

As rotas fotográficas de Paula Sampaio - 2002/2020 "O Mundo é Bonito?" / "Die Welt ist Schon?" [parte 1]

*Paula Sampaio's photographic routes - 2002/2020
"Is the world beautiful?" / "Die Welt ist Schon"?* [part 1]

Mariano Klautau Filho

ORCID: 0000-0002-0061-135

Resumo

Análise da obra da fotógrafa Paula Sampaio, da década de 1990 até o ano de 2020, centrada em duas exposições, em Belém, que funcionam como marcadores de sua trajetória de amadurecimento: as individuais "Paula Sampaio – Artista Convidada", em 2002 no Arte Pará e "O Lago do Esquecimento" no Museu do Estado do Pará, em 2020 no 11o Diário Contemporâneo de Fotografia. É analisado o discurso do trabalho da artista entre a feição formal e a abordagem social que o coloca singularmente no debate sobre a política das imagens, tendo em vista os conceitos originários sobre a fotografia documental moderna e seus desdobramentos conceituais no circuito da arte contemporânea.

Palavras-chaves

Fotografia. Paula Sampaio. Documental. O Lago do Esquecimento. Arte Contemporânea.

Abstract

Analysis about the photographer Paula Sampaio's work since 1990's until the year of 2020, focused on two exhibitions, in Belém City, that present as markers from her maturation's trajectory: the solo "Paula Sampaio – Artista Convidada", in 2002 at Arte Pará and "O Lago do Esquecimento" at Museu do Estado do Pará, in 2020 in 11st Diário Contemporâneo de Fotografia Awards. The discourse in these visual works is analyzed between its formal aspect and social approach that inserts in a singular debate about the policy of image, considering the original concepts of modern photography and its conceptual unfolding in the contemporary art circuit.

Keywords

Photography. Paula Sampaio. Documentary. O Lago do Esquecimento. Contemporary art.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

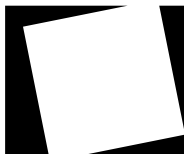
Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Paula Sampaio é reconhecida por sua atuação no campo da chamada fotografia documental, tendo em vista sua sólida formação jornalística e seu interesse social traduzidos pelos projetos que realiza sobre as estradas que cortam a Amazônia¹. Desde os anos 1990, a fotógrafa tem se dedicado a uma intensa documentação das comunidades atingidas pela construção das grandes rodovias na região e as diversas vilas e cidades que foram se criando nos seus entornos. Trata-se de um trabalho cujo procedimento é identificado de modo imediato com a tradição documental da fotografia em preto e branco, aquela filiada à fotorreportagem. No entanto, ao imprimir em sua produção um labor que se estrutura para além do registro factual de sua atividade jornalística, Paula Sampaio tem marcado presença no circuito da arte brasileira, suscitando questões importantes para a reflexão sobre o lugar do signo fotográfico na produção contemporânea. O ofício documental da artista se expande, dinamiza-se entre a realidade exterior e a realidade de suas imagens, instigando-nos a uma revisitação crítica dos processos históricos que formataram conceitos ocidentais norteadores da estética da fotografia entre os períodos das vanguardas modernas e da instauração da noção de documental como um gênero consolidado. Seu trabalho permite investigar um retorno às ideias formadoras do pensamento moderno mas que projeta, ao mesmo tempo e em modo crítico, uma espécie de tensão entre o esgotamento de tais conceitos e uma validação de outra ordem que ressalta componentes reveladores da dimensão política da representação fotográfica na arte contemporânea.

1 Paula Sampaio (Belo Horizonte, MG, 1965). Radicada em Belém, começou a fotografar em 1987. Graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal do Pará (UFPA) e especialista em Comunicação e Semiótica pela PUC-MG. Foi gerente de grupo técnico na área de Artes Visuais do Instituto de Artes do Pará (2003/2006), repórter-fotográfica e editora assistente de fotografia do jornal O Liberal em Belém/PA entre 1988-2015. Participa de diversas exposições no Brasil e exterior, como "Novas Travessias - Contemporary Brazilian Photography", Londres/1998; Ciclos de Modernidade (Curadoria de Paulo Herkenhoff). Cultural Banco do Brasil (CCBB) /RJ e DF, 2012; EXTREMES: contemporary part, festival Europalia Brasil (Curadoria Guy Veloso e Rosely Nakagawa) - Bozar, Palácio de Belas-Artes de Bruxelas/Bélgica, 2011; Panorama da Arte Brasileira 2011(Curadoria de Cauê Alves e Cristiana Tejo). MAM/SP, 2011. Entre os prêmios que ganhou estão Bolsa Vitae de Pesquisa em Arte (Fundação Vitae), São Paulo/SP, 2004; Prêmio Mother Jones Internacional Fund for Documentary Photography, EUA, 1997 entre outros. Possui obras nos seguintes acervos: Coleção Masp/Pirelli. São Paulo/SP; Coleção Joaquim Paiva; Ministério das Relações Exteriores - Itamaraty, Brasília/DF; Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul; Museu do Estado do Pará/PA; Tafos/Talheres de Fotografia Documental. Lima/Peru entre outros.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

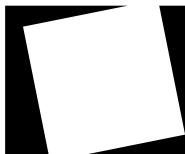
A proposta desta análise abrange, inicialmente, um conjunto de imagens produzidas a partir da década de 1990; conjunto este que sinalizou o desenvolvimento de uma identidade poética na trajetória da fotógrafa, considerando especialmente o contexto da exposição realizada em 2002 no Salão Arte Pará, em Belém, na condição de Artista Convidada daquela edição. Em seguida, observaremos que, ao longo dos anos 2000 em diante, a produção de Paula Sampaio alcançou uma organização que potencializou conceitualmente sua obra. Tal potência se deu por meio da sistematização criativa de projetos que fortaleceram o discurso do trabalho entre a feição formal e a abordagem social que o coloca singularmente no debate sobre a política das imagens. Portanto, a leitura proposta sobre sua obra é centrada em duas exposições, em Belém, que funcionam como marcadores de uma trajetória de amadurecimento: as individuais "Paula Sampaio - Artista Convidada", em 2002 na Galeria da Residência do Arte Pará e "O Lago do Esquecimento" na Galeria Antônio Parreiras do Museu do Estado do Pará, em 2020 no contexto do 11º Diário Contemporâneo de Fotografia, também como artista convidada. Em ambas as experiências expositivas, me envolvi criticamente com o processo de realização das mostras onde pude estabelecer um diálogo com a artista que aprofundou meu interesse na pesquisa de sua obra. Portanto aqui, às atividades do crítico soma-se o trabalho curatorial que vem norteando minhas reflexões sobre fotografia, arte e representação.

As Rotas de Paula Sampaio - uma aproximação

No contexto da exposição de 2002, não fui nomeado especificamente como um curador, mas atuei como um editor de imagens, proponente de ideias para a montagem da mostra e autor do texto de apresentação intitulado "As Rotas de Paula Sampaio". A série de trabalhos ocupou uma seção especial do Salão Arte Pará, na ala então destinada aos premiados e selecionados em fotografia. Naquele momento de sua trajetória, a artista havia percorrido mais de uma década de produção e revelava uma identidade marcadamente autoral que a diferenciava não somente no campo da fotografia no Pará, pois já alcançava uma visibilidade mais ampla no circuito nacional.²

² Em 2002, a produção fotográfica de Belém do Pará possuía uma visibilidade nacional pelo reconhecimento por parte dos pesquisadores e curadores de outros eixos de produção no país: Rio, São Paulo, Belo Horizonte, Fortaleza. Este aspecto se deve aos movimentos coletivos e experimentais iniciados nos anos 1980, em especial

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Na grande extensão do território factual, já podíamos observar naquele período que suas fotografias possuíam ângulos de inusitada plasticidade, nunca excessiva, mas pontuando aqui e ali, imagens cuja radicalidade dos cortes e a ousadia das composições resultavam em um amálgama entre natureza e humanidade. Essa estrutura formal, revelada no conjunto da mostra, se intensificou na década seguinte condensando em uma mesma frequência de tensão tema e discurso. Em suas imagens as figuras – homens, mulheres, crianças – surgem como elos de força, resistentes ao poderio exterminador dos projetos desenvolvimentistas na Amazônia e irrompem como componentes dinâmicos a movimentarem-se inquietamente no quadro fotográfico.



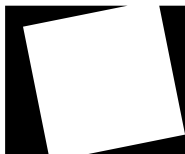
Rodovia Belém - Brasília, Açailândia/MA, 1998 (fig.1) já representava naquela altura uma espécie de síntese indicativa sobre a poética da artista. Ao provocar a ruptura na hierarquização do assunto sobre a imagem, o impacto se dava não pela realidade dos fatos e sim pela força das imagens, por seus elementos constitutivos. Passamos a observar que o caráter visual de seu trabalho é um componente ativador das nuances discursivas da imagem. Naquele contexto histórico – início dos anos 2000 – no qual as poéticas ficcionais e o amplo exercício das narrativas sequenciais ainda não haviam ocupado um lugar mais central na produção documental contemporânea brasileira, a apreensão da dinâmica provocativa entre realidade e imagem na fotografia de Paula Sampaio nos tomava como uma experiência significativa.

Em *Rodovia Belém - Brasília, Açailândia/MA*, estamos diante dos elementos constantes no trabalho da fotógrafa: a figura humana e o seu ambiente (a natureza) em uma relação inquieta. A casa, o homem, a árvore; elementos articulados em um enquadramento onde a superposição de planos faz tudo se juntar, porém sem mostrar-se por inteiro. A mão com o dedo em riste aponta para uma direção,

FIG 01:
Rodovia Belém - Brasília,
Açailândia/MA, 1998.

pela presença do grupo Fotoativa.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

ao mesmo tempo que encobre o rosto de alguém no fundo. O rosto, cuja dimensão é diminuta, em contraste, transforma a mão em algo gigante. O tronco de árvore, observado na lateral do quadro cria uma moldura para a imagem. Ao percorrer o tronco, subindo o olhar, chegamos à figura de um garoto como sendo a extensão da árvore. Essa "colagem" de garoto e árvore, construída pelo ponto de vista, é (a)firmada pela área de sombra que une o corpo do garoto ao galho da árvore: um garoto-galho. Essas junções e seus efeitos plásticos assumiram uma fisicalidade mais evidente no espaço e atuaram de modo enfático na experiência do público no contexto da exposição em 2002.

