hoje leio bastante e vou lhe dizer, aliás, um velho jargão: "A teoria, na prática, é outra." Toda essa discussão sobre a imagem fotográfica e publicações começou com a Funarte e o Pedro Vasquez criando as Semanas de Fotografia – acho que era esse o nome. E participei da terceira em Fortaleza, onde conheci o Arlindo. No ano seguinte saiu seu livro e a quarta semana foi aqui em Belém, e não vim; tinha saído do jornal, e a vida começava a tomar outro rumo, trabalhar como frila e ser fotojornalista para trabalhar na grande imprensa.

A minha volta para Belém foi meio por acaso. Vim de férias e fiquei, e ainda com o espirito jornalístico puro. Depois do museu e da Veja, isso foi mudando, fui me deixando levar pela fotografia que tenho na minha cabeça. Hoje sou mais solto e incorporo outras referências ao meu trabalho. A Universidade veio por uma necessidade pessoal. Senti vontade de novo da sala de aula, do convívio acadêmico que, para mim, é novo. A expectativa sobre o curso de Artes Visuais, eu não tenho nenhuma. Porque eu sou fotógrafo, sabe? Eu acho que o que pode melhorar dentro do meu conhecimento agora talvez seja escolher melhor que caminho tomar. Ou juntar todo esse arcabouço de conhecimento teórico para tentar melhorar a minha visão da fotografia. Dentro do que eu penso; da fotografia que eu faço, acho que não tem muito o que mudar. Não vejo como mudar isso. Já é muito tempo que eu faço essa coisa. Entrei na faculdade sem expectativa que ela possa me ensinar mais alguma coisa do ponto de vista de que eu mude esse pensamento. Vai enriquecer no sentido de conhecimento, é claro. Com certeza aprenderei a interpretar e entender o que ainda não consigo. Acredito que vou poder ler melhor as entrelinhas. Agora, se vai melhorar minha fotografia? Tecnicamente, o fazer, acho que não, ler e interpretar, provavelmente.

Alexandre Sequeira: Nas últimas décadas, o artista visual, plástico, fotógrafo, enfim, de uma maneira geral tem sido muito solicitado a falar sobre a sua produção. Na verdade, quando você já chega como artista na academia, é muito provável que as referências e a própria ambiência de discussão possa te favorecer muito. Não é nem desenvolver, mas articular melhor discursos em torno da tua produção, que já é madura, e que já está posta em circulação. Isso é um dado que, sem dúvida, a academia traz de positivo. No teu caso, isso é muito gratificante na medida em que, certamente, tu vais ganhar alguma coisa que a academia te oferece, mas a academia tá ganhando muito em ter um artista como você levando determinadas questões lá dentro. E tem outra coisa que tem a ver com a pergunta da Marisa sobre onde acaba o documental e onde começa o poético em que o artista se divide. Eu vivenciei algumas situações muito curiosas com o Luiz Braga, quando fez o projeto Arraial da Luz. Ele me chamou para trabalhar no educativo do projeto. E eu me lembro das discussões, inclusive com todos os teóricos que apareceram para dar palestra, e mesmo no processo de montagem. O Luiz estava muito angustiado de talvez abrir mão de uma determinada produção que ele considerava mais publicitária ou a fotografia de cunho mais social em comparação ao trabalho com ensaios mais poéticos. E os teóricos falando que não existe essa separação. Tem um tantinho de você em toda essa produção. Toda essa produção tem a presença do artista ali, seja em qualquer

momento; e ele acabou considerando isso e trabalhando com tendas que, de certa forma, sinalizava os momentos da carreira dele. Um outro exemplo que eu acho também emblemático e bem mais próximo da gente é o do Alberto Bitar na condição de fotógrafo de jornal. Ele sai para fazer as pautas e volta com trabalhos espetaculares, como esse último que ele apresentou dos corpos dos mortos pela periferia de Belém, o Corte Seco, que é maravilhoso. Eu perguntei a ele como era o processo do trabalho, essa diferença. Ele disse: "Tem uma hora em que eu olho para a cena e quem tá olhando não é mais o repórter. É o Alberto." Então, a gente percebe que a gente tá em todos os momentos. De certa forma, tu falaste isso, tem momentos em que você tá em campo fazendo uma produção mais científica, mas o Janduari chama para um outro modo de olhar o momento. O artista pede um break para que ele colha um material. Às vezes, o mundo fica solicitando muito que as coisas estejam dentro de gavetinhas. E a vida não é assim. A gente tá todo misturado.

Elza Lima: Tomando como exemplo o caso do Alberto, também há um tempo, quem fez um trabalho parecido com o dele foi a Marlene Bergamo – não sei se tu te lembras. Ela também trabalhava no jornal, ela também fotografava corpos. E quando tu olhas o trabalho da Marlene e o trabalho do Alberto, é muito interessante pois cabe o que o Alexandre fala. A Marlene, ela puxa mais pela cor. Eram cores exacerbadas, era sangue com a cor acentuada, que tinha um efeito plástico. O Alberto é uma fala mais distante [daquela] da Marlene; é a vida passando naquele momento. São dois fotógrafos que se debruçam sobre o mesmo tema e mesma situação, e a individualidade os separa na hora do resultado.

Marisa Mokarzel: Para finalizar nossa conversa, como tu vês a produção atual da fotografia em Belém e quais mudanças que tu observas em relação à produção daquela época?

Janduari: Morei aqui de 1975 a 1980 e, nessa época, a fotografia em Belém era basicamente fotojornalismo e social. Luiz Braga estava começando e trabalhava na [agência de publicidade] Mendes, eu trabalhava no Museu Goeldi e a gente trocava figurinhas. Nos juntamos a um grupo de senhores que curtia fotografia como hobby para recriar o Foto Cine Clube do Pará. Chegamos a ter um espaço de reunião com laboratório com o Reinaldo [Silva Jr.], mas era tudo muito difícil e, depois de algum tempo, cada um foi cuidar de si. A Mesbla, na época, junto com o Foto Clube, promoveu um concurso fotográfico: Luiz em primeiro e eu em segundo. Ganhei uma lente para Pentax, de rosca; o Luiz ganhou uma câmera que não me lembro a marca. Já para o fim da década de 70 começava o João Ramid, Dilermando Cabral, Reinaldo.

Tendo como parâmetro essa época, houve um desabrochar, até porque se criou um novo modo de ver e ensinar fotografia, de contar uma história, e aqui em Belém houve um catalisador dessas novas ideias, que foi o Miguel com a Fotoativa, e mudou o olhar sobre e para a Amazônia.

Marisa Mokarzel: Quer falar mais alguma coisa?

Janduari Simões: Quero agradecer ao pessoal que compareceu e até a próxima.

Marisa Mokarzel: Então agradeço também a presença de todos e ao Janduari. Boa noite.

Pequenas cartografias (e 2 performances)

A fotografia pôde enfim entrar de vez no terreno amplo da ficção. Vemos nas gerações das últimas décadas a adesão à narrativa como ferramenta de observação do entorno afetivo; um mecanismo de escrita dos universos particulares. Portanto, a casa, a rua, o rio, a sala, o quarto, a paisagem da janela; lugares de convívio doméstico são agora "ficcionalizados", numa espécie de reescrita da realidade que ora olha para dentro, ora para fora.

Os artistas paraenses reunidos aqui propõem sutilmente reelaborar suas realidades, refazer suas pequenas histórias, apoiados em modos narrativos e na vontade de inventariar imagens e lugares de seu cotidiano mais íntimo. Não se trata de revelar intimidades, e sim fazer emergir para o primeiro plano da imagem, coisas que fazem parte da vida e permanecem muitas vezes discretas e escondidas. Trata-se de dar atenção à maneira como percebemos os lugares que habitamos ou mesmo as imagens que habitamos. É o desejo de inventariar, mapear, cartografar os trajetos corriqueiros e transformá-los em escrita.

Cinthya Marques e **Rodrigo José** recontam partes de seus universos particulares. Diante da iminência da desaparição da casa onde habita, a *Primavera* de Rodrigo José parece ter sido feita no futuro. Uma saudade antecipada ou uma necessária constatação (poética) do fim das coisas? As imagens de Cinthya indicam um olhar contemplativo, no entanto, dentro da paisagem vista de seu apartamento no centro, a cidade fica escura, vazia e púrpura. *Flat – volto para dormir todos os dias nas ruínas* anuncia um recolhimento, a volta ao lar, mas ao mesmo tempo o retorno a um lugar estranho; o limite entre um diário pessoal e a uma ficção científica em quadrinhos.

Michel Pinho e **Marco Santos** adotam um procedimento documental mais contundente, embora carregados de silêncio e enigma. Pinho apresenta quatro imagens de um projeto maior intitulado *Patrimônio*. O que poderia ser uma visita de turista a um campo de concentração, se transforma em olhar rigoroso e pontual para objetos e formas. O aspecto descritivo na fotografia de Michel Pinho tem uma dimensão especial. Ao compor um conjunto de imagens desprovidas de carga sentimental cria um diálogo mais eficaz e reflexivo entre objeto, arquitetura e corpo. Permanece a dúvida sobre o sentido de patrimônio e herança.

Marco Santos é fotojornalista, e reúne três imagens pinçadas em seus percursos como repórter. Captadas em lugares e tempos diferentes, as imagens possuem unidade em alguns aspectos. Apresentam um único elemento central independente do assunto: uma árvore, um homem na chuva e uma casa. Os temas poderiam ser identificados com a ambiência da região norte do Brasil, mas há mistério dentro das imagens porque estão desgarrados da abordagem factual; isoladas em seu aspecto escultórico (a casa e a árvore) ou imersas num jogo de sombras (o homem na chuva). Com isso, Santos cria a partir do potencial descritivo um campo maior de significação para o objeto. Há um interesse pelo contraponto entre luz e escuridão como declara o artista. É nesse jogo que ele imprime o drama fictício aos objetos e à natureza.

Completam a mostra **Marise Maués** e **Luciana Magno** que saem da fotografia numa atitude performática dentro da paisagem natural. Como uma pedra no meio do nada, a artista imóvel resiste como parte da paisagem. O corpo no vídeo de Luciana está numa provocação à falsa imobilidade da paisagem. Tudo parece estar sempre no mesmo lugar no ambiente natural. A relação entre fixidez e movimento está tensionada entre corpo e paisagem, entre a fotografia e a videografia. Seu título é um desdobramento da imagem: *O Silêncio ancorava as asas: ser pedra depende de prática*.

O vídeo de Marise Maués, *Nóstos* é um contrafluxo ao de Luciana. Com mesmo sentido performático, abraça o movimento, a narrativa, o percurso mais sinuoso dos rios para a visita às origens e aos ensinamentos de família. Nesse trajeto, a artista costura outro caminho no qual os objetos são encenados e os sons da paisagem reativados. O município de Maracapuí deixa de ter a imobilidade geográfica para adquirir outra cartografia, dessa vez pessoal e imaginativa.

