

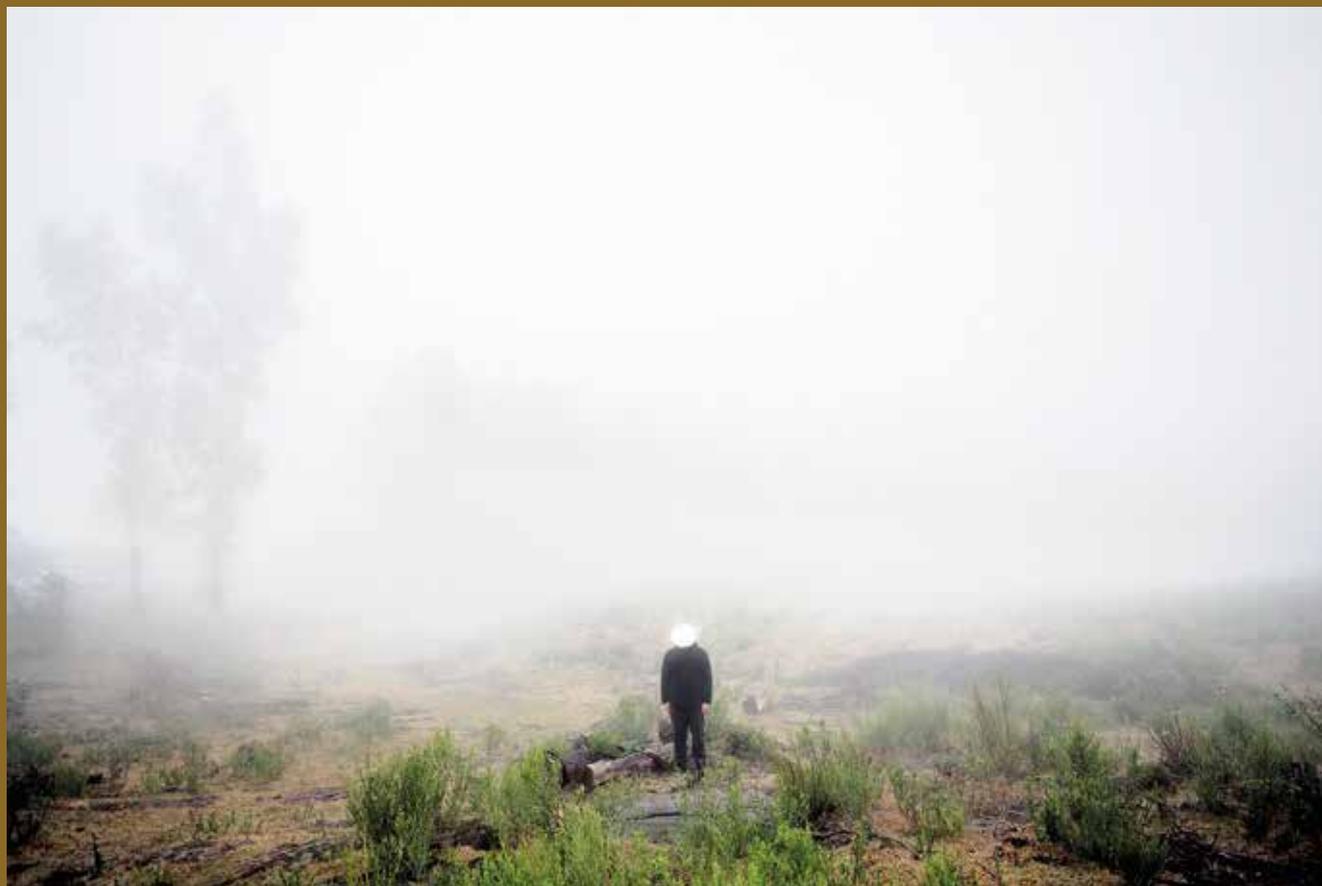
# Tempo Movimento

VI Prêmio

**Diário**  
contem

de Fotografia

porâneo





VI Prêmio

**Diário**

contem

de Fotografia

paraneó

# Tempo Movimento

*Mariano Klautau Filho*  
organização

Diário do Pará  
Belém  
2015

## 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) · Marcelle Maruska (ANALISTA DE MARKETING)

### RBA – Desenvolvimento

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

### Projeto Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia

Mariano Klautau Filho (CURADOR E COORDENADOR GERAL) · Lana Machado (COORDENADORA DE PRODUÇÃO) · Irene Almeida (ASSISTENTE DE CURADORIA) · Luis Laguna (PRODUTOR) · Vitória Gantuss (ASSISTENTE DE PRODUÇÃO) · Andrea Kellermann (DESIGNER GRÁFICO)

Luana Machado (COORDENADORA DA AÇÃO EDUCATIVA) · Deborah Cabral (ASSESSORA DE IMPRENSA)

### Espaço Cultural Casa das Onze Janelas

Heldilene Reale (DIRETORA) · Mariana Sampaio (DIRETORA DO SISTEMA INTEGRADO DE MUSEU E MEMÓRIAS - SIM/SECULT)  
Márcia Pontes (COORDENADORA DA AÇÃO EDUCATIVA)

### Museu da Universidade Federal do Pará

Jussara Derenji (DIRETORA) · Sthefane Sagica (COORDENADORA DA AÇÃO EDUCATIVA)

### Colaboração

Sol Informática

### Comissão de Seleção

Lívia Aquino, Marisa Mokarzel e Val Sampaio

### Montagem das Exposições

Manoel Pacheco (KIKO)

### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

---

P925 VI Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia: tempo movimento / organização Mariano Klautau Filho; [textos Lívia Aquino, Mariano Klautau Filho e Philippe Dubois]. – Belém : Diário do Pará, 2015.

264 p. : il.

ISBN 978-85-64094-13-0

1. Fotografia - Brasil. 2. Fotógrafos. I. Klautau Filho, Mariano.

CDD-770.981

---

REALIZAÇÃO

PATROCÍNIO

COLABORAÇÃO

## Os tempos da fotografia

Entre tantos outros fatores, a vida é composta por um mosaico que vai sendo montado a partir de uma sucessão de cenas, emoções, experiências, rotinas e acontecimentos. Poucas artes são capazes de expressar esses vários instantes da vida como a fotografia. E a essência da arte de fotografar vem da percepção que temos do tempo e da velocidade com que as imagens vão sendo captadas pelas pessoas e da forma como interferem em suas vidas.

Tempo Movimento é a essência da Fotografia e por isso foi o tema escolhido para o VI Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia. Aliás, essa acabou sendo uma boa definição dos tempos que estamos vivendo. O ritmo que determina esse movimento é o ritmo da vida. Pode ser rápido, pode ser lento, pode ser as duas coisas quase que simultaneamente, dependendo do olhar de quem observa a cena.

Os trabalhos inscritos e selecionados trouxeram essa variação de Tempo Movimento de forma muito clara, resultando numa bela mostra. O sucesso de público e a repercussão que o prêmio alcançou neste ano valorizaram ainda mais o trabalho de todos.

*Jader Fontenelle Barbalho Filho*  
Diretor Presidente  
Diário do Pará



## Talento em movimento

A Vale é uma mineradora global, com sede do Brasil. Temos como missão transformar recursos naturais em prosperidade e desenvolvimento sustentável. Atuamos em negócios de mineração, logística e energia, sempre com o propósito de deixar um legado para a sociedade.

Dentro dessa proposta, um dos nossos compromissos é contribuir para incentivar e preservar as manifestações culturais nas cidades onde estamos presentes. No Pará, onde atuamos há 30 anos, temos apoiado diversas iniciativas com esse objetivo. O Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia é um exemplo.

O projeto, realizado desde 2010, tem valorizado profissionais da fotografia e revelado novos talentos em todo o Brasil. Para nós, da Vale, é um orgulho ser patrocinador da premiação desde sua primeira edição. Em 2015, com o tema "Tempo Movimento", foram premiados trabalhos que estabeleceram dinâmicas de mobilidade da imagem. Obras surpreendentes que ficarão eternizadas neste catálogo.

Aproveitem a leitura!

*Nelcindo Gonzalez*  
Diretor de Metais Básicos Atlântico Sul – Vale



## Fotografia e movimento

Tendo participado do Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia em todas suas seis edições, o Museu da UFPA tornou-se espaço privilegiado para medir as transformações e os avanços na trajetória de suas mostras. A imagem, produzida por diversos meios, talvez seja o elemento que mais nos afeta no cotidiano. As mudanças conseguidas principalmente nas últimas décadas não cessam de nos surpreender pela velocidade e diversidade alcançadas. O que antes requeria preparo e ambientes especiais para chegar a um resultado final, muitas vezes inesperado, agora tornou-se instantâneo, fugaz e, de certa forma, rotineiro. A fotografia desenvolvida em estúdios ou cenários, revelada e, depois, eventualmente exposta em álbuns familiares era gerada por acontecimentos, datas e exigia indumentária adequada para se preservar para a posteridade. Fixava-se o momento, cristalizava-se a memória.

A democratização dos aparelhos de fácil acesso e seu uso cada vez mais difundido tornaram a imagem parte do cotidiano, instantâneo e também fugaz. O VI Premio Diário Contemporâneo de Fotografia toma a fotografia como processo artístico no contexto das novas tecnologias, experimentando o tempo e o movimento em todas as nuances.

A artista convidada desta edição, Jorane Castro, mostra-nos uma trajetória que sintetiza o percurso da imagem, entre as narrativas, seus usos e tempos diversos. Seus trabalhos representam a seriedade de uma carreira acadêmica sólida, aliada à criatividade da fotógrafa/cineasta/roteirista. Foi um prazer tê-la conosco, Jorane. Volte sempre!

*Jussara Derenji*

Diretora do Museu da Universidade Federal do Pará – MUFGPA

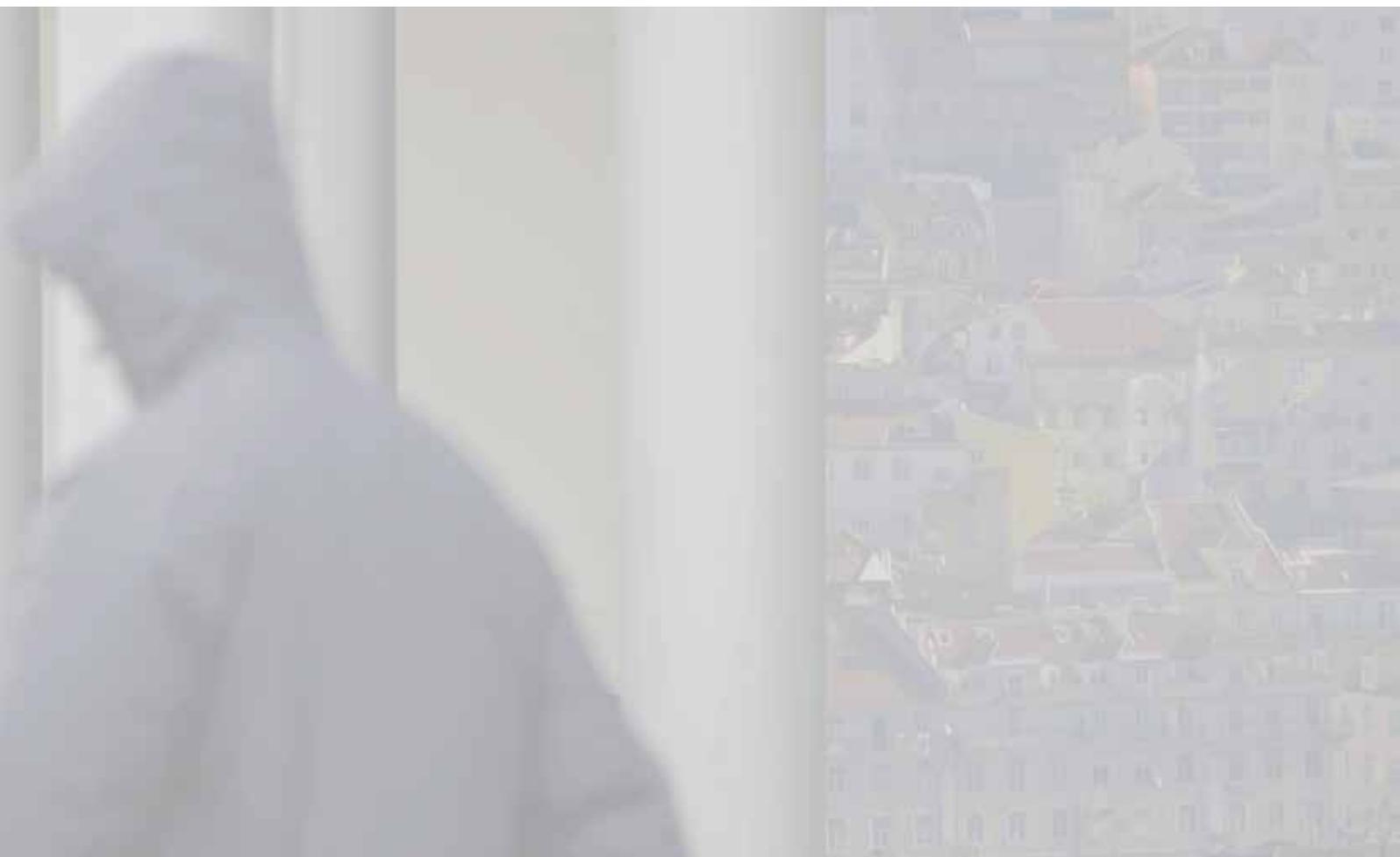


## Janelas em tempo e movimento

O Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, em sua arquitetura do século XVIII, constrói o movimento de sua história. Desde 2002 sua estrutura acolhe o diálogo com as artes visuais, atendendo seu perfil museológico ao estimular a produção e permanência da arte moderna e contemporânea regional, nacional e internacional. Seus pisos e paredes movimentam o cruzamento de olhares do artista, do curador, da pesquisa e do público visitante. Suas janelas escrevem a história destes percursos em seu acervo compartilhado. A Casa das Onze Janelas, na parceria construída desde 2011 com o Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, contribui ao acesso à arte e à cultura fotográfica. Em sua sexta edição, o prêmio compartilhou com o espaço, imagens que tensionam reflexões sobre a elasticidade do Tempo Movimento. Em tempo onde tudo depende de um tempo, onde o movimento se entrelaça em vários tempos, onde o tempo é movimento, ações de mobilidade da imagem permanecem e ressignificam a cidade, o corpo, o percurso, a fala e o silêncio.

*Heldilene Reale*

Diretora do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas



## Sumário

Tempos da imagem <i>Mariano Klautau Filho</i>	12
Artistas Premiados	17
Artistas Seleccionados	37
La question des régimes de vitesse des images <i>Philippe Dubois</i>	103
A questão dos regimes de velocidade das imagens <i>Philippe Dubois</i>	113
Artista Convidada – Jorane Castro	119
Fotografia, cinema, fotografia <i>Uma conversa com Jorane Castro</i>	135
Enunciados de um mundo-imagem <i>Lívia Aquino</i>	148
Biografias	156

# Tempos da imagem

Mariano Klautau Filho

O corte no tempo e no espaço efetuado pelo ato fotográfico iniciou uma era de profundas mudanças na produção de imagens e na construção de novos modos de representação. Entre as diversas experiências possibilitadas pela fotografia estão a suspensão do tempo e a fixação do instante. Diante de um acontecimento, no frescor do fluxo da vida, o ato fotográfico reage congelando o momento e “eternizando o instante”. Fomos habituados a pensar dessa forma. Tais constatações iniciais foram naturalizadas e hoje permanecem vivas em nossa experiência cotidiana. No entanto, o campo da arte contribuiu imensamente para que essas primeiras percepções fossem desdobradas em camadas e construídas em procedimentos cada vez mais distintos. O surgimento do cinema – fotografia fixa em movimento – expandiu o sentido de tempo, já potencializado pela fotografia, e instaurou na imagem técnica suas capacidades narrativas. Na medida em que o cinema avançou, a fotografia foi buscar no exercício da série um alimento necessário, utilizando-se desse aspecto para narrar acontecimentos e ampliar a própria noção de realidade. Atualmente, já em contexto imerso nos processos digitais, no qual a mistura de cinema, vídeo e fotografia trabalha a favor das narrativas pessoais, das pequenas histórias e ainda da reconfiguração descritiva da vivência social, os artistas da imagem utilizam a fotografia como experiência de um tempo que dura. Os fotógrafos trabalham o vídeo como um processo desdobrado da experiência fotográfica, cujo tempo não foi cortado somente uma vez: foi fatiado em séries, planos-sequência, polípticos. O movimento não é percebido somente no cinema ou no vídeo. Está na aparente fixidez de imagens fotográficas montadas em blocos, conjuntos, sequências.

Os trabalhos reunidos sob o título *Tempo Movimento* são um recorte dessas possibilidades inscritas entre a fixidez e a duração. O conjunto de obras transbordou as ideias propostas nesta quinta edição porque inseriu no espaço

expositivo tanto os objetos quanto as performances e os processos abstratos vindos da tecnologia. Os premiados dessa edição resumem, em parte, o que se vê sobre as ramificações do movimento e da mobilidade.

**Marise Maués**, na performance intitulada *Loess*, transmuta-se no próprio sedimento quando testa seu corpo imóvel, durante sete horas ininterruptas, no leito de um igarapé, nas correntezas de sua enchente e vazante. O sentido de permanência rígida contrasta com o passar do tempo, da luz, da cor e das mudanças do ser. O que se vê é uma fotografia que se move e um filme a captar em sua resistência estática a transitoriedade das coisas.

**Dirceu Maués**, com *Horizonte Reverso*, brinca uma vez mais com a imaterialidade da imagem, cuja fotografia ausente da *câmera obscura* é a chave para a interação no espaço expositivo. Temos tanto a dimensão escultórica do aparato multiplicado em várias janelas quanto o caráter imaginativo da fotografia, antes de sua invenção. O objeto artístico de Dirceu é, a um só tempo, mediação, contemplação e experiência histórica.

**Marco A.F.** propõe, com *That Crazy Feeling in America*, um exercício com imagens e legendas extraídas de filmes em preto e branco para construir, como ele mesmo nomeia, uma *roadtrip* fictícia a partir do imaginário norte-americano do cinema e dos livros de Robert Frank. Nessa nova trama, os elementos são desgarrados de sua origem: imagem em movimento, frases e diálogos se reorganizam em outra dinâmica, movidos pela fixidez fotográfica. As cenas cinematográficas tornadas imagens estáticas pelo artista incorporam uma mobilidade interna de outra natureza, em que a ideia de movimento é continuamente testada na experiência do espectador.

A ambiguidade entre o fixo e o movimento pode ser observada pela ruptura que os trabalhos em vídeo propõem. As instalações de **Karina Zen**, **Solon Ribeiro** e **Isis Gasparini** são constituídas de imagens estáticas projetadas cujo

sentido de movimento está embutido em suas origens, ainda que resultantes de diferentes modos de experiência. Construída entre o objeto material e a virtualidade das imagens, *TecnicPopPhotograph*, de Solon Ribeiro, extrai fotografias de cinema da enorme coleção do artista. Assistimos a projeções fixas de cenas de filme em que aparecem tanto Brigitte Bardot quanto Mário Lago. Os projetores – iluminados por lâmpadas comuns – são construídos por ripas e compensados, e trazem de volta um repertório da cultura pop aliado à memória fragmentada das antigas salas de cinema oriundas da imaginação infantil do artista. Em *Unidade Composta*, de Karina Zen, há um trabalho similar de projeção de imagens estáticas, só que o tema é a paisagem, ou melhor, o tempo de duração da experiência de mutação da paisagem. Karina artificializa, em uma tripla projeção, a naturalidade da visão contemplativa, alterando imagens de céu, ilha e mar. A mudança sutil operada pelos projetores entre os diversos estados da paisagem criam uma mobilidade escondida, análoga a nossa percepção diante da natureza. Nas superposições parciais entre as bordas de cada imagem, a artista cria uma zona especial, na qual o exercício formal toca a fronteira da experiência com os tempos de cada paisagem.

Em *Olhar Outro*, Isis Gasparini trabalha com procedimentos semelhantes aos de Karina Zen, embora seu campo de interesse seja diferente. A projeção da artista em formato panorâmico entrelaça, em movimento contínuo e horizontal, uma série de fotografias que flagram o público de artes em suas visitas aos museus e galerias. As imagens enquadram de forma aproximada os personagens, embora distantes o suficiente para não serem notados. A artista emula o fluxo e o movimento do espectador circulando no espaço expositivo, destacando seu olhar de atenção e suas expressões variadas diante dos trabalhos. Interessada na contemplação da obra de arte, Isis Gasparini realiza com sua videoinstalação um exercício em torno da percepção e distanciamento do olhar do outro.

Os trabalhos de **Tom Lisboa**, **Tuca Vieira** e **Felipe Ferreira** continuam a experiência entre o vídeo e a fotografia, mas invertem o procedimento das obras anteriormente

mencionadas. São imagens em movimento que discutem a aparente imobilidade das cenas, dos tempos reais ou das representações. Em *Estrada de Ferro Carajás*, uma cena absolutamente banal da cidade de Marabá é captada em ponto fixo: o fluxo corriqueiro dos transeuntes no momento em que o trem, carregado de minério de ferro, atravessa a cidade em velocidade lenta. A câmera fixa capta a longa duração da passagem das centenas de vagões sobre o cotidiano da cidade. A cena prosaica, destituída de qualquer efeito plástico, pode causar desinteresse e enfado. No entanto, começa a assumir um sentido ambíguo e incômodo: o contraste espantoso entre a quantidade de riqueza (e fortuna) que o trem carrega e a pobreza visível da cidade do interior amazônico.

*Palimpsestos*, de Tom Lisboa, propõe, de fato, uma experiência em camadas a partir da seguinte pergunta: é a imagem que recria o texto ou é o texto que redefine a imagem? O artista toma como objeto duas páginas de jornal superpostas. Na primeira delas temos a matéria intitulada “Protestos em série”. Por baixo do texto, esconde-se uma fotografia de manifestação de rua. O vídeo capta a ação do artista de pincelar, com água, a página de texto. Na medida em que o texto se encharca, surge, por trás, a imagem fotográfica por causa da transparência do papel jornal molhado. O artista realiza uma série de contrapontos entre verbo e imagem, entre fotografia e fato, entre movimento e fixidez, ressaltando não somente as implicações de um exercício intersemiótico, como também as contingências que envolvem o controle sobre a imagem e o discurso das notícias.

*Sem Título (flores e borrifador)*, de Felipe Ferreira, pode ser considerada uma obra irmã de *Palimpsestos* tal a semelhança de procedimentos. Aparentemente menos político que o trabalho de Tom Lisboa, possui a mesma contundência no que se refere às questões sobre a representação. No lugar do pincel, um borrifador de plástico, e em vez do texto jornalístico, um arranjo de flores. Embora se mostrem vivas e reais, as flores são um perfeito simulacro que se desmancha a cada borrifada. Numa ação inversa (ilusória) do que seria dar vida à natureza, o gesto simples de molhar

as plantas, torna-se o artifício de destruir a representação. Felipe experimenta materiais e produtos comuns para produzir a interferência na imagem: “Eu testei tudo o que eu tinha em casa, fui experimentando em cima da fotografia e no final eu cheguei ao resultado que queria com essa mistura de água sanitária e água. O borrifador dá bem a ideia do derretimento que eu buscava, pois ele solta as gotículas e não dissolve tudo de uma vez”.<sup>1</sup> A despeito dos produtos e suportes comuns utilizados – pincel, água, jornal, borrifador, vidro –, Tom Lisboa e Felipe Ferreira aproximam-se do processo pictórico, que, quando registrado como ação, assume, no curso do vídeo, a ambiguidade entre o fixo e o movimento. Retornando à superfície do papel fotográfico e da imagem bidimensional, poderíamos agrupar alguns trabalhos construídos sob o artifício das narrativas ficcionais, que ora se apoiam no cinema, ora na literatura – aliás, um elemento constante na produção fotográfica contemporânea. **Edu Monteiro, Carolina Krieger, Elaine Pessoa, Gui Mohallem, Pedro Cunha e Ramon Reis** imprimem esse percurso em suas poéticas e convidam o espectador a entrar numa espécie de trama, cada um a seu modo. Em todos os trabalhos mencionados, o tempo factual, característico da fotografia, é abandonado por completo. Em seu lugar surge o exercício da duração como experiência perceptiva; a dilatação do acontecimento e a construção de um campo ficcional propício para reencenar a realidade vivida. *Tempo Arenoso*, de Elaine Pessoa, e *Espelho Manchado*, de Gui Mohallem, são exemplos de tal poética. Coincidentemente possuem proximidade cromática e semelhança nessa atmosfera ficcional. São praias urbanas que, aos olhos dos artistas, parecem suspender-se no tempo e instaurar percepções mais detidas, apesar da distância cultural e geográfica: Conney Island e Montevideú são reinventadas como um espaço de meditação sobre o tempo. Elaine Pessoa busca referências na filosofia e na literatura para superpôr e misturar pequenos intervalos de tempo que se acomodam como camadas de areia. A observação sobre o convívio das gentes que circulam na praia montevidéana leva a artista a procurar na literatura de Mário Benedetti um modo de interpretação para sua experiência.

O mesmo acontece com Gui Mohallem, que visita a praia norte-americana e encontra paisagem e personagens que o tocam pela dimensão temporal que carregam. Sua “forte conexão”<sup>2</sup> com o lugar resulta em um conjunto de imagens com um discurso cinematográfico. O cinema e seu sentido de movimento estão ali nas imagens “paradas” daquele tempo “parado”, observado pelo artista. A dimensão literária e cinematográfica dá sentido às sequências de ambos os trabalhos e gera o ponto de conexão com o espectador, partilha da experiência atemporal do artista. ...*Continua na Minha Memória*, de Pedro Cunha, encontra-se nessa perspectiva e até de certo modo ajuda-nos a traduzir o que os trabalhos de Elaine e Gui refletem enquanto poética. O *layer* branco que envolve as imagens de Cunha parece aplicar sobre a experiência um dispositivo de retenção do momento vivido. As cenas prosaicas observadas a distância, personagens urbanos que passam despercebidos no meio da cidade adquirem uma atenção especial quando o artista reinventa o seu instante. Já as imagens que constituem *Saturno*, de Edu Monteiro, e *O desejo de Cair com os Olhos Abertos*, de Carolina Krieger, distanciam-se da experiência factual e possuem intenções absolutamente ficcionais. Embora possam originar-se de uma vivência, as imagens de Krieger buscam desmontar qualquer realidade palpável, quaisquer “referências da superfície”<sup>3</sup> e mergulhar em um universo de estranheza. A presença do texto na cadeia de imagens puxa de maneira enfática o trabalho para a ficção e a subjetividade. A junção inusitada das imagens e sua estrutura formal de constelação sobre a parede definem o trabalho muito mais como um poema concreto cujo código exerce plena autonomia. Com *Saturno*, Edu Monteiro também cria seu universo particular, um mundo fictício que adquire sentido pela presença de um ser estranho. Inventado e performado pelo artista, trata-se de habitante de um Saturno mítico, símbolo do trabalho com o tempo e com a melancolia. Semelhante à figura de um filme de ficção científica, com o rosto coberto por um espelho côncavo, o artista vê e reflete a natureza circundante, retrata e retrata-se em meio à paisagem graças ao dispositivo acoplado a sua cabeça espelhada. Às vezes

se mistura à natureza a ponto de desaparecer. Em outros momentos, impõe sua figura na paisagem cujas imagens e autorretratos resultam da performance que também é o ato fotográfico em si.

Em certa medida, Ramon Reis está em território parecido com o *Saturno*, de Edu Monteiro, quando busca em suas *Cosmografias* um mapeamento sensorial de sua presença na natureza. Para ele, “essas fotografias não são propriamente um trabalho, mas um dos atravessamentos, elementos, que dá forma a ele.”<sup>4</sup> São imagens fugidias que se situam no limite da abstração, mas identificam claramente um ponto de passagem entre cidade e natureza. A *Cosmografia*, ciência obsoleta que une cartografia, geociências, náutica entre outras, funciona como bússola e narrativa no processo do trabalho. Não se trata de uma performance, mas a persona do artista está imersa na transitoriedade da natureza.

No conjunto da mostra destacam-se, com certa particularidade, as obras de **José Diniz**, **Julia Milward**, **Lara Ovidio**, **Andréa D’Amato** e **Véronique Isabelle**. O trabalho com o tempo empreendido por esses artistas se dá por meio do objeto. O livrinho-sanfona *Movement* origina-se dos vários ensaios sobre o mar (em fotografia e em vídeo) realizados na linha da água, no limite da superfície que Diniz vem fazendo ao longo de sua trajetória.

*Still Life*, de Milward, é uma coleção de minúsculos alvos, pequenas e delicadas imagens em vidro paradas que camuflam a violência e a rapidez do disparo de uma bala. As imagens de Lara Ovidio, em *Territórios Perecíveis*, parecem ter saído de uma caixa de guardados e dispostas aleatoriamente como quem procura algo que se perdeu. De fato, a artista monta suas fotografias, objetos, textos, como quem recolhe fragmentos seus, pequenas amostras que atestam sua presença no tempo. Todos são índices que constituem um ato performático.

Em *Coleção de Incertezas*, Andréa D’Amato retoma imagens de família e as recria na forma de objeto. Cada peça transforma-se numa outra possibilidade narrativa, já distante de sua significação fixa na memória familiar. O exercício de reescrever a realidade cotidiana a partir dos vestígios

confere um caráter íntimo a todas as obras desse conjunto. São pequenos objetos que presentificam um estado de memória mais ampliado, que pode ser tanto a nostalgia do álbum familiar quanto o *aqui e agora* de um fio de cabelo. Véronique Isabelle apresenta seu *JEGUATA MBYA YVYJU’PE/A Caminhada do Povo Guarani Mbya*, um livro de artista, resultado de um compartilhamento cultural com o outro. O trabalho, feito com Para’i Lopes Guarani e colaboração de Almiros Machado Martins, tem como fonte a história do povo Guarani Mbya de Nova Jacundá, no Pará. A artista canadense que atua em Belém ouve as histórias da comunidade à procura de sua “Terra sem Males”, um lugar sagrado, repassadas por gerações a partir de um sonho secular. Véronique reconta as histórias por meio de um inventário de objetos, escritas e sons no qual o livro é o ponto central, o lugar de compartilhamento da experiência cultural. Os trabalhos de **Marcelo Costa**, **Daniela de Moraes**, **Victor Saverio** e **Marcílio Costa** ocorrem na superfície concreta da arquitetura urbana e revelam forte sintonia e um diálogo complementar que potencializa a escrita sobre o tempo. Enquanto Victor e Marcílio registram de modo sistemático a fachada das casas, o que parece ser um trabalho de catalogação, Daniela e Marcelo abstraem seus objetos. As *Janelas* iguais dos edifícios de Marcelo Costa viram molduras e as molduras do álbum vazio de Daniela viram janelas ou lápides. Seu *Arquitetura do Esquecimento* contribui para ver além da superfície os trabalhos das casas desfiguradas ou *empaladas*. Marcílio Costa consegue, em *Empalamento*, alinhar o ponto de vista e flagrar a violência com que os edifícios estreitos e altos surgem na horizontalidade das casas. Em *Particularidades*, de Victor Saverio, há um elemento paradoxal nas fachadas geminadas. A casa ganha uma autonomia identitária na perda de sua harmonia ou complementaridade com a edificação contígua.

Os trabalhos da dupla **Tiago Coelho** e **Régis Duarte**, **Sérgio Carvalho**, **Pio Figueiroa** e **Guy Veloso** partem da tradição do ensaio, da experiência do fotógrafo de rua, daquele que passa em um determinado lugar como um estrangeiro e envolve-se no seu cotidiano, aproxima-se de seus personagens, capta suas formas e atmosferas. Outro elemento

de tradição encontrado em tal conjunto é a concepção pictórica. Os carros coloridos da vila nordestina no ensaio *O Tempo Amarrado no Poste*, de Sérgio Carvalho, e o azulado quase noturno de *Valparaíso*, nas fotografias de Pio Figueiroa, são artifícios evidentes que rompem e reforçam a tradição: injetam um tom ficcional ao ensaio realista, mas querem ser pintura.

Dentre eles, o que flerta mais assumidamente com uma fotografia identificada com os valores modernos é, sem dúvida, o *Teatro do Tempo*, de Guy Veloso, mas ainda assim insere pequenos ruídos que fogem desse molde, quando foca num detalhe isolado ou percebe o lugar como um espaço de encenação do tempo, sugerido pelo título. Já Tiago Coelho e Régis Duarte transitam de um modo diferente no lugar que elegeram para o trabalho do ensaio. Há momentos em que se utilizam de certo distanciamento para assinalar a barreira intransponível diante do seu objeto, como se a única alternativa fosse a de ficcionalizar a realidade do lugar, aquela praia estranhamente nublada e nada tropical. No entanto, *Parcialmente Nublado* parece abrir um espaço, uma fenda de interação que instaura certa comunicabilidade dos personagens com os artistas. Essa atmosfera dá o tom para o conjunto narrativo, que, ao mesmo tempo, possui a objetividade de um ensaio jornalístico e o aspecto enigmático de um filme de ficção.

Todos os artistas reunidos nessa mostra apresentam, de um modo ou de outro, diversas dinâmicas de mobilidade da imagem, mesmo quando aparentemente se distanciam desse eixo conceitual, como é o caso de **Pedro Veneroso** e **Rafael Bandeira**. De fato, ambos os trabalhos tocam em outras questões e definitivamente não são fotografias.

*Que Cor É Agora?*, de Pedro Veneroso, é definida como uma instalação computacional de vídeo. Trata-se de um relógio cromático que projeta no espaço uma tela cuja cor, determinada por um programa, vai mudando de acordo com as horas do dia. A projeção ocupou um lugar de passagem no espaço expositivo, a escadaria do museu, incorporando as cores das horas de Belém no período da mostra. O trabalho de Veneroso, por vias distintas, fala de pintura e tempo, como se lembrasse também as infinitas alterações e variações de tonalidade que a luz imprimiu aos olhos dos impressionistas.

Em *Alice Toma Chá na Central do Brasil*, Rafael Bandeira encarna a Alice no país das maravilhas e realiza sua performance tomando chá em meio aos transeuntes da simbólica estação de trem urbana. Além das conhecidas reflexões sobre o tempo da história de Alice, a performance utiliza-se de um protocolo do retrato, quando o performer, enquadrado frontalmente, meio estático, e com leve movimento de levar a xícara à boca, ressalta o movimento intenso dos passantes no seu entorno. Dois tempos simultâneos ocupam o mesmo espaço na cena: o do artista, o tempo interno; e o dos transeuntes, o tempo externo, o do cotidiano.

Fixa ou em movimento, congelando ou expandindo a ideia de tempo, a fotografia instaurou dinâmicas e procedimentos na arte que relativizaram as próprias certezas do realismo fotográfico ao afastá-lo definitivamente dos limites que separam as noções de presente, passado e futuro. Os trabalhos apresentados nessa edição contribuem, cada um com material e discursos próprios, com uma experiência sobre os tempos da imagem.

## Notas

- 1 Entrevista a Debb Cabral para o site do projeto, edição de 2015.
- 2 Expressão usada pelo artista no dossiê apresentado ao projeto.

- 3 Expressão usada pelo artista no dossiê apresentado ao projeto.
- 4 Depoimento por e-mail, enviado em março de 2015.



Prêmio Diário do Pará

Dirceu Maués



Horizonte Reverso











Prêmio Diário Contemporâneo

Marise Maués



Loess – Vídeo











Prêmio Tempo Movimento

Marco A.F.





That Crazy Feeling in America



You look like forty miles of rough road.



I hear your voice all the time.  
Every man has your voice.









