

Prêmio **Diário**
contemporâneo
de Fotografia



Cultura Natureza

Prêmio **Diário**
contemporâneo
de Fotografia

Cultura Natureza

Diário do Pará
Belém
2013

FICHA TÉCNICA DO PROJETO

RBA – Jornal Diário do Pará – Rede Brasil Amazônia de Comunicação

Jader Barbalho Filho (Diretor Presidente do Diário do Pará) · Camilo Centeno (Diretor Geral da RBA)
Francisco Melo (Diretor Financeiro)

RBA – Marketing

Daniella Barion (Gerente de Marketing) · Natasha Guerreiro (Coordenadora de Marketing)
Marcelle Maruska (Analista de Marketing)

RBA – Desenvolvimento

Luis Folha (Gerente de desenvolvimento) · Oscar Alencar (Supervisor de desenvolvimento) · Paola Wilm (Web Design)

Projeto Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia

Mariano Klautau Filho (Curador Geral) · Lana Machado (Coordenadora de Produção) · Irene Almeida (Produtora)
Luis Laguna (Produtor) · Joyce Nabiça (Assistente de produção) · Andrea Kellermann (Designer Gráfico)
Heldilene Reale (Coordenadora de Ação Educativa) · Luciana Medeiros (Assessora de Imprensa)

Comissão de seleção

Armando Queiroz, Luiz Braga e Maria Helena Bernardes

Montagem das Exposições

Manoel Pacheco (Kiko)

Espaço Cultural Casa das Onze Janelas

Simão Robison Oliveira Jatene (Governador do Estado do Pará) · Paulo Chaves (Secretário de Cultura do Estado)
Carmen Cal (Diretora do Sistema Integrado de Museu e Memórias) · Armando Queiroz (Diretor do espaço Cultural Casa das Onze Janelas)
Zenaide de Paiva (Coordenadora de Ação Educativa)

Museu da Universidade Federal do Pará

Jussara da Silveira Derenji (Diretora) · Paulo Souza (Coordenador de Ação Educativa)

Colaboração

Sol Informática

Apoio Cultural

INSTITUTO DE ARTES DO PARÁ

P 925 Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia: cultura natureza / textos Mariano Klautau Filho, Maria Helena Bernardes, Andréa Feijó e Val Sampaio. – Belém: Diário do Pará, 2013.

[164p.] il.

ISBN 9978-85-64094-11-6

1. Fotografia - Brasil. I. Klautau Filho, Mariano. II. Bernardes, Maria Helena. III. Feijó, Andréa. IV. Sampaio, Val.

CDD – 770.981

REALIZAÇÃO

COLABORAÇÃO

APOIO CULTURAL

PATROCÍNIO



Cultura e natureza das imagens

O IV Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia destaca as diversas nuances da relação entre o Homem e a Natureza, explorando os traços culturais que foram estabelecidos nessa relação. As mudanças que a sociedade promove em si mesma e, evidentemente, os impactos sobre a natureza que vêm como consequência acabam por interferir nas infinitas manifestações culturais que existem e que variam bastante, dependendo do lugar, da origem das pessoas e do momento histórico em que acontecem.

O comportamento, as reações, os cenários e os personagens são tratados nessa mostra pelo talento, sensibilidade e senso de oportunidade dos fotógrafos. Os trabalhos selecionados tornam-se documentos dessa constante evolução para uns e involução para outros. A importância das imagens captadas pelas lentes daqueles que integram a exposição revela-se na dinâmica entre o homem e a natureza. Aliás, a arte fotográfica cumpre esse diálogo com a sociedade.

Jader Fontenelle Barbalho Filho
Diretor-Presidente do Diário do Pará



Diálogos entre o homem e a natureza

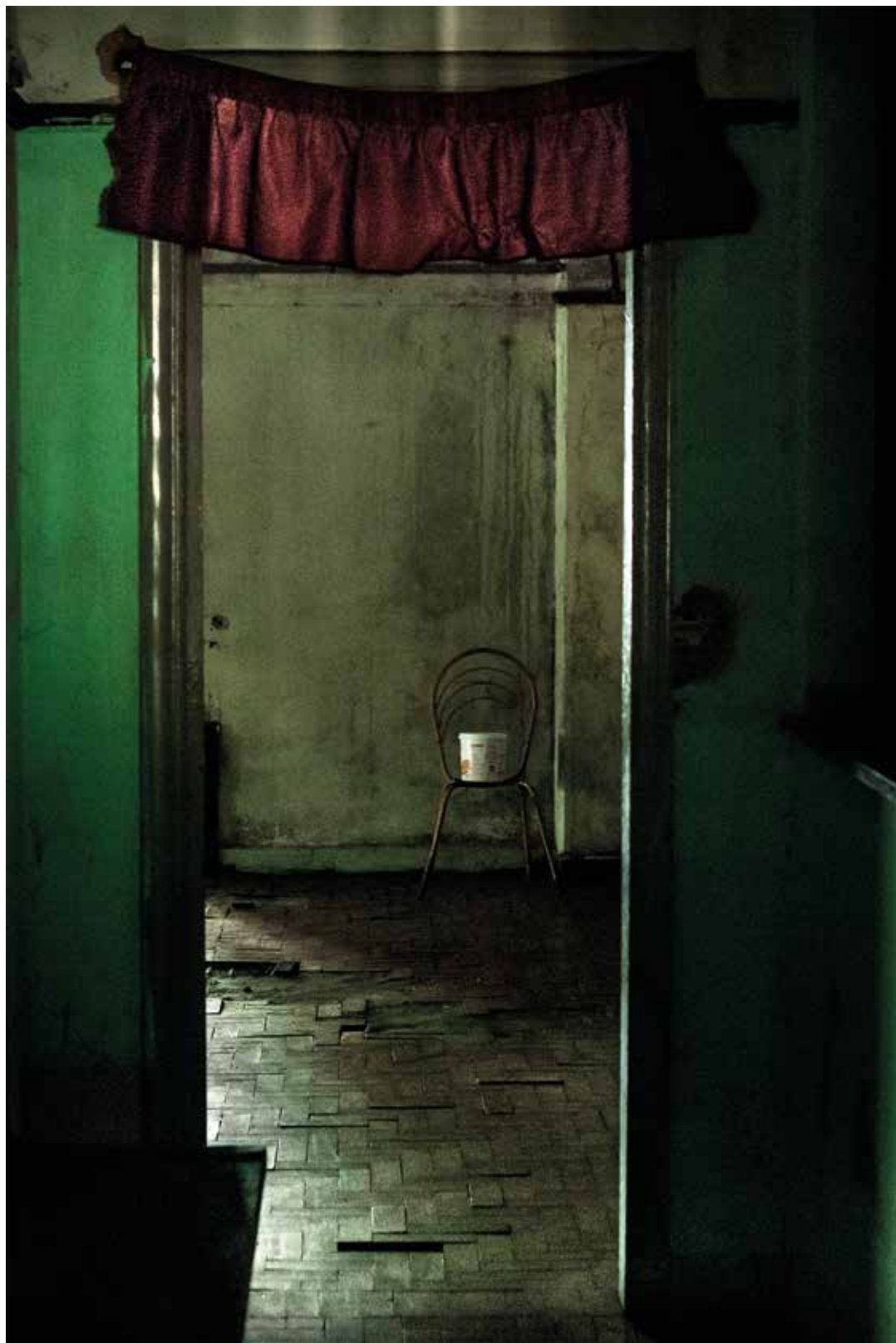
Entre nossos valores, cuidar do planeta, crescer e evoluir juntos estão presentes no tema da quarta edição representado neste catálogo: Homem Cultura Natureza.

Estamos no Pará desde a década de 1970 e aqui atuamos em negócios de mineração, logística e energia. Além de nossas operações, realizamos ações que contribuem para o desenvolvimento das regiões onde estamos presentes. Nosso apoio para a conservação do meio ambiente, como na preservação da Floresta Nacional de Carajás, mantida pelo Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade (ICMBio), e nossas ações para valorização e em respeito aos costumes e a cultura do nosso povo são exemplos disso.

Ao patrocinar o Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia desde 2010, em parceria com a Rede Brasil Amazônia de Comunicação (RBA), orgulhamo-nos de acompanhar nossos talentos da fotografia serem reconhecidos e ganharem visibilidade nacional.

Desejamos que todos se deliciem com a arte de nossos fotógrafos, impressas nas páginas deste catálogo.

Paulo Ivan Campos
Gerente de Relacionamento e Comunicação Pará – VALE



O museu como cenário das imagens

O Museu da Universidade Federal do Pará recebeu, pelo quarto ano, mostras e atividades do Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia. Dessa vez, o museu abrigou a mostra especial Cenário e Personagem, que reuniu, no segundo andar, jovens artistas paraenses misturando linguagens e suportes; e, no salão principal do primeiro andar, a artista convidada, Walda Marques, com a individual *Românticos de Cuba*, série na qual retratou expressões e ambientes da Cuba contemporânea. Em seu trabalho, a artista promoveu o convívio de suas fotografias e objetos com os quartos e salas do prédio do museu, seu tempo de fausto e de pequenas tragédias cotidianas da cidade. Os retratos formais e austeros dos dois governantes do século passado, Lemos e Montenegro, este o antigo proprietário da casa, conviveram com a atmosfera criada pelo trabalho de Walda, um retrato feito de retratos.

Realidades diversas, no tempo e no espaço, dos que viveram na casa e dos habitantes de Havana; a da casa impressa na decoração de forros e paredes, nos vidros trabalhados e detalhes ornamentais. A dos cubanos trazendo um Caribe próximo e negado, um colorido tão familiar e escondido. As imagens, os objetos e a música que se ouvia como num rádio ao longe se mesclavam com a casa e suas próprias memórias.

Walda Marques instalou no museu uma outra casa, com novos habitantes e imaginação própria. Por alguns meses convivemos, romanticamente, com os novos hóspedes trazidos por ela. Foi um privilégio.

Jussara Derenji
Diretora do MUFPA



Fluxo e contrafluxo da fotografia

Ao chegar à sua quarta edição, o Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia antevê seu traçado de longo curso. Estruturado pela seriedade e competência curatorial, esta iniciativa provoca o movimento necessário de contrafluxo ao regime cordato das marés. Refletir, repensar, destacar, provocar a partida para novos rumos, eis suas contribuições mais evidentes, marcantes. A urgência do fazer artístico impescinde da elaboração de um pensamento crítico. Expondo, mostra-se. Mostrando-se, permite-se ao outro. Permitindo-se, cresce.

A Casa das Onze Janelas sente-se feliz e honrada por participar desta jornada. Jornada de portos seguros revigorantes e tempestades desafiadoras.

Armando Queiroz
Diretor do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas



Sumário

Paisagens artificiais <i>Mariano Klautau Filho</i>	13
Artistas Premiados	19
Artistas Selecionados	37
Histórias de Península e Praia Grande (fragmentos) <i>Maria Helena Bernardes</i>	94
Projeto Adote um Urubu: Arte, Natureza e Participação Social <i>Andréa Feijó</i>	103
Walda Marques · Artista Convidada	112
Os lugares do retrato <i>Uma conversa com Walda Marques</i>	125
Cenário e personagem <i>Mostra Especial</i>	135
Taxonomia do invisível: projetos Água e Mangueiras <i>Val Sampaio</i>	146
Biografias	155



Paisagens artificiais

Mariano Klautau Filho

A ideia de equilíbrio entre homem e natureza muitas vezes foi – e ainda tem sido dos mais diversos modos – construída pela tradição dos gêneros retrato e paisagem. A fotografia veio para contribuir, ampliar e redimensionar essa atuação do homem sobre o mundo natural.

Os trabalhos reunidos aqui exercitam elementos propostos pelo projeto e fazem da ideia de natureza e cultura um campo de ruído, conflito e diálogo. Seria a paisagem a primeira motivação que arrebatava os artistas que trabalham com a fotografia. Seria, num segundo momento, a natureza dos meios fazedores de imagem e o campo cultural em que atuam como aparatos manipulados pelo artista. A confluência dessas duas instâncias, ou seus pontos de atrito e construção de sentido, é o elemento motivador da proposição da quarta edição do projeto.

Premiados

Derrelição, de **Rafael Adorján** e **Daniela Alves**, é uma intervenção no espaço-tempo de uma ruína. A série fotográfica, na qual uma mulher passeia entre os escombros de uma casa em demolição, tem tratamento cromático sóbrio, precioso na composição e distendido na narrativa. Assume força final em sua dimensão performática, pois jamais se mostra um elogio à ruína, e sim um exercício de enfrentamento das memórias em meio ao desamparo. O termo que dá título ao trabalho é o mote dos artistas para pensar o sentido de existência ligado ao lugar que habitamos. Na inexistência desse lugar, quais os novos sentidos possíveis a serem inventados no estado de abandono?

Wagner Almeida, em *Livrai-nos de todo o Mal*, põe o sentido da vida em discussão, reflete sobre a natureza humana quando fotografa corpos de jovens que perderam suas vidas na violência urbana. A escrita sobre a pele – tatuagens verbais agarradas à religião – torna-se frágil diante

do caos social. Wagner Almeida fotografa quase num gesto de afago e proteção ao morto, numa espécie de consolo à tentativa inútil do homem de segurar-se em algo insuficiente como garantia de vida.

O *Cobogó*, de **Emídio Contente**, experimenta os limites da fotografia artesanal, em *pinhole*, utilizando materiais encontrados no espaço urbano, especialmente os tijolos de seis furos, que são transformados em experiência de formação da imagem. Ao deslocar e isolar objetos inventando micropaisagens, o artista joga contra a ideia natural da captação fotográfica e a favor da montagem e do ardil.

Selecionados – Paisagens artificiais

Na trama entre a natureza e a cultura, entre a fotografia e a paisagem, observamos a enorme extensão que a imagem pode abranger na experimentação das poéticas. O movimento veloz da paisagem de **Ana Mokarzel** e a beleza dos seus rastros de cor quase nos iludem com seus efeitos pictóricos. Porém, a sequência que dá corpo à paisagem nos leva do pitoresco ao sinistro. A paisagem que vemos passar é um lago morto, um não-lugar no espaço da estrada – o Km 14 do título – com restos de árvores queimadas. Um lugar modificado violentamente pelo homem, uma paisagem agressiva, quase oculta pela vegetação verde que se dilui no primeiro plano das imagens.

A natureza está presente nos interiores de **Mariana Galender** e nos exteriores de **Ismael Monticelli**. Em *O Deserto dos Tártaros*, Monticelli fotografa paisagens lunares, nevadas, marítimas, distantes e que remetem a geografias isentas da presença humana cuja força da natureza é soberana. Porém, tudo se constrói engenhosamente, caprichosamente em miniaturas, tendo o “dom naturalista” da imagem fotográfica a seu favor. Pequenas paisagens naturais inventadas em microcenários de maquete se

transformam em grandes espaços envolventes. A alusão à obra homônima de Dino Buzatti pode conter algumas chaves de leitura em que não só a representação da natureza é um desafio à vontade humana, mas também na qual a imagem fotográfica é um jogo verossímil e eficiente para inventar lugares.

Em *Fuga #3 – Lugares que Queriam Ser Casa*, a natureza representada pelas imagens de Mariana Galender é idealizada, enquadrada e organizada para enfeitar salas e aposentos. Poltronas, tapetes, mesas de ambientes que parecem compartimentos de convivência social são adornados por quadros, aquários, pinturas de paisagem. O intuito desses lugares é criar um ambiente em que a vida natural se instale e ofereça um conforto familiar apoiado na aproximação de uma certa natureza, ainda que seja artificial.

Os trabalhos de **Pedro Cunha** e **Maura Grimaldi** tomam o espaço urbano como interface da presença humana na natureza. A cidade aparece como obra ordenada, quieta, harmônica nos tipos de enquadramento rigorosamente gráficos; signos catalogáveis de uma solidez adquirida, construída. Porém, os silêncios que perpassam as imagens abrigam peculiaridades.

Miragem urbana, de Pedro Cunha, usa o formato panorâmico para dar amplidão aos ambientes internos, tranquilos na idealização de uma cidade-miragem na qual a arquitetura promoveria a intersecção perfeita entre realidade construída e paisagem sonhada. Já as *Esquinas*, igualmente quietas, de Maura Grimaldi, contém a ordenação, a concretude gráfica organizada pela artista na forma de quadrantes. O rigor plástico de certo traço construtivista, deixa entrever na aproximação mais íntima do olho com a imagem, o aspecto noturno, evasivo, misterioso de um cenário a ser preenchido na escolha por qual caminho tomar diante de uma esquina: “É justamente diante de duas direções que se encontra uma esquina; ela é o encontro de duas vias que abrem uma a outra”, diz a artista. Em ambos os trabalhos, a figura humana está latente nos lugares, seja por uma

vontade idealizadora e olhar enganado pela miragem, seja pela dúvida e pelo percurso errante na aparente quietude no traçado das fachadas.

Em *(Des)ocupação*, de **Lucio Adeodato**, e *Destraços_contra_tempo*, de **Heber Bezerra**, a cidade moderna do século XX ou a cidade histórica de um passado glorioso são vistas por dois microcosmos: um prédio abandonado no centro de São Paulo e um muro como anteparo diante da paisagem de Ouro Preto. Ambos operam com os vestígios da transitoriedade, representam a passagem de vidas e nomes que ocupam provisoriamente o ambiente urbano, não mais idealizado pelo projeto progressista, e sim em situação de limite. As imagens de Adeodato flagram a intimidade de quartos, salas e vãos de um edifício que se tornou residência de grupos sem moradia fixa. O improvisado das instalações, os móveis e objetos pessoais falam de um lugar sem passado nem futuro; imagens “capturadas num intervalo de tempo em que o local não tem pertencimento, não é nem dos antigos proprietários nem dos movimentos sociais que lá estão”, informa o artista. Na composição das imagens, uma vida ordenada se revela, na tentativa do abrigo em meio ao imprevisível da condição social.

Em *Destraços_contra_tempo*, Heber Bezerra fotografa um muro onde vemos registrados diversos nomes, riscados anonimamente como personagens sem rosto, inscritos na paisagem urbana de Ouro Preto. Fotografados e manipulados em vídeo, os nomes ganham movimento e se apagam no curso do tempo. O desenho sonoro da videoinstalação insere ruídos compondo uma paisagem de vestígios, recriando uma Ouro Preto soturna e projetada para o futuro.

Escuridões

A atmosfera soturna envolve num mesmo campo os trabalhos *Visagens*, de **Bethania B.**, *O Lago*, de **Larissa Pinho Alves**, e *O começo é sempre o Escuro*, de **Leticia Razani**. O impulso motivador dos trabalhos se dá em ambientes e paisagens muito distintas. Em *Chaves*, na Ilha do Marajó;

no interior de florestas e lagos, na Finlândia; e um terceiro lugar não identificado geograficamente, mas que remete a um contato com a paisagem natural.

O Marajó obscuro de Betânia B. resulta da sua imersão nas casas, no contato com seus moradores durante a noite, atmosfera onírica também marcada pelas lendas, causos e histórias de visagem, termo adotado especialmente pelos habitantes da região amazônica, tanto na cidade como no interior para nomear as assombrações. A história de fantasmas e lendas costuma fazer parte das rodas de conversa das cidades do interior. O clima que envolve esses encontros, essas gentes, esses ambientes domésticos, foram captados com aguçado interesse pela artista.

Com lanternas para iluminar seus retratados, suas casas e os encontros em volta da mesa, Betânia B. conseguiu realizar um trabalho sofisticado e documental com elementos difusos, experimentações narrativas, testando o potencial imaginativo da imagem fotográfica sobre um lugar determinado e geografado no mapa cultural do Brasil. A artista chegou ao imaginário popular – que convencionalmente um trabalho de documentação trataria de modo mais profícuo – ao jogar com o espectador a experiência da dimensão misteriosa e imprecisa das histórias contadas ao longo das noites marajoaras.

Larissa Pinho Alves trouxe para a imagem, os passeios no interior sob o “sol da meia-noite que nunca se põe” na Finlândia, em atividades realizadas com outros parceiros em uma residência artística no país nórdico. Em um exercício de separar as imagens de seus referentes; o passeio, o lugar, as pessoas com quem conviveu e trabalhou; a artista refotografou as imagens (numa projeção) e as recombina em uma sequência que embora não obedeça a lógica do registro, aproxima a artista e o espectador de um ambiente vivenciado, e reinventado na mistura entre a paisagem natural e certo mistério evocado por um fenômeno natural particular, o sol da meia noite. *Lago* é constituído por exercícios de ficção extraídos da vida.

Já Leticia Razani adota a pura ficção, mesmo que se assemelhe visualmente aos trabalhos anteriormente mencionados. Usa uma iluminação pontual – talvez a mesma luz de lanterna usada por Betânia B. – para inventar percursos, mistérios, lugares e objetos fantasmáticos. As três artistas tomam aspectos relacionados à paisagem natural para o objetivo do artifício que a fotografia pode experimentar.

Tempo e lugar vividos

Dentre os trabalhos antes citados, é o de Larissa Pinho Alves que insiste mais especialmente na dimensão vivida; busca “fotografar experiências potencialmente memoráveis”, como propõe a artista. Essa poética perpassa de modo geral os trabalhos de **Gui Mohallem, Amanda Amaral, Leo Bitar, Ricardo Hantzchel e Fábio Cançado**, cada um com ritmo e intenções próprias.

O branco forte e a aspereza dos *Homens de Sal*, de Ricardo Hantzchel, saltam para além do estatuto do documental, porém não teriam a mesma temperatura e timbre se não fossem construídos como imagem por uma aproximação mais alongada com o lugar, uma observação mais detida sobre seus assuntos e por uma investigação da natureza daquela cultura, como é próprio de um projeto documental. Hantzchel atua sobre a região dos lagos no Rio de Janeiro, onde o processo de extração do sal ainda conserva métodos do século XIX. A paisagem e o homem daquele lugar e seu método de trabalho estão com os dias contados. O ofício de salineiro “tende a se extinguir silenciosamente nas próximas duas décadas”, declara o artista. Trata-se de um ambiente em que o homem está exposto à luz radical, rebatida intensamente por superfícies brancas. As imagens refletem uma paisagem dura, rigorosa; a série resulta num equilíbrio entre natureza e corpo, mas não no sentido pitoresco, e sim numa relação de resistência. Uma relação afinada entre os procedimentos documentais, vivência do lugar e apuro visual.

Welcome home, de Gui Mohallem, reúne imagens de uma fazenda no interior norte-americano, um santuário onde se encontram pessoas em torno da celebração da passagem da primavera para o verão. Um ponto de intersecção relativa ao movimento da órbita da terra. Esse encontro anual, chamado também de “a montanha”, acontece no contato direto com a paisagem natural e instaura nos participantes uma aproximação com sua natureza, espiritual, afetiva e sensual. Esses elementos foram sendo construídos como imagem pelo artista à medida que ele foi se inserindo na comunidade, ao longo de três anos, até a sua entrada como adepto da celebração. As narrativas realizadas por Mohallem situam-se entre a aproximação do desconhecido e certo instinto de retorno a casa. Seus personagens estão soltos entre a mata e o reconhecimento do abrigo original. As imagens possuem densidade onírica, mas tudo parece palpável, como uma experiência sentida no corpo.

As narrativas também são o campo de Amanda Amaral e o seu território de experimentação da fotografia doméstica, de intimidade familiar. Utilizando-se de um preto e branco que remete a fotografia analógica; ao uso do papel comercial de superfície brilhante e aos elementos que emulam a banalidade de retratos casuais, a artista reescreve pequenas histórias que poderiam ter saído de uma combinação aleatória do ato de remexer a caixa de sapatos guardada pela família.

A intenção de Amanda Amaral é desenraizar o aspecto naturalizante das fotografias familiares, distanciar – pela imagem – pessoas próximas, amigos e parentes, de suas contingências simbólicas restritas pelo convívio cotidiano. Embora a artista tente desfazer esses laços, algo permanece na atmosfera das imagens – reforçado pela cadência sequencial –, na relação entre retrato e paisagem e que nos abre uma zona de compartilhamento, torna a imagem ambígua ou obscura, próxima da experiência do espectador. Sensação similar acontece no campo aberto, céu escuro povoado por pipas nas fotografias de Fábio Cançado em *Pipagaia*; trabalhos que exercem em sua concretude

real o fio que nos liga à natureza. Ao fotografar os garotos concentrados na sustentação das pipas, no combate pelo território aéreo, o artista cria um campo visual de grande beleza plástica e de reflexão sobre o jogo infantil com a natureza: “O menino que sabe ler o vento e gerar com a mão um volante da direção de sua pipa do céu é um pequeno herói”, diz o artista.

Em *Extremos*, de Leo Bitar, temos um ambiente sonoro no qual a paisagem marítima em vídeo lentamente anoitece com o passar pesado dos navios. A linha do horizonte escurece e a troca de luzes é pontuada pelos sons de ventos e cigarras. A paisagem sonora, rica em nuances, dá a dimensão da mudança de estado de espírito contínua, corriqueira, e sempre nova da experiência do crepúsculo. Vídeo e som instalados no espaço expositivo inventam uma pintura que se move. A cada minuto passado, o quadro “pictórico” ganha tons mais densos, até mergulhar numa quase escuridão. O espectador é convidado, se quiser, a acender um cigarro e o deixar queimando no cinzeiro posicionado ali no centro da sala. O cigarro aceso é um marcador do tempo, da experiência interna da passagem do dia.

Nessa perspectiva, e em especial a dos trabalhos que buscam (pôr em movimento) um tempo e um lugar vivos, a fotografia retoma os limites entre o artifício e a natureza, momento em que o artista é motivado pelo desafio da representação do seu lugar no mundo.

Imagens em rede – um parque de diversões

Os trabalhos de **Renan Teles**, **Mateus Moura**, **Marcio Marques** e **Ádrio Denner** tratam do artifício maior que se tornou a paisagem natural da cultura das redes sociais: a imagem digital circulante. Não há valor para a imagem se ela não percorre, difunde, propaga, desliza nos circuitos de comunicação em que o privado e público não têm mais fronteiras e cujos diversos aparatos de produzir imagem são parte desta velocidade em que se constrói permanentemente uma identidade volátil.

Em *Webcasting/Live Streaming*, Renan Teles apresenta dez imagens de adolescentes em cenas nudez e sexo virtual. Apropriadas da rede, as cenas são quase infantis e quase pornográficas. O trânsito entre essas duas dimensões está na atitude de desprendimento total dos personagens em meio ao cenário doméstico de quartos coloridos, garrafas plásticas de refrigerante, lençóis e paredes em tons cor-de-rosa, latas de cerveja, celulares em nudez frontal. A brincadeira com as imagens incorpora o desejo e o sexo como expressão. Os aparelhos e os programas em rede funcionam como difusores de uma emancipação apoiada na autorreferência. O título do trabalho é o nome do dispositivo, um recurso que permite o uso de uma webcam para transmissão de imagens em tempo real para um grande circuito de compartilhamento em que o emissor tem um feedback imediato dos seus inúmeros web espectadores. Essas transmissões se tornam um grande encontro sexual, uma suruba virtual recheada de mensagens instantâneas em um cenário de quartos infantis.

