

OLHAR DIAMANTINA

CLÉBIO MADURO
FABRÍCIO FERNANDINO
MÁRIO AZEVEDO
MÁRIO ZAVAGLI
PAULO BAPTISTA

046	<p data-bbox="772 756 1413 879">Olhar Diamantina / Clébio Maduro ... [et al]; Concepção/Coordenação Fabrício Fernandino. - Belo Horizonte : DAC/UFMG, 2005. 88p. : il.</p> <p data-bbox="772 919 1435 1007">Trabalho realizado em julho/agosto de 2005 dentro das atividades do 37º Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais</p> <p data-bbox="772 1046 1323 1107">1. Arte – Diamantina (MG) I. Maduro, Clébio II. Fernandino, Fabrício.</p> <p data-bbox="1240 1174 1442 1235">CDD: 709.8151 CDU: 7(815.1)</p>
-----	--

apresentação

O artista, a cidade e o olhar	04
Diamantina, quantas há?	06

artistas

Clébio Maduro
Fabício Fernandino
Mário Azevedo
Mário Zavagli
Paulo Baptista

ensaios

10
20
32
42
52

entrevistas

62
66
70
74
78

Índice das obras	82
Currículos	84

créditos

Patrocinador	86
Expediente	88

SUMÁRIO

O artista, a cidade e o olhar

*O olho vê. A lembrança revê.
Mas é a imaginação que transvê,
que transfigura o mundo.*

(Manoel de Barros)

Existem várias formas no olhar, bem como várias formas de olhar. O olhar do mundo olha os homens com indiferença enquanto o olhar do artista olha o mundo com paixão. Foi pensando nisso que realizamos a proposta do livro *Olhar Diamantina*. O olhar do artista acaba sempre buscando o novo. É um olhar permeado pela sinestesia, pela fala e pela escuta, pela sensibilidade, pela emoção. Como o artista olha Diamantina? Como Diamantina se revela para o artista? Essas perguntas foram sendo respondidas e refeitas à medida que Clébio Maduro, Fabrício Fernandino, Mário Azevedo, Mário Zavagli e Paulo Baptista iam experimentando a cidade na sua forma mais completa.

Esses artistas, em algum momento, tiveram a oportunidade de encontrar uma Diamantina que se oferecia em suas mais diferentes estações. A proposta do livro acabou sintetizando tudo isso, pois eles tiveram que direcionar seus olhares para a cidade e criar a partir desse olhar. Durante quinze dias esses pintores, gravadores, fotógrafos, desenhistas e escultores tiveram a possibilidade de serem muitos em um, de se dedicarem ao exercício do olhar, por meio do programa *Artista em residência*.

Diferentes caminhos foram assumidos. E os olhares se dissiparam em diversas interpretações. Ora Diamantina revelava seu lado marginal, nas gravuras de Maduro, ora descortinava seu interior nas pinturas de Zavagli. Às vezes, a cidade se tornava infantil e detalhada, como nos desenhos de Azevedo. Noutras ocasiões, era ela quem olhava para seu interlocutor, como nas intervenções ambientais de Fernandino. Por último, Diamantina se revelava pelo seu entorno, na fala nobre e sutil que vinha das imagens de Baptista.

Todos os olhares acabaram se tornando uma espécie de cúmplices do encantamento — do mesmo encantamento que as pessoas experimentam quando encontram pela primeira vez a cidade. Na verdade, acreditamos que sempre haverá um novo primeiro olhar ao atravessarmos aqueles becos, quando alcançarmos o alto daquelas ladeiras e descobriremos a luz da Serra do Espinhaço refletindo o sol cortante.

Este livro fala de uma Diamantina tocada por olhares sensíveis. Ele é um convite ao deleite, ao olhar distraído que, perplexo, descobre o significado de se elevar.

FABRÍCIO FERNANDINO

Diamantina, quantas há?

Estava disposto a sacrificar um realismo ingênuo para obter um realismo de tipo mais profundo, comportando-se como um poeta que, embora menos apegado aos fatos ao descrever um acontecimento que um jornalista, pode ainda assim revelar verdades sobre ele que não encontram lugar na grade literal do outro.

(Alain de Botton, a propósito de Van Gogh)

Diamantina? Dista 284 km de Belo Horizonte, tem aproximadamente 50.000 habitantes, abriga atividades de extração, floricultura, lapidação e turismo. Tendo exemplos ricos de arquitetura colonial, faz parte do circuito das cidades históricas de Minas Gerais. Isso basta? Não, não basta. Pelo menos, é o que pensou o projeto *Um olhar sobre Diamantina*, desenvolvido na 37ª edição do Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais e agora materializado em livro.

Talvez o mundo, quando intocado pelo olhar humano, permaneça em repouso, à espera. Nunca o saberemos. Mas tocado pelo olhar humano, desperto, de imediato ele se transforma em enigma. Os enigmas, na medida em que indicam a estranheza do mundo, são — quase — insuportáveis. Por isso, precisamos de respostas, de instrumentos capazes de sobrepor, à incerteza da realidade, a reiteração dos gestos e das

palavras. Por isso, nos devotamos à cultura e, temerosos do mar aberto, deitamos âncora em qualquer baía calma.

Diamantina? O Museu do Diamante, a Catedral Metropolitana, a casa de Juscelino Kubitschek, a Igreja do Carmo, a Igreja do Rosário, a Cruz da Gameleira, a Casa da Glória. Desça, por exemplo, a rua das Mercês, até o final, e dobre à direita. Desça uns 100 metros, talvez um pouco menos, a casa imponente à direita pertenceu a Chica da Silva.

Apoiados nas respostas compartilhadas que antepomos aos enigmas, vislumbramos um mundo seguro, interpretado. Estendemos, cuidadosamente, um véu sobre o que podíamos ver: e o que passamos a ver é conformado pelas formas do véu. Desassombrados, acumulamos hábitos e rotinas e percorremos o cotidiano como quem trilha um caminho exaustivamente mapeado.

Diamantina? Não perca a Semana Santa nem a festa do Divino. Apareça também na festa do Rosário. Mas se você tem pouco apreço por festas religiosas, se o que você espera de uma festa é outra coisa, venha para o Carnaval.

Entretanto, por mais extensas que sejam as nossas barragens de contenção, por mais bem armadas que nossas defesas estejam, a realidade

transbordará por sobre elas, por exemplo, na paisagem em volta de Diamantina, ou nas marcas do tempo em suas casas, num raro matiz de azul ou na mistura tão imprevista das cores. Os enigmas excederão, em muito, nossas tentativas de respostas. Mesmo que resistamos.

Diamantina? Não falte às excursões. Caminhos dos Escravos, Sentinela, Cristais, Biribiri. Do outro lado, Gruta do Salitre, São Gonçalo e Milho Verde, pequenos povoados nos arredores de Diamantina. Volte a tempo de ouvir uma serenata, nela cantar e, tendo sorte, talvez assistir a uma Vesperata.

Mas como nos desconvertermos? Como ver, sob o arranjo habitual, sob os mapas disponíveis, novos arranjos e novos territórios? Como nos despojarmos das instruções que nos levam a ver da forma a que nos acostumamos? Como desaprender? Como aprender a amar os enigmas?

A proposta do projeto *Um olhar sobre Diamantina* não é outra senão a de deixar vir à tona os enigmas, ora encobertos, que a cidade continua a propor. Certos de que a arte, em suas mais diversas manifestações, exerce sobre nós o poder de, num mesmo movimento, deseducar e reeducar nosso olhar, deixemos nossa atenção, conduzida por gravuras, pinturas, desenhos, fotografias e esculturas, recair sobre outras Diamantinas, escondidas à semelhança de um tesouro, sob uma Diamantina mais imediata.

ENSAIOS

CLÉBIO MADURO





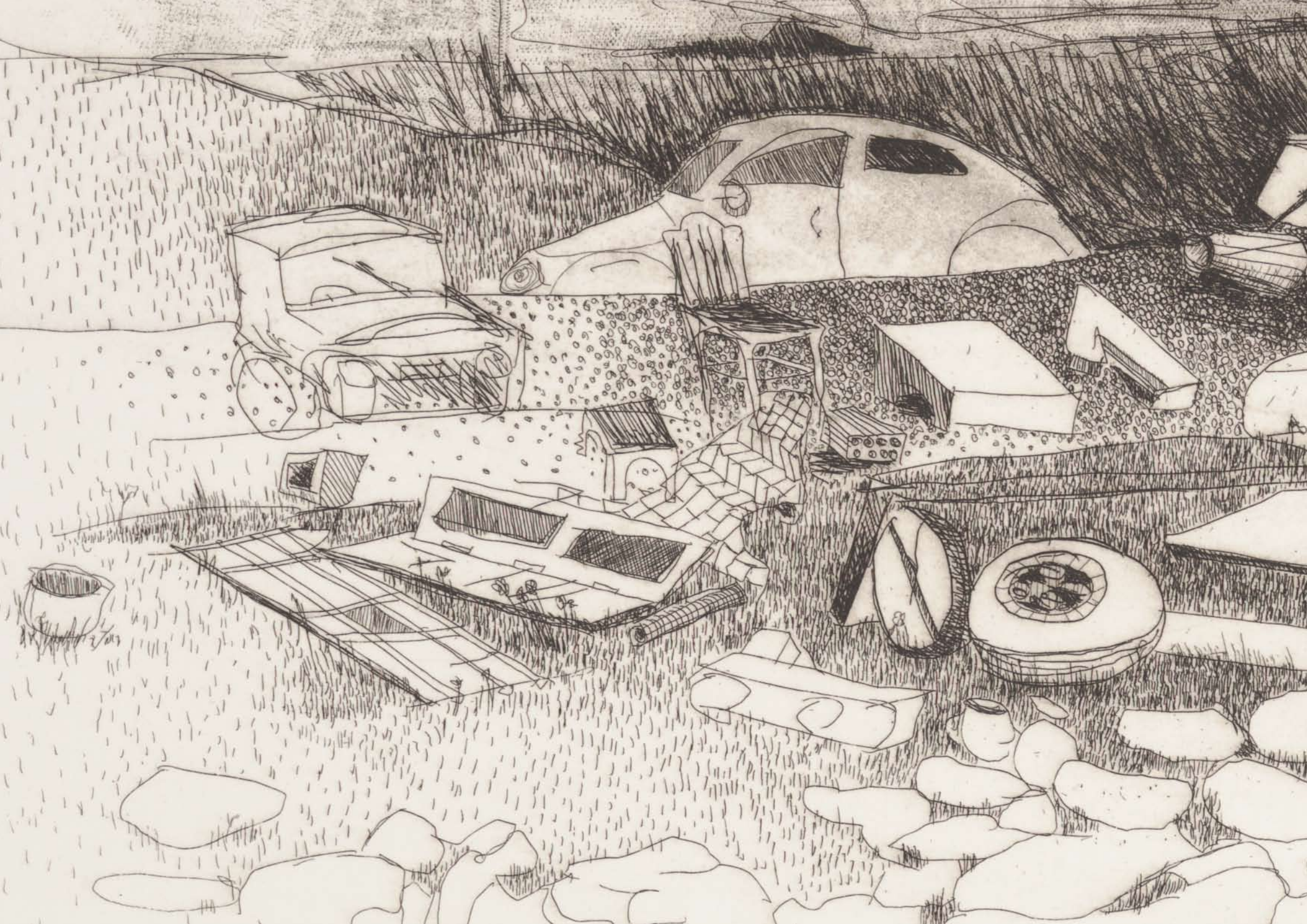














FABRÍCIO FERNANDINO





FNS
28

FNS
28





27

28

29



40



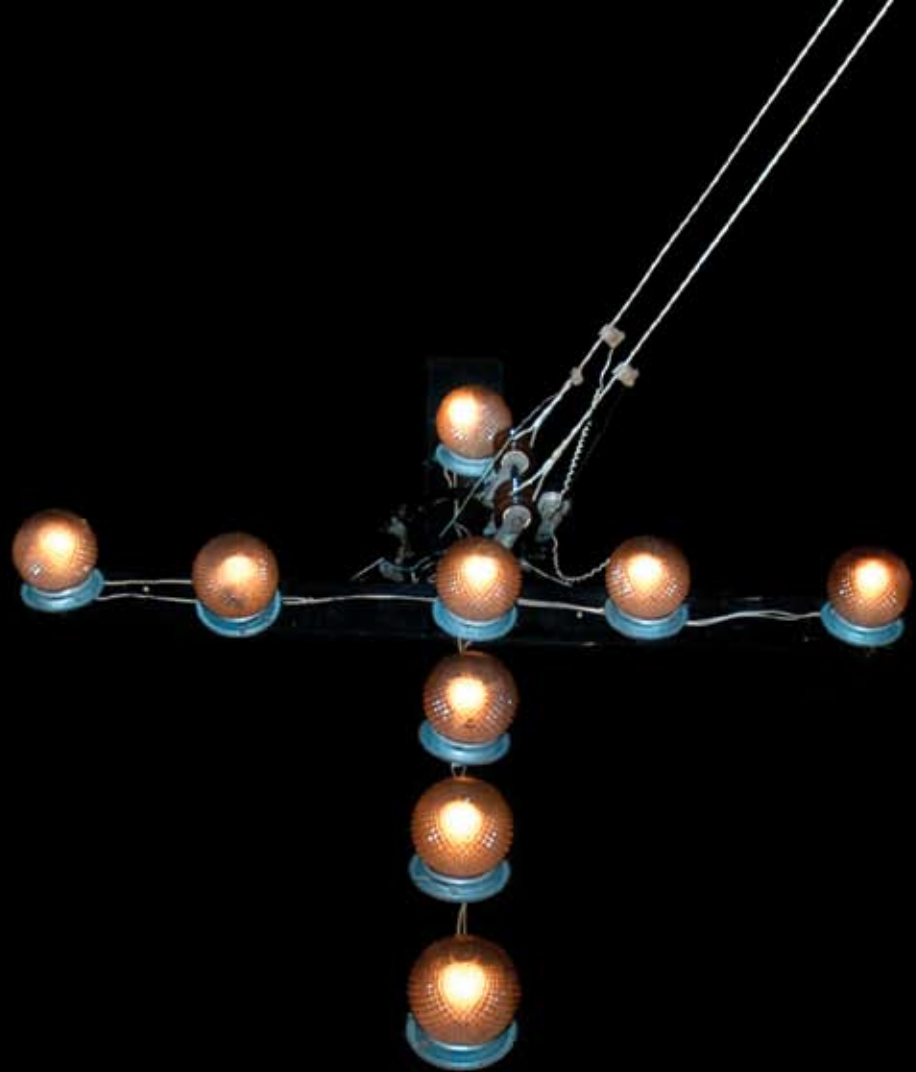






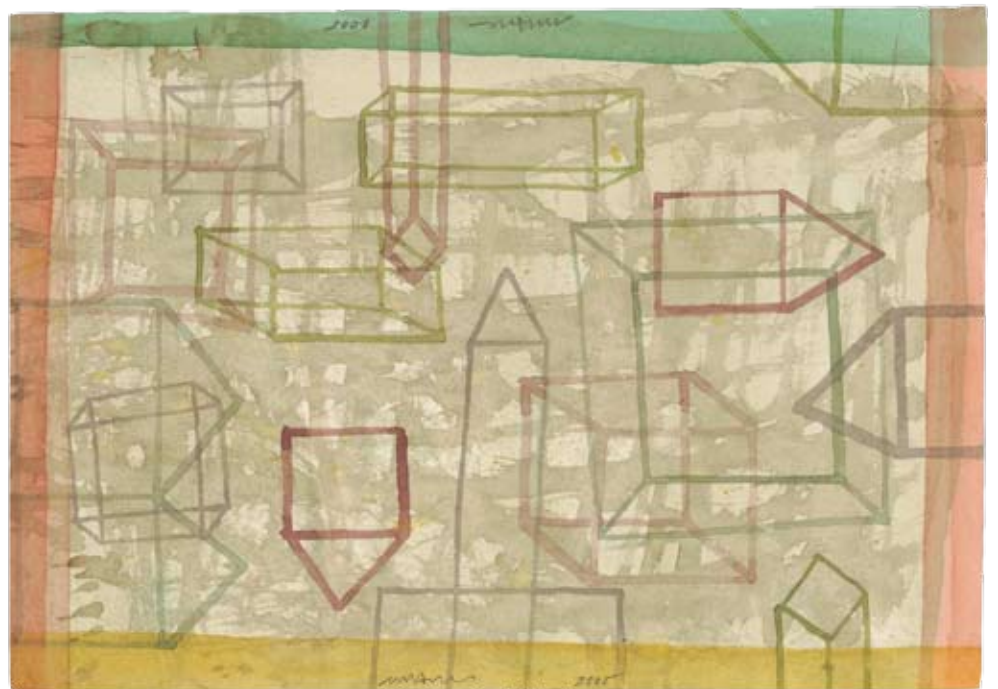
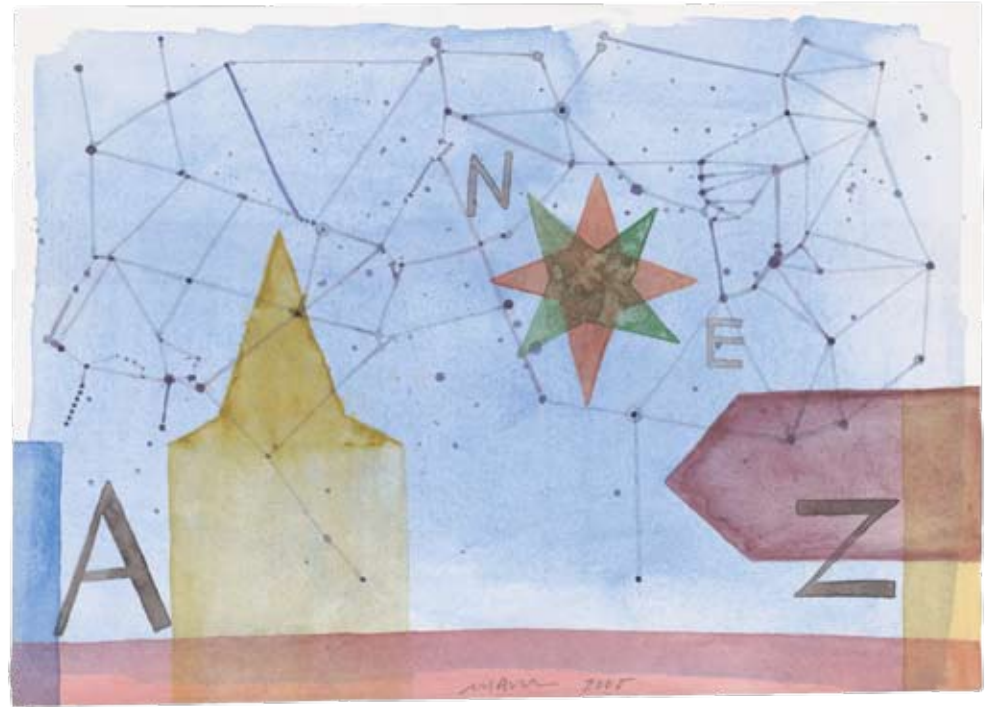