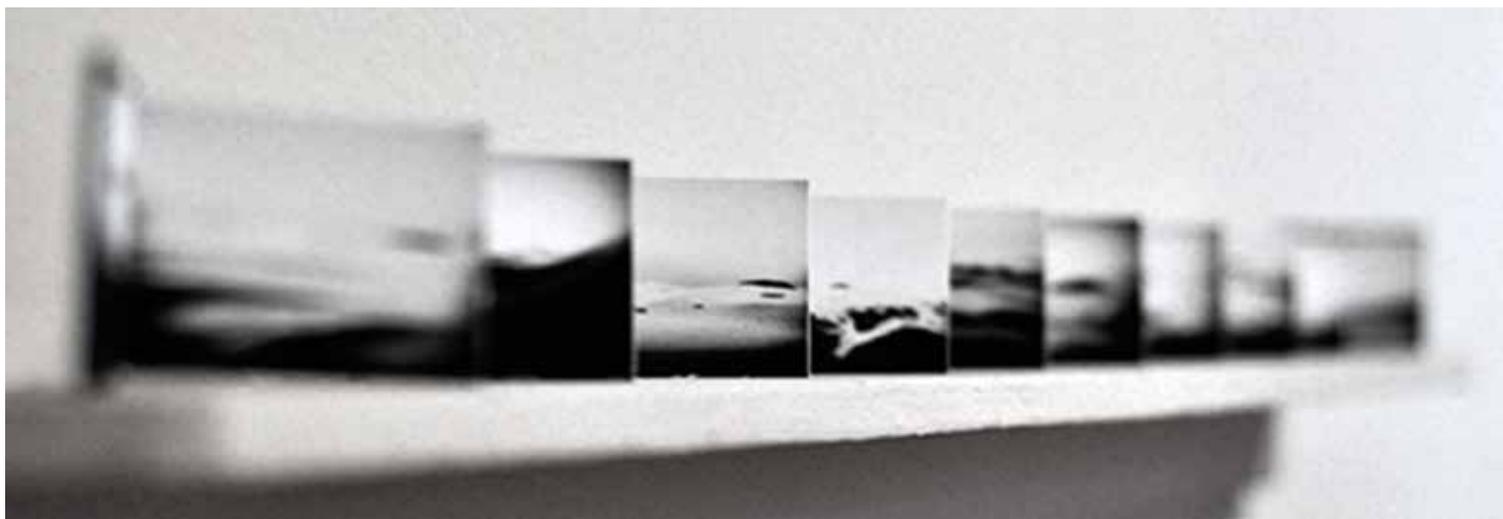
Gui Mohallem



*Espelho Manchado*



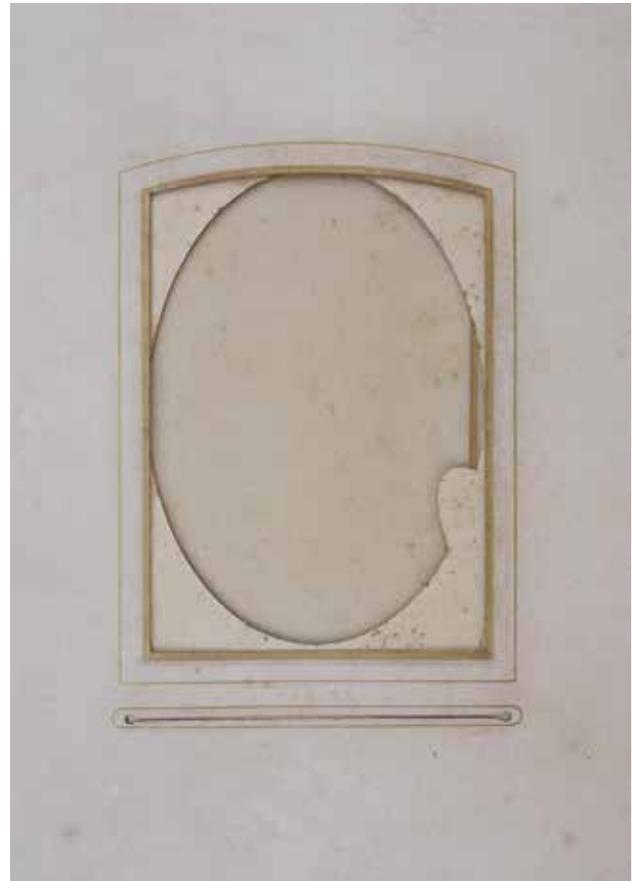
José Diniz



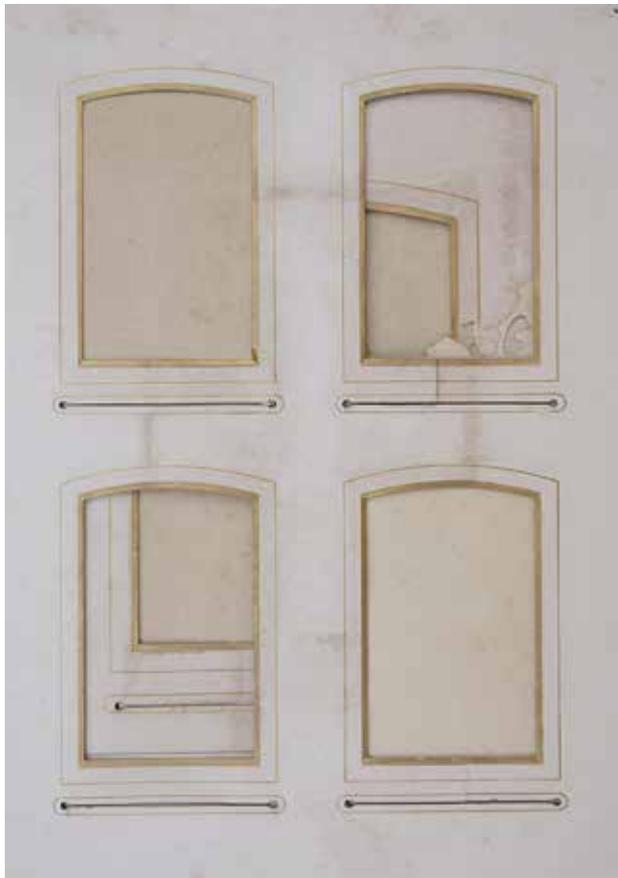
Movement



Daniela de Moraes



Arquitetura do Esquecimento







111



1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100





uma substância muito pegajosa

Pedro Cunha



...Continua na Minha Memória



# Pio Figueiroa



Valparaíso



# Tiago Coelho & Régis Duarte



Parcialmente Nublado



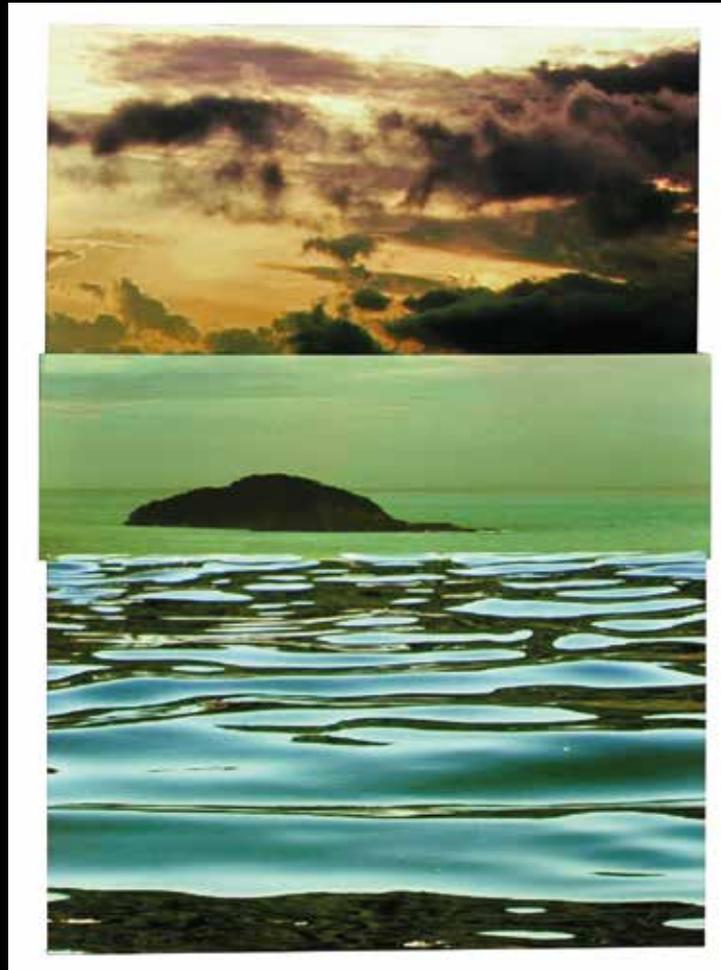




Karina Zen



*Unidade Composta*



Carolina Krieger



*O Desejo de Cair com os Olhos Abertos*

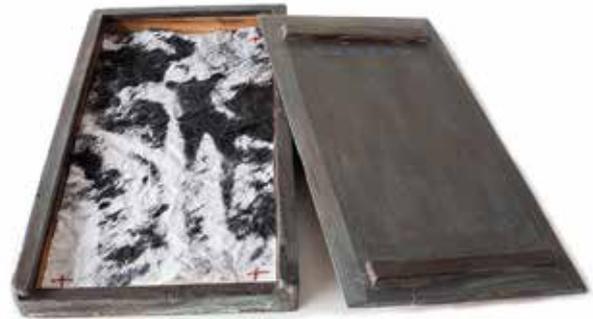


meu caro, onde sentes mais frio? no peito, aqui adentríssimo, um frio tremendo, vivo com uma toalha felpuda em volta de mim, olha o mini homem! olha o mini homem! escuto, mas não levanto o rosto, desisti de encará-los, os grandes e imensos super homens, pai, pra quê? mas um dia houve quentura, a banheira cheia de ervas, o incenso de rosa musgosa, assopros na espuma e ela, ela que me dava um longo banho e dizia com a toalha nas mãos, vem, o tapete está seco, não te preocupes, eu te aqueço, ah, que toalha macia, e ainda assim proclamas o vislumbre cara minha? meu caro, onde sentes mais calor? no peito, aqui adentríssimo, a beleza me invade, os fios de azeite, o peito robusto dos pássaros, o banho de sol dos gatos, a jarra com chá verde, e choro, simplesmente choro, choro com a dança das folhagens, as folhagens dançam, e como dançam, sabias cara minha? é a vida, meu caro, é a vida que sentes reunida, aglomerada, uivo extenso na madrugada.





Andréa D'Amato





Felipe Ferreira

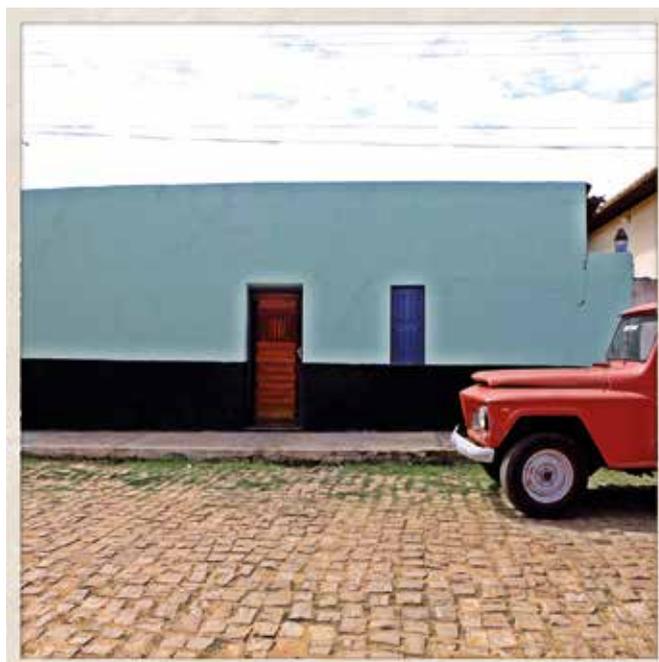


Sem Título (flores e borrifador) – Vídeo

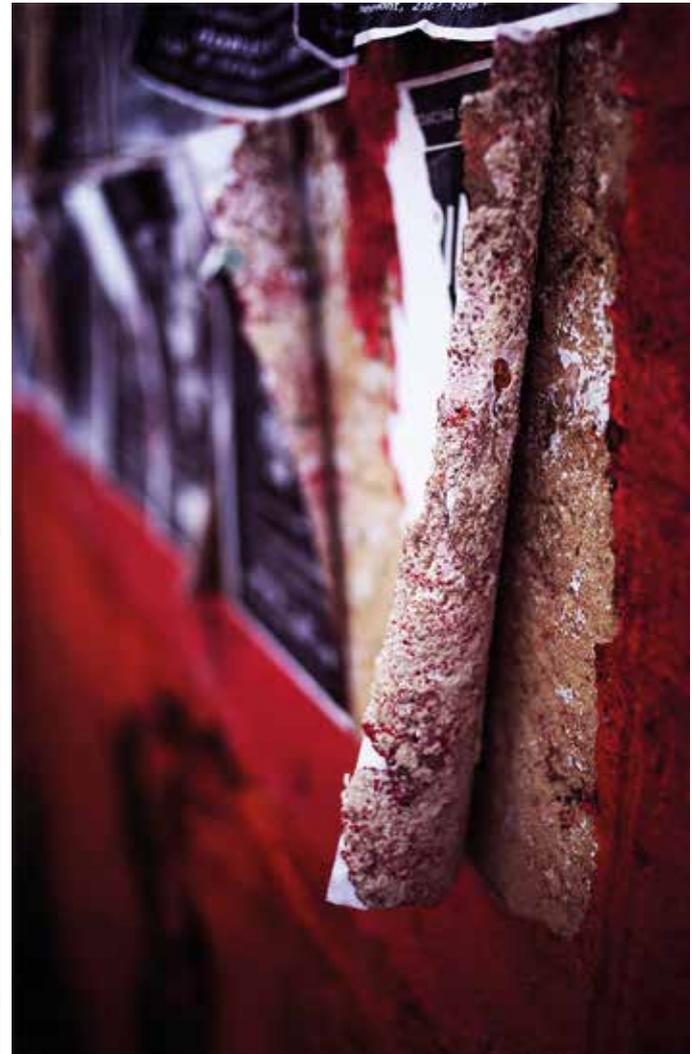


# Sérgio Carvalho





# Guy Veloso



*O Teatro do Tempo*

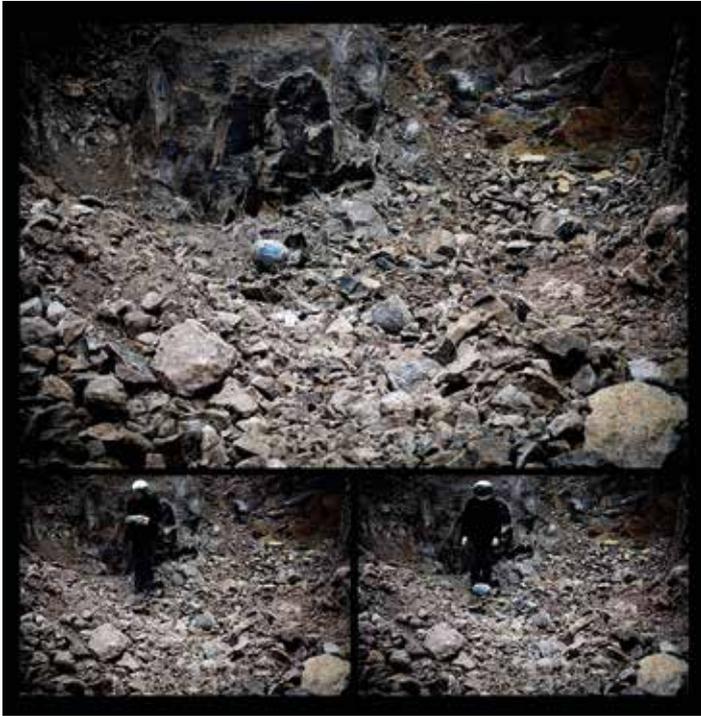






Edu Monteiro





Saturno



# Elaine Pessoa









# Isis Gasparini



Olhar Outro – Vídeo



# Solon Ribeiro



TecnicPopPhotograph





Palimpsestos - Protestos em Série – Vídeo



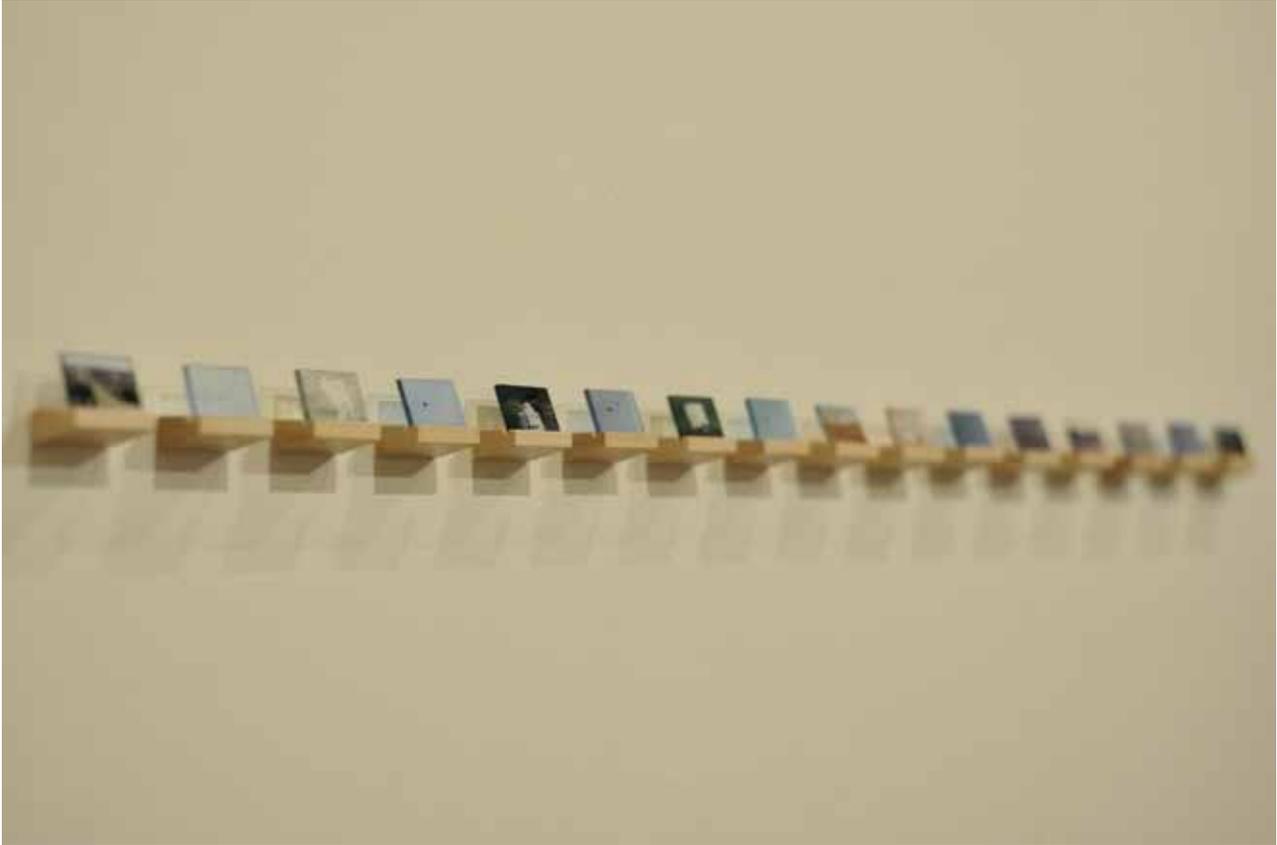
Marcílio Costa



*Empalamento*



Júlia Milward



Still Life



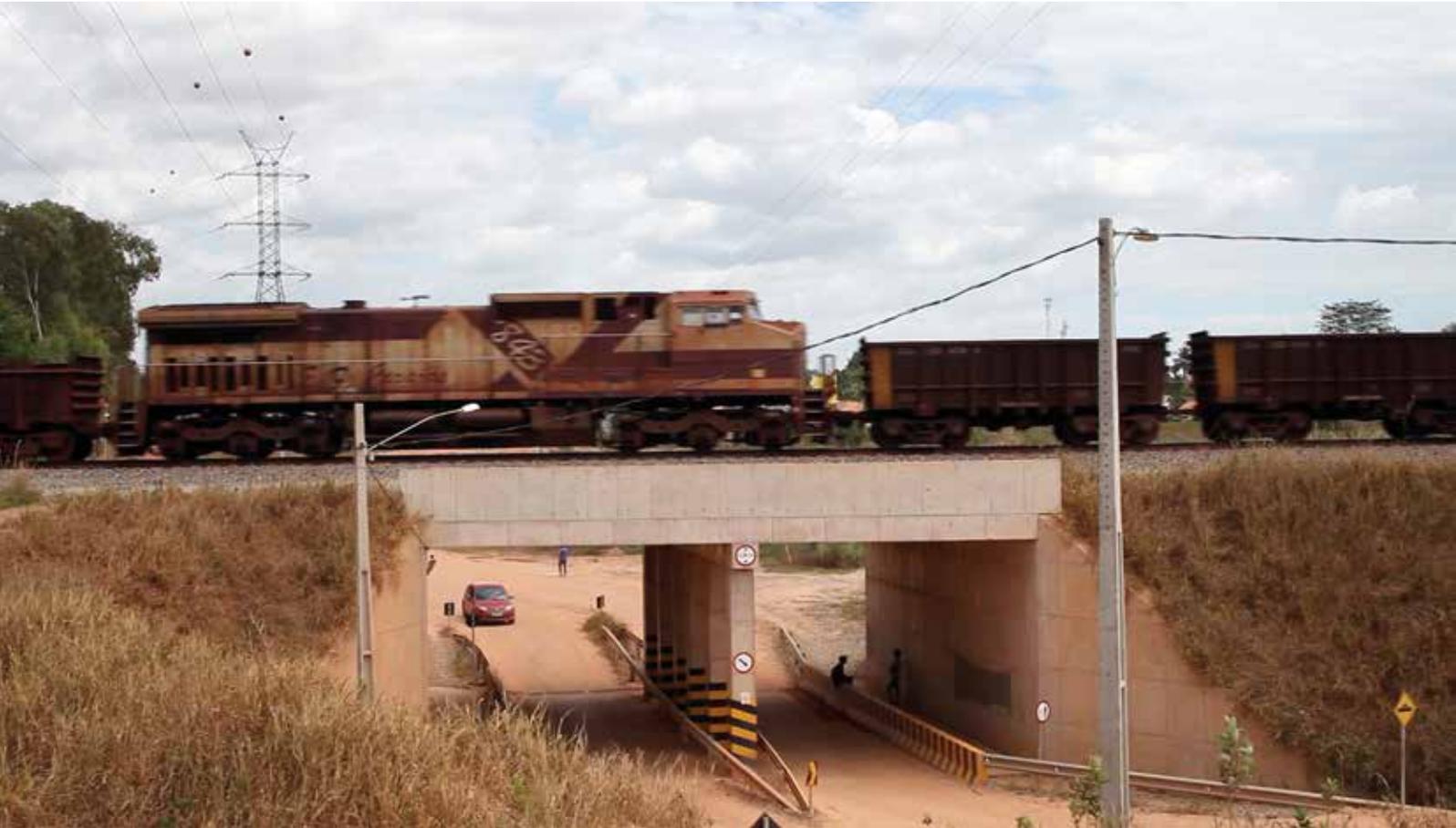
Victor Saverio



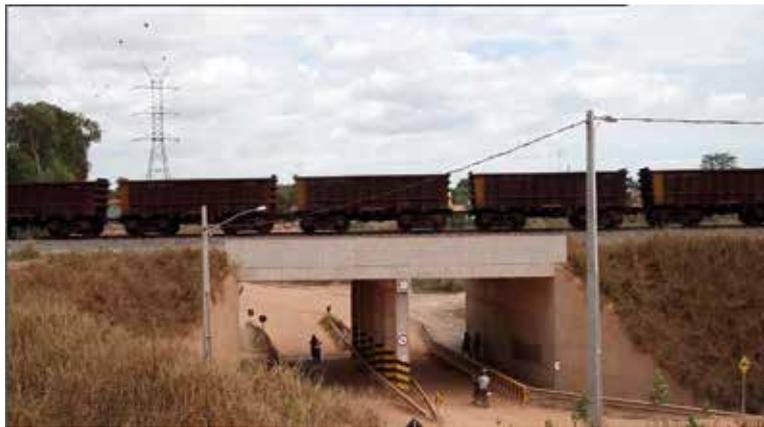
Particularidades



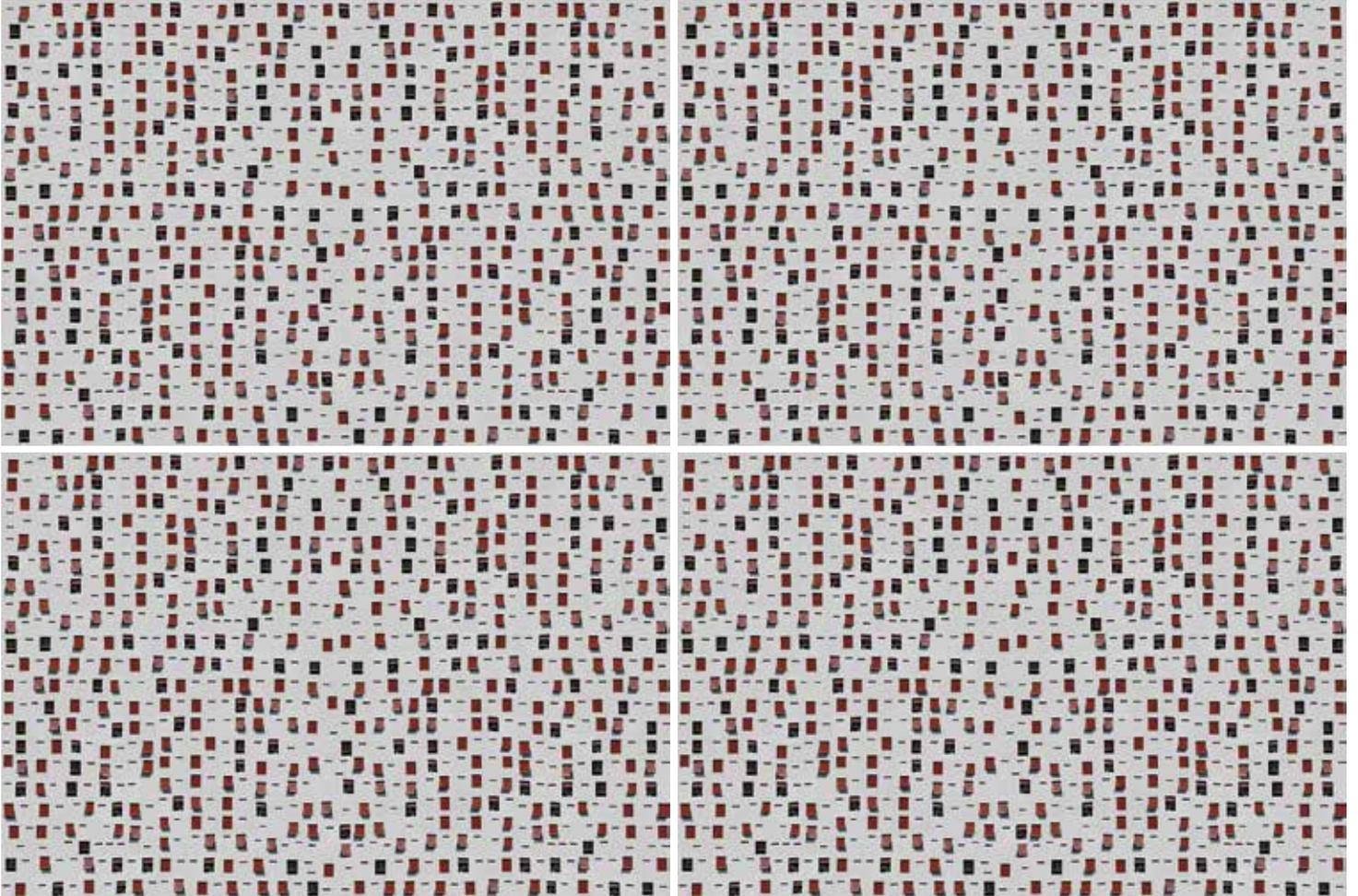
# Tuca Vieira



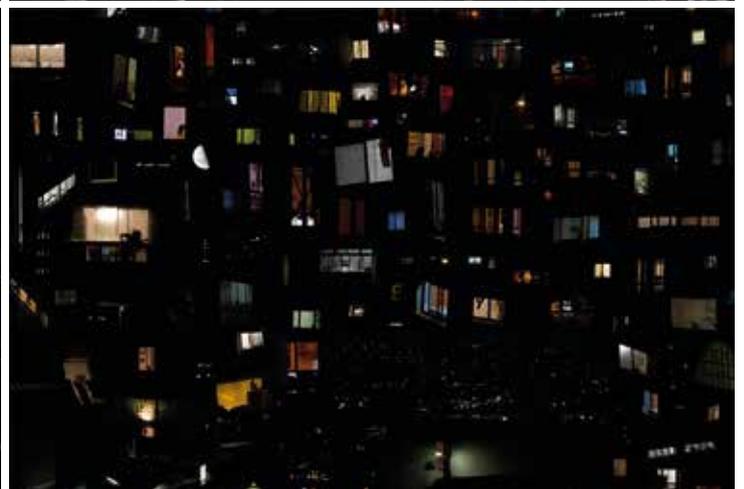
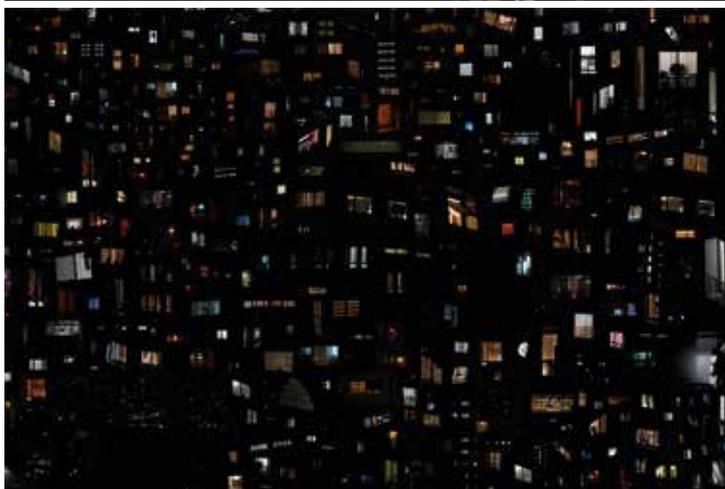
Estrada de Ferro Carajás – Vídeo



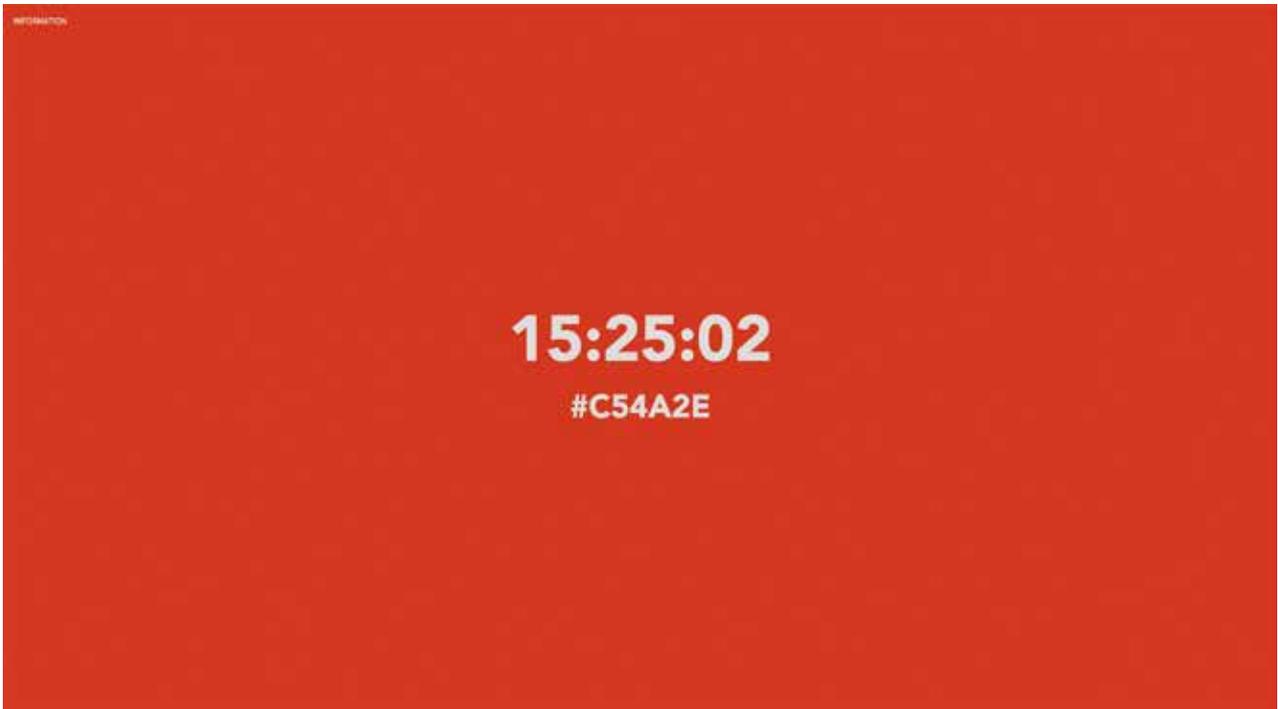
Marcelo Costa



Janelas



# Pedro Veneroso



Que Cor É Agora? – Videoinstalação

19:43:52

#470239

22:20:29

#0F041E

03:02:46

#002530

Véronique Isabelle  
participação especial



JEGUATA MBYA YVYJU'PE / A Caminhada do Povo Guarani Mbya Alice



— Nos demos um Bejudo A pé, outra de onitius.  
 Nos rrimos de Bananal, em asias. Era um grupo, era muito  
 Nos rrimos A pé, chegamos a ruaná de atravessamos pelo mata  
 grosso caminhando. De la rrimos até cascavela, até ilha  
 de Bananal, Depois Curupí, de la fomos para Porto nacional,  
 em Tocantins. Ficamos um ano num lugar, um ano no outro  
 lugar, fomos Depois Para Araguaína, Ficamos 3 anos Lá.  
 Depois atravessamos, até maranhão, Em imperatriz e Depois,  
 fomos Para cartaxinal e Lá, Ficamos 5 anos numa Fazenda  
 voltamos de novo para Rio Pindaré com os índios  
 Guayana. De Lá, nos separamos... De Lá foram se duas  
 famílias...