Era a primeira vez que Paula Sampaio havia optado por ampliações em grande formato e uma montagem distinta do convencional, padrão que operava basicamente com tamanhos menores e o uso de moldura e *passe-partout*. As fotografias foram impressas em placas rígidas, sem a interferência de moldura ou vidro, um tipo de montagem que as deixavam em relação mais direta com as formas.³ Diante daquelas imagens, tradicionalmente documentais, mas cujos elementos em cena nos ofereciam movimentos e gestos inusitados, o trabalho da fotógrafa me colocava as seguintes questões: o que nos interessa no interior do quadro? Sua condição factual que privilegia o "quem" ou "o quê" está na imagem ou seria o jogo vibrante de todos os elementos desnorteando o olhar a ponto de quase não repousar em ponto algum? Todos os atores e suas representações sociais que estão na imagem são o que de fato importa, ou tudo é puro jogo formal?

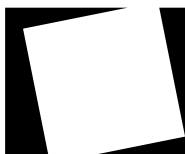


O mesmo movimento errante observado em *Rodovia Belém - Brasília, Açailândia/MA, 1998* (fig.1) se apresenta em *Transamazônica. Senador José Porfírio/PA, 1997* (fig.2). Com menos elementos que a imagem anterior, os personagens em contraluz transfiguram-se em desenhos projetados no céu; as mãos espalmadas sublinhando o elemento sempre presente: a ferramenta de trabalho, a rede de pesca como objeto de documentação, mas desempenhando na cena uma função gráfica que manifesta o elemento de união

FIG 02:
Transamazônica. Senador
José Porfírio/Pa,1997.

3 Até o momento não foi possível encontrar imagens do espaço expositivo e da montagem da mostra de 2002.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

entre o humano e o ambiente. A ferramenta de trabalho surge na fotografia da artista como um forte componente de expressão social, ativado visualmente por sua dinamicidade gráfica, aspecto acentuado que irá atravessar grande parte da obra de Paula Sampaio. Sua atitude formalista um tanto caótica que resulta numa combinação inusitada entre ponto de vista e enquadramento, a distingue da escola naturalista norte americana da fotografia social dos anos 1930 e a aproxima historicamente das estéticas da vanguarda alemã dos anos 1920.⁴

A instabilidade construída em suas imagens instaura um discurso que se constrói em partes. Instabilidade observada na forma como as coisas são articuladas: rede, homem, céu, braços, enfim coisas que surgem em dimensões diferentes, distorcidas criando um jogo gráfico e móvel, seja pela grande angular – lente obrigatória no ofício do fotógrafo de rua ou fotojornalista - ou pelo enquadramento estranho que desnaturaliza a feição descritiva da fotografia.

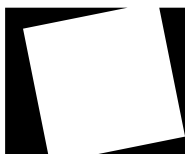


Em *Comunidade Umarizal, Baião/PA, 2002* (fig.3), observa-se de modo evidente a adesão por uma fotografia que capta o mundo em pedaços, rompe a centralidade, o equilíbrio e não abraça a causa dominante que pretende uma unidade da informação. O elemento humano não tem sua identificação completa; a fotografia de Paula Sampaio recusa o discurso da totalidade, lembrando a máxima peirceana de que o signo jamais dará conta de seu objeto em sua inteireza, deixando sempre para outro signo prosseguir a tentativa de completude de sentido. A fisionomia da garota em primeiro plano, cortada ao meio, deixa incompleta a sua identificação. Sua identidade parcial será desdobrada pela presença das outras pessoas ao fundo em planos diversos: o pai, a outra garota, a mãe, a casa. O corte brusco, os planos diversos, as dimensões variáveis com que os personagens aparecem no quadro produzem uma imagem "imperfeita", errática e instável que assume um discurso heterogêneo e fragmentário sobre o meio investigado: casa, paisagem, ambiente, comunidade.

4 A menção à fotografia social se refere à FSA (Farm Security Association) nos EUA que alicerçou o adjetivo documental como estilo e o projetou como gênero na história da fotografia moderna ocidental. Quanto à estética alemã, referimo-nos em especial às fotografias produzidas sob o conceito de Nova Visão (Neues Sehen) marcado pelo experimentalismo próprio da técnica fotográfica e o uso de pontos de vista incomuns.

FIG 03:
Comunidade Umarizal,
Baião/PA, 2002

PORTO ARTE

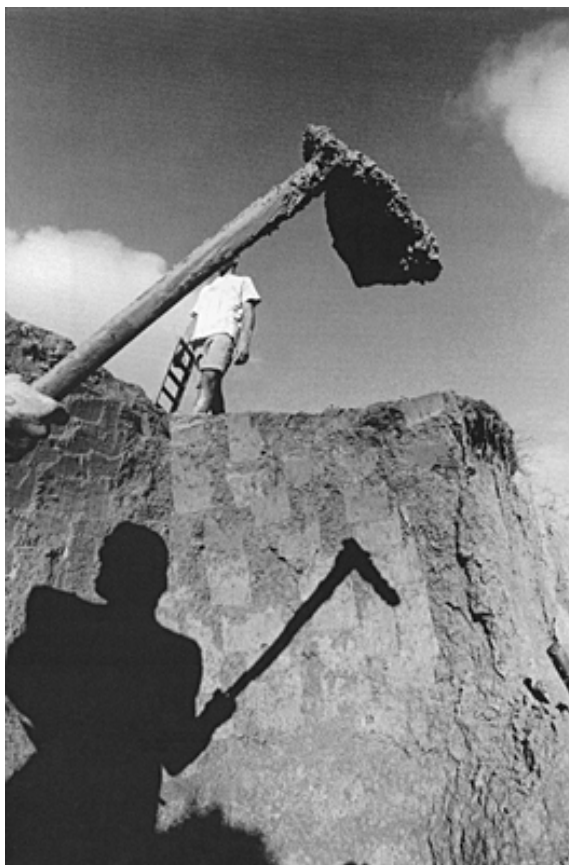


Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001



As imperfeições e os cortes "incorretos" são os protagonistas, como podemos observar em *Bairro das Olarias. Rodovia Belém - Brasília. Imperatriz/MA, 1999* (fig.4) e *Rodovia Belém - Brasília. Município de Davinópolis/MA, 1998* (fig.5). A mão e a enxada **são partes** da figura por inteiro, gravada na forma da sombra. O outro elemento ao fundo completa a tríade: o todo, a parte e o traço (sombra) como figura de conexão. Cada parte tem potencial gerador de tensão, como também ocorre em *Rodovia Belém - Brasília. Município de Davinópolis/MA, 1998* (fig.5). A frente do homem, em primeiro plano, remete a noções de tempo e idade; nos mostra certo estado de concentração no trabalho e conduz o olhar para cima, em direção à enxada, instrumento erguido na imagem como um signo forte de sobrevivência. Os cortes e enquadramentos funcionam, em geral, como um tipo de "polifonia" porque rompem a abordagem simétrica que caracteriza a documentação da realidade. O real é quase sempre cortado ao meio, dividido em partes que são "recoladas" às outras, resultando em composições nas quais a sensação de desordem se manifesta acentuadamente e sequestra a experiência do espectador para dentro do ambiente da fotografia.

FIG 04:
Bairro das Olarias.
Rodovia Belém - Brasília.
Imperatriz/MA, 1999

FIG 05:
Rodovia Belém - Brasília.
Município de Davinópolis/
MA, 1998

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

É importante ressaltar que a experiência de fruição mencionada foi potencializada pelo tamanho das obras no espaço, pela concepção de montagem pensada para a mostra. E ao confrontar-nos com a feição gráfica explícita das imagens de Paula Sampaio na montagem da exposição, voltamos a nos perguntar, uma vez mais: o que nos interessa nessa experiência são os lugares e pessoas que constituem a cena ou a desordem visual que capta nossa atenção? Seria a vibração do ambiente re(a)presentado pela fotógrafa? Encontro alguns índices para tais perguntas em artistas e teóricos situados no período das vanguardas, contexto histórico em que a fotografia se afirmava como pensamento moderno. Pode parecer contraditório que a análise sobre a poética de uma artista contemporânea, filiada ao gênero documental e atuante na Amazônia a partir de uma perspectiva social de denúncia, seja tomada por conceitos e experiências fundados no projeto moderno europeu. No entanto, entrevejo questões capazes de sublinhar ou apontar aspectos sobre a apreensão da realidade pela fotografia como um exercício perceptivo e de constante rerepresentação da memória, componentes que parecem estar entranhados na vivência da artista.

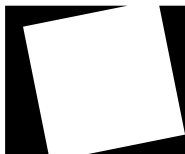
Documento e experiência

No ambiente das vanguardas, Raoul Hausmann (1886-1971) – pintor, pesquisador, fotógrafo e ensaísta – atuou especialmente nos anos 1920 em Berlim como uma das figuras importantes do movimento dadaísta. Seus estudos sobre percepção o conduziram para uma fotografia cujas relações com a experiência sensorial lhe deram ferramentas para compreender e teorizar de modo amplo a relação entre fotografia e realidade. Nessa época construiu um aparelho chamado *Optophons* que permitia, segundo o artista, ver e ouvir imagens.

Hausmann inquietava-se com o tipo de fotógrafo que formava uma imagem psicológica do objeto antes de fotografá-lo, ou seja, pré-concebia o assunto antes de captá-lo. Para ele, esse tipo de fotógrafo não tinha a paciência necessária para observar a realidade. Era preciso, segundo Hausmann, dirigir todos os sentidos para o motivo a ser fotografado para então captá-lo de modo mais pleno. Ele propunha operar com todos os sentidos, as potencialidades da fotografia, muito além das práticas utilizadas pelo fotorrepórter. Hausmann propunha, em texto de 1950, uma convocação aos sentidos como ideia sobre a apreensão das coisas.