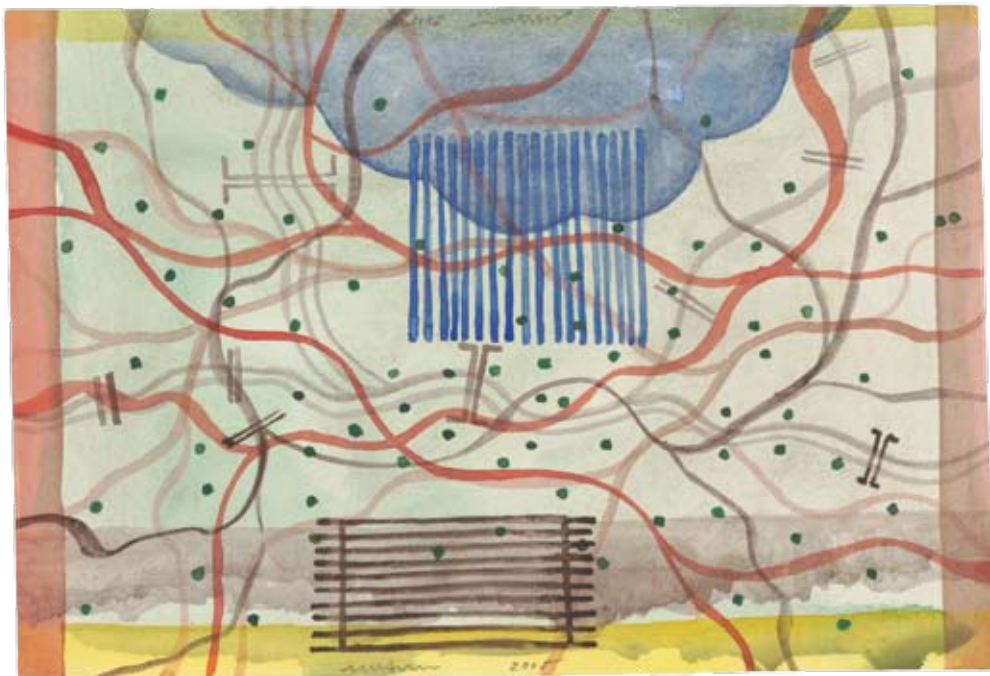
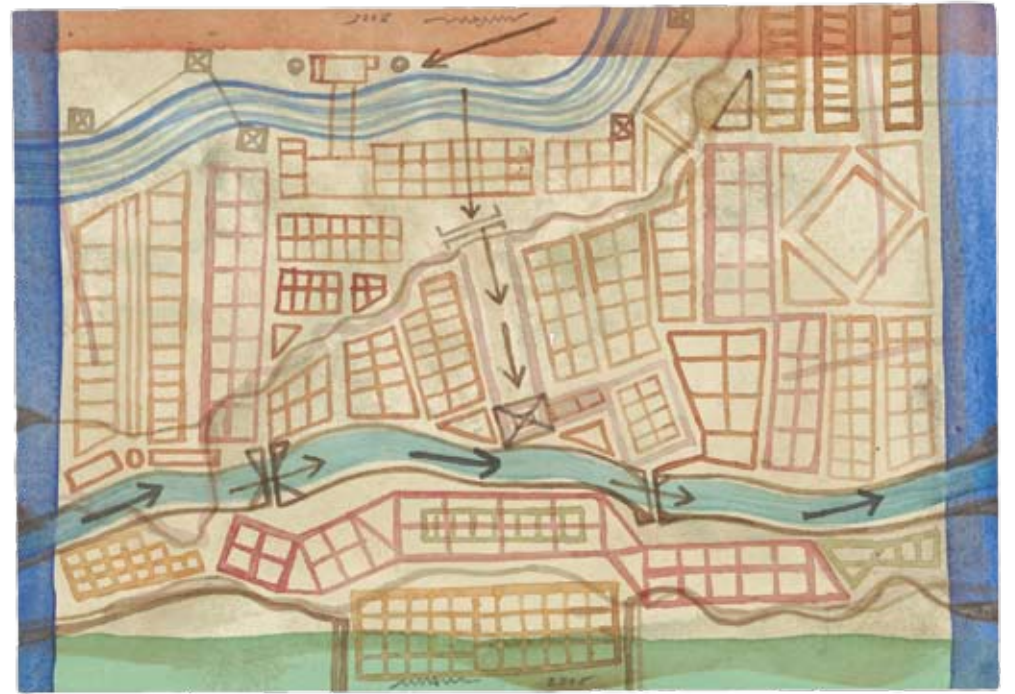


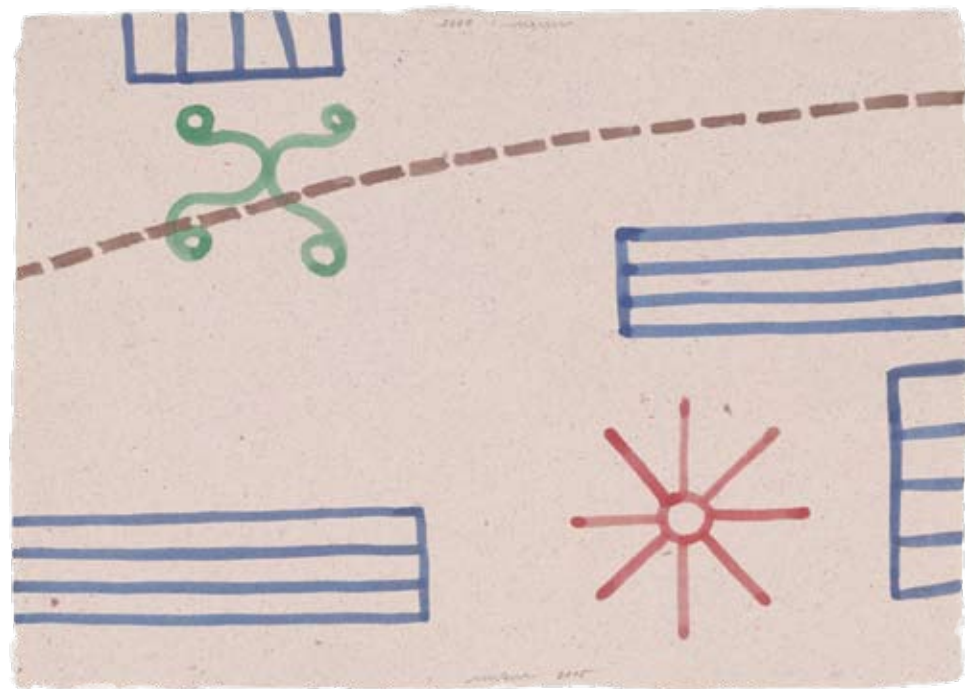
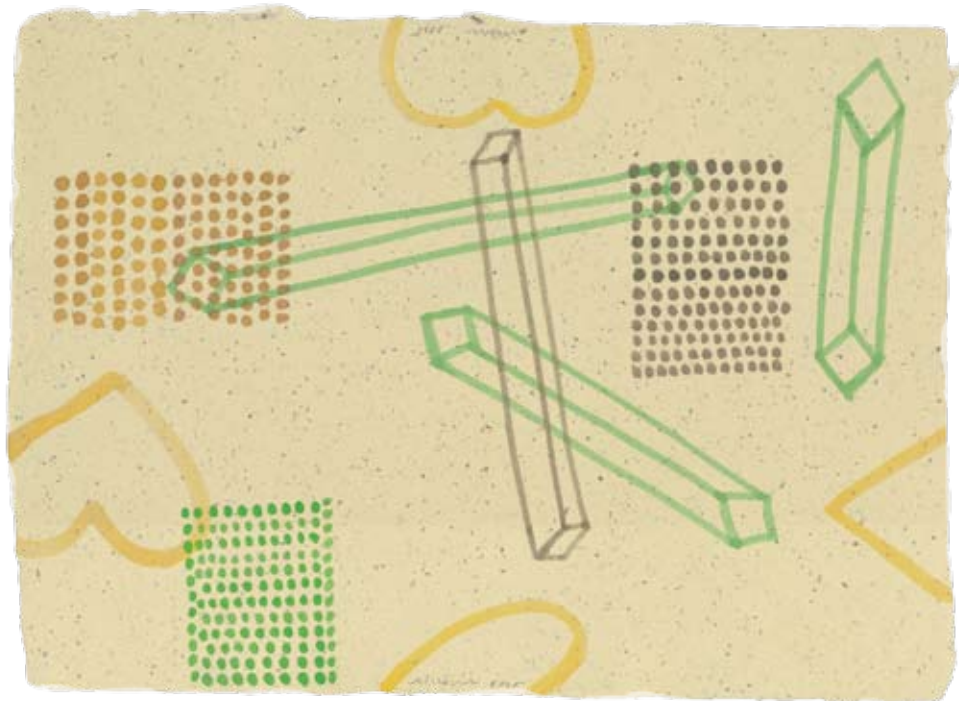


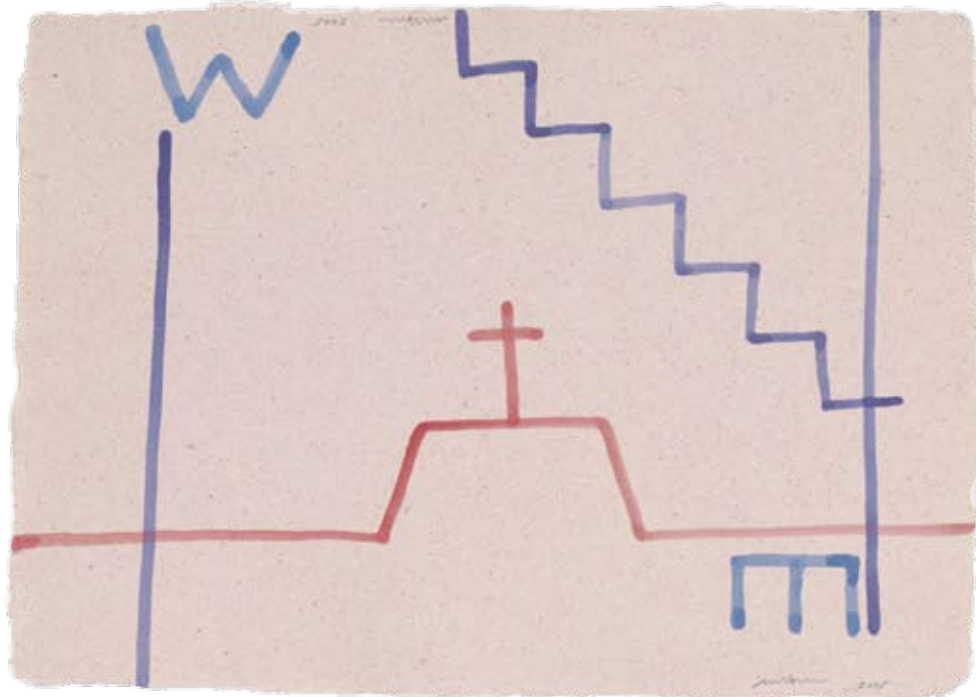
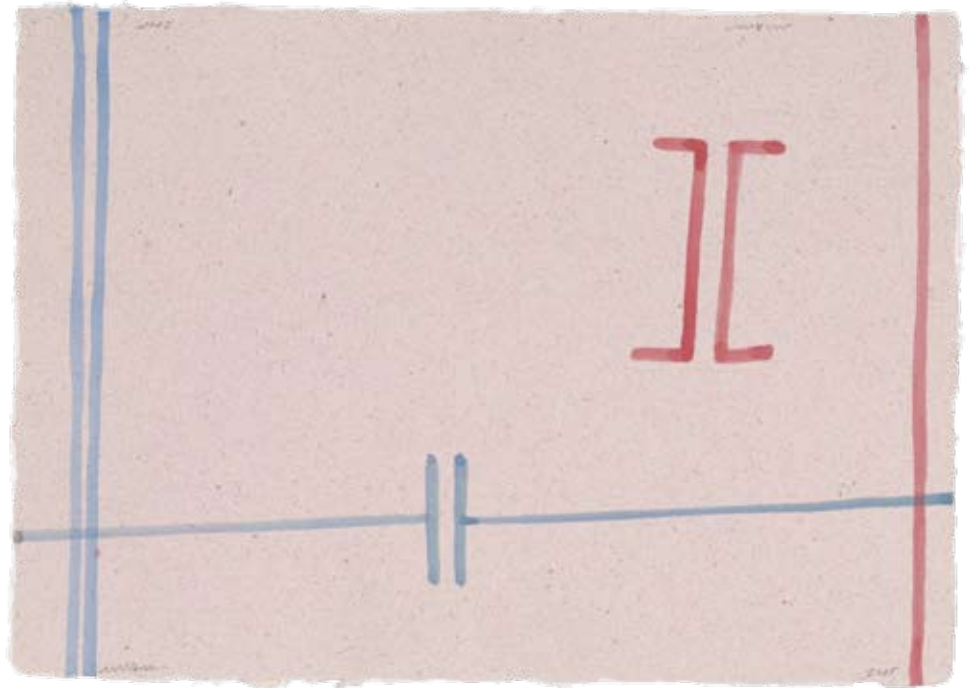
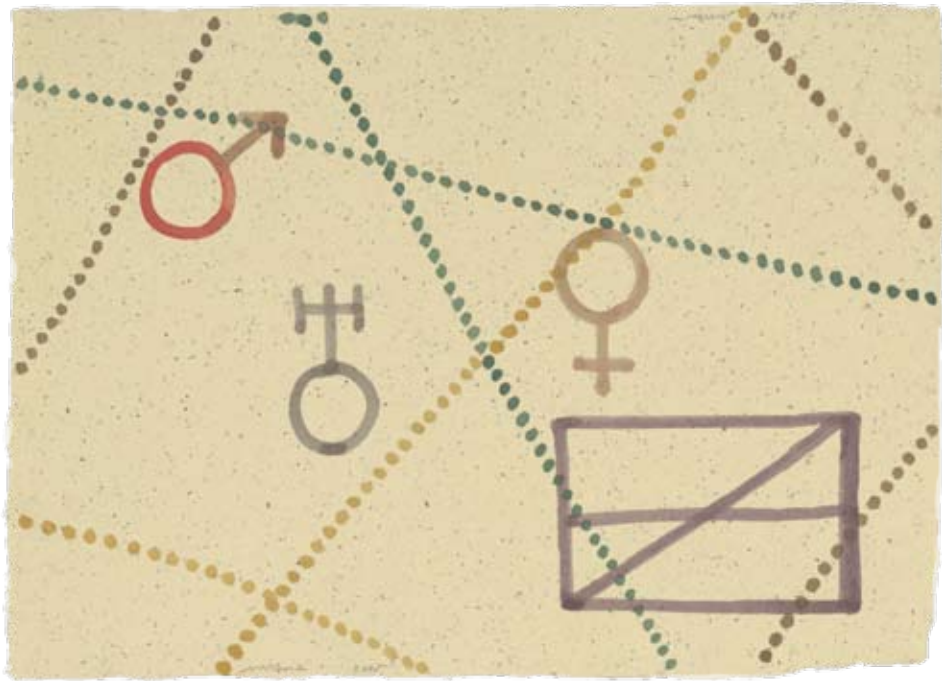
MÁRIO AZEVEDO