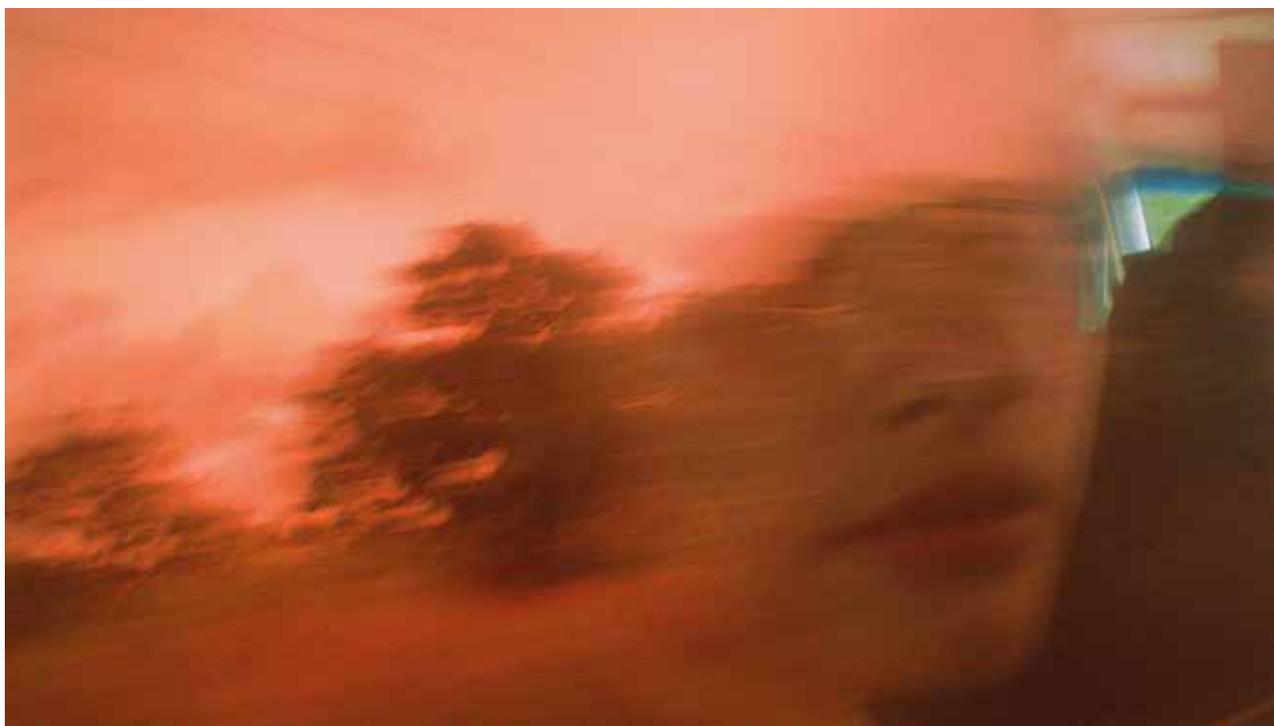
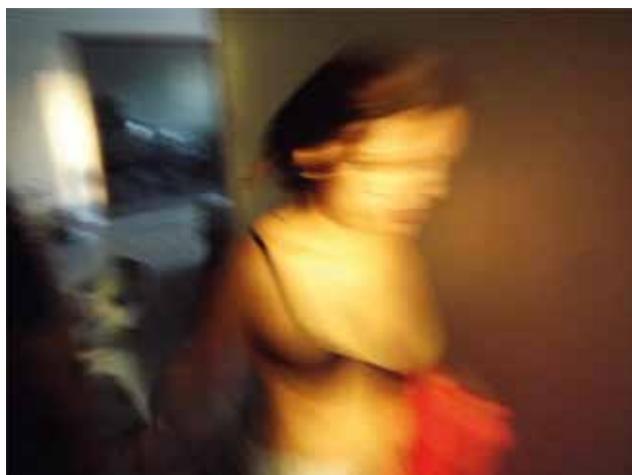
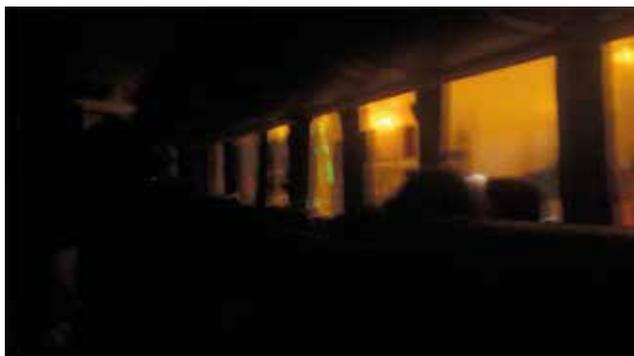
Da SEBASTIANA

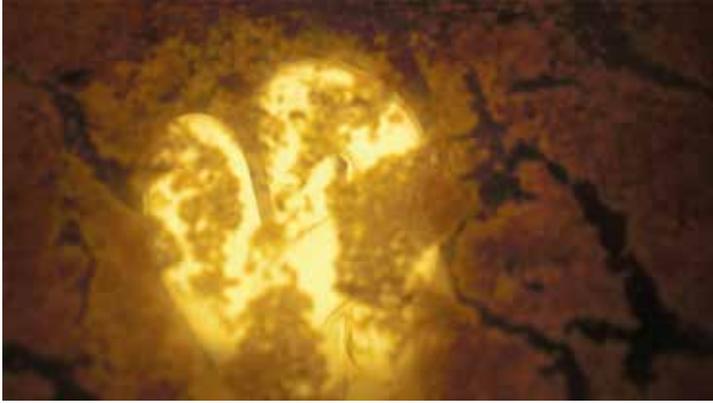
# Ramon Reis

participação especial



Cosmografias







# Rafael Bandeira

participação especial



Alice – Vídeo

# La question des régimes de vitesse des images

DE ETIENNE-JULES MAREY À DAVID CLAERBOUT: AU-DELÀ DE L'OPPOSITION ENTRE PHOTOGRAPHIE ET CINÉMA  
Philippe Dubois

## Introduction

Alors qu'on a souvent pris l'habitude d'opposer de façon très manichéenne le monde de l'image fixe (la photo) à celui de l'image mobile (le cinéma), comme s'il s'agissait d'un partage établi et stabilisé, il s'agira pour moi d'interroger ici le problème du «temps (et du mouvement) dans l'image» en posant la question des *variations de vitesse* des images, de leur (in)stabilité et de leurs enjeux.

Le schématisme théorique dominant est en effet structuré autour de cette opposition mouvement vs immobilité, instant vs durée, éternité vs éphémérité, etc. Par exemple, dans les années 70-80, les choses semblaient bien tranchées: d'un côté, Roland Barthes imposait le concept de «punctum» en jouant la photo *contre* le cinéma (avec tous les corollaires sur la pose/pause, le temps mort, l'arrêt *sur* image, l'effet mortifère de la prise, etc.). D'un autre côté, la philosophie bergsono-deleuzienne du cinéma imposait les concepts d'«image mouvement/image temps», qui reposaient encore entièrement sur l'idée que le film est un défilement régulier d'images reproduisant le mouvement apparent (avec ses corollaires là aussi: le flux, l'emportement, la fuite des images, etc.). Comme si l'un et l'autre, le mobile et l'immobile, le fixe et le mouvant, ne pouvaient exister que dans un rapport d'exclusion réciproque. Il fallait choisir (son camp). Cela est assez connu. Ce qui m'intéresse, c'est justement tout ce qui va à l'**en-contre** de cette opposition reçue. Je voudrais montrer dans ce texte que, de Marey à Claerbout, c'est-à-dire de la fin du 19<sup>ème</sup> siècle à nos jours, la photographie n'a jamais cessé d'être obsédée par l'idée de capter et de rendre le mouvement dans et par l'image elle-même – que ce soit à l'ère de l'analogique comme à celui du numérique. En me concentrant sur les deux noms cités, un scientifique obsédé par le rendu visuel du mouvement (Marey) et un artiste contemporain très attentif au travail technologique des interstices entre le mobile et l'immobile (Claerbout), je montrerai que

les régimes temporels d'images sont en fait considérablement plus élastifiés qu'on ne le pense. La photographie (ancienne autant que contemporaine) a toujours, dans certains de ses usages, aimé changer de vitesse, passer d'un régime à l'autre, et cela, si possible, en toute souplesse, par variation continue, sans coupure ni changement de nature. Le défilement ne s'oppose pas radicalement à l'arrêt, comme s'il s'agissait de deux mondes contradictoires. Avec Marey et Claerbout, on n'est plus dans le jeu de «la photo vs. le cinéma». On est au-delà, dans des formes d'images qui dépassent ce découpage archaïque. On est dans l'idée de changement de vitesse permanent, dans la recherche du temps élastique et du mouvement en variation continue. Et ce n'est pas une nouveauté.

## 1<sup>ère</sup> partie: Etienne Jules Marey (fin du 19<sup>ème</sup> siècle)

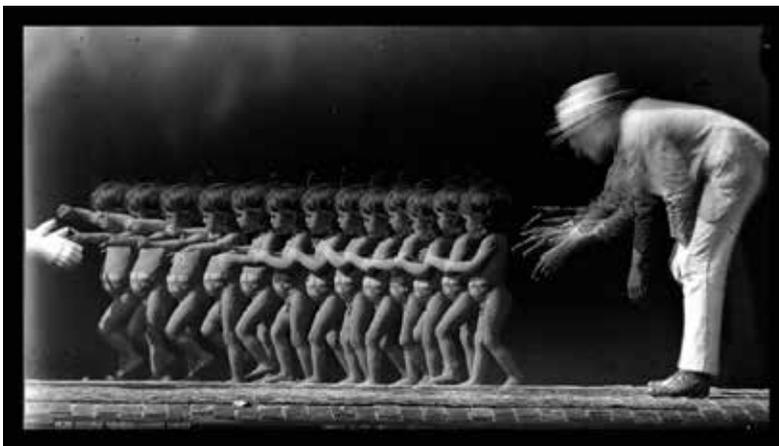
Pour commencer je prendrai comme point de départ les travaux célèbres d'Etienne-Jules Marey, connu surtout comme inventeur de la «chronophotographie», mais dont le travail, justement, et c'est tout son intérêt, ne se limite pas à la seule «photographie». Médecin, physiologiste, né en 1830 (c'est-à-dire avec la photographie), et mort en 1904 (c'est-à-dire avec le cinéma), Marey n'avait qu'un seul grand centre d'intérêt: **étudier le mouvement**, dans tous ses états, sous toutes ses formes et par tous les moyens: étudier les mouvements de la nature (l'air et le vent, l'eau et les vagues, etc.), étudier les mouvements des choses vivantes, en particulier la locomotion des animaux comme celle des hommes, et aussi bien les mouvements internes du corps (battements cardiaques, pouls, respiration, contractions musculaires) que les mouvements externes (la marche, le saut, la course, la nage, le vol, etc.). Ses «études» comme il les appelait, répondaient essentiellement à des objectifs «scientifiques»: apprendre et comprendre, découvrir et expliquer, en se basant sur des observations «techniques» plus précises et plus exactes que ce que permet «l'œil nu».

Il fallait d'abord (mieux) voir, pour pouvoir (bien) montrer, et ainsi mieux observer pour comprendre davantage la mécanique du mouvement. Plutôt que se fier à notre «pauvre» sens de la vue (ordinaire), il fallait «transcrire» visuellement le mouvement par des procédés «nouveaux», de façon scrupuleuse et méthodique, pour pouvoir mieux le comprendre, et donc pour essayer d'expliquer certains phénomènes. **Voir (mieux)**

**pour savoir (plus)**, tel était l'enjeu. Pour atteindre cet objectif de connaissance, Marey a utilisé ou inventé au fil des années toutes sortes de moyens techniques de captation et de reproduction du mouvement, qu'on peut classer en trois grandes rubriques: graphiques, photographiques et cinématographiques.

Rappelons d'abord, on a tendance parfois à l'oublier, qu'il a commencé, dès les années 1860, par ce qu'il a appelé «la méthode graphique» (titre de son livre paru en 1878), c'est-à-dire par des **tracés directs** (qui ne concernent aucunement la photographie) obtenus par des machines à transcription des mouvements du corps, qu'il s'agisse du mouvement des organes à l'intérieur du corps ou du mouvement des parties extérieures: par exemple, le *sphygmographe* (1863) pour enregistrer et reproduire graphiquement les battements du sang dans les veines et les pulsations cardiaques (le «tracé du pouls»), ou le *myographe* (1868) pour retranscrire les mouvements des contractions musculaires lors de l'effort (avec marqueurs des indices de fatigue), ou une forme de sonde respiratoire, ou un appareil pour marquer le rythme du toucher au sol des pas lors de la marche, et beaucoup d'autres machines à inscrire les mouvements

corporels (intérieurs et extérieurs) sous forme d'un tracé graphique. Cette retranscription mécanique est l'affaire de capteurs, d'enregistreurs et de graveurs, qui inscrivent les variations du mouvement sur un support (souvent un cylindre mobile ou une plaque allongée) qui, par un défilement ou une rotation, garde la trace graphique spatialisée de ces battements répétés dans le temps.



Etienne Jules Marey · Chronophotographie sur plaque fixe

«capturé» et «arrêté», dans un mouvement plus ou moins rapide (c'est la logique de ce qui ne s'appelle pas encore l'instantané mais en est déjà une forme effective). Marey va développer une pratique singulière et systématique de cette «capacité», qui fera sa notoriété: la «chronophotographie». Spécialement, il invente en 1882 la «chronophotographie sur plaque fixe» (au gélatinobromure sur plaque de verre). Voici la description que le physiologiste donne de sa nouvelle méthode (après la méthode graphique) dans un article de *La Nature* paru en juillet 1882 et intitulé «la photographie du mouvement»:

«Il m'a paru, et l'expérience vient de confirmer cette prévision, qu'on pouvait demander à la photographie des photographies de ce genre, c'est-à-dire réunir sur la même plaque une série d'images successives représentant les différentes positions qu'un être vivant,

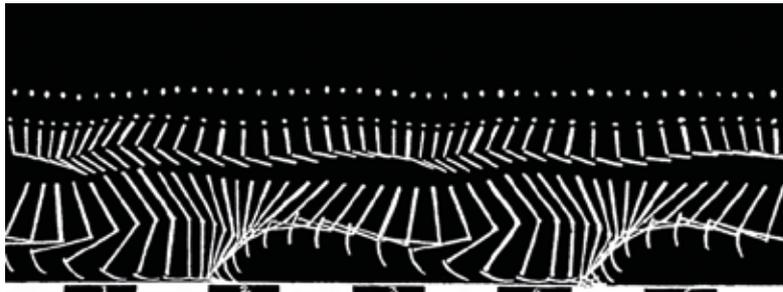
C'est ensuite seulement, au cours des années 1870, que Marey va découvrir et utiliser la photographie, et avoir l'idée de tirer parti, dans la même perspective de retranscription des mouvements corporels, d'une de ses particularités: sa capacité à saisir de façon nette et immobilisée, un instant particulier,

cheminant à une allure quelconque, a occupées dans l'espace à une série d'instantanés connus. Supposons, en effet, qu'un appareil photographique soit braqué sur le chemin que parcourt un marcheur et que nous prenions une première image en un temps très court. Si la plaque conservait sa sensibilité, nous pourrions, au bout d'un instant, prendre une autre image qui montrerait le marcheur dans une autre attitude et dans un autre lieu de l'espace; cette deuxième image, comparée à la première, indiquerait exactement tous les déplacements qui s'étaient effectués à des intervalles très courts, on obtiendrait, avec une authenticité parfaite, la succession des phases de la locomotion. Or, pour conserver à la glace photographique la sensibilité nécessaire pour des impressions successives, il faut qu'au devant de l'appareil règne une obscurité absolue et que l'homme ou l'animal qui passe se détache en blanc sur un fond noir.»

La base de la chronophotographie (sur plaque fixe) est donc double: d'une part c'est la captation de l'image figée «instantanée» d'un corps en mouvement, d'autre part c'est la répétition à intervalles réguliers (par multi-exposition) de ces saisies successives d'instantanés, une répétition qui déroule dans le temps la captation «en phases» du mouvement.

Sur la question de l'instantané comme base indispensable à la chronophotographie, on rappellera cette donnée historique importante: l'instantané n'est en rien une donnée inhérente à la prise de vue photographique, elle ne s'est constituée, d'abord comme technique puis comme esthétique, que très progressivement au fil de l'histoire de la photographie. C'est pour cela qu'André Gunthert a parlé (titre

de sa thèse) d'une *Conquête de l'instantané* (au sens fort du mot «conquête»). On le sait, en effet, il fallait au début (à l'époque du daguerréotype) un temps d'exposition très long pour impressionner la plaque sensible, souvent plusieurs minutes, parfois un quart d'heure ou une demie heure, ce qui ne permettait pas d'enregistrer des traces du mouvement. La photographie de cette époque (en gros avant 1850) ne nous offre (presque) rien qui bouge, seulement des images de choses plus ou moins immobiles: des paysages, de l'architecture, des façades d'immeubles, des intérieurs, des objets de toutes sortes (des «natures mortes»), parfois des corps, oui, mais soit flous (par le bougé inéluctable), soit déjà figés (ce qu'on appelait alors des «portraits après décès» - *post-mortem*). Le portrait «vivant» (au sens de la grande tradition des Nadar, Disdéri, etc.) ne surgira qu'après, dans la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle. Dans les premières années de la photographie, tout est «nature morte» car tout doit rester immobile assez longtemps pour être enregistré de façon nette sur la surface sensible. Ce



Etienne Jules Marey · Chronophotographie sur plaque fixe

n'est qu'avec l'évolution technique, en particulier avec l'apparition du gélatino-bromure d'argent, que les temps de pose vont pouvoir se raccourcir, descendre sous la minute d'abord, puis atteindre la

seconde, voire la fraction de seconde, et que l'on va, petit à petit, pouvoir saisir non seulement des moments de plus en plus courts, brefs, mais surtout des mouvements de plus en plus rapides. Les étapes de cette «conquête» des temps de pose et des vues de plus en plus «prises sur le vif» sont connues: elles commencent toujours par le célèbre daguerréotype de Louis Daguerre *Boulevard du Temple* – un des premiers connus, qui date de 1839, qui a demandé sans doute entre 10 et 15 minutes de temps d'exposition, et n'offre aucun mouvement visible (aucun passant) dans

cette rue pourtant très fréquentée de Paris, sauf la petite silhouette, floue, en bas à gauche, de quelqu'un qui est resté plus longtemps au même endroit pour se faire cirer les chaussures. Ensuite, il y a diverses figurations de choses ou de corps, en (plus ou moins léger) mouvement, mais sans netteté, le plus souvent sous formes de traces floues, de tremblés, de bougés, de filés, qui donnent parfois des airs de fantômes ou de spectres aux êtres mobiles. Puis, autre étape obligée, il y a la fameuse photographie de Charles Nègre, *Ramoneurs en marche*, prise à Lyon en 1951, et qui est considérée comme un des premiers essais visant à donner à voir le mouvement d'hommes marchant dans la rue. Et ensuite encore, la technique aidant, on atteindra facilement, dans les années 1850 puis 1860, des temps de pose inférieur à la seconde, c'est-à-dire permettant désormais de rendre le mouvement (rapide) avec une relative netteté et assez de précision. L'instantané est né, d'abord comme technique, puis surtout, mais un peu plus tard, comme esthétique: une esthétique non seulement de la vue rapide, mais de la vue «prise sur le vif», associée à l'idée de captation figée et nette d'un mouvement d'une certaine vitesse. Les chronophotographies d'Etienne Jules Marey à partir de 1882 sont l'aboutissement technique de cette conquête de l'instant photographique, qui va devenir l'affirmation exemplaire et définitive de cette logique de l'instantané. Il en est pratiquement et théoriquement le *fondement*. Après Marey, l'histoire de la photographie du début du XX<sup>ème</sup> siècle verra dans l'instantané une sorte de spécificité de la photographie même, théorisée par exemple par des conceptions comme celle d'«instant décisif» de Henri Cartier Bresson, par des pratiques comme celle de Jacques Henri Lartigue ou celles, toute puissantes, de photojournalisme et du photoreportage. D'une certaine façon, on pourrait presque dire que «l'instantané» tend à devenir (au moins dans certains domaines) le synonyme de «la photographie». Ce qui est une sorte d'aveuglement, mais celui-ci est néanmoins symptomatique de cette pensée de la photographie comme «immobilisation du mouvement», comme saisissement de la vitesse en pause figée, comme fixité capturée de la vie-même. Mais il ne faut pas oublier l'autre dimension «essentielle» de

la chronophotographie de Marey: le caractère successif et répétitif de ses prises de vues, le déroulement de ces «phases» arrêtées du mouvement. Car beaucoup de choses se jouent là aussi, qui sont importantes théoriquement (mais moins évidentes). L'enjeu central ici est en effet philosophique et épistémique: s'il s'agit d'«étudier le mouvement», la fixation de celui-ci en phases d'immobilité n'est-elle pas une limite à sa perception-compréhension? Voir des images arrêtées d'un mouvement décomposé, peut-il valoir comme vue «du mouvement même»? Ne confond-t-on pas le mobile et le mouvement? Ne rate-t-on pas le «propre du mouvement»? Sans vouloir ici convoquer toute la philosophie d'Henri Bergson, qui se développera justement à la fin de la carrière de Marey, à partir de 1895 (*Matière et Mémoire*), il est clair que le problème posé par la chronophotographie (sur plaque fixe), c'est de relever entièrement d'une conception analytique (mathématique) du mouvement et d'écarter toute modalité d'approche phénoménologique de celui-ci. Rappel: pour Bergson, le mouvement n'est pas un mobile mais un événement. La main qui bouge, pensée comme succession de positions fixes dans l'espace à des moments de temps différents, n'est qu'un mobile, elle n'est pas le mouvement même, qui est ce qui se passe *entre* les positions de la main, qui est donc un pur processus «en train de se faire», dont la spatialisation par décomposition ne peut pas rendre compte. Le mouvement est d'abord un événement en soi, un acte simple, intensif et non extensif, c'est «tout ou rien». Il ne peut être pensé à partir de l'espace. Il n'est pas analysable, mesurable, objectivable par des moments d'immobilités. Il est une expérience de la perception et de la conscience. Certes, en tant que scientifique revendiqué, Marey assume parfaitement la posture analytique. Mais il n'en reste pas moins que sa pratique de la décomposition chronophotographique (sur plaque fixe) semble lui poser quelques problèmes, pratiques et théoriques.

D'abord ce sont des problèmes «pragmatiques»: s'il entend bien répéter à une certaine vitesse les prises de vues instantanées de corps en mouvement, la *figurabilité* de ceux-ci sera très variable en fonction des intervalles de temps entre les prises: plus les intervalles sont clairement espacés, plus la

lisibilité des positions du corps est grande, mais aussi plus les intermédiaires «liant» ces positions sont absentes et plus l'ensemble ne «restitue» pas bien le mouvement; inversement, plus les intervalles sont rapprochés (et les prises nombreuses et fréquentes), plus le «mouvement» comme continuité sera perceptible dans son ensemble mais aussi plus la lisibilité des expositions multiples sur la même plaque sera affaiblie: effets de superpositions des formes, de surexposition, de confusion, de fusion même parfois dans des masses illisibles (où on ne peut plus discriminer les «phases» séparées). Devant ce problème pratique de lisibilité, Marey trouve une première solution: l'invention de la méthode dite «géométrique», qui consiste à remplacer les corps «entiers» par de simples lignes et des points d'articulation (des bandes blanches, bien visibles, collées sur le corps des sujets, corps dissimulés dans des vêtements noirs sur fond noir), ce qui permet une beaucoup plus grande «vitesse»

des prises de vue (une cadence plus rapide des intervalles), donc une démultiplication des «positions» puisqu'elles sont réduites à un simple trait,

et leur enchaînement serré dessine beaucoup mieux le mouvement comme continuité. Une certaine «abstraction des formes» est ainsi générée par cette méthode «géométrique».

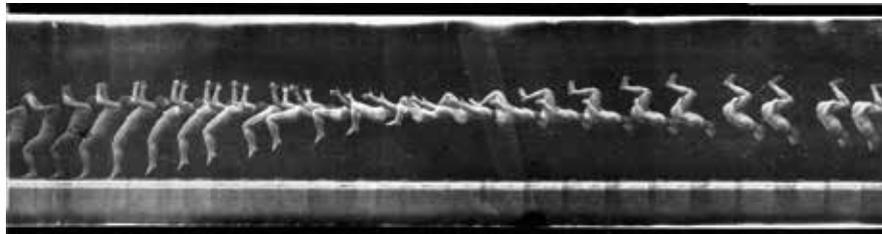
Mais c'est une autre solution, beaucoup plus intéressante (et plus radicale) qui sera ensuite utilisée avec la technique de «la *chronophotographie sur pellicule mobile*». Et comme son nom l'indique, celle-ci nous rapproche fortement du cinéma (tographie). Cette fois, la discontinuité figée (sur plaque fixe) de la décomposition en moments d'immobilité, sera renversée, ou plutôt remplacée, par une décomposition elle-même en mouvement (sur pellicule *mobile*) restituant non seulement de la continuité mais même du mouvement, de «l'événement» dans l'analyse même des formes. Car cette idée

d'enregistrer les positions d'un mouvement sur une pellicule *mobile* est à la fois littéralement et complètement «cinématographique» mais en même temps, on va le voir, elle se différencie par un aspect, limité mais essentiel, du *cinématographe* (disons du cinéma-Lumière) - qui est justement en train de se mettre en place exactement au même moment. Marey, rappelons-le, a 65 ans en 1895 (il mourra en 1904), il connaît le cinéma naissant; non seulement il a assisté aux projections des vues Lumières, mais sa Station Physiologique travaille même avec les industriels lyonnais en leur achetant parmi les premiers de la pellicule pour leurs expériences (pellicule que les Lumière importaient des Etats Unis, de la George Eastman Cie). On a beaucoup écrit sur ces liens historiques entre Marey et Lumière. Notamment sur le fait que Marey ne voyait «aucun intérêt» dans l'invention du cinématographe, dès lors que celui se contentait de donner à voir le mouvement «tel qu'on pouvait le voir à l'œil nu» dans la

réalité. La reproduction en image du mouvement «à l'identique» de la vie ne lui semblait pas «utile» scien-

tifiquement puisqu'elle n'apportait rien de nouveau à la compréhension du mouvement. Et sa dimension spectaculaire n'avait guère d'importance à ses yeux. Le fameux cri d'admiration des premiers spectateurs de vue Lumière («Les feuilles bougent!») ne l'impressionnait en rien.

Pourtant Marey va se lancer dans la réalisation de «films chronophotographiques sur pellicule mobile». Et en nombre, pendant plusieurs années. Lui et ses assistants de la Station Physiologique réaliseront ainsi plus de 1000 bandes «sur pellicule mobile», dont plus de 400 ont été restaurées par la Cinémathèque française, éditées en DVD et sont donc désormais facilement accessibles. Ces films de Marey sont très intéressants pour nous aujourd'hui parce que ce sont des objets étranges, sans vrai équivalent: ils



Etienne Jules Marey (et Georges Demeny): bande sur pellicule mobile

s'offrent comme un état intermédiaire des images, assez unique, qu'on ne retrouvera qu'épisodiquement et ponctuellement par la suite, un état intermédiaire *exactement entre photographie et cinéma*. Entre l'immobilité de l'image fixe et le mouvement apparent «à l'identique» du cinématographe Lumière. Un état d'images qui s'avère en fait *en systématique variation de vitesse* dans le rendu du mouvement. Car la différence entre le *cinéma chronophotographique* de Marey et le cinématographe-Lumière (et au-delà tout le cinéma qui s'ensuivra) porte exactement sur ce point bien précis: la vitesse de défilement. Les films de Marey, ces petites bandes de 90 cm de longueur (donc de quelques secondes seulement), sans perforations (donc instables, sans régularité dans leur entraînement par le projecteur, où elles patinent souvent), ces bandes, Marey les visualisait en les projetant certes, mais pas comme le cinématographe. En les projetant à *des vitesses variables*, en les ralentissant selon divers rythmes, c'est-à-dire en ne cherchant pas à reproduire le mouvement réel (tel qu'on le voit à l'œil nu) mais au contraire en cherchant par les variations de vitesses à voir des choses qu'on ne peut voir «en vrai». Les variations de vitesse sont là pour «étudier le mouvement», par et dans les images, pour voir, bien voir, mieux voir, ce qui se passe dans un mouvement. Les films chronophotographiques cherchent à voir/monttrer le mouvement, certes, mais autrement, différemment, plus lentement, dans ses différents états. Voir *le mouvement en mouvement*, (càd sans la fixité de l'image photographique), voir le mouvement non comme un état arrêté mais comme «événement» (Bergson), voir le mouvement en mouvement, mais aussi sans le reproduire «à l'identique» (càd en le travaillant, en le modulant, en le décomposant *dans un mouvement différent de lui-même*), voilà l'enjeu, voilà ce qui fascinait Marey dans ces expériences avec la modulation de la vitesse. Voilà la force, inouïe, de ces images singulières. Et c'est pour cela que les restaurateurs de la Cinémathèque, qui ont travaillé sur ces 400 bandes sur pellicule mobile, les ont restaurées (numériquement), non seulement en stabilisant l'image et en régularisant son déroulement (ça ne saute plus –plus trop-, ça ne patine plus), mais en ré-pétant plusieurs fois pour chacune, par une sorte de mise

en boucle, de loop, le passage d'un même mouvement filmé, le répéter mais *en variant les vitesses de défilement*. Le résultat, formidable, c'est une «vision nouvelle» du mouvement «lui-même», du mouvement par le mouvement, sans que la vitesse du mouvement filmique reproduise mimétiquement la vitesse du mouvement réel. En introduisant un décalage de vitesse dans le défilement, en modulant cette vitesse et la variant de façon continue, Marey s'offre, à l'instant même où «le cinéma» s'invente comme spectacle mimétique (transparent) des mouvements du monde, il s'offre cette formidable opportunité (que l'on oubliera longtemps par la suite sauf dans quelques circonstances), il s'offre ce que 30 ans plus tard Jean Epstein appellera «la quatrième dimension» du cinéma et qu'il qualifiera comme la puissance visuelle inouïe de la machine cinéma: la possibilité de traiter directement la «matière temps» des images et de la donner à voir comme perception même (c'est la fameuse phrase reprise par Jean Louis Schefer: «Le cinéma est le seul art où le temps m'est donné comme une perception»).

## 2<sup>ème</sup> partie: David Claerbout

A l'autre bout de la chaîne, à l'autre extrémité du spectre historique que ce texte entend dessiner, je prendrai exemple, à titre d'emblème, sur le travail d'un artiste contemporain, d'origine belge et aujourd'hui bien connu internationalement: le photographe et vidéaste David Claerbout. Je l'ai choisi pour la beauté visuelle et l'extrême subtilité de l'exemple, mais j'aurai pu tout aussi bien prendre d'autres exemples, comparables, car ils sont de plus en plus nombreux à travailler cette question du temps et du mouvement dans l'image si mal dite «fixe», et pas seulement parce qu'ils travaillent avec les technologies digitales – j'aurai pu choisir par exemple de vous parler et de vous montrer des œuvres de Egbert Mittelstadt, Katia Maciel, Lo Iacono, Harmut Lerch et Klaus Holtz, Lo Iacono, etc. Observons pour commencer une pièce ancienne, qui pour moi a toujours été une œuvre-princeps de David Claerbout (c'est par elle que j'ai commencé à découvrir son travail – elle a donc acquis pour moi une valeur emblématique):

Untitled (Single-Channel View) – 1998/2000. Dans cette installation vidéo avec image unique projetée sur grand écran, entièrement muette, d'une durée de dix minutes (en boucle), le spectateur se trouve, à première vue, devant l'agrandissement d'une photographie ancienne (une image d'archive, comme souvent chez lui), montrant une salle de classe assez banale dans une école de garçons. L'angle de vue est oblique. Tous les enfants sont sagement assis à leur place devant leur pupitre. Ils regardent vers une grande fenêtre à droite qui donne sur l'extérieur. Cette fenêtre forme un grand rectangle surexposé qui occupe un bon quart de l'image, et qui «projette» dans une découpe sur le mur vide du fond de la classe, les ombres magnifiques de deux grands arbres invisibles par la fenêtre. Le dehors, qui fixe l'attention des enfants-spectateurs, est un grand vide, une béance lumineuse, d'une blancheur éblouissante, qu'une barre verticale (un montant de la fenêtre) vient diviser en diptyque virtuel. Il n'y a rien à voir dans ce vide extérieur, mais c'est l'ombre projetée des arbres qui fait trace, et qui vient littéralement «faire image» (et faire événement), dans le dos des enfants, cadrée sur le mur-écran de la salle de classe. Un vrai dispositif de vision, avec lumière, projection, trace, spectacle. L'ambiance est sereine. L'immobilité des enfants est totale, comme dans un instantané «pétrifié» qui fait la matière temps de la photographie (les gestes, les poses, les mimiques, les regards, les mains, tout est figé net). Mais justement: si on prend le temps de regarder (vraiment) cette image (vidéo!), quelque chose «apparaît», doucement mais sûrement, avec la force d'une certitude: «les feuilles bougent!» (c'est ce que clamaient les premiers spectateurs de cinéma en découvrant les vues des frères Lumière). Elles bougent légèrement. Elles tremblent (on vérifie avec nos yeux que ce n'est pas un tremblé de la projection vidéo agrandie). Non, elles vibrent «vraiment». Un peu comme dans un extrême ralenti. Voilà l'événement. Un pur événement d'image (et non pas un événement dans l'image). Un événement de temps. Rendu visible par contraste, ou plutôt par incompatibilité de principe avec la supposée immobilité photographique. Les ombres des feuillages d'arbre projetées sur le mur du fond sont bel et bien animées de

micro-mouvements, d'ondulations variées, qui semblent produites par le vent qui souffle peut-être dehors. Cette figure du tremblement à peine perceptible du feuillage d'arbre, est chère à l'artiste. Il l'a expérimentée dans d'autres pièces. Cette «animation» du mur de fond, qui tranche avec l'immobilité figée des enfants de la photographie, et qui ne s'adresse qu'au spectateur (aucun enfant ne regarde les ombres mouvantes), cette mobilité discrète, au limite de la perception (in)attentive, ne cesse pas de nous troubler, d'interroger notre perception et notre rapport aux images: est-ce que ça bouge vraiment? qu'est-ce qui bouge? qu'est-ce qui est figé? comment peut-on introduire du mouvement dans une image fixe? du cinéma dans de la photographie? est-ce bien une photo? serait-ce du cinéma? est-ce une combinaison des deux? comment est-ce réalisé? par montage, surimpression, incrustation, pixelisation? comment masquer (pour l'œil) la couture entre les deux images «mixées», tout en laissant entrevoir (dans la pensée visuelle) qu'il y a deux régimes de temps différents qui opèrent dans cette «robe sans couture» de l'image? Bref: qu'est-ce qui se passe devant nous? où sommes-nous? à quelle (type d')image avons-nous affaire? Voilà le paradoxe, le petit abîme perceptif (et cognitif), à la fois simple et profond, que David Claerbout propose à notre contemplation. Elargissons et historicisons un peu le problème qui est ici en jeu. On a souvent pris l'habitude, tout au long du 20<sup>ème</sup> siècle (et de sa prétendue «modernité»), d'opposer de façon très manichéenne le monde (et donc le temps) de l'image fixe à celui de l'image mobile, comme s'il s'agissait d'un partage établi et stabilisé, d'un acquis séculaire, d'une histoire clairement installée, et même instituée: la photo ici («l'héritière du 19<sup>ème</sup> siècle»), avec son culte de l'«instant», conquis par la machine, de la tranche de temps figée dans la posture de l'instantané et éternisée dans son état de temps arrêté, la «photo-photo» donc, contre le cinéma («l'art du 20<sup>ème</sup> siècle»), avec son défilement de la pellicule, avec ses plans «dans la durée», avec ses mouvements de prise de vue, etc. Le cinéma comme «vraie durée», avec son temps «réel» pour le spectateur, le cinéma qui passe, qui coule, qui fuit, comme la vie, le cinéma qui nous emporte, qui fait

coulée continue, qu'on ne peut que suivre comme un fil qui se déroule. Cette opposition, forte et massive, s'est voulue véritablement structurante tout au long du siècle dernier pour penser le rapport de l'image (technologique) au temps. De Muybridge à Cartier Bresson, de la chronophotographie à l'instant décisif, de Lartigue au photoreportage, de Walter Benjamin à Roland Barthes, l'arrêt était ontologiquement au cœur de l'imaginaire photographique; tout comme, de Lumière à Epstein ou de Bergson à Deleuze, le mouvement a été le nœud phénoménologique du cinéma. Il y avait là, dans ce partage, dans ce clivage, quelque chose de l'ordre de l'évidence, qui s'imposait depuis l'origine (la fin du 19<sup>ème</sup> siècle) et qui, après tout un siècle de fonctionnement, à la fin du 20<sup>ème</sup> siècle donc, s'est conceptualisé avec éclat chez deux théoriciens majeurs qui ont scellé les années 80: d'un côté, Roland Barthes, qui dans son livre ultime, *La Chambre claire* (1980), imposait le concept de «punctum» en jouant la photo *contre* le cinéma (avec tous les corollaires sur la pose/pause, le temps mort, l'arrêt *sur* image, l'effet mortifère de la prise, etc.). Et d'un autre côté, la philosophie bergsono-deleuzienne du cinéma qui imposait, elle, les concepts d'«*image mouvement*» (1983) et d'«*image temps*» (1985), pour accroître l'idée que le film est un défilement perpétuel d'images reproduisant le mouvement apparent (avec ses corollaires là aussi: le flux, l'emportement, la fuite, l'insaisissabilité des images, etc. – et les difficultés que cela pouvait poser à l'analyste de film: comment arrêter le fleuve, comment faire prendre «la pensivité» - Barthes, Bellour - sur ce qui disparaît en même temps qu'il apparaît, etc.?). Jusque dans les années 80, tout semblait donc encore assez clair entre «photo» et «cinéma». La ligne de démarcation était (à peu près) franche, comme si l'un et l'autre, le mobile et l'immobile, le fixe et le mouvant, l'instant et la durée, ne pouvaient exister que dans un rapport d'exclusion réciproque. Il suffisait de choisir (son camp). Cela est assez connu, et fondait la modernité. C'est ce qui s'est passé *après* qui devient intéressant. Dans les années 1990-2000, en effet, et ce n'est qu'aujourd'hui que nous pouvons en prendre toute la dimension théorique (l'âge du «Post-»), il est clair que, sous les

effets de la vidéo d'abord et surtout du numérique ensuite, les régimes temporels de l'image se sont considérablement *élasticisés*, rendant de plus en plus obsolètes ou indiscernables les vieux clivages «modernistes». L'opposition franche (entre immobilité et mouvement) est devenue une *modulation*. C'est sans doute une des caractéristiques majeures des modes contemporains de l'image que de changer sans cesse de vitesse, de passer d'un régime de temps à l'autre, et cela en toute souplesse, par variation continue, sans coupure ni changement de nature. Aujourd'hui, le défilement ne s'oppose plus radicalement à l'arrêt, comme s'il s'agissait de deux mondes contradictoires. L'instant n'est plus le contraire de la durée, ni le mouvement la négation de l'immobilité. On n'est plus dans le jeu de «la photo vs. le cinéma». On est au-delà. Toujours dans *le jeu* entre les deux. Dans des formes d'*images* (comment les nommer d'ailleurs?) qui dépassent ce découpage devenu archaïque. On est passé dans l'ère du changement de vitesse permanent de l'image, quelle que soit sa «nature». De l'opposition radicale (la négation réciproque), on est passé à l'inclusion mutuelle. L'immobilité (apparente) est pensée comme une forme de mouvement. L'instant comme une forme de durée. Et c'est ainsi que s'ouvrent pour la perception, les jeux de paradoxes temporels des images contemporaines. On est, par exemple, dans l'immobile mobile (c'est exactement le cas de *Untitled* de Claerbout que nous avons décrit plus haut), ou dans le mobile immobile (la pose longue en photo, l'arrêt sur image dans un film qui défile, la vue panoramique dans l'image fixe, etc.) ou dans le ralenti-acceléré systématique (on ne fait même plus la différence puisque qu'il n'y a plus de temps de référence, comme dans le *morphing*, qui crée sa propre temporalité et sa propre vitesse d'image). Bien sûr, ce ne sont pas là des formes «nouvelles». Elles étaient déjà très présentes, par exemple dans les avant-gardes des années 20. Seulement elles tendent aujourd'hui à devenir une norme (finalement Marey est peut-être en train de l'emporter sur Lumière...). Il suffit de dialoguer avec des artistes contemporains pour s'apercevoir qu'ils n'ont plus les mêmes rapports perceptifs ou imaginatifs, les mêmes formes d'analyse ou les mêmes modes

de penser que la vieille génération «de la photo-photo» ou du «cinéma-cinéma». Nous sommes passés dans une ère à la fois «post-photographique» et post-cinématographique, où le temps et le mouvement sont devenus des formes d'élasticité de l'image, et non plus un état donné (une fois pour toutes) de celle-ci. Au-delà de «la photographie» et du «cinéma», l'image contemporaine fabrique son propre temps, comme on travaille un matériau, et c'est cette «matière temps» de l'image qui se donne frontalement à la perception du spectateur. Voilà le changement de fond qui m'intéresse au plus haut point et dont l'œuvre de David Claerbout tout entière me semble le parfait symptôme, un des plus éclatants et des plus remarquables.