Renan Teles capta essas imagens da rede e as desloca para a fisicalidade de um quadro fotográfico de aspectos pictóricos. As cores saltam, os pixels se evidenciam e a banalidade ganha contornos diversos, pois o prazer dessas comunidades mistura sem limites manipulação dos aparatos, poder de circulação das imagens postas no circuito e uma atitude autoerótica como expressão de identidade.

Em *Polissemia*, Marcio Marques desdobra os elementos culturais que Renan Teles buscou. No díptico em vídeo pontuado por diversas pequenas telas que vão acendendo, apagando e mudando de tamanho, vemos formar uma espécie de skyline noturno onde cada tela pode ser uma janela, um buraco, uma fresta, um orifício no corpo. É uma constelação de pontos luminosos que sinalizam uma rede de relações construída entre o público e privado. Nessa perspectiva o olhar do artista trabalha simultaneamente com o detalhe íntimo e o todo anônimo incorporando as formas digitais como um componente crítico, permissivo e sedutor.

Ádrio Denner e Mateus Moura apontam outras questões distantes dos trabalhos mencionados antes, porém são discursos motivados por uma mesma cultura dos aparatos e da circulação dos objetos e imagens no mundo. *Matou o Cinema e Foi Família*, de Mateus Moura, possui certa ironia quando flana pela rua catalogando um conjunto de objetos e situações aparentemente aleatórias. Na cadência das imagens e dos sons – elementos importantes no trabalho – surge um mundo onde o artifício e a natureza parecem falar a mesma linguagem: um macaco de pelúcia pendurado numa mochila, um gato morto sendo bicado por um urubu, um cachorrinho de brinquedo, um outro real, à venda numa caixa de papelão. Como uma escrita experimental o vídeo não só absorve o próprio meio como um fenômeno do ver, como incorpora elementos estilísticos do cinema mudo e do filme marginal. Numa alusão ao título do filme de Bressane, brinca com as palavras, tece conceitos e joga com o banal. Mas é essencialmente errático porque se costura tanto em cortes precisos como lentas divagações. *A Garça!*, de Ádrio Denner, em contraponto ao trabalho de Mateus Moura, é completamente desprovido de pretensões. É literalmente o que mostra, numa sequência também extraída da banalidade: uma garça passeia no calçadão urbano à beira de um grande rio. Ela rapidamente se transforma no foco de atenção das câmeras de celular. É performática em seu atrevimento no mundo dos homens; é fotogênica em sua exuberância; é engraçada na sua intromissão na cidade; é exibida em sua elegância animal; mostra-se para as câmeras como se soubesse exatamente a importância de sua imagem. O artista fotografa uma sequência longa desse acontecimento que se dá entre as câmeras e o bicho, e transforma a garça numa espécie de flâneur exótico aceito na vida da cidade.

Águas

Carol de Góes, Danielle Fonseca e José Diniz estão voltados para a água. Diniz já possui uma trajetória em que

o elemento água é o protagonista, especialmente o mar. Agora, ele se dirige ao sertão, paisagem consolidada em nosso imaginário cultural como lugar seco. A sequência de banhos de rios e cachoeiras, construída em preto e branco pelo artista no cerrado de Goiás, é fotografada, em parte, embaixo d' água ou no limite da superfície. *Vertentes do sertão* não só faz o contraponto à água, tomando a relação entre mar e sertão como exercício poético, mas estabelece uma relação arte-vida, em que a fotografia atua como tradução. A água tem sido também forte elemento de tradução para os vídeos, fotografias e objetos de Danielle Fonseca. Antes disso, tornou-se um modo de ser artista. Artista e surfista, não necessariamente nessa ordem, Danielle Fonseca investiga e incorpora em sua vida de artista as ações, o lazer, a contemplação e o jeito de quem habita um espaço fluido da vida, o mar, o rio – o surfista.

Um *Retrato da Artista quando Surfista* forma uma sequência de movimentos na água, ação da artista no deslizamento sobre um espaço nômade: “Com seria o retrato de alguém que habita um território liso e nômade por excelência, um espaço esfriado, cartografado?”, pergunta ela.

No ambiente aquático, o retrato aparece esquivado, o rosto cortado; outras partes do corpo surgem justapostos a pedaços da prancha, fragmentos da paisagem em movimento. A resposta à questão da artista está em seu próprio trabalho: ao atuar ali na paisagem, vemos uma surfista, ou seja, vemos retratos da surfista quando artista, numa apropriação filosófica dos estados de ser e literária, alusivas ao famoso título do romance de Joyce.

Ainda na paisagem marítima, Carol de Góes faz um exercício plástico em *Praianas*. Imagens comuns do vasto espaço de uma praia popular têm suas cores quentes extraídas até resultar em imagens de uma brancura quase total. Ao rebaixar as cores, algo acontece substancialmente com a imagem e sua referência natural. O calor da praia muda para uma atmosfera glacial, e os personagens, grande quantidade de banhistas ressurgem de um anonimato e evidenciam-se em sua individualidade, mesmo à distância. Uma experiência formal, de feições pictóricas; e a invenção peculiar de uma natureza artificial, como é próprio de vários aspectos da fotografia.

*Observação: Todas as citações utilizadas no texto foram extraídas dos dossiês dos artistas, enviados ao projeto.

Artistas Premiados

Prêmio Diário Contemporâneo

Daniela Alves e Rafael Adorján



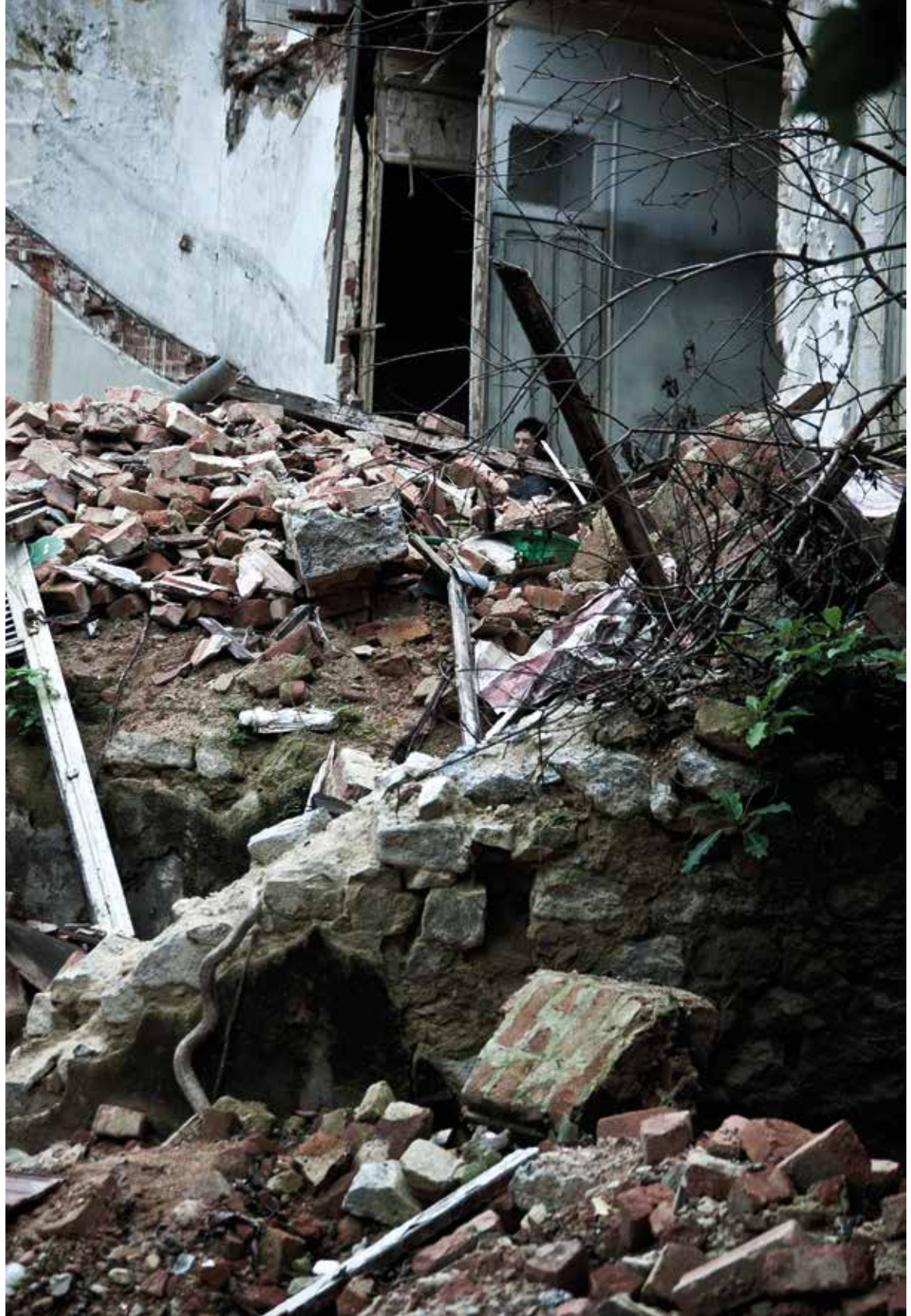
Derrelição









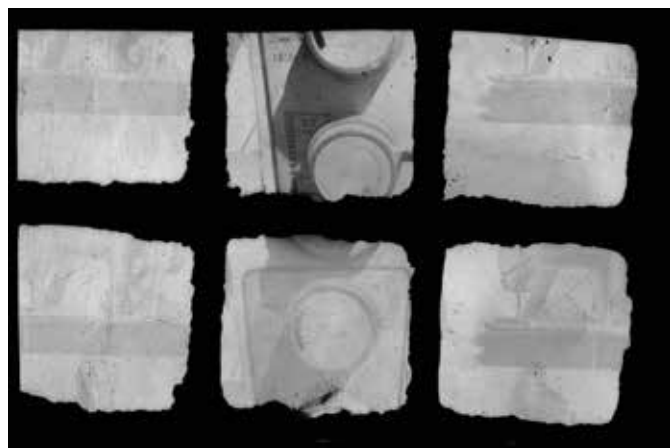
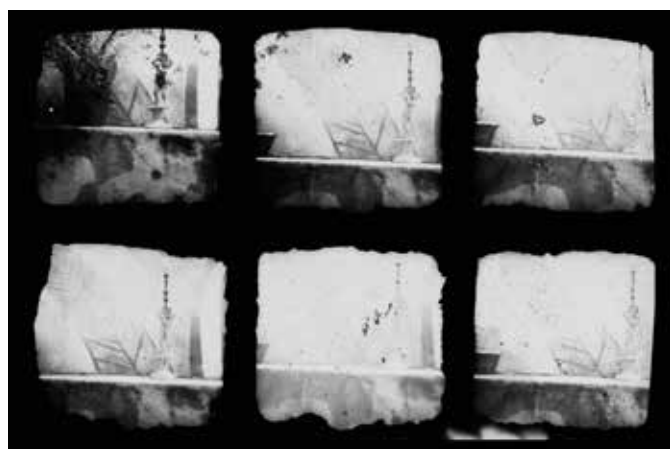


Prêmio Diário do Pará

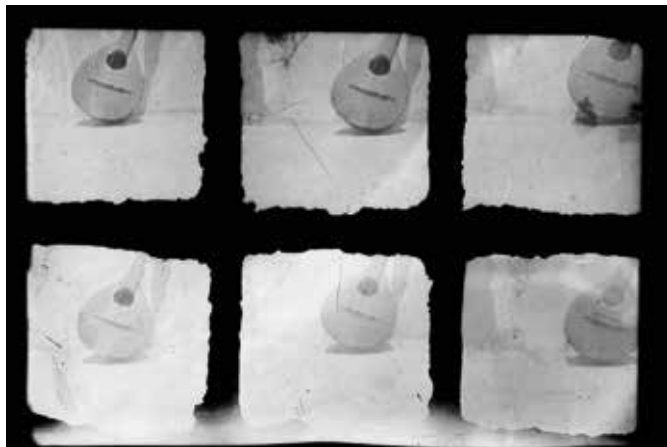
Emídio Contente



Cobogó





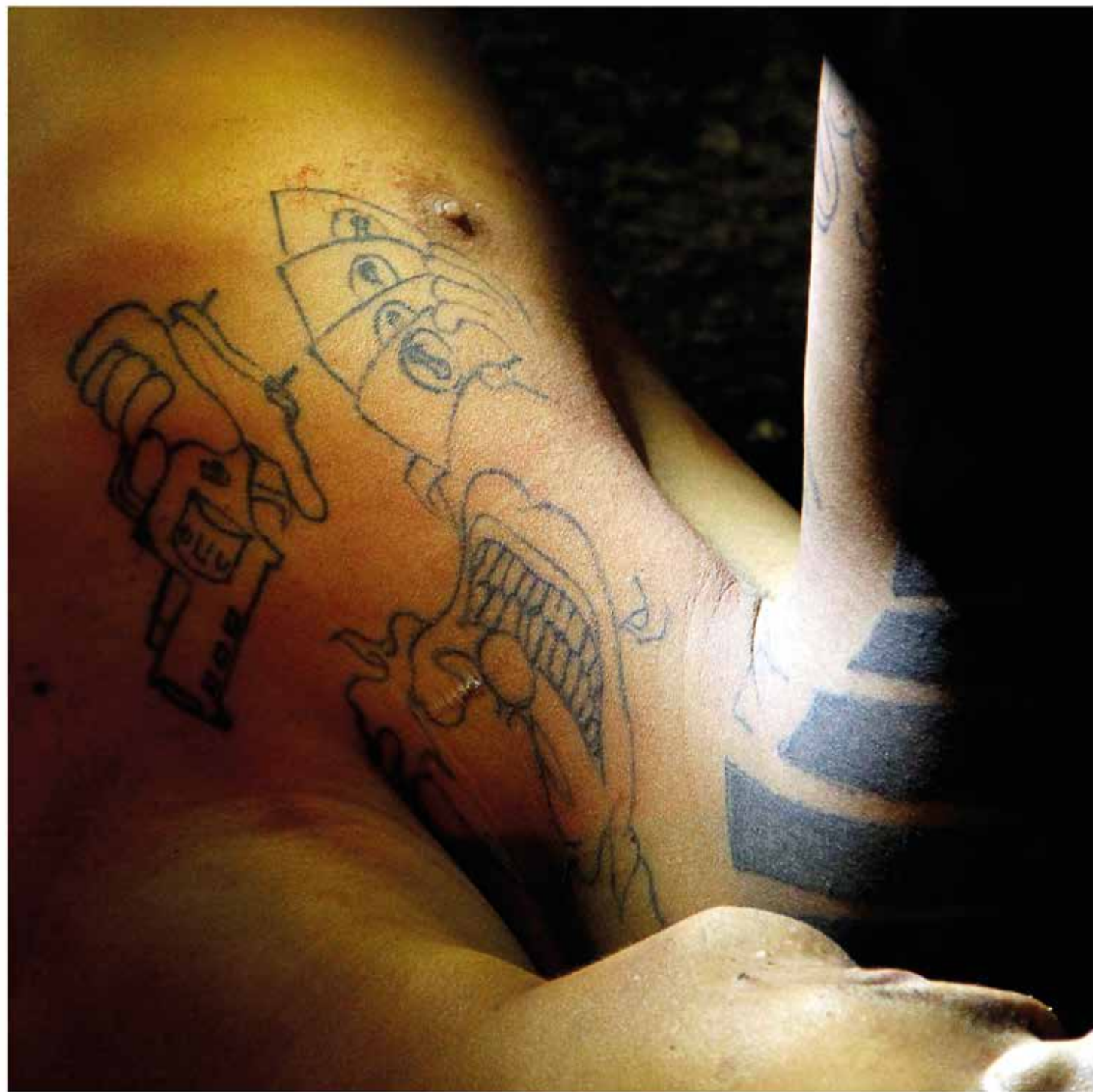


Prêmio Homem Cultura Natureza

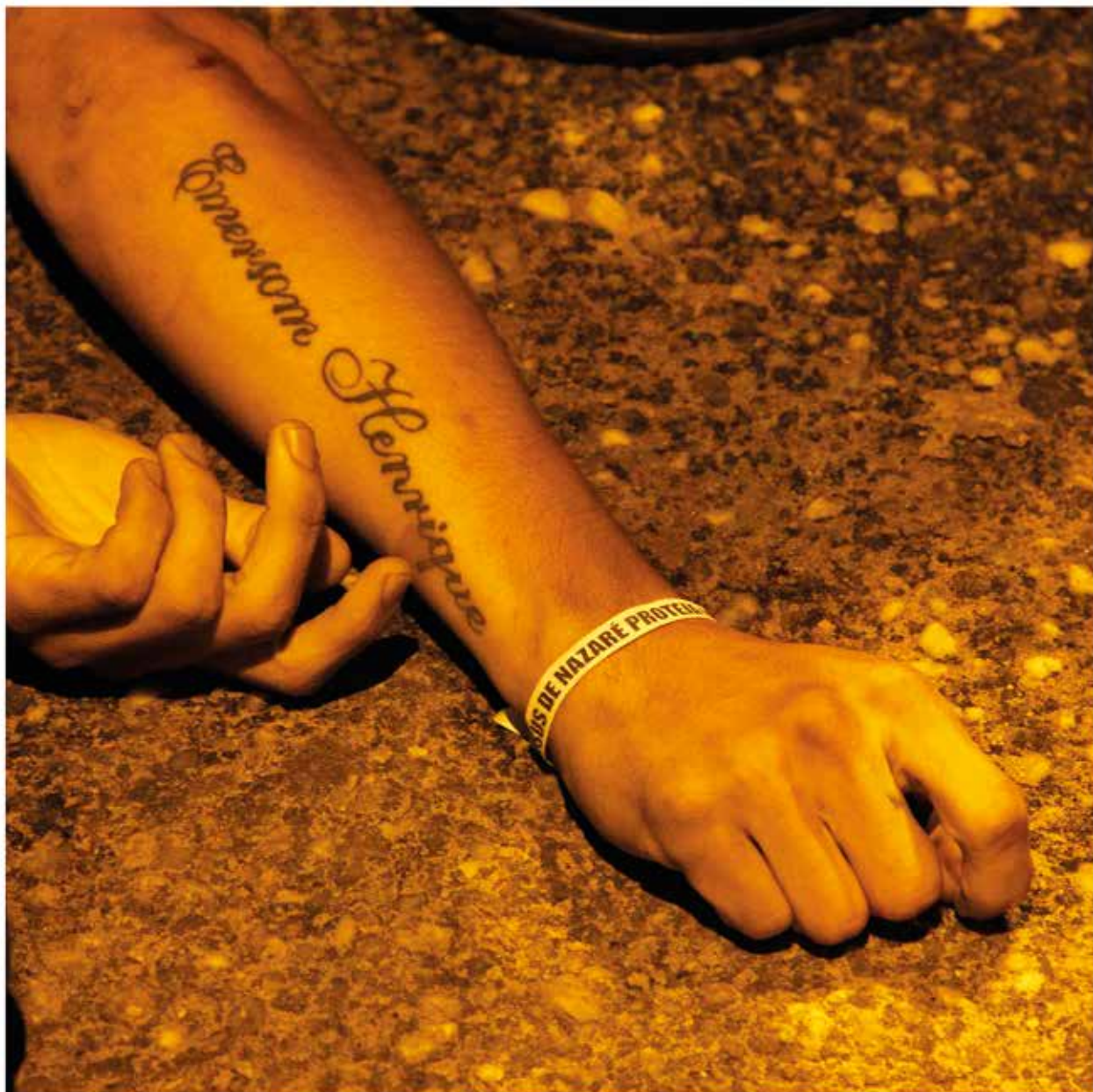
Wagner Almeida

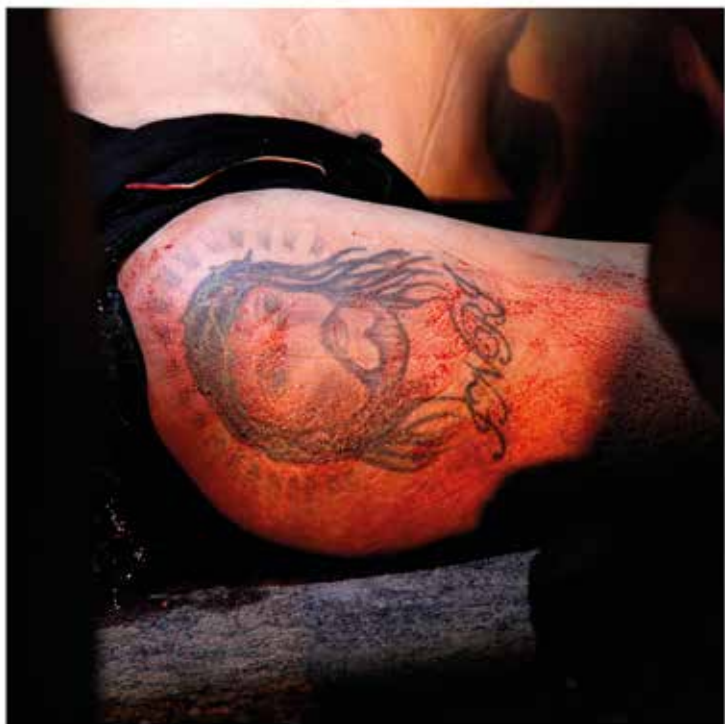


Livrai-nos de todo o mal













Artistas Seleccionados

Ismael Monticelli



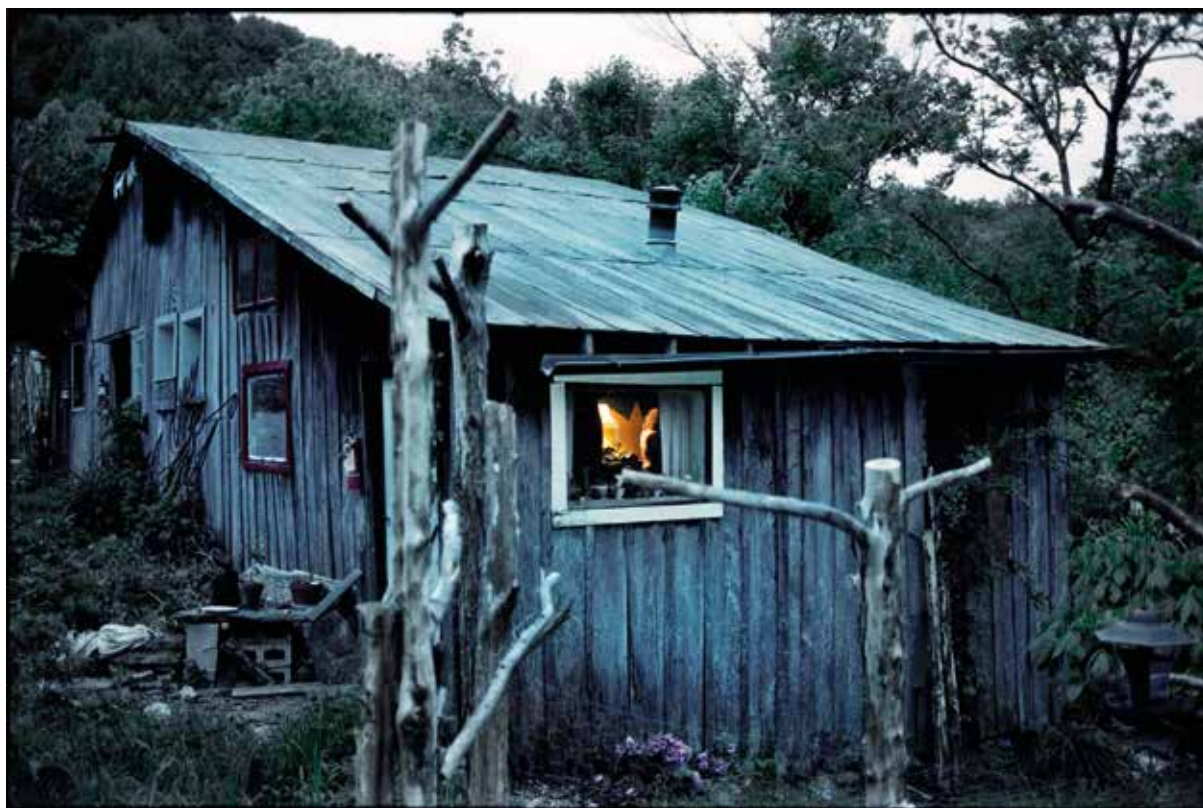
O Deserto dos Tártaros



Gui Mohallem



Welcome home







Ana Mokarzel





José Diniz



Vertentes do sertão



Fábio Cançado



Pipagaia



Leo Bitar





Amanda Amaral



Heranças









Lucio Adeodato



[Des]ocupação





Pedro Cunha



Miragem Urbana



Mariana
Galender



Fuga #3 – Lugares
que queriam ser casa



Mateus Moura



Matou o cinema e foi a família · Video

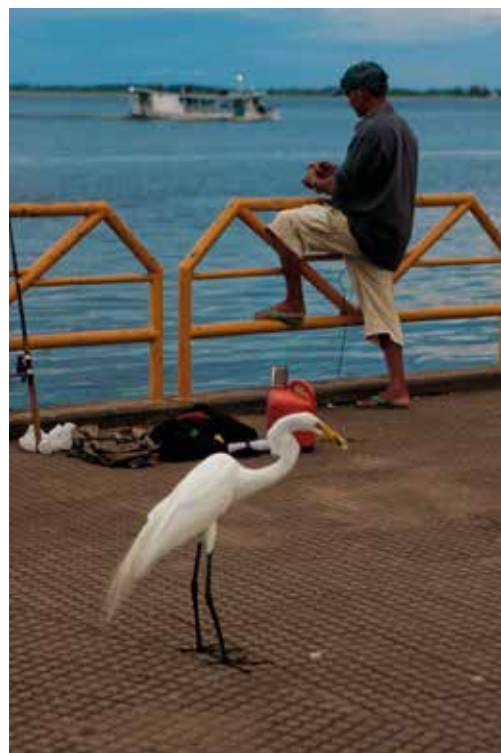
MATOU
O CINEMA
E FOI A
FAMILIA



Ádrio Denner



A Garça!