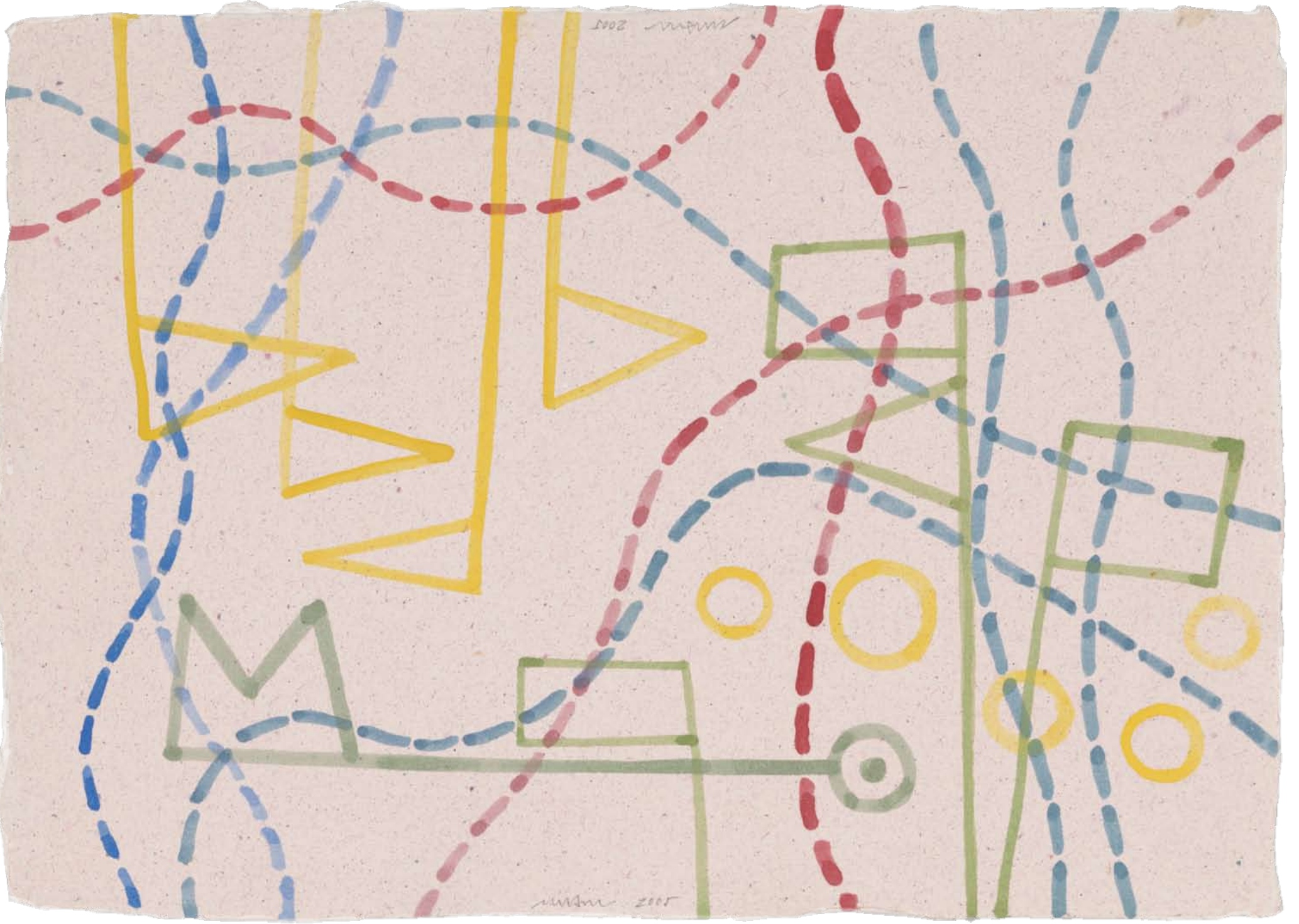




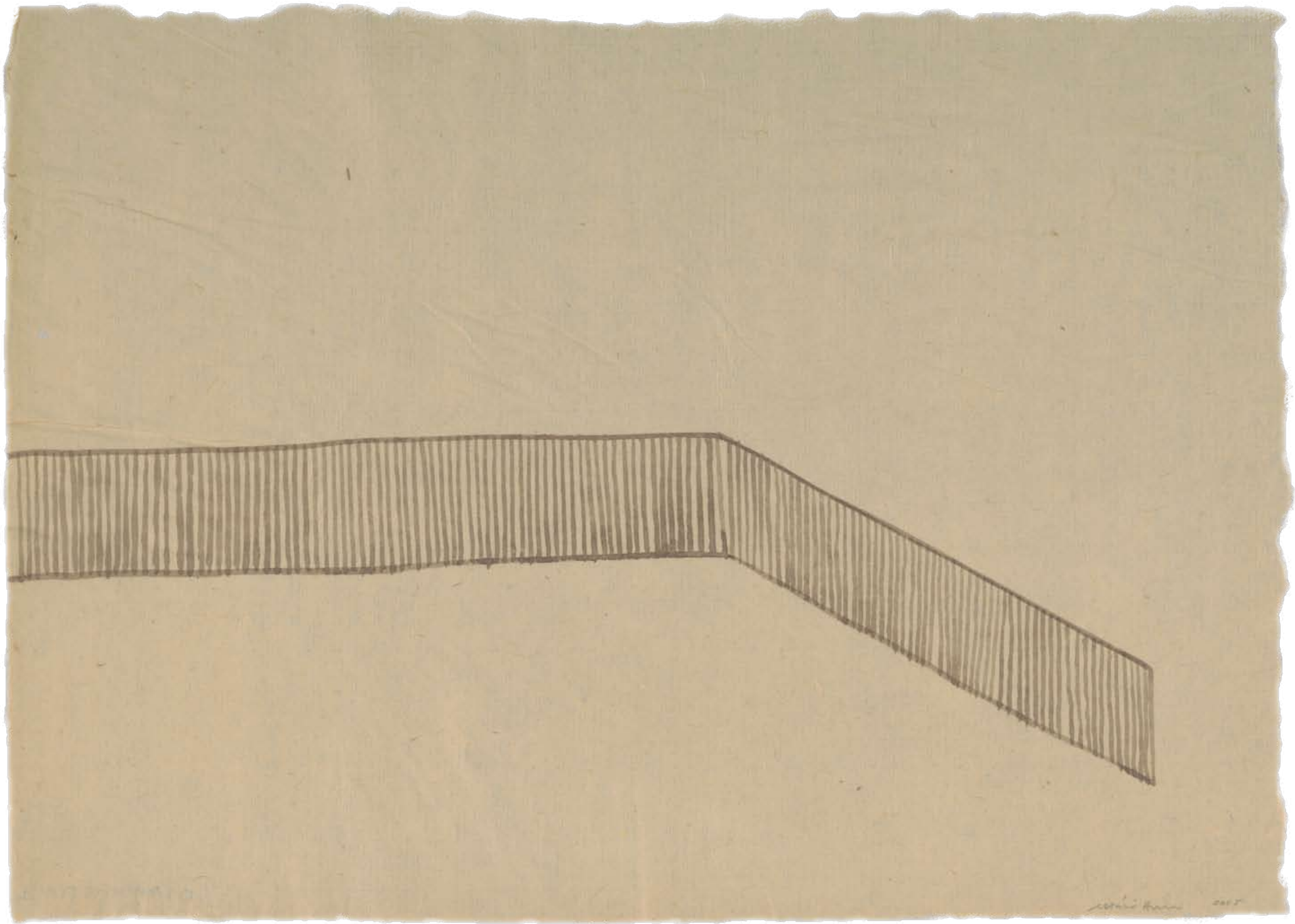




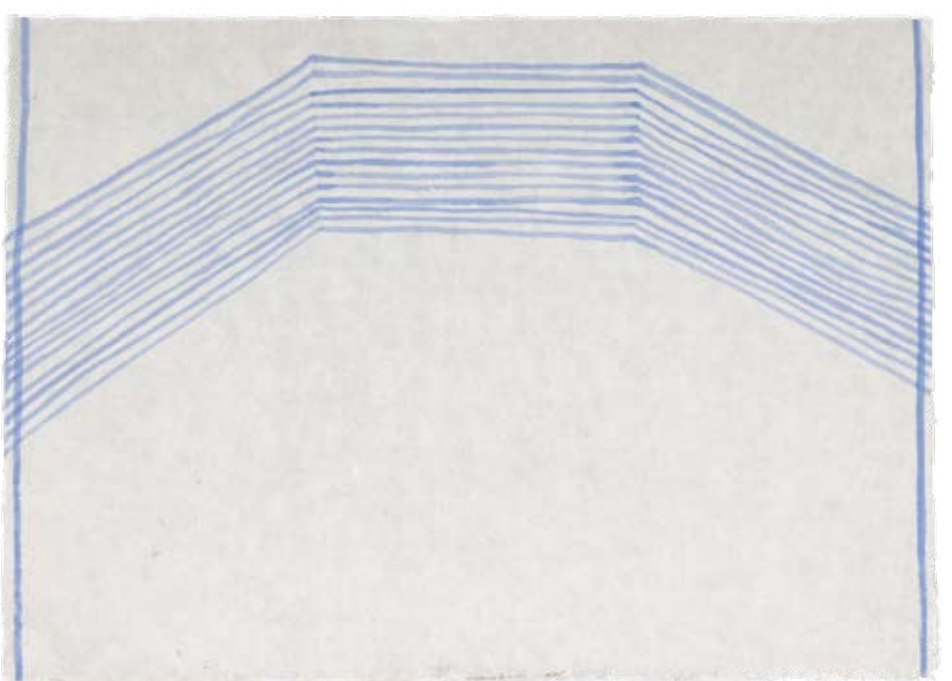
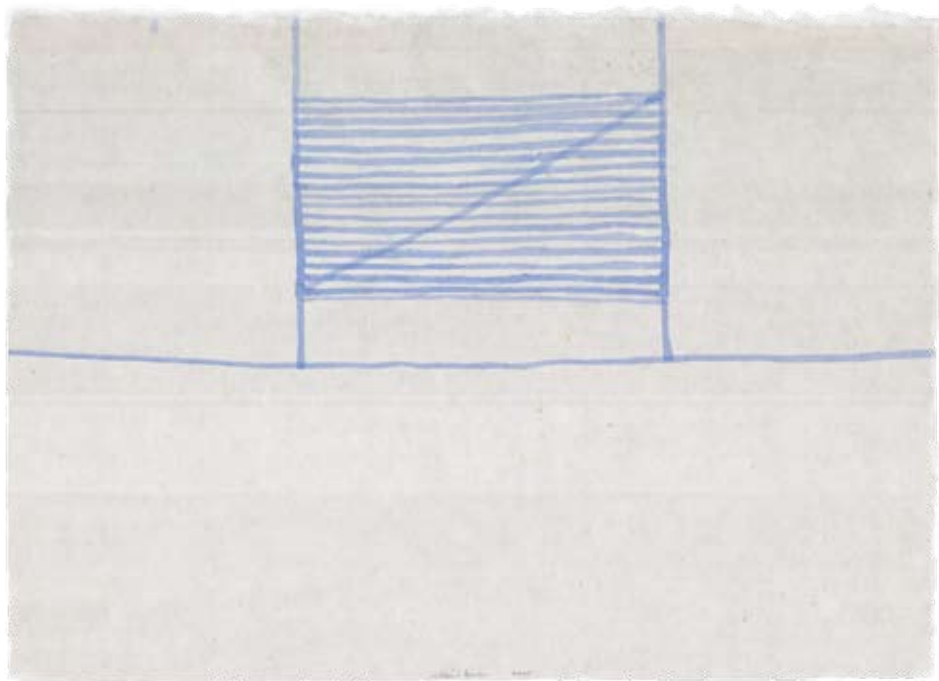
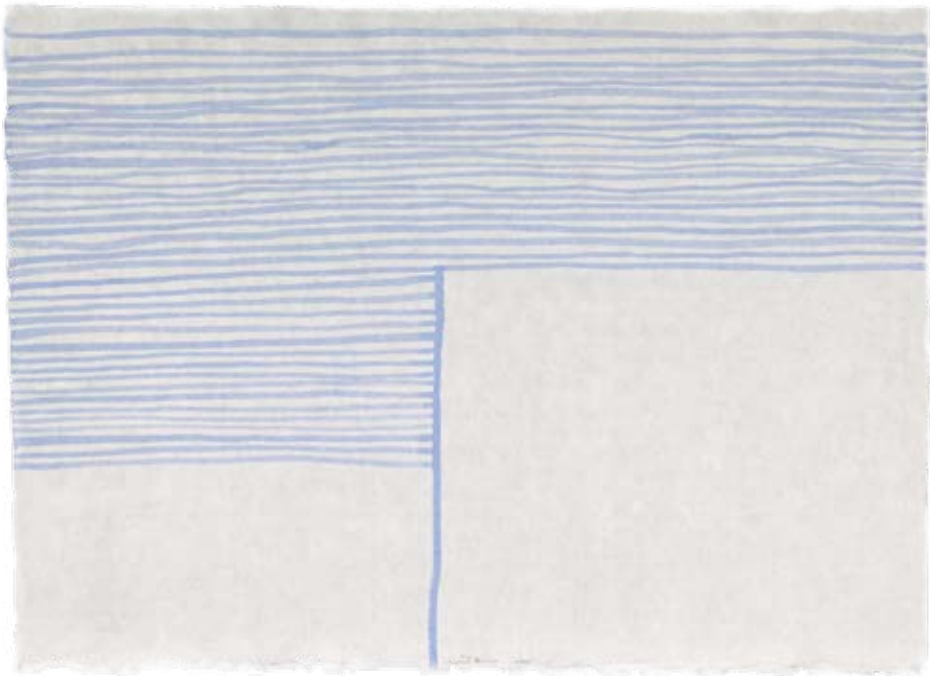
2002 *unhu*

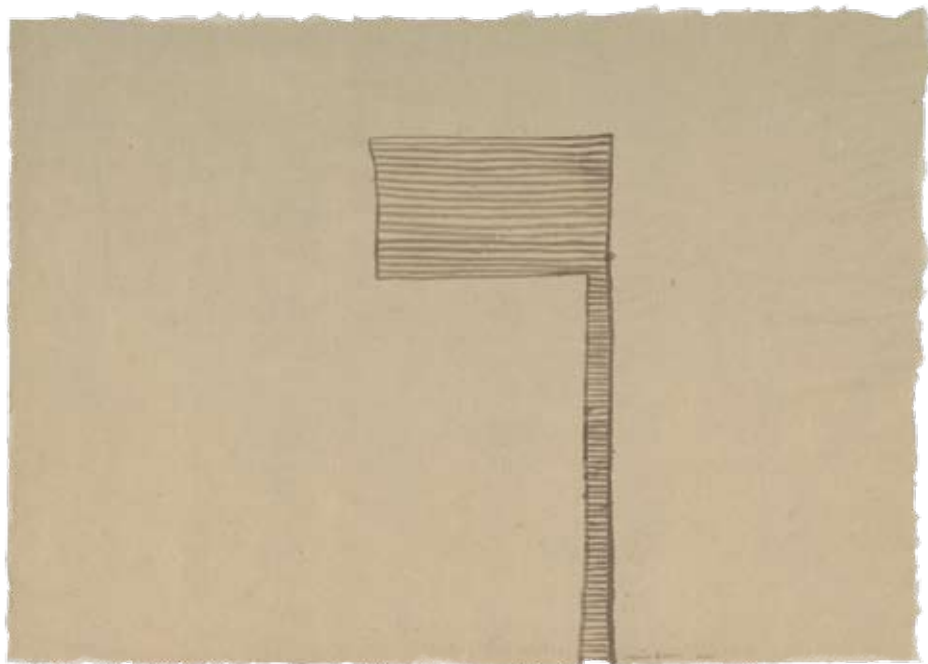
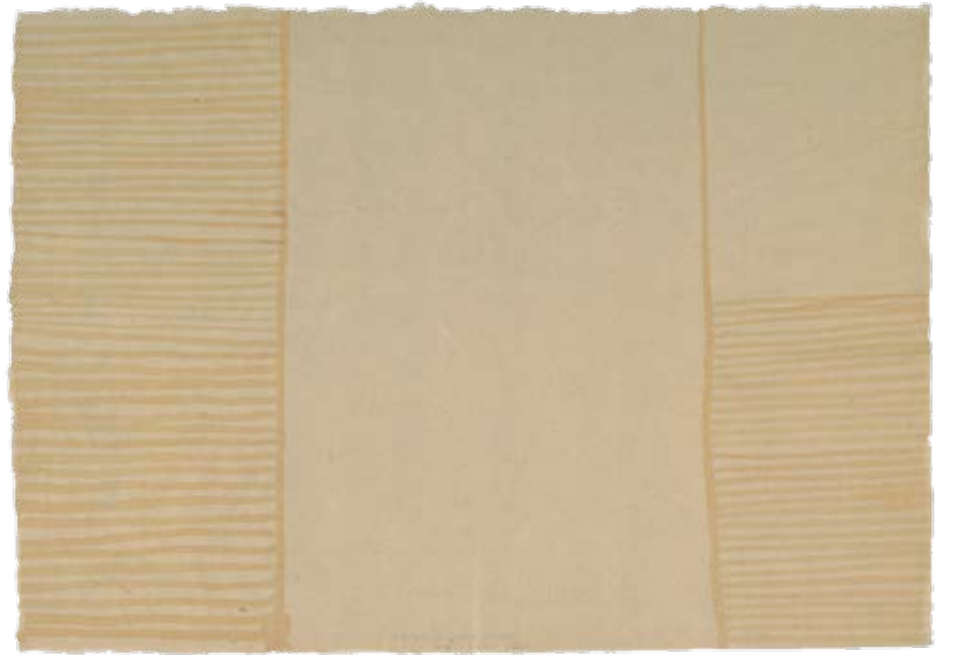