Observons une deuxième pièce, plus récente que la première (réalisée presque dix ans plus tard), et fascinante elle aussi par sa machination temporelle et ses effets perceptifs paradoxaux: *Long Goodbye* (2007). Il s'agit ici aussi d'une installation muette avec projection vidéo sur grand écran d'une seule image, mais celle-ci est en couleurs et la vidéo est beaucoup plus longue: elle dure 45 minutes. Cette fois, on n'est plus dans une photographie d'archive en noir et blanc (même animée d'un micro-mouvement discret). On est pleinement dans un film (une vidéo). Partout, il y a du «vrai» mouvement. Il n'y a que cela. On peut même dire: il y a une vraie «action», qui n'est pas virtuelle, une action à potentiel narratif (encore très simple, certes): une femme filmée d'abord en plan rapproché s'avance avec à la main un plateau pour servir le café. Au début, elle se détache sur un fond noir. Puis, la caméra reculant lentement, on se rend compte qu'elle sort d'une maison par la porte ouverte donnant sur une terrasse. La femme vient poser son plateau sur une table de jardin et verse la boisson dans une tasse. Puis elle fait mine de se rendre compte de la présence de la caméra et se met à la (nous) regarder, fixement. Elle sourit. Tout cela est montré au ralenti. Elle commence alors à faire un geste de la main, c'est un au revoir, un geste d'adieu qui semble s'adresser à nous. La caméra, comme prise de pudeur, continue de reculer. C'est lent, c'est long. Cela va durer. Voilà «l'action», l'événement. Pendant tout ce temps étiré (la sensation de lenteur, de temps qui passe doucement, est très forte), la

caméra continue son mouvement de travelling arrière, qui semble se prolonger sans fin, découvrant progressivement la façade d'une magnifique demeure, aux beaux volets clos, puis le jardin, le parc même, les arbres immenses qui l'entourent. Plus la caméra recule, plus la magnificence du lieu se révèle. La femme agite toujours sa main, elle est de plus en plus loin. Jusqu'à disparaître dans l'obscurité qui, avec le temps, a envahi l'image. *A long goodbye*. Tout semble se dérouler en un seul plan séquence de trois quart d'heure. Car simultanément à cette «action» du personnage, de la figure unique du «récit», un autre événement de temps se produit, qui va affecter le spectateur d'un certain vertige: le «temps qui passe», au sens cette fois du temps chronique, non celui du corps et du geste de la femme mais celui du monde, de la nature, de la vie, des jours et des nuits, se marque dans l'image d'une autre façon, en laissant des traces dans le décor, dans la toile de fond. Et ce temps-là va donner une sensation exactement inverse à la première, qui emportera tout. En effet, il semble que la scène ait été filmée en fin de journée. Le soleil qui baigne la maison et le parc, se laisse «voir» (deviner) par le spectacle des ombres des arbres qui envahissent la façade de la belle demeure - exactement comme dans *Untitled* les ombres des arbres en mouvement étaient projetées sur le mur de fond de la salle de classe par la lumière venue du dehors. Double phénomène ici: un événement de lumière et un événement de temps. La lumière apparaît d'abord chaude, dorée par un soleil qu'on imagine très bas, se couchant, puis elle évolue vers l'obscurité, l'ombre gagne progressivement l'espace, comme un crépuscule menant à la nuit qui tombe - on pense beaucoup, à la fin de la vidéo, au célèbre tableau de René Magritte, *L'Empire des lumières*, avec son paradoxal jour/nuit, lumineux et obscur à la fois. Mais c'est l'événement de temps, qui accompagne ce jeu de lumière, qui est le plus surprenant, et structurant. Le mouvement de la lumière vers la ténèbre se révèle étonnamment rapide dans la visibilité spectaculaire qu'offre la projection des ombres d'arbres sur la façade de la maison. Les ombres des immenses arbres du parc traversent littéralement l'image à vitesse accélérée. Comme si le soleil, placé sur un chariot de travelling (!), se

déplaçait latéralement à haute vitesse. Le sentiment est celui d'un accéléré du coucher de soleil, d'une singulière vitesse de la lumière par un accéléré d'image et de montage. Ce qui est singulier à l'usage de cette figure du mouvement solaire et du temps chronique dans *Long Goodbye*, c'est le mélange «impossible» entre le montage accéléré du temps solaire (qui se lit sur le décor de fond de l'image: la façade de la maison avec son défilé accéléré d'ombres) et le travail sur le ralenti de l'image (qui, lui, affecte le corps et les gestes de la figure féminine qui s'avance avec son plateau et nous fait le signe d'adieu). Même si le procédé est celui du montage de deux plans successifs (le premier avec la femme, le second avec le jeu d'ombres projetées), le raccord est invisible, les deux plans sont «collés ensemble» comme dit Claerbout, et l'impression globale (l'effet «plan séquence») est celle d'un ralenti qui est aussi un accéléré. Voilà le paradoxe perceptif de la matière temps travaillée par *Long Goodbye*: comment, dans une image ralentie, faire voir un temps accéléré? Comment avoir deux régimes de temps opposés, deux types différents de vitesse d'image, dans un même ensemble visuel, dans ce qui semble un même «plan»? Un corps qui bouge au ralenti, qui se déplace et nous salue de la main dans son temps d'image propre, et en même temps un espace d'arrière-plan où le temps passe à l'accéléré, dans un temps d'image qui lui est propre aussi, mais qui est comme le contraire du premier: le ralenti de la figure et l'accéléré du fond, ensemble. C'est l'imbrication de ces deux temporalités contraires (aucune n'est «normale», réaliste, mimétique – c'est en cela que ce sont bien des temps de l'image) qui produit sur le spectateur ce sentiment d'étrangeté (inquiétante?) devant l'objet visuel proposé à notre contemplation. L'idée que la matière temps de l'image est désormais une affaire directe de perception (c'est ce qui fait d'elle une «matière» justement), qu'elle est une donnée plastique variable, autonome, indépendante, modulable pour elle-même, qu'elle n'est plus ni homogène ni unique (comme dans le «plan» de cinéma) mais hétérogène et multiple («composite»), qu'elle n'est plus «référentielle» mais purement perceptive, qu'elle n'est plus régie par des grandes logiques manichéistes héritées des modes classiques de penser le temps et les images (photo vs. cinéma),

c'est tout cela que révèle le dispositif paradoxal d'élasticité temporelle des pièces de David Claerbout, et fait de lui un artiste/penseur du temps contemporain des images techniques. Là non plus, cet exemple de Claerbout n'est pas unique ni même rare. on en trouve divers exemples ailleurs, y compris dans le cinéma contemporain (par exemple dans l'œuvre cinématographique de Wong Kar Wai (dans *Chungking Express*, *Fallen Angel*, 2046, etc.) ou dans celle d'Alexandre Sokourov (en particulier dans la longue première séquence de *Spiritual Voices*), ou encore chez Gus van Sant (en particulier *Gerry* et *Elephant*). Sans les analyser, ils me serviront de conclusions pour montrer que les «variations de vitesses de l'image» et l'idée d'«élasticité temporelle» des images contemporaines rejoint ce que Etienne Jules Marey, à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle, avait déjà pressenti avant même l'invention du cinématographe Lumière: l'opposition supposée (fantasmée!) entre «l'immobilité photographique» et le «mouvement apparent naturel» du cinéma, ne tient pas, n'est pas une norme, un cadre de pensée établi et inamovible, n'est en rien un absolu de la pensée – contrairement à ce qu'on pu nous faire croire, il y a plus de 30 ans, des penseurs comme Roland Barthes et Gilles Deleuze.

# A questão dos regimes de velocidade das imagens

De Etienne Jules Marey a David Claerbout: para além da oposição entre fotografia e cinema

Philippe Dubois

## Introdução

Enquanto frequentemente criou-se o hábito de se opor, de forma muito maniqueísta, o mundo da imagem fixa (a foto) àquele da imagem móvel (o cinema), como se fosse uma divisão estabelecida e estável, para mim, será o caso aqui de interrogar o problema do «tempo (e do movimento) na imagem», trazendo a questão das *variações de velocidade* das imagens, de sua (in)estabilidade e do que está em jogo. O esquematismo teórico dominante de fato está estruturado entorno desta oposição movimento *versus* imobilidade, instante *versus* duração, eternidade *versus* efemeridade, etc. Por exemplo, nos anos 70-80, as coisas pareciam bem distintas: de um lado, Roland Barthes defendia o conceito de «*punctum*» jogando a foto *contra* o cinema (com todos os corolários sobre a pose/pausa, o tempo morto, a interrupção *sobre* a imagem, o efeito mortífero da captura, etc.). De outro, a filosofia bergson-deleuziana do cinema impunha os conceitos de «imagem movimento/imagem tempo», que repousava ainda inteiramente sobre a ideia de que o filme é uma sucessão regular de imagens reproduzindo o movimento aparente (aqui também com seus corolários: o fluxo, o arrebatamento, a fuga das imagens, etc.). Como se um e outro, mobilidade e imobilidade, o fixo e o em movimento, pudessem existir somente em uma relação de exclusão recíproca. Era preciso escolher (seu campo). Isso é bastante conhecido.

O que me interessa é justamente tudo o que vai **de encontro** a essa oposição dada. Eu gostaria de mostrar neste texto que, de Marey a Claerbout, ou seja, do final do século XIX até os nossos dias, a fotografia nunca deixou de ser obcecada pela ideia de captar e de restituir o movimento na e para a imagem ela mesma – seja na era do analógico ou do digital. Concentrando-me nesses dois nomes citados, um cientista obcecado pela restituição visual do movimento (Marey) e um artista contemporâneo muito atento ao trabalho tecnológico dos interstícios entre o móvel e o imóvel (Claerbout), eu mostrarei que os regimes temporais de imagens de fato são consideravelmente mais *elasticizados* do que se pensa. A fotografia (tanto antiga quanto contemporânea) sempre, em alguns de seus usos, gostou de mudar de velocidade, passar de um regime a outro, e isso, se possível, com toda sutileza, por variação contínua, sem corte nem mudança de natureza. A sucessão de imagens não se opõe radicalmente à interrupção, como se fossem dois mundos contraditórios. Nos casos de Marey e Claerbout, não estamos mais no jogo da «foto *versus* cinema». Para além disso, estamos nas formas de imagens que ultrapassam esse recorte arcaico. Estamos na ideia de mudança permanente, na busca do tempo elástico e do movimento em variação contínua. E isso não é uma novidade.

## 1ª Parte: Etienne Jules Marey (fim do século XIX)

Para começar, tomarei como ponto de partida os célebres trabalhos de Etienne Jules Marey, conhecido sobretudo como o inventor da «cronofotografia», mas cujo trabalho, justamente, e isso é todo o seu interesse, não se limita unicamente

à «fotografia». Médico, fisiologista, nasceu em 1830 (ou seja, com a fotografia) e morreu em 1904 (com o cinema), Marey tinha somente um grande centro de interesses: **estudar o movimento**, em todos os seus estados, sob todas as suas formas e por todos os meios: estudar os movimentos da natureza (o ar e o vento, a água e as ondas, etc.), estudar os movimentos das coisas vivas, em particular a locomoção dos animais e dos homens, tanto os movimentos internos do corpo (batimento cardíaco, pulso, respiração, contração muscular) quanto os movimentos externos (a caminhada, o salto, a corrida, o nado, o voo, etc.). Seus «estudos», como ele os chamava, respondiam essencialmente a objetivos «científicos»: apreender e compreender, descobrir e explicar, baseando-se em observações «técnicas» mais precisas e mais exatas do que aquilo que permite ver «o olho nu». Era preciso primeiro (melhor) ver, para poder (bem) mostrar, e assim melhor observar para compreender ainda mais a mecânica do movimento. Mais do que se fiar em nosso «pobre» sentido da visão (ordinária), era preciso «transcrever» visualmente o movimento por seus procedimentos «novos», de forma escrupulosa e metódica, para poder melhor compreendê-lo e, por conseguinte, tentar explicar certos fenômenos. **Ver (melhor) para saber (mais)**, tal era a questão que estava em jogo. Para alcançar esse objetivo de conhecimento, ao longo dos anos, Marey utilizou ou inventou toda sorte de meios técnicos de captação e de reprodução do movimento, que podemos classificar em três grandes rubricas: gráficas, fotográficas, e cinematográficas.

Lembremos primeiro, por vezes tendemos a esquecer, que ele começou, a partir dos anos 1860, por aquilo que denominou de «método gráfico» (título de seu livro publicado em 1878), ou seja, por **traçados diretos** (que em nada dizem respeito à fotografia) obtidos por máquinas de transcrição dos movimentos do corpo, fosse do movimento dos órgãos no interior do corpo ou do movimento das partes externas: por exemplo, o *esfígmógrafo* (1863) para registrar e reproduzir graficamente os batimentos do sangue nas veias e as pulsações cardíacas (o «traçado do pulso»), ou o *miógrafo* (1868) para transcrever os movimentos das contrações musculares quando de um esforço (com marcadores dos índices de fadiga), ou uma forma de sonda respiratória, ou um aparelho para marcar o ritmo do pisar dos pés no solo durante uma caminhada, e muitas outras máquinas de inscrever os movimentos corporais (internos e externos) sob forma de um traçado gráfico. Essa transcrição mecânica é o objeto de captadores, registradores e gravadores que inscrevem as variações do movimento sobre um suporte (frequentemente um cilindro móvel ou uma placa alongada) que, por uma sucessão de imagens ou uma rotação, conserva o traçado gráfico espacializado desses batimentos repetidos no tempo. É somente depois, no curso dos anos 1870, que Marey vai descobrir e utilizar a fotografia, e ter a ideia de tirar partido, na mesma perspectiva de transcrição dos movimentos corporais, de uma de suas particularidades: sua capacidade de captar de forma nítida e imobilizada, um instante particular, «capturado» e «parado», em um movimento mais ou menos rápido (essa é a lógica do que ainda não se chamava o instantâneo, mas já era uma de suas formas efêmeras). Marey vai desenvolver uma prática singular e sistemática dessa «capacidade» que fará sua

notoriedade: a «cronofotografia». Em 1882, especialmente, ele inventa a «cronofotografia sobre placa fixa» (gelatina com brometo sobre placa de vidro). Eis aqui a descrição que o fisiologista dá de seu novo método (depois do método gráfico) em um artigo da revista *La Nature* publicado em julho de 1882 e intitulado «a fotografia do movimento»:

«Eu tinha a impressão, e a experiência acaba de confirmar essa previsão, que era possível demandar da fotografia imagens desse gênero, ou seja, reunir sobre a mesma placa uma série de imagens sucessivas representando as diferentes posições que um ser vivo, caminhando de um modo qualquer, ocupa no espaço em uma série de instantes conhecidos. Suponhamos, com efeito, que um aparelho fotográfico seja posicionado no trajeto que percorre um caminhante e que nós tiramos uma primeira imagem em um tempo muito curto. Se a placa conservasse sua sensibilidade, nós poderíamos, no término de um instante, tirar uma outra imagem que mostraria o caminhante em uma outra posição em um outro lugar do espaço. Essa segunda imagem, comparada à primeira, indicaria exatamente todos os deslocamentos que foram efetuados em intervalos muito curtos, obteríamos, com uma perfeita autenticidade, a sucessão das fases da locomoção. Para conservar na chapa de vidro fotográfico a sensibilidade necessária para impressões sucessivas, é preciso que diante do aparelho haja uma escuridão absoluta e que o homem ou o animal que passa se destaque em branco sobre um fundo preto.»

A base da cronofotografia (sobre placa fixa) é, portanto, dupla: de uma parte é a captação da imagem congelada «instantânea» de um corpo em movimento, de outra parte, é a repetição com intervalos regulares (por multi exposição) dessas capturas sucessivas de instantes, uma repetição que acontece no tempo, a captação «em fases» do movimento.

Sobre a questão do instantâneo como base indispensável à cronofotografia, lembremos este dado histórico importante: o instantâneo não é um dado inerente à captura fotográfica, ele se constituiu primeiro como técnica depois como estética, muito progressivamente ao longo da história da fotografia. É por isso que André Gunther falou (e esse é o título de sua tese) de uma *Conquista do Instantâneo* (no sentido mais enfático da palavra «conquista»). Sabemos com efeito que foi preciso no começo (na época do daguerreótipo) um tempo de exposição muito longo para imprimir a placa sensível, frequentemente muitos minutos, às vezes um quarto de hora ou meia hora, o que não permitia registrar vestígios do movimento. A fotografia dessa época (*grasso modo*, antes de 1850) não nos oferece (quase) nada que se mexe, somente imagens de coisas mais ou menos imóveis: paisagens, arquitetura, fachadas de imóveis, interiores, objetos de todo tipo («naturezas mortas»), às vezes corpos, sim, mas desfocados (pelo movimento inelutável), ou já congelados (o que na época se chamava «retratos pós morte» - *post-mortem*). O retrato «vivo» (no sentido da grande tradição de Nadar, Disdéri, etc.) surgirá somente depois, na segunda metade do século XIX. Nos primeiros anos da fotografia, tudo

é «natureza morta», porque tudo deve permanecer imóvel por muito tempo para ser registrado de forma nítida sobre a superfície sensível. É somente com a evolução técnica, em particular com a aparição da emulsão de gelatina e brometo de prata que os tempos de pose vão poder diminuir, primeiro ficar abaixo do minuto, depois alcançar o segundo, até mesmo a fração de segundo, e que nós vamos, pouco a pouco, poder captar não apenas momentos cada vez mais curtos, breves, mas sobretudo movimentos cada vez mais rápidos. As etapas dessa «conquista» dos tempos de pose e, cada vez mais, das fotos «tiradas em flagrante» são conhecidas: elas começam sempre pelo celebríssimo daguerreótipo de Louis Daguerre *Boulevard du Temple* – um dos primeiros conhecidos, que data de 1839, que deve ter exigidos entre 10 e 15 minutos de tempo de exposição, e não oferece nenhum movimento visível (nenhum *passante*) nessa rua que, no entanto, é muito movimentada em Paris, salvo a pequena silhueta, fora de foco, abaixo à esquerda, de alguém que ficou por mais tempo no mesmo lugar para encerrar os sapatos. A seguir, existem diversas figurações de coisas e de corpos, em (mais ou menos ligeiro) movimento, mas sem nitidez, o mais frequente sob formas de traços desfocados, tremidos, mexidos, arrastados, que por vezes dá ares fantasmagóricos ou de espectros aos seres móveis. Depois, outra etapa obrigatória, há a famosa fotografia de Charles Nègre, *Ramoneurs en marche* (*Limpadores de Chaminé caminhando*), tirada em Lyon em 1851, e que é considerada como uma das primeiras tentativas com o objetivo de permitir ver o movimento de homens que caminham na rua. E a seguir, com a ajuda da técnica, chegaremos facilmente, nos anos 1850 e depois 1860, aos tempos de pose inferior ao segundo, ou seja, permitindo a partir de então restituir o movimento (rápido) com uma relativa nitidez e bastante precisão. O instantâneo nasce primeiro como técnica, depois sobretudo, mas um pouco mais tarde, como estética: uma estética não apenas de foto rápida, mas de foto «tirada em flagrante», associada à ideia de captação congelada e nítida de um movimento com uma certa velocidade. As cronofotografias de Etienne Jules Marey, a partir de 1882, são o resultado técnico dessa conquista do instante fotográfico, que vai se tornar a afirmação exemplar e definitiva dessa lógica do instante. Ele é praticamente e teoricamente o *fundamento* disso. Depois de Marey, a história da fotografia do começo do século XX verá no instantâneo um tipo de especificidade da fotografia mesmo, teorizada por exemplo por concepções como aquela de «instante decisivo» de Henri Cartier Bresson, por práticas como aquela de Jacques Henri Lartigue ou aquelas, bastante potentes, de fotojornalismo e fotorreportagem. De certa forma, poderíamos quase dizer que «o instantâneo» tende a se tornar (ao menos em certos campos) sinônimo de «a fotografia». O que é um tipo de cegueira, mas contudo isso é sintomático desse pensamento da fotografia como «imobilização do movimento», como captação da velocidade em pausa congelada, como fixidez capturada da própria vida.

Mas não podemos esquecer a outra dimensão «essencial» da cronofotografia de Marey: o caráter sucessivo e repetitivo da captura de suas fotos, o desenvolvimento dessas «fases» paradas do movimento. Porque aqui também muitas coisas estão em jogo, que são importantes teoricamente (mas menos evidentes). A questão central em jogo é, com efeito, filosófica e epistêmica: se é o caso de «estudar o movimento», a fixação deste em fases de imobilidade não seria um limite à sua percepção-compreensão? Ver imagens paradas de um movimento decomposto,

poderia valer como uma visão «do movimento mesmo»? Não estaríamos confundindo o móvel e o movimento? Não estaríamos perdendo aquilo que é «próprio do movimento»? Sem pretender aqui abarcar toda a filosofia de Henri Bergson, que se desenvolverá justamente no final da carreira de Marey, a partir de 1895 (*Matéria e Memória*), está claro que o problema colocado pela cronofotografia (sobre placa fixa) é enaltecer inteiramente uma concepção analítica (matemática) do movimento e dela apartar toda modalidade de abordagem fenomenológica. Lembrete: para Bergson, o movimento não é algo móvel, mas um acontecimento. A mão que se mexe, pensada como sucessão de posições fixas no espaço em momentos de tempos diferentes, não passa de algo móvel, ela não é o movimento em si, que é o que acontece entre as posições da mão, que é portanto um puro processo «acontecendo», cuja espacialização por decomposição não pode dar conta. O movimento é primeiro um acontecimento em si, um ato simples, intensivo e não extensivo, é «tudo ou nada». Ele não pode ser pensado a partir do espaço. Ele não é analisável, mensurável, objetivável por momentos de imobilidade. Ele é uma experiência da percepção e da consciência. Certo, enquanto um cientista que se reivindica enquanto tal, Marey assume perfeitamente a postura analítica. Mas, ainda assim, sua prática da decomposição cronofotográfica (sobre placa fixa) parece colocar-lhe alguns problemas práticos e teóricos.

Primeiro são problemas «pragmáticos»: se for o caso de repetir a uma certa velocidade as capturas de imagem instantâneas de corpos em movimento, a *figurabilidade* destes será muito variável em função dos intervalos de tempo entre as capturas: mais os intervalos estão claramente espaçados, mais a legibilidade das posições do corpo é grande, mas também mais os intermediários «ligando» essas posições são ausentes e mais o conjunto não «restitui» muito bem o movimento; inversamente, mais os intervalos são próximos (e as capturas numerosas e frequentes), mais o «movimento» como continuidade será perceptível no conjunto, mas também mais a legibilidade das exposições múltiplas sobre a mesma placa será enfraquecida: efeitos de superposições de formas, de sobreposições, de confusão, de fusão por vezes mesmo nas massas ilegíveis (onde não é mais possível discriminar as «fases» separadas).

Diante desse problema prático de legibilidade, Marey encontra uma primeira solução: a invenção do método dito «geométrico» que consiste em substituir os corpos «inteiros» por simples linhas e pontos de articulação (tiras brancas, bem visíveis, coladas sobre os corpos dos sujeitos, corpos dissimulados em roupas pretas sobre fundo preto), o que permite uma «velocidade» muito maior das capturas de imagem (uma cadência mais rápida dos intervalos), portanto uma desaceleração das «posições» já que elas são reduzidas a um simples traço, e seu encadeamento próximo desenha muito melhor o movimento como continuidade. Uma certa «abstratização das formas» é assim gerada por esse método «geométrico». Mas é uma outra solução, muito mais interessante (e mais radical) que será a seguir utilizada com a técnica da «*cronofotografia sobre película móvel*». E como seu nome o indica, esta nos aproxima e muito do cinema (tógrafo). Desta vez, a descontinuidade congelada (sobre placa fixa) da decomposição em momentos de imobilidade será derrubada, ou antes, substituída por uma decomposição ela própria em movimento (sobre película móvel), restituindo não apenas a continuidade mas o próprio movimento, o «acontecimento» na análise mesmo das formas. Porque essa

ideia de registrar as posições de um movimento sobre uma película móvel é literal e completamente «cinematográfica» mas, ao mesmo tempo, nós vamos ver isso, ela se diferencia por um aspecto, limitado mas essencial, do cinematógrafo (digamos do cinema-Lumière) – que está justamente se instalando no mesmo momento. Marey, lembremos, tem 65 anos em 1895 (morrerá em 1904), conhece o cinema que está nascendo; não apenas assistiu às projeções dos filmes Lumières, mas sua Station Physiologique trabalha com os industriais de Lyon, comprando deles, dentre os primeiros, película para suas experiências (película que os Lumières importavam dos Estados Unidos, da George Eastman Cie). Muito se escreveu sobre essas ligações históricas entre Marey e Lumière. Principalmente sobre o fato de que Marey não via «nenhum interesse» na invenção do cinematógrafo, uma vez que este se contentava em torna visível o movimento «tal qual podemos vê-lo a olho nu» na realidade. A reprodução em imagem do movimento «idêntico» da vida não lhe parecia «útil» cientificamente, já que não trazia nada de novo à compreensão do movimento. E sua dimensão espetacular não tinha a menor importância a seus olhos. O famoso grito de admiração dos primeiros espectadores dos Lumières («As folhas se mexem!») não lhe impressionava em nada.

Entretanto, Marey vai se lançar na realização de «filmes cronofotográficos sobre película móvel». E numerosos, durante vários anos. Ele e seus assistentes da Station Physiologique realizarão assim mais de 1000 tiras «sobre película móvel», dentre elas, 400 foram restauradas pela Cinemateca Francesa, editadas em DVD e desde então são facilmente acessíveis. Esses filmes de Marey são muito interessantes para nós hoje porque são objetos estranhos, sem um verdadeiro equivalente: eles se apresentam como um estado intermediário de imagens, único, que encontraremos muito episódica e pontualmente a seguir, um estado intermediário *exatamente entre fotografia e cinema*. Entre a imobilidade da imagem fixa e o movimento aparente «idêntico» ao do cinematógrafo Lumière. Um estado de imagens que na verdade se revela em *sistemática variação de velocidade* na restituição do movimento. Porque a diferença entre o *cinema cronofotográfico* de Marey e o cinematógrafo-Lumière (e além disso, todo o cinema que virá depois) repousa exatamente sobre este ponto bem preciso: a velocidade de sucessão das imagens. Os filmes de Marey, essas pequenas tiras de gomm de comprimento (de apenas alguns segundos, portanto), sem perfurações (ou seja, instáveis, sem regularidade no seu encadeamento no projetor, onde elas patinam frequentemente), essas tiras, Marey as visualizava projetando-as, mas não como o cinematógrafo. Projetando-as em *velocidades variáveis*, desacelerando-as em diversos ritmos, ou seja, não buscando reproduzir o movimento real (tal como se pode ver a olho nu), mas ao contrário, procurando pelas variações de velocidade ver coisas que não se pode ver «de verdade». As variações de velocidade estão aqui para «estudar o movimento», por e em imagens, para ver, bem ver, melhor ver, o que acontece em um movimento. Os filmes cronofotográficos buscam ver/mostrar o movimento, é bem verdade, mas de outra maneira, diferentemente, mais lentamente, em seus diferentes estados. Ver o movimento em movimento, (ou seja, sem a fixidez da imagem fotográfica), ver o movimento não como um estado parado, mas como «acontecimento» (Bergson), ver o movimento em movimento, mas também sem reproduzi-lo «idênticamente» (ou seja, trabalhando ele, modulando-o, decompondo-o em um movimento diferente dele mesmo), eis o que estava em jogo, eis o que fascinava Marey em suas experiências

com a modulação da velocidade. Eis a força, inaudita, dessas imagens singulares. É por isso que os restauradores da Cinemateca, que trabalharam sobre essas 400 tiras sobre película móvel, restauraram-nas (digitalmente), não apenas estabilizando a imagem e regularizando seu sequenciamento (não pula mais – pelo menos, não mais como antes –, não patina mais), mas repetindo várias vezes cada uma, em uma espécie *looping*, a passagem de um mesmo movimento filmado, repeti-lo mas *variando a velocidade de sucessão de imagens*. O resultado, formidável, é uma «visão nova» do movimento «ele mesmo», do movimento pelo movimento, sem que a velocidade do movimento fílmico reproduza mimeticamente a velocidade do real. Introduzindo uma diferença de velocidade na sucessão de imagens, modulando essa velocidade e variando-a de forma contínua, Marey oferece para si, no instante mesmo onde «o cinema» se inventa como espetáculo mimético (transparente) dos movimentos do mundo, ele se dá essa formidável oportunidade (que será por muito tempo esquecida, salvo em algumas circunstâncias), ele oferece a si mesmo o que, 30 anos mais tarde, Jean Epstein chamará de «a quarta dimensão» do cinema e que ele qualificará como a potência visual inaudita da máquina cinema: a possibilidade de tratar diretamente a «matéria tempo» das imagens e permiti-la ser vista como percepção mesmo (essa é a famosa frase retomada por Jean Louis Schefer: «O cinema é a única arte onde o tempo me é dado como uma percepção»).

## 2ª Parte: David Claerbout

Na outra ponta da cadeia, na outra extremidade do espectro histórico que este texto se propõe a desenhar, eu tomarei como exemplo, a título de emblema, o trabalho de um artista contemporâneo, de origem belga e hoje muito conhecido internacionalmente: o fotógrafo e cinegrafista David Claerbout. Eu o escolhi pela beleza visual e extrema sutileza de exemplo, mas eu poderia perfeitamente ter tomado outros exemplos comparáveis, pois eles são cada vez mais numerosos a trabalhar com essa questão do tempo e do movimento na imagem dita, tão erroneamente, «fixa», e não apenas porque eles trabalham com as tecnologias digitais – eu poderia, por exemplo, ter escolhido falar e mostrar obras de Egbert Mittelstadt, Katia Maciel, Lo Iacono, Harmut Lerch et Klaus Holtz, etc.

Para começar, observemos uma obra mais antiga, que para mim sempre foi uma obra-princeps de David Claerbout (foi por ela que comecei a descobrir seu trabalho – por isso, para mim, adquiriu para mim um valor emblemático): *Untitled (Single-Channel View)* – 1998/2000. Nessa instalação de vídeo com imagem única projetada em grande formato, inteiramente muda, com uma duração de dez minutos (em *looping*), o espectador se encontra, à primeira vista, diante da ampliação de uma fotografia antiga (uma imagem de arquivo, como frequentemente em sua obra), mostrando uma sala de aula banal em uma escola de meninos. O ângulo da visão é oblíquo. Todas as crianças estão comportadamente sentadas em seus lugares de frente para sua carteira. Eles olham na direção de uma grande janela à direita que dá para fora. Essa janela forma um grande retângulo sobre-exposto que ocupa um bom quarto da imagem, e que «projeta», em um recorte sobre a parede vazia do fundo da sala de aula, as sombras magníficas de duas grandes árvores invisíveis pela janela. O que está fora, que fixa a atenção das crianças-espectadoras, é um

grande vazio, uma abertura luminosa, de uma brancura ofuscante, que uma barra vertical (uma divisória da janela) vem dividir em díptico virtual. Não há nada para se ver nesse vazio exterior, mas é a sombra projetada que deixa marcas e que vem literalmente «formar a imagem» (e fazer o acontecimento), nas costas das crianças, enquadrada na parede-tela da sala de aula. Um verdadeiro dispositivo de visão, com luz, projeção, traço, espetáculo. O ambiente está sereno. A imobilidade das crianças é total, como em um instantâneo «petrificado» que faz a *matéria tempo* da fotografia (os gestos, as poses, as expressões, os olhares, as mãos, tudo está nitidamente congelado).

Mas justamente: se tomamos o tempo de olhar (realmente) essa imagem (vídeo!), alguma coisa «aparece», sutilmente mas com a força da certeza: «As folhas se mexem!» (isso é o que clamavam os primeiros espectadores de cinema descobrindo os filmes dos irmãos Lumière). Elas se mexem ligeiramente. Elas tremem (nós verificamos com nossos olhos que não é uma tremida da projeção de vídeo ampliada). Não, elas vibram «realmente». Um pouco como em uma câmera lenta extrema. Eis o acontecimento. Um puro acontecimento *de imagem* (e não um acontecimento *na imagem*). Um acontecimento de tempo. Que se tornou visível por contraste, ou melhor, por incompatibilidade de princípio com a suposta imobilidade fotográfica. As sombras das folhagens da árvore projetadas na parede do fundo são mesmo animadas por micro-movimentos, ondulações variadas, que parecem produzidas pelo vento que talvez sopra do lado de fora. Essa figura do tremor quase imperceptível das folhas de árvore é cara ao artista. Ele a experimentou em outras obras. Essa «animação» da parede de fundo, que rompe com a imobilidade congelada das crianças da fotografia, e que se dirige apenas ao espectador (nenhuma criança olha as sombras em movimento), essa mobilidade discreta, no limite da percepção (in)atenta, não deixa de nos perturbar, de interrogar nossa percepção e nossa relação com as imagens: será que realmente está se mexendo? O que está se mexendo? O que está congelado? Como podemos introduzir movimento em uma imagem fixa? Cinema na fotografia? É realmente uma foto? Seria cinema? É uma combinação dos dois? Como é feito? Por montagem, impressão sobreposta, incrustação, pixelização? Como mascarar (para o olho) a *costura* entre as duas imagens «mixadas», deixando ao mesmo tempo entrever (no pensamento visual) que há dois regimes de tempos diferentes que operam nesse «vestido sem costuras» da imagem? Enfim: o que acontece diante de nós? Onde estamos? Com qual (tipo de) imagem nos defrontamos? Eis o paradoxo, o pequeno abismo perceptível (e cognitivo), ao mesmo tempo simples e profundo, que David Claerbout propõe à nossa contemplação.