Em geral acredita-se que a fotografia deva "contar" alguma história, "ilustrar" lembranças, sentimentos – em poucas palavras, que o lado

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

visual de uma foto é apenas uma coisa secundária de menor interesse, que deve estar subordinada a uma ação para dar sentido e estimular-nos à reflexão. (Hausmann, 1950/2000)

Para Hausmann, tal concepção era um equívoco. A atitude psicológica na qual acreditava, seria aquela desenvolvida a partir da transmissão de percepções óticas presentes na experiência fotográfica. Em contraponto à ideia de uma verdade factual, Hausmann afirmava o caráter experiencial sobre o objeto percebido:

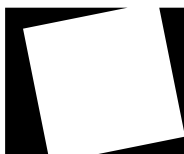
O verdadeiro fotógrafo não "pensa", ele é estimulado por contrastes de luz, massas e movimentos que percebe ou observa; com os restritos meios e possibilidades da própria técnica fotográfica ele registra o estado material de seu ambiente visível, e seu estado mental ou psicológico consiste apenas de: atenção, reação, intenção. (Hausmann, 1950/2000)

Ao falar da importância da memória e sua função no ato de fotografar, Paula Sampaio, antes mesmo de considerar sua experiência familiar nas estradas amazônicas, declara que "a memória é um patrimônio de luzes. Um "banco de dados" onde tudo fica armazenado, palpitando" (Persichetti, 2000, p.115). O que move o seu trabalho é claramente o desejo de contar histórias de deslocamentos sociais desencadeados pela política desenvolvimentista de ocupação da região amazônica no período do governo ditatorial. Portanto, há uma intenção em narrar a partir do instrumento fotográfico a história dos lugares, o que parece contrário à ideia de Hausmann quando recusa o caráter ilustrativo da lembrança por meio da imagem técnica. Sobre a experiência com a memória, Paula Sampaio esclarece:

É na memória que o tempo se descortina, percorre os caminhos diversos, e a fotografia é um fragmento materializado dessa junção, às vezes misteriosa, de tempo e espaço. (...) Aprendi a usar um instrumento - a máquina fotográfica - para tornar palpável o que meus olhos sempre viram. Utilizo essa linguagem para visitar minha própria vida, os lugares e situações que sempre estiveram presentes na minha memória. O difícil é conseguir traduzir esse mundo tão particular, mas que representa uma parte de nossa história, de forma realmente significativa. Esse é meu desafio; mas nunca fico completamente satisfeita. (Persichetti, 2000, p.115)

Para Hausmann, o estado mental no ato de fotografar, caracterizado por "atenção, reação, intenção" é determinado pelo que ele chama de uma "ambivalência de completa tensão e relaxamento" no processo

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

de escolha de um momento próprio em busca de um ponto de vista próprio. Trata-se de um momento em que ocorre uma junção de impulsos contrários.

impulsos agressivos/ativos e relaxamento passivo que devem ser combinados em certos limites específicos fotográficos para que o clímax óptico possa ser atingido: a imagem definitiva resulta apenas da educação contínua de nossas capacidades ópticas. (Hausmann, 1950/2000)

Embora possamos facilmente relacionar a conduta de Paula Sampaio à tradição canônica e organizadora do "momento decisivo" bressoniano,

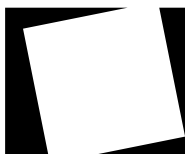


me parece que seu modo de captar as cenas em que a forma dos personagens e objetos surge distorcida, pela metade, em pedaços; num jogo de justaposição de planos; a aproxima bem mais de um estado de entrega sensorial à estimulação dos "contrastes de luz, massas e movimentos que percebe ou observa" indicado por Hausmann. Quando Paula Sampaio identifica a memória das estradas como um banco de dados de histórias vivenciadas e acumuladas desde a infância, mas ao mesmo tempo a nomeia como "patrimônio de luzes", está abraçando tanto a causa narrativa onde se situam os episódios documentados, os contextos políticos de uma história social da Amazônia quanto à experiência sensorial do ali e agora da cena, de suas formas, da dinâmica gráfica que envolve as suas imagens. Esse aspecto formalista evidente no trabalho da artista pode ser relacionado ao reflexo (tensão e relaxamento) do estado mental hausmaniano que, diante da realidade e com os recursos da técnica fotográfica, "registra o estado material de seu ambiente visível" (Hausmann, 1950/2000). Paula Sampaio nos reapresenta, sobretudo a experiência da qualidade de um ambiente visível onde não há ação narrativa em detrimento do aspecto visual, nem forma visual sobreposta ao

discurso descritivo da imagem. Essas características marcam fortemente a primeira década de sua produção a partir do momento em que decide colocar o pé na estrada.

FIG 06 & 07:
Estácio dos Santos Carvalho.
Belém-Brasília, Davinópolis/
MA, 1998

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

FIG 08:
Belém – Brasília, São Miguel
do Tocantins/TO, 1998
(Tatiane)



Ainda que sua matéria prima seja dominada pelo factual, conduzida pelo assunto social e por gente de carne e osso que transita diante de sua lente, suas imagens são elaboradas como se a artista estivesse no comando de uma cena teatral; em que o elemento subjetivo cumpre uma função tão nobre e dramática quanto à própria realidade que se apresenta.

Em Belém-Brasília, Davinópolis/MA, 1998 (Estácio); Belém-Brasília, Davinópolis/MA, 1999 (Estácio) e Belém – Brasília, São Miguel do Tocantins/TO, 1998 (Tatiane), por exemplo, temos personagens infantis captados pela artista em dois momentos de suas vidas, o menino Estácio dos Santos Carvalho e a garota Tatiane Nascimento, ambos cenicamente representados em meio à luz e sombra, enredados pela ferramenta de trabalho que marca a atividade pesqueira de seus pais. A identidade nesses retratos é construída simbolicamente pela presença, mais uma vez, das redes de pesca, que transformadas em elemento formal, conferem subjetividade ao ambiente da imagem, sublinhado pela mancha indicial da sombra. Nesses casos, a captação frontal, ordenada e estruturada, pouco comum no trabalho da fotógrafa, se reveste de sombra. O rosto inteiramente à mostra não é comum em suas séries. Tanto Estácio quanto Tatiane foram fotografados primeiramente em 1998, mergulhados numa espécie de teia misteriosa que não explicita suas vidas, nem suas fisionomias no sentido da descrição factual, prática da fotografia de documentação. No entanto são imagens absolutamente assumidas

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

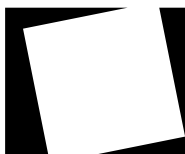
por Paula Sampaio em suas diversas naturezas discursivas e formais, em suas variadas manifestações. Elas se apresentam como documento social; como peça importante no conjunto de uma documentação; funcionam como vestígio de uma experiência perceptiva que pertence só à artista, uma experiência original que se torna índice potencializador da experiência compartilhada daí em diante com o público de suas imagens. As imagens da artista revelam-se como escrita de um discurso empreendido sobretudo pelas relações instauradas no fenômeno do instante, mas também pela carga experiencial acumulada na memória de sua família. Sua infância está impregnada de experiências concretas sobre os deslocamentos familiares nas estradas amazônicas no início dos anos 1970. Paula Sampaio tinha seis anos de idade quando sua família atravessou o país em busca de um futuro melhor: "O governo Médici propagandeava em todo o Brasil a conquista da Amazônia. Meu pai, um eterno sonhador, tinha sido convencido, como tantos outros." (Persichetti, 2000, p.115)

O "Documental"

A variada mutação sónica observada na poética documental de Paula Sampaio nos leva a rever as instâncias originárias do gênero e suas implicações conceituais. O termo *documental* surgiu pela primeira vez no campo da criação cinematográfica. Relacionado às questões estéticas, o termo já nos apresentava um certo paradoxo: suas variações e usos emergem como dimensão criativa e expressiva, mas ao mesmo tempo *antiartística*.

Olivier Lugon (Lugon, 2001) ressalta que o adjetivo foi usado pela primeira vez no artigo de John Grierson sobre o filme *Moana*, dirigido por Robert Flaherty, em 1926, que narra o cotidiano de uma comunidade que habita uma ilha do Pacífico: a caça, a pesca e os rituais da juventude. Importante ressaltar que Flaherty viveu nas ilhas Samoa durante um ano, de 1923 a 1924, e saiu de lá com seu filme captado e posteriormente finalizado em 1925. Flaherty filmou com objetividade realista as atividades corriqueiras e especiais da tribo e construiu um filme cujos nativos reais são os protagonistas ficcionais. Tais procedimentos e ideias que instauraram o filme documental resultaram de um contraponto ao cinema ficcional de entretenimento. Motivado por questões sociais e intenção política na representação da realidade, o campo do cinema abrigava uma vertente conceitual, nos estudos sobre linguagem, centrada na realidade e no fluxo da vida enquanto matéria elementar da estética

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

fílmica. Essa perspectiva artística e realista do cinema foi aplicada à fotografia. O gênero *Docufiction*, assumido por Robert Flaherty, produzirá outros filmes importantes, nos quais a feição realista se valerá de um naturalismo ensaiado na narração visual dos acontecimentos.

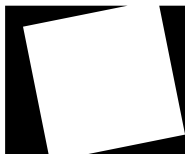
A confluência entre a abordagem realista na captação dos eventos e o tratamento narrativo dado às obras desencadearam um impasse conceitual interessante que envolve a estética do cinema produzido naquele contexto: uma dimensão expressiva que não quer ser arte. O posicionamento do diretor e produtor Paul Rotha no livro *Documentary Film* (1936), de John Grierson, era claro: "A beleza é um dos maiores perigos para o documental" (Beaumont Newhall, 2006, p. 238.). Nessa perspectiva, Grierson revelava, por meio de sua defesa antiartística, paradoxos importantes na concepção da palavra documental. Do mesmo modo que mencionava o cinema como instrumento de "registro", de "interpretação dos fatos" e dotado de uma capacidade de "influência pública", ansiava que a sociedade pudesse, com a experiência fílmica, desfrutar da imaginação. O cinema para Grierson "prometia o poder de fazer dramas teatrais com nossas vidas cotidianas e fazer poesia com nossos problemas"⁵ O embate conceitual travado naquele contexto histórico enriquecia a discussão porque tornava imprecisa a definição sobre o filme documental, ainda que revelasse que a defesa por aquele tipo de cinema se tratava de um movimento antiestético desde o começo.

Os cineastas adeptos da nova causa documental recusavam claramente a arte, mas o desejo por uma expressividade própria dos elementos constitutivos de um conceito documental levava-os para um campo associado ao artístico. É o caráter de expressão – associado ao artístico – que começa a dar consistência à ideia em torno dos sentidos atribuídos a "documento", "documentação" e "documental". Cada um deles incorpora intensidades distintas no que se refere à sua função semântica. Será a partir desse momento, que a compreensão do vocábulo "documento" é inserida no mundo da arte, ainda que de modo instável e indefinido. O termo segue conquistando uma autonomia na medida em que começa a ser utilizado no campo da arte como *forma* documental.

A fotografia (re)começa a atuar nesse limite e absorve o *documental* na busca de uma autonomia que será apoiada em sua natureza constitutiva de documento. Os movimentos artísticos alemães da Nova

5 "prometía el poder de hacer dramas teatrales con nuestras vidas cotidianas y hacer poesía con nuestros problemas" (Beaumont Newhall, 2006, p. 238.)