unhu 2005



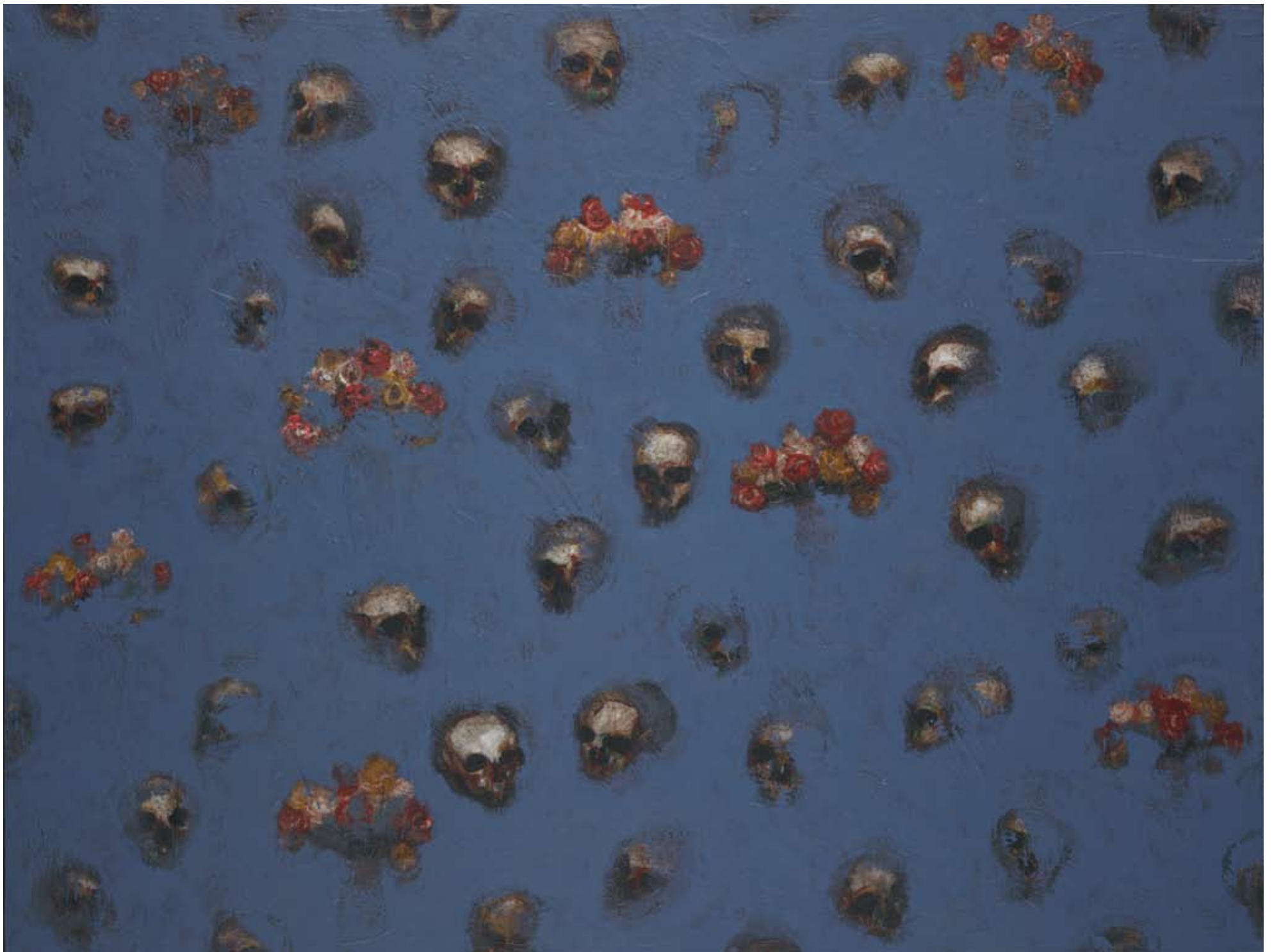
Coni Han 2007



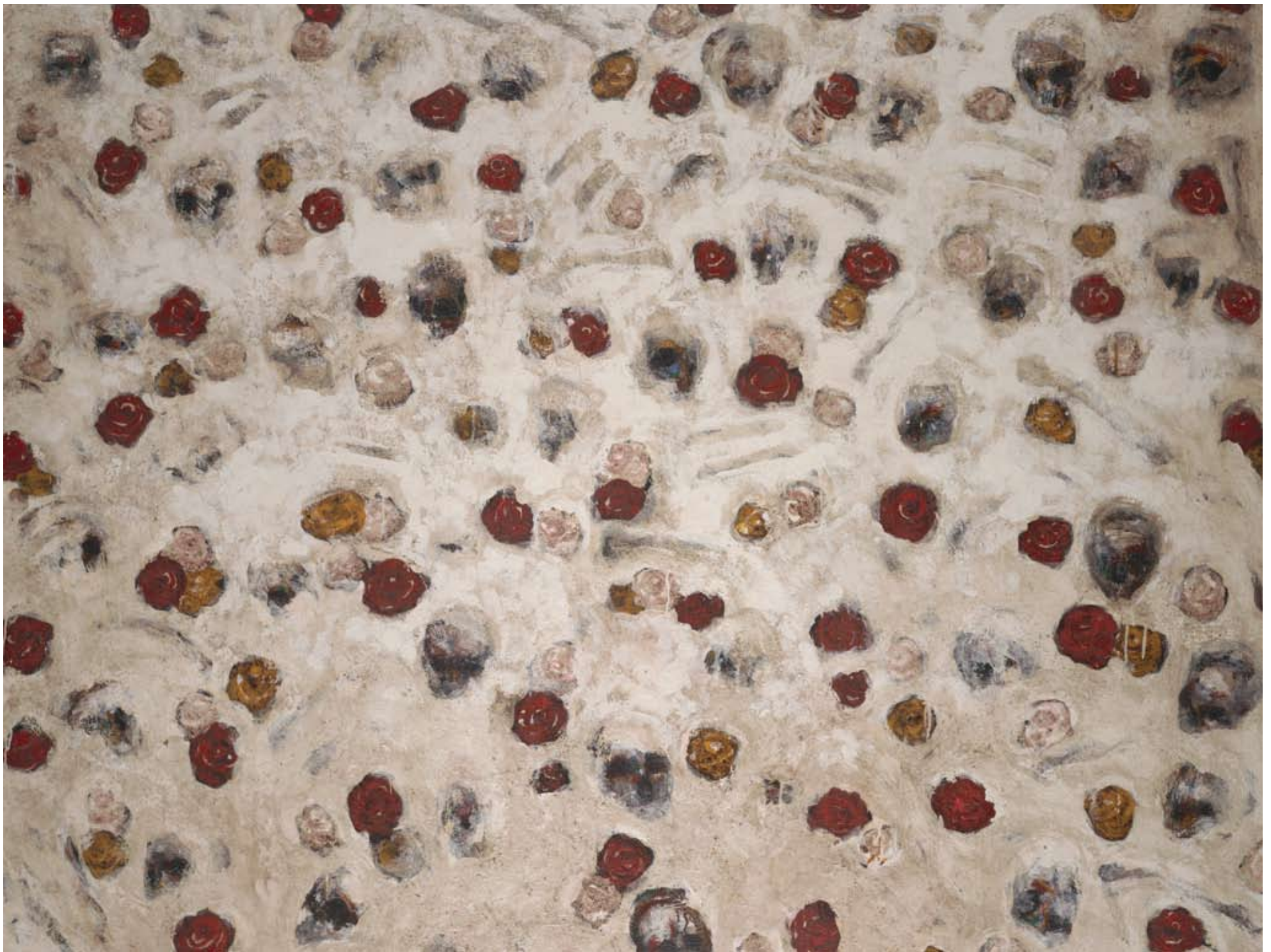


MÁRIO ZAVAGLI



















PAULO BAPTISTA















ENTREVISTAS

Você iniciou seu trabalho neste livro sobre Diamantina a partir do antigo hospício da cidade, por você denominado “Casa dos loucos”. Qual é a importância desse ponto de partida?

Clébio Maduro: o casarão é a história maior. É um casarão misterioso, que dá a impressão de ser enorme, mas não é. Ele traz uma idéia do abandono, pois está quase caindo, e se encontra bem no centro da cidade. Ele foi praticamente todo fechado com o muro do hospital. Na primeira vez em que o procurei, passei perto dele várias vezes sem reconhecê-lo. Então comecei a observá-lo e fiz fotografias dele a cada ano que vinha à cidade. Mas cada vez que faço uma imagem, fica faltando um pedaço de sua estrutura: o tijolo, o reboco etc. Enquanto isso, noventa por cento dos turistas não sabem que construção é essa ou onde ela fica. E aí me pergunto: Por que ele não pode se tornar um ponto turístico também? Eu acho que isso seria viável, tendo-se em vista seu aspecto, sua localização e o ângulo de visão que se pode ter dele. Além disso, há um aspecto plástico: a beleza da construção, a riqueza de sua matéria e sua textura, além de seu aspecto sujo, instigam a realização da gravura. O casarão foi um ponto de partida: ele fez com que eu tomasse um rumo dentro da paixão desenfreada para desenvolver a proposta de gravar a cidade. Ficava me perguntando como é que um casarão tão lindo como esse pôde se tornar um ambiente para abrigar os loucos? Duvido que a intenção inicial de uso do prédio tenha sido essa.

O que você pensava quando gravava os espaços de Diamantina?

Imaginava que estava criando um conceito sobre uma imagem que existia, que era viva. Todas as gravuras são muito ricas em textura, em utilização de ferramentas. Os muros possuem um reboco tosco, sujo, trincado, que revela a falta de preservação das construções. Eu tenho, por exemplo, a imagem de um terreno baldio na rua Vieira Couto, que vai para a casa da Chica da Silva, e por onde passa um número muito grande de turistas. Eles passam por esse terreno baldio sem prestar atenção nele. Não se perguntam: “O que havia aqui? Isso é simplesmente um terreno baldio?” Na verdade, ali existia um casarão de três andares onde, dizem, morou um gerente de banco e outras pessoas de relevância da cidade. Mas, de repente o casarão caiu. Parece que, na verdade, derrubaram-no. Informei-me com a população local: disseram que ali havia um casarão maravilhoso que simplesmente deixaram ruir. A princípio, eu só queria saber o que havia dentro desse terreno, afinal, era incomum um terreno baldio em pleno centro da cidade. Contudo, quando me dediquei à gravação na chapa de metal, preoquepei-me mais com as questões estéticas, com os aspectos plásticos do trabalho, do que com a história do casarão propriamente dita. Isso mostra que essa construção abandonada também tem uma beleza natural.

Na verdade, ela mostra aquilo que, por estar muito

exposto, torna-se invisível.

Exatamente. Ninguém vê esses espaços. E aí se encontra a pergunta que permeia todos os trabalhos: por que um terreno desses, numa rua de intenso movimento, não merece um tapume que o deixasse menos exposto? Afinal, esse é um lugar que consegue roubar um pouco da beleza de uma região muito bonita. O trabalho sobre esse local foi realizado mais com a intenção de se controlar os claros e escuros, a composição (que chega a ser um tanto quanto atrevida). Não estou preocupado em retratar fielmente os locais, mas em capturar sua essência.

E que essência é essa?

São os pontos que chamam a atenção, são restos da construção que havia ali. É a possibilidade de denunciar algumas coisas por meio da poesia. Porque a poesia não é feita somente do belo, ela tem a função de denunciar também, por meio da palavra, da imagem, da arte. Então, a gente transforma essa essência em elemento de composição que pode ser um desenho e até uma gravura simples. Mas, pelo fato de ser gravura, e de ser gravura em metal, o peso da obra é outro. Não se pode imaginar o que está no papel como sendo um desenho. Então vem à tona a dificuldade de se fazer um trabalho desses no metal. A pergunta que norteia esse trabalho é sempre: por que esse tipo de construção abandonada no centro da cidade? Por que esse descaso todo?

O uso do croqui reforça essa idéia de construção conjunta, como se você apenas desse o esboço para o espectador e ele se encarregasse de recriar o que foi dado?

A minha preocupação é justamente essa, além da questão do descaso. Essa casa já esteve quase caindo. Depois que o Festival de Inverno da UFMG foi para Diamantina, os diamantinenses começaram a recuperar alguma coisa do centro da cidade. Mas estão recuperando do jeito deles, preocupados só com a estética, com o exterior, e não com os espaços internos. Esse lado obscuro e esse desinteresse das autoridades também me levaram à concepção da obra. Mas eu queria também deixar espaços mais abertos na gravura: algumas entradas para fazer com que as pessoas de fora participassem do trabalho. Não se pode fazer um trabalho todo fechado. Minha vontade era exatamente a de fugir da estética do cartão postal, em que o turista vê a cidade sob uma perspectiva fechada, sem imaginação. No caso das gravuras, acontece justamente o contrário: o espectador se abre, olha o trabalho e fica dentro dele, não se torna alheio à imagem. É uma estratégia que utilizo por meio da composição, do jogo de contraste entre claro e escuro para manter o equilíbrio da composição. Quando construímos um trabalho, o que queremos é destacar o que nos chamou a atenção, como quando olhamos para uma pessoa e percebemos que em algum ponto ela nos atrai. O caminho do trabalho vem do todo e prende o espectador, como se fosse um labirinto.

Não há como não parar. Nem como evitar entrar dentro dele. Meu trabalho não é só figurativo. Ele visa também a atrair o espectador, a prendê-lo pelo jogo estético, para chegar à história do lugar representado. Todas as gravuras têm a luz de Diamantina: a cidade tem uma iluminação que dificilmente permite que se enxergue a sombra no chão. Ela tem uma iluminação própria que não é uma luz dirigida, é uma luz misteriosa e intensa. Caso não se use óculos de sol, pode-se até ter problemas de visão. Creio que consegui manter essa iluminação não-dirigida em todas as gravuras que fiz.

Ao contemplar suas gravuras, a impressão que se tem é que a iluminação parte de quem as está vendo.

É exatamente isso: o contemplador é a luz do trabalho! Essa sensação é que tentei buscar. O espectador tem a sensação de estar dentro do trabalho por causa dessa luz, ele sente necessidade de estar dentro do trabalho. A partir disso, ele pode questionar o que levou o artista a concebê-lo. No meu caso, foi a curiosidade sobre os aspectos históricos da construção.

O contraste é um bom aliado para compensar a cor da cidade, num trabalho que explora apenas as nuances do preto e do branco?

Eu percebi que a cidade tem uma iluminação muito própria, a qual também muda. Há tardes

em Diamantina que ficam arroxeadas: o sol bate nas pedras e elas adquirem um tom escuro, roxo. Quando se está no centro da cidade, querendo ou não, sempre se está de frente para o Cruzeiro. Nesse caso, dificilmente se olha para o céu. Mas o olhar fica sempre preso naquelas pedras cuja luz é refletida para o centro da cidade. Não se trata nem do ocre nem do preto, os tons ficam transitando por essas cores.

Por que há tanto entulho na gravura que você chama de “Cadeia velha”?

Esse trabalho representa a parte lateral da cadeia. O que me chamou a atenção é que, em frente a essa cadeia, há uma rua com o curioso nome de Rua do Dinheiro. Também temos aí a Praça Dr. Prado, que está abandonada, no coração da cidade. A lateral do prédio me chamou a atenção, porque parece uma coisa monstruosa. Além disso, a destruição do prédio, com essa questão do lixo, já está há mais tempo em meu trabalho.

Essas considerações são um tanto metalingüísticas, porque abordam os temas de seu trabalho, aquilo que ele procura representar, ou seja, as construções abandonadas que se tornam fragmentos da própria cidade.

Exatamente. Nós vemos esse prédio da cadeia, que está praticamente deteriorado, e ele não representa só um descaso para com a parte urbana e a arquitetura, mas também para com o

verde da cidade. Mas será que Diamantina é só o centro da cidade, só a Baiúca? Existe também uma parte deslocada. O casarão da cadeia não deixa de ser um marco importante nessa região, pelo fato de ele estar na região central, próximo à Praça do Rosário, que tem um grande valor histórico. A parte histórica é vista junto com esse lixo. A sensação que surge é que se a praça pode sofrer descaso, por que não abandonar o resto também? Já que está tudo feio, é melhor deixar o lixo enfeiar a cidade mais ainda, ninguém vai se incomodar. Por incrível que pareça, a cadeia fica escondida atrás do prédio dos Correios; somente quando se desce pela rua, ela se torna visível. Além disso, há um romantismo em torno da história da cadeia, a importância da construção. Mas destaca-se também seu aspecto tenebroso, seus vidros quebrados. A isso se juntaram os elementos de composição e se criou um contexto caótico, que aspira ao tenebroso. Minha curiosidade sobre a construção, sobre o que acontecia por ali foi fundamental na construção da obra. Preciso desses elementos, não para poder desvendar mistérios, mas para continuar com ele. Cada vez que eu olhar para um prédio desses, vou querer descobrir o que aconteceu dentro deles. Penso na importância da cadeia em meados dos séculos XVIII e XIX. Naquela época, se alguém mencionasse a palavra “cadeia” os condenados já morriam de medo, porque esse era considerado o último grau de humanidade do indivíduo. Se alguém quisesse desqualificar a moral de uma pessoa, era só acusá-la de ser um prisioneiro real ou potencial.

Além disso, há a questão arquitetônica: do fundo e no alto, avista-se a lateral da cruz da Igreja do Rosário, o que é um tanto contrastante e ao mesmo tempo compõe o conjunto do trabalho. Nesse caso, surgem também as questões da técnica, pois acrescento um céu fechado, para sombrear o clima da gravura.

Você gravou a partir de fotografias das construções. Por que usa a fotografia como suporte para a gravura?

Uso a fotografia por questões práticas, já que só para fazer o esboço eu levaria dois ou três dias desenhando. Aproprio-me da fotografia e a converto em gravura, a partir de técnicas do uso do claro/escuro. O trabalho não contém uma luz projetada, mas uma luminosidade difusa, objetivando provocar um olhar geral sobre si mesmo e depois a percepção de detalhes. O olhar fica rebatendo: às vezes procurando alguma coisa que está faltando, mas o sentimento da falta está justamente ligado à iluminação. No entanto, quando se percebe a beleza que está presente ali, já se está dentro dela: não se foi iludido por cores ou contrastes. A obra se revela como uma construção da linha pura, a partir da matéria.

O que você sente quando está em Diamantina?

Quando cheguei pela primeira vez à cidade, fiquei fascinado com sua cor. Por que havia aquele colorido? De onde vinha o aspecto alegre? Em

outros aspectos, Diamantina era paradoxal: uma cidade distante dos grandes centros e cheia de movimento. Já tive outros sentimentos pela cidade. Diamantina já foi mais poética, mais boêmia, eu transitava pelos bares da cidade e encontrava grupos de seresta pela noite. Esse lado romântico da cidade se perdeu. Na última vez que estive por lá, fiquei meio abalado porque esse lado poético e musical praticamente se acabou. Então, quando chego a Diamantina, prefiro andar pelos bares do subúrbio, porque ali ainda vejo pessoas com um violão, o que acaba sendo um convite para ficar por lá. Não se trata de nostalgia, mas de algo que me faz bem. No 37º. Festival, em que estive ligado a esse trabalho, comecei a pensar na Baiúca: a região se tornou uma espécie de praça de guerra, de disputa dos bares por fregueses e mercadorias, ali ninguém mais se interessa pela história da cidade. Infelizmente, isso é algo que se reproduz em todas as cidades históricas. Apenas no Beco do Mota resgatei um pouco da história da cidade, o que me levou às gravuras.

Se esse trabalho fosse realizado em seus primeiros encontros com Diamantina, ele teria o olhar voltado para os espaços marginais?

Acho que sim, porque esses espaços sempre me chamaram a atenção. As reflexões sobre a queda de uma casa histórica ou a substituição de uma construção por outra me perseguem desde a infância. Também a reflexão sobre o lixo tem uma história: certa vez, estava indo para a

cidade de Pedro Leopoldo e passei por um lugar maravilhoso, que terminava num lixão, com urubus e pessoas pegando restos de comida. Essa visão me assustou, provocando a vontade de trabalhar com o caos, o lixo, o abandono, a idéia de depósito, o lixo ligado à arquitetura urbana. Porque tudo isso estava muito próximo da cidade de Vespasiano, o que não é comum. Então, comecei a desenvolver um pensamento sobre o abandono. Mas é um trabalho convencional, sem pretensões de denúncia.

Se você fosse convidado a contemplar sua própria obra, como responderia à pergunta “Que Diamantina é essa que você está vendo nas gravuras”?

Para ver essa Diamantina, volto aos séculos XVIII e XIX. A sensação que tenho é a de que estou numa cidade sem luz, sem carros, com o mero deslocamento de pedestres e carruagens. Vem-me à mente a época dos coronéis. E a melancolia, o silêncio do poder, de pensar a lógica desse poder, já que a cidade era isolada de tudo. Não vejo ninguém hoje construindo um casarão, não tem sentido fazê-lo. No entanto, a história está aí, viva: basta mergulhar na bela arquitetura que se revela no cotidiano. Quem disse que os prédios que gravei não se tornariam o cartão postal de Diamantina, se estivessem restaurados? Essas construções são a marca de Diamantina. Mas as construções consideradas pontos evidentes da cidade desviam o olhar, deixam-no viciado: é muito mais fácil dar uma camadinha de tinta

no Eschwege do que cuidar das construções periféricas. Quer ver? Para você, qual é o cartão postal de Diamantina?

A Casa da Glória.

É sempre a Casa da Glória. Mas será que ela é mais bela que as demais construções? Ela tem um significado histórico-científico, mas a maioria das pessoas desconhece um casarão como o hospício da cidade. O que a Casa da Glória realmente representa para o povo? A cidade está ficando cheia de espaços em decadência, que deixam somente vestígios do que eram. Na verdade, o que eu gostaria de destacar é a beleza desses lugares, meu interesse não se concentra na denúncia de seu abandono.

Mas também leva a ela.

É verdade. Afinal, quando as pessoas começarem a ver as gravuras, vão sentir isso nelas, vão localizar o lugar e aprender a enxergá-lo, porque elas nunca o viram de verdade. Nunca prestaram atenção na cidade propriamente dita. E, com isso, acabam perdendo a história dessas construções.