Ampliemos e historicizemos um pouco o problema que aqui está em jogo. Ao longo de todo o século XX (e de sua pretensa «modernidade»), criou-se o hábito de se opor de forma muito maniqueísta o mundo (e portanto o tempo) da imagem fixa àquela da imagem móvel, como se fosse uma divisão estabelecida e estabilizada, de uma aquisição secular, de uma história claramente instalada, e mesmo instituída: a fotografia («a herdeira do século XIX»), com seu culto ao «instantâneo», conquistado pela máquina, do pedaço de tempo congelado na postura do instantâneo e eternizado em seu estado de tempo parado, a «foto-foto» portanto, *contra* o cinema («a arte do século XX»), com a sucessão de imagens da película, com seus planos «na duração», com seus movimentos de captura de imagens, etc. O cinema

como «verdadeira duração», com seu tempo «real» para o espectador, o cinema que passa, que escapa, que foge, como a vida, o cinema que nos leva, que faz correr continuamente, que não se pode senão seguir como um fio que se desenrola. Essa oposição, forte e massiva, se quis verdadeiramente estruturante ao longo de todo o século passado para pensar a relação da imagem (tecnológica) com o tempo. De Muybridge a Cartier Bresson, da cronofotografia ao instante decisivo, de Lartigue à fotorreportagem, de Walter Benjamin a Roland Barthes, a interrupção estava ontologicamente no coração do imaginário fotográfico; exatamente como, de Lumière a Epstein ou de Bergson a Deleuze, o movimento foi o nó fenomenológico do cinema. Existia aqui, nessa divisão, nessa clivagem, algo da ordem da evidência, que se impunha desde a origem (no final do século XIX) e que, depois de todo um século de funcionamento, no fim do século XX portanto, foi conceitualizado com destaque por dois teóricos maiores que cancelaram os anos 80: de um lado, Roland Barthes, que em seu livro definitivo, *A Câmara Clara* (1980), impunha o conceito de «punctum» jogando a foto *contra* o cinema (com todos os corolários sobre a pose/pausa, o tempo morto, a interrupção *sobre* imagem, o efeito mortífero da captura, etc.). E de outro, a filosofia bergson-deleuziana de cinema que defendia os conceitos de «imagem movimento» (1983) e de «imagem tempo» (1985), para acrescentar a ideia de que o filme é uma sucessão perpétua de imagens reproduzindo o movimento aparente (com seus corolários aqui também: o fluxo, o arrebato, a fuga, a imponderabilidade das imagens, etc. – e as dificuldades que isso podia colocar ao analista de filme: como parar o rio, como apreender «a pensatividade» – Barthes, Bellour – sobre o que desaparece ao mesmo tempo em que aparece, etc.?). Até os anos 80, tudo parecia ainda muito claro entre «foto» e «cinema». A linha de demarcação era (mais ou menos) nítida, como se um e outro, o móvel e o imóvel, o fixo e o em movimento, o instante e a duração, não pudessem existir senão em uma relação de exclusão recíproca. Bastava escolher (seu campo). Isso é muito conhecido e fundava a modernidade.

O que aconteceu *depois* é o que se torna interessante.

Nos anos 1990-2000, com efeito, e é somente hoje que nós conseguimos apreender toda sua dimensão teórica (a idade do «Pós-»), está claro que, sob os efeitos do vídeo primeiro e sobretudo do digital a seguir, os regimes temporais da imagem se tornaram consideravelmente mais elásticos, tornando cada vez mais obsoletos ou indiscerníveis as velhas clivagens «modernistas». A nítida oposição (entre imobilidade e movimento) se tornou uma *modulação*. Essa é provavelmente umas das maiores características dos modos contemporâneos da imagem: mudar sem cessar de velocidade, passar de um regime de tempo a outro, e isso com toda sutileza, por variação contínua, sem corte nem mudança de natureza. Hoje, a sucessão de imagens não se opõe radicalmente à interrupção, como se fossem de dois mundos contraditórios. O instante não é mais o contrário da duração, nem o movimento a negação da imobilidade. Não estamos mais no jogo «a foto *versus* o cinema». Estamos para além disso. Sempre no *jogo* entre os dois. Nas formas de *imagens* (como nomeá-las, aliás?) que ultrapassam essa divisão que se tornou arcaica. Passamos para a era da mudança de velocidade permanente da imagem, qual seja a sua «natureza». Da oposição radical (a negação recíproca), passamos à inclusão mútua. A imobilidade (aparente) passou como uma forma de movimento. O instante como uma forma de duração. E é assim que se abrem para a percepção,

os jogos dos paradoxos temporais das imagens contemporâneas. Estamos, por exemplo, no imóvel móvel (esse é exatamente o caso de *Untitled* de Claerbout que nós descrevemos acima), ou no móvel imóvel (a pose longa em foto, a interrupção sobre a imagem em um filme que está rodando, a vista panorâmica na imagem fixa, etc.) ou na câmera lenta acelerada sistemática (não conseguimos mais fazer a diferença já que não há tempo de referência, como no *morphing*, que cria sua própria temporalidade e sua própria velocidade de imagem). Evidentemente, estas não são formas «novas». Elas já estavam presentes, por exemplo, nas vanguardas dos anos 20. Somente elas tendem hoje a se tornar uma norma (finalmente Marey talvez esteja levando vantagem sobre Lumière...). Basta dialogar com artistas contemporâneos para se perceber que eles não têm mais as mesmas relações perceptivas ou imaginativas, as mesmas formas de análise ou os mesmos modos de pensar que a velha geração «da foto-foto» ou do «cinema-cinema». Nós passamos para uma era ao mesmo tempo «pós-fotográfica» e «pós-cinematográfica», onde o tempo e o movimento se tornaram formas de elasticidade da imagem, e não mais um estado dado (de uma vez por todas). Para além da «fotografia» e do «cinema», a imagem contemporânea fabrica seu próprio tempo, como se trabalhasse um material, e essa «matéria tempo» da imagem que se dá frontalmente à percepção do espectador. Eis a mudança de fundo que me interessa sobremaneira e cuja obra de David Claerbout, toda ela, parece-me o perfeito sintoma, um dos mais brilhantes e mais notáveis.

Observemos uma segunda obra, mais recente que a primeira (realizada quase dez anos mais tarde), e fascinante ela também por sua maquinaria temporal e seus efeitos perceptivos paradoxais: *Long Goodbye* (2007). Trata-se aqui também de uma instalação muda com projeção em vídeo sobre tela de grande formato e uma única imagem, mas esta em cores e o vídeo é muito mais longo: dura 45 minutos. Desta vez, não estamos mais em uma fotografia de arquivo em preto e branco (mesmo animada de um micro-movimento discreto). Nós estamos inteiramente em um filme (um vídeo). Em todo canto, há um «verdadeiro» movimento. Mas não apenas isso. Nós podemos mesmo dizer: há uma verdadeira «ação», que não é virtual, uma ação de potencial narrativo (ainda muito simples, é bem verdade): uma mulher é filmada, primeiro em plano fechado, e se aproxima levando nas mãos uma bandeja para servir o café. No começo, ela se destaca sobre um fundo preto. Depois, a câmera vai lentamente se afastando, e percebemos que ela sai de uma casa por uma porta que está aberta e que dá para uma varanda. A mulher coloca a bandeja sobre uma mesa de jardim e despeja a bebida em uma xícara. A seguir, ela parece se dar conta da presença da câmera e começa a olhá-la (a nos olhar), fixamente. Ela sorri. Tudo isso é mostrado em câmera lenta. Então ela começa a fazer um gesto com mão, é um adeus, um gesto de adeus que parece se dirigir a nós. A câmera, como que tomada de pudor, continua se afastando. É lento, e longo. E vai durar. Eis a «ação», o acontecimento. Durante todo esse tempo estendido (a sensação de lentidão, de tempo que passa vagarosamente, é muito forte), a câmera continua seu movimento de *travelling* para trás, que parece se prolongar sem fim, descobrindo progressivamente a fachada de um magnífico imóvel, com belas venezianas fechadas, depois o jardim, o próprio parque, as árvores imensas que o cercam. Mais a câmera se afasta, mais a magnificência do lugar se revela. A mulher continua a balançar sua mão, ela está cada vez mais longe. Até desaparecer

na escuridão que, com o tempo, invadiu a imagem. A *Long Goodbye*. Tudo parece acontecer em um único plano sequência de 45 minutos.

Pois, simultaneamente a essa «ação» do personagem, da figura única da «narracão», um outro acontecimento de tempo se produz, que vai afetar o espectador provocando uma certa vertigem: o «tempo que passa», desta vez no sentido do tempo crônico, não aquele do corpo e do gesto da mulher, mas aquele do mundo, da natureza, da vida, dos dias e das noites, se marca na imagem de uma outra forma, deixando vestígios no cenário, na tela de fundo. E esse tempo aqui dá uma sensação exatamente inversa à primeira, que arrebatava tudo. Na verdade, parece que a cena foi filmada no final do dia. O sol que banha a casa e o parque, se deixa «ver» (descobrir) pelo espectador das sombras das árvores que invadem a fachada do belo imóvel – exatamente como em *Untitled* as sombras das árvores em movimento eram projetadas sobre a parede de fundo da sala de aula pela luz que vinha de fora. Duplo fenômeno aqui: um acontecimento de luz e um acontecimento de tempo. A luz aparece primeiro quente, dourada por um sol que imaginamos muito baixo, se pondo, depois ela evolui na direção da escuridão, a sombra ganha progressivamente o espaço, como um crepúsculo conduzindo a noite que cai – no fim do vídeo, pensamos muito no célebre quadro de René Magritte, *O Império das Luzes*, com seu paradoxal dia/noite, ao mesmo tempo luminoso e obscuro. Mas isso é o acontecimento de tempo, que acompanha esse jogo de luz, que é o mais surpreendente e estruturante. O movimento da luz na direção da treva se revela espantosamente rápido na visualidade espetacular que oferece a projeção das sombras de árvores sobre a fachada da casa. As sombras das imensas árvores do parque atravessam literalmente a imagem com uma velocidade acelerada. Como se o sol, colocado sobre um carrinho de *travelling* (!), se deslocasse lateralmente a uma alta velocidade. O sentimento é este de um acelerado por do sol, de uma singular velocidade da luz acelerada pela imagem e pela montagem.

O que é singular, no uso dessa figura do movimento solar e do tempo crônico em *Long Goodbye*, é a mistura «impossível» entre a montagem acelerada do tempo solar (que se lê no cenário de fundo da imagem: a fachada da casa com seu sequenciamento acelerado de sombras) e o trabalho sobre a câmera lenta da imagem (que afeta o corpo e os gestos da figura feminina que avança com sua bandeja e nos faz sinal de adeus). Mesmo que o procedimento seja aquele da montagem de dois planos sucessivos (o primeiro com a mulher, o segundo com o jogo de sombras projetadas), a junção é invisível, os dois planos são «colados juntos», como diz Claerbout, e a impressão global (o efeito «plano sequência») é aquela de uma câmera lenta que também é acelerada. Eis o paradoxo perceptível da matéria tempo trabalhada por *Long Goodbye*: como, em uma imagem em câmera lenta, fazer ver um tempo acelerado? Como ter dois regimes de tempo opostos, dois tipos diferentes de velocidade de imagem, em um mesmo conjunto visual, naquilo que parece ser um mesmo «plano»? Um corpo que se movimenta em câmera lenta, que se move e nos saúda com a mão em seu próprio tempo de imagem, e ao mesmo tempo um espaço de plano de fundo onde o tempo passa de forma acelerada, em um tempo de imagem que também lhe é próprio, mas que é como o contrário do primeiro: a câmera lenta da figura e o acelerado do fundo, juntos. É a imbricação dessas duas temporalidades contrárias (nenhuma é «normal», realista, mimética – e é nisso que são tempos da imagem) que produz no espectador esse sentimento

de estranheza (inquietante?) diante do objeto visual proposto a nossa contemplação. A ideia que a matéria tempo da imagem é, a partir de então, uma questão direta de percepção (e é justamente isso que faz dela uma «matéria»), que ela é um dado plástico variável, autônomo, independente, modulável por ela mesma, que ela não é mais nem homogênea, nem única (como no «plano» de cinema) mas heterogênea e múltipla («compósito»), que ela não é mais «referencial», mas puramente perceptiva, que ela não é mais regida por grandes lógicas maniqueístas herdadas das modas clássicas de pensar o tempo e as imagens (foto versus cinema), é tudo isso que revela o dispositivo paradoxal de elasticidade temporal das obras de David Claerbout, e faz dele um artista/pensador do tempo contemporâneo das imagens técnicas.

Tampouco aqui o exemplo de Claerbout é único ou mesmo raro. Encontramos diversos exemplos em outros lugares, inclusive no cinema contemporâneo (por exemplo, na obra cinematográfica de Wong Kar Wai (em *Amores Expressos*, *Anjos Caídos*, 2046, etc.) ou naquela de Alexander Sokurov (em particular na longa primeira sequência de *Vozes Espirituais*), ou ainda na obra de Gus van Sant (em particular *Gerry e Elefante*). Sem analisá-los, eles me serviram de conclusão para mostrar que as «variações de velocidade da imagem» e a ideia de «elasticidade temporal» das imagens contemporâneas reúne o que Etienne Jules Marey, no final do século XIX, já tinha pressentido antes mesmo da invenção do cinematógrafo Lumière: a suposta oposição (fantasiada!) entre «a imobilidade fotográfica» e o «movimento aparente natural» do cinema, não se sustenta, não é uma norma, um quadro de pensamento estabelecido e inamovível; não é, de forma alguma, um absoluto do pensamento – contrariamente ao que puderam nos fazer acreditar, há mais de 30 anos, pensadores como Roland Barthes e Gilles Deleuze.

Tradução de Camila Fialho

Artista Convidada

Jorane Castro

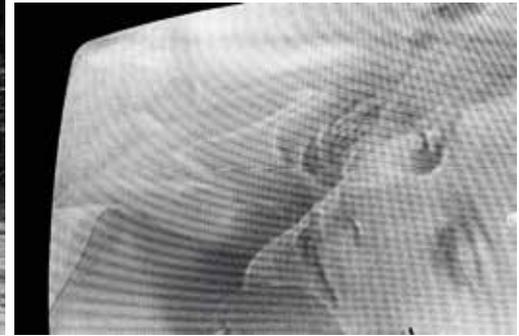
# Diante das cidades, sob o signo do tempo



*Landscapes – Belém, 1988. Berlim, 1989*



Short Stories – Estranhos no Paraíso, 1987. Berlim e Kassel, 1989



Short Story – Kassel, 1989. Belém, 1987



Short Story – O Estado das Coisas, 1987-1988



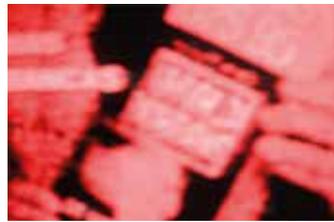
Short Story – Óbidos, 1987



Short Stories – *Estranhos no Paraíso*, 1987-1989



Landscape – Florianópolis, 1987



O Diabo no Corpo, 1988



O Exorcista, 1987

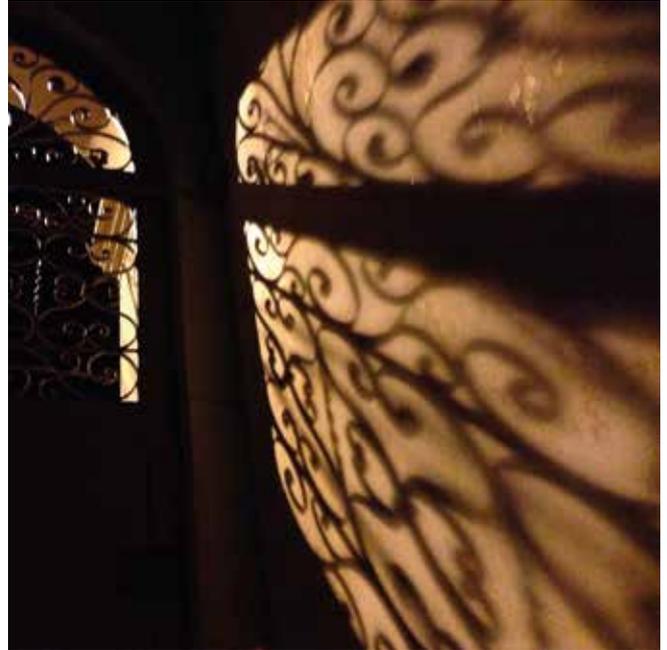
IA 2° 4° 6° 8° 6 ANOS  
O EXORCISTA A

OLIMPIA 4° 6° 8° 6 ANOS  
O EXORCISTA A OLIMPIA  
O E

OLIMPIA 4° 6° 8° 6 ANOS  
O EXORCISTA OLIMPIA  
O



Instantâneos, 2013-2015





Uma Praia do Rio São Francisco, Alagoas, Carnaval, 2015





Monte Roraima, 2015

# Fotografia, cinema, fotografia

Uma conversa com Jorane Castro

Jorane Castro, artista convidada da sexta edição do Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, é diretora, roteirista, produtora e professora do curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Pará. É mestre em Sociologia aplicada ao Cinema, pela Université de Paris VII – Denis Diderot, na França. Coordena a Cabocla Filmes e desenvolve pesquisas na área de linguagem audiovisual, privilegiando a Amazônia. Realizou os curtas de ficção *Post-Scriptum*, em 1996; *As Mulheres Choradeiras*, em 2001; *Quando a Chuva Chegar*, em 2008; *Ribeirinhos do Asfalto*, em 2011, e os documentários *Invisíveis Prazeres Cotidianos*, realizado em 2004; *Mulheres de Mamirauá*, em 2007/2008; *Lugares de Afeto*, sobre a obra do fotógrafo Luiz Braga, em 2008, e mais recentemente, em 2015, *O Time da Croa*, coproduzido com a Casa de Cinema de Porto Alegre (RS). Atualmente trabalha em seu primeiro longa-metragem de ficção, *Amores Líquidos* [título provisório].

Antes de sua formação em cinema, Jorane atuou artisticamente no campo da fotografia, com intensa participação em projetos e exposições, especialmente nos anos 1980 e 1990, e em projetos desenvolvidos pela Fotoativa, em Belém. Entre as exposições de que participou, destacam-se, em 1988, as mostras *88 Movimentos*, na Galeria Debret; *Dezembro*, na Galeria Theodoro Braga, e participações no Salão Arte Pará, em momentos distintos. Sua prática e percepção fotográficas moldaram a sua formação em cinema. A fotografia que ela exercitou naquelas décadas possuía forte traço ficcional, mistura de linguagens, experiências narrativas fora das tradições documentais. Sua poética fotográfica experimentada nos anos 1980 revela grande afinidade com a produção de diversos artistas contemporâneos atuantes nos últimos anos. Para o projeto, foram reunidas imagens que trouxeram para o contexto de hoje a particularidade de uma fotografia que foi pouco vista e exibida – incluindo um conjunto inédito – para somar ao seu ofício de cineasta, trabalho que hoje é mais conhecido pelas novas gerações.

O Museu da Universidade Federal do Pará recebeu Jorane Castro para uma conversa com o público por ocasião de sua exposição *Diante das Cidades, sob o Signo do Tempo*, realizada especialmente para o Diário Contemporâneo. A conversa ocorreu em 10 de junho de 2015 e teve como mediador Mariano Klautau Filho, curador do projeto.

**Mariano Klautau Filho:** Boa noite a todos. Sintam-se à vontade para participar desta conversa com a artista convidada desta sexta edição do Diário Contemporâneo de Fotografia. Antes, eu queria agradecer à Jorane Castro, que aceitou nosso convite e me permitiu fazer uma pesquisa no seu acervo tão rico de possibilidades, para produzir esta exposição, que está aqui montada no MUFPA. Vou tentar traçar um percurso em sua trajetória, que vai começar pelo começo mesmo... Pergunto primeiramente quando e como aconteceu o teu envolvimento com a fotografia? Ele se deu no contato com a Fotoativa ou antes já fotografavas?

**Jorane Castro:** Boa noite a todos. Obrigada por terem vindo. Vai ser um prazer conversar com todos vocês hoje. Eu comecei a fazer fotografia quando eu cheguei à Fotoativa. Na verdade, isso aconteceu quando eu ainda era estudante de segundo grau, atual ensino médio. Eu estudava na Escolinha de Aplicação da Universidade [UFPA]. A gente ia fazer um jornalzinho para a escola e eu tinha sido

encarregada de ser a fotógrafa. E aí, um amigo meu, o Rui Rothe-Neves, me falou “Olha, tem o curso do Miguel Chikaoka. Vai lá e faz”. E eu fui com uma intenção que era completamente inocente, de ilustrar o jornal do colégio. E acabou acontecendo outra coisa, muito melhor, e já fui me envolvendo. O jornal do colégio nunca aconteceu e eu conheci o Octavio [Cardoso], a Elza [Lima], Ana Catarina, Luiz [Braga], entre muitos outros, que circulavam por lá. Eu não tinha nenhuma pretensão de trabalhar com fotografia, mas já tinha um interesse muito grande por várias expressões artísticas. Gostava muito de ver exposição, de ir a museus, escutava muita música, era viciada em cinema. Já assistia muito filme... Então tudo começou dessa forma, um pouco sem saber direito como ia acontecer. Fui me envolvendo no processo aos poucos, fui também desenvolvendo um trabalho mais sério de fotografia. Não houve nada premeditado, nenhuma coisa que eu tivesse planejando. Foi muito por acaso. Mas ali, eu me encontrei.

**Mariano Klautau Filho:** Em que momento, já dentro da Fotoativa, isso passou a fazer algum sentido para ti? Como tu começaste a diferenciar a ideia da tarefa ilustrativa para o jornal e perceber que aquilo tinha um sentido como linguagem?

**Jorane Castro:** Olha, é uma coisa bem pessoal. Naquele momento foi muito pessoal porque eu tinha acabado de voltar para Belém. Tinha morado na França por muito tempo, uns cinco anos. Então, quando eu voltei para cá, eu estava meio assim, me ambientando, estava tateando um pouco, reencontrando referências na cidade que eu não tinha. Saí daqui com oito, nove anos... Quando eu voltei, ali naquele grupo de fotógrafos, encontrei pessoas como eu, por mais que fossemos de gerações bem diferentes, de vários grupos, diferentes pessoas e interesses. Ali eu encontrei pessoas com quem eu podia dividir minhas inquietações. Então, acho que foi pessoal, mas também havia um interesse artístico, sempre essa coisa com cinema, com pintura, com música. Quando cheguei na Fotoativa e vi que havia uma possibilidade de expressão poética com a fotografia, eu fui ficando cada dia mais interessada.

E não era só em exposição, era também entrar no laboratório, criar, experimentar. Também eram as *Autografias*.<sup>1</sup> Naquele momento circulava muito pouca informação. A gente vive na época da internet e temos a impressão de que tudo sempre foi assim, muito fácil de acesso. A gente viveu uma época em que estar em Belém era bom, muito bom, mas era também muito isolado. Era um isolamento de informação. Então, esse grupo se unia para fazer a informação circular. Era sobre um papel fotográfico novo que estava saindo no mercado, era sobre um fotógrafo genial que alguém tinha descoberto. Então, essa era função do grupo e que acabou se tornando relações afetivas. Era também espaço de pesquisa, de preencher as lacunas que a cidade não tinha. Estávamos ali tentando gerar as coisas que a cidade não podia fornecer. É assim que vejo.

Quem fez parte dessa história talvez vá interpretá-la de outra forma, mas eu via desse modo. Era todo mundo querendo informação e trocando experiência: olha, eu viajei para tal lugar e trouxe tal livro. Venha cá, venha ver, a informação era dividida, era multiplicada. É essa a sensação que

eu tenho. É por isso que eu tenho uma ligação ainda muito forte com as pessoas que fazem fotografia em Belém. Porque ali se formou o espírito de corpo, de grupo de pessoas que pensam juntas. A gente tem na diversidade de autores [na fotografia paraense contemporânea] como resultado deste processo. A fotografia paraense hoje tem a ver com isso, com aquela cumplicidade, com aquela generosidade de circulação de informação que a gente vivia naquela época. Para mim foi isso e talvez seja até por isso que eu não fiquei na fotografia. Minha função não era só a fotografia. Minha função eram outras coisas. Eu fiz a passagem da adolescência para a minha vida adulta ali dentro da Fotoativa. Ali também me formei como ser humano. São duas experiências muito fortes e importantes na minha vida. Minha mãe está aqui na plateia e eu tenho que agradecer a ela por ter deixado eu viver as duas. Uma foi o Arapitanga, uma escola genial onde você aprendia a lidar com a liberdade, com a criatividade e a responsabilidade. Você fazia ioga desde os oito anos de idade. Ali você aprendia a importância de valorizar a sua liberdade, seu olhar e a sua individualidade dentro do coletivo. Era também uma vivência de grupo, do coletivo, né? E a segunda experiência que eu acho muito importante foi a Fotoativa. Quem passou pela Fotoativa sabe que o que se aprende mais ali é a ter um novo olhar sobre a vida. Se depois você vai ser fotógrafo ou não, não importa. O que importa é que você aprendeu a identificar coisas de uma forma diferente e talvez usar isso para o seu trabalho, no seu dia a dia. Não sei se respondi.

**Mariano Klautau Filho:** Qual o projeto ou atividade da Fotoativa que, de alguma forma, reconheces como uma espécie de *start* do teu trabalho e envolvimento com o grupo?

**Jorane Castro:** A exposição *88 Movimentos* foi muito importante para todos que participaram da exposição. Éramos eu, tu, Ana Catarina, Leila Reis e falta mais alguém... A Elza Lima. Ali foi o primeiro projeto realizado, sólido. Primeiro resultado.

**Mariano Klautau Filho:** Era uma exposição toda de mulheres e eu no meio...

**Jorane Castro:** Foi uma exposição importante, porque foi a primeira exposição de fotografia, naquele momento, de autores, de fotógrafos que estavam se afirmando com

seu trabalho. Isso foi importante naquele momento, mas acho que se pensarmos em termos de grupos, as jornadas fotográficas foram também muito importantes. Porque a Fotoativa era um lugar de formação, e o Fotopará, que era uma associação de fotógrafos, que funcionava independente de outros movimentos, de outras pessoas, com a participação de fotógrafos, como o Luiz Braga, a Leila Jinkings, o Paulo Santos, o Geraldo Ramos, entre outros. Muita gente de fotografia, que vinha fazendo fotografia e que se encontrava neste grupo que se chamava Fotopará. Agora, como eram quase as mesmas pessoas, ficava uma coisa meio misturada, Fotopará e Fotoativa.

Gente, as nossas reuniões eram num lugar muito menor que esse, não tinha cadeira, todo mundo sentado no chão e ninguém saía, sei lá, antes de meia-noite. Porque ninguém conseguia parar de conversar e falar e falar. Havia um projetor de slides, que já era o máximo, e o lençol na parede para projetar as imagens. As duas jornadas 24h de Belém que foram organizadas pelo Fotopará. Então, essas Jornadas de Fotografia, que a gente fazia aqui em Belém, eram 24 horas fotografando a cidade, fotógrafos espalhados pela cidade fotografando, se apropriando de Belém. Eram vários tipos de jornadas que se fazia. Ainda tinha as *Autografias*, reuniões que a gente esperava ansiosamente. Lembro que o Patrick [Pardini] falou sobre o Henri Cartier-Bresson, Octavio [Cardoso] sobre a Diane Arbus, Luiz [Braga] sobre Eugene Smith, entre outros. Todo mundo conversando sobre fotografia, era um barato.

Houve também um evento muito importante para a gente, que foi a Semana Nacional de Fotografia da Funarte, realizada em várias cidades brasileiras, uma delas foi em Belém. A Semana [Nacional de Fotografia] era um novo fôlego para quem estava fazendo fotografia porque você encontrava todos os fotógrafos do Brasil. De estudante de fotografia até os mais incríveis e os mais conhecidos fotógrafos, os críticos, as pessoas que escreviam sobre cinema ou sobre fotografia.

**Mariano Klautau Filho:** As *Autografias* e as Jornadas foram realizadas pelo Fotopará. É interessante tu comentares as jornadas, porque realmente era uma jornada e coletiva. A gente literalmente marcava um determinado horário para

começo e os vários grupos saíam pela cidade durante 24 horas mesmo. E a gente se encontrava pela cidade; os grupos se encontravam no percurso de 24 horas. Então, era todo mundo meio solto na buraqueira. Assim, varando a madrugada e fotografando, e isso fez uma diferença muito grande.

**Jorane Castro:** Chamava-se “24 Horas de Belém”. Fizemos duas jornadas. E aí, depois da jornada, todo mundo se reunia, pegava a prova-contato, um olhava o material do outro e saía marcando, selecionando as fotos, que, dali a uma semana, iriam se transformar em exposição coletiva. Acho que teve uma exposição aqui, uma delas foi aqui no Museu da Universidade, não sei se já era o Museu da Universidade na época. Era essa agitação muito forte que fazia com que a gente tivesse vontade de estar o tempo todo tentando criar. Podia até haver uma certa rivalidade, mas acho que era ínfima, não lembro desse tipo de coisa, porque era muito mais uma questão de você admirar o trabalho do outro. Tinha muito respeito e admiração entre as pessoas. Aí, tu viste a foto do fulano? Olha aqui, ele não gosta dessa foto, mas tá incrível, tem que entrar na exposição, olha só. Por causa disso havia uma curiosidade, um apego ao trabalho do outro que, eu acho que esta prática foi também foi muito formadora. Não sei se eu estou idealizando um pouco a realidade, mas sinceramente acho que era bem assim como as coisas aconteciam.

**Mariano Klautau Filho:** Jorane, quando eu comecei a pesquisar o teu acervo de negativos e provas-contato em preto e branco, eu já tinha uma ideia do material, sabia que iria encontrar as pequenas narrativas, as sequências de apropriação de cenas de filmes. Era uma coisa que caracterizava muito o trabalho que começaste a fazer naquela época. No entanto, eu me surpreendi quando fui olhar esse material agora, com um volume de imagens em que um certo cotidiano banal, íntimo, se inseria tão plenamente nas sequências de que tu te apropriavas do cinema. Quer dizer, eu sabia que isso existia, mas quando fui me debruçar sobre os arquivos, o volume desse material veio muito acima do que eu imaginava e de coisas que eu acompanhei na época porque, enfim, a gente estava sempre junto e participando dessa mesma cena. Eu fiquei surpreso com a quantidade de imagens do teu cotidiano, das coisas do dia a dia e o modo

como elas se inseriam nessas cenas apropriadas dos filmes. Eu te pergunto: como é que tu percebias isso, essa mistura entre o particular que era quase corriqueiro dos espaços íntimos que tu fotografavas, que eu diria até documental do teu cotidiano mais íntimo, e as imagens de ficção do cinema. Como tu percebias isso na época e como tu vês isso hoje?

**Jorane Castro:** Na época, eu não sei se me lembro. A gente estava com uma câmera na mão e tinha um limite, 36 poses, 36 imagens possíveis, né? Não é essa coisa hoje do digital que você pode fotografar 200 imagens em um minuto. Você tinha que editar já na hora em que ia fotografar. Apesar da limitação de tempo e de película – tínhamos dois filmes para fazer um ensaio –, o que existia de fato é que o seu olho estava todo tempo funcionando. Essa foto do quarto, por exemplo, acho que era no meu quarto na época. É o enquadramento, é a luz que entra pela janela, a outra fonte de luz que não tem luz. Era o exercício do olhar constante que se tinha a partir do momento em que

você entra nessa aventura que é começar a pensar o mundo através da fotografia, porque você vai começar a rever, a enquadrar, a pensar de outra forma. Eu via isso no meu espaço íntimo, minha

casa ou o elevador, era o elevador do prédio onde eu morava. Todas essas situações para mim me pareciam também passíveis de virar imagem, né? E as imagens de cinema sempre me fascinaram, estão muito presentes aqui: imagens de tela, imagens de reflexão, da luz por trás, essa brincadeira em como trabalhar com a luz. Eu não lembro se tinha, de fato, uma elaboração muito clara. Lembro que era muito intuitiva, tinham coisas que me interessavam e eu ia atrás dessas coisas, desses olhares. A outra situação é hoje, o que que eu vejo? Acho que era essa pesquisa. Essa visão que eu estou te dando agora é a visão que eu tenho do que pensava, talvez, naquela época. É a pesquisa, era processo, era ver como funcionava. Era acertar com o erro.



**Mariano Klautau Filho:** Quando falas que o olho estava funcionando o tempo todo, eu percebo que tanto a imagem do elevador quanto a do teu quarto não obedeciam a uma hierarquia em relação às outras imagens, elas estavam sempre num mesmo plano de importância, seja uma apropriação de uma cena de cinema, ou a imagem do quarto, seja a do elevador, elas estavam numa mesma linha de importância. Penso que, por mais que tu não tivesses uma consciência clara, havia outro tipo de consciência ali, tinha um olho de montador naquele processo, né? Porque ao mesmo tempo te apropriavas de situações que se completavam com outras, poderiam ter relação uma com a outra. Então, eu imagino que talvez, inconscientemente, também como o olho funcionava o tempo todo, ele estava o tempo todo juntando uma coisa com a outra. Parecia não haver uma hierarquia de importância. Me parece que um olhar dentro de um elevador era algo que te motivava na mesma intensidade

das cenas de cinema.

**Jorane Castro:** Eu não tinha pensando dessa forma, mas acho que sim. A questão era produzir uma imagem. Vamos produzir uma imagem? Vamos compor uma imagem, o que tives-



Short Stories, 1987

se que ser. Eu fazia também muitas imagens noturnas, com longa exposição. Imagens também com refletores, imagens de obras, imagens que eram erradas, erradas no sentido de que não iam funcionar, não iam dar certo, não estavam com a luz certa, não estava com nada certo. Até para quando você faz uma coisa mais arrojada, eu testava, porque também era tipo um borrão, funcionava também como um borrão. Era praticar o olhar. Olhar, olhar sempre... Mas também era produzir uma coisa que talvez chegasse, algum dia, num produto melhor. Ou algo mais acabado, uma imagem mais definida. Porque a gente sabia que, numa prova-contato de 36 fotos, se salvavam duas. Se fosse para usar e editar para alguma exposição, geralmente uma ou

duas imagens. Às vezes, só havia uma. E até tu, quando começaste a olhar o meu material bruto, para esta exposição de 2015. Tu também começaste a falar assim: Ah, as que tu marcaste não são só essas que interessam. Porque a gente marcava as imagens com lápis vermelho, escolhia as imagens. Então, não são só essas que interessam, hoje eu vejo que existem outras também porque já tem um outro olhar sobre o material. Talvez seja isso, mas nunca me considerei uma fotógrafa. Eu considerava que aquilo ali era o que eu precisava fazer, era meu meio de expressão que eu precisava fazer para viver, para respirar, para continuar. Não era um projeto de carreira. Não tinha um plano de carreira. Tinha a ideia de continuar fazendo e ali era, naquele momento, a única expressão que eu tinha ao meu alcance, que era fotografia ou o cromoclipe, outra linguagem já mais próxima do cinema. O cromoclipe era, na verdade, slides exibidos numa certa velocidade, com uma música, e que dava uma impressão de movimento. Você podia fundir duas imagens, mesclar duas imagens. Era cinema. Acabava sendo quase cinema.

**Mariano Klautau Filho:** Alguém quer perguntar algo para a Jorane? Como falei para vocês desde o início, vocês podem interferir, se quiserem...

**Plateia:** Você falou uma questão muito importante a respeito da Fotoativa. Disse que ela funcionou como uma espécie de trampolim. Hoje, a Fotoativa continua com esse processo ou existem outras instituições, ou outros mecanismos, também fazendo esse trabalho que a Fotoativa faz? E as questões das jornadas, elas continuam? Na verdade, são duas perguntas. E a relação que tem isso com a formação acadêmica? Queria que você comentasse isso, se possível.

**Jorane Castro:** Sobre a Fotoativa, eu sei que continua hoje como centro de formação, centro de discussão. É uma associação sem fins lucrativos que continua funcionando e que tem uma ação muito importante dentro da cidade, com a formação de pessoas em várias aéreas da fotografia. Quando começou, só havia um curso que era ministrado pelo Miguel Chikaoka, “A sensibilização do olhar”. Agora você tem outras linhas, outros cursos sobre como organizar portfólio, como fazer exposição, sobre fotografia

digital, etc. Existem várias outras linhas dentro da Fotoativa que acabam funcionando também, além do trabalho do Miguel, que permanece. O Miguel já rodou o mundo inteiro fazendo o mesmo curso que ele dá aqui em Belém. Isso é uma coisa. As jornadas de fotografia, como nós conhecemos naquela época, foram jornadas organizadas, como já disse antes, pelo Fotopará, que era outra associação.<sup>2</sup> Atualmente há outras jornadas, como o Pinhole Day, que é um evento mundial que já ocorre há 19 anos, em que a Fotoativa participa como organizadora no Pará. Acontece em um único dia, aberto a todas as pessoas que gostam de fotografia artesanal e que podem ir lá fotografar e participar de exposição e do evento. A função das Jornadas 24h [de Belém] era outra coisa. Era um grupo restrito, pessoas inscritas e convidadas.