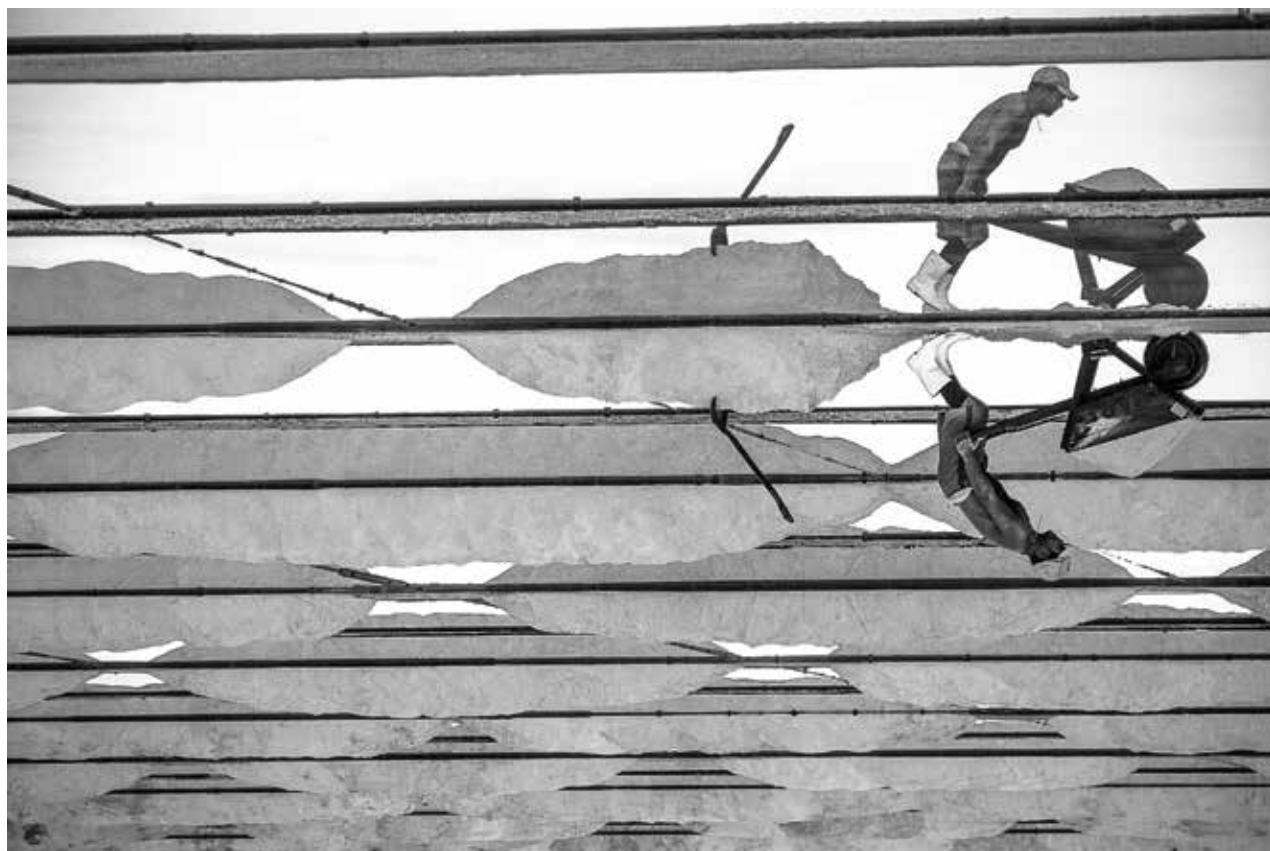
Carol de Góes



Praianas



Ricardo Hantzschel



Espelamento. 2013

Homens de sal



Lagoa da Pernambuco, 2012



Puxando o sal, 2012



Zé Pereira, 75. 2013



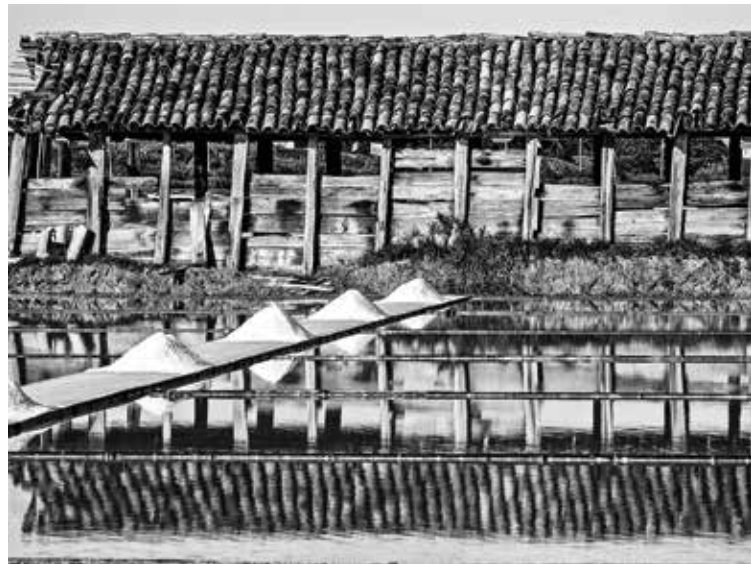
Joel Gavina, 67. 2012



Salina Vigilante. 2013



Praia Seca. 2012



Armazém. 2012

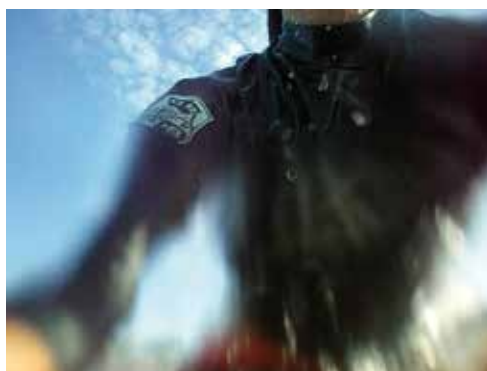


Darci Soares Barbosa, 70. 2012

Danielle Fonseca



Um retrato da artista quando surfista



Renan Teles



Webcasting/LiveStreaming



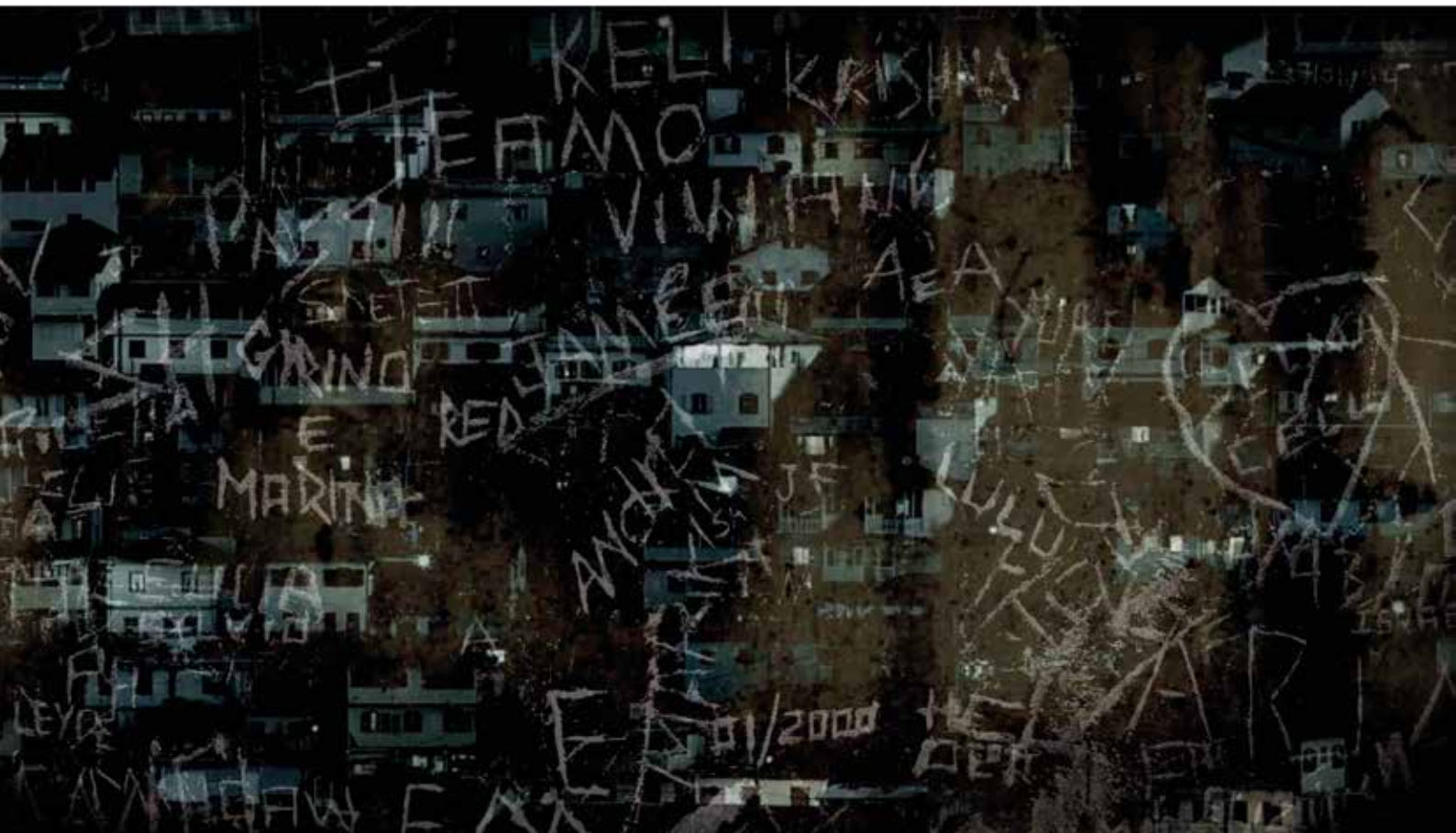
Larissa Pinho Alves



Lago



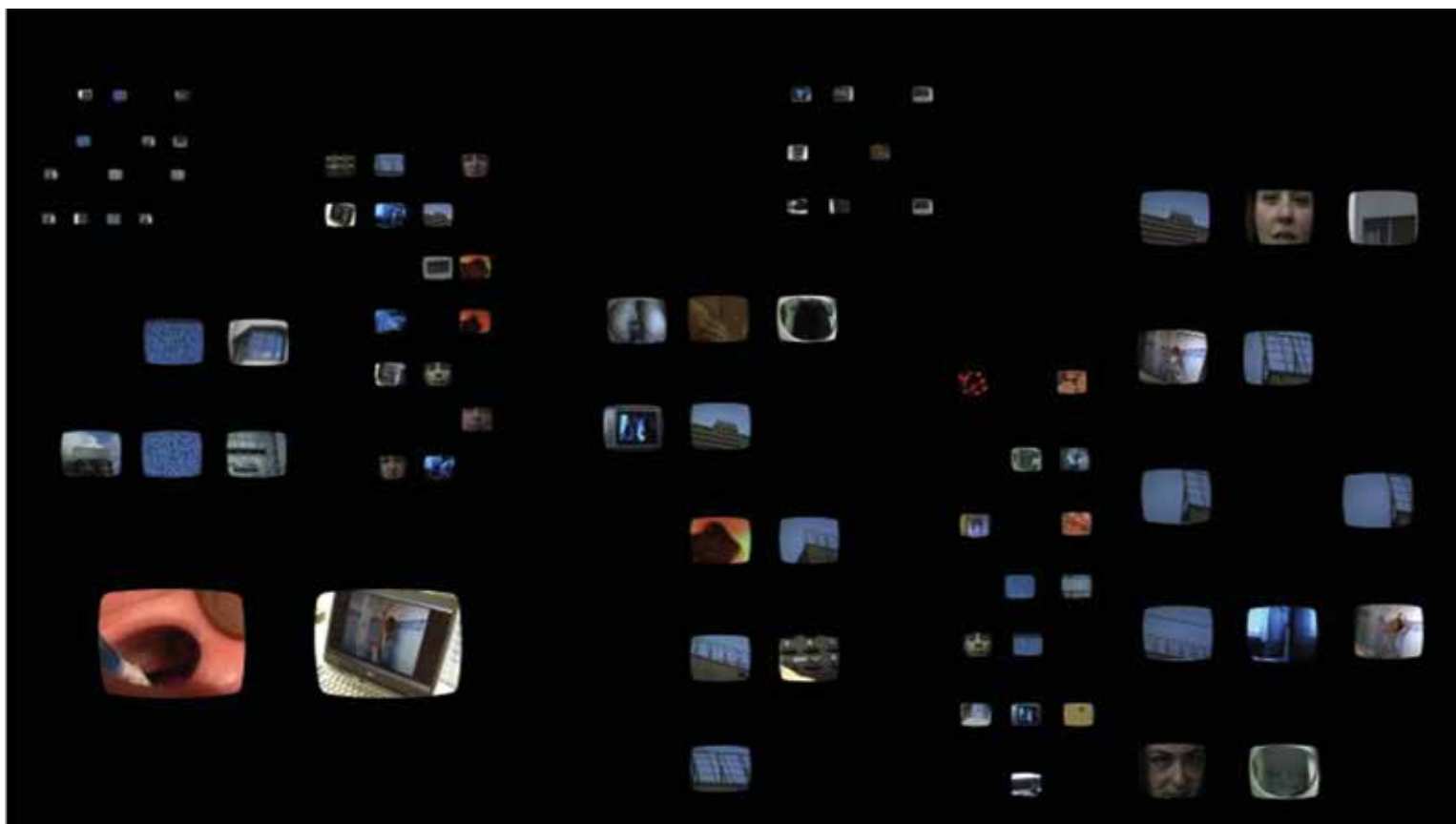
Heber Bezerra



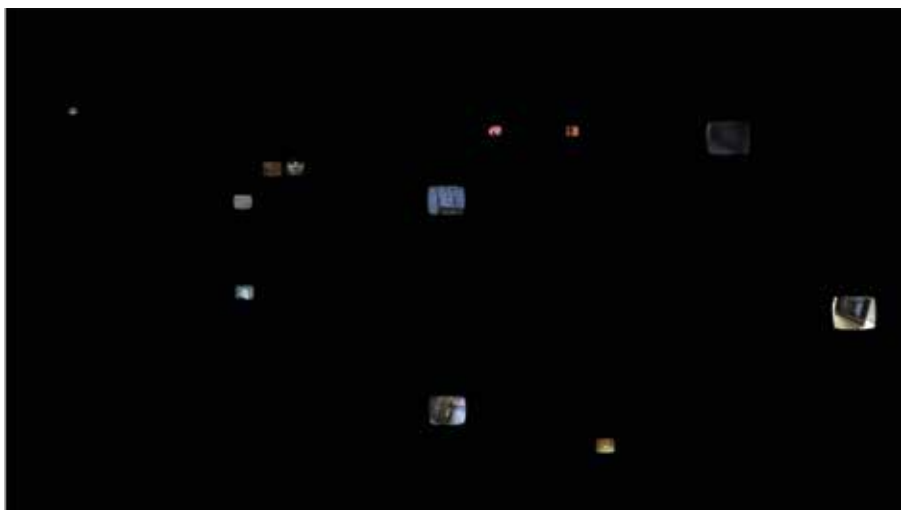
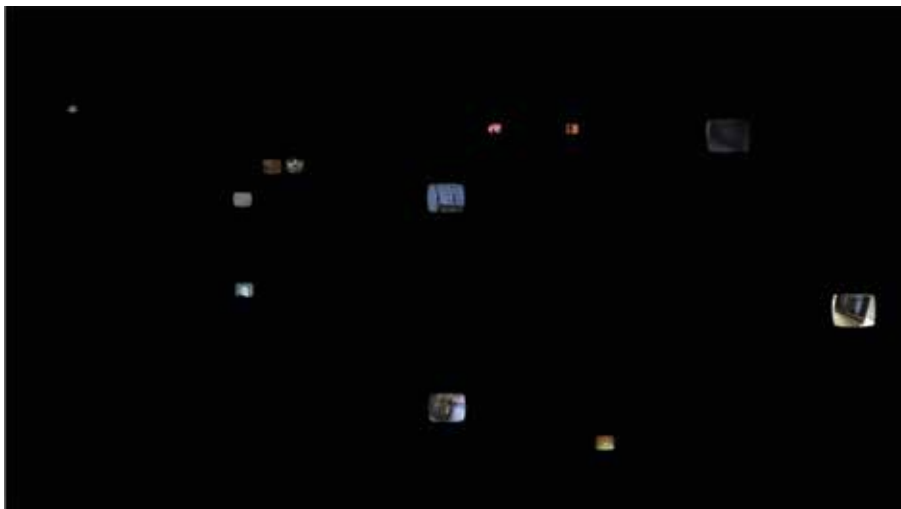
Destraços_contra_tempo · Video (desenho de som de Thales Gonçalves)



Marcio Marques



Polissemia · Video



Maura Grimaldi



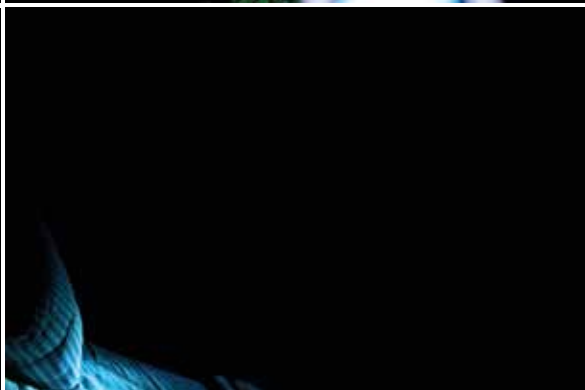
Esquinas



Leticia Ranzani



O começo é sempre o escuro



Betânia B



Visagens









Histórias de Península e Praia Grande (fragmentos)

Maria Helena Bernardes

(Carnaval, 1995)

Farol Caído

Na Praia do Mar Grosso, F. e eu examinávamos um mapa pintado diretamente sobre uma das paredes do restaurante, onde paramos para as últimas informações.

São José do Norte aparecia em um extremo da Península e Mostardas, no outro; abaixo desta última, ficava Tavares. As três eram indicadas como cidades. Entre São José do Norte e Tavares, lia-se a palavra “Bojuru” e, a seu lado, a designação “lugar”.

O Mar Grosso: uma dúzia de casas, um bar e um restaurante à beira-mar. Depois disso, vento e areia até o Balneário de Tavares.

Conferimos o trecho de praia que percorríamos de carro. Não havia sinal de barras nem de outros obstáculos importantes.

O dia estava lindo, a praia estava baixa, tudo indicava um belo trajeto pela beira-mar até o Bojuru.

Entramos no carro e partimos sem encontrar um posto de gasolina para completar o tanque, já pela metade.

Gaivotas e piru-pirus levantavam vôo à nossa frente. Uma carcaça de leão marinho aqui e um casco de tartaruga mais adiante pontuavam a planura.

Passada uma hora, demos com um farol caído de todo o comprimento sobre a praia. A base estava arrancada, expondo os alicerces; a lanterna quase tocava a faixa umedecida pelas ondas.

Ao descer do carro para observá-lo, sentimos a força do vento que limpa carcaças e põe abaixo colossos como aquele.

No continente, uma linha de cômoros se estendia para dentro de uma planície lunar.

Abandonamos o colosso deitado na areia, surpresos pelo fato de ninguém ter destacado que encontraríamos um farol caído, e não simplesmente “um farol”, como nos foi dito.

Pouco à frente, dois ou três telhados despontaram entre os cômoros, indicando a vila de pescadores por onde acessaríamos o Bojuru. Passamos entre algumas casas fechadas e outras parcialmente em ruínas.

Uma plaquinha com uma legenda escrita à mão apontava para marcas de pneus quase imperceptíveis:

“BOJURU – 10 km”

(Agosto, 2009)

Mar Grosso

Após uma volta curta, para que pudéssemos passar os olhos na cidadezinha, B. deixou o Bojuru para trás e tomou uma trilha que nos levaria à praia.

Seguiríamos por meia dúzia de quilômetros em direção a São José do Norte até alcançar o farol caído, onde A. filmaria uma cena.

B. contornava as dunas. Quanto mais perto do mar, mais desapareciam as marcas dos que passaram antes de nós, tornando praticamente impossível saber que direção tomar. Mas B. conhecia bem o caminho e encontraria a praia de olhos fechados.

Uma imensidão abriu-se à nossa frente, à nossa esquerda e à nossa direita. Alcançamos o mar. B. deu uma volta larga, esbanjando espaço, e apontou o jipe na direção do farol. O dia estava claro, não fazia o frio previsto para aquele final de inverno. De longe, avistamos uma massa bloqueando um ponto estreito da praia. B. disse que era o farol. Paramos. Descemos do carro e descarregamos o equipamento. Um resto de base quadrada que havia sido erguida no ar ainda era visível. Dela, saía um pedaço de uns quinze metros da torre que mergulhava nas ondas. Não havia vestígio das listras vermelhas e brancas que adornavam o antigo colosso. Nenhum sinal da lanterna.

(Setembro de 2009)

Tudo Muda

P. e A. haviam trazido o bebê, nosso companheirinho de aventuras, para conhecer as areias do Bojuru. Solto na praia, C.E. brincava com duas pedrinhas, uma em cada mão, enrolado em um casaco de astronauta. De fora, só o sorriso facilmente transformado em gargalhadas.

“É um dominozinho”, dizia o pai, orgulhoso, diante do vultinho encapuzado.

A. pediu que eu contasse a nossos convidados a história dos naufragos do navio inglês que haviam perecido na Praia Grande. Repeti o que havia ouvido de B., outro dia.

M. e E. acenaram para que B. e L. se reunissem a nós. Formávamos um grupo grande, especialmente reunido para a sequência dos naufragos.

Nossos amigos entenderam que deveriam “morrer” várias vezes para que A. gravasse as imagens necessárias.

B. dirigiria lentamente o jipe e A. filmaria da janelas, a câmera encontrando os naufragos ao longo da faixa de areia.

A. organizou os participantes para a sequência inicial.

Eu era a primeira da linha de mortos, depois vinham L., B., M. e E., afastados a uns cinquenta metros, uns dos outros. P. ficaria cuidando de C.E., enquanto esperava sua vez de “morrer”.

A. pediu que eu ficasse na parte molhada da areia. Deitei e o ouvi caminhar ao meu redor.

Uma onda passou por cima de mim, recuou e deixou meu macacão encharcado por dentro.

Depois dela, tatuíras pequeninos subiram da areia para caminhar em minhas mãos e rosto.
Ouvi A. se aproximando novamente.
As botas dele esfregavam a areia molhada.
Deu uns passos para lá e para cá.
“Deve ter decidido filmar de pertinho”, pensei.
Não me movi. Os bichos começavam a morder minhas mãos e rosto.
A. se afastou.
Pensei em espiar para ver o que acontecia.
Movi discretamente as mãos, expulsando os bichos. Esfreguei o nariz na areia, pensando, satisfeita, que havia liquidado uma parte dos monstrinhos.
Ouvi os passos de A. retornando em minha direção. Fiquei quieta.
Ele parecia ter ido embora. Passaram-se vários minutos de silêncio.
Já não suportava os tatuíras que estavam de volta, devorando a ponta do meu nariz. Perguntei-me porque A. demorava tanto e se faltaria muito para terminar o suplício.
Após um longo intervalo, alguém tocou em meu ombro, suavemente.
- Tu estás bem? – era a voz de A., agachado a meu lado na areia.
- Sim, terminamos? – perguntei, admirada da expressão nos olhos dele.
- Que susto! – disse A., e começou a me relatar o que havia acontecido.
- Primeiro, achamos que tu estavas brincando com a gente, depois, pensamos que algo havia realmente acontecido. A cena tinha acabado e tu não levantavas. Vim correndo e te encontrei com o rosto numa poça vermelha, coberto por pontinhos de sangue!
Nada do que A. falava fazia sentido.
Expliquei que aguentei os bichos enquanto ele filmava, à minha volta.
- Mas eu só passei por ti de carro e segui, filmando os outros. Quando terminamos, todos levantaram, conversamos e demos tua falta. Ficaste um tempão aí, com esses bichos te comendo!
Passado o susto, rimos muito de meu nariz mordiscado pelos tatuíras.
Só não conseguimos compreender por que eu não havia ouvido o ronco do jipe, passando a meu lado, e que passos eram aqueles, na areia.
A. retomou a filmagem.
Reuni-me a B., junto ao farol caído.
Deveríamos distrair C.E., enquanto sua mãe participava de uma cena.
Comentei minha surpresa diante do que havia restado do farol.

B. disse que o mesmo se passou com o Farol do Bojuru, na Lagoa dos Patos.

- Era uma ponta de areia com um farol. Depois, a água subiu e fez uma ilha. Era bonito, o farol, sozinho naquela ilha. Com o passar dos anos, a água e o vento foram comendo, comendo, comendo, até que o farol caiu inteiro na lagoa. Por um tempo, foi como esse aqui, um farol caído. Hoje, só resta a ilha e um montinho de pedras. Quem não sabe da história, não imagina que, um dia, existiu um farol inteiro, ali.

Perguntei se ele achava que o mesmo aconteceria com o Farol Cristovão Pereira.

- Vai cair, também. Aquele pontal vai virar uma ilha. Um dia, ele vai tombar e vai virar isso aí – apontou para os restos à nossa frente.

Eu disse que achava triste o destino dos faróis.

- Sim, por um lado, é uma pena – concordou B. – O Cristovão Pereira, por exemplo, é um pedacinho da nossa história, é bonito. Por outro lado, é a vida. Tudo muda.

A. filmava a sequência final.

Chegara a vez de P. “morrer” na areia, encabeçando outra interminável linha de corpos estendidos na praia.

Junto à mãe, o domozinho, em pé, admirava o mar.

(Há duzentos anos)

Pirata dos Neutrais

Contam que, um dia, veio dar na Praia Grande um cargueiro inglês carregado de porcelanas que tinha como destino um porto ao sul.

Todas aquelas pessoas – tripulação, oficiais e passageiros, trajando roupas finas de europeu – foram encontradas na praia em uma manhã agradável, de sol e tempo seco. Do navio, parece não ter restado nada, embora tenha encalhado em um banco de areia, não longe da orla.

Por conta do mistério, logo se espalhou o boato de que o naufrágio teria sido obra de piratas que há muito tempo, comandavam aqueles ermos que antecederam a fronteira do Uruguai.

Eram os Piratas dos Campos Neutrais, que lá se instalaram nos tempos da Colônia, quando, para frear a disputa entre um lado e outro, Portugal e Espanha decretaram aquelas terras como “terras de ninguém”.

Esvaziada e sem dono, a vastidão que começa em Rio Grande e termina no Chuí ficou à mercê de uma gente desgarrada, de má índole, que foi sendo atraída para lá. Gaúchos que já não tropeavam, nem guerreavam, vinha até a praia soltar o gado roubado das estâncias, usando aqueles nenhures para esconder pilhagens e se refugiar da lei.