É interessante porque você acaba se tornando uma espécie de guia turístico marginal da cidade.

Você chegou exatamente onde eu queria. Existe a casa de JK, o roteiro tradicional, e existem outras coisas que estão em seu caminho mas que ninguém

observa. Não existe um contador de história que vai dizer: “Olhe, isso aqui é uma cadeia que foi feita no século tal e criada por Fulano de Tal”. Não existe o contador porque essa história não existe. Dentro do roteiro de turista, eu crio uma paisagem marginal da cidade. É curioso como nas lojas de revistas não se vêem imagens como essas, não se vê a foto da cadeia ou da casa dos loucos. Contudo, esse é um lado interessante, o turista pode aprender a viajar pela própria história dessas construções. Quando se chega num prédio, numa cadeia abandonada, começa-se a especular o que havia ali, a curiosidade é despertada. Quando se vê uma coisa bonita, ela é admirada, mas não se vai mais além, não se pensa na poesia do trabalho, na poesia como imagem.

Você fala muito em poesia. Nesse trabalho, há alguma influência literária localizada?

Não. Na verdade, procuro me aproximar mais da visualidade da poesia: ter a poesia no olhar, na pureza do olhar. Imaginar como algo seria noutra época, como algo foi construído significa levar as pessoas ao questionamento, à curiosidade. Como não há curiosidade, não se descobre o que está dentro das construções. Na maioria das casas de Diamantina, só a fachada é antiga, a estrutura interna delas é toda moderna. Caminhei pela poesia para despertar o sentimento e a curiosidade das pessoas. Incentivei seu desejo de ir além, de saber a história da construção, não ficando só na apreciação estética.

Seu trabalho está intimamente ligado às questões do olhar. O que ele significa para você?

Fabrício Fernandino: a minha relação com o olhar é justificada por uma postura pessoal e tem uma relação muito íntima com meu processo criativo, com o meio em que vivo e com este trabalho especificamente. Neste momento, falar um pouco sobre o *olhar* e o *ver* é importante, para esclarecer e conceituar a maneira como todo o meu trabalho foi construído. Pessoalmente, creio que *olhar* seja diferente de *ver*. O ato de *ver* implica perceber o mundo por meio do sentido da visão. É mais uma das maneiras de interiorizar o universo que nos rodeia, de perceber as coisas do mundo. O *olhar* já envolve algo maior, o sentimento. Quero dizer, o *olhar* é mais que um procedimento, é uma maneira especial de se perceber o mundo, relacionando o *ver* e o *sentir*, pois envolve também a emoção. *Olhar* significa perceber a vida por meio da visão e sentir a sua presença em todo o universo. É perceber que tudo vive, tudo pulsa e vibra. Sob essa ótica, tudo adquire um caráter importante, tudo passa a ser um processo de autoconhecimento que perdura durante toda a nossa trajetória de vida. Tenho claro para mim, conceitualmente, que a vida é um processo de aprendizado contínuo e meu meio especial de percebê-la, de apreendê-la e de me relacionar com ela se encontra nesse *olhar*. Por que? Porque sou um artista. E o artista tem por primazia o exercício do olhar. Esse olhar é construído, foi lapidado com o tempo e aprimorado por uma escola.

Uma das experiências que mais me impressionaram foi a de começar a desenhar, quando entrei para a Escola de Belas Artes da UFMG. O continuado exercício da observação fez com que, algum tempo depois, eu percebesse uma diferença em minha forma de olhar

e sentir o mundo. Não raramente me surpreendia pensando como eu percebia o mundo de forma diferente. E agora, como o vejo? Com mais sentimento, com maior intensidade, tudo adquire maior relevância. Cada detalhe, do descartado ao requintado, do feio ao belo, tudo tem a conotação de uma beleza aderente, onde a forma permeada pelo sentimento assume matizes inusitados. Na medida em que exercitamos esse olhar, tudo se transforma, porque passa a haver uma situação de maior interesse pelo mundo. Os atos de perceber e sentir estão intimamente ligados ao olhar.

E o que está por trás dessa forma de percepção?

Não saberia explicar claramente o porquê e o para quê dessa percepção. Mas sei que é uma necessidade enorme de apreender e aprender, de perceber esse mundo em sua totalidade, se possível. Se você se perguntar: “mas para que tudo isso?” eu responderia que talvez seja para uma maior compreensão da vida. No exercício do olhar, vou construindo todo o meu trabalho de arte, numa relação indissociável com a construção de minha vida. O olhar é o grande instrumento no ofício da minha arte. Quero esclarecer que meu trabalho artístico não é um trabalho que tenha uma continuidade formalizada. Tenho desenvolvido uma série de ações criativas durante minha trajetória de mais de vinte anos como artista. Então, não tenho um modelo de arte construído, padronizado, não faço só pintura, só escultura, só desenho, e sempre da mesma forma. Faço arte! Faço desenho, faço pintura, faço instalação: crio o tempo todo. Se, atualmente, as condições mais favoráveis para esse trabalho são as curadorias, vou criar a partir delas, arquitetando as idéias, o espaço e a mostra. A arte, para mim, é muito mais ampla do que a simples concretização do objeto artístico. Na verdade, fico um

pouco na contramão do mercado porque, obviamente, não existe um mercado para vender pensamento ou ação criadora. Pode-se vender livros que expressem pensamentos, mas a importância de tudo reside no ato criador, na forma de se traduzir sentimentos e conhecimentos adquiridos por meio do olhar. Traduzir tudo isso por meio da arte é torná-lo mais concreto, é uma maneira de externar-se frente a outras pessoas, é tornar apreensível um pouco do mundo idealizado. Cada pessoa tem seu modo de ver o mundo e de externá-lo. Cria-se uma grande malha interativa, de relações, de sentimentos, de comportamentos, de percepções desse mundo e do universo entre as pessoas. Eu acho que essa malha é que constrói o sentimento de universalidade.

Qual é a história que você conta pelas imagens?

No que se refere ao projeto “Olhar Diamantina”, trata-se de uma história que vem acontecendo há muito tempo. Eu comecei a sistematizar essa relação com o olhar, naquele ambiente, a partir de 1976, num primeiro momento de forma mais intuitiva e, a partir de 1999, de uma maneira mais elaborada. Só então comecei a descobrir realmente não só Diamantina, mas também o cerrado brasileiro que me encanta profundamente. Essa afinidade tem um pé na minha infância, em Curvelo, minha terra natal. Aos cinco anos, comecei a ter um contato maior com esses ambientes, descobrindo o terreiro da minha casa. Foi durante as brincadeiras de criança, nesse lugar, que as rachaduras da terra adquiriram uma importância enorme para mim. O desenho que a terra fazia, seu relevo, me era caro ao olhar. Ao limpar e molhar aquele pequeno mundo, tirar toda a terra solta, todas as folhas secas, ficava a terra batida, a terra dura. Aquilo se revelava como uma obra de arte. Aquela superfície com sua plasticidade enorme,

com seu relevo rugoso e cheiro de terra molhada, transformava-se num universo dos sentidos. Comecei, ainda menino, a apreender essas pequenas informações e sensações. Com a mesma intensidade, os desenhos das rachaduras nas paredes me falavam de um outro universo: passava horas deitado divagando sobre isso. A primeira coisa que se fixou na minha memória, no que se refere a Diamantina, foi seu piso, suas pedras. Isso aconteceu em 1976. Eu cheguei à cidade cansado, após uma noite viajando, tomei um café na rodoviária de madrugada, e saí. Ao descer a ladeira, o chão estava todo umedecido pela neblina e continha reflexos das luzes da cidade, porque a região da rodoviária era mais escura. Foi quando vi o piso: aquelas lajes maravilhosas, brilhantes por causa da umidade do ar. Aquilo me fascinou, nunca tinha visto nada igual. Era um desenho, um mosaico, construído pelas pedras planas do piso de Diamantina. Continuando o meu caminho, fui descendo a ladeira em direção ao centro e, ao levantar o olhar, a cidade se revelava. O casario estava todo coberto por uma bruma branca, que permeava os telhados. O sol, naquele momento, nascia para os lados do pico do Itambé. O cenário era magnífico. Esse foi o primeiro contato com a cidade e foi assim que criei uma afetividade muito grande para com ela. Desse momento em diante, sabia que teria uma relação muito próxima com Diamantina. É um sentimento de presença, um sentimento de que aquele é também o meu lugar. Em minhas idas frequentes à Diamantina, a partir de 1999, comecei a perceber a cidade com este espírito.

E como você experimenta este “seu lugar”, que se tornou Diamantina?

Eu sempre procuro ir sozinho à Diamantina. Gosto de estar só lá, para ter tempo de olhar e sentir. Nessas

saídas solitárias, às vezes de madrugada, passei a descobrir os detalhes e as miudezas da cidade. Comecei a perceber com um olhar diferente as sacadas, os galhos, as portas, os bueiros e suas tampas, os detalhes de árvores, os muros, as construções, os restos, as ruínas. Tudo começou a falar um pouco daquele lugar. Com um vocabulário muito especial, a cidade se revelava. Comecei a re-visitar o seu entorno, a natureza concebida, sua paisagem. Descobri seus significados, descobri a água, a montanha, a cidade e as pessoas. Descobri a afetividade das pessoas. Estabeleci relações entre esses significados e construí um novo conceito sobre a cidade. Elaborei questões sobre seu ambiente, sua luz, sua água pura, sua arquitetura feminina. Tudo isso, no final, falava de seu povo, de sua maneira de ser, de sua geografia social, de sua história, de suas relações políticas. Fui construindo um pensamento visual sobre aquele meio e, junto a essa reflexão, surgiu a necessidade de traduzi-lo artisticamente. Criei alguns trabalhos que relacionavam a cidade à sua história e venho fazendo uma série de outros: são esculturas, intervenções ambientais, fotografias e anotações. Motivado, então, pela possibilidade que se descortinava com a minha participação nesse projeto, pensei em fazer algo que fizesse uma referência a esse meu olhar já especializado. Obviamente, num primeiro momento, a vontade de fazer uma grande escultura ou uma instalação ambiental me seduziu. Mas o tempo curto de uma semana foi mais forte. Na impossibilidade de dispor de melhores condições para a elaboração de meus projetos esculturais, decidi aproveitar o olhar dirigido, o olhar focado sobre a cidade e longamente preparado para realizar esse trabalho. Seria um registro fotográfico dessa minha memória. Um registro que não fosse um mero ensaio fotográfico, mas que tivesse, de forma marcante, a presença desse olhar. Nesse sentido,

procurei eleger alguns espaços que me eram muito caros e marcaram essa trajetória de alguns anos. Tentei voltar aos espaços com o mesmo sentimento diferenciado e registrar o momento. Para não ser apenas mais uma fotografia, a intervenção com um objeto marcava a presença do meu olhar. O objeto, minha assinatura visual, tornou-se então um anel azul.

Esse anel, de certa forma, conduz o olhar para o que se está vendo. Contudo, o mais interessante é o que está dentro do círculo e que se torna uma espécie de alvo que atira. Quando o olhar encontra a imagem focada, ela é tão forte que o rebate, capturando-o. Isso seria uma reprodução de sua vontade de entrar no universo das pessoas por meio do olhar?

Nunca pensei por esse prisma, mas acho que ele é bastante possível. Essa é uma forma mais subjetiva de se ver a questão. A arte torna-se dinâmica na medida em que o processo de criação e sensibilização continua através do outro que a fruiu. Na realidade, a intenção efetiva é transmitir meu universo ao outro. Existe aí uma pesquisa estética e uma questão posicional que também gosto de abordar. São indagações pessoais que tento solucionar ou repassar por meio da imagem. São questões como: “Por que me interessa aquela rachadura do muro? Ou por que eu coloco o anel (meu olhar) naquele lugar que tem uma teia de aranha? Por que aquela luz? Aquele brilho? Aquela composição? Aquela forma? O que me leva a dirigir o olhar para lá?” Examinar isso me interessa. Forçosamente, estou construindo um alvo, onde o olhar é o centro. Todo centro de um alvo conduz o olhar das pessoas. Olhamos o alvo e vemos, de imediato, seu centro. Esse centro, concordando com você, é uma maneira de mostrar às pessoas o que eu quis ver, o que era importante ver

naquele momento. Então, essa é minha maneira de interagir com as pessoas, de devolver, de ser o alvo que atrai... Significa reportar meu modo de ver, de sentir, enfim, é um ricochetear, um eco de olhares.

Isso se agrega à idéia do círculo, porque seu *objeto-assinatura* mostra a circularidade do olhar. Você olha, seu olhar se volta para o mundo, e o mundo lhe retorna esse olhar. E aí se funda a vontade de estar no cotidiano das pessoas e da cidade, circulando por ali com seu olhar, que se volta para as pessoas.

Essa história do círculo é um caminho eterno, um caminho sem fim, um andar contínuo. É a ação que cada vez mais vai se relacionado e criando relações complexas. A partir do que mostro ao espectador, o que ele vê se reporta a mim de uma outra maneira. Seguidamente, vou olhar de forma diferente, a partir da maneira com a qual ele me tenha visto. E nessa conversa já estamos estabelecendo o diálogo do olhar. Eu não havia pensado nisso — nesse ir e vir dos olhares — mas é algo com que concordo plenamente, que é possível e muito interessante. Além disso, tenho uma relação muito forte com o círculo, o círculo está e sempre esteve presente em quase todas as minhas obras. Ele é uma forma plena, bem resolvida, é uma forma que abarca o universo, é o polígono de lados infinitos. E que, apesar de ser pleno e simples, guarda seus mistérios. A circularidade busca a perfeição. Elegi o círculo como uma representação da própria íris do olho, como sendo a presença do meu olhar, sua materialização. O olhar que era sentimento, que era a emoção do momento, ficou cristalizado a partir desse objeto, desse anel circular que coloquei em cada detalhe do meu objeto de olhar. Trabalhando, eu ia colocando esse objeto que interferia no campo de visão: meu olhar focado,

dirigido, absoluto sobre aquele universo. O que, de certa forma, é uma assinatura minha, minha presença, tornando o registro mais que uma mera fotografia de algo bonito, estranho, curioso ou belo. Na medida em que marco minha presença com um anel, passo a fazer parte daquela paisagem, porque esse anel sou eu na paisagem congelada pela imagem digital. Ali criei uma relação minha com o espaço, ali estou presente. E sabe o que me marcou? A descoberta de que a presença fala. Há uma intenção em tudo, não se trata simplesmente de colocar o anel de qualquer forma. O importante é saber o melhor lugar, naquela rachadura do muro ou naquela grade, daquela forma, na rua, na pedra, no piso, no calçamento da cidade. Tudo cuidadosamente pensado, avaliado, mas anteriormente sentido, partindo da intuição. Trabalhei a cidade e depois comecei a trabalhar a natureza. Fui para Biribiri, num local onde fica a represa daquele lugarejo. Eu nunca havia ido lá. Reservava-me a surpresa. E quando cheguei até lá, encontrei um espaço e um lugar especiais, com rochas belíssimas. Água e rocha. Comecei a colocar, então, os anéis sobre essas rochas. Queria a minha presença marcada ali. Queria ter a experiência de ter que escalar uma rocha, de ter que ficar face a face com a superfície rochosa, para levar o anel até lá, porque existia uma relação pessoal com o meio, existia uma percepção da pedra. Superar as dificuldades de acesso me aproximava ainda mais de valores que me eram caros. Assim, estava íntimo de suas texturas, de seu calor, de sua aspereza. Os pequenos detalhes também me encantaram: a água, a luz, a pedra recortada, uma teia de aranha, até um beija-flor que morreu em minha presença, depois de se chocar contra um muro branco.

A proposta inicial era que você fizesse uma escultura, a partir de seu olhar sobre Diamantina. Você considera

seu trabalho uma escultura ampliada?

Isso não foi possível, mas eu gostaria muito de ter feito uma intervenção ambiental que fosse uma obra escultórica. Um anel metálico de vinte metros de diâmetro circulando em um corte da montanha, numa fenda, por exemplo, e que ficasse lá perenizado como uma obra ambiental. Só que não é possível fazer isso em uma semana. Confesso que sinto até certa frustração por não tê-lo feito. A opção foi fazer a interferência ambiental que chamo de “interferência do olhar” e que trata das questões de volume e forma, que me interessam muito, como também da cor, da superfície e da textura. A escala monumental está presente no meu campo de visão, na natureza que agora faz parte da própria obra. Mas não me furtei ao desejo de marcar meu olhar no espaço, em uma escala que me apraz. A solução foi desenhar na montanha um anel de luz, um *laser* quilométrico que oscilava e bamboleava em certa noite, na serra dos cristais.

Você aborda certa escultura do tempo, em todas as suas formas, e também a natureza sobre as formas. Depois você cria algo sobre a forma já esculpida. Quando se pensa numa possibilidade de uma escultura ampliada, não se poderia pensar num diálogo de duas esculturas, a da natureza e a sua?

Com o direcionamento do olhar, acabo refazendo a escultura natural (se é que podemos chamá-la assim) pela ação de uma nova maneira de ver. Com minhas intervenções, estou induzindo a percepção do outro quanto a essas manifestações naturais. Destaco o relevo, as formas, a cor e o volume dentro de um novo contexto. Vale reportar à questão do alvo, que você já mencionou. Coloco o alvo, lanço meu olhar e ele vai me dirigir outro

olhar. Teoricamente, seria possível perceber o mesmo que percebi, mas sem minha intervenção. Apenas quero criar e mostrar algo que fruí e estou dividindo com as pessoas. Também acho que mais que um diálogo entre duas obras distintas, a natural e a intuída, essa é uma complementação dinâmica do ato criador. Chamo de “escultura” ao volume escolhido, mas não acho que seja uma escultura nos padrões tradicionais, ela já está pronta desde que eleita pelo olhar. Na arte contemporânea, é plenamente possível considerar que esse trabalho seja uma escultura assinada por mim. Necessariamente, não se tem que estar quebrando a pedra com o cinzel para se fazer uma escultura, às vezes basta ver, intuir, sentir, pensar, conceituar e decodificar a imagem.

Seria, então, uma espécie de *escultura do olhar*?