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

visão (Moholy-Nagy, Umbo, Franz Roh) e da Nova objetividade (Albert Renger-Patzsch e o livro *O Mundo É Bonito*, 1928) e a *Straight Photography* norte-americana (Paul Strand, Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Sham, Russel Lee, Arthur Rothstein) são campos históricos potenciais para Olivier Lugon analisar as várias significações da expressão documental e as distintas manifestações do signo fotográfico no campo da arte. Para além do contexto histórico da fotografia moderna, observa-se, em seu estudo, as muitas diferenças entre esses movimentos que contribuem para o debate sobre a produção fotográfica contemporânea e em especial sobre as renovações surgidas nas poéticas documentais da produção das primeiras décadas deste século XXI.

No período das vanguardas, a fotografia experimentava uma situação nova; seguia pretendendo ser arte, porém se alimentava de sua proximidade particular com a realidade. O novo fôlego expressivo, entre os anos 1920 e 1940, foco de Lugon, marcava a continuidade do curso rumo à arte após uma longa fase pictorialista, não menos complexa, que atravessou a barreira entre dois séculos (XIX e XX) e marcou as mudanças efetivadas pelas experiências das artes plásticas.

Lugon ressalta que antes do fim dos anos 1920, utilizava-se muito mais a palavra *documento* e que, até o final daquela década, ocorreu uma mudança em seu uso para *documental*, ou seja, deixou de ser substantivo para se transformar em adjetivo. A partir de então, não será o bastante, enquanto valor estético, o caráter de documento (registro, prova, dado objetivo) ou de documentação (conjunto de dados concretos). Será *documental*, pois ligado à forma, expressão, linguagem. Portanto, diante dessa perspectiva uma determinada obra será caracterizada como tendo *forma* documental, *expressão* documental, *estilo* documental. As mutações de significado, investigadas por Lugon, não só nos apresentam uma compreensão histórica sobre as relações de representação instauradas entre fotografia e realidade na modernidade como também redimensionam a instabilidade proveniente de tal relação. A variabilidade entre os termos substantivos, posteriormente colonizados, vamos dizer assim, pelo adjetivo "documental" é proveniente de um dado concreto da vida – a apreensão objetiva da realidade – e que irá se transformar em linguagem, estética, arte. Essa dualidade, que já estava presente no cinema como sentido artístico, entrará na fotografia.

As transposições operadas pelos significados de documento, documentação e documental, nos permite refletir amplamente sobre as

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

ideias de documental na produção contemporânea e especialmente na produção de imagens documentais na arte realizada hoje. O que nos mostra Lugon (2001, p. 17) é que essa complexidade do documento existe desde a origem do termo e que a instabilidade do significado histórico está presente nas reflexões mais recentes sobre a fotografia na arte:

Enquanto que em 1928, na revista *Das Kunstblatt*, a fotografia "como documento", é ainda colocada em oposição à fotografia "como arte", um ano mais tarde a fotografia "documental" é, ao contrário, integrada à foto artística, na qual constituirá uma das duas grandes categorias. Enfim, ao longo dos anos trinta, este adjetivo vai se substantivar para se tornar "o documental", elevando definitivamente esta qualidade ao patamar de gênero (Lugon, 2001, p.17).⁶

Allan Sekula ressalta em seus estudos o caráter ideológico da produção da imagem fotográfica quando afirma que a fotografia é um discurso que se dá no intercâmbio de informação entre "partes engajadas numa atividade comunicativa", um sistema discursivo em que a imagem gera mensagem com interesse específico:

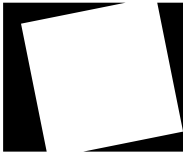
Toda comunicação é em maior ou menor medida, tendenciosa: todas as mensagens são manifestações de interesse. Nenhum modelo crítico pode ignorar o fato de que interesses competem no mundo real. (Sekula, 1981, p.453)

Para Sekula, a grande maioria de mensagens direcionadas ao domínio público é produzida em nome de uma autoridade anônima capaz de excluir a possibilidade de qualquer coisa, menos afirmação, pois é sobre tal eixo que se constrói a ideia de imparcialidade que conhecemos. Ele esclarece que, ao envolver-nos numa ação comunicativa, essa experiência requer atenção a um acordo social previamente expresso como válido. Portanto, a fotografia participa, se engaja no embate dos discursos: "devemos estar atentos a proposições de acordos sociais gratuitamente estabelecidos"⁷ (Sekula, 1981, p.453). É nesse ambiente que a grande imprensa forja a imparcialidade e coloniza o gênero documental da fotografia naturalizando-a como um discurso construído pela ideia de

6 No original: *Alors qu'en 1928, dans la revue Das Kunstblatt, la photographie "comme document" est encore opposée à la photographie "comme art", un ans plus tard la photographie "documentaire" est au contraire intégrée à la photo artistique, dont elle constituerait l'une des deux grandes catégories. Enfin, au cours des années trente, cet adjectif va se substantiver pour devenir le "documentaire", élevant définitivement cette au rang de genre.*

7 No original: *we ought to beware of the suggestion of freely entered social contract.*

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

verdade dos fatos. Para Sekula, a grande imprensa é tudo, menos neutra. Convém lembrar o que Philippe Dubois ressaltou sobre a construção de sentido da imagem fotográfica na imprensa, ao longo dos anos dourados da fotografia moderna como sendo uma instituição da verdade. Ao refletir sobre as fotografias históricas de Robert Capa, Dubois menciona a espetacularização e a encenação da imagem a serviço de uma suposta realidade. Sua posição parte do texto "Le Pendule" no qual Alain Bergala se refere à função técnica da grande angular no âmbito do fotojornalismo. Para Bergala, a grande angular é a ferramenta de um discurso ideológico com intuito de construir um sentido convincente para um humanismo apoiado na resignação e no lamento:

Constrói-se pela grande angular como um espaço envolvente no qual nos encontramos capturados brutalmente...a grande angular trabalha maciçamente em benefício do humanismo choramingão; isola o personagem, a vítima, em sua solidão e dor. (Bergala in Dubois, 1993, p. 41)

Estamos falando do sentimento de piedade sedimentado no espectador das imagens históricas do período das grandes guerras ou mesmo das fotografias que povoam ainda nosso dia a dia na grande mídia. Para Sekula toda a fotografia possui um discurso, esteja ela funcionando na imprensa ou no sistema da arte. Em ambos estamos lidando com um discurso ideológico, e o que chamamos a atenção é para uma espécie de cristalização do modelo documental, formado por um lado na experiência social do *Farm Security Administration* (FSA), nos EUA, e por outro, no paradigma do fotógrafo repórter que tem como referência a romantização do *Momento Decisivo* do pensamento e da prática de Henri-Cartier Bresson. É impossível não filiar Paula Sampaio às matrizes das escolas ocidentais da fotografia moderna dentro de uma estética constituída no estilo documental que por sua vez condicionou a conduta dos fotojornalistas. O uso da grande angular, por exemplo, é marcante nas imagens produzidas pela artista na sua primeira década e meia de atuação. No entanto, ainda no âmbito da experiência moderna, processos anteriores à estruturação do gênero documental, revelam-se mais profícuos em relação à experiência do visível e do fenômeno mental do fotógrafo diante dos objetos concretos da realidade e encontram-se presentes nas inquietações de Raoul Hausman, em seu texto de 1950, como um interessante contraponto ao texto de Bresson, de 1952. Muito pouco se ouve falar de Raoul Hausmann se compararmos à reverberação canônica do *Momento Decisivo* de Bresson.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

O que ficou como tradição para o fotojornalista foi uma apropriação ingênua do *modus operandi* bressoniano. Porém, o espírito dadaísta de Hausmann em suas experimentações e seu movimento em direção a um estado mais sensorial com as imagens se estende e permanece na produção dos dias de hoje. Voltamos à dinâmica entre fotógrafo, objeto e imagem e, considerando que as grandes matrizes da fotografia moderna ocidental se encontram ainda presentes como escolas para os artistas contemporâneos, intuo que a poética das imagens documentais de Paula Sampaio escapa de certas armadilhas calcificadas pelo gênero. Ainda que a fotógrafa utilize fartamente ferramentas técnicas, como por exemplo, a grande angular, seu discurso sobre as estradas amazônicas não sucumbe a uma imagem fotográfica que isola o personagem social, como uma "...vítima, em sua solidão e dor...".

Na contracorrente do formato do gênero, Paula Sampaio não organiza a realidade nem vitimiza ninguém na cena; extrai do seu grande ângulo o caos da forma e da energia emanada daqueles que não se deixam abater, daqueles personagens que permanecem resistentes apesar do deslocamento social; gente desprovida de território e que foi jogada à mercê do projeto nacional desenvolvimentista atrelado ao ideal totalizador da ditadura no Brasil. As estradas amazônicas ainda são a imagem vergonhosa dos restos que o poder capitalista dominador deixou: comunidades miseráveis à beira de caminhos abertos na mata sob a pretensão de enriquecimento econômico e a promessa de trabalho.

A resposta de tais resistências está gravada nas imagens por meio das ferramentas de trabalho, da força corporal dos retratados, potencializada nos cortes abruptos e favorecida no efeito angular eloquente que envolve a todos; enquadra e junta todos os pedaços.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001



Nessa perspectiva, aposto em uma análise que localiza a poética de Paula Sampaio muito mais no enfrentamento do campo discursivo e ideológico de que fala Allan Sekula, associado a uma disposição para experiência sensorial proposta por Hausmann. Importante, mais uma vez, destacar a concepção da artista sobre memória: "a memória é um patrimônio de luzes. Um "banco de dados" onde tudo fica armazenado, palpitando".

Como mencionado anteriormente, Raoul Hausmann recusou a ideia de o fotógrafo formar uma imagem psicológica do objeto antes de fotografá-lo. Era preciso convocar os sentidos, experienciar o assunto. Os estímulos físicos e óticos experimentados pelo fotógrafo são um modo de conhecer o objeto, apreendê-lo. Para Sekula, o campo no qual se estabelece a atividade comunicativa, onde se dá a construção do discurso é um lugar que pressupõe uma troca, um jogo de expressão e narrativa. Assim a investigação fotográfica observada no trabalho de Paula Sampaio se daria neste campo discursivo entre a informação e a experiência vivida. Observa-se em sua poética essa possibilidade entre a viagem perceptiva mais interna (não previamente armada em seu sentido psicológico) e a atitude discursiva de quem está lidando com fatos sociais.