Mariano Klautau Filho

Cinthya Marques

Flat - volto para dormir todos os dias nas ruínas

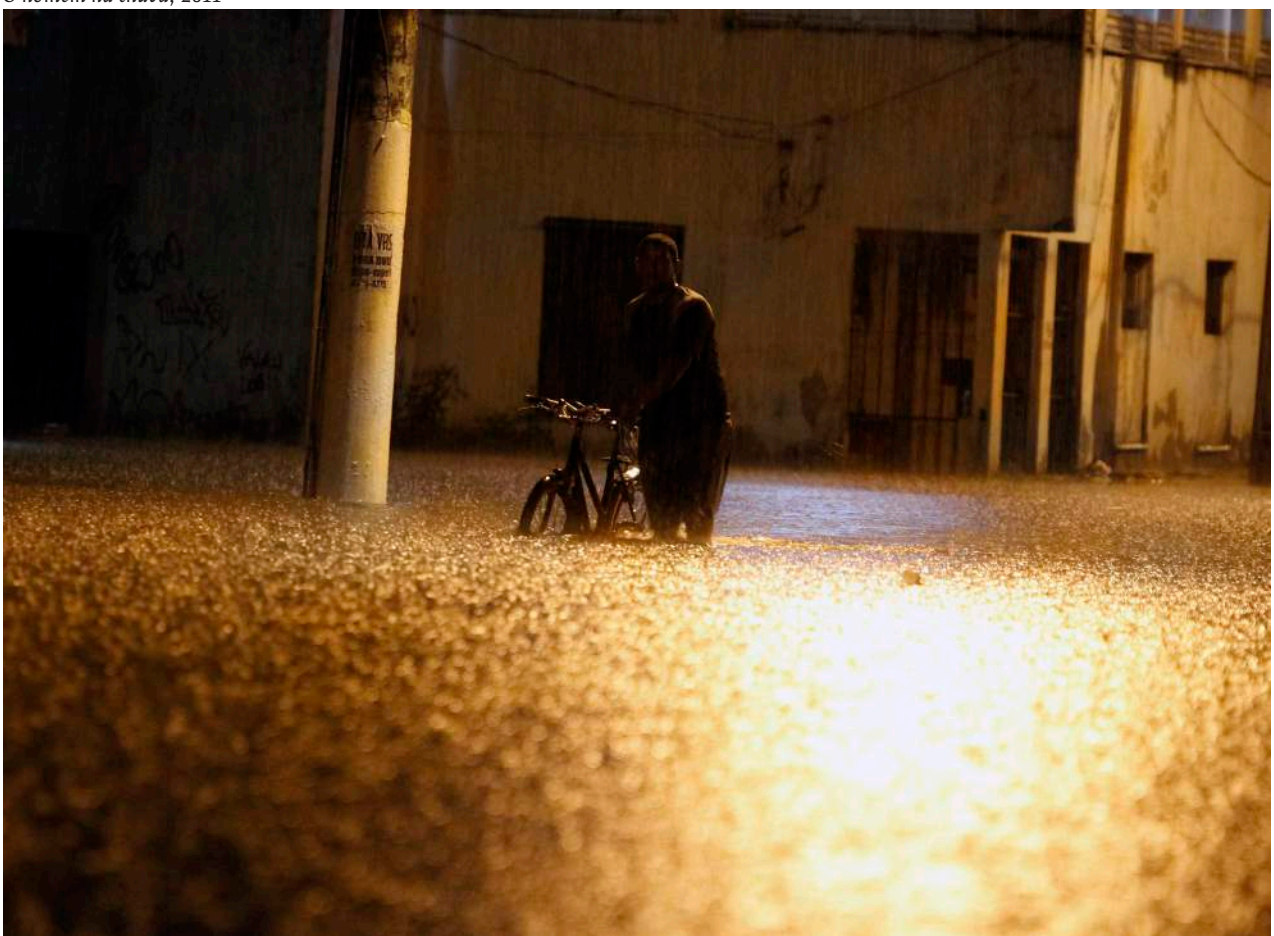
Luciana Magno

O silêncio ancorava suas asas: ser pedra depende de pratica, 2013

Marcos Santos

Casa de madeira - Santa Luzia, 2013

O homem na chuva, 2011



Marise Maués

Michel Pinho

Patrimônio

Rodrigo José

Primavera

Para que serve uma imagem fotográfica? [1]

Alexandre Santos

A tentativa de responder à pergunta-título deste texto não pode obter êxito sem olharmos para a história da fotografia e a complexa trama social e cultural que a envolveu ao longo dos quase 200 anos de sua existência. Trata-se, sem dúvida, de um curto período histórico, no qual, no entanto, assistiu-se à consolidação rápida da presença cotidiana e popular da fotografia em moldes jamais vistos em qualquer outra manifestação da imagem até o seu advento. Desde 1839, a imagem fotográfica vem servindo a diferentes propósitos, quase sempre relacionados à sua própria especificidade como imagem, ou seja, à sua inevitável ligação com o real, ainda que, nos seus limites, a realidade se manifeste apenas parcialmente.

Imagem mecânica descendente da Revolução Industrial, a fotografia nasceu sob o viés histórico e cultural do positivismo do século XIX e seu peculiar sistema de crenças. Por conseguinte, a imagem fotográfica esteve intrinsecamente relacionada à ciência e a uma visão absoluta sobre a verdade histórica. Nesta perspectiva, pode-se afirmar que, historicamente, uma fotografia serve plenamente como instrumento visual indispensável para a afirmação dos regimes de verdade a ela subjacentes. [2] Olhar o mundo e os homens nunca foi uma atividade tão constante, prosaica e, ao mesmo tempo, universal quanto a partir do advento da fotografia.

Pela objetividade na obtenção da imagem, e também a partir do forte empenho de seus fabricantes e usuários, a máquina fotográfica afirmou-se como um dispositivo imagético de poder sem precedentes na história da humanidade. Pode-se dizer assim que a máquina e os seus subprodutos, as fotografias, instauraram um antídoto contra a sede de documentar o real em um ambiente que postulava a sua regulamentação através do controle e da disciplina. [3]

Com o auxílio da ciência, gerou-se um olho mecânico e infalível, auxiliado pela física e pela química – portanto, objetivo e rápido –, para tornar crível a emergência de realidades não percebidas a olho nu. Por outro lado, a sua presteza na seleção e na configuração detalhada de aspectos do mundo real é um fato que engendra no imaginário sobre o ato fotográfico a realização de uma verdadeira escrita da luz – a qual oferece, na prática, a continuidade do projeto iluminista do século XVIII e sua aposta no modelo de uma ciência objetiva e esclarecedora –, conforme sugere etimologicamente a palavra fotografia. [4]

Entretanto, a fotografia não pode ser vista como um fato isolado, e sim como um processo que deu continuidade à história das imagens e à sua relação com o desejo de mimetização do real desde o aparecimento da humanidade. Ao debruçar-se sobre um estudo referencial da imagem em sentido amplo, o estudioso francês Jacques Aumont afirma

1 Este texto foi originalmente publicado em BARBOSA, Maria Carmen Silveira e SANTOS, Maria Angélica dos (Orgs.). *Escritos de alfabetização audiovisual*. Porto Alegre: Libretos, 2014.

2 TAGG, John. El peso de la representación: ensayos sobre fotografias e historias. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

3 Ver SANTOS, Alexandre. Corpo e controle: o olho do poder e o esquadrinhamento individual (uma leitura foucaultiana dos primórdios da fotografia). In: *Porto Arte*, v. 1, n. 1. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 1990.

4 Ver FRIZOT, Michel. Fotografia: um destino cultural. In: SANTOS, Alexandre & CARVALHO, Ana Maria Albani de (Orgs.). *Imagens*: arte e cultura. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012, p. 26 e 27.

que "a produção de imagens jamais é gratuita e que [desde sempre] elas foram fabricadas para determinados usos, individuais ou coletivos".[5] O autor observa que a imagem cumpre socialmente pelo menos três modos, ou funções, os quais também podem ser aplicados à fotografia como imagem mecânica que, por sua vez, carrega pressupostos culturais sedimentados através da história das imagens como um todo: a função simbólica, a função epistêmica e a função estética.

No primeiro caso, a imagem relaciona-se a algo sobre o qual se acredita, sendo ela uma espécie de substituta. Cabe lembrar que a palavra imagem provém do latim imago e se relaciona, na Roma Antiga, à representação dos mortos.[6] Relacionam-se à função simbólica – a qual se propaga através da história da humanidade desde a Pré-História até os dias atuais – além das imagens de caráter mágico ou religioso, também aquelas que transmitem valores laicos. No que concerne à segunda categoria, o modo epistêmico, a imagem é considerada a portadora de informações visuais sobre o mundo, o qual pode assim ser conhecido através dela, inclusive em alguns de seus aspectos não visuais. Aumont aponta que essa função foi consideravelmente desenvolvida e ampliada desde o início da era moderna com o aparecimento dos gêneros pictóricos documentários, como a paisagem e o retrato. Já a terceira categoria, ou função, das imagens promoveria um destino relacionado a "agradar" o espectador a partir do oferecimento de sensações – ou, se quisermos, de *aisthesis* – específicas. Nessa modalidade, a imagem cumpriria uma função mais estreitamente ligada à arte, embora se saiba muito bem que a sensação estética não se resume apenas às obras artísticas, extrapolando inclusive o próprio plano visual.

É evidente que as três funções acima apontadas não ocorrem em estado puro e podem inclusive entrelaçar-se em uma mesma manifestação imagética. O mesmo se pode dizer do peso atribuído a cada uma dessas funções, o qual pode variar, tendendo a constituir grupamentos mais voltados para a função simbólica ou a epistêmica, ou ainda a estética, de acordo com as concepções para as quais foram predestinadas socialmente, bem como pelos interesses dos grupos detentores de poder, principais responsáveis pela sua presença e circulação social. De qualquer modo, simbolizar, ensinar ou promover sensações específicas são operações que garantiram, ao longo da história, um lugar fundamental para as imagens, inclusive as fotográficas, no que concerne à sua relação com os espectadores.

No que se refere à imagem fotográfica, cabe destacar que a primeira apresentação pública do daguerreotipo,[7] em 19 de agosto de 1839, pelo cientista François Arago (1786-1853), ocorreu em Paris, em uma cerimônia solene diante da Academia de Ciências e da Academia de Belas Artes, ocasião na qual o novo invento foi primordialmente valorizado pela sua aplicabilidade científica, situação que contribuiu fortemente para o patenteamento da invenção pelo governo francês. Dois meses mais tarde, foi a vez do arqueólogo Désiré Raoul-Rochette (1790-1867) apresentar, somente para a Academia de Belas Artes de Paris, o processo de obtenção de imagens fotográficas fixadas sobre papel, inventado por Hippolyte Bayard (1801-1887), como uma alternativa feliz em relação às imagens fixadas sobre metal de Daguerre, técnica que em muito aproximaria a fotografia das belas artes, justamente por dispensar o excesso de detalhes que eram impressos pela imagem daguerreotípica.