Quando o sol se põe nos Neutrais, praia, campo e mar aberto emendam numa só planura. Na escuridão, o continente parece prolongar a água e, por isso, além do mar bravo e dos temporais repentinos, os navios evitam costear a praia.

Sobre o naufrágio do cargueiro inglês, a história correu mundo: auxiliados pela noite, os piratas costumavam amarrar luzinhas no pescoço das ovelhas para serem avistadas de alto mar, como se fossem embarcações ou estrelas no horizonte, atraindo os navios para a terra firme.

A história convenceu a todos sem que ninguém se perguntasse que luzes eram aquelas, já que, naquela época, não havia eteltricidade, nem pilha, nem bateria, nem coisa parecida.

Quanto à tripulação, essa mesma é que não contradisse a lenda: casacas de botões dourados indicavam um oficial aqui, outro ali; um vestido amarrotado pelo peso da água, uma calça arregaçada até o joelho, o laço de uma gravata e um suspensório distinguiram a dama do marujo, a criança do cavalheiro.

E foi só o que revelaram as ossadas encontradas na Praia Grande, naquela manhã. Para saber mais, só se o socorro tivesse chegado a tempo.

(Outubro, 2009)

Concheiro

Poucos quilômetros abaixo do Albardão, em direção Chuí, a paisagem se transformou completamente. Os cômodos morriam devargazinho. Mais para dentro, os arbustos e os alagados davam lugar a uma planície avermelhada que se erguia por debaixo das ondas para avançar continente adentro.

Se antes nos sentimos na Lua, agora nos sentíamos em Marte.

Era o Concheiro do Albardão, que se estendia por mais vinte quilômetros à nossa frente.

B. dirigia tenso.

– Nessa praia fofa, por mais que eu finque o pé no acelerador, não passo dos quarenta por hora!

Ninguém sabe, exatamente, porque tantas conchas se reuniram ali e, muito menos, por que elas se deslocam na direção Sul, sentido contrário ao que, supostamente, deveriam tomar.

A luz baixava rapidamente.

Um volume escuro surgiu na extensão vermelha.

Era um leão marinho que, esticado de todo o comprimento na areia, levantou a cabeça e abriu a boca num urro que não podíamos ouvir de dentro do carro.

– Está morrendo – sentenciou B.

Fizemos um círculo em torno do animal que repetiu o urro e voltou a colar a cabeça na areia.

– Eles vêm aqui para morrer – acrescentou B.

Ouvimos calados a sentença de B.

A melancolia vermelha se infiltrava pelas janelas do jipe.

Mais adiante, juntos às ondas, um animalzinho escuro que mais parecia uma “sereia dos cães” – pelas patinhas de cachorro e pelo rabinho de peixe – olhou altivo em nossa direção e, em um rebolado rápido, se aproximou das ondas.

- É uma foca! – anunciou B.

- Volta, volta! – gritamos.

Para nosso deleite, o bichinho olhou de lado e coçou o ouvido com o rabinho de peixe. Rimos de felicidade diante daquele vira-lata do mar.

J. filmou uma nova sequência de rebolado e o mergulho final da foquinha nas ondas.

B. concluiu, tranquilamente:

Ela também está morrendo.

Discordamos de B. e registramos nosso protesto contra aquele inferno rubro, em que tudo o que se mexe está morrendo.

- Não está, nada! – contestamos.

- Está sim. Aqui, sozinha, ela morre. Mais cedo ou mais tarde.

* As histórias apresentadas nesse livro foram extraídas da publicação *Histórias de península e praia Grande* / Maria Helena Bernardes. Arranco / André Severo. – Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2009. Documento Areal 7. Imagens de André Severo





Projeto Adote um Urubu: Arte, Natureza e Participação Social

Andréa Feijó

Este artigo apresenta, na forma de um relato de experiência, o projeto *Adote um Urubu*¹ e as várias ações e dispositivos artísticos/estéticos que permearam a percepção da natureza a partir da problematização da criação artística com a participação social, buscando constituir espaços de reflexão sobre a realidade, na confluência entre o contexto social e ambiental.

A Ilha de Maiandeuá é uma área de proteção ambiental (APA) situada ao nordeste do estado do Pará. Várias comunidades habitam a ilha, em pequenas vilas, vivendo da pesca e do turismo. Algodual,² a maior delas, a cada ano vem se degradando, principalmente depois do incremento da atividade turística que criou, ao mesmo tempo, tanto uma alternativa de subsistência para a comunidade local como também problemas ambientais e sociais graves, a exemplo do lixo urbano, da violência, das drogas etc. Pouco ou quase nada é oferecido aos habitantes, em especial às crianças e aos jovens, como meio de produção cultural.

Frequentamos a Vila de Algodual, intermitentemente, há 22 anos. A partir de 2007, entretanto, passamos a visitá-la de modo sistemático, possibilitando maior convívio com sua população e, conseqüentemente, um envolvimento mais profundo com os problemas

ambientais enfrentados pela comunidade. Essa proximidade acabou nos motivando a realizar um trabalho artístico com a participação de seus habitantes e, posteriormente, expandi-lo como pesquisa de mestrado em artes, cujo objetivo buscou ativar processos artísticos compartilhados com a comunidade. A questão ambiental e, principalmente, o lixo, foi a temática com a qual iniciamos nossa experiência artística.

Um fato que sempre nos chamou a atenção, com certa curiosidade, é o quanto as pessoas são cegas para o lixo no espaço urbano, muitas vezes contribuindo com sua própria sujeira. As pessoas, em geral, têm dificuldade em perceber o espaço público como uma espacialidade que também é sua. E em Algodual não é diferente.

Parece que a visão não dá conta, sozinha, de ver o que nos é dado a olhar. A percepção que temos da realidade, do espaço, do mundo que nos circunda e no qual estamos imersos não é tão simples, uma vez que perceber envolve um olhar que, tomado por algo, não se dá por satisfeito em restar apenas na corporeidade das sensações vazias de significado, se é que isso é possível.

Se as pessoas jogam lixo no espaço público, antes de tudo, isso é uma questão de educação. Perceber a realidade é também uma questão de aprendizado, de aprender a sentir, ver e pensar, pois ver pressupõe uma experiência ativa, uma ação para compreender, implicando uma tomada de posição do sujeito diante do que externamente lhe é dado.

Acreditamos que, se quisermos empreender mudanças efetivas na maneira de viver daqui para frente, face aos desequilíbrios ecológicos, precisamos pensar

1 Pesquisa de mestrado em artes, de caráter experimental e processual, realizada na ilha de Maiandeuá, que resultou na dissertação intitulada *Projeto Adote um Urubu: uma experiência artística na comunidade de Algodual/Maiandeuá/Pará*, defendida em 2011 pelo PPGArtes/UFPA.

2 Segundo fonte do Censo Demográfico de 2010, do Instituto Brasileiro de Geografia (IBGE), a população da Vila de Algodual é de 948 habitantes, sendo composta por 61% de crianças e jovens na faixa de 10 a 24 anos, público-alvo deste projeto.

maneiras de estimular a percepção e a consciência do que é preciso modificar no modo de nos relacionarmos com nossa exterioridade.³ Não podemos ignorar a natureza como a exterioridade contígua e constitutiva de nós mesmos.

A reflexão sobre a relação que mantemos com a natureza acabou materializando-se na ação artística *Adote um Urubu*,⁴ primeiro resultado desse projeto. Nesse trabalho, como o nome explicita,⁵ buscamos empreender pelo *modus operandi* da arte, uma possibilidade de reflexão crítica sobre o lixo produzido na comunidade de Algodoal, através de uma articulação social e participativa.

Adote um Urubu consistiu em uma proposição no

3 Felix Guattari (1990), por exemplo, acredita que somente uma articulação entre os três registros ecológicos (o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade) pode contribuir com a possibilidade de achar soluções práticas que reinventem o modo de ser e estar no mundo. Em sua opinião, a experiência estética pode se constituir como um importante meio de produção de subjetividades, atuando nas consciências, não mais em nome da razão pragmática e técnico-científica, mas pela confluência com a lógica da sensibilidade que articula o social e o ambiental.

4 Como nomeamos o projeto de mestrado com o título da primeira ação artística da pesquisa, decidimos diferenciá-los no modo de escrita. Quando estivermos nos referindo à ação artística, seu título *Adote um Urubu*, estará em grafia itálica, igualmente como todos os outros títulos de resultados artísticos do projeto *Adote um Urubu*.

5 Ao intitular a ação artística com esse nome, buscamos, pela via do estranhamento – que acreditamos ser um potente meio de ativação do pensamento reflexivo, afinal, quem adotaria um animal desses que nos remete ao que é feio e malcheiroso: o lixo? –, colocar em discussão a relação conflituosa entre natureza e cultura, tendo o urubu como signo de uma natureza que instintivamente se equilibra, contrapondo-se à natureza forjada pela cultura, que necessita ser elaborada pela consciência humana. Esta nem sempre modelada no sentido da harmonia ecológica.

espaço público que buscou, em sua ação, articular pessoas, mobilizando-as em torno do lixo enquanto questão ambiental. Ela foi realizada em 2 de janeiro de 2008, data em que muitas pessoas que visitavam a Vila de Algodoal, por ocasião das festas de fim de ano, estavam partindo. Esta ação artística contou com uma logística que envolveu pessoas da comunidade – crianças e adultos – na coleta de uma parte do lixo reciclável produzido na localidade e que comumente tem a queima como destino final. A coleta, feita em sacos pretos padronizados com a imagem de um urubu na cor cinza, foi agenciada previamente com alguns moradores, donos de estabelecimentos comerciais e veranistas. Feita a coleta, os sacos foram instalados em um local de grande circulação de pessoas e, posteriormente, retirado da ilha pelos próprios visitantes, segundo uma instrução de ação proposta pela artista: que eles “adotassem” um pouco do lixo produzido em Algodoal, levando consigo um saco de lixo organizado para reciclagem. Lixo este que poderia ser correspondente ao produzido por eles mesmos, durante sua estadia na ilha.



Figura 1: Ação artística *Adote um urubu*, 2008
© Andréa Feijó. Fonte: acervo da autora

Acreditamos que um dos níveis de atuação da arte pública é o da construção de espaços políticos e de conhecimento. Do ponto de vista teórico, pode-se afirmar que a arte pública de que trata a ação *Adote um Urubu* é aquela de caráter temporário, que envolve aspectos específicos, do lugar e da vida das pessoas, onde a mesma se realiza. Uma arte que privilegia a ação do sujeito em sua relação com meio social e com o chamado meio ambiente. A ação, entendida aqui como “a atividade política por excelência”, se concordarmos com Hannah Arendt (1999, p. 34). Ou ainda, nas palavras de Miguel Chaia (2007, p. 21), “a política como experimento no espaço público comunicacional”; o espaço público próprio da política de participação. Pensamos que qualquer manifestação artística destinada aos espaços do cotidiano coletivo necessita de uma aproximação específica com suas estratégias de agenciamento, para que ela possa realmente afetar as pessoas. Inserir a arte em um determinado lugar, no qual se pretende estabelecer uma relação de troca com o outro, implica dialogar com ele a partir do seu contexto, daquilo que lhe é familiar, mesmo que tal familiaridade lhe seja quase inconsciente, dada à própria habitualidade das vivências singulares no cotidiano do espaço da cidade, no espaço da coletividade. Hélio Oiticica, por exemplo, parece ter elaborado essa compreensão quando engendrou novas maneiras de fruição do seu trabalho a partir de sua vivência na comunidade da Mangueira, como no exemplo dos Parangolés. Tirar a arte de seu lugar específico e colocá-la fora de seu contexto habitual institucionalizado envolve compreender os valores contidos nesse novo contexto, no caso, o da vida que se desenrola no cotidiano do espaço público. Implica incorporar outros aspectos que não são somente os puramente estéticos. Inclui fazê-la a partir do modo como a coletividade se apropria desse mesmo espaço para produzir significações.

A ação *Adote um Urubu* caracterizou-se por um arranjo multiformal, situado em uma zona de hibridações. Um arranjo espaço-temporal formulado a partir de uma conjunção de dispositivos⁶ artísticos (instalação, performance, vídeo), agenciados no exercício político por excelência: na ação, na experiência vivencial. Seu tempo é aquele da efemeridade, do fugaz. E o vídeo que dela restou, o encarregado de reativar, fazer reviver uma situação específica, inscrita em outra ordem de experiência, como que se constituindo em um “concentrado da obra, que pode ser diluído em diferentes contextos de exposições” (BOURRIAUD, 2009, p. 106). Enquanto dispositivo estratégico de ampliação do acesso a essa produção artística, esse vídeo, juntamente com um fotovarial de imagens com temática ambiental, fez parte da primeira mostra cultural do projeto na Vila de Algodoal, constituindo-se na segunda estratégia de participação da comunidade. Essa mostra aconteceu no espaço público – a praça – e contou com a parceria da única escola da comunidade.

Nessa pesquisa, baseada em um espaço relacional,⁷ as soluções estéticas elaboradas estão

6 Nos termos definidos por Agamben (2009, p. 40), dispositivo é “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”. O autor utiliza o termo no sentido foucaultiano, ou seja, como estratégia, como conjunto de práticas e mecanismos que visam um efeito.

7 Tomamos como referência o teórico Nicolas Bourriaud, para quem a arte relacional diz respeito ao conjunto de práticas que tomam como ponto de partida, teórico e prático, as interações humanas e seu contexto social, em vez de um espaço autônomo e privado. “Em outros termos, já não se pode considerar a obra contemporânea como um espaço a ser percorrido [...]. Agora ela se apresenta como uma duração a ser experimentada” (BOURRIAUD, 2009, p. 20).

intrinsecamente relacionadas aos arranjos sociais, aos vínculos, às trocas que, finalmente, conseguimos estabelecer com a comunidade. Os dispositivos artísticos foram, portanto, produto dessas interações e destinados, primordialmente, a circular nessa rede social, assim contextualizada. Nosso maior desafio foi o de estabelecer canais de comunicação, penetrar e perceber os modos do viver coletivo em Algodoal.

A partir dessa primeira mostra cultural, iniciamos o relacionamento com a escola por meio das oficinas de fotografia. Essa parceria, estabelecida como estratégia de sociabilidade, foi também uma das possibilidades abertas como forma de efetivar espaços de produção artística compartilhada, pois nesse momento pensávamos: como objetivar a criação compartilhada com a comunidade sem lhe possibilitar os meios de expressão?

Com as oficinas de fotografia, processo para vinculação com a comunidade de Algodoal, vislumbramos a formação de um coletivo de fotografia com vistas ao objetivo geral desta pesquisa, que buscou, para além dos objetivos específicos no campo da arte e da linguagem fotográfica, fomentar a produção cultural na comunidade, favorecendo o trânsito de subjetividades, de interações simbólicas mediadas pela imagem fotográfica.

A produção artística com a participação social não é uma questão nova na arte, tampouco a consciência de seu poder transformador enquanto instrumento de emancipação, como ferramenta política. Artistas dos anos 1960/70, a exemplo de Hélio Oiticica, ressaltaram a função crítica da arte em relação às condições sociais, das quais ela não pode se divorciar. Artistas nos anos 1990/2000, a exemplo de Mônica Nador, com o

projeto JAMAC,⁸ ou Miguel Chikaoka, com a fotografia e a FotoAtiva, redefinem o papel dessa participação, acreditando na função pedagógica da arte, como meio de efetivar, verdadeiramente, o vínculo entre arte e participação.

Nesse projeto, tomamos a experiência desses artistas como referência de possíveis articulações entre arte e sociedade, na busca por expandir os limites da experiência estética além dos espaços institucionalizados, subvertendo o valor da arte como objeto destinado à contemplação. Com eles, compartilhamos uma concepção de arte que abrange um território ético-político e educativo.

Com Nador, por exemplo, comungamos a crença no potencial pedagógico da experiência estética, em sua capacidade de contribuir com pequenas mudanças,⁹ se configurada enquanto uma experiência significativa, decorrente de um novo modo de ver a realidade. Do fotógrafo Miguel Chikaoka, assimilamos a experiência com a fotografia como saber estético que não se restringe à sua especificidade de criação de imagens, passando a constituir-se uma prática social: vivência coletiva mediada pelo experimento da luz; exercício

8 Associação sem fins lucrativos, fundada em 2004, pela artista plástica Mônica Nador. Surgiu como um ateliê aberto à população local, com o objetivo de realizar oficinas de arte que tivessem uma ação transformadora real na comunidade, tal como o projeto Paredes Pinturas, da própria artista, que propunha a realização de pinturas nas casas da comunidade.

9 No sentido das micropolíticas, isto é, a partir do entendimento de que o exercício político está em toda parte, nas diversas formas de interação entre os indivíduos, entre o pessoal e o público, posto que as relações de poder entre as pessoas constituem um exercício diário, seja com a família, com o vizinho, com a comunidade etc. E, em sua dimensão social, podem empreender mudanças. No caso de Nador, de novos referenciais estéticos, quando convoca a comunidade a pintar as paredes das casas do bairro.

de percepção do real que tem o prazer e a ludicidade como fundamento do processo de conhecimento. Pois como afirma Chikaoka: “Você não precisa fazer a grande foto. O processo, a sensação de estar fazendo aquilo é o que interessa... Meu trabalho não é uma imagem congelada, uma obra pendurada na parede. Meu trabalho é um processo”.¹⁰

Se a questão ambiental foi o que determinou o surgimento das ideias na primeira proposição do projeto, a ação artística *Adote um Urubu*, em um determinado momento do processo, com as oficinas em curso, a temática ambiental já não se apresentava da mesma maneira. A natureza como assunto, agora, nas imagens dos meninos do projeto, distancia-se da visão da artista. A realidade ambiental não se mostra cruel, ao contrário, é carregada de lirismo por um lado, de realismo por outro, muitas vezes, próximo do que se operou com a pintura impressionista, um realismo voltado para si mesmo, resultando, assim, em uma fotografia que deixa transparecer em suas imagens, rastros de seu mecanismo artesanal de captura da luz. A precariedade da pinhole (da nitidez da imagem relacionada ao tamanho do furo por onde entra a luz) propiciou a feitura de imagens que evidenciam, ou constata, a distância entre a realidade em si mesma e a sua representação.

A espacialidade ambiental que se apresenta nas imagens produzidas pelas crianças e jovens traduz o que era evidente no processo: o foco na “figura” como assunto principal, como índice de identidade. A partir dessa evidência, outros caminhos se abriram, bifurcando em outras possibilidades que não nos furtamos em aproveitar no percurso, desviando-nos da temática

10 Entrevista “Miguel Chikaoka, mestre do desenho com a luz”, publicada em 7 de março de 2010. Disponível em: <http://www.premiodiariodefotografia.com.br/blog/?p=165>. Acesso em 18 fev. 2011.



Figura 2: Fotografia pinhole realizada pelo coletivo Luz Câmera Ação. Fonte: arquivo do projeto

ambiental, atrevendo-nos em seguir atalhos que indicavam a introdução de outras questões.

A partir daí, tanto as ideias quanto as atividades propostas se voltaram para a temática da identidade/subjetividade¹¹ e para a indagação sobre como seria possível configurar essa questão por meio da fotografia e processos afins. Essa indagação foi sendo elaborada e resultou na ação artística *Procura-se*, primeira proposição conjunta com o já formado coletivo Luz Câmera Ação, grupo composto por jovens da comunidade que, a partir das estratégias

11 Utilizou-se a concepção de Guattari em que a identidade não é fixa, mas, ao contrário, fluída e modelável nas trocas sociais. Ao invés de uma “construção de identidade”, ideia que pressupõe um lugar onde se chega, o autor postula a identidade como um lugar provisório no processo de produção das subjetividades. Processo esse que pressupõe sempre uma relação com o outro e o contexto social, uma vez que a produção de subjetividades só pode ser definida na presença de outra subjetividade, ou seja, ela só se constitui na intersubjetividade, sob o princípio da alteridade.

pedagógicas, aceitaram participar dessa produção artística compartilhada.

A ação é estratégia, nos diz Morin¹² (2007). Pela ação, alinhávamos os nexos e desembaraçamos os nós comuns em uma experiência dessa natureza. Foi ela que nos permitiu prever, a partir de uma decisão inicial, as ações futuras que puderam ser modificadas, dependendo das informações adicionadas no seu curso, provenientes também dos acasos, da imprevisibilidade e das incertezas do próprio caminhar.

A ação *Procura-se* foi mais um dispositivo artístico/estético agenciado pelo projeto no espaço público da comunidade de Algodoal. Essa proposição consistiu em mais uma possibilidade para provocar o envolvimento de um número maior de pessoas, como forma de ampliar a participação da comunidade e fazer emergir subjetividades na interseção entre identidade e memória. Por hora, a temática da natureza foi deixada de lado, uma latência que não tardou em ser reativada mais adiante. Com *Procura-se*, convocamos a comunidade a descobrir quem era a menina que aparecia na foto feita pela artista, hoje, moça de seus 20 e tantos anos. Para quem soubesse seu paradeiro, seria oferecido como recompensa, um álbum de fotografias, contendo fotos em que a pessoa escolheria como gostaria de ser fotografada. O ensaio fotográfico seria feito pelo coletivo de jovens.

12 Adotamos o paradigma do pensamento complexo, postulado por Morin (2007), como fundamento epistemológico para pensar o conhecimento resultante de um fazer artístico. Um conhecimento que se faz enquanto processo, que se cria e se recria no próprio caminhar, a partir de uma visão sistêmica aberta do fenômeno a conhecer, se auto-organizando permanentemente. Alinhado com o pensamento de Morin, utilizamos a pesquisa-ação como pressuposto metodológico, nos termos defendidos Barbier (2007, p. 59), em que “o objeto da pesquisa é a elaboração da dialética da ação”. A pesquisa-ação entendida como “ação alicerçada numa teoria e associada a uma estratégia”.



Figura 3: Procura-se. Ação artística realizada pelo coletivo Luz Câmera Ação, 2010 © Andréa Feijó. Fonte: acervo da autora

Sobre o paradeiro da menina de *Procura-se*, tivemos como resultado apenas um nome – Samara. Uma identidade perdida no tempo, uma ficção da memória de um velho pescador da ilha. Se, por um lado, não encontramos a pessoa que procurávamos, por outro, realizamos, da mesma forma, um encontro. *Procura-se* nos oportunizou conhecer o pescador Pelé, que, coincidentemente, figurava em outra fotografia feita pela artista, há vinte e um anos. A partir desse encontro, essa fotografia pôde ser ressignificada, abrindo um novo caminho, favorecido pela aproximação e convívio com um novo grupo social: o da família de Pelé e Honorina Teixeira, a despeito do que se pretendia com a ação *Procura-se*.



Figura 4: Pelé e sua fotografia feita em 1989 © Andréa Feijó. Fonte: acervo da autora

Esse encontro nos possibilitou, mais adiante, a materialização de um novo dispositivo artístico/estético – o jogo Eutu-nós –, reafirmando nosso posicionamento quanto ao valor ontológico da experiência artística enquanto dispositivo de trocas, vetor de subjetivação que, para se realizar, não depende da mediação da galeria, da instituição.

Eutu-nós foi idealizado junto com os jovens participantes do projeto a partir da utilização das fotografias editadas, resultantes das oficinas. Neste jogo, o encontro social passou a ser pensado enquanto ocasião de experiência estética a partir de nossa convicção do valor da arte como uma prática que quer como resultado, mais do que um produto, uma troca, um exercício de vida, ou ainda, como pensava Hélio Oiticica: arte enquanto “uma predisposição às vivências criativas” (OITICICA FILHO, 2009, p. 37), configurada como “estética da existência”,¹³ ou seja, enquanto experiência que toma a vida como potência de criação e recriação das realidades circundantes.



Figura 5: Uma partida de Eutu-nós com a família de Pelé Teixeira, 2010. Fonte: Arquivo do projeto

A concepção do jogo Eutu-nós seguiu a lógica de aproximação entre arte e vida, oportunizando aos participantes, qualquer pessoa da comunidade de Algodoal, experimentar a criação de novas possibilidades de realidade por meio da relação imagem/palavra.

13 O termo “estética da existência”, segundo Carneiro (2004, p. 35), foi cunhado por Foucault e diz respeito à arte de viver, “às técnicas específicas de construção de si”, o que nos reconduz à questão da identidade/subjetividades.

Composto por 25 peças/fotografias, Eutu-nós consiste na escolha e junção de duas fotografias para formar uma única imagem. Feita a composição da imagem o jogador tem ainda que dar, por meio de uma regra, um título para a imagem que ele mesmo formou.

O público na proposição do Eutu-nós foi primordialmente o das pequenas trocas: o amigo, o vizinho, a turma da escola etc. E o seu significado reside no ato mesmo de realizá-la. Com esse dispositivo artístico, propusemos aos participantes uma experiência de construção de sentido encarnada na própria configuração imagem/título, pelo exercício de designação; de constituição de realidades possíveis, porque presente, graças ao ato de denominação, pois, “a denominação dos objetos não vem depois do reconhecimento, ela é o próprio reconhecimento” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 242).



Figura 6: Imagem composta com fotografias pinhole em uma jogada de Eutu-nós. Título: Como se a visão estivesse vestida de azul, 2010. Fonte: arquivo do projeto

Como em todo processo de criação, o acaso participa enquanto variável, que podemos escolher seguir ou não. E nesse projeto não nos furtamos em construir significados, aproveitando os momentos em que a própria experiência assim favorecia.

O acaso do encontro com o pescador Pelé, além de abrir caminho para pensarmos as pequenas trocas como oportunidade de experiência estética, evidenciada na concepção do jogo Eutu-nós, colocou-nos diante de uma questão que diz respeito ao modo como

percebemos o mundo ao nosso redor e constituímos nossa subjetividade, dando sentido à exterioridade. Essa questão, explicitada na própria dinâmica do jogo Eutu-nós, foi potencializada com outro acaso, o da criação dos óculos do Jomilson.¹⁴

A visão cega trazida por este objeto fez emergir o tema da percepção, desencadeando uma discussão a esse respeito, bem como sobre sua relação com o lixo no espaço público. Esse episódio trouxe de volta a questão ambiental, nesse momento, enquanto uma questão de percepção.

A percepção como tema nos possibilitou aprofundar a discussão sobre a maneira como constituímos a nossa espacialidade e, em termos artísticos, resultou na intervenção urbana *A cegueira de quem vê*, realizada pelo já constituído coletivo Luz Câmera Ação, em uma série de janelas da fachada de uma casa na Vila de Algodoal. Nesse trabalho, utilizamos a imagem de um dos meninos do coletivo experimentando os óculos do Jomilson.