FIG 09:
Transamazônica, Senador
José Porfírio/PA, 1997

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

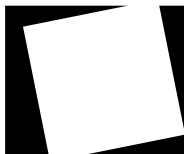
Ernani Chaves destaca a relação profícua entre documentação e memória no trabalho de Paula Sampaio e retoma em Benjamin a ideia de que tal alinhamento trabalha em favor não de um distanciamento do objeto como algo a ser dominado pelo "olho da câmera", e sim na experiência da criança que tem seu processo de conhecimento mais próximo das coisas, com seus sentidos mais abertos:

O trabalho de Paula Sampaio dá continuidade a uma das tradições mais honrosas da fotografia: a da documentação, associando fotografia e memória. Uma espécie de vocação clássica e, como tal, bastante desprestigiada pela vulgata pós-moderna. Entretanto, um trabalho necessário, indispensável, que faz do "olho da câmara" não o acessório de um voyeur, dominado de algum modo por uma "curiosidade sádica". (...) Em oposição a isso, Benjamin pensa na experiência da criança com o saber, onde todos os sentidos são mobilizados, onde o corpo ainda resiste bravamente à sua redução ao estado de "vida nua" (..) onde a visão – que na tradição ocidental é a atividade sensorial que mais se aproxima das tarefas superiores da razão – transita e compõe com os outros sentidos. (Chaves, 2007, p.7)

Essas abordagens e procedimentos, entre a experiência vivida e a informação, irão se dar, ao longo dos anos 2000, como uma espécie de afirmação e consolidação de uma obra trabalhada intensamente a partir de séries, ensaios e projetos. Os diversos trabalhos reunidos e organizados por conjuntos, ampliarão tanto o seu escopo temático, ou seja, a documentação das diversas comunidades ao longo das estradas, quanto reafirmará a postura da fotógrafa por uma liberdade maior, estética e formal, acrescida pelo uso de materiais e documentos não fotográficos: cartas, bilhetes, depoimentos, mapas, vídeo que adensarão outras naturezas narrativas dos personagens que vivem nas cidades documentadas. Podemos mencionar alguns trabalhos, considerando a nomenclatura que a própria artista definiu: o ensaio "Refúgio" (2003–2006), as séries "Nós" (editada em 2006) e "Nau Frágil" (2009) e os projetos "Folhas Impressas" (Iniciado em 2006) e "Antônios e Cândidas têm sonhos de sorte" (2005-2012).

A produção da artista, ao longo da primeira década de 2000, avançará pela década de 2010, expandindo-se e expandindo o campo discursivo entre a informação e a experiência vivida. O projeto "Antônios e Cândidas têm sonhos de sorte", iniciado em 2005, é revelador da opção entre a ampla documentação e a feição formalista evidentemente explícita na sua obra.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

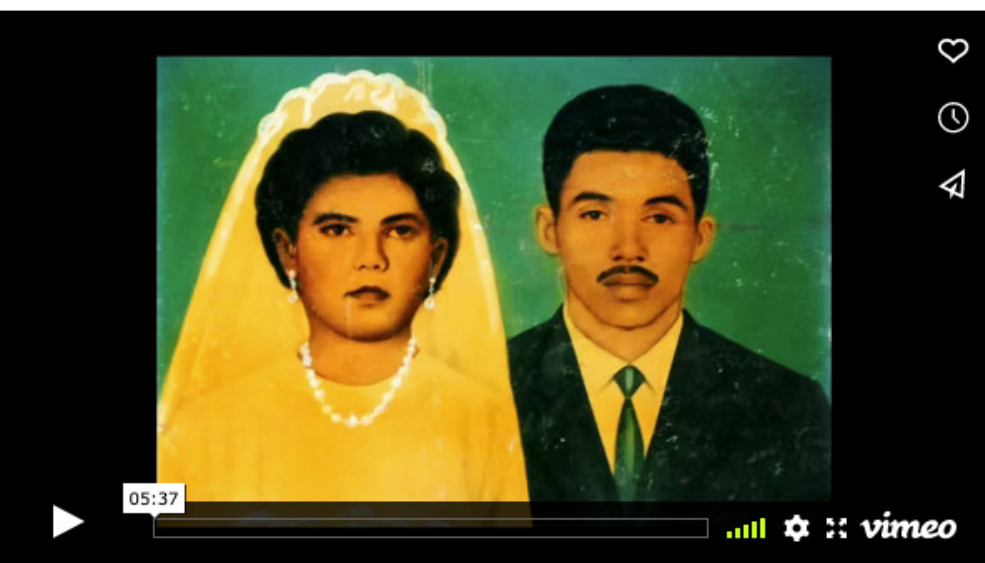
v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

... E foi assim, na história recente do Brasil, que homens e mulheres, embalados pelas promessas do governo militar de encontrar terras fartas, ouro e oportunidades, criaram uma nova frente de conquista nestas paragens, partindo das grandes estradas que cortaram a imensa floresta amazônica: a Belém-Brasília e Transamazônica. Essas vias começaram a ser construídas a partir da década de 1950, com o objetivo de colonizar e ocupar a Amazônia. De norte a sul, de leste a oeste, somam mais de 6 mil quilômetros, formando uma cartografia acidentada e inexistente. É nesse reino de águas, onde os rios sempre foram as verdadeiras estradas, que milhares brasileiros vivem e trabalham. Neste projeto, que vem sendo desenvolvido desde 1990, esses homens e mulheres contam suas histórias materializadas em imagens, escritos e memórias orais, entrelaçadas nesse imenso território onde pulsam sonhos de sorte, nesse Brasil do Norte."⁸ (Sampaio, 2012)

O texto acima sinaliza, em 2005, a organização estrutural, narrativa e de documentação que reúne toda a produção de imagens desde 1990, sob o título "Projeto Antônio e Cândidas têm sonhos de sorte", publicado em seu site em 2012 para apresentar o vídeo homônimo. Nesse momento, a artista incorpora o vídeo em sua produção, portanto mais uma linguagem a ser agregada e tramada às fotografias e aos outros documentos produzidos por ela e pelos habitantes das estradas.



Trata-se, segundo Paula Sampaio, de um trabalho de documentação fotográfica realizado no período de 1990 a 2011 a partir do "... recolhimento de memórias orais, correspondências (cartas), escritos de sonho e de sorte, imagens de acervo de família de migrantes das rodovias Transamazônica e Belém - Brasília" (Sampaio, 2012). A documentação produzida pela artista abrange os estados do Acre,

Amazonas, Maranhão, Pará, Paraíba, Pernambuco, Piauí, Tocantins e Distrito Federal.

FIG 10:
Frame inicial do vídeo
"Antônio e Cândidas têm
sonhos de sorte." Fonte: site
da artista.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

A edição 2012 do Arte Pará marcou a criação do site da artista no qual o vídeo é lançado. É o momento que percebemos o alargamento das condições materiais e de linguagem que envolverão os suportes dos trabalhos da artista a partir de então. Na condição de Artista Homenageada, seus trabalhos comissionados pelo Arte Pará são apresentados em 4 núcleos sob o título geral de "Embarque": Museu Casa das Onze Janelas com a foto-instalação "Rotas" (fotografia, mapa texto); Museu Emílio Goeldi com três fotografias da série "Nau Frágil", Museu do Estado com a videoinstalação "O Lago do Esquecimento" e Ilha do Combu, região do arquipélago da grande Belém. Na ilha, sua participação se dá num misto de foto-instalação, performance em vídeo e interação com outros artistas por meio de encontros nas comunidades ocorridos ao longo de um mês.

Para fazer esse percurso, que era atravessar o Rio Guamá para chegar à Ilha do Combu, ela levou consigo uma bandeira, na qual estava estampada a imagem de um tronco de árvore que Paula havia soltado no "Lago do Esquecimento, em Tucuruí. (Sampaio, 2013)⁹

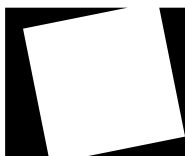
A travessia de barco até a ilha permitiu a artista performar e gravar o vídeo que posteriormente seria mostrado em outras ocasiões e espaços. A imagem de um pedaço de árvore morta e presa a uma corda se revestiu de forte simbolismo durante a travessia: a ação artística foi movida pelo desejo de libertar a árvore por meio do deslocamento de sua imagem após chegar na outra margem.

A partir do momento em que a artista inicia uma organização sistemática de suas imagens documentais em séries, projetos e ensaios, na qual o Projeto "Antônios e Cândidas têm sonhos de sorte" passa a ser um princípio organizador, sua obra adquire um patamar conceitual que a livra de uma aleatoriedade tanto formal quanto factual que caracteriza a maioria dos trabalhos de diversos fotógrafos adeptos do gênero documental. O condicionamento do gênero se deu por uma compreensão superficial, generalista do que se pode entender sobre as nuances entre as nomenclaturas *documento*, *documentação* e *documental*, que Olivier Lugon soube muito bem averiguar em sua análise.

O trabalho de Paula Sampaio começa a assumir um procedimento que remete, por um lado, às origens do termo, nascido ali no final dos

9 Texto de apresentação de Claudia Leão, publicado no catálogo de Paula Sampaio especialmente editado para o Arte Pará 2012

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

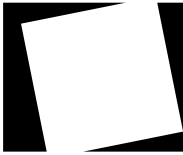
e-ISSN: 2179-8001

anos 1920, e por outro, a algumas bases semióticas que a aproxima da fotografia conceitual das décadas de 1960 e 1970. As duas pontas históricas da estética ocidental, de filiação europeia e norte-americana, podem ser percebidas, engendradas na poética de Paula Sampaio claramente em 2020, quando ela realiza sua individual "O Lago do Esquecimento" no Museu do Estado do Pará, em Belém. No entanto, antes de tratar sobre "O Lago do Esquecimento", proponho voltar às variações encontradas nas origens do termo documental para melhor compreender a artista no tensionamento do gênero e não em sua acepção cristalizada.

Voltando a Lugon, portanto, ainda que compartilhando da mesma raiz, seriam duas nomeações muito diferentes, pois, para ele, documento é um objeto que serve para documentar, enquanto que documental torna-se um "gênero que às vezes é utilizado para este fim" (LUGON, 2001, p. 17). A diferença aparece bem-marcada na língua alemã, quando ocorre a passagem de *urkunde* para *dokument*. Enquanto o primeiro termo é caracterizado como restritivo, o segundo abrange uma generalidade, na qual a ideia de prova ou objeto de convicção se dilui. Na tradução entre o alemão e o português, observa-se que a distinção apontada por Lugon também aparece. *Urkunde* é mais utilizado para designar documento oficial, certidão, escritura cartorária, certificado, entre outros. Já *Dokument* é mais usual no sentido de conjunto, aspecto que nos interessa especialmente nesta análise. Na tradução para o português, observamos a palavra alemã em uma relação de sinonímia com arquivo, resumo, texto, livro, dossiê. Portanto, está sempre numa relação de conjunto de dados que assume uma variedade de informação e diversidade de materiais a serem lidos e interpretados, e que, para isso, precisam de um tempo para serem apreendidos em uma materialidade ampla e mais complexa. Paula Sampaio irá lançar mão de procedimentos que abarcam arquivo, texto, livro, dossiê. O Projeto "Antônios e Cândidas têm sonhos de sorte" sinaliza tal escolha em 2005. Sua participação em 2012 no Arte Pará materializa no espaço expositivo esta variedade própria de uma documentação.