A emergência da fotografia coincidiu, por outro lado, com o nascimento de outras formas de exercício do poder após os movimentos revolucionários da década de 1840, na França,

5 AUMONT, Jacques. Campinas: Papirus, 1993, p. 78.

6 Ver DÉBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem*: uma história do olhar no Ocidente. Petrópolis: Vozes, 1993, p. 23.

7 Fixado sobre metal e considerado a primeira imagem fotográfica da história, o daguerreótipo foi inventado por Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), após uma parceria inicial com Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833).

e com a afirmação do Estado Moderno e seu novo aparato científico e institucional. Situação que propiciou um maior acolhimento da fotografia na publicidade e no jornalismo, bem como enquanto instrumento aplicado às novas instituições que surgiam ou estavam em vias de reforma – departamentos de polícia, hospitais, manicômios –, para as quais a imagem fotográfica cabia muito bem como aparato para a organização de arquivos públicos ou como fonte de provas legais. Nesta perspectiva, assistiu-se "à aparição de uma moderna economia fotográfica segundo a qual a fotografia como meio [carecia] de significado fora de suas especificações históricas".[8] Entre os usos mais eficazes da imagem fotográfica no contexto cientificista do século XIX, está o seu auxílio como ferramenta de controle do corpo junto às experimentações das chamadas pseudociências: a fisionomonia, a antropometria, a eugenia, a frenologia, a antropologia criminal, entre outras.

Se à fisionomonia e à antropometria cabia o estudo das configurações do corpo humano a partir de medidas-padrão que possibilitassem o acesso ao caráter dos indivíduos, à fotografia caberia auxiliá-las na construção de tipologias humanas, sobretudo pela crença em sua capacidade de captação exata dos corpos submetidos ao olhar científico. O mesmo se pode dizer da eugenia – teoria criada com base no princípio darwiniano da seleção natural e aprimoramento da raça, aplicada às coletividades humanas – e da frenologia – doutrina segundo a qual a capacidade intelectual dos indivíduos relaciona-se à configuração da sua caixa craniana –, para as quais a fotografia, além de atestar os seus princípios, auxiliava na justificação antropológica dos propósitos colonialistas da Europa sobre os outros continentes.

Já a fotografia, no que diz respeito à antropologia criminal, era uma auxiliar imprescindível para a identificação, a categorização e a disciplinarização dos indivíduos em uma sociedade, cuja vida urbana, em resposta aos apelos da Revolução Industrial, tornava-se cada vez mais complexa e perigosa. Os processos de identificação internacionais são, até hoje, tributários deste uso disciplinar da fotografia, iniciado no século XIX pelo italiano Cesare Lombroso (1835-1909).

No entanto, cabe ressaltar que, ao travar uma disputa acirrada entre a ciência e a arte desde o seu nascedouro, a imagem fotográfica tanto afirmou as realidades que esquadrinhou quanto construiu novas realidades. O que permite perceber, desde cedo, o seu estatuto oscilatório entre o documento e a criação artística, entre o real e o ficcional, bem como ao que A. D. Coleman chamou de "método dirigido", ou seja, a fotografia como um signo marcado inexoravelmente pela encenação.[9] Desde os primeiros anos do daguerreótipo, e mesmo logo que foram trazidas as opções de suporte sobre papel – por Hippolyte Bayard, na França, e por Henry Fox Talbot (1800-1877), na Inglaterra –, ao mesmo tempo em que as imagens fotográficas comprovavam a sua ligação com o real que as alimentava, oferecendo grande munição para os experimentos da ciência e para a organização do Estado moderno, elas também propunham o desvendamento da complexidade do que chamamos de representação da realidade, através de usos diferenciados, sobretudo no território da arte.

A imagem considerada inaugural sob o ponto de vista da encenação ou do método dirigido é creditada a Bayard, em 1840, na fotografia intitulada *Autorretrato Afogado*. Ela mostra uma cena ficcional que cruza um autorretrato do próprio fotógrafo, como se ele tivesse cometido suicídio por afogamento. Embora o propósito dessa imagem não fosse artístico e estivesse relacionado a uma forma de protesto que acusa o governo francês de não ter apoiado as pesquisas científicas de Bayard, preferindo patrocinar a

8 TAGG, op. cit., p. 85.

9 Ver COLEMAN, A. D. El método dirigido: notas para una definición. In: RIBALTA, Jorge (Ed.). *Efecto real*: debates posmodernos de la fotografia. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

invenção de Daguerre, vale pensarmos sobre a ousadia de seu autor na exploração da potencialidade ficcional da imagem fotográfica. Na continuidade da história da fotografia, veremos que, ainda no século XIX, diversas serão as tentativas de artistas, ou mesmo de leigos, em fazer uso da possibilidade de construir narrativas ficcionais através do signo fotográfico.

Obviamente, a fotografia oitocentista influenciou os artistas, os quais passaram a usá-la como imagem matriz para as suas pinturas, inclusive dispensando a contratação de modelos vivos e encomendando aos fotógrafos imagens com variadas tipologias de poses e de gestualidades humanas. Do mesmo modo que aproveitaram a onda das expedições dos fotógrafos viajantes, muito em voga ainda no período do daguerreótipo, a quem demandavam imagens exóticas do mundo, principalmente paisagens e vistas urbanas para servirem de inspiração às suas pinturas.[10]

Através desses usos, a fotografia influenciou profundamente a pintura. Por exemplo, nos enquadramentos, nas relações de luz e sombra, na captação de detalhes, como texturas de elementos, assim como no acesso mais amplo ao estudo do movimento dos corpos, com a captação instantânea, a partir da década de 1860, e com os estudos do fisiologista Etienne-Jules Marey (1830-1904) e do inventor e fotógrafo Eadweard Muybridge (1830-1904), nos anos 1870. Ainda que os pintores na época – mesmo aqueles ligados a ousadias formais modernizantes, como os impressionistas – não admitissem a ascendência da imagem fotográfica sobre o seu trabalho, esta questão é flagrante nos resultados das obras. O preconceito quanto à fotografia se deve ao fato de estarmos em um momento histórico fortemente marcado pela crença no imaginário do artista gênio – detentor de um saber poético específico, acompanhado de um domínio manual do processo de fatura das obras –, fato que ainda promovia a desvalorização da imagem fotográfica, com sua obtenção mecânica e o seu caráter industrial relacionado à reprodutibilidade técnica após o advento dos negativos.[11]

Os fotógrafos, por sua vez, também se viram influenciados pela pintura e buscaram novas linguagens com o objetivo de alcançar um patamar artístico mais amplo, justamente para fugir das facilidades e da vulgarização da imagem fotográfica e seu processo de industrialização crescente. Entre eles, destacam-se as imagens do sueco Oscar Gustave Rejlander (1813-1875), motivadas pela montagem de cenas através de uma espécie de colagem de negativos, como se percebe em *Os Dois Caminhos da Vida*, de 1856, de franca inspiração em *A Escola de Atenas*, de Rafael (1509-1511). Ressalta-se que, para essa composição fotográfica, o autor lançou mão de mais de 30 negativos em vidro. Estratégia semelhante também foi utilizada por um dos pioneiros do movimento pictorialista, Henry Peach Robinson (1830-1901), para quem o uso artístico da imagem fotográfica estava relacionado à questão da montagem de negativos, que ele batizou de impressão composta. A sua obra *Os Últimos Instantes*, de 1858, por exemplo, é formada por cinco negativos, um para cada personagem da cena e outro para o cenário de fundo.

O experimentalismo fotográfico relacionado à sua condição de signo que propõe a construção narrativa de outras verdades, em detrimento da visão positivista, que percebia relações intrínsecas da fotografia com o real, já era uma preocupação tanto dos primeiros profissionais que, desde o século XIX, com ela se depararam, ao fazerem retoques nos negativos para melhorar os retratos de seus clientes, quanto daqueles que dela se aproximaram com intenções mais investigativas como os acima mencionados. Neste último nicho encontram-se, ainda, os amadores da

10 Ver SCHARF, Aaron. *Arte y fotografia*. Madrid, Alianza Editorial, 1994.

11 Ver FABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. V. I. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

fotografia, que dela exploraram justamente os atributos relacionados à encenação e à alegoria, como se percebe nos retratos performáticos da italiana Virginia Oldoïni, mais conhecida como Condessa Castiglione (1837-1899), fotografada por Pierre-Louis Pierson (1822-1913), ou nos estudos de personagens, retratando parentes e empregados, da nobre inglesa Julia Margaret Cameron (1815-1879). Contudo, o primeiro avanço significativo da fotografia na exploração de sua potencialidade artística voltada ao ficcional, ou à encenação, ocorre principalmente a partir das vanguardas modernas do início do século XX. Do mesmo modo que ocorreu na pintura, também na fotografia o experimentalismo vanguardista voltou-se para a investigação do meio e suas especificidades. Nessa perspectiva, a fotografia moderna se desdobrou para duas vertentes principais. De um lado, um viés experimental das vanguardas históricas relacionado à fotografia de cunho abstrato ou ficcional, motivado pelo espírito investigativo da linguagem como negação do estatuto fotográfico relacionado ao real; de outro, um acirrado esforço para resgatar aquilo que, para alguns, era o que mais caracterizava o signo fotográfico, ou seja, a sua relação com o real.

Na primeira vertente, temos a exploração do meio fotográfico nas décadas de 1920 e 1930 por movimentos como o surrealismo, o dadaísmo, a Bauhaus e o futurismo. Todos eles interessados em perceber, através dos processos de obtenção da imagem fotográfica, elementos que nublassem a sua relação com o real imediato, em busca de uma imagem mais opaca e interrogativa, que não se resumia à mera representação de recortes do real, mas se propunha a desfazer as referências a ele por meio do uso de estratégias, como a fotografia direta dos fotogramas, os processos de solarização, o uso de longas exposições, de duplas exposições, de sobreposições de negativos, de tomadas com velocidade baixa, além de, entre outros, o apelo aos recursos da colagem, da fotomontagem e da encenação. Como era característico às vanguardas acima mencionadas, a sua fotografia propôs recriar o real em busca de imagens adeptas ao princípio da dúvida.