Em *A cegueira de quem vê*, tanto quanto no jogo Eutu-nós, é possível perceber como, finalmente, as questões sobre subjetividade, meio ambiente e sociabilidade foram materializadas: entrelaçadas em um jogo de percepções mediadas pela imagem fotográfica. A fotografia foi a linguagem com a qual o entendimento

pôde afirmar alguma verdade acerca da realidade. Não uma verdade absoluta e objetiva em si mesma, mas, enquanto possibilidade, entre tantas que podem se constituir, resultantes da dialética homem/natureza, interior/exterior. Verdades possíveis que se desvelam por camadas, através de janelas que vão se abrindo na própria experiência de viver. Perspectivas...



Figura 7: Intervenção *A cegueira de quem vê*. Algodoal, 2010. Fonte: arquivo do projeto

Por fim, como culminância da experiência em Algodoal ao longo de três anos, dois dos quais no mestrado, realizamos uma segunda mostra cultural do projeto. Tanto as imagens resultantes das partidas de Eutu-nós quanto a intervenção urbana já referida foram apresentadas nesse evento. E, ao contrário da primeira mostra, esta última contou com a produção do coletivo Luz Câmera Ação que, junto com a artista, elaboraram as ideias que resultaram na forma dessa experiência como um todo. Além dos jovens do coletivo, o evento também contou com o apoio de muitas pessoas da comunidade local que, cada um a seu modo, participou para o sucesso de sua realização, a exemplo da Associação Comunitária do Desenvolvimento da Preservação da Ilha Maiandeuá (ACDESPIM).

¹⁴ Objeto feito com fita crepe, construído por um dos meninos do projeto durante uma das oficinas, enquanto desafio criativo, que, curiosamente, subtrai a função primordial de um objeto dessa natureza. Ao invés de ampliador/corretor/extensor da visão, ele, ao contrário, a encobre. Não foi sem curiosidade que experimentamos nos mover no espaço, com os óculos do Jomilson. A partir daí, começamos a pensar e construir um sentido para aquele estranhamento – de ver sem enxergar – que esses óculos nos impusera.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.
- BARBIER, René. **A pesquisa-ação**. Tradução de Lucie Didio. Brasília: Liber Livro Editora, 2007.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins, 2009.
- CARNEIRO, Beatriz Scigliano. **Relâmpagos com claror**: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte. São Paulo: Imaginário: FAPESP, 2004
- CHAIA, Miguel. **Arte e política**. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2007.
- DEWEY, John. **Experiência e educação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.
- GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 10 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.
- _____. **Caosmose**: um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 2008.
- _____. 1990. **As três ecologias**. Campinas: Papirus, 1990.
- HABERMAS, Jurgen. **L'espace public**. France: Payot, 1997.
- LEBRUN, Gerard. Sombra e luz em Platão. In: **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Tradução de Eliane Lisboa. 3 ed. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- OITICICA FILHO, Cesar; VIEIRA, Ingrid (org). **Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

Artista Convidada

Walda Marques

Românticos de Cuba

























Os lugares do retrato

Uma conversa com Walda Marques

Walda Marques, artista convidada da quarta edição do Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, vem produzindo uma trajetória marcada pelo universo do retrato, especialmente o da figura feminina envolta pela atmosfera romântica dos antigos estúdios, das narrativas de fotonovela, das histórias de boleros, sambas-canções, tangos.

O Museu da Universidade Federal do Pará recebeu Walda Marques para uma conversa com o público por ocasião de sua exposição Românticos de Cuba, realizada especialmente para o Diário Contemporâneo. A conversa aconteceu em 2 de abril de 2013 e teve como mediador Mariano Klautau Filho, curador do projeto.

MARIANO KLAUTAU FILHO: Boa noite. Esse é o segundo encontro da quarta edição do Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia. O primeiro foi com a professora Maria Helena Bernardes, do Rio Grande do Sul. O prêmio tem um programa de encontros, palestras, oficinas, pois isso faz parte da intenção do prêmio como um projeto de formação e pesquisa. Já tivemos como artistas convidados, nas edições anteriores, Dirceu Maués, Cláudia Leão, Luiz Braga e Miguel Chikaoka. Hoje temos a presença da Walda Marques, artista convidada dessa quarta edição, para conversar com o público sobre seu trabalho. Walda, considerando o retrato como elemento central do teu trabalho, pergunto: Por que o retrato?

WALDA MARQUES: Na verdade, a minha fotografia não começou [comigo] na função de fotógrafa. Eu trabalho nesse ambiente de fotografia há muito tempo. Eu fiz produção e maquiagem pra muita gente de fotografia. Trabalhei muito tempo com o Octávio Cardoso, que foi meu parceirão. Como ele trabalhava com retrato, eu geralmente dirigia as sessões de retratos, maquiava e vestia. Trabalhei um tempão nessa história de publicidade. Mas a convivência com esse ambiente já existia antes. O meu pai também tinha um foto, um pequeno foto, quando eu era pequena,

uma espécie de lambe-lambe do lado da minha casa. Por isso, a gente sempre foi fotografada, tanto que eu tenho a minha infância fotografada. Isso foi bem legal, pois as fotos sempre foram feitas por ele e acho que isso, enfim, me fez gostar muito de retrato. Hoje, meu trabalho de estúdio... Faço muito retrato encomendado, trabalho com isso, e vivo de fotografia mesmo. Larguei a universidade e fui ser fotógrafa. Abri um espaço junto com o Octávio e comecei a ganhar dinheiro com a fotografia para sustentar a minha vida. O retrato foi uma coisa muito legal pra mim, eu me senti muito à vontade para fazer. Tenho a impressão de que a maquiagem me levou a isso: fazer retrato de político, fazer retrato de 15 anos. São esses clientes que me procuram. Eu tô falando do retrato encomendado. E essa atividade me levou muito próximo das pessoas. Eu chego muito perto delas na hora em que eu pego em alguém para maquiagem. Eu também gosto de trabalhar o contato com o corpo, brincar com a maneira de se colocar diante de uma câmera. Vejo, hoje em dia, as pessoas no Facebook, mas se você for observar, nos anos 50, todo mundo era assim. Pra mim, é muito interessante observar o comportamento na fotografia. Eu trabalho muito esses elementos dentro do estúdio, o modo como você se coloca,

o jeito de alongar o corpo, e com isso a pessoa vai se enxergando, vai gostando, vai se abrindo. Eu tenho uma facilidade grande de fotografar gente, eu gosto muito.

MARIANO KLAUTAU FILHO: Foi a maquiagem que te levou ao retrato. Como foste moldando tua fotografia a partir da experiência do trabalho com maquiagem?

WALDA MARQUES: Eu trabalhei muitos anos num salão de beleza; trabalhei um tempão com isso. Então, era muito bacana, pois eu tinha que maquiar rápido, até mesmo pra ganhar dinheiro e pra mandar o povo ir embora [risos]. Passei muito réveillon dentro de salão, e eu sou da época da película. A maquiagem me introduziu em tudo que vocês possam imaginar. Eu não sou só fotógrafa. Eu faço tudo: sou produtora, maquiadora, eu pinto parede, construo cenário. Fiz um pouco de teatro também. Gosto dessa mistura, que acabou servindo para entrar no universo do meu retrato, da minha fotografia.

E aí, dessa experiência com salão de beleza, festa, casamento, comecei a trabalhar com maquiagem para fotografia. Depois, eu fui chamada para a TV Cultura, onde trabalhei um tempo. Fui a primeira maquiadora da TV Cultura do Pará. Na época, eu fiz um teste, que era criar um sangue cenográfico. O diretor da TV gostou muito da cor do sangue e aí me chamou para trabalhar lá. Fiquei lá um tempão. E foi muito bacana trabalhar do outro lado da câmera, deixar o ponto de vista do fotógrafo e trabalhar para alguém clicar, construir uma imagem para alguém fotografar. A maquiagem me deu esse outro ponto de vista e meu deu a base de tudo. Então, quando faço um trabalho como fotógrafa, eu fico mais exigente, chata mesmo, observando se não tem algo manchado, borrado ou sujo na maquiagem do modelo. É por causa disso que o trabalho de produção e maquiagem me abriu uma porta maior para a fotografia, especialmente para o retrato.

MARIANO KLAUTAU FILHO: As pessoas te procuram para serem fotografadas para algum evento: festa, cartaz político, um trabalho comercial. Alguns desses clientes se transformam em personagens do teu trabalho como artista? Há um cruzamento entre o trabalho aplicado e o trabalho de artista? Ou melhor, muitas vezes não há limite entre uma coisa e outra. Como foi que isso começou acontecer, do cliente transitar para o personagem?

WALDA MARQUES: Difícil responder isso. Eu queria ser artista, queria fazer coisas diferentes e aí comecei a fazer com as pessoas que vinham até o estúdio encomendar um retrato. Eu chamava a pessoa e dizia: “Olha, bora fazer isso? Bora fazer aquilo?” Tem um trabalho meu que se chama A mulher das uvas, e foi com ele que, pela primeira vez, consegui perceber que eu gostava de trabalhar a cena. Foi a primeira vez em que construí uma cena para pôr o personagem dentro, e a primeira vez que saquei isso. Mandei pintar o fundo, comprei as uvas, mandei cortar o cabelo, maquiei e percebi que era isso que eu queria. Eu construí uma mulher. Nessa época, tinha um mágico famoso em Belém, o Chamon, que adestrava umas pombas. Eu disse: “Vou atrás desse homem”. E como eu tinha essa coisa de produtora, na mesma hora eu fui atrás; sabia onde ele tava, peguei o carro e fui atrás. Eu e o Octávio. O Octávio era meu sócio na época e um pouco louco também, porque ele aceitava tudo que eu queria. Bora atrás do Chamon? Bora fazer uma foto de uma mulher nua na rua, mascarada? Aí, o Octávio ia comigo. Era uma coisa meio mam-bembe, de experimentar. Eu não tinha dinheiro, então eram os clientes e os amigos que entravam na ideia.

MARIANO KLAUTAU FILHO: Eu chamei atenção para uma característica que considero importante no teu trabalho, que é o fato de ela nunca ter feito uma separação entre fotografia artística e fotografia aplicada no seu processo. Então, é quase natural aquele amigo

dela ou aquele cliente ser um personagem, porque ele entra no discurso fotográfico dela e, ao mesmo tempo, ele pode permanecer com sua identidade real. É esse trânsito que é interessante, que faz o trabalho dela. O Patrick tem uma pergunta a fazer.

PATRICK PARDINI: Ainda como desdobramento das questões que colocas agora. Walda, na tua relação com a prática do retrato, na relação com o outro, tu buscas a participação ativa do teu modelo? Por exemplo, na escolha da pose, da vestimenta, do local, ele se torna um pouco autor do seu próprio retrato? Até onde vai a parte de autoria tua no retrato e até onde vai a autoria do outro? Em que sentido pode haver essa participação ativa?

WALDA MARQUES: Olha, Patrick, eu não fotografo assim, ninguém.

PATRICK PARDINI: É um pouco no desdobramento da questão do Mariano. Não é como personagem, mas como retratado.

WALDA MARQUES: Entendi. Como retratado, o que vai lá dizer que quer a fotografia, né? O retrato dele. Não, eu deixo as pessoas levarem tudo delas e eu não fotografo sem conhecer ninguém. Eu, antes de fotografar, quero saber de ti. E tudo que tu fazes é teu mesmo. Eu só dou o sentido da fotografia. Porque eu acho que, quando você está trabalhando com a fotografia, se a pessoa põe a mão de um determinado jeito, ele tem que realmente fazer isso do modo dele. Então, eu dou intenção no teu movimento, eu fortaleço o teu movimento. E posso te colocar um pouco mais arrumado talvez, mas dentro da tua roupa, do teu cabelo e, às vezes, também descubro pessoas que não se conhecem.

PATRICK PARDINI: Então, primeiro tu observas?

WALDA MARQUES: Observo. Eu não fotografo ninguém sem conhecer. Ninguém, nem político. Não fotografo. Eu só fotografo quando ele vai comigo, senta

na minha frente e eu digo que ele vai usar a cor que ele usa, a partir do que ele usa. Se você usa verde, gosta de verde, eu acho que fica bem em você. E isso é uma coisa que descobri conversando com pessoas que sempre trabalharam comigo, como, por exemplo, o Octávio Cardoso. Vivemos o início da nossa vida trabalhando juntos, descobrindo muitas coisas, experimentando a fotografia de estúdio. Às vezes, não sabíamos qual resultado que ia dar.

Na época, usávamos filme em cromo e eram três coisinhas que a gente tinha que fazer, três fotogramas: um mais fechado, um mais aberto e um mais abertíssimo. E quando revelava, a gente não sabia o que ia sair exatamente. Então, passamos a nossa vida inteira brincando dessa história de descobrir, construir essa imagem da pessoa, pois a pessoa chega a ser um produto, depois ela vai significar outra coisa, pode ter uma outra leitura, mas antes eu preciso ver o que ela gosta, como se senta, como são as pernas, os cabelos, a cor, os óculos, para poder trabalhar a partir daí. Te respondi, Patrick?

MARISA MOKARZEL: O que deu origem aos trabalhos com fotonovela, como O homem do Central Hotel? Como se deu o processo de produção desses trabalhos?

WALDA MARQUES: Eu fiz alguns trabalhos com fotonovela. Adoro contar história. Acho muito bacana montar as histórias. Adoro novela. Assistir novela é comigo mesmo; ler umas novelinhas, as intrigas. O Mariano mesmo me mandava umas histórias de jornal, lembra? Umas mulheres que amavam e queriam matar. Ele me mandou várias vezes essas matérias e me interessei em começar a fazer.

Eu não gosto da produção em cinema, que eu acho muito difícil, muito caro. Pra mim, a coisa tem que ser rápida. Então, comecei a pensar as histórias a partir da fotografia. Construí o primeiro trabalho com caixinhas de fósforo, que foi O espelho da princesa, recortando

minhas fotografias. Fiz uns relicários, umas casinhas em que você podia contar a história da princesa. A princesa era uma fotografia que eu fiz de uma mulher no Louvre, fui construindo aquilo e brincando com histórias de amor. Eu adoro esse negócio de amor, sabe? Trabalhei com a personagem de uma princesa que era presa. O espelho resolveu dar uma chance na vida dela. Deu a chave e ela fugiu. Em seguida, ela criou rabo, encontrou São Jorge, perdeu o rabo da sereia e se casou. Era uma loucura a minha história, um livrinho feito para criança. As pessoas gostaram, eu também gostei, achei tudo bacana.

Já o segundo tinha amor e muito sexo. E foi muito legal. Eu fiz com três fotógrafos: eu, o Sinval Garcia, a Cláudia Leão e o Orlando Manesch, que fez o design gráfico junto comigo. Era a história do Homem do Hotel Central, que se passa no Hotel Central, antigo hotel dos anos 30, no centro de Belém. Eu fiquei lá dois meses, isso porque o Mariano já havia feito um vídeo lá e eu tinha feito a maquiagem para esse trabalho de vídeo dele. A história é de traição entre duas amigas, envolvendo um vestido de noiva que uma delas vai comprar. O vendedor do vestido vem do estrangeiro e chega ao Brasil com aquele vestido de noiva maravilhoso.

Antigamente, aqui em Belém, todo mundo só comprava coisa do Rio de Janeiro. A coisa só prestava se viesse do Rio de Janeiro. E esta mulher ficou louca quando chegou o tal homem que estava vendendo o vestido e hospedado no Hotel Central. Ela chegou lá e se deu supermal, pois o cara era contratado pela amiga dela. Ela ficou louca e perdeu o noivo. E aí eu botei a Cláudia Leão na rua pra correr uns três dias [risos]. E a pobre saía correndo com o vestido ensopado e pegou até uma gripe [risos]. A fotonovela ficou superbonita. Foi assim que aconteceu minha história com fotonovela. Já tenho quatro livros: O espelho da princesa, O homem

do Hotel Central, A iludida. É ótimo uma pessoa iludida. E o outro mais recente é Lembranças, uma história toda contada através de fotografias achadas, fotos que eu encontro em sebos e outros lugares.

MARIANO KLAUTAU FILHO: Na fotonovela A iludida, tem uma questão bem interessante, que é a experiência de limite, ou melhor, de não limite, que mistura desenho, fotografia de revista, publicidade, e a protagonista é uma boneca. Como essas coisas foram se juntando no processo?

WALDA MARQUES: A iludida é uma boneca de papel. Sabe quando a gente guarda um monte de coisas dentro de caixa? Inclusive carta roubada dos outros [risos]. Morreu um senhor, e eu roubei uma carta dele. Ele tinha escrito a uma desconhecida, uma mulher que não queria saber de amar ninguém mais, nem morta. Ela dizia na carta para ele, isso em 1944. Bem, esse homem morreu, e nessa carta havia toda essa história com fotografias e uma boneca. A boneca de papel se chamava Lola. Essa fotonovela foi encomendada a mim pelo Centro Português de Fotografia, lá do Porto. A Teresa Siza, que presidia esse lugar na época, chegou comigo e me disse: “Walda, eu queria que tu fizesses uma fotonovela pra mim”. Eu disse: “Eras, mas, Teresa, tem três meses pra fazer a fotonovela”, “Ah, mas eu gostei muito. Eu queria que tu fizesses”. Bom, deu-se a confusão. Eu fiz a fotonovela e eu acho que até hoje não entendi por que ela me pediu para fazer uma fotonovela; não tinha nada a ver com ela. Ela é supererudita. Enfim, fiz a fotonovela e cheguei ao Porto com a tal da fotonovela e fiquei presa na alfândega. Na aduana de lá, tu tens que pagar a revista, e o cara achava que aquilo era uma revista de moda, porque o trabalho é todo recortado de uma revista de moda dos anos 1950. Essa garota, a Lola, vestia muitas roupas. Imaginem: dentro de uma revista de moda, ela tinha roupa pra caramba! Então, trocava a roupa sempre, costumava ir

ao chá com as amigas. A fotonovela é um bate-papo de bonecas. Aí, essa besta, a Lola, resolveu se apaixonar por uma fotografia que vivia na mesma caixa em que ela morava. Era um homem, um marinheiro, um lobo do mar, né? Cheio de tatuagens, aquela coisa maluca. Ela ficou louca por ele. Aí, a colega dela dizia: “Pelo amor de Deus, tu não te mancas? Tu és uma boneca de papel!” E ela dizia: “Cala a tua boca! Eu quero ser gente”. Aí, a Flavya Mutran, que é fotógrafa e estava me ajudando no roteiro a fazer essa passagem, que eu não estava entendendo direito, me disse: “Walda, como assim? Não tem nada a ver isso, Walda”. Eu disse: “Mana, tem tudo a ver. Essa boneca quer ser gente. Quer ter amor de gente, Flavya”. A boneca já estava com o modelito maravilhoso 1950. Sabe aquele modelo de ir à praia? Elas foram para a praia. E, enfim, o lobo do mar se arrancou, né? Claro, ele só veio de passagem. E ela continuou iludida, né? Eu acho que esse negócio é um pouco parecido comigo: uma ilusão total! **PLATEIA:** Tu interferes muito no processo, ou seja, após a captação? E qual é a importância da cor no teu trabalho?

WALDA MARQUES: Algumas vezes, dou uma esquentada a mais na imagem, lógico! Dou uma escurecida onde eu quero. Eu gostaria de ter mais domínio técnico na fotografia. Eu sei usar algumas coisas. Eu trabalhei muito tempo com estúdio e, no início, fiquei com um problema grave porque eu não sabia usar o fotômetro. E o meu companheiro usava o fotômetro para medir tudo. O cenário de fundo das minhas fotos saía horrível, sempre escuro, e o dele, claríssimo. Aí comecei a perceber que eu tinha que trabalhar mais essa coisa. Hoje em dia, já tenho um resultado melhor, já olho bastante. Com relação à cor, quando eu estou no estúdio, jogo logo uma gelatina, né? Eu vim do teatro e gosto de dar uma dramatizada na imagem. Eu gosto disso. No caso dessa exposição, Românticos de Cuba, não

tem nem flash de mão, nada, em nenhuma dessas fotos. E com isso, descobri que eu tenho uma cor, que mostrei uma cor pelo meu olhar, porque, como eu sempre trabalhei muito dentro do estúdio, sempre fazia uma cor mentirosa. A iludida, por exemplo, é uma fotonovela em que, quando eles estão trepando – desculpa a expressão –, quando eles estão fazendo amor [risos], eles ficam cor-de-rosa, e quando acaba, o negócio fica lilás, entendeu? Aí, o Beto Brant disse, um dia, pra mim assim: “Olha, tu não achas que essa sua luz tá um pouco assim... Você poderia ter melhorado a luz”. Ele quis dizer que eu não sabia fazer luz. Aí, eu olhei pra ele e disse: “Não, amigo, não é por aí. Isso é o sentimento dos personagens. Antes da transação toda, ficou todo mundo vermelhão, totalmente; e depois, tudo vai ficando cor-de-rosa e, no final, todo mundo estava lilás, né?” [risos]. O filme Amor à flor da pele é assim também. Quando os personagens estão no quarto, eles ficam amarelados. Já notaram isso? Eu vejo que isso é o amor.

PLATEIA: Boa noite, Walda. Eu gostaria de saber de você, quando fotografou algum indivíduo ou uma comunidade, você os levou para ver a exposição, alguma vez, em um museu ou galeria?

WALDA MARQUES: Olha, eu acho que não tenho muito trabalho nessa linha, com comunidade. Tu falas de um lugar específico? Eu tenho, por exemplo, um projeto com as mulheres do Ver-o-Peso, que é mais aberto e elas sempre estão presentes. É isso?

PLATEIA: Quero saber se os teus retratados já foram ver as tuas exposições? Como isso acontece?

WALDA MARQUES: Sim. Vou dizer uma coisa para vocês: eu nunca fiz uma exposição de retratos, só de retratos. Primeira coisa. E outra coisa: eu sempre trabalho com um tema. Eu fiz As Oréades, que eram várias mulheres. Eram deusas do bosque de Narciso. Eu convidei algumas delas, e essas pessoas foram ver a exposição.

Mas tem essa situação que é diferente aqui, com essa série em Cuba. Eu gostaria muito que as pessoas re-tratadas nessa exposição pudessem ver o resultado que está aqui. Aqui não tem nenhuma interferência de maquiagem ou produção como costume fazer. Isso é rua, casas com seus moradores, o povo do lugar.

Por outro lado, tem trabalhos que faço primeiro para a publicidade, como esse aí. Eu fui pra Santarém, levei a modelo, levei o espelho. É tudo uma produção. Foi um trabalho que eu fiz para um supermercado, um calendário que eles me pediram, um calendário de borracharia. Tinha que ser uma coisa bonita. Eram mulheres nuas, mas tinha que ser algo bonito. Já As Oréades é um trabalho que eu vim coletando e fiz primeiro dentro do estúdio. Passei horas da noite e do dia, e depois eu fui pra rua com isso. É uma mistura de estúdio com rua, usando vários elementos de cada universo.

Eu tenho um projeto de exposição sobre os cabelos. As mulheres e as histórias de seus cabelos. Esses trabalhos já foram todos expostos, usados para publicidade. Como trabalho autoral, eu já fiz uma exposição. Uma das oréades, a grande, de cabelão, faz parte da Coleção Pirelli/MASP de Fotografia.

MARIANO KLAUTAU FILHO: Tu comentaste que foste para Cuba como turista e por pouco tempo. O que tu trouxeste de lá e que está nessa exposição nos dá a impressão que estiveste um tempo maior de vivência naquele lugar. Então, queria que tu contasses pra gente como foi essa experiência. Como nasceu o trabalho e como foi observar a cultura do país? Como isso começou a se transformar em imagem? Como se deu teu envolvimento com o lugar?

WALDA MARQUES: Bem, eu nunca pensei em expor esse trabalho, mas sempre gostei muito das fotos. O Mariano olhou e achou que era um trabalho. Primeiro, eu falei para ele: “Vamos fazer alguma coisa de retrato na exposição?” Mas disse: “Também tenho Cuba. Nunca

mostrei para ninguém. Eu fui a Cuba, apaixonada. Eu vi o Buena Vista Social Club, eu amei, achei bacanérismo. Sou amarradíssima nos anos 50. Lá é tudo parado nos anos 50. Nunca fui muito apaixonada pelo Che Guevara, mas achava tudo muito maravilhoso e tinha uma curiosidade enorme de ir a esse lugar. Eles têm uma história e uma luta. E a revolução foi toda fotografada, gente! Eles levaram fotógrafos para o dia da revolução; saíram com os cavalos; tudo fotografado. Eu fiquei encantada quando cheguei em Havana. Eu decidi fazer a viagem e convidei um amigo. Quando eu percebi, já tinham oito pessoas na viagem. Olha só a confusão!

Chegamos lá, e eu comecei a andar sozinha pelo centro, encontrei pessoas que estão nas fotos, como esse cara aí. Eu fui acompanhada por esse cara aqui, morta de cubana [risos]. Disse para ele que queria ir ao centro, que precisava ir nesse negócio. Fui linda, com chapéu e máquina na mão, fui entrando nos lugares. Encontrei o mercado, essas mãos, o homem dos anéis que vocês veem nessa imagem. Eu fui fotografando e não me dei conta que não podia entrar em alguns lugares; mas me senti tão à vontade, que fui fotografando e encontrando as pessoas. Eu tenho muita facilidade pra chegar aos outros. Eu não gosto de fotografar logo, não. Acho horrível esse negócio de puxar a câmera e sair fotografando. Eu nem sei fazer isso direito. Me senti tão à vontade, que pedi para as pessoas que abrissem suas portas, e elas abriram! Tem essa senhora que abriu a porta pra mim. Aquela outra moça, que me contou a história do filho dela. Eu fui passando nos lugares, pedindo para elas pararem um pouco, ficarem de lado, mexendo nas poses. E eu não falo espanhol, falo portunhol total! Mas me dou bem com o meu portunhol. Fui andando e fazendo as coisas. As pessoas foram abrindo a porta.