Sobre a formação acadêmica, eu não entendi direito a sua pergunta. O importante é você fazer a pesquisa, seja dentro do quadro acadêmico ou não. Há pessoas que trabalham muito bem na academia, desenvolvem uma linha de pesquisa coerente dentro do universo acadêmico e há pessoas que são autodidatas, que desenvolvem sua pesquisa por meios próprios, então eu acho que depende da sua escolha em relação ao seu projeto.

**Plateia:** Tu começa bem jovem e nesse teu percurso com a fotografia a gente vai percebendo teu interesse pelo cinema. Quando de fato entra o cinema? Quando é que ele começa a ganhar corpo na tua prática?

**Jorane Castro:** Havia os cromoclipes, que eram vários e acho que nenhum existe mais. Eu fazia sei lá, nem sei quantos, eu fiz muitos. Isso era um exercício de linguagem. Nessa época, eu cheguei a integrar algumas equipes de filmes, quando algum projeto passava por aqui. A gente tá falando de uma época em que fazer cinema não era tão fácil quanto hoje. Não existia edital, não existia câmera. Era uma dificuldade muito maior, e foi aí que eu decidi estudar. Foi aí que eu fui fazer a graduação em cinema. Aí começa, de fato, oficialmente, o cinema para mim. O que havia antes era uma tentativa. Quando eu vou para a faculdade e me formo, é a partir daí que posso dizer que começo a trabalhar com cinema. É isso que eu estava falando

no começo. Eu sempre achava que fotografia ia ser um processo. Minha paixão era cinema e eu ia procurar seguir este caminho. E o que decidi fazer foi uma graduação em cinema. Eu pude ir naquele momento para a França, fui e estudei cinema lá. A partir daí é que eu já tinha os instrumentos para aprender como fazer para chegar a realizar projetos. E naquele momento mudou também toda a configuração do Brasil. O Brasil mudou muito com esses últimos 15 anos e meu primeiro filme profissional foi em 2001, que é *As Mulheres Choradeiras*. Então essa mudança se deu com os editais e outras possibilidades de financiamento para filmes. Foi a partir daí que eu comecei a fazer cinema. Eu morava na França, mas ganhei um edital aqui no Brasil, vim para cá e com isso continuei fazendo alguns projetos aqui até me fixar de volta, completamente em Belém.

**Mariano Klautau Filho:** Aproveitando a pergunta da Marisa, como foi essa experiência acadêmica de estudo com o cinema no período em que tu foste para a França? Como é que se organizava o aprendizado de cinema dentro da aquele contexto em que tu te formaste? Tu entraste em uma universidade de um país que tem o cinema como uma tradição muito forte. Como foi essa experiência?

**Jorane Castro:** Eu tinha uma grade de disciplinas normais, como toda faculdade, aquelas que são obrigatórias, teóricas e tudo mais. Tive que cumprir, como todo estudante de qualquer graduação. Mas quando eu fui para essa escola, era a única Universidade em Paris que tinha uma prática. Você podia fazer um filme na conclusão de curso, e foi o que eu fiz. Eles davam câmera, todo o equipamento, você se juntava com seus colegas e podia fazer um filme, dentro da realidade da universidade. Eu tenho lembranças muito boas de grandes professores teóricos, que te ajudam a abrir teu universo, diversificar o teu foco, teu ponto de vista... porque a teoria, diferente um pouco da prática, ela te abre muito, ela abre muito as portas para tua percepção, para outros lugares que tu podes acessar através dessa reflexão. Eu sou muito grata a alguns professores, aqueles que trouxeram a solidez teórica, que eram as aulas obrigatórias. Mas aí o cara era tão legal que, quando a gente percebia, a aula dele que devia terminar às 10 da noite, e

às 11 horas ainda estávamos conversando com ele. E ainda podia para levar ele de carro em casa para poder continuar conversando. A surpresa em descobrir grandes professores dentro de uma faculdade pública francesa e, por outro lado, tinham os alunos que conheci ali e que se tornaram meus parceiros nos filmes que eu fiz por lá.

Além dos professores e dos alunos, o lugar onde morei também foi importante. Ou seja, Paris é uma cidade que é quase um museu de cinema. Você tem 300 projeções de filmes por semana. Todo dia tem inúmeras salas de cinema projetando filmes novos e antigos. Não sei como está agora, mas tinham 300 salas de cinema com mais de 300 filmes passando por semana. Ah, eu quero ver [Andrei] Tarkovski, onde está passando Tarkovski? Tem sempre uma sala de cinema em Paris onde um filme do Tarkovski está em exibição, sempre tem algum dia da semana em que o filme está lá sendo exibido, nem que seja uma única sessão. Quando se quer ver o filme na tela de cinema – e que hoje perdeu a importância, mas há dez, vinte anos atrás era muito importante – você podia ver o filme que você queria na tela do cinema. Era um privilégio. Paris é uma cidade muito generosa para quem gosta de cinema, muito propícia para estudar cinema. Além da biblioteca da Universidade, havia outras bibliotecas incríveis. Eu me lembro que uma delas ficava aberta até dez da noite. A gente se enfiava dentro da biblioteca para ler alguns livros, ver filmes e estudar. Eu tive a sorte disso também, de ter um lugar propício para poder estudar mais e melhor. E eu sempre fui muito curiosa, sempre fui muito apaixonada por cinema. Eu podia ficar até 10 horas da noite na biblioteca e ainda saía chateada porque não podia ficar lendo mais porque já estava para fechar. Eu larguei muita coisa para viver este sonho. Poderia ter me conformado. Acho que muita gente se acomoda. Pensam assim: Ah, eu queria fazer cinema, mas agora vou fazer outra coisa, aquilo era apenas um sonho juvenil. Mas eu não me conformei e fui atrás. É um caminho. Não foi o caminho mais curto, não foi o mais simples, ou talvez o melhor, mas foi o que eu pude fazer.

**Plateia:** Eu me interessei muito por esse ramo de fotografia: cinema. Desde pequeno achava muito interessante. Eu via muitos filmes, pegava o celular da minha mãe e ficava

batendo fotos. Eu queria que tu me desses um conselho, não é nem uma pergunta. O que posso fazer, porque às vezes eu fico meio reprimido com tudo isso que as pessoas falam de dificuldade. É um sonho meu em me formar, fazer minha graduação, ser um fotógrafo, um cineasta, um roteirista ou alguma coisa do tipo. Porque eu me interesso muito por isso. Eu queria que tu me desses um conselho: o que eu posso fazer para não desistir? Eu vim aqui inclusive para te perguntar isso. Só para te perguntar isso. E prestar atenção na tua entrevista. Obrigado.

**Jorane Castro:** Olha, tem o curso de cinema na [Universidade] Federal do Pará, onde eu sou professora. Tem vestibular regular. Tu podes entrar, são quatro anos de curso. Podes dizer também para sua mãe que a indústria de cinema é uma das maiores indústrias mundiais. Infelizmente no Brasil, talvez no Pará, ainda não seja valorizada dessa maneira. A economia americana precisa da renda do cinema e do audiovisual. E vários países são estruturados por uma economia em torno do cinema, como a Índia. É uma indústria muito, muito importante. Quando você é bem colocado na profissão, você ganha muito bem. Agora, tem que trabalhar, nada é de graça. Tem que trabalhar, tem que ser aplicado, tem que ser determinado para conseguir as coisas. Mas é isso, comece fazendo um curso. E, paralelamente, se você tiver alguma curiosidade para ir atrás de oficinas, workshops, frequentar cinemas e cineclubes... Ler muito. Você pode também ler muitos livros sobre cinema nas bibliotecas. É fácil de acesso, às vezes até on line você pode baixar em Pdf. A primeira coisa, se você tem realmente interesse, você tem que ir atrás, não vai vir sozinho, não. Não é fácil, não é uma carreira fácil. Mas é uma carreira que, se é realmente o que você gosta, é gratificante.

**Mariano Klautau Filho:** Olha, depois desse conselho... Um conselho muito bem dado, viu? E também tem que lembrar das vantagens do tempo em que a gente vive. Por exemplo, hoje você tem um curso de cinema aqui. Tempos atrás nem isso tinha. As coisas estão mais acessíveis. Mas é preciso saber o que a gente quer, né? Aproveitando que estamos no campo do cinema, eu queria que a Jorane falasse do longa

que está fazendo, *Amores Líquidos*. É o projeto mais recente dela e que acabou de ser filmado. E aí eu vou entrar no assunto do film e a partir de uma questão que envolve várias expressões artísticas. Tu trabalhas na Amazônia e, pelo que a gente ouviu sobre as tuas intenções, sempre é algo ligado a uma identidade amazônica que buscas nos teus projetos. Eu queria saber como é que tu trata da questão da identidade, que é um tema muito vasto no sentido de uma identidade específica regional possível, dentro de um panorama em que as culturas se misturam muito. Porque buscar isso? Porque retornar a uma certa ocupação de território dessa identidade regional, quando essas barreiras estão sendo quebradas desde o início dos anos 80? Falar de identidade regional ou nacional na cultura brasileira hoje, ou na cultura de um modo geral, traz muitas questões para o campo da arte. Como tu lidas com isso no cinema e em especial no teu trabalho? Como é que tu lidas com essa Amazônia que estás buscando dentro de um panorama mais vasto de uma cultura mais misturada mesmo, que é a cultura brasileira? E aí eu tomo o teu filme como a tua primeira experiência de longa-metragem. Como pensas isso nos teus projetos?

**Jorane Castro:** No período em que eu morei na França, fiz alguns filmes lá, fiz o meu filme de conclusão de curso, fiz outros filmes... Também trabalhei muito com web, fiz documentários musicais, trabalhei com um website chamado *Mondomix*, que produzia muitos filmes sobre música. Foi um período muito bacana, a gente assistia a muitos shows, encontrava e entrevistava músicos incríveis. Depois, em alguns casos, eu fiz filmes, viajei pela África e pela Europa também fazendo filmes. Fiz um filme sobre música no Oceano Índico, fiz um filme sobre um encontro de percussionistas iranianos com percussionistas malineses. Com esse projeto, fui filmar no Mali, na África. Ali, eu estava praticando o que eu aprendi a fazer, o que eu gostava de fazer. Fazer cinema é o que eu gosto de fazer, o que eu sei fazer, é a minha profissão, meu ofício, né? Enfim, eu já fiz filmes em outros lugares, com outras culturas que eram completamente distintas da minha, mas creio que ali eu consegui realizar, dar meu recado.

Naqueles anos, acho que entre 1997 e 2001, foi o período em que saiu a verba para fazer *As Mulheres Choradeiras*. Consegui fazer mais alguns filmes. Pratiquei muito a linguagem audiovisual documental, uma prática narrativa muito importante. Foi um momento bem legal. Só que, quando eu voltei para Belém, para fazer filmes aqui, o primeiro edital que eu ganhei – que seja bem claro, todos os filmes até o presente momento foram financiados por editais públicos, exceto *Invisíveis Prazeres Cotidiano*, que foi financiado pelo Itaú Cultural. Os outros foram todos por editais públicos, com verba pública. Eu não iniciei um filme se não tiver sido selecionado em edital. *As Mulheres Choradeiras* foi aprovado num edital do Ministério da Cultura, filmado aqui e montado na França. Era uma coprodução e era nesse momento que eu estava vivendo entre os dois países. Quando volto para Belém, onde eu me estabeleço de fato e aí começo a fazer filmes apenas na Amazônia. Então, é uma questão que me coloco sempre. É o meu lugar, é o lugar que eu conheço bem, que eu conheço melhor. É o lugar onde eu transito, onde eu gosto de estar. Isso é muito bom, isso é muito a favor do projeto. Isso pode ser capitalizado para dentro do projeto. Mas, por um lado, a gente vai pensar o quê? Eu estou na Amazônia, não posso fazer filme com olhar de estrangeiro na Amazônia. Na verdade, sobre essa identidade, eu não gosto de afirmar de uma maneira quase que sectária. Na verdade, eu sempre tento fazer uma coisa. Eu li uma vez uma frase do Max Martins, que acho genial. Ele diz “Eu não escrevo sobre a Amazônia, porque a Amazônia me escreve”. Não sei se consigo chegar nesse nível de elevação do poeta maravilhoso que é o Max, mas me espelho nele. Não posso falar sobre outra coisa: eu estou filmando na Amazônia, né? Então, essa questão da regionalização, que acho que foi uma coisa que explodiu com esse negócio de internet... Hoje as fronteiras estão muito mais tênues entre um lugar e outro. Na verdade, não acredito muito nisso, nessa regionalização porque no dia em que eu for fazer um filme no Rio de Janeiro, eu estarei fazendo filme regional. Só que a gente não associa isso ao regional ao eixo Rio-São Paulo, porque é um dos importantes polos produtores de cultura no país. Acha

que, se está no Rio e São Paulo, está no Brasil inteiro. Da mesma forma a produção que é feita nas outras regiões é pouco conhecida, porque ainda não existe uma circulação regular de cultura pelo Brasil. Estamos apenas começando. Nós não somos a cultura brasileira, nós somos amazônidas. Eu quero fazer cinema brasileiro feito na Amazônia. Quando eu fui fazer *Lugares do Afeto*, um filme documentário que fiz sobre o Luiz Braga, fui para Salinas e Mosqueiro. A gente viajou bastante, mas qual é a história? Ela é ambientada no lugar onde aquele artista trabalha que, por acaso, é a Amazônia. Pensar nisso me traz ainda dúvidas. Produzimos cultura regional? É uma questão que depende de cada lugar. Quando fui para o Oceano Índico trabalhar com os documentários musicais, eu perguntava aos entrevistados: Ah, você já tocou em outros lugares? Você já foi para tal lugar? Você já foi a tal festival? Eu estava procurando a legitimação do trabalho daqueles artistas pelo pertencimento dele a uma rede internacional de circulação de obras. E um dos músicos olhou para minha cara e disse assim: “Querida, aqui também é o mundo, eu toco aqui. Então, se eu toco aqui, eu sou importante aqui, e quem conhece a minha música está aqui. Isso não desmerece meu trabalho ou meu talento como músico. Você não chegou até aqui, bateu na minha porta e pediu para eu tocar para você? É assim que a minha música é conhecida, ela é conhecida no lugar onde eu estou e aqui ela tem importância”. Foi uma bela lição de vida. Então, eu questiono todas essas histórias porque eu penso nisso, sabe? Ah, eu faço cinema regional numa região que não produz cinema? Existe esse conceito de cinema regional? Será que precisa se afirmar, como, por exemplo, vejo muita gente do Nordeste tentar ir lá e se afirmar? E dizer não, nós somos nordestinos. Acho que a gente tem que dizer assim: não, essa realidade é a nossa, é aqui que a gente convive, a nossa luz é essa. A luz é linda, a luz é incrível, nossas paisagens são fantásticas. E se você acha que Amazônia é uma região do Brasil e não é o Brasil em si, azar o seu. Eu penso muito sobre isso. Não queria fazer um filme com pegada regional, colocando todos os arquétipos que a gente acha que tem da cultura: o tacacá, a tapioca e não sei o quê, entendeu? O nosso linguajar mais pesado, mais

caboclo... Eu queria fazer um filme que tivesse uma textura. E uma das coisas que eu conversei muito com o [Beto Martins] fotógrafo do filme *Amores Líquidos*. Olha, a luz vai ser uma luz de inverno, uma luz bonita, uma luz branca, uma luz difusa. Tu consegues te virar com isso? Como vamos trabalhar? A gente não vai ter sol, a gente vai ter chuva, a gente vai ter luz caindo, de manhã vai estar lindo o dia e de tarde vai estar nublado. Como é que a gente vai lidar com isso? A gente trabalhou com essas questões. Estamos conversando há seis meses, antes de filmar, sobre essas situações. Mas não sei se são situações regionais, situações do lugar, né? São questões que eu me coloco e que, sinceramente, eu não tenho resposta. Eu tenho perguntas sobre elas. E ainda tenho questionamentos muito fortes porque o regional é um gueto, né? Fica-se ali empacado num lugar, porque é regional, é legal, porque é o primeiro filme feito no Pará. Não me interessa isso, interessa que o filme seja bom, interessa que o filme conte uma história, interessa que as pessoas se importem com aqueles personagens e queiram acompanhar aqueles personagens por duas horas.

**Mariano Klautau Filho:** E o *Amores Líquidos*? Conta um pouco sobre o filme, o momento em que tu foste construindo o trabalho com o roteiro. Existe o roteiro criado, escrito e há o roteiro filmado. Essas questões próprias do lugar onde estás filmando. Não vamos chamar de Amazônia, é o lugar onde estás agora e que, por acaso, é a Amazônia. As questões do lugar invadiram o que estava estabelecido no roteiro? O que vais encontrando no percurso da filmagem?

**Jorane Castro:** *Amores Líquidos* é um filme de um roteiro que escrevi há uns cinco anos. Eu já tinha apresentado em outros editais. Não ganhei. Ficava arrasada e era horrível. Em 2013, a gente ganhou e a verba foi liberada em 2014. Essas coisas demoram... É um roteiro que eu escrevi quando eu voltei para Belém oficialmente. Em 2007-2008, quando eu voltei para Belém, nesse momento, eu viajava muito na estrada, ia para Salinas, Mosqueiro, Curuçá, Vigia, para rever as paisagens dos lugares que eu já conhecia. Eu pensei: “Ah, um road movie é barato, super simples, é só um carro na estrada, três pessoas”, e não é. É tudo mentira, é truque e eu não sabia. Acontece que quando, em 2013, eu

ganhei o edital, aí eu comecei a pensar que o filme poderia acontecer de fato. O segundo passo foi conseguir um parceiro, que foi a REC Produtores Associados, de Recife. A produtora que tem muita experiência em filmes independentes, de baixo orçamento, no Brasil. Eles entraram no filme, um dos sócios é paraense, o Ofir Figueiredo. Ele veio para o realizar o filme e isso deu uma capacidade técnica e executiva para o filme acontecer.

Esse roteiro, eu comecei a trabalhar há cinco anos. Agora, quando chega na filmagem, abril e maio de 2015, já é outro roteiro, outra realidade. As coisas que eu pensava há três, cinco anos, quando escrevi o roteiro, não são mais as que hoje me instigam. Então, mudou muita coisa, eu tive uma consultoria de roteiro, duas, aliás: uma com o Hilton Lacerda e outra com o Dênio Maués. E com essas duas consultorias, o roteiro melhorou, os personagens tomaram um pouco mais de cor. É um filme de estrada, são três personagens, três mulheres na estrada, completamente diferente sem termos de classe social e de interpretação de mundo. Elas vão confrontando essas ideias e discutindo nos encontros que vão acontecendo ao longo do caminho.

Uma delas é a Lorena Lobato, atriz paraense que mora em São Paulo e é a protagonista. Ela parte de Belém para Salinas, para tentar resolver uma questão com o filho. Essa moça morena ao lado dela se chama Ane Oliveira, atriz também daqui de Belém e que faz o papel da melhor amiga da Eva.<sup>3</sup> Atrás é a Keithlyenne, que pediu uma carona para ir para Salinas encontrar o ex-marido. Ela foi interpretada por uma cantora genial chamada Keila Gentil, da Gang do Eletro. Ela é cantora e a gente apostou porque a personagem dela é dançarina, bailarina de aparelhagem, cantora e manicure. A Keila conseguiu dar conta de toda essa complexidade do personagem. E esse é o carro. Como falei para vocês, o filme e o que a gente vê aqui na frente são as traquitanas que a gente precisa montar para o filme acontecer. Por isso que eu falei que de simples o filme não tinha nada.

O nome do filme é *Amores Líquidos* e a gente está há quatro semanas na estrada que vai de Belém a Salinas. Existe uma

rota nova, uma estrada que está em bom estado, chamada rota turística, que o Estado do Pará está investindo como uma alternativa à BR que vai para Salinas, Peixe-boi. Uma estrada bem bonita, muito menos frequentada por caminhão e tudo mais. Um lugar que eu já conhecia e já pensava em fazer a filmagem lá. A gente fez essa viagem que passa por Apeú, Igarapé-Açu, enfim, vários lugares... Aqui é a praia de Salinas, nosso destino final. São as paisagens onde vai acontecer a trama principal e onde acontece quase tudo. Tem uma parte do filme que é na estrada. Tem uma parte muito importante que é em Salinas. Foram quatro semanas de filmagem.

**Mariano Klautau Filho:** E a obra do Bauman? Como ela entra no projeto?

**Jorane Castro:** Bom, é um eixo. O roteiro é sobre relacionamentos e quando você fala de Bauman, para quem não conhece, Zygmunt Bauman é um autor contemporâneo, polonês que trabalha com o conceito de liquidez nas relações, na sociedade, em tudo. Por exemplo, ele analisa e diz que a gente vive na sociedade onde as coisas são descartáveis, onde tudo é efêmero, inclusive as relações. O meu interesse, uma das minhas angústias, é a questão que o Mariano colocou sobre a Amazônia e a outra é em relação justamente ao quão fiel a gente vai ser às ideias do Bauman. O que me interessa é justamente discutir esse tipo de relação que não é relação, essa relação que não se estabelece de fato. Não vincula. Como é que você pode descartar uma pessoa com quem você teve um relacionamento longo por uma mensagem de WhatsApp? Como é que você pode desfazer uma amizade que dura não sei quanto tempo apertando um botão no Facebook? Ah, desfazo minha amizade com fulano, em cinco segundos. Você não tem conversa, você não tem corpo, você não tem contato...

Essas ideias todas são ideias com que o Bauman trabalha e achei interessante discutir como um comportamento contemporâneo. Te falo que é uma angústia porque não sei se vou conseguir realizar isso. O filme tem primeiro o roteiro, depois você filma e tem uma terceira escrita, que é a montagem, que vai trazer uma nova versão das questões do filme. Não tem como fugir disso. O filme vai evoluindo, e eu espero que para melhor.

Eu tenho receio de não chegar tão perto das ideias que concebi para o filme, mas a ideia se apoia nessas três mulheres dentro de um carro falando o tempo todo sobre esse tipo de relação na vida. Antes, um pai deixava um relógio para o filho, para um bisneto, um neto, e assim o objeto passava de geração em geração. Hoje, tudo que a gente quer é comprar um iPhone e já pensando no próximo aparelho mais avançado, a próxima câmera. E sempre querendo algo que você não tem e, ao mesmo tempo, está descartando tudo... E fazendo isso também nas relações. Esse questionamento que eu queria que o filme trouxesse e estamos ainda a dez dias do fim da filmagem. Ainda está muito latente essa questão e eu espero que a gente chegue lá.

**Plateia:** Eu fiquei muito tocado com a sua resposta para a pergunta anterior do Mariano, que tem uma densidade diferente de quando você fala do filme. Você sai daqui e vai para a França e lá tem uma formação acadêmica de cinema. Essa experiência te forma para que você comece a vivenciar a Amazônia e produzir na Amazônia os seus documentários. É algo que, na verdade, me surpreende muito porque a ideia de todo mundo ou o sonho de muita gente é ir para os Estados Unidos ou Europa e dizer que aqui não serve e que lá fora é onde tudo acontece. Você morou em Paris, e acho que a cidade também é um sonho para muita gente. Uma coisa que talvez seja muito impressionante é que, quando alguém mora há uns cinco, seis anos num país temperado, que tem todas as estações, e quando volta para a Amazônia— e na Amazônia é tudo muito igual, dá um certo tédio —, o corpo também percebe isso e precisa da mudança das estações. Você volta e se adapta de uma forma tão absurda com esse ambiente e começa a trabalhar com documentário. Tua mãe, Edna Castro, é uma professora muito reconhecida na academia e te pergunto se o ambiente do trabalho e as temáticas desenvolvidas por ela tiveram relação alguma com o teu interesse nos valores do amazônida. É instigante observar teu trabalho pelo aspecto pessoal, sobre a questão técnica da luz, como no filme, como um tema central. Mas, para mim, é um paradoxo porque a mudança das estações e agora novamente a secura do ar, por exemplo, para muita

gente dá a beleza da luz, a forma de apresentar a luz. Você falou da luz pensando em toda essa umidade, pensando nas pequenas nuances que acontecem porque a umidade nunca muda muito aqui. E aqui, especialmente próximo a Belém, muda muito pouco e, conseqüentemente, muda pouco a luz. Quando você estava descrevendo o filme, você deu um valor à luz que me impressionou, e que agora você explora mais essa questão.

**Jorane Castro:** Primeiro sobre a questão da Amazônia. Sim, eu fui contaminada lá em casa. Só se falava sobre isso. Tanto minha mãe, que é socióloga, quanto meu pai, que é advogado de direitos humanos. Essas questões sempre foram muito importantes lá em casa e acabaram me contaminando. Eu acho que não faço um trabalho militante, no sentido da palavra, um cinema engajado. Tem que ter um certo talento para isso, e eu talvez não o tenha. Mas existem questões que são colocadas pelo próprio universo em que a gente transita, o ambiente em que a gente vive. Eu conheço bastante situações na Amazônia por conta desse convívio do papai e da mamãe. O papai passava a semana em acampamento de camponeses e eu ia junto, criança ainda. Sempre tem uma questão de família que vai chegar até o teu trabalho, mas eu acho que é uma outra tradução, outra leitura. Acho que isso, sim, até porque é onde você se desenvolve, você começa a pensar a elaborar um raciocínio lógico. Isso tudo a família te traz. O fato de ter pais intelectuais também me ajuda a ver isso, a pensar de uma forma. Eu não conheço outro tipo de família, família é esse berço, essa história. A minha é essa, e isso acaba contaminando no sentido de saber qual é a importância de ser desse lugar e o fato de você pensar e refletir sobre essas questões, e não fazer as coisas gratuitamente, fazer as coisas de fato refletidas, pensadas, elaboradas.

Em relação à luz, a gente trabalha com nuances, a gente vive aqui, né? Por exemplo, luz de junho-julho não é a mesma luz de janeiro na Amazônia. Por mais que chova, por mais que tenha algum momento, por mais que tenha umidade, a luz é completamente diferente. Não é aquela luz mágica que a gente tem em pôr-do-sol em zonas temperadas, que dura uma hora de pôr-do-sol, que é lindo. Aí

você vai ao Rio de Janeiro e vê isso, vê isso lá em Praga, e aí tem aquela luz incrível durante muito tempo. A nossa luz começa às seis horas da manhã e às seis horas da tarde termina. Quem trabalha com luz sabe disso. Agora, tem sim uma beleza diferente nessa luz. Tu viste nessas imagens que ela tem uma neutralidade belíssima. É como se tivesse colocado um difusor no céu. As nuvens servem como difusor, e isso daí me lembra uma história de que quando o Mário de Andrade vem para a Amazônia, ele fala, não sei qual a palavra exata que ele usa, mas ele fala em banalidade ou repetição do verde. Você olha para o verde de uma beira de rio, você vai ver tudo verde. Mas quando você vai olhar de fato, você vai ver que tem uma folha diferente da outra, que uma forma não é a mesma e que aquele é um tipo de verde, o outro é um verde mais escuro e o outro é mais claro. E o outro não é tão verde assim, é mais para o marrom. É essa maneira de olhar que eu acho que é instigante. É você olhar para uma coisa que você vê todo dia e dizer: “Olha só, essa daqui tem essa particularidade!” Eu acredito nisso e também não dava para chegar para o fotógrafo e dizer que quero uma luz temperada. Não dá! Essa é a nossa luz e ela é linda! Então vamos trabalhar com isso. Quando tínhamos cenas dramáticas, por exemplo. Todo dia, na ordem de trabalho, no plano do dia, tinha sempre duas cenas que eu achava que tinham que ser com chuva e que estavam de *stand by* porque, se caso chovesse, a gente fazia naquele momento da chuva ou pré-chuva. Porque se você filma a chuva chegando, vindo, aquelas nuvens cinzas, você tem uma carga dramática que não tem no céu azul, e isso era, para mim, interessante e a gente sempre filmou com essa perspectiva. E tive sorte de ter um fotógrafo que embarcou nesse pensamento e foi muito legal.

**Plateia:** Tu vives na Amazônia, Belém, mas fica muito claro que estás preocupada com as relações humanas. Tu filmarias esse filme num outro lugar?

**Jorane Castro:** Sim, sem problemas. Eu acho que sim, eu filmaria essa história num outro lugar, mas como a gente está aqui, vamos pegar o melhor daqui. Como a gente pode olhar da melhor maneira possível para esse lugar? Mas dá, sim, para fazer essa história em outros lugares.

**Plateia:** A Jorane que começou com o Chikaoka, com o filme de 36 poses, com a ideia da fotografia mental, que se imagina fazer, e que às vezes não era o que acontecia. Isso formou uma personalidade no jeito de olhar, no jeito de ver. O que tu carregas daquele tempo para o projeto desse filme e qual seria o conselho que darias para o jovem que está iniciando com uma explosão de imagens, de tutoriais, de equipamentos que fazem tudo. Como é que ele pode fazer para manter a sua personalidade e descobrir o seu olhar?

**Jorane Castro:** Acho que hoje o desafio é até maior. Hoje você tem todas as possibilidades, é tudo muito fácil e você pode fazer 50 imagens em um minuto. Você não pensa antes de fazer. Você faz e depois você vai olhar. Você não compõe, você não edita, antes do processo, só depois. Eu tenho uma amiga que era montadora de película, ou seja, ela cortava, usava durex e tal. Quando passou para o digital, ela teve uma crise muito grande, por que ela dizia: “Uma coisa é a informática, outra coisa é a montagem. Montar filme eu sei, o que eu não entendo é de informática, e que fique bem claro. O tempo que eu perco colando uma imagem na outra, procurando uma imagem que está perdida no fundo daquela bolsa onde ficavam os negativos daquelas imagens, é o tempo que eu estou pensando no filme.” Esse tempo, hoje, a gente não tem. Não tem o tempo de pensar, de elaborar. O antes a gente não tem, só o depois. E a gente tem a possibilidade de transformar tudo. A conversa a respeito da luz, isso tudo só poderia ter acontecido se eu tivesse feito o que eu fiz de fotografia. Só poderia ter acontecido porque eu fui para dentro de um laboratório saber o que era um negativo, o que era um papel. E isso me permite ter uma discussão mais elaborada com o fotógrafo, porque muita gente nem pensa e nem fala sobre isso. Tem diretor que não conversa com o fotógrafo sobre luz. Eu falava “Olha, eu quero isso, qual a lente que tu vais colocar?” Isso daí eu não ia ter se não tivesse feito fotografia. Sem isso, eu ia ser menos minuciosa. Eu ia usar menos a fotografia a meu favor.

É com esse aprendizado que eu tive, que não foi só um aprendizado de técnica, foi aprendizado de vida porque até hoje as pessoas com quem eu convivi naquela época

ainda estão na minha vida. Estão por aí, fazem parte do meu universo afetivo. Eu acho que isso é um dos fatores. Você pensar a fotografia de outra forma. Agora, essa questão de tanta imagem produzida. Eu não sou pessimista, eu sou otimista, eu quero fotografar. Eu vejo às vezes alguém transferir 2.593 imagens. Pode transferir? Manter as imagens? É muita imagem para você olhar, para você processar, entendeu? As pessoas não se olham mais, elas olham para o celular. Você passa nos lugares, as pessoas estão no celular; você entra no elevador, todo mundo no celular vendo imagens. É uma ordem que foi estabelecida e que não vai mudar, para trás ninguém volta. Agora é daqui para frente. Eu não sei como a pessoa vai aprender a se destacar pelo seu olhar, seu ponto de vista. Ah, o meu olhar é diferente de um olhar de todo mundo porque hoje todo mundo é fotógrafo.

Todo mundo pode ser fotógrafo, todo mundo tem potencial para se transformar num novo autor. Os meios de produção estão mais fáceis de acesso. Agora, o que sempre houve na história do cinema ou da fotografia, muita gente fotografa, mas pouca gente fotografa bem. Muita gente que filma e pouca gente que faz bons filmes. Isso sempre houve. Hoje a gente faz mais filmes, é mais democrático o processo. É mais fácil, as câmeras são mais baratas, é mais fácil de conseguir. Mas não é por isso que a gente faz filmes melhores. Tem muitos filmes que são muito ruins por aí. Tem uma crise também do conceito de cada disciplina, não sei como que o cinema vai evoluir daqui a dez anos. Como é que vai ser a fotografia. Como é que vai ser a televisão. A gente está vivendo assim. E é tudo muito rápido. A gente não dedica muito tempo para processar uma ideia, para pensar, para elaborar e ver como funciona. Eu acho que quem precisa fotografar, quem precisa dizer alguma coisa, se expressar, vai continuar buscando. E é nessa persistência que você pode burilar seu talento, e aí você pode na fotografia, seja na palavra, seja na pintura, no grafite, no que for. Quem tem algo a dizer vai ter que continuar produzindo. É a única coisa que eu vejo. Trabalhar, trabalhar, pensar, pensar e ir em frente.

Está circulando na internet uma fala do Robert de Niro

sobre pessoas que se formam em arte. Não sei se alguns de vocês já viram. Ele fala que tu não escolhes, que se, de fato, tu tens essa obsessão por dizer algo, não tem escolha. Não é o melhor que pode acontecer, mas tu não tens escolha, tu tens que ir em frente até acertar, até que um dia tu acertas. É a única coisa que eu vejo porque eu não sei muito como lidar. No meu celular tenho não sei quantos programas de filtros, programas em que câmera pode fechar, fazer zoom, fazer o efeito Super-8, etc. Para que tanta coisa? A gente usa muita coisa e não diz quase nada. Brincadeiras tecnológicas. Nem todos tem algo a dizer. E nem sempre é criativo. Tem que persistir, persistir. E algo que seja uma obsessão sua e que você não tem escolha.

**Mariano Klautau Filho:** Alguém quer fazer mais uma pergunta? Acho que estamos no limite da hora. Podemos encerrar, Jorane? Quería agradecer, mais uma vez, à Jorane. Acho que foi uma conversa excelente, uma das melhores que tivemos ao longo do projeto. E fico muito contente

porque conseguimos conhecer as nuances que fazem a sua trajetória. Jorane, se quiseres falar mais alguma coisa, fica à vontade.

**Jorane Castro:** Eu queria agradecer a todo mundo. Agradecer mais uma vez ao Prêmio Diário pelo convite, pois nem nos meus sonhos mais loucos eu sonhava em ter uma exposição de fotografia. Primeira individual. Eu queria agradecer mais uma vez e dizer que foi muito bacana o processo. Foi trabalhoso porque a gente estava ao mesmo tempo preparando o longa e a exposição. E a gente conseguiu. Os dois estão tão prontos. O filme, a gente vai entrar em montagem no mês julho e, provavelmente, em dezembro ou começo de 2016 fica pronto. Demora, mas é isso mesmo. O lançamento será no ano que vem. Cinema exige também muita paciência.

**Mariano Klautau Filho:** Obrigado, mais uma vez, a todos pela presença e boa noite.

## Notas

- 1 *Autografias* era uma série de palestras com projeções em slides em que a obra de um artista importante da história da fotografia era apresentada e comentada por um fotógrafo. O projeto foi promovido pelo Grupo FotoPará, presidido por Luiz Braga e Patrick Pardini (presidente e vice, respectivamente) no ano de 1985.
- 2 Em 1985, a Fotoativa já existia como espaço de realização de oficinas ministradas por Miguel Chikaoka. Naquele mesmo ano, o Grupo FotoPará é fundado oficialmente tendo como presidente Luiz Braga. As atividades do FotoPará ocorriam no espaço da Fotoativa. Fotógrafos, profissionais do audiovisual e aspirantes participam das atividades das oficinas de Chikaoka, da realização das mostras FotoPará e da fundação do Grupo FotoPará. O projeto das *Jornadas Belém 24h* foi iniciativa do Grupo, que organizou a primeira jornada em 1985.
- 3 A partir deste momento, a cineasta começa a mostrar imagens da produção do filme, descrevendo e apontando detalhes sobre as locações, os personagens e os recursos utilizados na filmagem, o que só faz sentido se em associação às imagens. Por isso, fez-se a opção por suprimir a maior parte do depoimento. No entanto, por suscitar perguntas posteriores nesta conversa, optou-se por destacar este trecho no qual a cineasta descreve a influência da luz da fotografia de Luiz Braga e Miguel Chikaoka na concepção de iluminação do filme

*Amores Líquidos:* “Trabalhamos com um fotógrafo que não conhecia a fotografia paraense, que é o Beto Martins, um cara superbacana de Recife. A gente afinou muito na fotografia. Eu tive que mostrar pra ele vários livros e combinamos trabalhar tendo como referência a fotografia do Luiz Braga e a do Miguel Chikaoka. Ficou assim: tudo que era luz dia, essa luz difusa de inverno, tinha como referência a composição do Miguel. São composições complexas e simples ao mesmo tempo. São volumes de cor, tonalidades, uma coisa mais preto e branco. Quando passamos para a noite, em que a luz não é mais natural, não é a luz difusa do inverno e que é a luz artificial, aí trabalhamos com o Luiz Braga. Havia antes a ideia de uma luz mais agressiva, com cores primárias, mas pensamos depois na concepção entre a difusa e a noturna e, no final, conversei com o Beto, que achamos que conseguimos chegar perto. A ideia não é de uma imitação, e sim de referência. No cinema fazemos muito isso, de se espelhar numa determinada obra ou num autor. Como achei que isso funcionaria para filme, estudar as referências, ele conheceu a fotografia dos artistas daqui pelos livros que passei a ele. A imagem da luz de inverno é completamente difusa, não tem brilho, é uma luz linda, eu acho”.