Em paralelo à participação no Arte Pará, "O Lago do Esquecimento", por exemplo, surge pela primeira vez em forma de livro fotográfico por meio do Prêmio Marc Ferrez de fotografia/2012 na categoria Documentação do Brasil. O livro reúne, juntamente com as fotografias, depoimentos dos moradores das ilhas de Tucuruí e fotografias da floresta inundada pela construção da hidrelétrica de Tucuruí, no Pará.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

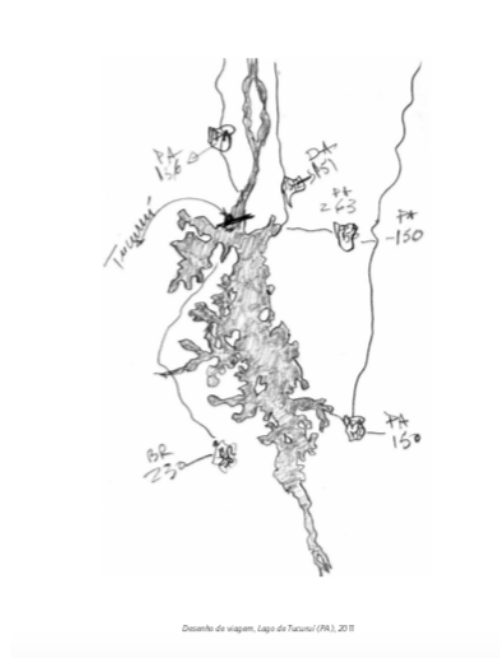
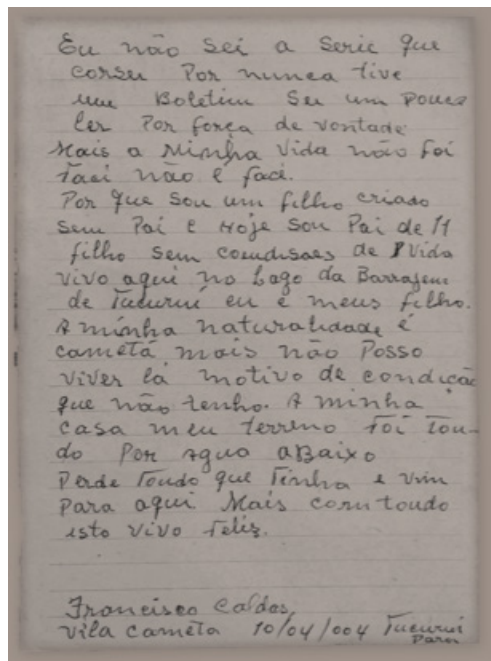
e-ISSN: 2179-8001



FIG 11:
Imagem capa
e contracapa do livro
"O Lago do Esquecimento."
Fonte: Site da artista.

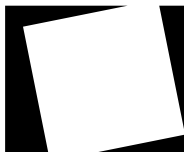
FIG 12:
Carta de morador
do Lago de Tucuruí.
Livro "O Lago do
Esquecimento."
Fonte: Site da artista.

FIG 13:
Mapa desenhado pela
artista (desenho de viagem,
Lago de Tucuruí (PA), 2011).
Livro "O Lago
do Esquecimento."
Fonte: Site da artista.



A fotografia documental de Paula Sampaio, ao ocupar territórios nos quais se encontram outros documentos (relatos, cartas, mapas), retoma as reflexões de Lugon sobre a metamorfose conceitual entre substantivo e adjetivo. A ampliação do significado a partir da mudança de substantivo para adjetivo foi ganhando outros contornos e conceituações na medida em que o termo atravessou a década de 1930, assim como as poéticas

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

fotográficas de diversos artistas foram se construindo, ou mesmo revisitadas, tanto por artistas quanto por críticos e historiadores, ou ainda sofreram uma revisão profunda na crítica à estética promovida no campo da Arte Conceitual. As produções da artista se adensaram mais constantemente a partir da década de 2010 tanto do ponto de vista da *forma* documental, sob a análise de Lugon, quanto do aspecto de documentação e discurso, na perspectiva conceitual de Sekula. Seus ensaios, projetos, séries vem se tornando dossiês que colocam na mesma linha de tensão imagens de grande apelo formal e documentos da vida vivida dos personagens das rodovias amazônicas. Essa atitude artística, de adesão aos documentos e de constituição de dossiês, certamente se alinha a uma tradição conceitual que rompe qualquer tipo de arrebatamento estético como única leitura de seu trabalho, reafirmando sua política das imagens e evitando assim o "perigo da beleza" segundo Paul Rotha.¹⁰

Die welt ist schon - immer noch? O mundo é bonito - ainda?

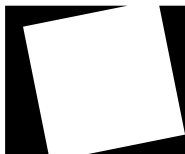


O embate com a beleza, a potência política da descrição fotográfica e o discurso das ações e documentos de Paula Sampaio ganharam

FIG 14:
Fotografia da Série "O Lago
do Esquecimento", 2011.
Fonte: arquivos do autor,
cedidos pela artista.

10 "A beleza é um dos maiores perigos para o documental" (Beaumont Newhall, 2006, p. 238.)

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

uma síntese especial em 2020 quando a artista realiza a individual "O Lago do Esquecimento" no Museu do Estado, em Belém, a convite do X Diário Contemporâneo de Fotografia¹¹. Como curador geral do projeto e curador de sua individual, em diálogo com a artista, inicialmente estávamos diante de muitas opções sobre o que apresentar como ideia central da exposição. Em 2020, mesmo em face de uma trajetória longa e consolidada, o caminho fácil (e ao mesmo tempo difícil) de uma retrospectiva de carreira não era o desejado. Na perspectiva do projeto, o trabalho curatorial desenvolvido com o Artista Convidado de cada edição sempre pressupôs sobretudo investigar algo inédito ou particular dentro da sua trajetória, evitando um tipo de generalidade superficial que às vezes caracteriza as visões panorâmicas. Justamente porque se tratava de um percurso experimentado, desde os anos 1990, e que foi se organizando por meio de diversos projetos, seria mais importante um mergulho vertical que permitisse explorar as possibilidades poéticas em algum ponto específico do conjunto da obra de Paula Sampaio. Venho experimentando um trabalho curatorial que inicia quase sempre a partir de um diálogo prospectivo sobre o que o artista entende sobre sua produção. Por mais que se possa, eventualmente, antever certas direções e escolhas possíveis a serem compartilhadas e construídas em parceria, é imperativo me aproximar dos índices lançados pelo artista como um método para entrar no campo fértil do processo criativo ou do chamado projeto poético do artista.

Na experiência expositiva de 2002, quando atuei como um editor e proponente para que a presença formal das imagens ganhasse fisicalidade no espaço por meio de grandes ampliações, havia um desejo impetuoso em colocar no primeiro plano um formalismo evidente na produção de uma artista identificada como fotojornalista. O ímpeto era extrair da estética documental de Paula Sampaio justamente o arrebatamento, de certo modo aprisionado em um tipo de leitura convencional de exibição que a meu ver, naquele momento, se mostrava redutor. Essa abordagem foi compartilhada com a artista que experimentava de forma inédita suas imagens em grande formato. Muito tempo depois, percebi que aquela experiência me envolvia nos chamados "perigos da beleza", debatidos pelos cineastas e críticos ingleses da chamada *docufiction* dos anos 1920. E ao passo que fui pesquisando mais profundamente sobre o

11 Projeto de Arte Contemporânea dedicado à fotografia e imagem técnica, concebido e realizado desde 2010 em Belém. Abrigado em museus públicos, o projeto é constituído por edital, exposições especiais, residências, palestras, cursos, ações educativas, acervo e curadorias compartilhadas.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

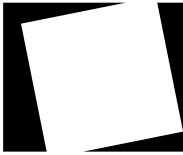
e-ISSN: 2179-8001

gênero documental e os diversos estatutos da imagem fotográfica, fui percebendo o desenvolvimento conceitual de Paula Sampaio.

Em 2020, durante o processo inicial de concepção da mostra, em diálogo com a artista e diante das possibilidades de recortes da sua produção, apontei algo que me provocava um enorme interesse: as fotografias captadas no Lago de Tucuruí, no Pará em 2012. Primeiramente era impossível não perceber que o objeto escolhido para ser fotografado pela artista já trazia em si um drama social e político dentro da Amazônia. Trata-se de uma enorme área formada pelo alagamento artificial de uma floresta, resultado da construção da Hidrelétrica de Tucuruí. São mais de 3 mil quilômetros quadrados forjados pelo represamento das águas do Rio Tocantins, afogando literalmente diversas comunidades e vilas, refugiadas agora e dispersas no que sobrou da devastação: mil e cem ilhas, segundo Paula Sampaio. Parte desse conjunto de imagens já fora mostrado como videoinstalação no 31º Arte Pará, em 2012 e na forma de livro fotográfico, editado no mesmo ano por meio do Funarte - Prêmio Marc Ferrez de Fotografia. No Arte Pará, o trabalho era constituído por 2 fotografias, 1 vídeo e uma paisagem sonora. Na publicação, um conjunto maior de imagens, somadas aos relatos, mapas e outros documentos gráficos que acentuavam a complexidade não somente do projeto retratado quanto da diversidade material proposta pela artista.