Mas acho que tem um segredo. Eles têm uma coisa forte com os santos lá. Como era muito quente nessa

época, eu andava toda de branco e as pessoas achavam que eu era do santo. Depois que eu percebi isso. E aí elas me deixavam entrar. Você vai percebendo uma realidade, vai perguntando as coisas. Existiu uma revolução naquele lugar. Hoje em dia, há uma dificuldade muito grande que a gente observa na vida das pessoas. Mas elas todas são educadas, são alegres. Acho que o Mariano colocou bem a questão sobre o lugar ter uma proximidade muito grande com Belém, com a gente. É o nosso lado Caribe que a gente tem mesmo aqui dentro. É parecido com o jeito das pessoas daqui, a alegria, o desprendimento das pessoas. As pessoas não se trancam para você, não batem, não são marrentas, vão abrindo suas casas. Existem lugares em que ninguém te deixa fotografar. No México, ninguém fotografa, não te deixam fotografar; elas tiram a máquina da tua mão. É uma briga cruel pra tu fotografares, porque lá eles acham que tu vais levar a alma deles. A história do índio lá é uma complicação mesmo. Em alguns lugares, está tudo bem, mas tem outros lugares, como em Chiapas, por exemplo, que é um lugar mais fechado, eu tive medo. Deixei a máquina e não quis mais fotografar. É briga mesmo. Eles te dizem: “Que você quer?” No Peru, as pessoas fazem de conta que não estão te vendo, viram a cara pro outro lado e aí, quando tu clicas, elas dizem: “Mamita! Mamita!” Dinheiro! Meu Deus do céu, o que é isso? E eu louca, desesperada com a situação. Em Cuba, não é assim. Elas querem ser fotografadas. Você pode olhar no rosto das pessoas e elas têm essa vontade de ser fotografadas. Não foi difícil. E depois que o Mariano deu uma olhada, achou que seria bom mostrar o trabalho, a gente fez uma edição. Separou as fotos, selecionou as sequências, e aí eu gostei muito do resultado. Achei bem legal. Fui até o meio de Cuba, até Trinidad. No interior, você percebe que a União Soviética, na época, investia na área do campo.

Eles fizeram um campo mais forte. As casas são mais arrumadas, as pessoas também. Você vê que as pessoas têm melhor condição de vida. Em Havana, já há o problema de ser uma cidade grande. Eles vivem muito aglomerados. Você percebe a dificuldade e a pobreza. Essa abertura política que acontece agora traz uma certa felicidade.

MARIANO KLAUTAU FILHO: Sobre a questão da pobreza e das dificuldades em Cuba, e as semelhanças com a cultura daqui. Belém como sendo uma cidade caribenha amazônica, perto do Equador e que em muitos aspectos é muito diferente do restante do Brasil. Quando falamos sobre a pobreza de Cuba, observo Belém, por exemplo, como uma cidade abandonada pelo poder público, suja, completamente poluída, com o patrimônio histórico devastado. Com exceção de algumas coisas, mas uma cidade suja, abandonada. Aí, eu pergunto: onde está a riqueza do Brasil? Falamos sobre a pobreza de Cuba, mas não sobre a pobreza do Brasil. Como vê essas semelhanças, entre a precariedade e a exuberância? Olhamos Belém como uma grande cidade, mas que está...

WALDA MARQUES: ... Precisando de reparos.

MARIANO KLAUTAU FILHO: Belém é uma cidade precária, apesar de exuberante. Vivemos a ilusão de estar em um mundo aberto, democrático, mas a precariedade diz outra coisa.

WALDA MARQUES: Não sei se é a discussão, mas essa questão da sujeira e da limpeza, da preservação, das coisas que continuam em seu lugar, enfim, é bom a gente poder também falar sobre isso. Em outras épocas, no Brasil, não podíamos falar disso. Não tenho tanto conhecimento sobre esses assuntos, mas é bom ter liberdade, é isso que eu acho. Em Havana, você sente que eles querem falar com você, sabe? Querem contar a história deles. O turismo está fazendo um trabalho sobre a história da cidade que se chama

Historiador de la Ciudad. Começaram a restaurar, com o dinheiro desse projeto, o centro histórico todo. Então, é muito legal você ver um povo pensando em restaurar esse lugar para ter mais emprego. Seria bem interessante a gente ter isso aqui: as pessoas tendo mais cuidado com a limpeza da cidade, para gerar mais emprego. Mas para isso se desenvolver mais, eles precisam ter mais liberdade.

MARIANO KLAUTAU FILHO: O que norteou a edição do trabalho nessa exposição foi a presença muito forte do retrato. E dos lugares também. O próprio ambiente como fisionomia do morador. Então, como isso foi se juntando na tua percepção? Isso estava no processo ou tu foste descobrindo depois?

WALDA MARQUES: Não, não estava no processo. Tudo, na verdade, acabou sendo descoberto mais ou menos aqui. O ambiente das casas que nos lembraram a Ilha do Mosqueiro, aqui perto; vendo alguns lugares parecidos em que a gente vive aqui. Antes não tinha nada disso como ideia. Eu fui fotografando como eu achava mesmo que deveria ser, circulando. E depois que comecei a ampliar, editar, percebi algumas coisas, como a profundidade de campo nas imagens. Não pensei em nada em especial. Fui passear e conhecer com uma curiosidade muito grande. O Mariano acabou achando o nome da exposição, Românticos de Cuba. Eu, como sou totalmente romântica, as coisas foram se encaixando. Fui fazendo as coisas com meu olho mesmo.

PLATEIA: E o vídeo? Como surgiu a ideia de trabalhar o movimento com imagens estáticas?

WALDA MARQUES: Eu fiz o vídeo Amor fugaz a partir da música Mariposita de primavera, que fala de uma borboleta que tem que ir rápido ao jardim – porque a mariposa tem um tempo de vida muito curto. Então, ela decide ir ao jardim rápido para dizer ao seu amor que ela se decepcionou muito com ele, quando foi deixada, e que os seus beijos não seriam mais

os mesmos. Eu encontrei um jardim com uma fonte toda com figuras femininas, uma fonte de mulheres. As fontes de água dançam e as fotografei em uma velocidade mais baixa. Da tela do monitor, filmei essas figuras com iPhone e depois a gente editou, fazendo um movimento como se elas tivessem dançando, brincando roda. Esse vídeo acabou gerando a instalação que produzi aqui.

PLATEIA: Qual a sua linha principal de pesquisa na fotografia? O que você fotografa constantemente?

WALDA MARQUES: Eu trabalho com mulheres. O meu universo é totalmente feminino. Gosto disso. Sou de uma família de mulheres, e isso é forte na minha vida. Eu procuro me entender. Eu fiz o trabalho das mulheres do Ver-o-Peso, porque eu acho muito interessante você trazer alguém que você ama através das ervas. Então, eu fui em busca disso, em busca do ritual que essas mulheres fazem, que é buscar um amor que elas perderam. Meu trabalho é totalmente dentro do universo feminino, tanto que o próximo trabalho que vou fazer vai falar da sedução dos cabelos femininos. Em Cuba, também me voltei para as mulheres. Nunca fiz nenhum trabalho com nada religioso, a não ser com o povo do Ver-o-Peso.

RAFAEL ARAÚJO: Tá cansada já, Walda?

WALDA MARQUES: Não, não, não. Tá chovendo também.

RAFAEL ARAÚJO: Boa noite. E eu acho que a minha pergunta vem bem a calhar nesse momento em que foi colocado o ponto central da tua pesquisa: o que é que tu pesquisas. Além da feminilidade, acho que o que marca muito o teu trabalho é a intimidade. O fato de termos o retrato sem o retratado. Independente de serem mulheres ou lugares, como foi no caso de Cuba. Essa facilidade de entrar nos lugares, no contato com as pessoas. A conversa com o cliente reflete na tua fotografia? Existe a busca da intimidade?

WALDA MARQUES: Não sei. Mas obrigada pela intimidade, eu gostei disso. Não tenho muito medo de chegar às coisas. Acho que é isso. Agora, essa história do universo feminino também vem muito, porque as mulheres são mais dispostas para fotografar. Os homens não vêm fotografar – antigamente iam mais. Hoje em dia, eles vão bem menos. Talvez também seja por isso que eu comecei muito a trabalhar os personagens femininos. Com relação à intimidade, obrigada. Adorei isso. Acredito que foi a maquiagem que facilitou essa aproximação, a abertura dessa porta. Eu sou um pouco sem-vergonha, eu sou tímida, mas eu sou sem-vergonha pra certas coisas [risos]. Pedir para entrar nos lugares, perguntar as coisas. Só não gosto de fotografar imediatamente, não gosto!

MARIANO KLAUTAU FILHO: A questão da intimidade tem a ver com a busca da intimidade amorosa também. O romance perpassa todo o trabalho. Ele, ao mesmo tempo, é ficção e ao mesmo tempo quase que um relato de vida, certo?

WALDA MARQUES: Sempre, um relato, sempre! Esses muitos amores que passam na vida, a gente tem que mostrar de alguma maneira.

MARIANO KLAUTAU FILHO: E as histórias transitam da vida para o trabalho, transitam sem limites entre um espaço e outro?

WALDA MARQUES: Eu sou uma pessoa sem limites [risos] e que só mostra o amor, é isso. Às vezes, quando tu sofres por amor, tu queres mostrar para a pessoa amada o que tu sentiste e aí tu inventas fotonovela, vídeo, exposição. Ou então, eu tenho alguma coisa guardada, como as bonecas de papel para recortar e colar, aí faço uma conversinha entre elas. Geralmente, são as minhas histórias, tem razão!

PLATEIA: Boa noite. Parabéns pelo trabalho. Eu observo muita cor nele. A impressão inicial que tenho de Cuba e de Havana, principalmente, é de que é uma

cidade que inspira muito mais o preto e branco do que o colorido. E eu fiquei surpreso com tanta cor, tanta vida nisso aí. A impressão inicial que você teve quando chegou lá era fazer esse trabalho com predominância de cores, já tinha essa tendência?

WALDA MARQUES: Volto a dizer: não. Não tinha tendência nenhuma. Depois que eu cheguei e comecei a ver, eu mexi nas imagens. Tirei a cor de algumas coisas, mas, sinceramente, não é conversa minha, eu fui passear e não tive pretensão nenhuma de fazer colorido ou preto e branco. Lá as coisas são muito coloridas. Lá têm muitos brancos, mas também muitos negros. E a religião dos negros é muito forte na cultura deles. Eles têm muitos altares em casa. Eles alimentam um santo, têm cachaça pro santo deles, isso eu vi. Eles têm uma árvore no meio de Cuba, perto do Capitólio. É lá que fazem oferendas para os orixás. Isso é parecido com a gente. Vemos muito isso. Então, não tive pretensão nenhuma em fazer nada colorido ou preto e branco. Eu batia na porta e dizia: “Senhor, eu podia fazer uma foto sua?” A pessoa pensava que eu era do governo. Tinha gente que achava. Enfim, a primeira coisa que eles perguntavam era: “Nazaré, a má da novela das oito?” Nazaré Tedesco. Lembra que ela jogava todo mundo da escada? Sucesso em Cuba.

PLATEIA: Eu gostaria de saber qual plano você costuma fotografar? Se você utiliza o zoom ou se aproxima do objeto e se também coloca a câmera numa superfície plana, improvisando um tripé?

WALDA MARQUES: Não, mano, não uso tripé. Não uso tripé de jeito nenhum. Nem sei usar direito. Eu sou atrapalhada, amigo. Já perdi, ontem, uns óculos. Imagina se eu andar igual ao meu colega. Tenho um amigo que anda com muitas câmeras. Eu já teria perdido todas as máquinas. Mas, na verdade, eu levei duas lentes para Havana: uma 50 bacana (50mm), que é bem aberta. É a 1.4 da Nikon, bacaníssima essa lente. Eu levei ela, é

bem pesadinha. Eu não gosto de máquina leve e nem de lente que também seja muito leve. E levei também uma 70-28. E foi com essas lentes que eu fotografei. E não tem foto cortada aí também. Elas estão todas como elas foram enquadradas. Não cortei nada, não.

PLATEIA: Na hora do zoom, você utiliza o zoom automático da câmera ou se aproxima?

WALDA MARQUES: Às vezes, eu me aproximo. Eu gosto muito de usar a tele dentro do estúdio. Na rua, eu gosto de usar uma máquina e uma lente que eu possa chegar mais perto, sim. Não é também muito a minha praia entender de equipamentos. Não vou mentir que eu entendo tudo. Eu não entendo desses negócios de máquina, não entendo muito, não.

MARIANO KLAUTAU FILHO: Mais alguma pergunta? Tenho uma para encerrar. É sobre uma característica que está em tudo que ela constrói dentro do estúdio, que é uma estética dos estúdios antigos, do século XIX ou início do XX. Tu usas muito os fundos pintados, ela assume os personagens sempre teatrais. De onde vem esse imaginário? De onde vêm essas pinturas de fundo? Por que o mesmo fundo sempre para fotografias e personagens diferentes?

WALDA MARQUES: Ah, Mariano, não sei! Eu gosto dessa atmosfera. Eu tinha um tio que era fotógrafo e tinha um outro tio que pintava. Pintava paisagem e tudo mais. Isso era comum ainda nos anos 1940, 1950. Eles usavam essas pinturas. Havia essas coisas na minha casa, na minha infância. Era Jesus Cristo, Primeira Comunhão. Eu sempre fiquei com essa ideia de que seria legal um fundo pintado à mão. Claro que eu já vi muita coisa de trabalho de retrato, que eu acho maravilhoso, em que é sempre o mesmo fundo pintado à mão. É uma maneira também de sair um pouco da coisa da publicidade, em que o fundo é sempre branco. Aí eu comecei a trabalhar isso, achei bonito e fui desenvolvendo um monte de coisas dentro dessa caixinha. Acho que busco a cena,

e isso remete a uma época, dos grandes estúdios. Já convidei artistas que pintam na rua, pintam barcos para fazer os fundos. Pra mim, tirou o fundo, fica sem graça. Não consigo fotografar sem inventar o personagem e, para isso, ele precisa ter alguma coisa atrás para poder falar do lugar dele, contar as historinhas.

MARIANO KLAUTAU FILHO: Então encerramos a conversa com a Walda Marques hoje. Muito obrigado a todos e à Walda.



Cenário e personagem

Mostra Especial

Em oposição à ideia de que a fotografia nasceu da tradição da pintura em sua herança compositiva, alguns teóricos reacendem o debate e a consideram, em sua relação com a arte, em conexão mais estreita com o teatro, tal é sua característica de encenação. Percebemos a vocação cada vez mais intensa pela ficção que a fotografia passou a assumir na poética dos artistas contemporâneos. Uma ficção às vezes colada a uma experiência pessoal; a uma vontade de recontar histórias particulares ou inventar figuras que dêem vazão às nossas diversas personagens. Outras vezes vemos uma história inteiramente ficcional que procura na imagem fotográfica o necessário exercício cinemático e experimental. Sem ser cinema a fotografia envolve o espectador quando exerce tramas e movimentos narrativos que ora condensam ou esgarçam pequenas histórias inventadas.

Mesmo o fotógrafo que registra e constrói a imagem com rigor documental passa a transformar a cena em cenário; a atuar no espaço fotografado, compartilhando seus acontecimentos, recriando os lugares para encenação de sua/nossa persona volátil. Nessa perspectiva temos o Ver-o-Peso neo-romântico de Rogério Uchôa povoado de asas negras quase como um cenário de quadrinho futurista. O posto de gasolina de Ana Mokarzel está morto no meio da estrada, mas preenchido pelo olho do fotógrafo a atuar como personagem. Não é à toa que a sombra da artista se projeta em duas das imagens da série, pontuando uma

presença que reativa o lugar. O trabalho de Marcelo Lelis parece nascer de uma vontade documental, mas se desfaz em volume e luz. A festa religiosa em uma cidade do interior transforma-se em imagens do impacto luminoso dos fogos de artifício. Ali, no enquadramento próximo ao chão, podemos vislumbrar como potência, os signos de uma memória infantil. A imagem fotográfica e a imagem em movimento perdem suas fronteiras sob o olhar do espectador e da ficção. As possibilidades de encenação e jogo que a imagem oferece ao artista nos tira do lugar comum e da ideia estática que separa documento, arte, fotografia e vídeo.

Os artistas reunidos nessa exposição nos mostram algumas vias, descaminhos, vertigens, eixos, sintaxes: para ver *Universo de Lilith* de Luiza Cavalcante, pensemos no cotidiano feminino reinventado pela fotografia que parece ter saído de uma Olympus Pen para habitar uma caixa de sapatos, ou quem sabe habitar um poema de Ana Cristina César.

Ao *Longo do Farol* de Bruno Leite tem a atmosfera de um filme de Wong-kar Wai, em que o encontro amoroso é atravessado pela luz da tarde e pelo sentido do transitório. A instabilidade das personagens se adensa em certa aleatoriedade narrativa.

D. Juan é a história de um ensaio de uma peça; da preparação de um personagem; da preparação de atores que se aproximam no exercício criativo; da aproximação entre ator e atriz no exercício corporal para a

invenção de uma história teatral. É a história corporal de um ator-personagem e de uma atriz-personagem no espaço da encenação; é o encontro corporal de um homem e de uma mulher enredados nas tramas e formas de um filme, de um vídeo, de uma fotografia que se move, de um teatro das imagens. A obra de Mateus Moura, aqui renomeada *D. Juan*, um ensaio, é um filme capaz de remontar-se em espiral por seu estimulante exercício de narrativas superpostas. O documentário *A Vaga* e o fragmento *Surf é o esporte da espera* têm na ação do corpo o modo de pensar, no surf um exercício filosófico, e na relação com as águas um mecanismo de existência. Os vídeos de Danielle

Fonseca deslizam entre as intenções e as possibilidades. Constituem-se como escritas em que o relato, a prosa e a poesia são vagas de um mesmo rio. Em similar ambiente fluvial, Valério Silveira constrói esculturas de água: as ondas que batem violentamente na murada urbana. Diante delas, simétricas e petrificadas no instantâneo da fotografia, o homem está ali, sorvendo os poucos segundos em que a grande massa de água se projeta no ar. De um preto e branco sóbrio e solene, as imagens reverenciam a paisagem: ordenada, artificial e construída para a encenação do olhar.

Mariano Klautau Filho



Rogério Uchôa



Sem título

Ana Mocarzel



Ausência

Mateus Moura



D. Juan, um ensaio (vídeoinstalação)

Marcelo Lélis



A primeira virtude

Luiza Cavalcante



O universo de Lilith. Do projeto Mirada



Valério Silveira



Somos todos feitos de água

Danielle Fonseca



A vaga (vídeo)



O surf é o esporte da espera (vídeo)

Bruno Leite





Ao longo do farol



Taxonomia do invisível: projetos Água e Mangueiras

Val Sampaio

Vivemos um tempo histórico, atravessado pela atmosfera envolvente da transformação das relações sociais a partir do desenvolvimento tecnológico. Uma vida sob a égide dos fluxos da comunicação digital e da cibernética, correntes que contribuem para a constituição de um indivíduo fragmentado nas identidades partilhadas nas mídias, que dão existência às diversas formas de ser e estar na vida.

Desde o surgimento da fotografia, alguns artistas perceberam que as novas tecnologias de geração e reprodução de imagem podiam ser ferramentas importantes para a arte, desde que fosse possível conceber uma linguagem criativa específica. As práticas artísticas vêm incorporando os chamados novos meios: primeiro, a fotografia e o cinema; depois, o vídeo e o computador, os novos sistemas de telecomunicação, o correio, o telefone, a televisão e a internet. Essas novas propostas geraram profundas transformações, nem sempre compreendidas ou aceitas pela comunidade artística.

Refletindo sobre as poéticas contemporâneas em função da consequente permeabilidade com o real, podemos considerar que os limites para arte vão se diluindo à medida que são conquistadas múltiplas interações e convergências com outras tecnologias. Essas mudanças provocam no processo criativo o deslocamento do espaço representacional, e a criação passa a invadir os referentes de outras formas de atuação criativa do indivíduo que vive o tempo atual das novas mídias.

Observamos o deslocamento representacional nas mídias locativas quando proporcionam a mistura entre

espaço físico e os fluxos de comunicação. Essas tecnologias foram desenvolvidas para permitir intercâmbios de informação com o mundo físico. O termo “mídia locativa” foi cunhado em 2003 por Karlis Kalnins, para definir a tecnologia digital aplicada a mídias de comunicação incorporadas em lugares físicos, buscando uma interação efetiva entre a tecnologia e as pessoas. O objetivo de Karlis Kalnins, no Center for New Media – RIXC, de Riga, Letônia, era distinguir as explorações criativas do uso corporativo dos location-based services. Kalnins cunhou o termo a partir de discussões do Locative Media Lab, uma rede internacional de pessoas trabalhando a partir dessas tecnologias. Um ano mais tarde, artistas começaram a utilizar o potencial das mídias locativas no evento Futuresonic, em 2004, na cidade de Manchester.

As mídias locativas fomentam processos de criação no território comunicacional e vêm sendo utilizadas em projetos de realidade aumentada,¹ mapeamento, geolocalização e anotações eletrônicas, utilizando GPS, celulares, palms, tablets, smartphones, etiquetas RFID ou redes bluetooth, para indexar mensagens (SMS, vídeo, foto) a lugares. Esses novos aparelhos permitem o controle físico e eletrônico-informacional a partir da mobilidade no espaço urbano.

Lemos (2009) considera que há mídias locativas analógicas, “podemos dizer que uma placa informando que um determinado lugar é uma pizzaria, um hotel

¹ Realidade Aumentada (RA) é a integração de informações virtuais a visualizações do mundo real, como, por exemplo, através de uma câmera.

ou uma loja de departamentos pode ser considerada uma mídia locativa. Ela contém informação agregada a uma localidade”.

Considerando esse ponto de vista, observa-se que a informação é estática, não sensitiva, restringindo-se a informar o que é aquele lugar. Não se trata de um dispositivo inteligente, ou seja, estas placas não processam informação e não informam sobre seus usuários, se foram ou quando foram vistas e para qual utilidade.

No caso das mídias locativas digitais, esse painel poderia enviar informações digitais por redes sem fio para dispositivos móveis. Essa informação poderia ser indexada a outras (websites, comentários de usuários), identificando o usuário e promovendo ações efetivas, como reservas de mesas em restaurante, reserva de um quarto no hotel ou compras de mercadorias. Como um campo emergente, as mídias locativas possibilitam a abertura de novas formas de, simultaneamente, se engajar no mundo, mapeando a partir de seu próprio domínio.

Objetos e espaços da vida tornam-se máquinas comunicacionais, possibilitando a troca de informação, podendo identificar objetos, pessoas e movimentos. Emergem da tecnologia locativa questões não apenas comunicacionais ou urbanísticas, mas também políticas, ligadas a novas formas de monitoramento, vigilância e controle do espaço urbano e da mobilidade social. Essas questões acompanham as produções que envolvem tal tecnologia, pois ela permite que qualquer coisa ou indivíduo possam ser agregados a uma *tag*, um indexador eletrônico, transformando os espaços das cidades em nuvens de dados.

Para Mark Shepard (2007), a experiência corporal com o espaço público vem sendo radicalmente transformada com a proliferação das mídias de comunicação

móveis e pervasivas² por todo o espaço físico das cidades. O autor acredita que o uso rotineiro das tecnologias móveis de comunicação pode provocar possíveis fissuras no tecido social e nas relações interpessoais.

Falar ao telefone celular enquanto estão caminhando na calçada, trocar mensagens de texto com um amigo, enquanto faz seu percurso no ônibus, ou ouvir um aparelho de som digital no metrô são práticas cotidianas para a organização de espaço, tempo e dos limites ao redor do corpo em público. Até um certo ponto, essas práticas contribuem para um deslocamento, um recuo do cidadão moderno da esfera pública, ainda que este esteja fisicamente nele. Estas práticas reconfiguram o espaço público urbano, e a imprevisibilidade dos encontros nominalmente encontrados lá, deixa de funcionar como um local para as tensões, atritos e interações tão vital para uma sociedade democrática (SHEPARD, 2007).

Mark Weiser, no artigo *The Computer for the 21st Century*, afirma que as tecnologias mais profundas são aquelas que desaparecem. Misturam-se na vida cotidiana, até que se tornem indistinguíveis a partir deste entrelaçamento. Ser invisível, difusa, ubíqua são as principais características das mídias móveis. A presença de computadores em todos os lugares em mídias móveis – celulares, palms, tablets – denota a hibridação tecnológica, a maleabilidade e a mobilidade. Aliado

² Pervasivo adj. Que se espalha, que se infiltra, que penetra; espalhado, difuso; penetrante; (Do inglês *pervasive*). Sinônimos de pervasivo: ubíquo. Definição de Pervasivo/Classe gramatical de pervasivo: Adjetivo/Separação das sílabas de pervasivo: per-va-si-vo. In: <http://www.dicio.com.br/pervasivo/>

a essas mídias, sistemas de informação geográficas usados em corporações e escritórios escapem para as ruas e para usos sociais infindáveis.

Para Drew Hemment,³ desde que as mídias locativas começaram a se destacar durante uma série de workshops e discussões on-line, em 2003, o conceito explodiu e transformou-se num meme⁴ tecnológico, social e artístico, e tem circulado em diferentes contextos e disciplinas. A categoria “teste”, para a convergência geográfica e de dados espaciais, ofereceu uma metáfora, antecipando um *zeitgeist*⁵ tecnológico que aponta para além da computação em sua forma

conhecida até então. Essa tecnologia permite a visualização de conteúdos que podem ser acessados em qualquer lugar, ou apenas encontrados no espaço amorfo da internet.

Segundo Hemment, o resultado tem sido o enriquecimento do espaço onde muitos pensamentos e interesses se cruzam, muitas vezes caracterizado por uma ênfase social e do usuário. Esse lugar pode produzir o atrito entre a utopia tecnológica em oposição à compreensão crítica do lugar que as mídias locativas ocupam no seio da sociedade de controle.⁶

Para este autor, revelou-se um outro campo para a prática criativa de artistas e técnicos que estão explorando a rede móvel, usando a localização de dispositivos de computação para interfaces sociais de lugares e intervenções artísticas. Essas práticas têm possibilitado maneiras diferentes de apropriação do espaço geográfico, e para alguns autores se caracterizariam como “arte locativa”.

A mídia locativa revelou-se como um campo criativo, ressoando para além dos contextos de mapeamento e cartografia, e de qualquer jogo particular de artefatos tecnológicos, aliando-se às tradições artísticas contribui para rever o conceito na arte de sítio específico (*site-specific*).

Existem tensões entre as definições do termo ou muitos pontos de vista diferentes sobre o que o campo possa significar. Marc Tuters e Kazys Varnelis (2006), em *Beyond Locative Media*,⁷ publicado inicialmente na

3 Drew Hemment é diretor da Future Everything, uma empresa sem fins lucrativos responsável pelo Futuresonic International Festival, Research Fellow AHRC em Tecnologias Criativas da Universidade de Salford; pesquisador do Projeto em PLANO – O Pervasive e Rede Arte locativa. Participação em eventos de música como DJ e/ou organizador desde 1980. Os projetos incluem Loca (2003 – em curso); Futuresonic (1995 – em curso); Baixo Grau (2005); Ligações para celular (2004); FutureDJ (2004); Re Turntable: mix (2004); Migração (2002/3); Blacktronica (2002); Sensurround (2001/2); Canal quebrado (2001) e Sense Sonic (2000). Concluiu um M.A. (com distinção) na Universidade de Warwick e um doutorado na Universidade de Lancaster.