Na segunda, encontram-se os fotógrafos que provinham da experiência no pictorialismo, os quais, principalmente nos Estados Unidos dos anos 1910, aderiram a uma pesquisa direcionada à investigação do meio, mediante uma postura menos experimental e relacionada aos princípios da chamada fotografia pura ou *straigh photography*. Essa visão se pautava no rigor quanto aos elementos relacionados à construção da imagem – como o uso correto e parcimonioso das relações entre luz e sombra e dos recursos ópticos, o domínio exato dos aspectos técnicos de revelação, a objetividade e a precisão nos enquadramentos e nos aspectos compositivos, privilegiando, por exemplo, a linha diagonal típica da imagem fotográfica em comparação a outras imagens artísticas. Pode-se perceber que essa corrente acabou por influenciar pesquisas mais estetizantes dentro do modernismo fotográfico e em direção ao que se reconheceria como uma fotografia artística, influenciada pelo fotojornalismo. A chamada fotografia de autor – que começa a se delinear nos Estados Unidos durante a recessão dos anos 1930, através do programa do governo americano intitulado *Farm Security Administration* –, aliada à postura humanista dos fotógrafos engajados nesta proposta, assim como ao crescimento das revistas de fotorreportagem em todo o mundo – como *Life*, nos Estados Unidos, *Vu*, na França, e *O Cruzeiro*, no Brasil – foram fatores que alimentaram a produção deste tipo de fotografia. Ao mesmo tempo, tal processo articulou uma entrada mercadológica mais potente da imagem fotográfica, sobretudo com a criação das grandes agências que representavam os profissionais, principalmente entre as décadas de 1930 a 1950.[12]

12 Sobre a complexa configuração da ideia de fotografia de autor, ver o texto "La invención de la "fotografia creativa" y la política de los autores", de Jean-François Chevrier. In: CHEVRIER, Jean-François. La fotografia entre las bellas artes y los medios de comunicación. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

Os usos da fotografia nas correntes relacionadas ao fotojornalismo moderno ficaram, mais do que nunca, atrelados à sua capacidade de representar o real. Através da eloquência imagética, os profissionais da fotorreportagem passaram a ser vistos como arautos da conscientização sobre os problemas políticos e sociais do mundo, ocupando um lugar quase mítico de defensores dos fracos e dos oprimidos ao denunciarem o sofrimento e as injustiças que recaíam sobre a humanidade, nem que para isso tivessem de arriscar a sua própria vida.[13] Se, em seu afã humanista, essa fotografia cumpriu um papel histórico importante, para os seus críticos, no entanto, ela também motivou o enriquecimento e o oportunismo de muitos profissionais. Henri Cartier-Bresson (1908-2004) é o nome que mais se projeta dentro desta corrente humanista. As suas imagens, veiculadas em revistas populares, revelavam uma condição humana universal ao registrar cenas do cotidiano através do princípio do "instante decisivo', fator basilar para a conquista de imagens ao mesmo tempo bonitas e com efeitos emocionalmente cativantes. É importante salientar que, em 1955, e não pela primeira vez,[14] o Museu de Arte Moderna de Nova York acolhe esta produção realizando a mostra *A Família Humana*, com curadoria de Edward Steichen (1879-1973), da qual participaram os principais expoentes da fotografia humanista. Inclusive boa parte das imagens expostas haviam sido publicadas nas páginas da revista americana *Life*.

13 Ver SANTOS, Alexandre. Susan Sontag: uma pacifista diante da dor dos outros. In: *Revista Porto Arte*. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Instituto de Artes da UFRGS, N. 22, maio de 2005.

14 O papel do MOMA merece destaque no acolhimento à fotografia moderna de caráter documental desde os anos 1930, sendo um dos primeiros museus a realizar em 1933, exposições de Walker Evans. Para mais detalhes sobre a relação do MOMA com a fotografia, ver ALEXANDER, Stuart. L´institution et le pratique photographique. In: FRIZOT, Michel (Ed.) *La nouvelle histoire de la photographie*. Paris: Larousse, 2001.

No contexto dos retumbantes anos 1960 e 1970, uma nova postura parece se delinear com a recuperação, pelas novas gerações, do legado das vanguardas artísticas mais radicais e sua visão de mundo, pautadas na indistinção dos limites entre arte e vida. Concomitante ao alcance da televisão como forma de lazer acessível, marcando a presença da imagem técnica no cotidiano do homem comum, também se assiste a um novo estatuto da fotografia na arte, primeiramente pela *pop art*, e, num segundo momento, por meio das tendências conceituais e seus desdobramentos. As duas últimas décadas do século XX, assim como a primeira do XXI, continuarão a contribuir com mais fôlego para esta direção da arte voltada para a imagem fotográfica, assim como para a imagem em geral, uma vez que assistimos ao triunfo do acesso à produção e ao consumo de imagens com a disseminação dos meios digitais e da comunicação em redes.

Se a arte pop não chegava a trabalhar diretamente com a imagem fotográfica, o seu interesse pelo mundo das imagens em geral, sobretudo as de segunda geração, advindas dos meios impressos, era flagrante. O consumo crescente de imagens no pós-guerra é um dos alvos principais do interesse pop pela metalinguagem, estratégia que motivou o grande protagonismo da fotografia nesta corrente artística, tanto em sua matriz europeia quanto estadunidense. Para os artistas pop, tratava-se, nesta medida, de ver a imagem como imagem, discutindo a sua dimensão filosófica e antropológica junto à sociedade de consumo. Portanto, não se estava mais vivenciando uma crença no poder da imagem fotográfica como detentora das verdades que expunha, mas justamente se buscava discutir a sua importância como dispositivo de poder relacionado à constituição da verdade ou dos regimes de verdade. Os artistas pop pareciam ter tateado algo que já não era uma novidade ao longo da história da fotografia, mas que parece ter ficado mais presente desde a sua prática artística: a ideia de que "o real é um complexo de discursos dominantes e

dominados que determinados textos excluem, separam e não significam".[15]

Esta atitude se revela inclusive nos trabalhos mais supostamente despretensiosos de Andy Warhol (1928-1987) sobre Marilyn Monroe ou Jackie Kennedy. Isto sem falar naqueles em que o artista propõe uma crítica ácida sobre o que está subjacente à imagem da qual se apropria. Alguns exemplos são as suas serigrafias, que partem de imagens apropriadas da imprensa ou de arquivos públicos. Quanto ao primeiro caso, vale lembrar as fotos retiradas de jornais nova-iorquinos que, ressignificadas em grandes formatos e com o uso da cor, resultaram em trabalhos peculiares sobre a presença da imagem da violência, à qual estamos cotidianamente submetidos, como *Acidente de Automóvel na Cor Branca, 19 vezes e Tumulto Racial Vermelho*, ambos de 1963. E, no segundo caso, destaca-se a sua série de homens procurados pela polícia, também de 1963, cuja apropriação de imagens é oriunda de arquivos policiais de Nova York. Trata-se de um trabalho vigoroso, no qual o artista resgata a história da fotografia e o seu papel disciplinar junto à tipologia imagética criminalística.

O experimentalismo conceitual em relação à fotografia tanto se valeu do sentido pobre da imagem como contrapartida à arte inserida no mercado, em um período de proliferação de câmeras amadoras de preços acessíveis, quanto explorou também as potencialidades da linguagem fotográfica.[16] E apenas para ilustrar esses dois interesses, cabe lembrar Joseph Kosuth (1945) em *Uma e Três Cadeiras*, de 1965, e John Hilliard (1945) em *Câmera Registrando a sua própria Condição*, de 1971. Todavia, o que parece ter marcado mais a função da fotografia nas correntes conceituais é justamente o seu atributo mais tradicional, ou seja, o viés documental empregado para produzir a memória de trabalhos de cunho processual, como os diversos projetos de Robert Smithson (1938–1973) e de Walter de Maria (1935-2013), somente para ficarmos em exemplos da *land art*.

No entanto, é preciso certo cuidado para perceber esta questão e não confundi-la com as formas tradicionais de exercício do documental pela fotografia. Embora existam variações de procedimentos nas diferentes experiências conceituais, um aspecto parece nortear boa parte desta produção: o seu caráter de imagem que não serve à representação no sentido clássico, o qual apresenta, ao mesmo tempo, um caráter de estranheza e opacidade. Em geral, trata-se de imagens que não oferecem apelos estéticos, sendo comparáveis às fotografias amadoras. Esse aspecto acentua uma espécie de negação da própria fotografia mercadológica, sobretudo aquela de cunho estético e relacionada ao fotojornalismo. Alguns teóricos apontam que o apogeu da fotografia na arte se dá a partir da década de 1980,[17] momento que significou também um retorno à figuração e à pintura com os revisionismos trazidos pelas ideias pós-modernas e pós-estruturalistas. Diante de uma conjuntura intelectual voltada para a compreensão do real como produção de discurso, a fotografia passa a ser encarada como um campo discursivo bastante privilegiado. Já não somente de forma indireta, como ocorrera na arte pop, ou como auxílio aos processos de criação, como prevaleceu nas correntes conceituais, mas como linguagem em si, cujos fluxos se interseccionam com outras linguagens e tradições representativas da história da arte e da cultura. Artistas que se destacaram a partir dos anos 1980, como Cindy Sherman (1954), Jeff Wall (1946) e Nan Goldin (1953), reativaram o interesse consciente pela fotografia narrativa – e até mesmo encenada –, acrescentando novos ingredientes ao caldeirão que comporta a complexidade de usos culturais da imagem

15 TAGG, op. cit., p. 132.

16 Sobre esta tensão, ver FABRIS, Annateresa. Arte conceitual e fotografia: um percurso crítico-historiográfico. In: *ArtCultura* – Revista de História, Cultura e Arte. Uberlândia: Editora da UFU, v. 10., N. 16, Jan-Jun 2008.

17 Ver, por exemplo, ROUILLÉ, op. cit., CHÉVRIER, op. cit.; COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

fotográfica. Do mesmo modo que se serviram da pintura, do cinema e de outras manifestações da imagem em geral. Por outro lado, com a disseminação dos recursos digitais que se fizeram presentes principalmente a partir da década de 1990, pode-se dizer que já estamos em um momento pós-fotografia.[18] A obtenção da imagem eletrônica é de outra ordem do que a fotografia analógica ou de base química. Contudo, o apelo da cultura fotográfica ainda permanece no seio da sociedade que se molda aos apelos da era digital. O mundo digital, por sua vez, tornou-se um receptáculo onipresente no qual cabem todas as outras formas de imagem, inclusive as mecânicas – cinema, fotografia, vídeo –, as quais podem ser absorvidas em seu território abrangente. O fotógrafo e teórico da fotografia Joan Fontcuberta aponta que "os valores de registro, verdade, memória, arquivo, identidade, fragmentação que tinham apoiado ideologicamente a fotografia no século XIX foram transferidos para a fotografia digital, cujo horizonte no século XXI se orienta, por sua vez, para o virtual".[19]

Embora não seja o propósito deste texto esgotar o tema das serventias diferenciadas da fotografia ao longo de sua história e nem mesmo no que tange à contemporaneidade, faz-se imprescindível mencionar que a banalização cotidiana da imagem proporcionada pelos meios digitais configura uma atitude ambivalente sobre o estatuto da imagem como revelação da realidade. No contexto em que nos acostumamos a gerar novas identidades a cada dia, através da disseminação das redes de relacionamento virtual, por exemplo, muitas vezes pautadas pela fantasia e pela autofabulação, a encenação imagética já faz parte do nosso cotidiano. Fotografamos para dilatar a experiência que temos da vida e também para poder esquecer, pois temos uma relação que se tornou mais volátil e descartável com a fotografia e sua fruição, agora mediada pelo computador e por outros aparelhos dele descendentes. Diante disso, talvez nunca tenhamos tido a oportunidade de duvidar tanto – e ao mesmo tempo acreditar – na imagem fotográfica quanto neste início de milênio, no qual programas com recursos que se aprimoram a cada dia permitem editar, quase sem deixar rastros aparentes, o que é representado na imagem.