Escultura do olhar... acho esse conceito muito bom. E acho interessante você perceber isso. Depois da arte conceitual, acabaram os padrões fechados de comportamento e prática artística. O artista faz uma obra por telefone ou a encontra pronta e a elege pelo olhar, como estou fazendo. Cada um a evidencia de sua maneira, na medida de sua sensibilidade. Pode-se ter como referência o artista Christo, do Novo Realismo francês, mas extremamente contemporâneo. Ele embala pontes, prédios e ilhas. E por quê? Porque ele força um novo olhar sobre aquilo que as pessoas estão cansadas de ver. Quando se empacota uma ponte ou um prédio, vêem-se a forma e o volume que ainda não foram vistos. Você percebe? Você se surpreende, às vezes, quando se depara com um prédio antigo que foi pintado e restaurado na cidade. Você nunca tinha notado sua existência antes, e agora percebe a sua beleza. Ele estava tão massificado em meio aos volumes que passava despercebido. O que ocorreu? Foi exatamente a questão

de evidenciá-lo ao olhar. Quando coloco o anel em um ambiente, é com essa intenção. Mas é óbvio que existem mais coisas a serem tratadas, além de simplesmente se eleger um lugar. Existe uma investigação com as questões da composição, da construção e de uma série de conceitos. Essa construção talvez seja uma *escultura do olhar*. Porque aí estão presentes o laborar, o fazer, o tornar a forma uma realidade por meio de um trabalho. Para mim, isso ainda é uma prática nova, porque ainda me apego à idéia tradicional de escultura. Como já disse, minha intenção inicial era montar um anel de vinte metros na montanha. Ou então esculpir numa parede de rocha este anel monumental, como fiz nos anos 80. Essa era uma vontade de fazer parte da paisagem permanentemente, porém, com a presença da mão, do trabalho no estrito senso. Ainda fico meio resistente, me perguntando porque estou com uma máquina fotográfica, ao invés de estar lá, trabalhando a pedra com uma retroescavadeira. Na realidade, estou aprendendo a abrir mão dessa necessidade — do laborar diretamente em cima do objeto — e simplesmente, com o próprio olhar, aprendendo a construir esse sentimento e esse pensamento.

Na Diamantina de vinte anos atrás, podiam ser encontradas tanto nas pessoas quanto nos lugares a naturalidade, a simplicidade e a ingenuidade, resguardadas pelo isolamento dos grandes centros. Você acha que a cidade ainda preserva isso?

Ela preserva não a ingenuidade de vinte anos atrás, mas uma forma diferenciada: ainda há uma alegria no ar, uma música no ar, uma poesia no ar, existem disponibilidade e generosidade no ar. E isso, em geral, já não se encontra mais nas pessoas: são valores que estão se perdendo, e muito rapidamente, em função

do poder econômico, da possibilidade de se ganhar dinheiro com turismo sem sustentabilidade, com novos projetos, com o potencial da cidade. Alguns habitantes de Diamantina estão começando a ficar mais egoístas. Ali havia uma amizade espontânea, genuína, que era uma das coisas que mais me impressionava. Via-se na cidade uma confiança e uma disponibilidade sem iguais, geradas pela distância, pela calma, pela referência que seus habitantes tinham da vida e das coisas. Agora, sinto que isso está se perdendo, alguns já privilegiam mais o lucro que a própria amizade.

Pensando na distinção que você faz entre *ver* e *olhar*. Como você *vê* e como você *olha* Diamantina?

Como eu vejo Diamantina? Faço-o de modo natural e constantemente. Faço sempre uma avaliação sociológica e antropológica. Avalio sua arquitetura, sua história, seu meio, sua ambiência, sua relação com o homem e com a natureza. Entretanto, estou sempre pronto a senti-la de forma diferenciada, de uma maneira menos intelectual e mais sensível, reflexiva, estabelecendo as relações históricas e perceber as delicadezas desse universo. Diamantina é assim, antes de tudo, bela, em sua cor, sua luz, sua feminilidade. Seu povo é, antes de tudo, amigo porque manteve a naturalidade e a generosidade. Assim vejo Diamantina. Olho Diamantina com um profundo sentimento de prazer estético, com um profundo sentimento de afetividade. Essa é uma maneira diferente de estabelecer relações com ela, em estado de grande afetividade. Estar só numa madrugada, naquela cidade, com aquela luz filtrada pelo amanhecer é uma experiência única. Descobrir os detalhes... Mais do que o *ver*, há o *sentir*, porque o olhar está intimamente relacionado com o sentimento.

Como surgiu a idéia dos desenhos sobre Diamantina?

Mário Azevedo: Como vamos falar sobre meu trabalho, que sempre contém uma certa narrativa em sua concepção, podemos começar com uma história. Em 1982, estive em Diamantina participando da oficina “Desenhistas viajantes”, no Festival de Inverno. Passamos quinze dias desenhando a cidade e outros quinze viajando, e ainda desenhando outros lugares em torno dela: Milho Verde, Serro, Biribiri, Mendanha, Salitre, algumas lapas pré-históricas, grutas e cachoeiras. A idéia desse trabalho era recriar o espírito dos velhos desenhistas-viajantes — tipos de artistas europeus, mistos de bandeirantes e exploradores, que estiveram aqui nos séculos XVIII e XIX — como se fôssemos documentaristas de um novo mundo, porém com características mais livres e contemporâneas. Além de essa vivência ter sido muito importante para minha formação como artista — eu já estava no último ano de escola, depois de um período bem farto, de uma longa seqüência de trabalhos, alcançando uma percepção mais madura das minhas intenções como criador, percebendo melhor do que gostava ou não e me preparando para deixar a vida de estudante — ela também foi, em si mesma, muito produtiva. Lembro-me de fazer de três a quatro desenhos por dia e depois ainda os recriava no atelier, num ritmo muito intenso. Voltei a Diamantina outras vezes, sozinho ou com o Festival — como aluno, coordenador, subcoordenador, professor, montador de exposições etc. —, mas aquela intensidade nunca se repetiu. Talvez só agora eu esteja sentindo algo parecido.

A questão é que Diamantina sempre me encantou: ela não tem o barroco pesado de Ouro Preto, que é muito dramático, nem o barroco da Bahia, muito cheio de sensualidade. Diamantina tem um visual construtivista,

linear, muito apropriado para o desenho. É também uma cidade de luz muito especial: o céu é sempre colorido e vibrante, sobre o fundo branco das casas e o preto das pedras do chão.

Declaro, então, minha paixão pela cidade, pela visualidade daqui. Quando Fabrício me convidou para o projeto, fiquei feliz. E mesmo com o tempo escasso, não consegui recusar. Resolvi, então, procurar os tais desenhos de 1982; encontrei-os e neles fui recriando toda a minha viagem. Acabei escolhendo um especial — um cartaz da oficina — como bagagem para a viagem de agora. Foi como o processo começou: tomei esse pequeno mapa dos nossos trajetos de então, desmontei os signos que ele continha e os recompus em outras seqüências, outras disposições. E comecei a fazer algumas anotações, experimentando a aquarela em diferentes papéis, reestruturando aquelas imagens. Dentre essas anotações, selecionei o que achava interessante, tomei um rumo e fui trabalhando cada vez mais intensamente. Meu trabalho sempre funciona assim: vou selecionando, refazendo, jogando fora, eliminando... fazendo... fazendo. Também incluí outras coisas que achei nessa temporada atual, como os mapas do Instituto Eschwege e o registro das cimeiras das torres das igrejas. Tentei observar mais a serra que cerca a cidade e tem o cruzeiro: suas eternas variações de textura... às vezes eu a imagino como uma muralha, numa visão irreal. As cores da cidade me encantam: vários tons de terra, azul, rosados nas coisas e nas casas claras. Como só os vigamentos, as portas e as janelas é que são pintados nas edificações, sempre estamos percebendo sua estrutura. Além disso, temos a simpatia das pessoas. É óbvio que uma cidade aprazível como Diamantina tem que abrigar pessoas assim.

E Diamantina é o limite de Minas, já quase não é Minas.

Na minha cabeça, da cidade pra cima já começa a Bahia. Minhas referências mentais do Estado são o quadrilátero ferrífero e as minas, onde cresci e vivi. Diamantina está fora dos limites dele. E isso me atrai muito pois não é o idioma espacial do meu dia-a-dia, é muito mais encantador. Muita coisa da cidade me lembra algumas leituras de Guimarães Rosa que se movem numa amplitude desmedida, total. Abro a janela de manhã e minha vista se perde, não encontra o final da planície ondulada. Em alguns desenhos tento captar isso. Não sei se o consegui...

Você menciona a amplitude, mas usa mapas. E os mapas cercam as coisas, definem seus limites. A recuperação desse material seria um desejo contraditório de ampliar a cidade via mapas?

Pode ser. Mas acho que os mapas não delimitam, embora tentem fazê-lo. Esquadrinhar a paisagem é uma maneira de entender o infinito. Desordenar é criar outra ordem. Toda tentativa de organizar definitivamente o mundo, em geral, dura um tempo limitado, muito curto. O mundo muda, a gente se transforma. A ciência nos serve enquanto evolui, se não nos acompanhar, não nos serve mais. O que estou construindo é uma tentativa de compreensão: um mapa... um esquema, enfim, para mim é uma tentativa de explicação, é o registro plástico de um processo.

E o que não servia, naquele momento, serve hoje, de outra forma, para outra leitura.

Sim, especialmente os mapas construídos com alguma imaginação. Eles me interessam muito mais por sua imprecisão e sua visualização hiper-criativa. Naquela época, não se tinha avião para esquadrinhar o espaço, não havia satélites para fotografar tudo. Era imperativo

que houvesse uma imaginação espacial muito poderosa, oriunda de um artista, sem dúvida, para se compor um mapa, pois não se dispunha de um instrumental científico avançado. Num dia desses, um amigo apresentou-me, via Internet, fotografias da Terra tomadas por satélite: nelas, vamos mergulhando sobre imagens, ampliando e detalhando a visão do planeta. Fiquei fascinado, mas me cansei rapidamente do brinquedo, porque ele tem uma exatidão incômoda. Achei tudo aquilo meio arrepiante, *voyerista*, espionagem de guerra... superficial. Na concepção de meu trabalho, não estou muito interessado na simples realidade, prefiro imaginar outras realidades superpostas a esta.

Prefere o olhar do *flâneur* ao do *voyeur*?

Sem dúvida. Mas, para além disso, prefiro o olhar da poética, do embevecimento, do encantamento. Vendo meus desenhos aqui, Mário Zavagli, admirado com sua quantidade, alertou-me sobre a presença neles de um componente infantil, de uma alegria quase excessiva. Depois de quatro meses sem desenhar, a experiência daqui foi realmente muito produtiva. Mergulhei no fazer e estou satisfeito. Se der, vou produzir mais ainda. Sinto que imergi nessa *passagem* para as Gerais. Penso que o *flâneur* comenta e quase critica o que vê. Eu não comento, não julgo, apenas me encanto e deixo fluir o registro.

Esse seria um olhar ingênuo, um primeiro olhar?

Sim, é essa a tentativa. Busco reconstituir, entre eu e a paisagem, os lampejos, raios e ventos — um impacto mais verdadeiro, mais sensorial e menos criterioso. Busco flagrar as pistas do que não sei exatamente o que é. A cada unidade, em séries, meu trabalho é meditativo e pede uma leitura em contemplação — mas

não é calculado, não faço escolhas mentais, pois tudo que tento nesse sentido não dá muito certo. É como aquela história de retratar a amplitude da paisagem que vejo da janela: o que me anima move-se pela emoção e pela intuição, a razão vem depois.

Esse mapa representa sua primeira visão de Diamantina, ou você já conhecia a cidade?

Já havia estado aqui antes, mas essa foi minha primeira estadia como artista. Visitei a cidade quando criança, lembro que as cachoeiras eram muito distantes e as ladeiras, cansativas. Depois voltei a Diamantina em meus 20 anos, num carnaval completamente diferente dos de hoje, com muito menos gente e sem aparato elétrico. A festa de rua terminava cedo: começava de tardinha e à meia noite já estava todo mundo apagado. Além da festa, era possível aproveitar os dias, o espaço natural da cidade. Depois, como desenhista-viajante, comecei a sentir apreço pela região e pela cidade.

Quais são as construções da cidade que mais o provocam?

O passadiço é uma das principais. É meio absurdo: uma ponte no ar, sem água por baixo. O que passa por ali? Uma rua... nosso olhar, especialmente quando descemos de lá e procuramos certo enquadramento da cidade. O passadiço é belo e especial. Outra coisa super-interessante são as sacadas com os *muxarabis* e sua trama delicada, especialmente se vistos de dentro para fora. Eles deixam entrar cor, luz, como se fosse cinema, e ao mesmo tempo nos deixam à vontade para espiar a rua, o movimento, protegendo-nos do frio e do mundo: acho isso muito especial. O morro que espelha a cidade também é impressionante: recebendo e rebatendo a luz, ganha cores como laranja, roxo,

rosa. E nos envolve numa atmosfera apaziguadora, de sonho.

Você também explora as ladeiras de forma especial, não?

Realmente. Essas ladeiras nos cansam e tornam impossíveis os atos simultâneos de andar e olhar ao redor. O calçamento antigo é irregular, as *capistranas* não nos permitem uma caminhada distraída.

É interessante constarmos algo tão óbvio, e ao mesmo tempo tão especial, porque acaba transformando o olhar das pessoas. Ser obrigado a olhar para baixo leva à reflexão, à concentração na caminhada, enquanto ver a cidade provoca paradas para contemplá-la...

Exatamente, sinto falta do exercício de apreciar. É preciso parar... sentar... para contemplar. Isso combina com as praças da cidade, com seus espaços abertos. Diamantina possui diversos lugares convidativos: a Praça JK, o Largo do Mercado, o entorno da Catedral. Mas olhar o chão, aqui, não é desperdício: leva a prestar atenção nas pedronas e pedrinhas do calçamento, com signos e nomes gravados. Alguns deles estão em meus desenhos. É interessante também a armação regular que é feita com as pedras, com formas definidas como se fossem *grids*: eixos retos contendo áreas mais livres, preenchidas com as pedras irregulares. O Mercado é outra construção especialíssima. O Palácio da Alvorada se parece com ele. Já ouvi dizer que Niemeyer pensou muito nessa arquitetura, quando o construiu. Também Lúcio Costa esteve um tempo aqui em Diamantina, desenhando. Alguns artigos dele abordam essa experiência. E se repararmos bem, existem similaridades entre as construções, aparentemente tão opostas, de ambas as cidades.

Nos trabalhos que você realizou para esse projeto, houve uma forte recuperação das cores da cidade, a todo momento são retomados o laranja, o rosa...

É verdade. Noutro dia, peguei um desenho que me deixou contente — um desenho cheio de escadas — e fui até o atelier do Zavagli, conversar um pouco. Acabamos reparando que as cores que ele utilizava numa de suas pinturas eram as mesmas de meu trabalho: o azul, o amarelo, os castanhos meio rosados — a mesma especialidade cromática. Não há, por exemplo, como utilizar o vermelho ou o azul puro para pintar esta cidade. Percebi isso por meio de sutilezas, só depois é que se tornou consciente.

E também tem a questão da linha, que você busca da própria cidade, da sua arquitetura.

Podemos pensar numa certa *lógica* do olhar. Olho para o chão: os mapas, os símbolos das pedras; olho em frente: as construções, uma rota entre elas; olho para cima: a cor do ar, as estrelas, algumas nuvens, o sol e a lua (que esteve cheia ontem) envolvendo e concentrando tudo.

Eu acrescentaria que você olha para trás e recupera seu passado, por meio do mapa que toma como referência para desenhar.

Gosto da idéia. E completo: olhando para trás, olho também para dentro. Só conseguimos transitar entre essas instâncias em situações muito especiais de atenção. Esse tipo de proposta (quase uma encomenda) já não é tão fácil para os artistas. Nos primeiros dias aqui, estive meio tenso, pois não sabia o que iria acontecer, mas aberto. Os trabalhos planejados sempre se modificam, sempre saem do roteiro (ainda bem...).

Estar em Diamantina, durante o Festival de Inverno, voltando de Porto Alegre, depois de tanto tempo por lá, acabou se tornando uma situação muito rica para mim.

O clima frio da cidade está presente em seu trabalho?

Acho que sim. Ele se presentifica nas cores mais aeradas, o sol não tem aquele peso enlouquecedor, muito quente, provocando esta transparência muito típica das aguadas. Interessante, que antes de vir, no começo do trabalho com as idéias sobre o projeto, pensava em usar mais desenho, radical, linha/papel, preto/branco e acabou. Mas fiquei pensando muito sobre o tempo, sobre o que fixar num determinado fluxo e percebi que teria que “levar” a aquarela. Acho que meu pensamento plástico hoje, se situa exatamente entre a pintura e o desenho, lugar muito próprio para a aquarela inclusive.

Então, daí é que vem o uso da aquarela?

Não só daí... Veja como a luz daqui pede o uso dela, que é macia, vaporosa, envolvente. Sendo um material com o qual tenho cada vez mais intimidade, eu a utilizo com frequência. Podemos dizer que Diamantina é uma cidade de cor transparente. Por isso, não fiz quase nada a lápis, abandonando-o no primeiro dia. Ele só me auxiliou nos raciocínios sobre alguns esquemas, mapeamentos e tabelas.

Isso quer dizer que você acabou refazendo o mapa?

Sim, montei uma espécie de frase codificada.

E que frase foi formada, ao final?

Não sei. Aceito leituras. Na verdade, é uma frase no sentido da ordenação linear e espacial dos símbolos. No primeiro trabalho que fiz, em 1982, existiam representações bastante literais: um queijo, por exemplo, referenciando Serro, cidade afamada por sua produção; um diamante negro remetendo a Diamantina; uma nuvenzinha representando o magnetismo do céu local — é incrível como aqui se vêem o céu e a terra: um céu sem nuvens, límpido, parecendo uma mentira. Na cidade grande, não se vê o céu: é como se ele não existisse sobre nossas cabeças. Como estou morando no Rio Grande do Sul, onde em grande parte do ano o tempo é cinzento e nublado, tenho tido saudades de um céu azul assim. Diamantina teve a capacidade de me devolver um certo gás, reabastecendo a todos nós das energias perdidas. É um lugar que nos conforta, que nos faz compreender as mais variadas circunstâncias, em que nos guiamos por transformações. E por mais que eu possa descrever minhas intenções, acredito que o próprio trabalho é que poderá reverberar outras mil reflexões.

Você também trabalha com a idéia de ampliar um determinado ponto da cidade, criando dele uma visão macro, numa espécie de redução do espaço a seu próprio símbolo.