4 Meme, termo criado em 1976 pelo biólogo Richard Dawkins, no livro *O Gene Egoísta*. Este termo é, para a memória, o análogo do gene na genética, a sua unidade mínima. É considerado como uma unidade de informação que se multiplica de cérebro em cérebro, ou entre locais onde a informação é armazenada (como livros) e outros locais de armazenamento ou cérebros. No que diz respeito à sua funcionalidade, o meme é considerado uma unidade de evolução cultural que pode de alguma forma autopropagar-se. Os memes podem ser ideias ou partes de ideias, línguas, sons, desenhos, capacidades, valores estéticos e morais, ou qualquer outra coisa que possa ser aprendida facilmente e transmitida enquanto unidade autônoma. O estudo dos modelos evolutivos da transferência de informação é conhecido como memética.

5 Espírito do tempo.

6 HEMMENT, Drew. Locative Media. In: Guest Editorial – LEA Locative Media Special issue. Guest edited by Drew Hemment - v o l 1 4 - i s s u e 03. Disponível em: http://eprints.lancs.ac.uk/30972/1/Locative_Media_Guest_Editorial.pdf. Acesso em 7 out 2013. 11h25

7 TUTERS, Marc; VARNELIS, Kazys (2006). *Beyond Locative Media*. Disponível em: “http://networkedpublics.org/locative_media/beyond_locative_media Acesso em 4 nov 2013, 12:53

revista Leonardo,⁸ classificou os projetos de mapeamento em dois tipos: anotativo e fenomenológico. Para os autores, essas categorias tornaram-se comuns aos projetos com mídia locativa, permitindo a classificação sob um dos dois tipos: de mapeamento ou anotação, virtualmente etiquetando o mundo; ou o fenomenológico, rastreando a ação de um sujeito no mundo.

Segundo os autores, estes dois tipos de mídia locativa – anotativa e fenomenológica – “correspondem a dois polos arquetípicos seguindo o caminho da arte do final do século XX, a arte crítica e a fenomenologia, talvez senão figuradas como as práticas gêmeas do situacionismo, o *détournement* e a deriva” (TUTERS; VARNELIS, 2006).

Os meios locativos permitem a qualquer um mapear, acessar serviços e informação, o que nos leva a considerar as relações de controle que esse tipo de tecnologia inclui. As novas mídias têm possibilitado a criação de dispositivos que permitem a invenção e a subjetivação. A mídia locativa surge como uma tecnologia para mensurar, ressignificar o espaço urbano, social e da arte. E existem muitas camadas na complexa relação das tecnologias de localização.

Artistas vêm experimentando essa tecnologia em intervenções no espaço físico, criando dispositivos de jogos numa mesclagem entre tecnologia e mundo físico, e a vida. Os projetos com mídia locativa não

mensuram, e nem contabilizam esses efeitos psicogeográficos.⁹ Muitos desses projetos incitam esse tipo de experimento.

Água – o lugar do transitório

O projeto Água é uma arte locativa que atua no contexto midiático, sendo, em essência, uma intervenção no espaço geográfico com mídias móveis. O projeto reuniu um grupo heterogêneo de artistas com ou sem nenhum conhecimento sobre a região que foi mapeada, buscando uma relação psicogeográfica deste lugar: água.



Figura 1: Barco do Projeto “Água”. Foto Val Sampaio

Figura 2: Mapas do Percurso. Foto Val Sampaio

#S2 24.344 W54 43.106 · Dados do GPS:

Imagem Esquerda: Index “1”/Time “13/09/10 13:02”/ Leg Distance “40 ft”/ Leg Time “0:03:32”/ Leg Speed “0.1 mph”/ Elevation “55 ft”/ Leg Course “58° true”/ Position “S2 24.344 W54 43.106”

Imagem Direita: Index “1”/ Leg Distance “40 ft”/ Elevation “54 ft”/ Leg Course “58° true”/ Position “S2 24.344 W54 43.106”

O grupo instalou-se num barco e saiu em expedição na mesorregião Rio Amazonas, na rota dos municípios de Santarém, Óbidos e Oriximiná, no estado do Pará, na região amazônica, norte do Brasil. Produzimos vídeos,

8 Leonardo/The International Society for the Arts, Sciences and Technology (Leonardo/ISAST) é uma organização sem fins lucrativos que atende uma rede global de estudiosos, artistas, cientistas, pesquisadores e pensadores através de programas voltados para o trabalho interdisciplinar, produção criativa e inovação. Desde os seus primórdios, Leonardo/ISAST tem servido como a comunidade virtual para práticas de compartilhamento de recursos de rede, pesquisa e eventos na Arte/Ciência/ Tecnologia. <http://www.leonardo.info/index.html>

9 Psicogeografia é uma proposta da Internacional Situacionista, em que se busca entender os efeitos e formas do meio geográfico sobre as emoções e os comportamentos dos indivíduos. Uma das estratégias mais populares de psicogeografia, embora não o mais importante, é a deriva. Relaciona-se com o urbanismo e com escritos de Guy Debord.

fotografias, diários, conversas na beira do rio, na natureza selvagem, mas também habitada por pessoas e sistemas tradicionais, técnicos e tecnológicos de vidas em comunidade.

A região onde ocorreu a intervenção artística possui grandes complexidades. O fenômeno da enchente e vazante do rio Amazonas modifica a paisagem de forma radical. Parte do ano, a área está inundada e em outra parte surgem praias, cachoeiras. A bacia amazônica é um dos locais mais chuvosos do planeta, com índices pluviométricos anuais de mais de 2.000 mm por ano, podendo atingir 10.000 mm em algumas regiões.



Figura 3: Praia Sazonal em Oriximiná – Primeira e Segunda Viagens. Foto Val Sampaio

Dados GPS:

Imagem esquerda: Index "1" / Time "14/09/10 12:39" / Leg Distance "355 ft" / Leg Time "0:00:31" / Leg Speed "8 mph" / Elevation "10 ft" / Leg Course "283° true" / Position "S1 52.380 W55 38.724"

Imagem Direita: Index "1" / Time "12/04/11 11:49" / Leg Distance "320 ft" / Leg Time "0:00:34" / Leg Speed "6 mph" / Elevation "-5 ft" / Leg Course "291° true" / Position "S1 51.973 W55 40.542"

Durante os meses de chuva, a partir de dezembro, as águas sobem em média 10 metros, podendo atingir 18 metros em algumas áreas. Isso significa que, durante metade do tempo, grande parte da planície amazônica fica submersa, caracterizando a maior área de floresta inundada do planeta, cobrindo uma área de 700 mil quilômetros quadrados.

O projeto realizou duas viagens ao lugar entre Santarém–Óbidos–Oriximiná em momentos climáticos diferentes: na vazante do rio Amazonas, em setembro de 2010, e na cheia do rio Amazonas em abril

de 2011. Água é, ao mesmo tempo e de forma diversa, a minha experiência individual como artista e como proponente, facilitando uma experiência coletiva para desenhar o tempo-espço “água” a partir do meu ponto de vista e de cada um dos envolvidos. Localizar aquilo que é fluxo, trânsito, fluído, na experiência “água”. Segundo a classificação de Tuters e Varnelis, trata-se de uma experiência fenomenológica por rastrear a experiência a partir de fotos e vídeos, e o desenho com GPS náutico criando mapas do percurso de duas viagens de barco à região.



Figura 4: Lago Grande – Paisagem Sazonal - Segunda Viagem 2011. Foto Val Sampaio

Dados do GPS: Index "2" / Time "14/04/11 06:06" / Leg Distance "283 ft" / Leg Time "0:02:31" / Leg Speed "1.3 mph" "2 ft" / Elevation Leg Course "96° true" / Position "S2 10.409 W55 41.820"

Água atuou no contexto da artemídia, configurado como um *site specific* realizado com mídias locativas em uma área geográfica específica, operando com mídia móvel para desenhar com GPS Náutico a rota do projeto. Instalado em um barco, o projeto realizou duas expedições poéticas pelo rio Amazonas, repetindo, na medida da natureza, o mesmo percurso. Esta repetição é o conceito/dispositivo do projeto de mídia locativa: mensurar,

localizar este lugar chamado Água, onde a subida e descida do rio definem o lugar do transitório, uma forma de mensuração do tempo a partir do espaço.



Figura 5: Grupo Primeira Expedição/2010.
Dados do GPS: Index "1"/ Leg Distance "40 ft"/ Elevation "54 ft"/
Leg Course "58° true"/ Position "S2 24.344 W54 43.106"



Figura 6: Grupo Segunda Expedição/2011.
Dados do GPS: Index "1"/ Time "12/04/11 11:49"/ Leg Distance "320
ft"/ Leg Time "0:00:34"/ Leg Speed "6 mph"/ Elevation "-5 ft"/
Leg Course "291° true"/ Position "S1 51.973 W55 40.542"

Estive presente nas duas expedições como artista e coordenadora do projeto. A primeira viagem foi realizada de 13 a 19 de setembro, da qual participaram Gilberto Prado, Cláudio Bueno, Dênio Maués, Jarbas Jácome e Nacho Duran. Da segunda viagem, realizada de 11 a 17 de abril de 2011, participaram Gilberto Prado, Cláudio Bueno, Léo Pinto, Cristiano Panetone, Rosângela Leote e Marcos Bastos.



Figura 7: Mapa com o percurso das duas expedições, na seca (verde) e na cheia (vermelho) localizando o movimento da ÁGUA no rio Amazonas, entre Santarém, Óbidos e Oriximiná (PA)

Água é uma escritura, uma cartografia, um desenho no tempo-espaço por intermédio das novas tecnologias móveis, sendo uma experiência da mobilidade, do nomadismo físico, atômico, geográfico das relações, dos afetos, da vida. A intervenção teve como objetivo criar autoria no espaço público, questionando e tensionando conceitos sobre lugar, espaços público e privado, vigilância, controle e monitoramento. Este projeto se construiu de forma colaborativa numa rede de conceitos, sendo ele mesmo uma derivação. Mapear, cartografar, codificar/decodificar o lugar, conceitos que se constituem no projeto Água. O locativo nesse projeto está na experiência do tempo transitório, a experiência do espaço-rio-tempo: Água é um espaço de troca compartilhada, removendo seus participantes do espaço habitado, aproximando-nos de outros lugares.

Água revela uma relação fenomenológica e poética com o espaço, demarcando um lugar a partir de uma duração no tempo. O espaço-tempo delimitado localiza as relações do lugar com a subida e descida da maré do rio Amazonas. A medida do espaço nessa experiência é o tempo, o transitório, o trajeto que passa com o tempo. O desenho produzido pelo GPS, fotografias e vídeos produzidos durante o percurso permitem a visualização da experiência.

Quantas árvores? Onde? Como?

Como classificar o que não vemos, o que não percebemos, o que não nos afeta? Esse projeto surgiu de inquietações. A palavra taxonomia nos remete à assepsia, ou seja, aquilo que é isento de todo germe séptico, que é preservado de microrganismos e que, ao mesmo tempo, me permite uma aproximação pela ordenação, pela classificação. A ideia é tomada de empréstimo para registrar esteticamente a invisibilidade das coisas que estão em nossas vidas, mas não conseguimos vê-las, a não ser no momento no qual são nomeadas, classificadas, ordenadas.

A ideia, com essas inscrições, é criar outros espaços que possam articular tensão e repouso, provocando outras dimensões para os lugares da intimidade e do lugar público. Para que o transeunte, o motorista, o guardador de carros, todos e qualquer um possam fruir este lugar marcado a partir de outra relação do seu corpo e o espaço mapeado.

Todos nós, indivíduos e empresas, contribuímos para o fenômeno do aquecimento global: com a energia que consumimos em casa, nos edifícios de escritórios e nos processos produtivos; com as nossas opções de transporte, com os resíduos que geramos.

Estamos tão absorvidos pelas nossas urgências individuais que ignoramos o massacre a uma das fontes

de energia vital para a nossa existência no planeta: as árvores. As árvores absorvem o carbono da atmosfera, preservam o solo, a água e a biodiversidade e ajudam a deixar nosso planeta mais limpo.

Marcar árvores de avenidas e ruas com números e geolocalização reflete o estado de invisibilidade desses seres na vida das pessoas e, ao mesmo tempo, possibilita (ou não) o reencontro com a visibilidade. Essas intervenções objetivaram provocar reações de interação com os frequentadores e visitantes.

O projeto iniciou-se em 2008, em Wiesbaden, na Alemanha, no processo da residência artística na Kunsthaus, para o desenvolvimento do projeto Finisterra Carta Aérea, em parceria com Mariano Klautau Filho. A relação da cidade com o verde, as árvores catalogadas, numeradas, em impecáveis parques, afetou-me, ao comparar a relação que minha cidade, Belém, tem com a natureza, com o seu patrimônio, com o lixo e a privatização do espaço público. Algo aconteceu em mim nas conversas com moradores de Wiesbaden. Realizei vários passeios que me permitiram registros fotográficos e em vídeo das numerações das árvores e do convívio harmônico dos bichos no espaço urbano, naquele mês de setembro de 2008.

Era uma vez a cidade das mangueiras...

Mangueiras faz parte de um projeto mais amplo de intervenção cartográfica, denominado *Taxonomia das Árvores*, no qual realizo intervenções psicogeográficas com mídia locativa e apropriação do espaço com anotações eletrônicas de árvores que marcam a paisagem de um lugar que recebe o projeto. Essas anotações são análogas às práticas de anotações físicas, como cartazes, bilhetes, outdoors, grafites e pichações – práticas correntes em nossa cultura visual.

Belém é a capital do estado do Pará, localizada na região amazônica. É a maior cidade da linha do Equador, carinhosamente apelidada de “Cidade das Mangueiras”, sendo esta referência com a qual a capital é exportada para o mundo inteiro. As suas primeiras mangueiras começaram a ser plantadas na administração do intendente Antônio Lemos (1898–1913), quando a cidade ganhou a arborização que lhe rendeu aquele título. Belém vem perdendo, incessante e rapidamente, o seu verde urbano. A especulação imobiliária e ocupação desordenada do solo estão acabando justamente com o maior símbolo da cidade: as mangueiras. Tombadas pelo patrimônio como bem de uso comum e preservação permanente, elas são as espécies que sofrem os maiores danos.



Figura 8: Detalhe intervenção 2008. Foto Val Sampaio

Atenta a essas questões, e a partir de experiência em residência artística na KunstHaus, em Wiesbaden, na Alemanha, realizei a primeira versão do projeto em outubro de 2008, quando foram marcadas fisicamente, com tinta PVA, 171 mangueiras na avenida Nazaré. As imagens e vídeos da ação foram expostos no Laboratório das Artes da Casa das Onze Janelas, em exposição individual intitulada *Cidade Rede*, constituída como instalação. A versão 2011 atualiza digitalmente o projeto com o objetivo de agregar informação digital sobre as mangueiras, em mapas georreferenciados, podendo ser acessados por dispositivos móveis. As mangueiras foram geolocalizadas a partir de um GPS, desenhando o percurso na trilha das mangueiras, sistema que

permite o compartilhamento das informações visuais e textuais sobre essas árvores, criando tags através de localização de lugares em mapas mundiais.



Figura 09: Detalhe QRCode e Geolocalização das mangueiras com GPS.



Figura 10: Mapas da Intervenção em 2011. Foto Val Sampaio



Figura 11: Frame da Vídeo/Performance. Val Sampaio

Foram marcadas, com GPS, 860 mangueiras (Figura 09), estas árvores receberam dados de geolocalização. O percurso e a geolocalização de cada uma dessas mangueiras foram anexados em mapas (Figura 10). A ação ocorreu no período de 4 a 17 de outubro de 2011, nas

principais praças do centro histórico de Belém e nas avenidas Presidente Vargas e Nazaré. Dessa vez foi anexado às mangueiras o QRCode (Figura 9),¹⁰ que possibilitou acesso, por intermédio de smartphones conectados à internet, ao site do projeto com a performance orientada para o vídeo (Figura 11) que realizei na Praça da Bandeira, durante percurso da intervenção. Os projetos fazem parte da série *Taxonomia das Árvores* e reúne intervenções que possibilitam o acesso às relações político-ecológicas que envolvem a cidade e seus espaços verdes. A atuação no espaço da informação sobre as árvores daquele percurso, além de dar visibilidade às árvores existentes nas cidades, provoca o deslocamento perceptivo no momento de suas anotações físicas e/ou virtuais, interferindo na realidade física, dando visibilidade às árvores no espaço da cidade, misturando as realidades física e virtual. Os projetos de arte locativa Água e Mangueiras buscam refletir a tensão entre arte e vida, com representações que enfocam as relações que se manifestam entre os fluxos existenciais, a presença do homem, o devir do encontro e desencontro. Os dois projetos tomam como base as novas tecnologias, vetores de novas formas de agregação social. Tais experiências permitem a mistura de mídias e de suportes, como é o caso das performances híbridas que mesclam os elementos vídeo, música, moda, design, ativismo social. Esses trabalhos buscam provocar a redefinição do sujeito por sua relação de espaço-tempo, dilatando o presente e criando uma sensação de perda de lugar.

¹⁰ Código QR (sigla do inglês *Quick Response*) é um código de barras bidimensional, que pode ser facilmente escaneado, usando a maioria dos telefones celulares equipados com câmera. Esse código é convertido em texto (interativo), um endereço URL, um número de telefone, uma localização georreferenciada, um e-mail, um contato ou um SMS.

Ao expandir-se no espaço-tempo, o acontecimento dessas obras ativa um circuito no qual o que importa não é tanto o que é transmitido, mas a rede e as condições funcionais de troca. Intercâmbio que liga a energia vital e a artificial, na qual o que é determinante é a presença. E, ao mesmo tempo, é um novo objeto cultural artístico que integra simultaneamente arte e a vida.

Referencias Bibliográficas:

HEMENT, Drew. "Locative Media". In: Guest Editorial - LEA Locative Media Special issue . Guest edited by Drew Hement- v o l 1 4 - i s s u e 03. In: http://eprints.lancs.ac.uk/30972/1/Locative_Media_Guest_Editorial.pdf. Acessado em 07/10/2013. 11h25

RUEB, Teri . 'Consciousness Reframed 2002 - Sonic Space-Time: Sound Installation and Secondary Orality. Teri Rueb - Acessado in: <http://www.terirueb.net/publication/caiia.pdf>. 07/10/2013.10:21h

TUTERS, Marc: Varnelis, Kazys (2006), em "Beyond Locative Media. IN:"http://networkedpublics.org/locative_media/beyond_locative_media Acessado em 04/11/2013, 12:53

Biografias

Ádrio Denner (Santarém, PA, 1987)

Vive em Santarém. Formado em Música pela Universidade do Estado do Pará (UEPA), atua em diversas áreas artísticas, como teatro, música e vídeo, além da fotografia. É Presidente do Fotoclube Tapajós ligado à Confederação Brasileira de Fotografia (CONFOTO), com sede em Santarém, onde desenvolve atividades em artes visuais, como oficinas, exposições e palestras. Obteve Menção Honrosa em 2011 no Concurso Fototierra (Peru) e Bolsa de Pesquisa do Instituto de Artes do Pará (IAP). Realiza pela Lei Rouanet, do Ministério da Cultura, o projeto *Flâneur – Um Novo Olhar*, sobre as transformações urbanas da cidade de Santarém.

Amanda Amaral (São Paulo, SP, 1986)

Vive em São Paulo. Formada em Audiovisual pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA–USP). Desde 2008 desenvolve pesquisa autoral em fotografia. Seu trabalho incorpora, por vezes, apropriações dos suportes do cinema e vídeo, em especial, o aspecto narrativo dessas linguagens.

Ana Mokarzel (Belém, PA, 1959)

Vive em Belém. Fotógrafa desde 2007. Possui obras no acervo do Museu das Descobertas – À Descoberta do Novo Mundo, em Belmonte/Portugal, e no acervo de outros colecionadores. Realizou, em 2012, a primeira exposição individual, *Olhar Viajante*, na Galeria de Arte CCBEU, em Belém. Vem participando de várias coletivas, uma delas na cidade do Porto, em Portugal. Participou do Salão UNAMA de Pequenos Formatos em 2010 e 2012; e Salão CCBEU Primeiros Passos em 2009, no qual recebeu Menção Honrosa. Atuou como fotógrafa da fotoperformance *Quando todos Calam*, da artista Berna Reale. Tem

trabalhos publicados no *The Washington Post Journal*, pela Agência Reuters (janeiro/2012); na revista *Fotografe Melhor* (agosto/2009), no livro *Feminina Lente* (2008) e no catálogo da exposição *Almas a Nu*, Portugal (2008). Além de selecionada para o *Diário Contemporâneo*, participou da coletiva *Cenário e Personagem*, como convidada, mostra especialmente produzida para esta edição do prêmio.

Betânia B. (Belém, PA, 1979).

Vive no Rio de Janeiro. Bacharel em Fotografia pelo Centro Universitário SENAC, São Paulo (2012). Cursou Fotografia na Casa Amarela Eusélio Oliveira – Universidade Federal do Ceará (2007). Participou de várias mostras, como *Meu Primeiro Círio 11*, no SESC Boulevard, Belém (2011); *Pertencimento*, no SENAC Lapa – Faustolo, São Paulo (2010); *Portas e Janelas da Lapa*, no Shopping Center Lapa, São Paulo (2009); *Festimage – Festival Internacional da Imagem*, em Chaves, Portugal (2005). Participou do projeto *Correspondências*, com o coletivo Garapa, realizado por meio do programa da FUNARTE – 2013 e publicado no site <http://www.garapa.org/correspondencias/>

Carol de Góes (Jaboticabal, SP, 1979)

Vive em Porto Alegre. Fotógrafa e professora, estudou Artes Plásticas na Universidade de Brasília e na SUNY Albany, e Fotografia na SUNY New Paltz. Foi membro do Fotoclube f/508 de Brasília e fotografou moda, palco e arquitetura. Hoje realiza trabalho autoral paralelamente a contribuições para publicações impressas e web.

Daniela Alves (Brasília, DF, 1980)

Vive no Rio de Janeiro. Artista visual e produtora de arte. Formada em Jornalismo pela UnB e gravura pela Escola de Belas Artes da Universidade do Rio de Janeiro (UFRJ),

com pós-graduação em Arte e Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC–RJ), a artista trabalha como produtora executiva da Artur Fidalgo Galeria no Rio de Janeiro. Em 2013 atuou na seleção e produção da exposição *Fluxo de Caixa*, do artista paulistano Paulo Climachauska, com participação de Paulinho Moska (em *Zoombido*) e Rosana Palazyan (em *Erva Daninha?*). Em 2012 esteve na coordenação da exposição *Súbita Matéria*, da artista Marta Jourdan, além de ter colaborado na inserção da galeria carioca em importantes feiras no Brasil e na América Latina. Foi assistente de Maria Clara Rodrigues, período no qual, sob a coordenação do curador Paulo Herkenhoff, contribuiu para a produção de *Amazônia, Ciclos de Modernidade*, no CCBB–RJ, e fez parte da pré-produção da primeira exposição do Museu de Arte do Rio (MAR). Ao lado de Rafael Adorjan, criou e participou da performance *Corpo-delito*, projeto selecionado na categoria Fotografia na IV Bienal Internacional de Arte (SIART), Bolívia (2009). Fez cenografia das peças teatrais da diretora Camila Diehl (RJ) e foi cocriadora da performance *Ocupações*, no Seminário Internacional Poéticas do Inventário, na Fundação Casa Rui Barbosa, no Rio (2006). Também atuou na área de arte-educação no Centro Cultural da Caixa e fez assistência de direção para cinema, em Brasília e em Florianópolis, para o diretor Marcos Martins.

Danielle Fonseca (Belém, PA, 1975).

Vive em Belém. Elementos da literatura, música e paisagem compõem a sua produção. Recebeu o Grande Prêmio do Salão UNAMA de Pequenos Formatos em 2011; Prêmio Aquisição do Salão Arte Pará em 2001 e 2003; Bolsa de Pesquisa e Experimentação Artística do Instituto de Artes do Pará (IAP) em 2005 e 2010; e Bolsa de Pesquisa em Artes Visuais da Fundação Ipiranga em 2007, no Pará. Exibiu o média-metragem *A Vaga* no Midrash Centro Cultural, no Rio de Janeiro (2012). Entre as principais exposições e salões estão *Amazônia – Lugar da Experiência*, Museu da UFPA

(2012 e 2013); *Cromomuseu*, Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), em 2012; *O Triunfo do Contemporâneo*, Santander Cultural-Porto Alegre (2012); *Corpo Incógnito – Água Viva*, na Galeria Amarelonegro Arte Contemporânea-RJ (2012); Coletivo/Individual Kamara Kó, na Galeria de Artes do CCBEU–Belém (2012); *Sobre Ilhas e Pontes*, na Galeria Cândido Portinari, no Rio de Janeiro (2010); FOTORIO 2009, no Espaço Oi Futuro (2009); 12º Salão da Bahia (2005) e Faxinal das Artes, no Museu de Arte Contemporânea – MAC, em Curitiba – PR (2002). É editora da *Revista de Arte e Cultura Contemporânea Não-Lugar* (www.naolugar.com.br).

Emídio Contente (Belém, PA, 1988)

Vive em Belém, onde montou seu atelier Casa de Imagens. Os projetos com artes visuais e fotografia iniciaram-se em meados dos anos 2000. Já exibiu suas obras em diversas exposições coletivas e salões de arte, como Salão Arte Pará, Muestra Internacional de Fotografia Estenopeica, no México, *100menos10*, *Diversidade Religiosa Brasileira e Sentidos da Imagem*. Recebeu o Grande Prêmio da Mostra Primeiros Passos (CCBEU) em Belém, e foi o grande vencedor da categoria Fotografia no I Movimento Hotspot, em São Paulo (2013). Possui obras nos acervos Museu de Arte Contemporânea Casa das Onze Janelas, Museu de Artes Brasil Estados Unidos (MABEU) e coleções particulares. O artista é representado pela Galeria Mezanino em São Paulo/SP. www.emidiocontente.com

Fábio Cançado (Belo Horizonte, MG, 1964)

Vive em Belo Horizonte. Formado em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC–MG). Trabalha com vídeo e fotografia. Realizou os filmes *A Visita do Olhar da Sombra* e *Hoje Vou Beber Niemeyer*. Participou de projetos, prêmios e festivais, como Prêmio Cliente Telemig Celular, Telemig Celular Arte Mov e Festival Internacional de Mídias Móveis, Belo Horizonte; Goiânia Mostra Curtas 2007 – Goiânia; Prêmio FILME–MINAS,

Vivo Arte.mov – 3º Festival Internacional de Arte em Mídias Móveis, com o vídeo *A Mãe no Quarto do Avô*, em Belo Horizonte (2008); Fluxus – 7º Festival Internacional de Cinema na Internet, no Museu da Imagem e do Som, em São Paulo (2010); Festival Internacional de Filmes Curtíssimos, Brasília (2010); Festival CurtaCinema, no Rio de Janeiro (2010). Na área da fotografia, tem participado de exposições coletivas, como Festival de Fotografia de Tiradentes (2011); Il Semana da Fotografia no Espaço Cultural 104 (2012), em Belo Horizonte, entre outras. Entre 2011 e 2012 realizou a individual *A Sombra Encorporada*, no Espaço Cultural Dominox, no Palácio das Artes e no Centro Cultural Usiminas, ambos em Minas Gerais. Ganhou o Prêmio Marc Ferrez de Fotografia da Funarte em 2012, para a produção do livro *Quickbird*.