Sem dúvida, pode-se concluir que neste relativo pouco tempo de existência da fotografia houve mudanças que aceleraram a sua presença cotidiana em nossas vidas, paralelamente à derrubada de inúmeros tabus marcados por uma cultura mais plural, inclusive pela contribuição da imagem fotográfica. A documentação do mundo se descentralizou e hoje qualquer câmera de amador pode ser uma fonte para compreender os fatos, assim como também a arte se tornou mais próxima de todos os homens com o acesso facilitado à produção e ao consumo de imagens. Diante de constatações como estas, cabe retornarmos à pergunta inicial do texto, complementando-a com outras tantas: para que serve uma fotografia? Será que ao longo de sua história já esgotamos todas as possibilidades de seu uso? Será que já perdemos a credibilidade em seu estatuto relacionado ao real? Ou terá sido o real que se transformou em outra coisa? Perguntas e mais perguntas não serão suficientes para chegarmos a uma resposta conciliatória. O mais interessante talvez seja não deixar de investir na utopia da imagem fotográfica como recurso vigoroso, não somente para pensarmos sobre o mundo, mas para reinventarmos novos modos de entendê-lo.

Alexandre Santos *é historiador, crítico de arte, professor de história da arte e pesquisador da fotografia na arte moderna e contemporânea junto ao Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV, na mesma universidade.*

18 FONTCUBERTA, Joan. *A câmera de pandora*: a fotografia depois da fotografia. São Paulo: Editora G. Gili, 2012.

19 FONTCUBERTA, idem, p. 14.

Referências Bibliográficas

ALEXANDER, Stuart. L´institution et le pratique photographique. In: FRIZOT, Michel (Ed.) **La nouvelle histoire de la photographie**. Paris: Larousse, 2001.

AUMONT, Jacques. A imagem. Campinas: Papirus, 1993.

CHÉVRIER, Jean-François. **La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación**. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

COLEMAN, A. D. "El método dirigido: notas para una definición. In: RIBALTA, Jorge (Ed.). **Efecto real: debates posmodernos de la fotografia**. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DÉBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente**. Petrópolis: Vozes, 1993, p. 23.

FABRIS, Annateresa. Arte conceitual e fotografia: um percurso crítico-historiográfico. In: **ArtCultura** – Revista de História, Cultura e Arte. Uberlândia: Editora da UFU, V. 10., N. 16, Jan-Jun 2008.

_____. **O desafio do olhar**: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas. V I. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FONTCUBERTA, Joan. **O beijo de Judas**: fotografia e verdade. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

_____. **A câmera de pandora**: a fotografia depois da fotografia. São Paulo: Editora G. Gili, 2012.

FRIZOT, Michel. Fotografia: um destino cultural. In.: SANTOS, Alexandre & CARVALHO, Ana Maria Albani de (Orgs.). **Imagens: arte e cultura**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.

LEMAGNY, Jean-Claude & ROUILLÉ, André (Ed.). **Historia de la fotografia**. Barcelona: Ediciones Martinez Roca, 1988.

ROUILLÉ, André. **La photographie**: entre document et art contemporain. Paris: Éditions Gallimard, 2005.

SANTOS, Alexandre. Corpo e controle: o olho do poder e o esquadrinhamento individual (uma leitura foucaultiana dos primórdios da fotografia). In: **Porto Arte**, v. 1, n. 1. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 1990.

____. Susan Sontag: uma pacifista diante da dor dos outros. In: **Revista Porto Arte**. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Instituto de Artes da UFRGS, N. 22, maio de 2005.

SCHARF, Aaron. **Arte y fotografia**. Madrid, Alianza Editorial, 1994.

TAGG, John. **El peso de la representación**: ensayos sobre fotografias e historias. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

Biografias

Alberto Bitar (Belém, PA, 1970)
Vive em Belém. Formado em Administração de Empresas pela Universidade da Amazônia em 1995. Iniciou na fotografia em 1991 nas oficinas coordenadas por Miguel Chikaoka na Associação Fotoativa. Participou das seguintes coletivas no Brasil e exterior: Rumos Artes Visuais do Instituto Itaú Cultural – São Paulo, Salão da Bahia, Prêmio Porto Seguro de Fotografia, Prêmio Fundação Conrado Wessel, Salão Internacional de Fotografia Aberlado Rodrigues Antes – Havana / Cuba, "Desidentidad" no Instituto Valenciano de Arte Moderno na Espanha, "Caos e Efeito" no Itaú Cultural - 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.

Alex Oliveira (Jequié, BA, 1987)
Vive em Jequié. Formado em Jornalismo na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Recebeu menção honrosa nos salões de Artes Visuais de Jequié (2012) e no VI Salão de Fotografia do Marc (2012). Fez residência artística na cidade de Malmo (SE) a convite da Galeria Vasli Souza, tendo como finalidade a produção diária de fotografias ligada a experimentações e criações de ações performáticas e interventivas para o ato fotográfico, construção de narrativas fotográficas e investigação dos desdobramentos do uso do espaço da rede digital como plataforma expositiva. Realizou as individuais Ritos de Passagem (2013) e Aurora Descoberta (2011). Coletivas Obranuncio (2014): htt://www.obranuncio.com/, Esquizópolis (2013), Lunar (2013), VI Salão de Fotografia do Mar (2012), XI Bienal do Recôncavo (2012), Retratos de família (2011), Cidade Babilônia (2012), Olhares em trânsito (2009) e Narrativas Errantes - Intervenção urbana (2013).

Amanda Copstein (Porto Alegre, RS, 1989)
Vive em Porto Alegre. Cursando o último ano do curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e trabalha como fotógrafa e vídeo maker free-lancer. Em 2011 graduou-se Tecnóloga em Produção Audiovisual pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Realizou em 2014 a individual "Eu Como Argumento e Como Assunto", sendo um dos projetos selecionados do 3º Prêmio IEAVI - Incentivo à produção de Artes Visuais do Governo do Estado do Rio Grande do Sul. Participou das coletivas "Delta tempo" - 2009, "Processos antigos em Fotografia" - 2012, "Se eu pudesse contar uma história e palavras não precisaria carregar uma câmara" - 2012 e "Mostra novatos" - 2013.

Carolina de Góes (Jaboticabal, SP, 1979)
Vive em Porto Alegre. Formada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Estudou Fotografia na State University College at New Paltz, NY, Artes visuais State University at Albany, NY e Artes plásticas na Universidade de Brasília, DF. Realizou em 2013 a individual "O menor metro quadrado". Participou de mostras coletivas do IV e V Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, Fotograma Livre - Fotofest, Seleção Situações Brasília - Prêmio de Arte Contemporânea do Distrito Federal, Histórias, Memórias e outros Resgates Fotográficos e Prints and Installations - Fine arts Building, UAlbany, NY. Possui publicações de fotografias: Livro: Caos, de Carlos Ferreira, Instituto Estadual do Livro. Jornais: Correio Braziliense, Correio do Povo, Gazeta de Rosário, Jornal de Brasília, New Paltz Oracle, Tribuna do Brasil, Zero Hora. Revistas: Bravo, CRECI, Foco, Gestão Escolar, Nova Escola, Runners World, Veja Brasília, Zine IN. CA#3. Sites: Carta Maior, Espaço f/508 de Fotografia, G1, Odebrecht, Revista SAMBA, Coletivo Catarse.

Daniel Moreira (Belo Horizonte, MG, 1978)
Vive em Belo Horizonte. Formado em comunicação social,

vem participando de exposições e dedicando o seu trabalho à exploração dos sentimentos e condições humanas. Em suas obras destaca-se um olhar que humaniza o mundo em suas relações diversas com o imaginário, o ser humano e o consumo. Em parceira com a Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, produziu a exposição "Beleza e Poder: A Desumanização do Ser", que foi mapeada pelo programa FotoRio de 2007 . Com este mesmo trabalho, também participou da Bienal do Recôncavo Baiano em 2009. Em 2012 foi selecionado para participar da exposição coletiva "Segue-se ver o que Quisesse", realizada pela Fundação Clóvis Salgado, expondo a série A Pré-Condição do Imaginário. "Em Junho de 2013 foi convidado a participar do FIF – Festival Internacional de Fotografia como palestrante de seu próprio trabalho". Foi finalista do prêmio Conrado Wessel de 2013, com o trabalho Paisagem Ambulante. Em 2014 foi selecionado para expor o seu trabalho no 4º Festival de Fotografia de Tiradentes.

Diego Bresani (Brasília, DF, 1983)
Vive em Brasília. Formado em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília em 2006. Fotógrafo, diretor de Teatro é sócio-fundador do Estúdio Califórnia, estúdio de imagem que trabalha com fotografia Publicitária e Retratos. Estudou retrato em Grande Formato no ICP - International Center of Photography em Nova York. Sua pesquisa atual constitui uma experimentação com as fronteiras entre a fotografia documental e a encenação. Seu trabalho ganhou reconhecimento no Brasil com a circulação de retratos de alguns artistas importantes de Brasília, sobre os quais diversas matérias de jornais foram publicadas, e circula cada vez mais internacionalmente em sites de fotografia. No começo de 2014 teve um retrato publicado na capa da Revista "The Observer" do grupo The Guardian na Inglaterra. Já teve diversas publicações nos maiores meios de comunicação do Brasil e dos Estados Unidos, entre eles, The New York Times, Time Out, O globo, Correio Brasiliense, entre outros.

Fábio Del Re (Porto Alegre, RS, 1960)
Vivem Porto Alegre. Estudou fotografia na New England School of Photography (1988-1989), em Boston (EUA). No período de estudos foi distinguido com os prêmios School Honors e Honors in Black and White (1989). Além de seus trabalhos autorais e experimentais exibidos em individuais e coletivas, fotografa para instituições públicas e privadas como Fundação Iberê Camargo, MARGS - Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, e diversas edições da Bienal do Mercosul nas cidades de Porto Alegre, Buenos Aires e Montevideo.