# Enunciados de um mundo-imagem

Livia Aquino

## # 1

A tese de doutorado intitulada *Picture Ahead: a Kodak e a Construção de um Turista-fotógrafo*<sup>1</sup> trata da fotografia do amador e sua construção histórica no campo do turismo – reflete sobre a criação de práticas sociais e sobre as transformações na percepção da experiência da viagem. Nomeia-se como turista-fotógrafo um sujeito que comporta tanto o turista quanto o fotógrafo amador, mas se constitui, sobretudo, no entrelaçamento de dois já que se encontram implicados na compreensão do uso do tempo livre, de novas possibilidades de deslocamento no mundo moderno e de rituais de afirmação social com base na demonstração de poder econômico e conhecimento.

Fotografia e turismo são aqui compreendidos como um dispositivo, conceito elaborado por Michel Foucault, em função de eles se estabelecerem de forma semelhante a um jogo, ou um programa, a ser seguido, impulsionando e modificando posições e funções determinadas nos discursos, instituições e organizações. A rede formada pelos elementos dessa trama é o que configura o dispositivo. Ao mesmo tempo que ele estabelece saberes, é por eles condicionado, gerando tensão em suas relações de força e, assim, constituindo poderes.

Através desse termo [dispositivo] tento demarcar, em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é

a rede que se pode estabelecer entre estes elementos. (...) O dispositivo está sempre inscrito em um jogo de poder, estando sempre, no entanto, ligado a uma ou a configurações de saber que dele nascem mas que igualmente o condicionam. É isto, o dispositivo: estratégias de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentadas por eles.<sup>2</sup>

No caso do turismo e da fotografia, considera-se que atuam em conjunto, criando discursos, formando organizações e delimitando modos de ação relacionados aos registros da viagem, como um desejo de conhecer e guardar os lugares e, com isso, apoderar-se deles como conquistas. Essa estruturação abrange ações em torno das excursões, do planejamento ao retorno, como um circuito. Um ritual no qual se procura ver e fotografar aquilo que foi visto nos folhetos das agências ou nas fotografias dos amigos, para que, na volta, tudo seja exibido como nova versão do mesmo lugar.

Considerar esses dois campos dispositivo implica também fazer ver o modo como o turista-fotógrafo é atraído a edificar o mundo-imagem que promete sobreviver em eventos cuja suposta importância ele não consegue atingir, senão com a fotografia. Nomear o dispositivo compreende enunciar suas tramas, reconhecendo seus discursos e fazendo emergir as operações que os constituem, evidenciando parte dos costumes relacionados às viagens e aos diversos aprendizados do fotográfico.

Parte-se de uma relação estreita entre a fotografia e o turismo desde o início dessas práticas como atividades de massa. Nesse sentido, a Kodak torna-se peça fundamental pelo seu envolvimento no processo de popularização da fotografia amadora e, conseqüentemente, na construção

dos modos de produzir, consumir e compreender imagens. Por meio de sua publicidade, de estratégias de negócio, da elaboração de um sistema educativo e de ampla cadeia de produção, a Kodak atua na criação de valores relativos à importância do registro da viagem e enfatiza o fato de que sua rememoração pode ser obra do amador. Esse é um dos grandes feitos dessa indústria, e a minha pesquisa atenta para questões notáveis da Kodak desde sua fundação, em 1888, até a década de 1980.

Nessa perspectiva do dispositivo que relaciona saberes, discursos e rituais, nota-se esse processo de massificação da fotografia vinculado a essa indústria que, além de criar produtos fotográficos de fácil manuseio, torna-os acessíveis ao público leigo tanto economicamente quanto pelo modo de usar. No decorrer do século XX, a Kodak se estabelece como uma das maiores empresas ligadas à fotografia no mundo, ambição que remonta à sua fundação, construindo modos de produzir, consumir e compreender imagens. Mais do que inventar produtos fotográficos, a Kodak cria uma prática e um mercado para o fotógrafo amador. Ao designar a câmera como companheira para todas as ocasiões, incluídas as viagens e saídas a campo, a empresa de George Eastman colabora para a instituição de hábitos que ritualizam e ordenam a experiência de fotografar e os modos de consumir fotografia. Desse modo, e em parte com a Kodak, todos passam a ser fotógrafos em potencial e em ordem planetária.

Esse cenário, entretanto, é o resumo da tese. Este artigo parte do prefácio no qual a abordagem foucaultiana acerca do dispositivo enuncia uma operação, um modo de montar um problema que, em certa medida, localiza-se na experiência do contemporâneo. Em *Enunciados de um mundo-imagem* há, portanto, algo circunscrito na atualidade, mas cuja meada vai longe em uma história que entrelaça a fotografia e o turismo. A Kodak não entra nesse momento, e sim um sujeito e uma prática que ela ajuda a engendrar e que, neste artigo, é apontada por meio do trabalho de alguns artistas. Não como uma origem ou uma consequência, é bom deixar claro, mas como um modo de estar envolvido nela. E isso é dispositivo.

*“Com a chegada da primavera, os habitantes das cidades, às centenas de milhares, saem aos domingos levando o estojo a tiracolo. E se fotografam. Voltam satisfeitos como caçadores com o embornal repleto, passam os dias esperando com doce ansiedade para ver as fotos reveladas, e somente quando põem os olhos nas fotos parecem tomar posse tangível do dia passado”. Italo Calvino, no conto A Aventura de um Fotógrafo.<sup>3</sup>*

A fotografia encontra-se imbricada ao turismo com as modificações do tempo e do espaço na modernidade, ganhando fluxo na vida social por meio de rituais e modos de ação diversificados na experiência da viagem. Fotografia e turismo atravessam o século XX forjando operações que comportam, entre outros aspectos, a invenção dos lugares, a ocupação do tempo, o acúmulo dos clichês e a roteirização de uma memória. No final desse período, as concepções acerca da fotografia começam a ser revistas em um contexto no qual o mundo aparenta ter sido por ela varrido. Em *Sobre Fotografia*, de 1977, a crítica norte-americana Susan Sontag trata, em parte, da relação entre a fotografia e o turismo. Sinaliza as consequências de transformar o vivido durante a viagem em registro obsessivo de imagens e o quanto elas funcionam, aparentemente, como prova do programa cumprido.

A onipresença das fotos produz um efeito incalculável em nossa sensibilidade ética. Ao munir este mundo, já abarrotado, de uma duplicata de mundo feita pelas imagens, a fotografia nos faz sentir que o mundo é mais acessível do que é na realidade. A necessidade de confirmar a realidade e de realçar a experiência por meio de fotos é um

consumismo estético em que todos, hoje, são viciados. (...) Ter uma experiência se torna idêntico a tirar dela uma foto, e participar de um evento público tende, cada vez mais, a equivaler a olhar para ele, em forma fotografada.<sup>4</sup>

Segundo a autora, a experiência da viagem passa a equivaler-se à imagem naquilo que nomeia como um “evento”, ou seja, algo que merece atenção e, portanto, acontece em uma fotografia. Assim, considera que, nesse campo do turismo, tudo existe para terminar em uma foto, e fotografar passa a ser tão importante quanto estar lá, produzindo um modo de viajar que pressupõe a presença de um sujeito seduzido por lugares, pessoas e objetos. Dessa maneira é que o turista passa a conferir caráter de acontecimento ao enunciado de um “mundo-imagem” no qual a fotografia é a promessa de sua imortalidade.

A partir da modernidade, fotografar uma viagem torna-se ritual que abrange modos de ação, gestos e circunstâncias que fazem emergir um discurso por meio da imagem. Esse protocolo social da fotografia faz-se coercivo no decorrer do tempo e impele o turista a registrar e presumir conhecer o mundo por meio dela, bem como a decidir sobre seu destino de férias com base em todo um repertório visual criado pelo turismo. Semelhante a um jogo, esse sujeito é atravessado por um circuito de ações como ver, conhecer, experimentar, registrar e gerar memória dos lugares e dos passeios. Há um poder implícito nesse ato que está ligado à demarcação de uma vitória; o turista enfrenta inúmeros obstáculos até chegar à imagem que traz para casa e exhibe aos conhecidos.

E, desse modo, passa a colecionar o mundo em pequenas partes de lugares, pessoas, passeios, hotéis, restaurantes, monumentos e de tudo aquilo a que está exposto. Sair de férias portando uma máquina fotográfica torna-se indispensável, já que as fotografias são um tipo de comprovação do quão inesquecível será a viagem merecedora de um bom roteiro, a dizer que o programa será cumprido com prazer.

O mundo-imagem é, para Sontag, aquele no qual a percepção da realidade é cada vez mais semelhante à construída pela câmera. Logo, tirar fotos “nivela o significado de todos os acontecimentos”<sup>5</sup> e torna-se um evento em si mesmo, em que o fotógrafo pode interferir no que está ocorrendo ou ignorá-lo com a garantia de que, ao final, terá uma fotografia.

A partir dos anos 1980, alguns artistas começam a problematizar o turismo nessa relação com a fotografia, apontando questões sobre o conteúdo e as formas de ver, a serialização, o esgotamento, a posse e a pose. Nota-se, nessa perspectiva, um processo de reconhecimento e registro de tensões entre os dois campos, bem como um exercício crítico acerca das imagens ao deslocá-las no tempo e no espaço de seus usos, restituindo enunciados dos modos de operação da fotografia, principalmente aquela feita por amadores, e produzindo nova percepção e subjetivação da experiência da viagem.

Em 1986, o inglês Martin Parr publica o livro *The Last Resort*,<sup>6</sup> um dos primeiros a mostrar o turista como objeto, destacando esse sujeito que viaja com o intuito de descansar do trabalho e aproveitar o tempo livre. O fotógrafo mantém o foco na prática daquele que se sujeita aos balneários, restaurantes, alojamentos e transportes lotados em New Brighton, na Inglaterra. Essa região retratada por Parr torna-se, durante o século XIX, estância muito popular a serviço das cidades industriais próximas a Liverpool e Lancashire, perdendo sua fama para outros lugares após a Segunda Guerra Mundial. De cunho sarcástico, o ensaio de Parr evidencia questões, como superlotação, que diminui a qualidade da experiência do visitante, e um conflito entre o prazer das férias e a estrutura decadente dos locais escolhidos, que se apresentam com grande quantidade de lixo, falta de higiene e de espaço para os turistas. Entretanto, em *Small World*,<sup>7</sup> outro ensaio que realiza durante a década de 1990 em diferentes sítios turísticos nos cinco continentes, Parr amplia a crônica da vida moderna retratada no balneário inglês. Com o mesmo tom ardiloso, mas agora em escala global, ele trata de lugares, práticas e objetos que se repetem e se acumulam à exaustão.

As imagens mostram os mais diversos lugares – cidades, praias, montanhas – criados, transformados ou simulados em sítios turísticos, como os cassinos e hotéis de Los Angeles e o *Tobu World Square*,<sup>8</sup> no Japão. Neles circula toda sorte de gente, sujeita a aeroportos, ônibus e restaurantes abarrotados, consumindo suvenires e fotografando personagens representantes de outros tempos, como o *soldado romano* ou o *índio norte-americano*. Para o “mundo pequeno” de Martin Parr, o turista é homogeneizado, semelhante em gestos e desejos em todos os locais do mundo.

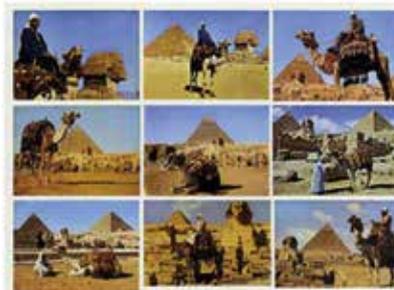
Em *Small World*, diante da Torre de Pisa, a mesma pose se repete por vários turistas e, na Acrópole, um grupo é fotografado enquanto outro se reúne em torno da leitura do guia, reiterando a atitude de não olhar para o monumento. Parr destaca ações envolvendo as fotografias de viagem. Assim, o turista também é fotógrafo em *Small World*: registra seu deslocamento a cavalo na Turquia, contorce o pescoço para fazer uma boa composição da Torre Eiffel, clica crianças pobres da África ou, na Itália, ensina outras como fotografar. Ao mesmo tempo, põe em circulação objetos carregados e alimentados pelo circuito das imagens por meio de guias, pôsteres, roupas e suvenires com estampas de mapas e dos mais variados clichês.

Martin Parr reconhece um sujeito turista e aponta uma espécie de sintoma do mundo em finais de século no grande fluxo de pessoas em busca de imagens. Entretanto, o risco que o artista corre com sua ironia localiza-se em uma fronteira tênue entre a alegoria das *performances* dos turistas e o esvaziamento de um legado deixado pela fotografia com protocolo, que abarca um tipo de perseguição do objeto do olhar, como se ele próprio fizesse parte das anotações de Sontag: “Pare, tire uma foto e vá em frente”.<sup>9</sup> Em outra direção, também nesse período, a partir dos anos 1980, artistas começam a realizar apropriações e extrações da fotografia de seu contexto aplicado de modo a refletir sobre elas. São trabalhos que reconhecem coleções e conjuntos de imagens produzidos e consolidados na cultura moderna, condensados no cotidiano pelo sentido de seus usos, destacando-se aqui alguns ensaios que realizam essa operação com situações típicas do turismo por meio dos

álbuns de viagem, dos cartões-postais, dos guias, das propagandas, dos slides produzidos para projeções familiares e, principalmente, dos diversos clichês que se acumulam mediante todos esses rituais.

O alemão Joachim Schmid começa a trabalhar com apropriações de todos os tipos em *Archiv* (1986), com certo destaque para fotografias de viagem, por meio de cartões-postais ou propagandas de revistas para criar categorias por semelhança com temas como monumentos, aeroportos e sítios turísticos, exibindo, às vezes, um turista posando diante desses cenários.

Expõe os conjuntos em murais que também destacam a condição de repetição dessas imagens [Figuras 1 e 2]. Em 2007, em trabalho intitulado *Meeting* [Figuras 3 e 4], Schmid faz uma seleção de fotos



1 e 2. Joachim Schmid: *Série Archiv*, 1986

publicadas em anúncios de hotéis, nas quais casais posam, felizes, nas locações, mostrando um ideal de modelo e pose para essa ocasião de férias. Como nos ensaios de Martin Parr, há também ironia nessa seleção, que torna evidente a circulação no turismo de um tipo de fotografia.

Em 2006, a artista americana Penelope Umbrico apresenta o mural *Suns From Flickr*, quase 600 mil imagens do pôr do sol feitas por fotógrafos amadores e coletadas de um site de compartilhamento. Umbrico escolhe milhões de fotografias de um único evento – o pôr do sol, denunciando sua condição de clichê. Às vezes desdobra essa coleção de poentes



3 e 4. Joachim Schmid: *Série Meeting*, 2007

lado a lado, destacando o clichê por meio do assunto, de seu uso e da repetição constante. Logo, são obras que evidenciam tipos de eventos característicos desse mundo-imagem do turismo: os monumentos, a pose, o pôr do sol, a praia, o barco ou o quarto de hotel. Também corroboram, em parte, a constatação do quanto a fotografia encontra-se atrelada ao turismo como atividade moderna.

Nota-se, ainda, nesse sentido o catálogo *Contranatura*, que o artista catalão Joan Fontcuberta produz em 2001

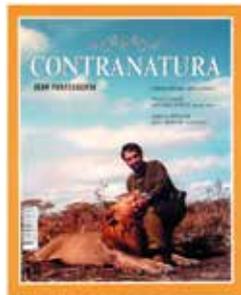


5. Penelope Umbrico: *Sunset Portraits*, 2011

em pequenas séries nas quais cria categorias, como *Honeymoon Suites* (2008), uma seleção de fotos tiradas a partir de janelas de hotéis por casais em lua de mel, ou ainda *Sunset Portraits* (2011), com a silhueta de pessoas na contraluz do sol [Figura 5].

Schmid e Umbrico operam com a extração de conjuntos de imagens de diferentes situações e os expõem

para a exposição em que reúne parte de obras suas, como *Herbarium*, *Fauna*, *Sputnik* e *Constelaciones*. A publicação imita o padrão de arte da revista *National Geographic*<sup>10</sup> [Figura 06], exibindo na capa uma fotografia na qual ele posa ao lado de um leão abatido, simulando um tipo de situação realizada por caçadores a partir do século XIX. A imagem faz parte da instalação *Safari*, montada com diversas propagandas e cartões-postais dessa modalidade de viagem para o continente africano, evidenciando triunfos a conquistar – elefantes, zebras, girafas – como troféus de caça e também como fotografias. Fontcuberta igualmente aborda, com certa ironia, a imagem de que está falando, apropriando-se de alguns clichês construídos ao longo do estabelecimento da cultura que associa fotografia e caçada, reproduzindo-os pelo gestual e pela caracterização de um sujeito a viajar e fotografar suas conquistas [Figura 7].



6 e 7. Joan Fontcuberta: *Contranatura* e *Autorretrato de un turista en un safari fotográfico*, 2001

Já Corine Vionnet, na série *Photo Opportunities*,<sup>11</sup> iniciada em 2005, retira as fotografias de seu lugar e as sobrepõe de modo a criar camadas de centenas de tomadas recorrentes dos lugares. Essa artista suíça também coleta as imagens feitas por turistas em sites de compartilhamento, ratificando um olhar construído: repetem-se o objeto, o enquadramento, o ângulo e a distância da tomada.

Quando superpõe as fotografias, porém, Vionnet tira a opacidade de cada uma e faz com que as camadas apareçam sutilmente, construindo uma nova imagem, com outra densidade. Com grande ênfase, faz surgir um turista figurando como vulto, sem muita definição, diante dos lugares.

O aspecto quase onírico do desfoque gerado com as sobreposições coloca o monumento em suspensão, como se flutuasse no espaço que se reconhece de antemão por tantas outras fotografias vistas em cartões-postais e guias turísticos, como as do Taj Mahal, das pirâmides do Egito, da Golden Gate ou do Coliseu.

Esses artistas apontam para o processo de acumulação e repetição das fotografias, o que, segundo Sontag, torna a viagem uma estratégia para realizá-lo. São trabalhos que trazem à tona a condição de clichê das imagens por meio da uniformização das tomadas, dos estereótipos estéticos e dos modos de utilização.

Sobre o mundo-imagem, cabe lembrar, ainda como enunciação, o filme *Les Carabiniers*<sup>12</sup> (1963), de Jean-Luc Godard. Os personagens Ulysses e Miguel Ângelo voltam da guerra para casa trazendo apenas uma pequena mala; dentro dela, dizem, há tesouros do mundo exibidos em cartões-postais de monumentos, meios de transporte, lojas, obras de arte, indústrias, riquezas da terra, maravilhas da natureza, paisagens, animais, continentes e até planetas. Enfatizam que, naturalmente, cada parte se divide em vários pedaços, que, por sua vez, se repartem em outros. Começam então a colocar sobre a mesa essas pequenas porções de mundo, em movimento compulsivo que, aos poucos, delata sua crença de que aqueles artefatos representam lugares que lhes pertencem. Muito embora o filme retrate uma viagem feita para ir a uma guerra, faz analogia do valor e do lugar das imagens, por meio desses souvenirs que os fazem crer, ingenuamente, na posse do mundo que percorrem. Em parte, são as fotografias que sugerem a noção de permanência da experiência desenhada com a modernidade, e *Les Carabiniers* lembra isso a todos naqueles tempos de crescimento do turismo de massa.

Nesse sentido, nota-se um último trabalho, o documentário *Pacific*,<sup>13</sup> de 2009, do cineasta brasileiro Marcelo Pedroso, que aborda o cotidiano de uma excursão de navio via as imagens realizadas pelos próprios passageiros. Junto com a tripulação, os produtores identificam aqueles que fotografam e filmam e, ao final, pedem o material para o filme. O trajeto entre a cidade de Recife e o arquipélago de Fernando

de Noronha é realizado no feriado de final de ano, e a narrativa intercruzada começa com as famílias saindo de férias e termina no que seria o ápice, a festa na hora da virada, dia que coincide com a chegada à ilha. Assim, Pedroso justapõe diversas experiências de um mesmo evento – o cruzeiro, mencionando um tempo que acompanha a sequência da viagem.

Filmagem e fotografia são tratadas como ações semelhantes: o turista registra tudo para que a experiência seja mediada pela imagem, estática ou em movimento. Esse passageiro de *Pacific* deixa evidências de que viajar pressupõe carregar uma câmera, um tipo de gesto ritual capaz de cancelar a viagem. Diferente do cartão-postal de *Les Carabiniers*, a ação de fazer a própria fotografia é que se torna um souvenir, uma vez que funciona como prova de inscrição e memória da experiência, como no registro do casal que se expõe à câmera em diversos momentos: na cabine e no salão do navio ou no mirante, na ilha.

A estratégia de montagem do filme permite fazer emergirem os procedimentos comuns dos turistas, um registro constante e sequencial de suas atividades e dos momentos esperados. Dessa maneira, ao seguir o fluxo da viagem, Pedroso sobrepõe camadas de histórias por intermédio dos diferentes sujeitos e situações: a saída do aeroporto, a chegada ao porto, o reconhecimento da cabine, os serviços oferecidos, a estrutura do navio, os rituais, a pose e os passeios. Entretanto, junto com isso expõe sobretudo um turista excitado diante do novo e que, paulatinamente, se entedia com a piscina que não funciona tão bem ou com a comida pouco farta, mas que, mesmo assim, fotografa tudo a seu redor.

*Pacific* revela um tipo de registro privado que, muito embora tenha encontrado oportunidade de tornar-se público na atualidade com as redes sociais, surge circunscrito à história dos indivíduos e de suas famílias. Nesse sentido, o filme desvela a intimidade de pequenos gestos e sonhos encenados para a câmera, tornados possíveis e permitidos no espaço do navio, um tanto por ser fechado sobre si mesmo como lembra Michel Foucault,<sup>14</sup> como se existisse uma espécie de permissão nesse tempo e espaço da viagem.

Os “momentos inesquecíveis que guardarão na memória”, segundo sugestão do guia antes do embarque, são criados como tal principalmente por meio dessas representações de seus passageiros, revelando subjetividade atravessada pela construção das imagens. Todos ali sabem performar para a câmera, com maior ou menor desenvoltura, não importa, mas mantêm-se atentos aos códigos aprendidos em outros momentos, como na cena em que o casal faz uma brincadeira com o filme *Titanic* ou para aqueles que se preparam para tirar fotografia diante de um painel com a imagem de suntuosa escadaria, com um comandante que frustra as expectativas do galante personagem construído, em parte, pelo cinema. No mundo-imagem apresentado em *Pacific*, todos os eventos tornam-se dignos de registro, desde as encenações até o roteiro realizado por alguns mostrando os dez andares do navio, com detalhes cuja relevância torna-se de difícil avaliação considerando os limites de quantidade e qualidade nessa relação com as fotografias durante os passeios. A experiência configura-se cada vez mais parecida com aquilo que a câmera mostra: “parece até um filme”, é comentário comum dos passageiros. Assim, como uma ironia, um dos guias de Fernando de Noronha sugere um só caminho para pensar essa ambivalência da fotografia na experiência da viagem. Após a chegada do navio na ilha para passar um dia, depois de três de viagem e tendo mais três de retorno, um turista o questiona sobre quanto tempo podem permanecer naquela praia. Sua resposta rápida garante: “Aqui é só foto mesmo”.

Os trabalhos desses artistas assinalam sintomas da presença da fotografia nessa relação com o turismo, evidenciando alguns enunciados nos quais os dois campos encontram-se enredados. Fazer emergir a trama que envolve a constituição desse mundo-imagem é, em parte, o trabalho que faz sobrepor o mundo-imagem e o turista-fotógrafo. Em “A Aventura de um Fotógrafo”, de Italo Calvino, o personagem Antonino vivencia uma transformação ao ser atraído a tornar-se fotógrafo e passa a questionar o poder dessas imagens em sua vida. Antonino torna-se imanente a um processo que o leva a uma encruzilhada: ou passa a viver fotograficamente, ou passa a considerar fotografáveis todos

os momentos da vida. Crítico de si, avalia então estar diante da loucura ou da estupidez. Embora Antonino não seja um turista, o conto de Calvino funciona como uma espécie de metáfora sobre a maneira como todos são impelidos a gostar da fotografia e também dos fotógrafos, sujeitos que surgem na modernidade, retratados diversas vezes pela literatura e pelo cinema como aventureiros, conquistadores ou exploradores.<sup>15</sup>

Frequentemente relacionado a seu campo de atuação, o fotógrafo tanto pode ser profissional especializado em determinadas áreas – como arquitetura, fotojornalismo, natureza, perícia, publicidade, viagem, retrato e moda – como amador, aquele que apenas “gosta de fotografia”, almeja fazer bons registros da família e das férias e que, às vezes, se dedica com empenho a seu aprendizado. A invenção das câmeras portáteis aponta esse sujeito não profissional a se relacionar com um novo objeto e aprender os modos e lugares possíveis de usá-lo. Assim, esse fotógrafo amador surge sem um papel social muito definido,<sup>16</sup> impelido por uma indústria fotográfica em ascensão a fotografar todos os aspectos de sua vida, um tanto como o personagem de Calvino. No campo do turismo, contudo, esse fotógrafo amador, na condição de turista, é um sujeito que pode comportar o fotógrafo profissional, posto que quase todos passam a ser incitados pelo desejo de tirar férias, viajar e fotografar. Logo, na condição de turista, todo fotógrafo se equipara a um amador que filma e fotografa suas viagens, como o sujeito de *Pacific*.

Como num jogo de espelhos, o turista torna-se fotógrafo, e este, por sua vez, torna-se turista. Turistas-fotógrafos podem diferenciar-se pelo uso da fotografia em práticas não turísticas, mas encontram-se unidos em trama que os aproxima daquelas designadas afirmativamente como tais. O turista-fotógrafo marca sua presença como aquele que carrega uma câmera e está pronto para registrar a viagem em todos os detalhes, como forma de validá-la. Para tanto, muitas vezes aprende como sacar boas fotografias com as imagens realizadas por fotógrafos profissionais, presentes nos manuais, revistas e guias, e também com seus pares por meio dos objetos e rituais que se estabelecem como

protocolos desde o surgimento tanto do turismo quanto da própria fotografia como prática amadora.

Portanto, o turista-fotógrafo vê-se atrelado a uma rede que o leva a sacar todas as fotografias possíveis de suas viagens pelo mundo. Análogo aos irmãos de *Les Carabiniers* ou aos viajantes de *Small World* e de *Photo Opportunities*, ou ao caçador de *Safari*, ou ainda aos passageiros de *Pacific*, esse

sujeito toma posse das coisas e dos lugares por meio das imagens que exhibe como troféus em encontros de amigos. Ao mesmo tempo ele cria e consome imagens no contexto de uma cultura visual relacionada às viagens, fazendo parte de um circuito de operações no qual pequenas partes do mundo são catapultadas para outras tantas, fazendo emergirem sentidos diversos a partir dessas visualidades.

## Notas

- 1 Defendida no Instituto de Artes da Unicamp, em 2014, com apoio da bolsa Fapesp.
- 2 FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. 7. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1996, p. 244.
- 3 CALVINO, Italo. A aventura de um fotógrafo. In: **Os amores difíceis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 51.
- 4 SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 34.
- 5 SONTAG, Susan. *Ibid.*, p. 21.
- 6 Para visualizar: <http://www.martinparr.com/books/>
- 7 Para visualizar: <http://www.martinparr.com/books/>
- 8 Parque localizado em Nikkō, no Japão, com reproduções em pequena escala de quase uma centena de sítios históricos e arquitetônicos de mais de 20 países, como a Estátua da Liberdade, o Empire State, as Torres Gêmeas, as pirâmides do Egito, o Parthenon, a Torre Eiffel, a Sacre Coeur, o Coliseu, a Sagrada Família, o Taj Mahal, entre outros.
- 9 SONTAG, Susan. *Ibid.*, p. 20.
- 10 Revista americana fundada em 1888 pela National Geographic Society. Trata-se de uma das maiores publicações do mundo em circulação até hoje, traduzida aproximadamente para trinta línguas, discorrendo sobre viagem, história, geografia e cultura geral, com grande destaque para a produção fotográfica.
- 11 Para visualizar toda a série: <http://www.corinnevionnet.com/-photo-opportunities.html>
- 12 LES CARABINIERS (Tempos de guerra). Ficção (França, Itália). Direção: Jean-Luc Godard, 80 min., 1963.
- 13 PACIFIC. Documentário (Brasil). Direção: Marcelo Pedrosa, DVD, 72 min., 2009.
- 14 FOUCAULT, Michel. De outros espaços. Conferência no Cercle d'Études Architecturales em 1967. **Architecture, Movement, Continuité**, n. 5, 1984.
- 15 No cinema em *A Doce Vida*, de Frederico Fellini (1960), em *Blow up*, de Michelangelo Antonioni (1966), e em *As Pontes de Madison*, de Clint Eastwood (1995). Na literatura, em contos como “As Babas do Diabo”, de Júlio Cortázar (1959), e “O Olho Silva”, de Roberto Bolaño (2001), ou em romances como *A Insustentável Leveza do Ser*, de Milan Kundera (1984), *O fotógrafo*, de Cristóvão Tezza (2011), e *Eu Receberia as piores Notícias dos seus Lindos Lábios*, de Marçal Aquino (2005).
- 16 SONTAG, Susan. *Ibid.*, p. 18.

## Biografias

**Andréa D'Amato** (São Paulo, SP, 1972) Vive em São Paulo. Fotógrafa, formada em Jornalismo, com especialização em fotografia contemporânea e experiência no mercado editorial. Sua pesquisa incorpora instalação, manipulação e outros aportes à imagem técnica. Um dos temas desenvolvidos pela artista é a iconografia do seu entorno familiar. Suas fotografias foram expostas no Museu de Arte em Addis-Abeba, na Etiópia; no Museu Nacional de Arte em La Paz, na Bolívia; e na Pinacoteca do Estado em São Paulo. Em 2014 participou da mostra coletiva *Enquanto Você Não Estava Aqui*, na RED Studios, em São Paulo. Em 2015, seu trabalho foi selecionado para a projeção *Olhavê + Foto em Pauta*, no Festival de Tiradentes, e no Encontro de Fotolivros do PhotoEspaña.

**Carolina Krieger** (Balneário Camboriú, SC, 1976) Vive em São Paulo. Fotógrafa autodidata, em meados de 2009 descobriu a fotografia como forma de expressão, como um olhar sobre o lugar-entre. Prêmios: Prêmio Brasil Fotografia|Porto Seguro – Prêmio Aquisição (2013). Exposições individuais: *O Espelho do Avesso* – Lianzhou International Photo Festival, China (2013), e *O Espelho do Avesso* – Galeria Ateliê Aberto, Campinas, SP (2012). Exposições coletivas: *PHotoEspaña Descubrimientos*, Madrid (2014); Coletiva Prêmio Brasil Fotografia|Porto Seguro, São Paulo (2013). Residências artísticas: Ateliê ENA com Eustáquio Neves, Diamantina, MG (2014). Leituras de portfólio: *Trasatlántica PHotoEspaña São Paulo* (2013) e *III Fórum Latino-Americano de Fotografia/SP* (2013).

**Daniela de Moraes** (Santa Maria, RS, 1977) Vive em São Paulo. Designer, fotógrafa e professora. Formada em Desenho Industrial pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp/Bauru) e mestre em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), obteve bolsa de pesquisa científica nas áreas de Fotografia e Antropologia Visual durante a graduação e o mestrado. Há dez anos é docente. Atualmente leciona disciplinas ligadas à imagem nos cursos de Comunicação e Design Editorial nas Faculdades Integradas Rio Branco e Fotografia na Escola Panamericana de Artes em São Paulo. Tem vários projetos autorais em andamento.

**Dirceu Maués** (Belém, PA, 1968) Vive em Brasília. Mestre em Arte pela Universidade de Brasília (2015), com graduação em Artes

Plásticas pela mesma instituição (2012). Atuou como fotógrafo dos principais jornais impressos em Belém-PA de 1997 a 2008. Em 2003 iniciou trabalho autoral nas áreas da fotografia, cinema e vídeo, o qual tem como base pesquisas com a construção de câmeras artesanais e utilização de aparelhos precários. Em 2009 foi artista residente, pelo programa Rumos Itaú Cultural, em Künstlerhaus Bethanien/Berlim. No mesmo ano recebeu a Bolsa Funarte de estímulo à criação artística e participou do projeto Encontros com a Fotografia – FNAC. Participou, como artista convidado, da 16ª Bienal de Cerveira, Portugal (2011), e do 17º Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC\_Videobrasil (2011), durante o qual recebeu o prêmio de Residência em WBK – Vrije Academy – Haia, Holanda. Seus trabalhos fazem parte dos seguintes acervos: Coleção Pirelli-Masp de Fotografia; Coleção FNAC; Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC – Videobrasil; MAC-PR (Museu de Arte Contemporânea-PR); MARP (Museu de Arte de Ribeirão Preto); MEP (Museu do Estado do Pará); Coleção Joaquim Paiva e Coleção Rubens Fernandes Junior.

**Edu Monteiro** (Porto Alegre, RS, 1972) Vive no Rio de Janeiro. Artista visual, fotógrafo e pesquisador. É doutorando em Arte pela UERJ e mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pela UFF. Em 2014 realizou a exposição individual e lançou o livro *Saturno* (Azougue Editorial) no Rio de Janeiro, São Paulo e Recife. No mesmo ano participou do Lianzhou Foto Festival, na China, com a exposição individual *Autorretrato sensorial* e participou, como artista convidado, do I Focus Photographie ParisPhoto, na França. Em 2012 foi finalista do prêmio Photovisa na Rússia e, em 2009, finalista do II Prêmio IILA de fotografia na Itália. Em 2011 participou do FotoRio com a exposição individual *Autorretrato Sensorial*. Em 2009, com apoio do Itamaraty, documentou os emigrantes brasileiros nos Estados Unidos para o projeto *The Brazilians*. Em 2007 foi responsável pelo registro fotográfico e pesquisa iconográfica do *Inventário para Registro e Salvaguarda da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil*, realizado pelo Ministério da Cultura e o Iphan. De 1992 até 1996 foi coordenador de Fotografia na Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre.

**Elaine Pessoa** (São Paulo, SP, 1968) Vive em São Paulo. Artista plástica, pós-graduada em Fotografia pela Fundação Armando Álvares Penteado – SP (2014), cursou disciplinas sequenciais de

Artes Plásticas na FAAP-SP (2011/2012). Também formada em Farmácia Industrial, com pós-graduação em Administração da Produção pela Fundação Vanzolini Poli/USP-SP. Prêmios: 2013 – Prêmio Aquisitivo no Salão de Artes Visuais de Vinhedo (SAV–2013); 2011 – Menção Especial (Prêmio Honorífico) na 5ª Bienal Nacional de Gravura – Olho Latino, Atibaia, São Paulo. 2004 – Menção Honrosa na XI Bienal de Miniaturas Gráficas Luisa Palácios, Caracas, Venezuela. Obra em coleções públicas: Acervo artístico da Prefeitura de Vinhedo, no Centro Cultural Engenheiro Guerino Mário Pescarini, Vinhedo/São Paulo/Brasil; Print & Drawings Cabinet in Cremona Civic Museum, Cremona, Itália; AIE – Italia Association of Ex Libris, Novara, Itália; Taller de Artistas Gráficos Asociados Luisa Palácios TAGA Caracas, Venezuela; Florean Museum, Maramures/România; Museu Olho Latino, Atibaia, São Paulo; Sakima Art Museum, Okinawa, Japão; The Americas Biennial Exhibition of Contemporary Prints, USA; The Organizing Committee of Guanlan International Print Biennial, Guanlan, China. Página oficial: <http://elainepeessoa.com.br>

**Felipe Ferreira** (Rio de Janeiro, RJ, 1989) Vive em Niterói. Graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense, atualmente é mestrando em Estudos dos Processos Artísticos pelo PPGCA-UFF. Cursa, em paralelo, o Programa de Formação em Práticas Artísticas Contemporâneas da EAV Parque Lage. Participou de exposições coletivas, como o Salão de Artes Visuais Novíssimos (2014), a Mostra de Artes Peixe Vivo (2013) e a coletiva *Em Obras* (2013). Sua produção recente reúne elementos que partem, muitas vezes, de um repertório lúdico ou kitsch, produzindo trabalhos em diversas linguagens como fotografia, vídeo e objetos.