Gui Mohallem (Itajubá, MG, 1979)

Vive em São Paulo. Graduado em Cinema e Vídeo pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Realizou a primeira exposição individual *Ensaio para a Loucura* em Nova York (2008). Participou do Paraty em Foco 2009 e 2011, e de exposições em diversas galerias. Em 2011 realizou individuais em São Paulo, Brasília e EUA. Foi convidado a participar do programa Descubrimientos do Photoespaña e ganhou o 2º lugar no Prêmio Conrado Wessel. Em 2012 participou de um programa de residência artística de seis semanas em Beirute, no Líbano. Em 2013 fez a primeira individual em Belo Horizonte e participou do 18º VideoBrasil, na mostra *Panoramas do Sul*.

Heber Bezerra (Ouro Preto, MG, 1971) e Thales Gonçalves (Ouro Preto, MG, 1991)

Heber Bezerra vive em Ouro Preto. Iniciou na fotografia com Antônio Laia. No Festival de Inverno de Ouro Preto (1997) fez oficina com Luiz Garrido e, em 2000, mudou-se para o Rio de Janeiro para ser assistente de Garrido no estúdio Casa da Foto. Atualmente dedica-se a projetos

autorais, tendo exposto no 8º Paraty em Foco 2012 e na mostra BDMG Cultura (2012). Realizou diversas exposições no Festival de Inverno de Ouro Preto com o Coletivo Olho de Vidro. Em 2013 ganhou o prêmio Istock Photo e participou de exposição coletiva no Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP).

Thales Gonçalves vive em Ouro Preto (MG). Graduado em Produção Fonográfica no Rio de Janeiro. Fez diversos cursos de áudio, tanto no segmento experimental, com o grupo Uakti, no Festival de Inverno de Ouro Preto, quanto para TV & Cinema, pelo IATEC-RJ. Iniciou seus primeiros trabalhos em pós-produção audiovisual pela Bravo Estúdios, com gravações de dublagem e em sonoplastia de filmes e seriados.

Ismael Monticelli (Porto Alegre, RS, 1987)

Vive em Porto Alegre. Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e mestrando em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Em 2011 foi contemplado no XII Concurso de Artes Plásticas Contemporâneas do Goethe – Institut Porto Alegre, onde realizou a exposição individual *A Paixão Faz das Pedras Inertes um Drama*. Exposições coletivas selecionadas: RUMOR, curadoria de Marília Panitz, no Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília (DF), e Oi Futuro Flamengo, Rio de Janeiro (2012–2013); *Outras Coisas Visíveis sobre Papel*, curadoria de Paulo Miyada, Galeria Leme, São Paulo (2012); 41º *Novíssimos*, curadoria de Ivair Reinaldim, Centro Cultural IBEU, Rio de Janeiro (2011); 5º Festival Internacional de Fotografia de Porto Alegre, Santander Cultural, Porto Alegre-RS (2011); Mostra Coletiva Olheiro da Arte, curadoria de Fernando Cocchiarale, Centro Cultural da Justiça Eleitoral, Rio de Janeiro (2010). Recebeu destaque na Bolsa Iberê Camargo 2011, foi premiado no Festival de Fotografia HTTPpix, Instituto Sérgio Motta, São Paulo-SP (2010), e no VII Prêmio Açorianos de Artes Plásticas nas categorias Destaque em Escultura e Prêmio Incentivo.

José Diniz (Niterói, RJ, 1954)

Vive no Rio de Janeiro. Estudou pós-graduação em Fotografia na Universidade Cândido Mendes. Frequentou cursos na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro. Publicou o livro *Literariamente* em 2008 e participou de livros coletivos. Apresentou trabalhos em seleções e prêmios como III Bienal International Discoveries, em Houston–Texas (2011); DeVERcidade, em Fortaleza (2010); Prêmio Leica–Fotografe em 2009 (Menção Honrosa); Festival Internacional de Arte em Mídias Móveis (VIVO Arte.mov), Belo Horizonte–MG (2009); FESTFOTOPOA, Porto Alegre–RS (2008 e 2009); Prêmio João Primo de Fotografia (2008); Mostra de Fotografia de Recife (2007 e 2008); Prêmio Marc Ferrez de Fotografia, SESC Brasília, 2007, entre outros. Participou de mostras coletivas em Belém, Brasília, Fortaleza, Porto Alegre, Rio de Janeiro e São Paulo, além de Buenos Aires (Argentina). Realizou individuais no Rio (2006); Paraty (2007); São Paulo (2008); Galeria CMDf, em Montevideo, Uruguai (2011); Centro Cultural Paschoal Carlos Magno em Niterói–RJ (2012); Fotovisa 2012, em Krasnodar (Rússia), e Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires (2012). O *British Journal of Photography*, edição de janeiro de 2013, publicou matéria na qual indica o artista ao *Ones to Watch* in 2013. Possui fotografias em coleções privadas e no Museum of Fine Arts Houston, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/ Coleção Joaquim Paiva, no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, no Museo de Arte Contemporaneo de Salta, dentre outras.

Larissa Pinho Alves (Recife, PE, 1983)

Vive no Rio de Janeiro. É artista visual, editora e pesquisadora. Formou-se em Crítica Literária pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e realiza pesquisa sobre Fotobiografia na Arte Contemporânea dentro do Programa de Mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC–RJ. Participou de exposições em São Paulo, Recife, Curitiba, Londres e Haukijärvi, na Finlândia. Em 2012

participou do Programa de Residência Artística do Arteles Creative Center (Haukijärvi, Finlândia).

Leo Bitar (Belém, PA, 1972)

Vive em Belém. Formado em Produção de Eventos Culturais na Universidade da Amazônia (UNAMA). Trabalha com teatro desde 1988, atuando principalmente como desenhista de som e ator. Atuou em vários grupos da cidade, mas formou e se dedicou principalmente ao grupo Usina Contemporânea de Teatro com as peças: *Exercício em Dorst e Brecht* (1989), *Anjos sobre Berlim* (1990), *Virando ao Inverso* (1991), *80 já era* (2006), *Parésqui* (2009), entre muitas outras. Na produção de cinema e vídeo arte, trabalhou com vários artistas. Destacam-se as realizações em conjunto com o fotógrafo e parceiro Alberto Bitar: *Dóris* (2002), *Enquanto Chove* (2003), e a série *Quase todos os Dias*. Iniciou as atividades como artista sonoro na coletiva *Imagens Visíveis* realizada em 2004, no Memorial dos Povos em Belém, com o trabalho *Caros não Ouvintes*.

Leticia Ranzani (Manaus, AM, 1980)

Vive em São Paulo. É artista plástica, pós-graduada em Fotografia pelo Centro Universitário SENAC–SP e bacharel em Artes Plásticas pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Em 2013 participou da exposição *13 Brazilian Photographers*, na Galeria Photon – Centre of Contemporary Photography in Ljubljana – Eslovênia. Selecionada para as leituras de portfólio *Descubrimientos PHE13*, no Festival PhotoEpañal, em Madrid. Fez parte das coletivas *Inventários da Pele*, na SIM Galeria, em Curitiba; *Mostra Ocupação*, no Festival Hercules Florence de Fotografia, em Campinas, e da *Mostra Black*, na Casa Vogue, em São Paulo (2012), e *Uma Coisa São Duas*, Galeria Ímpar, em São Paulo (2011). Participou do Salão de Artes Visuais de Guarulhos em 2009, recebendo Menção Honrosa, e em 2010. Fez parte das mostras *Acúmulos*, na Galeria Casa de Quem? (2008); *Corpos*, na Galeria da Ciespe, em Campinas (2005), *Brasil em Foco*, em

Braga, Portugal (2004), entre outras. Participou também de curtas-metragens de animação, entre eles *Coda*, de Marcos Camargo, e *Obrigado, Dalva*, de Wilson Lazaretti.

Lucio Adeodato (Salvador, BA 1981).

Vive em Salvador. Formado em Comunicação pela Universidade Católica de Salvador (UCSal), em Fotografia pela Escola Panamericana de Artes (EPA) e pós-graduado em Fotografia pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). Morou na cidade de São Paulo de 2008 a 2012. Iniciou sua carreira profissional atuando como diretor de arte em agências de publicidade, desenvolvendo campanhas publicitárias e projetos gráficos para diversas mídias. Atualmente dedica-se à carreira de publicitário, ao trabalho comissionado e ao desenvolvimento de projeto cultural e pessoal em fotografia. Premiado em 2012 no X Prêmio Conrado Wessel de Arte (2º lugar), com o ensaio fotográfico *Negros Paroxismos*, em São Paulo, e, em 2009, no II Salão de Fotografia do Mar (menção honrosa), em Salvador (BA). Participou de várias exposições, como o Prêmio Conrado Wessel de Arte, mostra coletiva, Sala São Paulo – São Paulo (2012); Leilão do 8º Paraty em Foco–RJ (2012); Coletiva *Paisagem Imaginária*, com curadoria de Eder Chiodetto, em São Paulo (2009); Salão de Fotografia do Mar, mostra coletiva, Museu Náutico da Bahia, em Salvador (2009). Possui publicações no livro da edição comemorativa do X Prêmio Conrado Wessel de Arte, Ciência e Cultura (2012) e revista *Pesquisa Fapesp* – Edição Especial Prêmio FCW 2011.

Marcio Marques (São Paulo, SP, 1978)

Vive em São Paulo. Iniciou suas experiências artísticas com aulas de pintura ainda na infância. Estudou artes cênicas e se formou pelo Teatro-Escola Macunaíma. Trabalhou em espetáculos teatrais, musicais e infantis. Formou-se em Cinema pela FAAP e trabalhou com publicidade, televisão e documentários. Também estudou dança contemporânea em cursos livres, tendo participado de espetáculos e

performances. Integrou durante dez anos o grupo Minik Momdó, no qual começou a desenvolver vídeos-cenografias e videoinstalações. Recentemente tem desenvolvido instalações imersivas para dança, estabelecendo sistemas fechados entre corpo, tecnologia e arquitetura. Esta pesquisa resultou, em 2010, no espetáculo *Olho*, que se desdobrou em uma exposição de artes visuais e uma adaptação para televisão. Tem desenvolvido proposições performativas de intervenção urbana, de caráter vivencial, para realização coletiva.

Mariana Galender (São Paulo, SP, 1982)

Vive em São Paulo. Graduada em Artes Plásticas pela Escola de Comunicação e Artes da USP (ECA–USP) e em Design de Produto pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Desenvolve, desde 2006, pesquisa com fotografia digital. Residiu em Nova Iorque (EUA) em 2008, onde estudou no International Center of Photography e frequentou o Center for Book Arts. Em 2012 recebeu o Prêmio para Projetos de Pesquisa em Fotografia pelo 48º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco e o Prêmio Aquisição do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo. Dentre as exposições realizadas, destacam-se: *[alguns de] Nós* – Galeria Marília Razuk, em São Paulo (2012); *Fuga #1*, na III Mostra do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo (2011); *Paisagens à Margem* – Temporada de Projetos do Paço das Artes, em São Paulo (2011); 35º SARP – Museu de Arte de Ribeirão Preto, São Paulo (2010); *Vistas a Perder de Vista* – Galeria Penteado, Campinas, São Paulo (2010); *1 de cada 1* – Silvia Cintra Galeria, Rio de Janeiro (2010); *Exposição de Verão* – Silvia Cintra Galeria, Rio de Janeiro (2009); 60º Salão de Abril, no Ceará (2009); Programa Exposições – MARP, Ribeirão Preto–SP (2009); *Menos Vinte e Um*, Paço das Artes, São Paulo (2008); *Arte Pará* – Fundação Romulo Maiorana, Pará (2008); 40ª Salão de Arte Contemporânea de Piracicaba, São Paulo (2008); CAP 007 – ECA–USP (2007).

Mateus Moura (Rio de Janeiro, RJ, 1987)

Vive em Belém desde 2000. Formado em Letras pela Universidade do Estado do Pará (UEPA) e atualmente cursa Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Desde 2008 atua com cinema em Belém, com filmes exibidos no Cine Líbero Luxardo, Cine Olympia e em alguns festivais pelo Brasil e pela rede cineclubista. Atua no cineclubismo e crítica com a Associação Paraense de Jovens Críticos de Cinema. Realização cinematográfica com a Antifilmes, Sr. Cheff, Qualquer Quoletivo e Maria Preta. Comunicação e produção cultural com a Garfo e Faca. Realizou pesquisa acadêmica sobre a série de filmes *kinemAndara*, do escritor e cineasta paraense Vicente Cecim. Divulga sua produção pelos seguintes links: blog pessoal <http://cinemateusmoura.blogspot.com.br/>; Blog APJCC: <http://apjcc.blogspot.com.br/>; Canal Vimeo Garfo e faca: <https://vimeo.com/garfoefaca>; Canal Youtube JAMCINE: <http://www.youtube.com/qualqueriamcine>; Canal Youtube Matou o cinema e foi a família: <http://www.youtube.com/matouocinema>; Sr. Cheff Prod. D. Juan (DFS): <https://vimeo.com/21729829>; Por uma cartografia crítica da Amazônia: <https://vimeo.com/channels/rmxtxturas>

Maura Grimaldi (São Paulo, SP, 1988)

Vive em São Paulo. É mestre pelo Programa de Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Bacharel em Artes Plásticas com habilitação em Pintura em 2009 pela mesma instituição. Começou a desenvolver seus primeiros trabalhos com fotografia ainda na faculdade.

Entre suas principais exposições destacam-se: *4Cidades* – XIII Semana Cultural da Universidade de Coimbra em Portugal; I Mostra do Programa de Fotografia 2012/2013 – Coletiva, realizada no Centro Cultural São Paulo (2012); e a exposição *Esquinas*, no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC/USP), também em 2012. Participou do programa de residência *Ateliê Aberto #6*, oferecido pela

Casa Tomada, em São Paulo, e foi contemplada, em 2012, pelo Programa de Ação Cultural – Concurso de Apoio a Projetos de Primeira Obra Artes Visuais, financiado pela Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. Em 2013, a artista realiza na França residência artística vinculada à L'École Supérieure des Beaux Arts Tours Angers Le Mans.

Pedro Cunha (Fortaleza, CE, 1970)

Vive em Belém desde 1995. Formado em Administração de Empresas pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). Iniciou suas atividades em fotografia com a Fotoativa. Desenvolve trabalhos voltados ao cenário urbano. Teve obras selecionadas para o Salão Arte Pará (2007) e Salão UNAMA de Pequenos Formatos, em Belém (2006 e 2012). Entre as principais participações em exposições estão *Cartografias Contemporâneas* – SESC Pompéia, São Paulo (2009); *Transfigurar* – Galeria Elf, em Belém (2009); *Eterno Feminino* – Fotoativa (2008); *Escrituras* – Galeria do Banco da Amazônia, em Belém (2008); e *Olhares Interculturais Pará–Argentina*, Sala Augusto Fidanza, em Belém (2005); *Coletivo/Individual Kamara Kó* – MABEU/CCBEU, em Belém (2012); *100menos10* – Galeria Theodoro Braga, em Belém (2012). Inaugurou a Kamara Kó Galeria com a individual *Miragem Urbana*, em exibição de 25 de agosto a 22 de outubro de 2011.

Rafael Adorján (Rio de Janeiro, RJ, 1982)

Vive no Rio de Janeiro. Licenciado em Educação Artística com habilitação em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Professor de Artes Visuais da rede pública municipal do Rio de Janeiro, fotógrafo e artista visual. Tem a sua pesquisa artística voltada para a criação de imagens que relacionem diretamente a fotografia a elementos culturais do cotidiano, com investigações que também se desdobram em relação aos suportes experimentados. Participou de exposições nacionais e internacionais, como *Arte Pará*, em Belém (PA); VI Bienal Internacional de Arte – SIART, em La Paz, Bolívia; *New Brasil*,

Bolivia Now, no Memorial da América Latina (SP); II Mostra do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo (CCSP); *Abre-Alas* na Galeria A Gentil Carioca (RJ); 3 atos, 3 artistas, na Galeria Eduardo Fernandes (SP); *Novíssimos* (Galeria IBEU), entre outras. Atualmente é um dos editores da revista de arte *Elástica*.

Renan Teles (São Paulo, SP, 1986)

Vive em São Paulo. Graduado em Desenho Industrial e formação técnica em Fotografia. Atualmente dedica-se à pesquisa e à produção artística com ênfase na metalin-guagem das mídias eletrônicas. Dentro de seu trabalho é recorrente a manipulação de imagens digitais, pela qual, por vezes, sequer utiliza uma câmera, fotografando re-motamente através da recuperação de imagens captadas por *webcams*, utilizando-se de *printscreens*. Atualmente sua produção situa-se no estudo da fotografia digital, experi-mentando os limites da alta e da baixa resolução nos três níveis da técnica: captação, decodificação e saída.

Ricardo Hantzschel (São Paulo, SP, 1964)

Vive em São Paulo. Jornalista formado pela PUC–SP e pós-graduado em Fotografia e Mídia pelo Centro Acadêmico SENAC. É fotógrafo profissional há vinte anos e professor da Faculdade de Fotografia do SENAC desde 2000. Em 2003 venceu o prêmio Porto Seguro de Fotografia São Paulo 450 anos, com um trabalho que in-tegra também o acervo do Museu de Arte Moderna–SP.

Concebeu e coordenou o projeto educacional em lin-guagem visual Cidade Invertida, com atuação em en-tidades da periferia, escolas, faculdades, instituições públicas e privadas e eventos fotográficos: www.fotopo-sitivo.com.br e www.cidadeinvertida.com.br. Entre suas principais exposições individuais destacam-se *Vestígios do Carandiru*, no SESC Santana/São Paulo (2012); *Cidade Múltipla*, no Instituto Carrefour – São Paulo (2011); *Vitrais da Casa Conrado*, no SESC Santana – São Paulo (2011); *Cidade Múltipla*, no Festival Hércule Florence – Campinas (2010). Atuou como curador nas mostras *Cidade Gigante e Intimista*, nas estações do Metrô – São Paulo (2010); *Vivacidade*, SESC Ipiranga – São Paulo (2010); *Portas e Janelas da Lapa*, Shopping Lapa – São Paulo (2009); *À Margem do Olhar* (água na região dos mananciais), estações do Metrô – São Paulo (2008); *Cidade Invertida*, 8º Mês Internacional da Fotografia – Caixa Cultural – São Paulo (2007); *Cidade Invertida*, Festival Fotoarte – Brasília (2007); e *Um olhar sobre a periferia*, nas estações do Metrô – São Paulo (2006).

Wagner Almeida (Belém, PA, 1981)

Vive em Belém. Começou na fotografia ainda na adoles-cência, trabalhando em um estúdio fotográfico, onde foi iniciado por sua mãe, fotógrafa. Trabalha como repórter-fo-tográfico do jornal *Diário do Pará* desde 2008, e como ser-vidor público do Estado do Pará, atuando como fotógrafo institucional na Secretaria de Estado de Justiça e Direitos Humanos (SEJUDH).

IV PRÊMIO DIÁRIO CONTEMPORÂNEO DE FOTOGRAFIA

COMISSÃO DE SELEÇÃO E PREMIAÇÃO

Maria Helena Bernardes

É artista plástica, cronista e professora de História e Teoria da Arte na Arena – Associação de Arte e Cultura, sediada em Porto Alegre. Suas ações artísticas ocorrem dentro de Areal, projeto criado em conjunto com André Severo, em 2000. É autora dos livros *Vaga em Campo de Rejeito* (Documento Areal 2); *Histórias de Península e Praia Grande*, com André Severo (Documento Areal 7); *Dilúvio*, com André Severo (Documento Areal 10); *A Estrada que não Sabe de Nada*, com Ana Flávia Baldisserotto (Documento Areal, 11, inédito); e *Ensaio*, com André Severo (Documento Areal 12).

Luiz Braga

Formado em Arquitetura pela Universidade Federal do Pará (UFPA), iniciou contato com a fotografia em Belém ainda na adolescência. Montou o primeiro estúdio em 1975, frequentou o Foto Cine Clube Pará entre 1978 e 1980 e foi colaborador do jornal *O Estado do Pará*. Realizou sua primeira individual em 1979 e, a partir dos anos 1980, intensificou sua produção participando de diversas mostras no Brasil. Nesse período participou das Semanas Nacionais de Fotografia; engajou-se na criação do grupo FotoPará, em 1985, que visava incentivar discussões, oficinas e novas experiências no campo da fotografia. Em 1988, seus retratos e paisagens imagens compuseram a série *A Margem do Olhar* e ganharam o Prêmio Marc Ferrez, do Instituto Nacional de Fotografia da Funarte. Recebeu diversos prêmios, entre eles o Leopold Godowsky Color Photography Award, da Universidade de Boston, Estados Unidos, em 1991; Bolsa Vitae de Fotografia com o trabalho *Amazônia Intimista*, em 1996; e Prêmio Porto Seguro Brasil em 2003. Participou de mais 120 exposições com destaque para a retrospectiva Arraial da Luz (2005), montada na forma de uma parque de diversões em Belém, e a 53ª Bienal de Veneza em 2009,

onde representou o Brasil. Seus trabalhos fazem parte de coleções como as do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM–SP), Pinacoteca de São Paulo, Museu de Casa das 11 Janelas (Belém/PA), Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM–BA), Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC–USP), Centre Culturel Les Chiroux, na Bélgica, e Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM–RJ). Tem como marca o ambiente colorido e os personagens da paisagem amazônica urbana.

Armando Queiroz

Expõe trabalhos desde 1993 em diversas mostras no Brasil e no exterior. Integrou projetos como Macunaíma (Funarte), em 1997, no Rio de Janeiro e Prima Obra (Funarte), em Brasília, em 2000. Participou do Arte Pará em Belém, como artista convidado, em 1998, 2005, 2006, 2007 e 2008. Foi bolsista do Instituto de Artes do Pará, com o projeto Possibilidades do Miriti como Elemento Plástico Contemporâneo, em 2003 e, em 2008, quando desenvolveu a pesquisa *Corpo Toma Corpo – Estudos em Videoarte*.

Sua produção abrange desde pequenos objetos até trabalhos em grande escala e intervenções urbanas. Obteve a bolsa de pesquisa em arte do Prêmio CNI Sesi Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas 2009-2010. Em 2011 participou das exposições Amazônia, a Arte, Museu Vale (ES); e Gigante pela Própria Natureza, do Instituto Valência de Arte Moderna – IVAN (Espanha). Participou também da 16ª Bienal de Cerveira, (Portugal), e da III Bienal do Fim do Mundo, Ushuaia (Argentina).

Atualmente é diretor do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas em Belém.

PROGRAMAÇÃO DO PROJETO

Casa das onze janelas

Mostra Cultura Natureza – selecionados e premiados

Ádrio Denner, Amanda Amaral, Ana Mokarzel, Betânia B., Carol de Góes, Daniela Alves, Danielle Fonseca, Emídio Contente, Fábio Cançado, Gui Mohallem, Heber Bezerra e Thales Gonçalves, Ismael Monticelli, José Diniz, Larissa Pinho Alves, Leo Bitar, Leticia Ranzani, Lucio Adeodato, Marcio Marques, Mariana Galender, Mateus Moura, Maura Grimaldi, Pedro Cunha, Rafael Adorján, Renan Teles, Ricardo Hantzschel e Wagner Almeida.

Museu da Universidade Federal do Pará

Românticos de Cuba

Walda Marques – Artista convidada

Cenário e personagem

Mostra especial

Ana Mokarzel, Bruno Leite, Danielle Fonseca, Luiza Cavalcante, Marcelo Lelis, Mateus Moura, Rogério Uchoa e Valério Silveira

Instituto de Artes do Pará e Museu da Universidade

Palestras e encontros

Aldrin Figueiredo – *Entre o rosto da cidade e o rosto do povo: história e fotografia em Belém do Pará no século XIX*,

Andréa Feijó – *Adote um Urubu: arte, natureza e participação social*, Maria Helena Bernardes – *Projeto Areal*,

Val Sampaio – *Arte, natureza e tecnologia – O projeto Água*, Walda Marques – *Os lugares do retrato*.

Oficinas e Cursos

Coletivo CêsBixo – *Experimentos com a imagem que se move: Laboratório de Vídeo*,

Maria Helena Bernardes – *Participação da Narrativa e da imagem na arte contemporânea*,

Val Sampaio - *Arte locativa: mobilidade e sentido*

FICHA TÉCNICA DO LIVRO

Organização e coordenação editorial

Mariano Klautau Filho

Produção

Mariano Klautau Filho, Irene Almeida e Lana Machado

Marketing RBA

Daniella Barion, Natasha Guerreiro, Marcelle Maruska

Textos

Andréa Feijó, Mariano Klautau Filho, Maria Helena Bernardes e Val Sampaio

Fotografias das videoinstalações

Irene Almeida - páginas 65, 83 (imagem acima), 139 (imagem a esquerda) e 143 (imagem a esquerda), e Leo Bitar - página 51

Imagens da Capa

Frente: Gui Mohallem – *Welcome home*

4ª capa: Fábio Cançado – *Pipagaia*

Imagens de abertura

Mariana Galender (pag. 4), Lucio Adeodato (pag. 6), Carol de Góes (pag. 8),

Ricardo Hantzschel (pag. 10), Amanda Amaral (pag. 12)

Revisão de textos

Rose Silveira

Revisão Geral

Mariano Klautau Filho

Ficha Catalográfica

Regina Vitória Fonseca

Designer Gráfico

Andrea Kellermann

IV Prêmio

Diário

contem

de Fotografia

porâneo

REALIZAÇÃO



COLABORAÇÃO



APOIO CULTURAL



PATROCÍNIO