Felipe Bertarelli (Ribeirão Preto, 1983)
Vive e trabalha em São Paulo. É bacharel em fotografia pelo SENAC-SP, com ênfase em Arte e Cultura. Recebeu em 2009 o Prêmio Porto Seguro de fotografia, na categoria "São Paulo", e integrou a exposição coletiva "A Fotografia e o Tempo", no Espaço Porto Seguro de Fotografia. Em 2010 participou da exposição coletiva "S/T", na Galeria Olido, em São Paulo. Em 2011, participou das coletivas "Proposição" e "Urbano Avesso", mostra integrante do FotoRio 2011 e teve sua primeira participação nas duas maiores feiras de arte realizadas no país, a SP-Arte, no pavilhão da Bienal e a primeira edição da ArtRio, no Pier Mauá. Em 2012 participou da 3a Mostra de Fotografia São Paulo e foi um dos artistas selecionados para o 630 Salão de Abril de Fortaleza-CE. Em 2013, foi um dos artistas selecionados para o 10 FIF - Festival Internacional de Fotografia de Belo Horizonte-MG, integrando a mostra "Espaços Compartilhados da Imagem", no espaço CentoeQuatro, com quatro imagens da série "Os Túneis" e também realiza a mostra individual "Não de mim", com curadoria de Douglas Negrisolli. Em 2014 faz sua primeira exposição individual na cidade de São Paulo, "Túneis não mostram o final", com curadoria de Henrique Siqueira e Monica Caldiron, no Museu da Cidade de São Paulo - Casa da Imagem. Também é um dos artistas selecionados no V Prêmio Diário Contemporâneo de fotografia, em Belém do Pará com a série "As Paisagens".

Francilins (Belo Horizonte, MG, 1978)
Vive atualmente entre o Brasil e a Colômbia. Formado em

Ciências Sociais/Antropologia pela UFMG e mestrando em Artes Visuais na UFBA. Realizou cinco exposições individuais e participou de mais de vinte coletivas. As últimas exibições (seleção) que realizou foram: Umbral de las pasiones – Uruguay; Iberoamericanos – Centro Cultural da Espanha, Paraguai; El Trapiche, Granada, Espanha; Abre Alas, Galeria A Gentil Carioca, Rio de Janeiro, RJ; Vestígios de Brasilidade, Santander Cultural, Recife, PE; Metropolis, Noordelicht PhotoFestival, Groningem, Holanda. Esteve em residência artística no segundo semestre de 2013 na FAAP-SP. É autor do livro LIMBO e recebeu o Prêmio Marc Ferrez de Fotografia 2013(FUNARTE), projeto em andamento para publicação do seu segundo solo: Inframundo Tropical. Premiado e selecionado em diversos salões de Arte e Fotografia, entre eles: Prêmio Wessel de Arte (2008); Iberoamericanos (2012); Prêmio Diário Contemporâneo (2011); Porto Seguro de Fotografia (2005), MEMEFEST - Eslovênia (2004), Leica-Brasil (2011/2003), Picture of Year - EUA(2003), Arte no Ônibus (2003), Itaú-BBA (2002, 2003, 2004). Atualmente trabalha como curador do projeto Peles de Cárcere de Willyams Martins (Fundos Setoriais FUNCEB-BA 2012), é editor do livro sobre JaymeFygura (Fundos Setoriais FUNCEB-BA 2013). Em 2009 e 2010 anos foi editor de fotografia da revista Sagarana e têm dezenas centenas de fotografias impressas em páginas de livros, jornais e revistas, como: National Geographic, Bravo!, Horizonte Geográfico, Sagarana, Estado de São Paulo, Fotografe Melhor, entre outros.

Ionaldo Rodrigues (Belém, PA, 1985)
Vive em Belém. Formado em Ciências Sociais pela UFPA (2008), hoje atua com projetos de pesquisa e ensino em fotografia na Associação Fotoativa e na Fundação Curro Velho. Em 2007, recebeu a Bolsa de Pesquisa em Arte do Instituto de Artes do Pará, quando desenvolveu o ensaio "Botânica do Asfalto", a partir de processos fotográficos históricos. Recebeu em 2009 o prêmio no II Salão SESC Universitário de Arte Contemporânea e, em 2010, no 3º Salão da Vida. Participou dos projetos "Quase todos os dias... Belém", de Alberto Bitar; e "Em um lugar qualquer – vídeo-experimentações com câmeras artesanais", de Dirceu Maués. Participou de diversas exposições coletivas, entre elas: "Lightness" (2010) organizada pela Universidade de Newport; "INDICIAL: fotografia paraense contemporânea" (2011), realizada pelo Centro Cultural SESC Boulevard; "Crônicas Urbanas" (2011) no II Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, Museu da UFPA; "Coletivo/Individual" (2012), galeria do CCBEU; e "Além de um lugar" (2014) nas Galerias Picolla I e II, Caixa Cultural, Brasília.

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. Em 2012 foi selecionada no III Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia. E teve o seu ensaio "Quando acordei, a cidade falou", publicado no blog do IMS (Instituto Moreira Sales), na seção sala 21.

Ivan Padovani (São Bernardo do Campo, SP, 1978)
Vive em São Paulo. Formado em administração pela FAAP, e pós-graduação em fotografia na mesma instituição. Faz parte do grupo de acompanhamento de projetos no Hermes Artes Visuais, sob orientação de Nino Cais. Realiza trabalhos nas áreas de fotografia esportiva, documental e retratos, atendendo a clientes para fins editoriais e publicitários. Suas imagens já foram publicadas na Revista

da Folha, Trip, TPM, Bike Action, Espresso, Absolut Word entre outras. Em 2008 foi contemplado com 3° lugar no Concurso Itaú BBA na categoria Natureza Florida, e 10° lugar no Concurso SOS Mata Atlântica. Desde 2011 é colaborador da revista Digital Photographer Brasil, ministra cursos de fotografia no Hermes Artes Visuais, edita o blog O.A.P. e coordena o F+, núcleo educativo da Fauna Galeria voltado para o estudo e prática em artes visuais. Participou das exposições: Expedição Transmantiqueira, SENAC São José dos Campos, 2005; Premiados Concurso Itaú BBA - Museu da Casa Brasileira, 2008; Expedição Mistralis - late Clube do Rio de Janeiro, 2009 e Jardim do Hermes na Galeria Central, 2013.

Juliana Kase (Curitiba, PR, 1980)
Vive em São Paulo. Formada em Desenho Industrial pela Universidade Mackenzie e em Artes Plásticas pela Faculdade Santa Marcelina em São Paulo e com Pós-graduação em Semiótica Psicanalítica. Realizou individualmente "Andamentos para Lugar sem Sombras", Galeria Pilar, São Paulo (2012) e série para Programa de Exposições, Centro Cultural São Paulo (2005). Entre as coletivas que participou estão In-sonora, Madrid, Espanha(2014), Até Aquele Momento, Condomínio Cultural, São Paulo, Utropic, Center for Contemporary Art, Poznan, Polônia Identidades, Atelier da Imagem, Rio de Janeiro (2013), Situações Brasília, Museu Nacional Honestino Guimarães, Brasília Técnicas de Desaparecimento, Havana-Guantánamo/Caimanera, Cuba (2012), Oriente - Ocidente, Centro Cultural São Paulo, Brasil, Arte Brasil-Japão/ Moderno-Atual, Museu de Arte Contemporânea USP, São Paulo (2008), Projéteis de Arte Contemporânea, Funarte, Rio de Janeiro (2004), entre outras.

Juliano Ventura (Santa Maria, RS, 1989)
Vive em Porto Alegre. Formado em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Foi Bolsista do Programa Instituto de Bolsas de Iniciação Científica - CNPq/UFRGS - 2010/2013; Bolsa Iberê Camargo 2012 - residência no lugar a dudas - Cali, Colômbia - outubro a dezembro. Participou das exposições: (2013) Achar um lugar - individual na Galeria Genesco Murta/MG, 13º Salão Nacional de Artes de Itajaí, En pelota, Latienda, Medellin, Colômbia; (2012) Tendências Contemporâneas - Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Porto Alegre/RS, Medida do Mundo - Galeria de Arte da Fundação ECARTA/RS, Festival Vivo art. Mov, Palácio das Artes/MG; (2011) Labirintos da Iconografia - Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Pequenos Formatos - Atelier Subterrâneo, Porto Alegre/RS; (2010) Trampolim - Plataforma de encontro com a arte da Performance, Vitória/ES, entre outras.

Keyla Sobral (Belém, PA, 1976)
Vive em Belém. Mestranda em Artes pela UFPA, editora da revista eletrônica de arte e cultura Não-lugar, além de ser colaboradora do blog de arte e cultura contemporânea Novas-medias. Entre as exposições destaca a individual Silêncio Povoado (selecionada no Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo 2013), Tripé Jambu (SP, 2011), O Triunfo do Contemporâneo (RS, 2012), Entre Lugares (PA, 2012). Ganhou recentemente Prêmio Residência do Centro Cultural São Paulo, no Instituto Hilda Hilst (2014), cumpriu residência artística através da Bolsa de Pesquisa e Criação do Instituto de Artes do Pará na Kunsthaus (Alemanha, 2006), ganhou o Prêmio Aquisição do Salão Pequenos Formatos (PA,2011), o Prêmio Aquisição do Salão Arte Pará (PA, 2011), o Prêmio Vivo Arte.Mov de Mídias Locativas Ecorregião Amazônica (PA,2012) e Projeto Amazônia das Artes do SESC (2013).

Letícia Lampert (Porto Alegre, RS 1978)
Vive em Porto Alegre. Mestre em Poéticas Visuais, PPGAV-UFRGS, graduada em Artes Visuais com ênfase em Fotografia – UFRGS e em Design Industrial com ênfase em Programação Visual - ULBRA/RS, realizou as seguintes individuais e coletivas em Porto Alegre: Conhecidos de Vista - Galeria Augusto Meyer (2013), Nalgum lugar entre lá e aqui - Sala da Fonte - Paço Municipal (2012), Escala de Cor das Coisas - Galeria La Photo (2009), (des)

construções- Galeria dos Arcos - Usina do Gasômetro (2008), Ao Sul: paisagens - Bolsa de Arte (2013), Ver/Habitar- Sala João Fahrion – UFRGS; RE-por – tornar-inovar - Arquivo Público, Exposição Prêmio Açorianos 2009 - Paço Municipal, FestfotoPoa 2007, 2009 e 2011. Em outras cidades participou das principais coletivas: Fronteiriços – Galeria Gravura, Rio de Janeiro e Galeria Emma Thomas, São Paulo, Sydney Designboom Mart - Powerhouse Museum, Sydney, Austrália, Salão de Abril- Integrante do Projeto Desvenda, Fortaleza, 12° Salão Paulista de Arte Contemporânea- Casa das Rosas, São Paulo, Festival de Ia Luz- Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires – Argentina (2012), Salão Unama de Pequenos Formatos - Galeria Graça Landeira, Belém, PA (2011). Principais prêmios: Prêmio Nacional de Fotografia Pierre Verger (2013), Concurso Itamaraty de Arte Contemporânea (2011), Prêmio Aquisitivo do Salão Unama de Pequenos Formatos, Belém, PA (2012), Prêmio Açorianos de Artes Plásticas na categoria "Destaque em Fotografia"- FestFotoPoa (2009), 1° Prêmio Gaúcho de Arte Eletrônica, Porto Alegre.