Isso é algo mais profundo, porém simples de explicar. Em linhas gerais, é como se alguns fragmentos fossem tomados e, por meio deles, eu conseguisse abordar o mundo todo. No caso de Diamantina, em função de meu pouco tempo e minha enorme ansiedade, delimitar que fragmentos usaria. Por isso, acabo falando de frases: porque vou tratar cada elemento como uma letra para representar um todo. Recupero, dessa forma, a idéia do fractal em que o todo contém a parte que, por sua vez, contém o todo. E como pensei muito no mapa,

também fiquei pensando em seu trajeto. Quando vim para cá, as idéias tinham se diluído completamente por causa da paisagem. Depois que se sai de Curvelo, vem uma paisagem maravilhosa, vazia, sem casas, pessoas, gado ou lavoura, algo entregue a Deus. Além disso, há também a questão da Estrada Real: procurei seu mapa pela cidade e depois estiquei três papéis, associando-os às três vias que se cruzam no mapa. Fui me descobrindo por ele. Eu já morei no Rio de Janeiro, onde a Estrada termina, e tenho a vivência de Ouro Preto, dos Festivais, do meu sítio... mas não tenho uma vivência de Parati, estive por lá muito rapidamente. Então, achei que poderia desdobrar o mapa numa frase só, como aquela que escrevi. Espero transformar esse trabalho em algo mais meditativo, até para ter um acordo com meu processo, que começa sensorial e termina mais racional: ele termina muito acumulado e vai se esvaziando até zerar e precisar de nova alimentação para, em seguida, repetir o processo. Dessa forma, creio que esse trabalho será uma espécie de síntese.

Como se você arrancasse aquilo que considera representativo do lugar e colocasse em seu processo?

Sim, eu vou fazendo um de fio de imagens por onde possa construir uma viagem. Não precisa ser algo extremamente ilustrativo, posso até colocar algumas palavras, letras, mas a idéia mesmo é que as pessoas viajem no desenho, numa viagem delas com elas mesmas. Ou delas comigo. Eu prefiro embarcar, antes, no universo da imaginação.

Daí a necessidade de uma seleção que busque mapas específicos para este tipo de idéia?

Mesmo sob constantes mudanças, há sempre algo irreduzível na relação do homem com o mundo. Há que

resgatar mapas determinados e neles recuperar signos que se repetem. Espero uma empatia: desenho só pra mim, sou meio egoísta, mas quero que as pessoas também viajem comigo, quero companhia.

Ainda quanto aos mapas, como é sua relação com eles? Ela surge da idéia do mapa inicial?

Tenho uma paixão por mapas. Desde criança, pegava os Atlas e desenhava em cima deles, destruía os mapas e fazia outros mapas, encurtava algumas distâncias entre países, colocava a Itália pertinho do Brasil. Também já fiz séries de desenhos utilizando mapas para salões. Essa história de gostar de mapas também tem muita relação com minha admiração pela cultura oriental: por suas cores e seus nomes, especialmente os do Oriente Médio. Da Índia e da China, tudo foi levado para a Grécia e floresceu na cultura ocidental. Qualquer indiana se veste como se usasse uma de minhas aquarelas, fico impressionado como elas misturam todas as cores e fica sempre lindo. Matisse já mostrava isso: ele foi pro norte da África e se inspirou por lá. Meu encantamento por essas culturas acabou sintetizado em minha paixão pelos mapas. Num dos festivais que houve aqui, havia uma exposição de mapas no Instituto da Glória. Eu os vi rapidamente e disse para mim mesmo que um dia recuperaria com mais atenção tudo aquilo. Achei que este seria o momento mais propício. Recuperei os mapas, mas eles não me servem exatamente de modelo, pois minha intenção é perceber a esfera de representações daqui.

Que Diamantina você viu nesses mapas?

Vou tentar explicar: à primeira vista, ela é bastante fantasiosa, mas tem um recado da realidade. Percebe-se que é uma realidade inexata, mas vê-se o espaço

físico, os riachinhos, os vazios, o encadeamento das montanhas. Por isso, há as escadinhas subindo as montanhas no meu desenho; por isso, as ladeiras, as anotações do Eschwege e a liberdade de representação que ele tinha. Começa-se a perceber que, mesmo simples, a representação consegue revelar a cidade, correspondendo a um olhar subjetivo, a um sentimento real. Sou um admirador da ciência, é claro. Mas tenho dúvidas sobre o fato de ela ler o mundo de forma satisfatória. Creio que ela deve existir, mas que também deve sobreviver o olhar do poeta, porque ele também diz muita coisa. As coisas têm a alma própria e isso o poeta consegue representar. Os mapas que escolhi contêm essa dubiedade — a ciência, a história da cartografia, as representações... e a inexatidão, a subjetividade... elementos que somente um grande cientista como Eschwege consegue reunir. Ele tem um olhar poético e científico. Alguns períodos da História tiveram estudiosos assim, sensíveis e reflexivos. Buscamos essa mediação entre todas as coisas que se abrem para nós, tornando-nos pessoas mais interessantes, assumindo a capacidade de dialogar de forma efetiva, com uma humanidade mais consistente. A instância da vida é essa, temos essa bagagem: Sartre dizia que a liberdade é uma condenação. Esse canal de leitura do mundo abre uma forma de ler, de viver, de tocar a história pra frente. O que muito me admira nos mapas impressos é que eles ainda guardam a ambigüidade que os mapas da Internet não oferecem. As representações muito exatas não têm encantamento — é preciso alguma poesia, alguma espécie de depoimento das coisas. Podemos produzir leituras mais sensíveis e, por isso, inexatas. É uma obrigação de quem trabalha com a arte pensar no que está sentindo, e não somente no que está pensando. Nesse sentido, as artes plásticas precisam se desenvolver e se tornarem alfabetos possíveis.

Seu trabalho está norteado pela idéia da morte. Mas a utilização dessa temática nesse projeto começa bem antes, não?

Mário Zavagli: Sim, e de uma forma diferente dentro de minha maneira de trabalhar. Normalmente, trabalho com projetos que têm uma idéia inicial, ainda que vaga. A partir de experimentos formais, vou escolhendo sua vestimenta: se será pintura, desenho ou gravura. Enfim, vou lhe dando o corpo que, acredito, lhe convenha. De forma diversa, a série de pinturas sobre morte me veio sem que eu me apercebesse inicialmente do tema. Esse trabalho apareceu no começo dos anos 90, quando resolvi retomar a pintura, depois de passar muitos anos desenhando.

A idéia inicial era fundir imagens em grandes formatos, usando as duas séries com as quais trabalhei nos 80: uma sobre a cidade de Belo Horizonte — a descaracterização da cidade — e outra sobre tortura, censura, exercícios de poder —alusivas ao período no qual o Brasil esteve imerso em uma ditadura grotesca. As duas séries se caracterizavam por um clima muito desolado: de um lado, cenários de tortura, de outro, a decadência arquitetônica de Belo Horizonte, a depredação e a especulação imobiliária. O resultado dessa fusão foi a construção de uma pintura escura, pesada e mesmo grotesca, onde

signos e símbolos alusivos à morte se insinuavam independente de meu desejo.

Tudo isso ocorreu num momento muito difícil de minha vida pessoal, com perdas de pessoas muito queridas e um desencanto total com a situação do Brasil. Toda a minha geração — que produziu um trabalho de arte dentro da ditadura, da censura, e que de uma forma ingênua idealizava o fim da ditadura como uma espécie de renascimento da cultura, de avanço político e social utopicamente sonhados nos anos de chumbo — desencantou-se brutalmente com os rumos tomados por um país dirigido por uma oligarquia incompetente, egoísta e reacionária — isto é, a de sempre. Isso trouxe no bojo dos trabalhos um desencanto muito grande. Assustei-me porque, na verdade, descobri que estava pintando caixões, lápides e cruzeiros, dentre outros elementos. O mais incrível era que eu não tinha me apercebido de algo que estava claro: os trinta e tantos caixões que foram pintados tinham um cunho político, versavam sobre a morte de indigentes e remetiam a várias outras coisas que aconteciam no país nesse momento.

Cheguei então à conclusão de que tudo aquilo tinha a ver com o que eu estava passando (as perdas etc.) e tinha nascido sem nenhum controle de minha parte. Esse era um tema muito difícil para se lidar na pintura, porque os símbolos e a cerimônia da morte — o roxo, a caveira, a

exacerbação do sentimento e da religiosidade — são muito *kitsch*. O pior era que tudo emergia sem controle, catarticamente. Então, perguntei-me: como lidar com isso na pintura? Acabei assumindo um caminho que, com o tempo, deixou as pinturas mais claras e bem humoradas: quando passei a trabalhar com as questões religiosas, o céu, o inferno, o purgatório, o limbo, com uma visão distanciada e irônica. Intrigava-me uma característica da pintura barroca muito ligada à religiosidade católica do século XVIII, que é a questão das alusões ao pecado da vaidade, o *vanitas*, que têm na imagem da caveira um de seus principais elementos. No Brasil, essa pintura era feita normalmente por mestres autodidatas, sem formação acadêmica. O resultado pictórico disso guarda um sabor meio primitivo, um pouco *naïf*. Com o tempo, a oxidação das tintas, dos vernizes, as cores desbotadas e a degradação dos suportes tornam essas imagens instigantes. Isso talvez seja o que mais gosto na pintura brasileira, ao lado dos ex-votos, especialmente os mineiros dos séculos XVIII e XIX, que são maravilhosos não só por seu conteúdo e sua forma, por uma certa ingenuidade, mas também pela pátina que o tempo lhes deu. Então, quando me chamaram para esse trabalho de pintura, tive a idéia de continuar com o *vanitas*, porque alguns motivos, em Diamantina, me levaram a isso.

E quais seriam esses motivos?

O primeiro motivo diz respeito a algo triste que é a descaracterização da cidade. Não creio que a culpa disso seja da população, mas sim da boçalidade cultural brasileira: da falta de capital, de incentivo, de educação, de formação, de verbas para sustentar um monumento tombado e mundialmente conhecido. Se permitirmos, em vinte anos a cidade que todos amamos estará irremediavelmente descaracterizada. Não se vê um investimento à altura do que Diamantina mereceria. Algumas igrejas da cidade, como a de São Francisco, estão num estado lamentável. Isso me choca e provoca a idéia da morte, das coisas que estão escoando para o nada.

Sempre observei claras diferenças entre Diamantina e Ouro Preto. A questão é que Ouro Preto é uma cidade-estado, pois foi a capital da província: é uma cidade linda, porém, cinza, pesada, oficial. O peso que paira sobre Ouro Preto vem do próprio clima: uma cidade entre brumas — é raro um dia de céu aberto na cidade. Já Diamantina não é assim: sempre me pareceu uma cidade solar, africana, colorida demais. Mas acho que isso, infelizmente, está mudando. Diamantina foi toda pintada no ano 2000, quando recebeu o título de patrimônio cultural da humanidade, e me pareceu que ela tinha sido pintada nos moldes de Ouro Preto. As cores-padrão que eles escolheram para a pintura são diferentes daquela Diamantina roxa e amarela, verde e rosa, muito mais baiana que

Ouro Preto, numa alegria muito mais ingênua e musical.

Todas essas reflexões e constatações nortearam bastante a série de minhas pinturas sobre a cidade, aparecendo cores muito mais leves do que nas séries anteriores. É lógico que ainda há uma certa dramaticidade por causa da questão do *vanitas* — há, ainda, a questão do próprio barroco, do contraste entre luz e sombra que tem um apelo emocional forte, mas agora é diferente. A primeira idéia que me ocorreu foi a de produzir pinturas para teto, para serem vistas de certa distância. Por isso estou pintando diretamente na madeira — técnica usual nesse caso — e usando basicamente as cores que têm a ver com esse período: azul, ocre, vermelho, branco. Aí entram as rosas como um elemento novo, que também remetem à transitoriedade. Essa pintura de flores, de rosas, está sempre muito presente nas igrejas como elemento decorativo, e como um dos aspectos do *vanitas*. Todos os cemitérios das igrejas de Diamantina que visitei têm rosas plantadas: isso era algo que eu queria utilizar e fiquei surpreso. A questão da flor acabou se tornando um elemento fundamental da série, concorrendo com todas as formas e os simbolismos da caveira, e criando um contraste, uma estranheza entre o macabro da caveira e a rosa. Tudo isso envolve também as questões formais da pintura, de uma representação que é quase uma simulação, algo

que não me agrada muito, mas que é a escolha de um processo do construir e do destruir. É a idéia do tempo, de uma pátina, que insiro no trabalho.

Parece que suas obras mostram um jogo de revelação e acobertamento. Há nelas persistência e o desejo de revolver algo que já foi revolido. Tudo isso se associa com as questões da efemeridade, do mistério da morte?

É exatamente essa a idéia: ir e voltar e reconstruir. E como são pinturas para teto, eu não estava pensando em títulos para cada trabalho, mas sim para toda a série, como geralmente faço. No entanto, uma pintura clara, por exemplo, acabou se tornando em um “baú de ossos”, e esse vai ser seu título. Depois de ter iniciado as pinturas, acabei levando um susto quando fui à Igreja do Amparo, no meu último dia em Diamantina. Eu estava com duas pinturas de rosas e caveiras já prontas, tinha visto um baú de ossos desenterrados da Igreja de São Francisco — vários crânios, tíbias, fêmures colocados numa caixa. Então me disseram que havia outro baú, na Igreja do Amparo, e fui vê-lo. O encarregado me disse que havia algumas caixas, me deixou dar uma olhada: eram caixas de madeiras com ossos dentro. E o mais interessante foi uma caixa de lata, do século XIX ou, no máximo, início do século XX, onde estavam guardados paramentos antigos, roupas de cerimônias religiosas já

desgastadas, que não seriam mais de uso, mas que também não foram jogadas fora por algum motivo. Era uma caixa de lata, com rosas pintadas na tampa. As rosas estavam pintadas sobre um fundo azul, como uma pintura que eu havia feito na semana anterior. O mesmo azul, inusitado, que está num arcaz — um grande móvel que fica na sacristia da mesma igreja. Dessa forma, fui percebendo como as coisas iam se encaixando de modo interessante, por caminhos próprios e estimulantes para o trabalho.

Você mencionou a Diamantina que está debaixo da pintura atual. Seus quadros trazem um pouco dessa vontade de retirar a pintura visível, de raspar até encontrar a tinta original?

Tecnicamente, procuro fazer isso o tempo todo. Por exemplo, fui visitar uma casa com uma pintura no teto, que fica na praça central de Diamantina e está sendo reformada. São dois tetos iguais, mas um tem uma pintura maravilhosa e o outro, não. Acredito que o outro também seria pintado, porque são dois cômodos exatamente iguais, ligados por uma porta. Provavelmente, ali haveria o tipo de pintura que cobria o teto das casas de forma decorativa. É óbvio que pode ter acontecido algum acidente, a pintura pode ter apodrecido, vieram fungos e um antigo proprietário pode ter jogado tinta em cima da pintura. Imagino que algo parecido foi ocorrendo com igrejas, casas,

logradouros públicos. No teatrinho de Ouro Preto, há pouco tempo, descobriram pinturas do século XVIII, imagens representando motivos teatrais, que estavam embaixo de camadas e camadas de pintura.

E aí entram as cores que você utilizou: primeiramente, talvez fosse uma tentativa de recuperar a memória de Diamantina por meio de suas cores antigas, que estão por baixo da cidade reformada; depois, esse caminho das cores foi se transformando numa espécie de caminho da morte, porque você fecha a série com o branco e a tela anterior é negra. Ou seja, você se desloca do luto à ressurreição.

Há uma tela negra que foge um pouco da questão de Diamantina, porque as coisas não são literais: no processo de construção acabei fazendo uma pintura que tem pouco a ver com a cidade e tudo a ver com a série. Ela se parece muito mais com o barroco espanhol, digamos que é mais Almodóvar e menos Lobo de Mesquita, pois tem um contraste violento entre vermelho e preto. Ao lado dessa tela, tenho outra, branca. Elas acabam dialogando o tempo todo. Há outra tela, azul, que dialoga com a vermelha: uma que se aproxima e outra que se afasta. Tenho um trabalho com um tom intermediário. E também há o preto e o branco. Essas séries levam muito tempo para amadurecer, provavelmente eu as repintaria, trabalharia mais

nelas todas, aos poucos. Mas isso precisa de tempo, de distanciamento, coisa que ainda não tive. Não se trata do tempo de execução das pinturas, mas de amadurecimento do trabalho. Faz-se um primeiro trabalho, um segundo e eles começam a emergir, mas é necessário um tempo para a linguagem ser mais bem construída.

Na condução de seu trabalho, percebe-se que você parte do micro (imagens de caveiras e vasos) para o macro que, por sua vez, deságua na tela preta e num enorme vaso de flores. Mas você volta ao micro, por meio da tela branca. A lógica dessa trajetória seria um conceito cíclico da representação da morte?

Sim, exploro formalmente essa idéia. São variações dentro de uma mesma estrutura. A construção do pensamento prevalece, não a questão formal: embora tendo muita importância, ela não prepondera.

Você já representou uma Diamantina figurativa, naturalista. Em seu trabalho atual, você resgata algo dessa paisagem?

Acredito estar com o olhar voltado para outra paisagem nesse momento: para a construção de uma cidade, para uma Diamantina fora do tempo. Nesse sentido, os vivos que me perdoem, mas essa é uma pintura para os mortos que nos legaram a

cidade. Estou tratando de morte, de vaidade, de tempo, num país onde tudo é muito novo. Belo Horizonte fez cem anos há pouco tempo. Do ponto de vista de um europeu, o Brasil é um país muito novo. Mas a realidade, para nós, é outra. Acostumado com uma cidade planejada como Belo Horizonte, quando me deparo com uma cultura e uma história como as de Diamantina o que me atinge em cheio, mais que a arquitetura, é a questão do tempo.

Depois de uma certa idade, para todos nós, a questão do tempo fica cada vez mais importante, passamos cada vez mais a ampliar, perplexos, nossa relação com o tempo. Penso no tempo contínuo, ocidental, mas também penso no tempo circular do candomblé. Penso que futuro, presente e passado são uma coisa só, que tudo que vai acontecer já é acontecido. A Diamantina que apreendo não é a mesma por onde circulo hoje, é uma Diamantina que existia muito antes de mim e que me permite uma relação com o que já existiu, com aquilo que a cidade foi. E é exatamente pelo distanciamento, por não ter nascido e crescido nessa cidade, que tenho mais proximidade com a Diamantina da Helena Morley, com a Diamantina descrita pelos viajantes, com a Diamantina do compositor Lobo de Mesquita. É desse tempo que me sinto quase fazendo parte, foi ele que construiu e constrói essa cidade e, de alguma forma, foi com ele que procurei estabelecer um diálogo.

Você chegou a visitar os cemitérios da cidade?