**Gui Mohallem** (Itajubá, MG, 1979) Vive em São Paulo. Graduado em Cinema e Vídeo pela ECA/USP. Expôs pela primeira vez em uma individual em Nova York, em 2008. Nos anos seguintes, teve exposições no MuBE, no Sesc Pompeia e nas galerias Olido, Babel, Baró Cruz, Luciana Caravello e Emma Thomas. Expôs também nos EUA, na Islândia e na Estônia. Participou do programa *Descubrimientos*, do Photoespaña e do 18º Festival Sesc\_Videobrasil. Em 2011 ganhou o 2º lugar no prêmio Conrado Wessel. Participou programas de residência artística em São Paulo e em Beirute, no Líbano. Tem dois livros publicados: *Welcome Home*, 2012, independente, e *Tcharafna*, 2014 (Pingado-prés). Foi palestrante nos principais festivais de fotografia do país. Suas obras estão nas seguintes

coleções: Itaú Cultural, Luiz Chrysostomo, Nilo Cecco, Fernando Abdalla, Alfredo Setúbal, entre outros.

**Guy Veloso** (Belém, PA, 1969) Vive em Belém. Graduado em Direito (1991), fotógrafo desde 1989 com diversas publicações e mostras nacionais e internacionais. A convite dos curadores Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos, participou da 29ª Bienal Internacional de São Paulo/2010. Foi curador-chefe de Fotografia Contemporânea Brasileira na XXIII Bienal Europalia Arts Festival, Bruxelas-Bélgica, 2011/12. Acervos: Essex Collection of Art from Latin America (ESCALA), Colchester-Inglaterra; Coleção Nacional de Fotografia, Centro Português de Fotografia, Porto-Portugal; Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro; Museu da Fotografia de Curitiba; Banco de Dados Itaú Cultural – Projeto Rumos, 1ª edição; MABE–Museu de Arte de Belém-PA; Coleção Joaquim Paiva/ Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; MAR – Museu de Arte do Rio, Pirelli / MASP e MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo. Exposições: 33º Salão Arte Pará (artista homenageado), 2014; *Geração 00 – A Nova Fotografia Brasileira*, 2011; *Miradas del Mundo*, Pamplona –Espanha, 2008; *A Fotografia na Construção da Imagem da Nação*, de Boris Kossoy e Lília Schwarcz, 2013. Participou das publicações *Fotografia no Brasil, Um Olhar das Origens ao Contemporâneo*, de Angela Magalhães e Nadja Peregrino, em 2005; e *Outras Fotografias na Arte Brasileira do Século XXI*, de Moacir dos Anjos, Luisa Duarte, Isabel Guedes e Julia Rebouças, em 2015.

**Isis Gasparini** (São Paulo, SP, 1989) Vive em São Paulo. Artista visual e bailarina, mestranda em Poéticas Visuais no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA–USP). Graduada em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado (2011) e pós-graduada em Fotografia pela mesma instituição (2014). Dedicar-se especialmente a fotografia e ao vídeo, investigando nesses meios a complexidade das relações entre espectador e obra de arte, considerando o olhar uma espécie de performance diante da imagem. Participou do programa de residência artística da Faap na *Cité Internationale des Arts*, em Paris. Recebeu o Prêmio Medalha de Ouro em Fotografia no 22º Salão de Artes Plásticas Bruno Giorgi, na Casa de Cultura Rogério Cardoso, e também o 1º prêmio aquisição pela obra *...O que nos olha*. Participou, como convidada, da 46ª Anual de Artes da Faap e de exposições coletivas em São Paulo, Rio de Janeiro, Paraná, Helsinki (Finlândia) e Paris (França). Sua obra integra os acervos da Fototeca da Biblioteca Panizzi (Reggio Emilia/

Itália); Galeria La Maudit (Paris/ França); Museu de Arte Brasileira-MAB (São Paulo/SP) e Museu de Belas Artes de Mocooca, SP.

**José Diniz** (Niterói, RJ, 1954) Vive no Rio de Janeiro. Pós-graduado em Fotografia na Ucam. Frequentou vários cursos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e Ateliê da Imagem, dentre outros. Em 2014 lançou PERISCOPE, que teve menções como o melhor livro do ano pela MEP – Maison Européenne de la Photographie e pelo ICP – International Center of Photography, em Nova York. Em 2012 recebeu o Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia e, em 2011, curadores do Fotofest Houston selecionaram seu trabalho para a bienal Discoveries of Fotofest. Fez exposições individuais no CCJF (Rio), Centro Cultural Recoleta (Buenos Aires), Sala CdF (Montevideo), Ulko Gallery (Krasnodar – Rússia), ArtMedia Gallery (Miami), dentre outras, e coletivas no Rio, São Paulo, Houston, Moscou, Buenos Aires, Montevideu, Paraty, Porto Alegre, Belém, entre outras. Tem fotografias em coleções como Museum of Fine Arts Houston, MAM-Rio/Coleção Joaquim Paiva, Green Library-Stanford University, Museo de Arte Contemporaneo de Salta, Museo Franklin Rawson em San Juan, dentre outras.

**Solon Ribeiro** (Crato, CE, 1956) Vive em Fortaleza. Graduado em Arte e Comunicação e Especialização em Fotografia na L'Ecole Superieure Des Arts Decoratifs, Paris, França. Realizou as individuais *O Cinema É Meu Playground* – Museu de Arte Contemporânea do Ceará, Fortaleza; *Perdeu a Memória e Matou o Cinema*, Galeria Athena Contemporânea, Rio de Janeiro; *Quando o Cinema se Desfaz em Fotograma*, Funarte, Rio de Janeiro e Galeria Virgílio, São Paulo. Entre as coletivas de que participou estão *Artistas comprometidos? Talvez* – Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal; *Tatu: Futebol, Adversidade e Cultura da Caatinga*, Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro; *Through the Surface of the Pages*, Boston, EUA; *Metrô de Superfície I*, Centro Cultural São Paulo, São Paulo, SP. Tem trabalhos nos acervos do Museu de Arte Moderna de São Paulo, Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar, Fortaleza e da Fundação Nacional de Arte, Rio de Janeiro.

**Júlia Milward** (Rio de Janeiro, RJ, 1983) Vive em Brasília. Graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e em Artes Plásticas pela Université Paris 8, França. Mestre em Fotografia Contemporânea pela École Nationale Supérieure de la Photographie (França) e em Poéticas Contemporâneas pela

Universidade de Brasília (UnB). Participou de diversas coletivas no Brasil, França, China e Canadá. Realizou uma exposição individual, participou de oito publicações e de uma residência artística. Ganhou o prêmio Arca-Suiss.

**Karina Zen** (São Paulo, SP, 1968) Vive em Florianópolis. Formada em Fotografia – Especialização em Cor, na Escola Riccardo Bauer em Milão, Itália. Inicia sua inserção no circuito de arte contemporânea em 2008. Trabalha com fotografia, vídeo e instalação para a realização de suas obras. Principais exposições: XVIII Bienal de Cerveira, Portugal; Modos de Permanência – Centro Universitário Maria Antônia, São Paulo/SP; Vídeos da Coleção MAR, Museu de Arte do Rio/RJ; Premio Lapsus, Fondazione Studio Marangoni – Florença/Itália; Teatro Studio Scandicci – Florença/Itália; *Eu Fui o que Tu És e Tu Serás o que Eu Sou* – curadoria Josué Mattos, Paço das Artes – São Paulo/ SP. Prêmios: 32º Arte Pará, Belém/PA; Prêmio Elisabete Anderle de Estímulo à Cultura – Florianópolis/SC; 3º Prêmio Belvedere Paraty de Arte Contemporânea – Paraty/RJ; Salão de Arte de Mato Grosso do Sul/MS; 11º Salão de Artes Visuais de Guarulhos/SP. Coleções permanentes: Museu de Arte do Rio – M.A.R. e Museu de Arte Contemporânea de Campo Grande/MS.

**Lara Ovídio** (Natal, RN, 1985) Vive em Natal. Atualmente trabalha como docente de fotografia e fotógrafa freelancer. Graduou-se em Comunicação Social – Audiovisual pela Universidade de Brasília, em 2012, e dedica-se à fotografia desde então. Em 2014 residiu na Cidade do México cursando o Seminário de Fotografia Contemporânea do Centro de la Imagen, para o qual foi selecionada. Em seu trabalho pergunta sobre o tempo que passa através de imagem e texto. São objetos de sua experimentação, coisas, dias, corpo e a paisagem. Participou da exposição *São Rafael Velha*, na Pinacoteca do Estado do Rio Grande do Norte e na Galeria Espaço Duas, em 2014. No ano anterior, participou com trabalhos do *Aferidor de Vuelos* – coletivo que integra – da exposição *Objeto Orientado* e com trabalhos individuais da exposição *Linha Tênu*e, ambas na Galeria do Espaço Piloto/UnB. Em 2012 foi selecionada para a ExpoContemporânea, que aconteceu no Solar Bela Vista em Natal e no interior do estado.

**Marcelo Costa** (São Paulo, SP, 1968) Vive em São Paulo. Graduado em Medicina Veterinária pela Unesp–Botucatu, em 1991; em Fotografia pela Escola Panamericana de Arte, em

2011. Pós-graduado em Fotografia pela FAAP em 2013. Participa de grupo de estudos no Hermes Artes Visuais, com Nino Cais e Carla Chaim. Participou das exposições 43° Salão de Arte Contemporânea de Santo André–SP, 2015; 18° Salão de Artes Plásticas de Catanduva–SP, 2014; 21° Salão de Artes Plásticas de Praia Grande–SP, 2014; 65° Salão Paranaense, Museu de Arte Contemporânea, Curitiba – PR, 2014; e Constelações, Galeria Zipper, SP, 2015.

**Marcílio Costa** (Marabá, PA, 1977) Vive em Belém. Graduado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Pará–UFPA. Artista visual e poeta. Coordenador do Projeto SENDAS: pontos e fugas da linguagem, que promove encontros e debates no campo das linguagens artísticas. Participou das mostras: 2015 – Selecionado para o projeto SESCConfluências de Artes Visuais; 2015 – *Entre o Rumor e o Silêncio*, projeto de exposição individual selecionado no edital de pautas da Galeria Theodoro Braga; 2014 – Participou da Feira Independente Latino-americana de Arte Contemporânea, São Paulo-SP; selecionado para o Festival 5 minutos expandidos com a videoarte *Crescemos*; Salvador–Bahia; e III Salão Xumucuís de Arte Digital, Belém. Realizou roteiro e direção de *Pedaços de Pássaros*, curta-metragem, selecionado pelo edital do Ministério da Cultura; 2012 – Roteiro e direção de *Para VLER*, série de três curtas-metragens, projeto selecionado pelo Edital Curta Cultura, TV Cultura do Pará; 2013 – Lançamento do livro *Depois da sede*, obra vencedora Prêmio Dalcídio Jurandir de Literatura 2010, na categoria Poesia, Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves; 2011 – Roteiro e direção de *A Outra Voz*; videoarte, 2º lugar no II Prêmio Cidade de Belém – Prefeitura Municipal de Belém/IPAMB; 2011 – Prêmio Fotografia no II Prêmio Cidade de Belém – Prefeitura Municipal de Belém/IPAMB; 2011 – *Planta Cultura*, arte pública realizada em Marabá – PA, 2010 – *Todas as Ruas*, projeto de criação literária – Bolsa Funarte de Criação Literária; 2009 – Roteiro e direção, junto com Andrei Mirlha, de *Muragens: Crônicas de um Muro*, curta-metragem de animação; 2008 – *Celina*, livro de poemas vencedor do Prêmio Vespasiano Ramos da Academia Paraense de Letras (Editora Paka-tatu); 1999 – Participou da I Exposição de Arte Contemporânea de Marabá.

**Marco A. F** (Lajeado, RS, 1984) Vive em Porto Alegre. Mestrando em Poéticas Visuais pelo Instituto de Artes da UFRGS e bacharel em Comunicação Social pela Unisinos. Foi um dos ganhadores do XII Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia 2012 com o

ensaio *Já Não é Mais Verão*, que resultou em sua primeira exposição individual, apresentada na Casa de Cultura Mário Quintana (Porto Alegre), no Ateliê da Imagem (Rio de Janeiro) e no Festival Photovisa (Krasnodar, Rússia). Com o mesmo ensaio, foi finalista do Prêmio Fundação Conrado Wessel 2013. Em parceria com o jornalista e crítico de arte Eduardo Veras, lançou a publicação *Viagem pela Linha Invisível*, um relato sobre a fronteira do Brasil com a Argentina e o Uruguai. Esse projeto foi exposto na Galeria Mascate (Porto Alegre), Casa das Onze Janelas (Belém) e Galeria Act'Image (Bordeaux, França). Atua como professor no Grupo de Estudos em Fotografia da Galeria Mascate e na Fluxo – Escola de Fotografia Expandida.

**Marise Maués** (Abaetetuba, PA, 1964) Vive em Belém. Graduada em Geografia pela Universidade Federal do Pará e Artes Visuais pela Universidade da Amazônia. Trabalha com a fotografia desde 2004, tendo iniciado seus estudos na linguagem fotográfica na Associação Fotoativa, por meio da Oficina Photomorphosis. Desenvolve trabalhos autorais na área de fotografia. Membro do Coletivo CêsBixo. Possui participação em Salões de Artes em Belém, a saber: 3º Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia; XIX e XX Salão Primeiros Passos realizado pelo CCBEU, Salão Argonautas de Fotografia; 2º e 3º Salão SESC Universitário de Arte Contemporânea; 1º Salão de Fotografia da Marinha/Belém (menção honrosa); 4º Concurso Universitário de Fotografia da Fotografe Melhor (menção honrosa). Artista convidada no V Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia (2014); Participação na exposição *Territórios e Escritas Contemporâneas* (2014).

**Pedro Cunha** (Fortaleza, CE, 1970) Vive em Belém desde 1995. Graduado em Administração de Empresas. Participou de salões e exposições coletivas, tais como: Salão Unama Pequenos Formatos (Belém, 2006 e 2012); Salão Arte Pará (Fundação Romulo Maiorana, Belém, 2007); Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia (Belém, 2013); *Olhares Interculturais Pará-Argentina* (Sala Augusto Fidanza, Belém, PA, 2005); *Eterno Feminino* (Fotoativa, Belém, 2008); *Escrituras* (Galeria do Banco da Amazônia, Belém, 2008); *Fotoativa Pará cartografias contemporâneas* (SESC São Paulo, 2009); *Transfigurar* (Galeria Elf, Belém, 2009); Exposição Indicial – SESC (Belém, 2010); *Coletivo/Individual Kamara Kó* (Galeria CCBEU, Belém, 2012); *100MENOS10* (Galeria Theodoro Braga, Belém, 2012); *O olhar que vem da terra* (Galeria Virgílio, São Paulo, 2012); *Além de um Lugar* (Caixa Cultural, Brasília, 2014), *Silêncios e Vazios*

(Galeria CCBEU, Belém, 2014). Teve a primeira exposição individual *Miragem Urbana* inaugurando a Galeria Kamara-Kó, em agosto de 2011. Possui obra no acervo do Banco da Amazônia.

**Pedro Veneroso** (Belo Horizonte, MG, 1987) Vive em Belo Horizonte. Bacharel em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFMG e mestrando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada na Faculdade de Letras da UFMG, o artista pesquisa as interseções entre arte, ciência e tecnologia. Iniciou sua carreira em 2006, participando de exposições nacionais e internacionais desde então, entre as quais: *Equilibrium*, realizada em Saint Louis e Bloomington, EUA, em 2011 e 2012; *Impact 7*, realizada em Melbourne, Austrália, em 2011; *Mostra LABMIS*, realizada no MIS-SP em 2012; *Novas Aquisições 2010/2012* da Coleção Gilberto Chateaubriand, realizada no MAM do Rio de Janeiro em 2012; *Os que Chegam com a Noite*, instalação na Noite Branca – MG realizada no Parque Municipal de Belo Horizonte, em 2013. Foi artista residente no Ja.Ca (Belo Horizonte), em 2010; no Museu da Imagem e do Som (São Paulo), em 2011; e no projeto LABarca (Florianópolis), em 2014. Como membro-fundador do coletivo Marginalia Project, foi premiado com o 1º lugar no Festival Conexões Tecnológicas, em 2008, e indicado ao Prêmio Sergio Motta, na categoria Início de Carreira, em 2009; ainda em 2009, o coletivo foi premiado no 4º Edital Filme em Minas para o desenvolvimento da instalação *Lugar Algum*, exposta em Belo Horizonte.

**Pio Figueiroa** (Recife, PE, 1974) Vive em São Paulo. Iniciou sua carreira no fotojornalismo, no Recife. Em 2003, fundou o coletivo Cia de Foto, em São Paulo. Ensaios produzidos pelo coletivo integraram mostras importantes, como o *Carnaval*, no Wexner Center (Ohio, EUA, 2014); *Marcho*, no Masp (São Paulo, 2013); *Agora*, no Museu Berardo (Lisboa, 2012); *País Interior*, no Instituto Tomie Ohtake (São Paulo, 2012); *Retiro II – Bom Retiro e Luz*: um roteiro, Sesc Bom Retiro, São Paulo, 2013; *The Russian Moment*, Russian Museum Marble Palace, São Petersburgo, Rússia, 2012; *Brazilian Photography*, Shiseido Gallery, Tokyo, Japan; *Documental Imaginário*, Espaço Oi Futuro, Rio de Janeiro, Brasil; *Tecnofagias*, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, Brasil. A partir de 2013, o artista passou a se dedicar a projetos individuais, entre os quais *E Agora, Fotografia?*, ciclo de oficinas e palestras realizados ao longo do ano de 2014, no Sesc São Paulo, em 2014, em co-curadoria com Ronaldo Entler, Eder Chiodetto e Lívia Aquino.

**Régis Duarte** (Uruguaiana, 1972) Vive em Porto Alegre. Graduado em Arquitetura (UniRitter/Porto Alegre), em Advertising Design pelo Instituto Pratt de Nova York e pelo Instituto de Moda e Tecnologia. Fez formação em Arte no Fleisher Art Memorial. Premiado pelo Instituto Marc Chagall. É diretor do Barraco Multiespaço e da Galeria Mascate, estúdio de criação e produção de ensaios onde desenvolve, também, marca própria com criações em vestuário de edição limitada. Expôs individualmente no Brasil, Rússia e Uruguai. Integrou exposições coletivas no Brasil, China, Rússia e Argentina, incluindo o festival Paraty em Foco 2015. Finalista na Open Call do Festival de Fotografias de Cabo Verde, África, 2014. Obras nas coleções Joaquim Paiva; MACRS; IEAVI, Acervo Galeria Mascate e coleções particulares.

**Sérgio Carvalho** (Teresina, PI, 1969) Vive em Fortaleza. Participou das exposições *Pedras que Cantam* (mostra coletiva), Palácio da Abolição, Fortaleza, 2004; *Gente do Delta* (coletiva), Fortaleza e Brasília, 2007; *Docas do Mucuripe*, Fortaleza, 2008; *Filhos do Brasil*, São Paulo, 2008; *Escravos – Fórum Social Mundial*, Belém, 2008; *Retrato Escravo*, Brasília, 2010; *Barbearia do Tempo*, Fortaleza, 2011; *É Tudo Fotografia*, Fortaleza, 2011; *A Carne Nossa de Todos os Dias*, 2011; *Imagem Mágica*, 2012; *Às vezes, Criança – Um Quase Retrato de uma Infância Roubada*, 2012; *Homens Caranguejo*, 2013, entre outras. Participou dos festivais DeVERcidade, Fortaleza; Salão de Abril, Fortaleza, 2006; XIV Unifor Plástica, Fortaleza – 2006/2011; Foto Arte Brasília, 2009; Festival de la Luz – Encuentros Abiertos de Fotografia – Buenos Aires, 2010; Internacional Photobook Festival 20 II (Kassel, Alemanha); Encontros de Agosto, Fortaleza; II FestFotoPoa, Porto Alegre, 2014; Encontros da Imagem, Braga/Portugal, 2014. Prêmios: 2º lugar e menção honrosa – *Everyday in Small Business*, Viena, Áustria, 2002; Prêmio Chico Albuquerque de Fotografia – Fortaleza/ 2009; Menção honrosa – Poy Latam – Categoria Melhor Livro de Fotografia Latino-Americano – 2013. Publicações: *Docas do Mucuripe*, 2010, em coautoria com o fotógrafo Paulo Gutemberg; *Retrato Escravo*, 2010, em coautoria com o fotógrafo João Roberto Ripper; *Barbearia do Tempo*, 2011; *Às vezes, Criança – Um Quase Retrato de uma Infância Roubada*, em coautoria com o poeta Rubervarn Du Nascimento, 2012; *Homens Caranguejo*, em coautoria com os fotógrafos Chico Sérgio Nóbrega, Henrique Cláudio, entre outros.

**Tiago Coelho** (Santo Antônio da Patrulha, RS, 1985) Vive em Porto Alegre. Graduado em Cinema (Porto Alegre) e master em Fotojornalismo pela EFTI (Madri). Atualmente é professor de fotografia na Universidade Unisinos. Selecionado para a World Press Photo Masterclass 2015 e Foam Paul Huf Award 2013. Terceiro lugar na convocatória do Paraty em Foco – multimídia com *O Marketing*. Entre suas principais exposições individuais estão *The Marketing*, no Lianzhou Foto Festival, China; *La Voz de la Ropa*, no Cdf de Montevideú; *The Voice of Clothing*, no Photo Visa festival, Rússia; *Doña Ana*, no MUMbat, Museo de Bellas Artes de Tandil, Argentina e Santander Cultural, FestFotoPoa, Porto Alegre, Brasil; *É Tudo Teatro*, na Galeria Mascate, Porto Alegre, Brasil. Finalista da Open Call do Festival de Fotografia de Cabo Verde, África. Participou de exposições coletivas no Brasil (Masp, MARGS), Argentina, Uruguai, Rússia, Portugal, Espanha e Suíça. Está nas coleções Joaquim Paiva, Pirelli/MASP, MACRS and EFTI e de particulares.

**Tom Lisboa** (Goiânia, GO, 1970) Vive em Curitiba. Mestre em Comunicação e Linguagens, atua como artista visual, professor de cinema e fotografia. Sua produção de artes visuais entrelaça a fotografia com o vídeo, a intervenção urbana, a webart, a literatura e a pintura. Realizou diversas exposições individuais e coletivas, e recebeu os prêmios Funarte Marc Ferrez de Fotografia em 2012 e o Prêmio Porto Seguro de Fotografia 2005. Foi incluído na exposição e livro de Eder Chiodetto, *Geração000 – A Nova Fotografia Brasileira*, e convidado a integrar a Bienal de Cerveira/Portugal (2013) e PhotoVisa/Rússia(2015). É graduado em Ciência da Computação pela Universidade Federal do Paraná e mestre em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná. Participou da edição de 2014 do Prêmio Diário Contemporâneo de fotografia.

**Tuca Vieira** (São Paulo, SP, 1974) Vive em São Paulo. Graduado em Letras (alemão) pela FFLCH-USP. Fotógrafo profissional desde 1991, trabalhou no Museu da Imagem e do Som, Sesc SP e agência N-Imagens. Fez parte da equipe do jornal *Folha de S. Paulo*. Participou de diversas exposições no Brasil e no exterior. Participou de festivais como Photoespaña e Paraty em Foco, e das Bienais de arquitetura de Veneza (2007) e de São Paulo (2013). Possui fotografias nas coleções Pirelli/MASP, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Instituto Moreira Salles, entre outras. É colaborador das revistas *Piauí* e *ZUM*, de fotografia contemporânea.

Foi vencedor do Prêmio Funarte de Arte Contemporânea 2013, do Prêmio Porto Seguro de Fotografia e do Prêmio Folha de Jornalismo. Atualmente é fotógrafo independente, desenvolvendo projetos sobre cidade, arquitetura e urbanismo.

**Victor Saverio** (Niterói, RJ, 1982) Vive em Niterói. Artista visual graduado em pintura pela Escola de Belas Artes EBA/UFRJ. Desde 2005 desenvolve trabalhos e realiza projetos no campo das artes visuais. Suas obras são elaboradas por uma multiplicidade de materiais que extrapolam qualquer restrição. Participou recentemente de uma edição da exposição *Abre Alas 10* na Galeria A gentil carioca – Rio, e uma individual no solar do Jambeiro – Niterói, onde apresentou o resultado do ensaio *Particularidades*.

#### PARTICIPAÇÕES ESPECIAIS

**Rafael Bandeira** (Belém, PA, 1992) Vive em Belém. Bacharel, formado em Artes Visuais pela UFPA. Foi bolsista pelo Programa de Intercâmbio Santander, Escola de Belas Artes/UFRJ. Também estudou na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e foi estagiário do Museu de Arte do Rio (MAR)–RJ. Salões dos quais participou: *Belvedere de Arte Contemporânea de Paraty: performance Corpos Fluidos*, 2013; *Salão da Universidade da Amazônia de Pequenos Formatos: instalação Imersão*, 2013; *Salão Primeiros Passos do Centro Cultural Brasil-Estados Unidos: fotografias Corpos Fluidos III*, 2013. Participou da exposição *Belém Insular*, resultado do projeto *Arte Sesc Confluências*, 2015. Premiada com o primeiro lugar no edital LGBT do Salão Transarte Brazil com a série *Alice e o Chá Através do Espelho*, São Paulo, 2015.

**Ramon Reis** (Belém, PA, 1992) Vive em Belém. Graduando em Artes Visuais na Universidade Federal do Pará. Atuou em 2013 como bolsista pesquisador do projeto *Sobre a Pele; o Rio: a Paisagem no Território da Cultura, Atravessando o Campo da Arte*, coordenado pela professora Cláudia Leão. Participou do V Salão Sesc Universitário de Arte Contemporânea no Centro Cultural Sesc Boulevard, em Belém, 2013, e III Salão Xumucuí de Arte Digital na Galeria de Arte do CCBEU em Belém, 2013.

**Véronique Isabelle** (Quebec, Canadá, 1983) Vive em Belém. Graduada em Artes Visuais pela Universidade Laval (Quebec) e pela Escola Superior de Belas Artes de Marselha (França), é mestre

em Antropologia Social pela Universidade Federal do Pará, onde atualmente desenvolve seu doutorado também em Antropologia. Trabalha com pintura, gravura e instalação. Já expôs em Quebec, na França, em Belém e São Paulo e participou de diversas residências artísticas. Dentre suas individuais, destaque para *Larguer les Amarres* (2005) e *Le Quai et L'Écho* (2008), ambas exibidas na Galerie 67, em Québec, e *Paisagens Engolidas* (2013) na Casa Rosada em Belém. Em 2014 realizou, enquanto curadora e artista, o projeto *Do Norte ao Norte*, com artistas canadenses que vieram a Belém

participar de residências e exposições. Em 2014 realizou a curadoria, junto com Camila Fialho, da exposição *Alastramento no Atelier 397*, em São Paulo. Participou ativamente do *Atelier do Porto* entre 2011 e 2013 e realizou vários projetos de colaboração com outros artistas, com instituições locais e diversas comunidades como o *Porto do Sal*, a aldeia Guarani de Nova Jacundá, a Aldeia Sai Cinza do Alto Tapajós e em Jamaci, na Ilha de Paquetá. Suas obras fazem parte das coleções Loto-Québec, SSQ, e de várias coleções particulares.

## VI PRÊMIO DIÁRIO CONTEMPORÂNEO DE FOTOGRAFIA Comissão de Seleção e Premiação

**Lívia Aquino** Fotógrafa e pesquisadora no campo da imagem. Mestre em Mídias e doutora em Artes Visuais pela Universidade de Campinas (Unicamp). Coordena e leciona na Pós-graduação em Fotografia da Fundação Armando Álvares Penteado (Faap-SP). Participou de exposições no Centro Cultural São Paulo (CCSP), no Centro Cultural da Caixa e no Instituto Tomie Ohtake em São Paulo, na Fototeca de Cuba em Havana, e na mostra *Descubrimientos* no Festival PhotoEspania, em Madri. Em 2003, ganhou o Prêmio Porto Seguro Revelação. Edita o blog *Dobras Visuais*.

**Marisa Mokarzel** Curadora, crítica e pesquisadora em Artes. Professora do Mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura e dos cursos de Artes Visuais e Moda, da Universidade da Amazônia (UNAMA). Mestre em História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e doutora em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará. Atua em comissões e projetos de curadoria no Brasil, entre eles Rede Nacional Funarte Artes Visuais; Prêmio Marcantonio Vilaça; Prêmio PIPA; Bolsa Pampulha; Bolsa Estímulo à Produção – CCBNB, Fortaleza (CE). Foi curadora do Rumos Visuais – Itaú Cultural em São Paulo e Arte Pará, em Belém. Publicou, em 2014, o livro *Navegante da Luz* sobre o trabalho de Miguel Chikaoka.

**Val Sampaio** Artista e pesquisadora em Artes. Professora da Universidade Federal do Pará, na Faculdade de Artes Visuais. Mestre e doutora em Comunicação e Semiótica (PUC-SP) e Pós-doutorado em Poéticas Digitais (ECA/USP). Coordena o Grupo de Estudo Territórios Híbridos, em arte e tecnologia. Participou das exposições *Carta Aérea*, na Kunsthaus, Wiesbaden, Alemanha; *Amoreiras – 3M Arte Digital* com o Grupo Poéticas Digitais, Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo; *Cidade Rede* na Casa das 11 Janelas; *Entre Lugares*, no Museu da UFPA; e *Cavername* – Festival ART.MOV, em Belém.

**PROGRAMAÇÃO DO PROJETO**  
**ESPAÇO CULTURAL CASA DAS ONZE JANELAS**

**VI Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia**  
**Mostra Tempo Movimento – selecionados e premiados**

Andréa D'Amato, Carolina Krieger, Daniela de Moraes, Dirceu Maués, Edu Monteiro, Elaine Pessoa, Felipe Ferreira, Gui Mohallem, Guy Veloso, Isis Gasparini, José Diniz, Júlia Milward, Karina Zen, Lara Ovídio, Marco A. F, Marcelo Costa, Marcílio Costa, Marise Maués, Pedro Cunha, Pedro Veneroso, Pio Figueiroa, Sérgio Carvalho, Solon Ribeiro, Tiago Coelho e Régis Duarte, Tom Lisboa, Tuca Vieira e Victor Saverio. Participações especiais de Rafael Bandeira, Ramon Reis e Véronique Isabelle

**MUSEU DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ**  
**Diante das cidades, sob o signo do tempo**  
Mostra de Jorane Castro – artista convidada

**MUSEU DA UFPA e CCBEU**  
**Palestras e encontros**

*Enunciados de um mundo-imagem [ou o que poderia ser um selfie de todos nós]* - Lívia Aquino  
*De Etienne-Jules Marey a David Claerbout, ou como o tempo fotográfico jamais deixou de ser*  
*assombrado pelo trabalho do movimento da imagem* - Philippe Dubois  
*Fotografia, cinema, fotografia* - Uma conversa com Jorane Castro - mediação de Mariano Klautau Filho

**Workshop**

*Escavar, recordar: narrativas fotográficas a partir de reapropriações e laboratório de Cianotipia* - Ionaldo Rodrigues

**AGRADECIMENTO**

Pedro e Lia Scaramuzza (cessão da obra de Gui Mohallem)

**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 e Marcelle Maruska

**Textos**

Lívia Aquino, Mariano Klautau Filho e Philippe Dubois

**Fotografias dos espaços expositivos**

Irene Almeida - páginas 18 a 23, 40, 57 e 86

**Imagens da Capa**

Frente: Edu Monteiro –Saturno

4º Capa: Ramon Reis – *Cosmografias*

**Imagens de abertura**

Jorane Castro (pág. 4), Tiago Coelho e Régis Duarte (pág. 6), Carolina Krieger (pág. 8) e Pedro Cunha (pág. 10)

VI Prêmio  
**Diário**  
contem  
de Fotografia  
porâneo

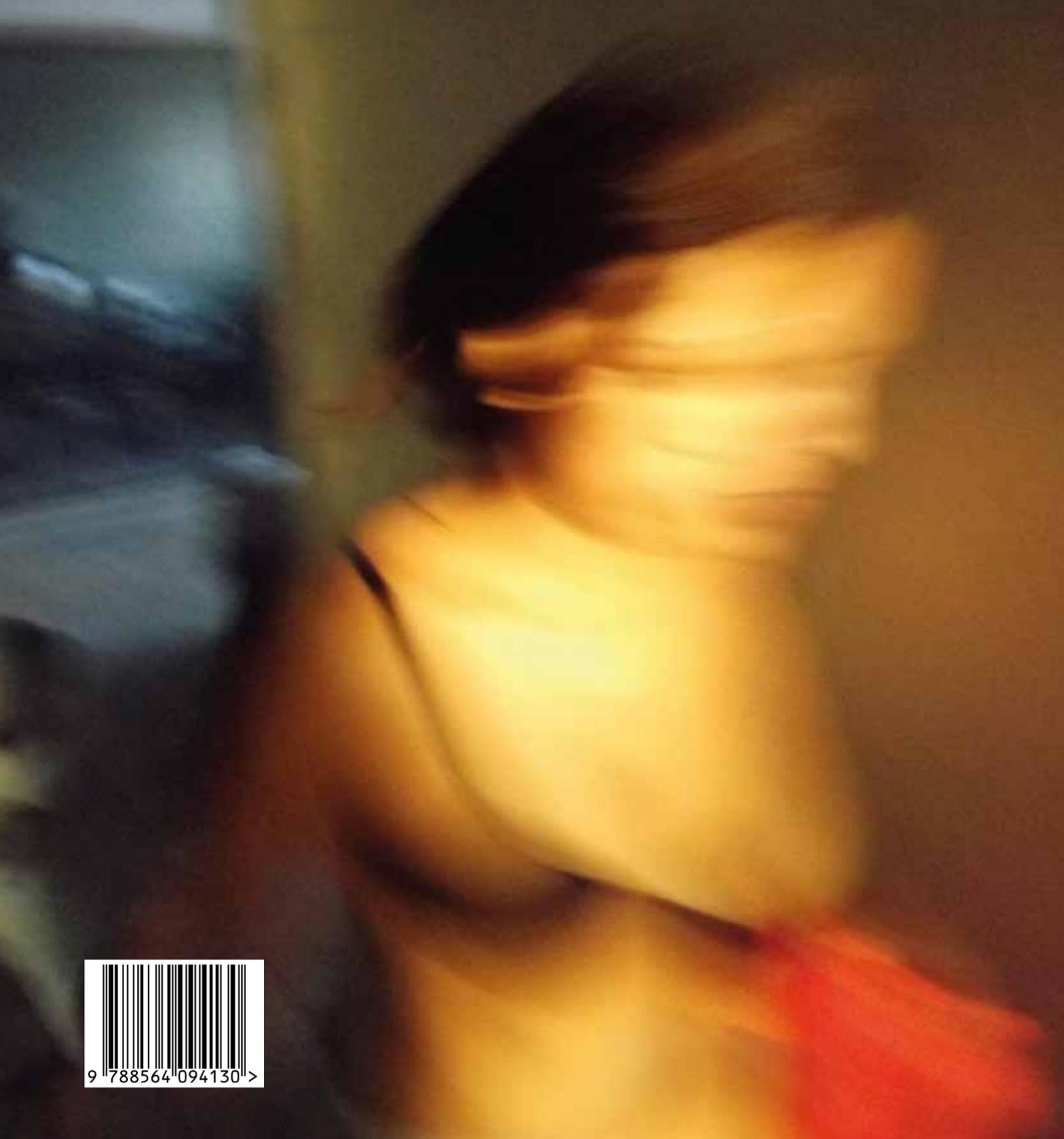
REALIZAÇÃO

PATROCÍNIO

COLABORAÇÃO







9 788564 094130 >