Marcelo M. Figueiredo (Belo Horizonte, MG, 1968)
Vive em Nova Lima. Formado em Artes Plásticas - Escola Guignard/UEMG. Com Especialização em Fotografia pela Escola Guignard/UEMG, Belo Horizonte/MG. Participou das exposições: Mostra de Fotografias Dominox - (MG, 2013), "Além do Real" - Galeria do Teatro da Cidade (MG, 2012), Instalação: Sala de meditação - Galeria da Escola Guignard/UEMG - (MG, 2011), Coletiva "Diálogo com amor" - Espaço Cultural Outono 81 - (MG, 2011), entre outras. Em 2009 realizou o projeto de pesquisa: Expansão da imagem Plana para o espaço físico e relacional. Bolsa de Iniciação Científica UEMG/FAPEMIG.

Eduardo Veras (Porto Alegre, RS, 1965)
Vive em Porto Alegre. Doutor (2012) e Mestre (2006) em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte. Sua tese, intitulada 'Seja faça experimente - Enunciados imperativos na arte contemporânea', recebeu Menção Honrosa no Prêmio Capes de Tese 2013. Professor, pesquisador, jornalista e crítico de arte. Também atua como curador independente. Atualmente, desenvolve pesquisa de Pós-Doutorado (bolsa Fapergs/Capes) junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS. Acaba de ser aprovado em primeiro lugar em concurso para Professor Adjunto no Instituto de Artes da UFRGS. Lecionou nos cursos de Cinema e Comunicação Social da Universidade do Vale do Rio dos Sinos entre 2008 e 2012. Foi editor do caderno Cultura do jornal Zero Hora entre 1999 e 2008. Curou, entre outras exposições, 'A linha incontornável' (desenhos de Iberê Camargo), na Fundação Iberê Camargo (2011), 'Base 12 - base 9' (desenhos e pinturas de Gisela Waetge), no Museu do Trabalho (2012), e 'Já não é mais verão' (fotografias de Marco A. F.), na Casa de Cultura Mario Quintana (2013).

Marco A. F. (Lajeado, RS, 1984)
Vive em São Leopoldo. Formado em Comunicação Social pela Unisinos-RS. Participou das exposições coletivas 'Tanto Mar' (K Galeria, Lisboa, Portugal), 'Distâncias Ausentes' (Madalena CEI, São Paulo), 'Portfólio em foco' (9° Festival de Fotografia Paraty em Foco, Paraty), 'Sociedade Anônima dos Artistas' (Galeria Mascate, Porto Alegre), 'Panorâmica' (Galeria dos Arcos, Porto Alegre), entre outras. Foi um dos ganhadores do XII Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia com o ensaio 'Já não é mais verão', que resultou em sua primeira exposição individual, apresentada em outubro de 2013 na Casa de Cultura Mário Quintana (Porto Alegre). No mesmo ano publicou de forma independente o livro 'Da tua primeira fotografia', dentro do projeto coletivo 'É preciso arrumar a casa'. Atualmente participa de residência artística junto ao Coletivo Kameraphoto (Lisboa, Portugal), onde desenvolve projeto acerca da migração/colonização portuguesa, tendo como ponto de partida a memória de seus antepassados.

Marilsa Urban (Curitiba, PR, 1944)
Vive em Curitiba. Formada pela Escola de Música e Belas Artes de Curitiba, realizou no Paraná as individuais:

Caixa Econômica (1990), Sistema estadual de Museus (1999), Espaço de Arte Jayabujamra (2002). Participou das principais coletivas: 3º Salão Elke Hering, Mostra Contemporânea de Arte, Blumenau, SC (1997), 8º Salão de Artes da Cidade de Itajaí, SC (1999), Faculdade SENAC de Comunicação e Artes da Lapa, São Paulo (2000), 33º Salão de Arte Contemporânea de Piracicaba, SP, Salão de Arte de Pará, Belém-PA (2001), 50° Salão Araraense de Artes Plásticas, Araras, SP (2002), 50° Salão Paranaense -MAC, Curitiba, 5º Salão Nacional de Arte Religiosa- PUC, Curitiba, (2003), 11º Salão Unama de Pequenos Formatos, Belém, PA (2005), Mostra de Artes Plásticas da Câmara Municipal de Curitiba (2007), 1º Salão Nacional de Arte Contemporânea – SESI Cultural, 10º Salão Nacional de Fotografia Pércio Galembeck – Araras – SP (2013), 5º Prêmio Diário contemporâneo – Belém. PA (2014). Principais prêmios: SESC, Curitiba (1971), 1º Salão de Artes Plásticas de Tibagi, PR (1999), 23º Salão de Artes Plásticas de Franca, SP, 9º Salão do Mar, Prêmio Prefeitura Municipal, Antonina, PR, Clic Talento Fotóptica, Kavatan & Associados Projetos e Eventos Culturais, São Paulo, Clic São José dos Pinhais, PR (2001), 2º Salão de Artes Plásticas de Castro, Menção Honrosa, Castro, PR (2002), 1º Salão de Artes Plásticas de Umuarama, Menção do Júri, PR, 7º Mostra de Artes Plásticas, Câmara Municipal de Curitiba, PR (2005), 4º Mostra de Artes Unimed de Ponta Grossa, PR (2007).

Marlos Bakker (Rio de Janeiro, RJ, 1971)
Vive em São Paulo. Formado em Comunicação Visual / PV pela UFRJ. Fez parte dos cursos de extensão: Grupo de Estudos Ateliê Photo com Eder Chiodetto (2012-2014), Grupo de estudos com a Curadora Galciani Neves (2011-2014), ouvinte de Eduardo Brandão FAAP/SP - História da Fotografia (1998), Scuola L'orenzo di Medici - Florença, Itália (1991). Participou de coletivas: V Prêmio Diário Contemporânea de Fotografia (2014), Photo España (2014), Dizer / Fazer - Espaço RG (2014), "Pós-paisagem" - Arte Londrina UEL (2013), "Enquanto Tempo" - Oficina Cultural Oswaldo de Andrade (2012). Recebeu premiações e indicações: Bolsa para leitura de Portfólios Fotofest Houston (2014), Indicação ao Prêmio Transatlántica PHoto España AECID (2013), Indicação ao Prêmio Descubrimientos PHoto España (2013), Leão de Bronze no Festival Internacional de Publicidade de Cannes (2009), Prêmio Abril de Jornalismo na categoria "Matéria de Comportamento (2005).

Nelton Pellenz (São Paulo das Missões, RS, 1967)
Vive em Porto Alegre. Formado em Administração pela UFSM e pós-graduação pela ULBRA e UFRGS. Possui cursos em artes com Charles Watson, Jailton Moreira e Maria Helena Bernardes. Iniciou nas artes visuais com o vídeo, em 2005, e boa parte desta produção traz a natureza como tema, e a água, como um condutor de ideias para descrever uma série de sensações. Utiliza, com certa frequência, a câmera parada, os planos-seqüência e o acaso, buscando criar tensionamentos entre realidade e ficção, assim como gerar a apreensão dos sentidos do espectador. Com a fotografia, registra ambientes e situações onde aspectos físicos e/ou naturais modificam visualmente os espaços; também aqui, o acaso tem parte no processo. Ajustes na velocidade e na abertura do obturador da câmera têm sido utilizados para reforçar aspectos de luminosidade dos locais, apresentando, assim, paisagens e circunstâncias particulares do seu entorno ao observador. Desde 2006, vem participando de Salões de Arte, Festivais e Mostras de vídeo nacionais e internacionais, sendo premiado em alguns deles.

Paula Huven (Belo Horizonte, MG, 1982)
Vive em Belo Horizonte. Mestre em Arte e Cultura Contemporânea (UERJ, 2012) e graduada em Comunicação Social (PUC MG, 2004). Participou do Programa Aprofundamento 2012, com os professores Anna Bella Geiger, Fernando Cochiaralle e Marcelo Campos, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, onde frequentou cursos livres com outros professores. Foi assistente de Miguel Rio Branco [RJ, 2008 – 2010] e trabalha como fotojornalista desde 2006, colaborando para a Folha de S.Paulo,

O Globo, O Tempo e o Estado de Minas. Realizou sua primeira exposição individual "o que nos une, o que nos separa", na Galeria IBEU (RJ, 2013). Participou das coletivas: "A Lua no Bolso", Largo das Artes (RJ, 2013), curadoria Raphael Fonseca; "Terceira Mostra, Parque Lage (RJ, 2013), curadoria Anna Bella Gei- ger, Fernando Cochiaralle e Marcelo Campos; "Abre Alas 8", Gale- ria A Gentil Carioca (RJ, 2012), curadoria Daniela Labra e Marcelo Campos; II Semana da Fotografia de Belo Horizonte (CentoeQuatro, 2012), curadoria Tibério França e João Castilho; "entre a cama e a janela", projeto EXPOFOTO, Oi Futuro Flamengo (RJ, 2010), cura- doria Pedro Agilson; "Off Paraty em Foco" (Paraty, 2010), curadoria Cláudia Buzzetti; "ao mesmo tempo", selecionada pelo Edital Artes Visuais Fundação Clóvis Salgado, (Sala Arlinda Correa Lima, Palácio das Artes, BH, 2008); "Bebel Tiquira" (EAV Parque Lage, RJ, 2009), curadoria Márcio Botner, entre outras. Em 2013, foi contemplada com o Prêmio Mulheres nas Artes Visuais, da Funarte.

Pedro Clash (São Paulo, SP, 1972)
Vive em São Paulo. Formado em Produção Audiovisual pela FMU e em Fotografia pelo IIF (Instituto Internacional de Fotografia). Atua na área de produção em filmagens diversas com destaque para o documentário "Farto de Solidão" de Renata Moura e Carlos Ebert, no Longa "Bróder" de Jefferson De, no programa televisivo 'Trama Multishow" e também em pequenos projetos autorais, no período de 2004 a 2009. Participou brevemente do Coletivo Fotografia Urbana e atualmente faz parte do Coletivo Cinza. Em 2013 teve trabalhos selecionados para as exposições coletivas "InstaFoto" no Hotel Galeria e "Pinagram" no Reserva Cultural com curadoria da Pinacoteca, ambos através do aplicativo Instagram. Paralelamente, a partir de viagens e pesquisas, foi desenvolvendo a fotografia de rua. Também através dessa vivência começou a produzir séries fotográficas. Nos últimos meses, no intuito de se estabelecer nesse segmento, tem focado quase totalmente a isso.