A ideia lançada a Paula Sampaio era que ela realizasse, pela primeira vez, uma versão expositiva, exclusivamente fotográfica da série do lago. E foi aí que minhas intuições se revelaram alinhadas com a artista e suas decisões estéticas. O drama da paisagem silenciosa e devastada ganhou uma intensidade expressiva que somada aos aspectos sociais e políticos factuais, nos enredou num tipo de arrebatamento no qual o componente fenomenológico é determinante. Paula optou por formatos gigantes e preencheu o núcleo central da exposição com uma seleção contundente de suas árvores "mortas". Captadas de um modo que conferia ao horizonte natural uma atmosfera solene e de luto, ao mesmo tempo trágica e tão somente objetiva em sua feição descritiva, a artista nos trazia não só uma decisão poética assertiva como também nos colocava de volta às reflexões históricas sobre o pensamento moderno da arte fotográfica e suas implicações sógnicas. As imagens em preto e branco de uma paisagem amazônica arruinada ergueram-se como totens, monumentos, obeliscos, esculturas que enunciam discursos díspares, emoções confusas, fascínio e desalento diante do objeto visível da realidade, do "... estado material de seu ambiente visível" como bem mencionou Hausmann.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

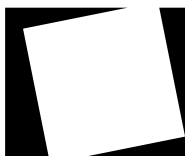
e-ISSN: 2179-8001



Quando o artista alemão Albert Renger-Patzsch lançou em 1928 o livro fotográfico que reunia um conjunto significativo de sua produção sob o título *Die Welt ist Schon* - o mundo é bonito, em português - havia uma série de desejos e projetos estéticos envolvidos nesta sua afirmação tão límpida e direta para com o mundo e sua realidade. Como figura importante da fotografia que refletia o movimento artístico *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade), Renger-Patzsch acreditava que olhar as coisas do mundo de modo direto e franco - natureza, edifícios, objetos domésticos, equipamentos urbanos, fios de eletricidade, plantas, ferramentas - era uma possibilidade que a fotografia oferecia aos nossos olhos para que os objetos do mundo - natural e industrial - se oferecessem em sua feição explícita, formal e objetiva. Portanto, uma fotografia "fria", limpa, mas à contrapelo, arrebatada pela beleza plástica da utopia moderna. Um mundo ocidental que naquele contexto havia se libertado da primeira guerra, crente no poder da comunicação, da tecnologia e da arte. Um mundo que tinha na imagem um meio pelo qual se podia traduzir a esperança de beleza e a autonomia da linguagem fotográfica. Renger-Patzsch e seus parceiros de vanguarda olharam e fotografaram as coisas, tornando-as objetos escultóricos, quase puros porque aparentemente despidos de seus contextos, mas que encerravam em sua iconicidade a potência simbólica de um certo triunfo da modernidade.

FIG 15:
Fotografia da Série "O Lago
do Esquecimento", 2011.
Fonte: arquivos do autor,
cedidos pela artista.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

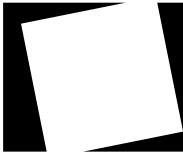
Ao longo da história, a escola da Nova Objetividade contribuiu com o sentido de documento na fotografia e, posteriormente, desdobrou-se tanto em experiências conceituais quanto enveredou-se por práticas que engendraram o gênero documental, aquele sempre ligado à realidade, às circunstâncias dos fatos sociais, às contingências dos objetos. Como mencionado anteriormente em relação à obra de Paula Sampaio, os ângulos inusitados, a radicalidade dos cortes, composições que juntam natureza e humanidade, quase como se fossem colagens, todos esses elementos caóticos e energéticos que caracterizam a sua marca, sofrem uma ruptura radical quando começamos a ver o conjunto de imagens que constitui a série do Lago de Tucuruí.

Em "O Lago do Esquecimento", algo diferente acontece: tudo parece aquietar-se em um silêncio ensurdecedor. Ao deparar-se, em 2011, com um grande cemitério de árvores, alagado pela construção da hidrelétrica, olhou com reverência para aquelas forças da natureza, e num ato solene passa a fotografá-las de modo direto, franco, em composições simétricas, frontais e sem angulações acrobáticas, tal qual a estética límpida de filiação alemã nascida na fotografia da Nova Objetividade. E é na tradição simétrica de uma certa ordem que emergem os espectros monumentais, objetos escultóricos, plantas-bichos, árvores-gentes, cujas formas parecem nos dominar pela beleza, mas revelam muito mais o sufocamento a que todos somos submetidos pelo domínio econômico devastador sobre a vida social.



FIG 16 & 17:
Fotografia da Série "O Lago do Esquecimento", 2011.
Fonte: arquivos do autor, cedidos pela artista.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001



Nas imagens de Paula Sampaio, a superfície do lago e sua linha aquática de onde irrompem os vegetais calcinados, os galhos e troncos secos indiciam a elevadíssima altura das copas das árvores e demarcam um limite entre morte e vida. Na quietude de uma paisagem abandonada esconde-se uma tragédia abissal. Da linha d'água para baixo é possível mergulhar num lugar onde reina o extermínio, como ressalta Ernani Chaves.

A terra, a sementeira, a colheita, a festa, o nascimento, a morte, jogo, a alegria, a tristeza, o amor, a amizade, tudo foi engolido pelo progresso, que transformou em infâmia, afronta, obstáculo a ser removido. Infames, os pobres, os deserdados de toda a sorte, os migrantes tangidos pela fome, seca, pela falta de trabalho.¹² (Sampaio, 2013, p. 52)

Entre o fascínio que experimentamos ao ver as esculturas vegetais eloquentes e o horror que suas representações contêm, chegamos a um impasse. É evidente que se trata de um estado de luto; que o que vemos na superfície da imagem e da paisagem é a morte, que estamos diante de um cemitério de árvores, de um mundo natural devastado e vencido. No entanto, ao contrário do que possa parecer, as fotografias da floresta morta exercem sobre nós uma força vital. O que as imagens de

FIG 18:
Fotografia da Série "O Lago do Esquecimento", 2011.
Fonte: arquivos do autor, cedidos pela artista.

12 "O Lago do Esquecimento ou a memória da infâmia" de Ernani Chaves in Embarque, catálogo de Paula Sampaio, Arte Pará 2012.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

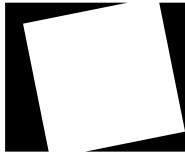
Paula Sampaio indiciam é um estado de decomposição que traz em seu processo biológico o seu revés semiótico.



O engenheiro florestal e pesquisador alemão Peter Wohlleben estuda a capacidade energética vegetal a partir de projetos de manejo em que se observam episódios de desmatamento e criação de florestas artificiais. Suas pesquisas revelam que o instinto de sobrevivência das árvores supera devastações e alterações de todos os tipos por meio de particularidades biológicas que as identificam como uma grande rede de comunicação e sociabilidade. Essa força comunicativa pode se dar tanto pela copa das árvores (cujos galhos são espécies de antenas a exalar odores comunicativos) quanto por suas raízes protegidas por fungos poderosos que nutrem umas às outras. São muitos os casos, as particularidades arbóreas, os tipos de mata e devastação pesquisados por Wohlleben, mas o que pode nos despertar a atenção inicialmente é o fato de que as árvores se ajudam, suas raízes e extremidades aéreas possuem um poder de superação que não se deixam morrer ou abater assim tão facilmente:

FIG 19:
Fotografia da Série "O Lago
do Esquecimento", 2011.
Fonte: arquivos do autor,
cedidos pela artista.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

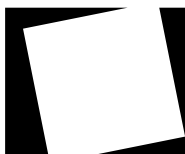
As raízes de uma árvore são muito longas, têm mais que o dobro da extensão da copa. Elas se entrelaçam e aderem às raízes das árvores vizinhas. (...) Na maioria dos casos, as árvores se valem dos fungos para fazer a transmissão rápida das mensagens. Elas funcionam como os cabos de fibra óptica da internet. Os filamentos finos penetram a terra e se entremeiam pelas raízes em uma densidade inimaginável, a ponto de uma colher de chá de terra da floresta conter muitos quilômetros desses "condutores". (Wohlleben, 2017, pg. 16)

Wohlleben ressalta que tais estudos comprovam que a estratégia dos fungos se dá em um sistema de intermediação e equilíbrio e que abrange muitas vezes o diálogo entre espécies distintas e concorrentes. A partir das referências do pesquisador alemão, podemos intuir que a floresta inundada seria um ecossistema coeso, um grupo social de grande capacidade de fortalecimento e ajuda mútuos. Sua aparência visível nas imagens de Paula Sampaio encarna formas de gente e bicho, ou ainda uma iconicidade impregnada de força e resistência tal qual monólitos imbatíveis. A fotografia da artista capta as árvores da floresta alagada num misto de "distanciamento" - na opção pela visão frontal que remete às imagens de Bernd e Hilla Becher - e uma "aproximação" que confere dramaticidade expressiva aos vegetais que os transforma em entes cheios de vida e morte, tirando-os, em parte, da frieza estética do estatuto da fotografia conceitual. O que intuo neste impasse não é um dualismo que exclui um pelo outro, que separa um do outro, mas um tipo de intersecção no qual a forma documental na sua origem moderna ainda resiste, somada a um tipo de experiência na qual a arte reverbera uma fenomenologia antropológica de outra ordem.

Nos argumentos iniciais de Eduardo Viveiros de Castro em seu livro "Metafísicas Canibais", o que está proposto é finalmente a mudança de chave que supere uma antropologia apoiada sempre entre os que estudam e os que são estudados, sem levar em conta a cultura do outro ser como componente necessário para a instituição de uma percepção de outra natureza. Trata-se de uma antropologia obcecada pela distinção entre sujeito do discurso e objeto do discurso.

(...) obcecada como esta sempre pareceu estar pela determinação do atributo ou do critério fundamental que distingue o sujeito do discurso antropológico de tudo aquilo que não é ele, isto é, que não é nós, a saber: o não-ocidental, o não - moderno, o não - humano. O que o outros "não tem", afinal, que os constitui como não-ocidentais e não - modernos - o capitalismo e a racionalidade? (...) e quais seriam as ausências ainda mais gritantes, mais patentes, que constituiriam

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

os outros como *absolutamente* outros, isto é, como não – humanos, bestas, plantas, a legião de viventes mantida a máxima distância do círculo narcísico do "nós" – a alma imortal? A linguagem? O trabalho? (Viveiros de Castro, 2018, p.16).

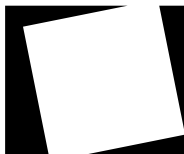
O drama das imagens de Paula Sampaio, contido na aparência formal e "germânica" com que a artista captou os restos "mortos" da floresta inundada, nos arrasta para uma inquietante empatia humana/vital. É o drama da linguagem capaz de restaurar-nos na experiência da imagem, apreendendo aquela paisagem aquática como uma "legião de viventes" arbóreos que pulsa no Lago de Tucuruí. Trata-se muito mais de uma dramaticidade impressiva, pois constricta, grave, mas possuidora de uma força que nos restitui a dimensão política das imagens. É possível constatar que a empatia evocada pelas imagens rompe as tais ausências e lacunas ressaltadas por Viveiros de Castro em que o alcance ético é possível por meio do labor artístico de uma experiência outra com a estética formalista.