Péricles Mendes (Salvador, BA, 1976)
Vive em Salvador. Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFBA. Desenvolve pesquisa na linha entre a fotografia documental e experimentações conceituais com os espaços da urbe de Salvador tendo como referência teórica a semiótica peirceana. Participou das coletivas: Triangulações 2013 (Itinerante) - MAMAM (PE, 2013), Museu Nacional (DF, 2013) e Museu Carlos Costa Pinto (BA, 2013), Circuito das Artes - Palacete das Artes (BA, 2013), expôs na Bienal do Recôncavo (2008) e no 15 º Salão do MAM, com o Coletivo Tríptico do qual faz parte, entre outros. Realizou as individuais: Subtraídos - Uma estética do desaparecimento. Galeria do Conselho - FUNCEB (2011), Aguadeiros - Centro Cultural de Porto Seguro (Prêmio Portas abertas para as artes visuais - FUNCEB - 2010), Mar da Alma - Fórum Teixeira de Freitas Justiça Federal (BA, 2010) e na Galeria Pierre Verger (Prêmio Portas abertas para as artes visuais - FUNCEB - BA, 2007).

Rafael D'Alo (Porto Alegre, RS, 1981)
Vive no Rio de Janeiro. Mestre em Belas Artes com ênfase em Fotografia pela Hartford Art School, West Hartford, Estados Unidos e Bacharel em Ciências Cinematográficas, The New School University, Nova lorque, Estados Unidos. Participou de coletivas: 2013 Split Seconds, CPW25, Nova lorque, EUA; 2013 Split Seconds, Joseloff Gallery, West Hartford, EUA; 2012 O FIM, Espaço Santo Antonio, Rio de Janeiro, Brasil; 2012 Long Lonely Swims, Kominek Gallery, Berlim, Alemanha; 2012 Wallmania, River Museum, Buenos Aires, Argentina, entre outras. Premiado: 2011-2012 Bolsa de Estudos por Mérito, University of Hartford, 2007 Prêmio de Melhor Filme Experimental, New School Invitational Film Show, 2005 e 2006 Bolsa de Estudos por Mérito, New School University e 2005, 2006 lista de Alunos com Honras, New School University.

Randolpho Lamonier (Coronel Fabriciano, MG, 1988)
Vive em Belo Horizonte. Formado em Artes Visuais na Escola de Belas Artes da UFMG. Participou das mostras: "Fotografia Mineira Contemporânea". Mostra de Fotografia de Tiradentes (coletiva, 2013), "Muestra

Marrana". Exposição coletiva. Hangar. Barcelona, Espanha (2014), "Deriva VII". Exposição coletiva. Centro Cultural da UFMG. Belo Horizonte (2013), "30/1- Laboratório aberto e exposição efêmera". Exposição de Randolpho Lamonier e Manuel Carvalho. EXA - Espaço Experimental de Arte. Belo Horizonte (2013), Festival Internacional de Fotografia-FIF. Exposição, "Espaços Compartilhados da Imagem". Museu Mineiro. Belo Horizonte (2013), "Memória da Casa: De dentro e de fora". Laboratório e exposição coletiva (Trabalho premiado). EXA- Espaço Experimental de Arte. Belo Horizonte (2013), "Semana da Fotografia de Belo Horizonte". Exposição coletiva. Espaço 104. Belo Horizonte (2012), "Mostra!". Exposição coletiva. (Trabalho premiado no salão dos alunos de Artes Visuais da EBA-UFMG). Centro Cultural da UFMG. Belo Horizonte (2012), "Salle d'attente". Exposição coletiva. Livros de Artistas. Paris, França (2012), "100 Artistas". Exposição coletiva. Centro Cultural Francisco Firmo de Matos. Contagem (2011), "Identidade, Forma, Diversidade". Exposição coletiva. Centro Cultural Francisco Firmo de Matos. Contagem. (2007).

Tom Lisboa (Goiânia, GO, 1970)
Vive em Curitiba. Mestre em Comunicação e Linguagens. Atua como artista visual, professor de cinema, fotografia e curador independente. Recebeu o Prêmio FUNARTE Marc Ferrez de Fotografia (2012) e o Prêmio Porto Seguro de Fotografia, na categoria pesquisas contemporâneas, com a série polaroides (in)visíveis (2005). Neste mesmo ano, foi ainda mapeado pelo Rumos Itaú Cultural. Foi curador do CLIF - Curitiba luz Imagem Fotografia e trabalhou na equipe curatorial da Bienal Internacional de Curitiba (2013 e 2009). Foi um dos artistas convidados da Bienal de Cerveira, em Portugal (2013). Participou dos principais festivais de fotografia do país (Paraty em Foco, FestPOA, Foto Arte, Semana da Foto em Curitiba) e do exterior (Encuentros Abiertos j Argentina). Sua produção foi incluída na mostra organizada por Eder Chiodetto "Geração 00 - A Nova Fotografia Brasileira", que mapeou importantes contribuições surgidas na primeira década do século XXI na área da fotografia (2011). Integra a coleção Porto Seguro, Joaquim Paiva, do Governo do Estado do Paraná, da Galeria Graça Landeira e do MAC Campinas.

Victor Galvão (Belo Horizonte, MG, 1994)
Vive em Belo Horizonte. Graduando em Artes Visuais com ênfase em desenho e formação complementar em música eletroacústica pela Universidade Federal de Minas Gerais. Participou das exposições: mostra! - Exposição anual dos alunos I Escola de Belas Artes UFMG (2013), Exposição Deriva 7 I Centro Cultural da UFMG (2013), FIF I Festival Internacional de Fotografia I projeções nas ruas de Belo Horizonte (2013) e Bienal 1 Universitária de Arte I Espaço CentoeQuatro (2012).

Yukie Hori (São Paulo, SP, 1979)
Vive em São Bernardo do Campo. Artista visual e designer gráfica, graduada em Artes Plásticas pela ECA-USP, atualmente é mestranda em Poéticas Visuais na mesma instituição. Recebeu o VI Prêmio Artes Visuais Marcoantônio Vilaça FUNARTE em 2013 e em 2011, o prêmio residência "Aschberg Bursary Programme for Artists" da UNESCO. Entre as suas individuais, destacam-se: "Passado Camuflado I e II" (2014) no Museu de Arte de Ribeirão Preto Pedro Manuel-Gismondi (MARP); "Through the Boyds's Looking-Glass House, and What Lady Shadow Found There" (2011), no Bundanon Trust, Austrália; "Studio Games/Stiúideo Clichí" (2010) no Leitrim Sculpture Centre (LSC), Irlanda. Entre as coletivas, destacam-se: "Arte Visual Indoamericano" (2011-12), coletiva itinerante por capitais da América Latina; "Kamiyama Artist in Residence+Exhibition" (2010) nos espaços públicos da cidade de Kamiyama, em Tokushima, Japão; "Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia" (2010), no Museu da Universidade Federal do Pará, Belém.

V Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia

COMISSÃO DE SELEÇÃO E PREMIAÇÃO

Alexandre Santos é historiador, crítico de arte e curador independente. Mestre e doutor em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Professor de História da Arte do Departamento de Artes Visuais da mesma instituição.

Mariano Klautau Filho é fotógrafo e pesquisador em arte. Doutorando em Artes Visuais pela ECA-USP. Professor de fotografia do curso de Artes Visuais da Universidade da Amazônia – UNAMA e curador geral do Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia.

Rubens Fernandes Junior é pesquisador, curador e crítico de fotografia. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Professor e diretor da Faculdade de Comunicação da Fundação Armando Álvares Penteado – FACOM/FAAP em São Paulo.

PROGRAMAÇÃO DO PROJETO

Espaço Cultural Casa das Onze Janelas

Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia – mostra principal

Alberto Bitar, Alex Sandro Oliveira, Amanda Copstein, Carolina de Goés, Daniel Moreira, Diego Bresani, Fabio Del Re, Felipe Bertareli, Francilins, Ionaldo Rodrigues, Isabel Santana Terron, Ivan Padovani, Juliana Kase, Juliano Ventura, Keyla Sobral, Letícia Lampert, Marcelo Martins, Marco A. F. e Eduardo Veras, Marilsa Urban, Marlos Bakker, Nelton Pellenz, Paula Huven, Pedro Clash, Péricles Mendes, Rafael D'alo, Randolpho Lamonier, Tom Lisboa, Victor Galvão e Yukie Hori.

Museu da Universidade Federal do Pará

Cidade Invisível

Janduari Simões – Artista convidado

Pequenas cartografias (2 performances) - mostra especial

Cinthya Marques, Luciana Magno, Marco Santos, Marise Maués, Michel Pinho e Rodrigo José.

Museu da UFPA, Instituto de Artes do Pará e Sesc Boulevard

Palestras e encontros

Fotografia: Campos de expansão

Alexandre Santos, Rubens Fernandes Junior e Mariano Klautau Filho

Cidade Invisível - Janduari Simões - mediação Marisa Mokarzel

Oficinas e Workshops

Do visível ao invisível - Ana Mokarzel

A Fotografia no limite do tempo - Fernando Schmitt

Olhar de brinquedo, Olhar vagabundo, Olhos de assombro: por uma educação do educador - Adriele Silva

FICHA TÉCNICA DO LIVRO

Organização e coordenação Editorial

Mariano Klautau Filho

Produção

Mariano Klautau Filho (Revisão Geral) · *Irene Almeida e Lana Machado* (Produção)

Rose Silveira (Revisão de textos) · *Regina Vitória Fonseca* (Ficha Catalográfica) · *Andrea Kellermann* (Designer Gráfico)

Marketing RBA

Daniella Barion, Natasha Guerreiro, Marcelle Maruska

Textos

Alexandre Santos, Rubens Fernandes Junior, Mariano Klautau Filho e Marisa Mokarzel

Fotografias dos espaços expositivos

Irene Almeida – páginas 63, 75, 78, 79 e 101

Imagens da Capa

Frente: Diego Bresani – Série ao Lado (Homens brigando na seca)

4ª capa: Pedro Clash – O Menino

Imagens de abertura

Marco Santos (Pag. 4), *Marco A.F. e Eduardo Veras* (Pag. 5), *Nelton Pellenz* (Pag. 6), *Francilins* (Pag. 8), *Cinthya Marques* (Pag. 10), *Michel Pinho* (Pag. 12)

V Prêmio Diário contem de Fotografia porâneo

REALIZAÇÃO

Diário do Pará

COLABORAÇÃO

Casa das Artes

MUSEU UFPA

SOL

APOIO CULTURAL

IAP

PATROCÍNIO

SHOPPING PÁTIO BELÉM
O Shopping do Coração da Cidade

VALE