A fotografia de Paula Sampaio, concebida para dar forma à série "O Lago do Esquecimento" nos convoca duplamente para um exercício histórico, tanto da arte quanto da antropologia. O retorno espectral das árvores, encarnado na potência vital da aparência visível nas fotografias é a resposta do outro, do outro ser a invadir o "círculo narcísico do "nós"" na perspectiva de Viveiros de Castro. Este retorno se dá por outros processos antropológicos, não mais sustentados pela antropologia do homem como o ser universal, "o animal para quem existe um universo". Uma antropologia menor será capaz de destituir o humanismo consumado

FIG 20 & 21:
Fotografia da Série "O Lago do Esquecimento", 2011.
Fonte: arquivos do autor, cedidos pela artista.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

e abrir-se ao que ele chama de proliferação das multiplicidades.

(...), uma antropologia menor fará proliferar as pequenas multiplicidades – não o narcisismo das pequenas diferenças, mas o antinarcisismo das variações contínuas; contra os humanismos consumados ou finalizados, um “humanismo interminável” (Maniglier, 2000) que recusa a constituição da humanidade como se de uma ordem à parte, um império dentro de um império. (Viveiros de Castro, 2018, p.27/28)

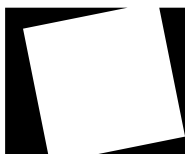
Para Viveiros de Castro, não se trata de abolir as fronteiras entre eu e outro, entre linguagem e mundo, pessoas e coisas, mas certamente sua ideia de “proliferar a multiplicidade” surge na necessidade de intervir na fronteira.

(...) “irreduzir” e “imprecisar” essa fronteira, contorcendo sua linha divisória (suas sucessivas linhas divisórias paralelas) em uma curva infinitamente complexa. Não se trata de apagar contornos, mas de dobrá-los, adensá-los, enviesá-los, irisá-los, fractalizá-los! (Viveiros de Castro, 2018, p.28)

A experiência fruidora diante das imagens do lago nos golpeia porque nos encerra em um território geográfico-visual dominado pela representação da morte, sentenciada pelo “animal universal”. No entanto, esta mesma fruição inquieta e nos anima, ainda que subrepticamente, porque é o retorno de um outro a dizer: aqui há vida! Um outro a desafiar a fronteira da representação tumular da paisagem, um outro ser arbóreo, uma legião de fungos enraizados ocultos ou galhos-antenas metamorfoseados em esculturas orgânicas, em objetos estéticos, em padrões formais, e voltando uma vez mais a Lugon, em *formas* documentais.

Além do livro *O Mundo É Bonito* (*Die welt ist schön*, 1928) de Renger-patzsch, lembremos da publicação *Formas da Arte na Natureza* (*Urformen der Kunst*, 1929), uma enorme série de plantas fotografadas por Karl Blossfeldt, obra que representa a força da dualidade que marcou o período do limite semântico entre documento e documental. Naquele contexto dos anos 1920, o termo documento ainda era bastante usado, mesmo considerando-se o valor de documento aliado ao artístico na recepção de tais trabalhos. No caso de Blossfeldt, as plantas captadas em estúdio, de modo fragmentado, frontal e com proximidade incomum, despertaram a atenção sobre a relação natureza e artifício e a objetividade com que a fotografia exercia sua função descritiva sobre o

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

mundo concreto. Com isso, a palavra documento era colocada em uma situação de instabilidade, fadada ao campo da percepção estética.

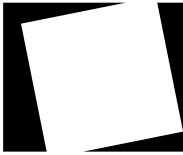
A paisagem aparente morta, construída por Paula Sampaio nos provoca uma vivência de outro tipo com as formas no aqui e agora da produção contemporânea do século XXI, cem anos após a eclosão das vanguardas modernas nas quais a fotografia tentava um processo de afirmação identitária. A beleza evidente das formas visuais que a artista escolheu como expressão visível da floresta nos envolve numa inquietação. Para além de sua iconicidade ou justamente por ela, em sua complexidade semiótica no que tange o campo fotográfico, a aparência visível e monolítica dos seres arbóreos reencenados nas composições e enquadramentos da artista, finca no quadro sua dimensão indicial, portanto dramática e política, tanto do episódio de devastação das comunidades de um ecossistema, quanto de um sentimento de revide da natureza, pressentido na vividez biológica descrita em forma e documento de uma vasta paisagem amazônica.



FIG 22:
Exposição "O Lago do Esquecimento", Galeria Antônio Parreiras, Museu do Estado do Pará – MEP, Belém, 2020. Fotografia: Mariano Klautau Filho

A Galeria Antonio Parreiras que abrigou a exposição "O Lago do Esquecimento" no Museu do Estado do Pará foi ocupada em quase sua totalidade pelo conjunto de imagens de grande formato da floresta alagada. No entanto, seu percurso expositivo finalizava em três espaços menores, subseqüentes por onde o espectador cumpria o seu trajeto. O primeiro, ocupado na penumbra por uma fotografia de uma bandeira incendiada (aquela da imagem do tronco preso à corda), utilizada como estandarte para a ação performática da travessia. No segundo ambiente, uma vídeo-projeção da ação de queimar/libertar a árvore na beira do

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

lago. No terceiro e último ambiente, sobre uma mesa e iluminada por um único foco de luz, uma publicação que opera simultaneamente numa espécie de arremate e desenlace do alcance político e estético de suas rotas desde os anos 1990. Trata-se da versão na forma de encarte de jornal do Projeto "Antônios e Cândidas têm sonhos de sorte", veiculada na edição do jornal *O Diário do Pará*, do dia 20 de outubro de 2022, data de abertura da exposição¹³. O encarte materializou de forma exemplar um dossiê definitivo que dá sustentação ao seu projeto político e conceitual. No suporte do papel jornal, no objeto impresso que nos é dado a ler, as imagens em preto e branco dos personagens e estradas, das paisagens e florestas, integradas aos relatos de vida atualizam, no contexto da mostra, as diversas opções formais que caracterizam a extensão do território factual.



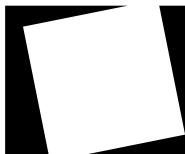
Acentua-se, portanto no âmbito da obra da artista, os estatutos da fotografia como imagem e documento, cujas conceituações sempre mutantes ao longo da história vieram dinamizar o debate sobre imagem na arte contemporânea. O impresso encartado no jornal, vendido nas bancas e posicionado na galeria numa operação simultânea de funcionalidades, emerge como uma singular publicação de artista. Do ponto de vista de circulação e representação, a peça performa uma ação cujo sentido está no que Eduardo Viveiros de Castro chamou de "proliferar a multiplicidade", pois não se trata, a partir de sua visão antropológica tomada aqui como experiência informacional e artística, de apagar as fronteiras entre

FIG 23: & 24
Encarte de jornal do Projeto
"Antônios e Cândidas
têm sonhos de sorte" -
Exposição "O Lago do
Esquecimento", Galeria
Antônio Parreiras, Museu
do Estado do Pará – MEP,
Belém, 2020. Fotografia:
Mariano Klautau Filho

13

Acesso à publicação em PDF no site da artista: <http://paulasampaio.com.br>

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

encarte e livro de artista, entre fotojornalismo e arte, entre documento e documental. Na mesma perspectiva, o impacto formalista que Paula Sampaio imprime ao conjunto de fotografias das árvores, captadas (ou raptadas?) separadamente como objetos escultóricos, não dissolve os contornos entre o estetizante e a crítica conceitual à fotografia moderna. A mostra "O Lago do Esquecimento" retoma os contornos ao "dobrá-los, adensá-los, enviesá-los", ao esgarçar o sentido de beleza e morte, morte e vida, vida e natureza. As obras fotográficas que constituem a exposição nos convocam para uma necessária continuação de análise na qual se possa aprofundar abordagens sobre a função que exercem em sua dimensão política e artística, e em especial no âmbito da região em que elas foram geradas, a Amazônia Brasileira. Portanto, lanço como primeira parte da pesquisa, a experiência da inquietação. Diante de tais esculturas de Paula Sampaio no lago sinistro de Tucuruí, retornemos à pergunta inspirada no título afirmativo do livro de Renger-Patzsch "Die Welt ist Schon": "O mundo é bonito"? Diante de tais ruínas da civilização impostas à natureza (humana), die welt ist schon – immer noch? O mundo é bonito – ainda?

REFERÊNCIAS

CHAVES, Ernani. Na estrada da vida: A transa-amazônica de Paula Sampaio. Site Revista Cinética: [Na estrada da vida: A transa-amazônica de Paula Sampaio](http://www.revistacinetica.com.br) <http://www.revistacinetica.com.br>

DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico. São Paulo: Papirus, 2001.

HAUSMANN, Raoul. A Fotografia como Processo Mental (Texto impresso em folder por ocasião da exposição "Raoul Hausmann e A Fotografia na República de Weimar", organizada pelo Goethe Institut em 2000. Galeria Theodoro Braga – Centur, Belém do Pará)

HAUSMAN, Raoul. Dialética da forma na fotografia. Catálogo da exposição "Raoul Hausmann – fotografias". Munique: Goethe-Institut, 2000. A exposição circulou em São Paulo, Rio de Janeiro e Belém.

LUGON, Olivier. Le style documentaire – d'August Sander à Walker Evans 1920-1945. Paris: Macula, 2001.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

NEWHALL, Beaumont. História de la fotografia. Barcelona: Editorial Gustavo Gigli AS, 2006.

PERSICHETTI, Simoneta. Imagens da Fotografia Brasileira Volume 2. Ed. Senac São Paulo, 2000.

SAMPAIO, Paula. Embarque. Catálogo. Belém, 2013.

SEKULA, Allan. On the invention of photography meaning. In: GOLDBERG, Vicki. **Photography in print**: writings from 1816 to the present. University of New Mexico Press, 1981.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Metafísicas Canibais: elementos para uma antropologia pós estrutural. São Paulo: Ubu Editora -n-i Edições, 2018.

WOHLLEBEN, Peter. A Vida Secreta das Árvores. Rio de Janeiro: Sextante, 2017.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

MARIANO KLAUTAU FILHO

Doutor em Artes Visuais pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP (2015) e professor da Universidade da Amazônia desde 2000, onde atua na graduação em Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura, no qual coordena o Grupo de Estudos Arte, Imagem e Cultura. Entre outros projetos que coordenou ou coordena estão "Fotografia Contemporânea Paraense - Panorama 80/90" selecionado pelo programa Petrobrás Artes Visuais em 2002; o "Colóquio Fotografia e Imagem" realizado pela Associação Fotoativa desde 2002 a 2010; e a coordenação e curadoria geral do projeto "Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia", desde 2010.

Como citar: Klautau Filho, M. (2024). As rotas fotográficas de Paula Sampaio - 2002/2020. "O Mundo é Bonito?" / "Die Welt ist Schon?" [parte 1]. *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais (Qualis A2)*, 27(48).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.144204>