Sim, inclusive gostaria de ter fotografado o cemitério do Amparo, que está com vários túmulos destruídos, em meio ao mato. Há uma interessante construção em ruínas, ela tem umas caveiras esculpidas, é um prédio branco com uma parte toda descascada que mostra seu sistema de construção, feito de pedras e barro. Todas essas coisas estão abandonadas, quebradas. E a Igreja do Amparo está bem no centro de Diamantina. Isso assusta um pouco. Quando abordo a situação de Diamantina, estou falando de uma cidade especialíssima, que é única no Brasil pelo seu passado, pelo que construiu, pelo que foi. Uma cidade que nos abre para um outro tempo, para um outro pensamento, importantíssimos em nossa formação. E, no entanto, parte disso está sendo destruída e abandonada, não importa mais. Isso me entristece muito, pois é justamente esse passado que importa, não fosse ele, Diamantina seria uma cidade como as outras.

Na verdade, seu trabalho acaba assumindo a própria função do *vanitas*, que é uma espécie de advertência quanto à fugacidade da vida, atuando diante de nossa excessiva vaidade, lembrando que um dia todos vamos morrer.

A idéia do título para a série — *A morte sorridente* — está justamente relacionada a isso.

Há quanto tempo você trabalha em Diamantina?

Eu comecei a ir para lá nos anos 80, quando o Mercado Velho ainda funcionava e tinha a função de mercado mesmo. Eu conheci a cidade antes de as parabólicas estarem esparramadas por todo lado. Claro que tudo isso são contingências, a cidade avança, moderniza-se, mas essa modernização deve ser feita com consciência. Aquele paredão do Morro do Cruzeiro, diante da cidade, tem que ser tombado. Tem que ser proibida toda e qualquer construção naquele local. Nada é tão bonito e tão característico quanto uma montanha: o minério que deu nome a esses lugares, o ouro de Ouro Preto, o diamante de Diamantina, o chão, a serra, essas terras altas de Minas que são nossa identidade, essa cadeia do Espinhaço que nos diferencia.

Você gosta de pintar ouvindo música. Que músicas seriam incitadas por esse trabalho? Sinestesticamente, o que ele tocaria?

Com certeza, as pinturas que foram originadas do tema da morte têm peso, gravidade, mas eu não sei dizer exatamente o que elas tocariam. Acho que as partituras poderiam variar muito, conforme o espectador. Realmente, ouço música durante todo o tempo em que trabalho. Se estou alegre com o meu trabalho, a pintura pode ser catártica e pesada, mas a alma e o corpo sambam.

Por que esta escolha de “olhar Diamantina” pelo seu entorno?

Paulo Baptista: Meu trabalho de expressão pessoal em fotografia está quase todo ligado à paisagem natural. E em Diamantina, o natural, para mim, é o entorno da cidade: é um lugar onde venho trabalhando há bastante tempo, a ponta norte da Serra do Espinhaço. Essa região engloba o entorno próximo a Diamantina, num raio de 50km, no máximo — é a região de São Gonçalo, Milho Verde, o Pico do Itambé, o Parque do Rio Preto. Minhas fotos desses locais são uma seqüência do meu trabalho com a paisagem: eles são mais significativos, para mim, que a cidade propriamente dita. Na verdade, eu parto da cidade de Diamantina apenas como uma referência geográfica.

E você acha que estas imagens resgatam em algum momento a pureza que a cidade perdeu, em virtude da sua ocupação? Será que elas falam daquilo que a cidade foi antes de ser a Diamantina que conhecemos hoje?

Acho que não. A cidade de Diamantina é bastante antiga. Obviamente, o cenário natural reproduz um pouco o século XVIII, e algumas regiões devem ter sido muito parecidas com o que essas fotografias mostram hoje. Mas não estou muito interessado no que elas eram em 1700, por exemplo, na fundação do Arraial do Tijucu. Interessa-me como tudo isso é hoje e como vai ser daqui pra frente. Tento, em minhas fotos, preservar um pouco do que a região é hoje, por causa do que está acontecendo. O que era há duzentos anos atrás, já era, já foi. Na verdade, não tenho como tentar resgatar isso, então não busco muito esse olhar. O fato é que a cidade de Diamantina não está presente em meu

trabalho. A paisagem urbana, de maneira específica, não me interessa aqui.

A questão é que, de certa forma, as imagens trazem esse sentimento de algo ainda intocado.

A fotografia da paisagem, no meu caso, passa muito pela preocupação com a natureza, com o estado da natureza e com a relação entre as pessoas e a natureza. Não é possível desvincular este trabalho dessa reflexão. Certamente, há uma faceta pessoal nas imagens que nem é tanto a do registro, mas a de me entender como parte do mundo. É isso que tento fazer por meio da fotografia, buscando nos lugares aonde vou o que é importante para mim. Busco, de certa maneira, interpretar em imagens o sentimento que seja importante naquela hora, naquele momento, naquele lugar. Isso acontece, em noventa por cento dos casos, nos lugares isolados, com pouca ou nenhuma ocupação humana.

Muito dessa experiência passa por lugares que, como você disse, parecem intocados, embora naquela região nada seja de fato intocado. No conjunto de imagens que selecionei para o livro há um pouco dessa preocupação. Porém, mais que isso, essas são fotografias feitas em lugares nos quais me sinto bem. Esse registro não acontece especificamente porque esses espaços aparentem ser mais ou menos intocados, mas porque eles, em dada situação, me atraem de alguma forma. Certamente isso passa um pouco pela idéia de preservar em imagens o estado atual das coisas. Desta forma, há essa preocupação com o intocado, com algo meio prístino, mas este não é um ato radical. Outros fotógrafos buscam mostrar o que já está degradado,

até mesmo como opção ideológica e política. Eles acham, por exemplo, que no mundo existe pouca coisa que possa ser considerada intocada e não vêem sentido nisto, de mostrar o intocado, pelo contrário, eles querem mostrar alguma coisa da paisagem, mas assumindo e evidenciando as situações de degradação.

E as suas imagens trazem um pouco a contramão disto, que é provocar uma preocupação ecológica através do belo, do que ainda está vivo. É fomentar a preocupação pela preservação do que ainda existe.

Nesse caso, o belo se configura mais no sentido de algo que quero guardar, e ter a possibilidade de mostrar a outras pessoas. Muitas vezes, a sensação que minhas fotos provocam nas pessoas é justamente a de se perguntarem: “Mas isto é assim?”. E às vezes são fotografias de lugares conhecidos, onde as pessoas circulam, mas não param para olhá-los de forma mais atenta.

O que é o contrário do que você faz, não é? Quanto tempo, em média, você leva para fazer uma imagem?

Levo dias. Para você ter uma idéia, nos quinze dias em que fiquei em Diamantina, produzi trinta e poucas fotos em preto e branco: uma média de duas fotografias por dia. Se faço três ou quatro imagens num dia, é muita coisa. A paisagem exige isso. É um processo demorado, introspectivo, não é algo possa ser feito num ritmo acelerado, inclusive por causa do equipamento que exige.

O que acaba sendo um processo muito parecido com o dos viajantes do século XVIII, que passaram inclusive

pelo entorno de Diamantina registrando, desenhando, pintando o que lhes interessava.

Para mim, há muito de descoberta nessas coisas, embora todos os lugares sejam, obviamente, já bastante explorados. Às vezes, vou a lugares em que nunca estive antes: por exemplo, o parque do Rio Preto. Aí há um processo mais difícil de fotografar, porque tenho que me acostumar com o lugar, apreender um pouco do que ele está me dizendo, para produzir uma imagem que seja realmente relevante. Mas há também muito dessa sensação da exploração, de ver coisas novas e observar como isso tudo se traduz em sensações — o que imagino seja um pouco do que estes exploradores e viajantes enfrentavam. Atravessar o Brasil no século XVIII era um trilhão de vezes mais inóspito que visitar um parque estadual hoje. E era algo completamente diferente do que eles estavam habituados a ver. Eles não tinham nenhuma referência do que iriam enfrentar. Os relatos dos primeiros desbravadores têm descrições fantásticas da vegetação e dos animais. Há desenhos completamente malucos, de animais que nem supunham existir. O jeito como eles interpretavam um tatu, por exemplo, recriava um animal completamente diferente do real. Isso nos mostra um pouco como eram suas experiências de descoberta, de contato com o desconhecido.

Você também faz isso nas fotografias em preto e branco — uma espécie de transmutação da realidade — quando, por exemplo, recorta determinado elemento da paisagem e o transforma?

Claro, trata-se de uma interpretação visual de alguma coisa. Obviamente, isso tem a ver com o que penso,

com minha forma de ver o mundo. Nesse sentido, essas não são fotografias naturalistas, documentais; o que me interessa, na verdade é, a partir do que está na paisagem, fazer aquilo se tornar uma imagem significativa. Embora pareçam ser muito descritivas, essas imagens não são necessariamente figurativas. Elas lidam com elementos concretos, é possível identificar tudo que está ali, mas é possível ver, em muitas delas, mais do que os objetos que estavam na frente da câmera.

O que é mais impressionante na paisagem fotografada?

Isso é um pouco complicado de definir. Em geral, o que me atrai é a morfologia, a geografia da região. Essa é uma região bastante diferente de outros lugares do Brasil. Há muita pedra e muita água, o tempo todo. A relação com a água, com o curso da água no meio do mato, tem muito a ver com o estado da alma, com a purificação, o frescor. A água me atrai muito. A pedra, por sua vez, tem relação com a solidez, a segurança. Essas formas me atraem, lido freqüentemente com elas.

Nas suas fotografias coloridas nesse livro, todas as coisas vêem o Pico do Itambé, e a inversão disto ocorre nas imagens em preto e branco, quando o pico vê todas as coisas. Seria possível uma relação entre a sua imagem como fotógrafo e a do pico, e ainda de ambos como elementos onipresentes?

Talvez, não tenho certeza. Creio que isso passa um pouco pela reverência ao ícone, no caso, o Pico. As montanhas têm algo de sagrado. É óbvio que o Pico

do Itambé não é uma grande montanha, mas na região ele tem o papel de ser uma referência geográfica. Essa série de vistas, da qual as imagens foram selecionadas, mostra como a mesma coisa pode ser vista de várias maneiras, que é o que a fotografia faz o tempo todo.

Então, o Pico do Itambé, nessa perspectiva, assume um pouco o próprio lugar do fotógrafo?

Não sei. Mas há algum sentido nisso, até mesmo por uma questão geográfica. Como na fotografia da sombra do Itambé, por exemplo. O que há nessa fotografia? Não dá para se ver a paisagem, ela é difusa, confusa, vê-se um pouco da vegetação mas, principalmente, a sombra, que é quase um auto-retrato do Pico. Talvez possa passar um pouco por essa idéia, mas nunca pensei no que pudesse haver de auto-referência nisso.

É engraçado porque, inconscientemente, você acaba fazendo essa ponte.

Talvez, pode ser que inconscientemente tenha algo assim. Afinal, por que você fotografa um lugar? Porque o lugar tem algo a ver com você. As fotografias em preto e branco, mesmo sendo diferentes, poderiam ter sido feitas em outro lugar, elas não são exclusivas da região de Diamantina. Elas não têm uma referência precisa. Já as fotografias do Pico do Itambé são especificamente geográficas. Não sei exatamente em que ponto temos o jogo, há uma frase do Didi-Huberman que fala de algo parecido com “o que vemos e o que nos olha”. É isso, o que observamos e o que nos observa. A paisagem, para mim, é o resultado final de minhas fotos, ela tem uma carga muito forte em termos do que aquele lugar significa para mim. Então, respondendo a isso. O fato de eu

estar em determinado lugar me modifica, e a maneira como fotografo depende da modificação que o lugar provoca em mim.

Como é feito o seu trajeto: por meio de mapas ou à deriva?

Nesse caso, por causa do tempo limitado, tive que fazer um roteiro bem definido. Eu estava com as cartas feitas pelo IBGE daquela região, mas quase não as usei.

A pergunta vem especialmente em função das referências cartográficas e o que é a paisagem na realidade. Você vê alguma diferença?

Algo que hoje me atrai são as informações do *Google Earth* — as fotografias de satélite em que se encontra qualquer lugar do mundo com uma precisão absurda, com a possibilidade de se colocar a imagem numa certa perspectiva espacial, tridimensional. Há lugares que se reconhece e a experiência visual vai sendo recuperada, a partir da experiência da imagem de satélite. Enfim, isso seria o uso da informação cartográfica de maneira mais paisagística. Seria possível tentar localizar os lugares a partir desse tipo de informação. Essas imagens podem ser vistas de forma simulada, em perspectiva, como se o observador estivesse naquele local. É uma experiência muito interessante procurar um lugar, os pontos de vista que se conhece, e reproduzir isso nas imagens que se vê no *site*. Outro dia, eu estava fazendo isso com um livro do Ansel Adams: observando fotos que ele fez no Parque de Yosemite, na Califórnia, e procurando encontrar o ponto de vista exato do fotógrafo, reconstituindo a sua fotografia através das imagens do satélite.

É interessante você apontar isso, porque às vezes o artista descreve um lugar, fotografa-o, pinta-o e o espectador não consegue reconhecê-lo na origem. Até que ponto vemos na imagem a paisagem real? A fotografia da paisagem não seria de outra natureza: uma natureza nascida do fotógrafo?

Certamente, a fotografia é outra realidade. A imagem fotográfica não é o que está na frente da máquina, é uma interpretação feita por meio de um zilhão de interferências diretas e indiretas. É por isso que faz sentido eu mostrar as minhas fotos para as pessoas: porque não se trata de uma duplicação da realidade, é a *minha realidade*. Na fotografia é difícil fugir desta afinidade com o real, mas o que se vê nela é, certamente, outra realidade.

Em certo momento você traz Cézanne como referência para seu trabalho. Esse mestre da pintura mostra que a luz está na cor, que ela se revela pela cor. Como você vê a luminosidade de Diamantina? E como convertê-la em preto e branco?

É meio maluco pensar isso em termos de fotografia, porque, na verdade, *isso é a própria fotografia*. Não se trata, apenas, de um dado a mais. A luz baixa, o céu de um azul vivo, em que as nuvens parecem ganhar presença: fotografamos por causa disso, esse é o assunto. No caso do preto e branco, a questão tonal na imagem é fundamental. Pense na imagem do Rio Preto com as pedras, o peso da imagem está no preto da água. Já na imagem do areal, a suavidade da areia quase branca é o que me interessa no lugar. Meu trabalho é quase todo centrado nisso, não dá para pensar nessas fotografias sem essa preocupação. Nesse caso, a luz

é um elemento fundamental, seja na escala tonal do preto e branco, seja nas cores.

Os títulos das fotografias trazem o nome do lugar fotografado, uma referência dele. Você considera esse trabalho uma espécie de Diário de Bordo?

Mais ou menos, passa por aí. Mas é algo mais pessoal: eu tenho uma fotografia, por exemplo, cujo nome é “Salto superior da Garganta do Diabo, Rio Tangará, 1990”. Só que, na verdade, esse rio não existe, trata-se de um córrego, que tem outro nome. Mas o título da foto é esse porque, para mim, não há o ribeirão tal, é o Rio Tangará.

E o título é tão detalhado que a gente até acredita que este lugar exista.

Mas ele existe como nome da foto: a fotografia é minha, o nome é meu, e faço o que quiser com eles. Claro que esse é um caso específico, mas os títulos podem não ser apenas uma referência geográfica, eles são mais que isto, são também referências de uma geografia pessoal, de onde eu estava e de porquê eu estava ali, naquele momento. Há uma foto, de que gosto muito, que se chama “Alto do Palácio, nuvens, Serra do Cipó”. Alto do Palácio é uma região, mas não importa muito onde ela fica. O que me marcou ali foram as nuvens que são o destaque da foto, são a razão de eu estar ali, naquele momento, mesmo que isto não seja tão evidente na fotografia.

Os títulos seriam então uma espécie de código cifrado?

Se você pensar bem, todo nome é assim. Quando você

dá nome a um filho, você pensa dessa forma, sobre o que aquele nome significa para você.

Quando você fotografa, acaba fazendo um recorte da paisagem. Pensando nisso, é também possível descrever o que não está nas fotografias escolhidas? O que ficou fora do enquadramento?

Na verdade, é mais difícil descrever o que se está vendo, porque cada um vê algo completamente diferente dos outros. É uma sensação óbvia, por exemplo, no caso de minhas fotos, a relação com tal lugar e tais objetos, mas você infere uma quantidade enorme de coisas que só fazem sentido para você. Fotografo e mostro o que faço por uma questão muito pessoal, que diz respeito à relação com o planeta. São perguntas como: O que vai acontecer com ele? Como meu filho vai ver essa paisagem? Como os filhos dele vão vê-la? Fotografo exatamente para ter alguma referência disso, porque não sei o que vai acontecer. Quando faço a foto de uma pedra dentro da água, não estou falando somente daquela pedra. Estou falando da possibilidade de existir água. Quando mostro o Parque Estadual do Itambé, estou falando da possibilidade de existência de um lugar em que se contempla cem quilômetros ao redor e não se vê uma casa sequer: olha-se do alto do morro e não há uma chaminé, uma indústria, o asfalto não chega até o cume. Um pouco da minha opção por fotografia de paisagem passa por isso: deste modo, não tenho que estar aqui no estúdio fotografando uma produção de moda, por exemplo. A escolha desse tipo de fotografia passa um pouco pelo que você disse no começo o intocado, o belo. Não estou mais disposto a, necessariamente, ter de conviver com a confusão que o mundo está virando. Essas imagens têm esta cara: são um jeito de me entender no

mundo por meio dos lugares onde me sinto bem.

Minha pergunta inicial era sobre o porquê do entorno. O que esse entorno diz a respeito de Diamantina?

Não sei. Para quem é da região, principalmente para os mais antigos, talvez seja mais fácil entender a cidade conhecendo seu entorno. Nesse entorno, mas não necessariamente em minhas fotos desse entorno, há muita coisa que existiu em Diamantina e já não existe mais. Há uma ocupação predominantemente rural, há a exploração do garimpo e isso é a história de Diamantina. Se as pessoas conseguem fazer essa ponte, conseguem também entender melhor a cidade. Incomoda-me muito nos lugares a perda da memória. Tudo acontece muito rápido. As pessoas que vêm de fora às vezes não sabem onde estão chegando. Quando se cresce ali, mas não se tem quem conte a história do lugar, não se entende o lugar e, conseqüentemente, não se consegue recuperar o seu passado. Com essa realidade, não se consegue planejar um futuro que se apóie nesse passado, projetando um outro futuro. É por isso que se constroem prédios totalmente destoantes da arquitetura da cidade. Talvez, se for possível recuperar um pouco da história, por meio do que hoje ainda é o entorno da cidade, talvez se consiga não fazer essas aberrações.

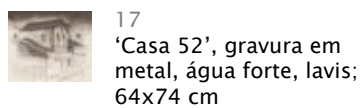
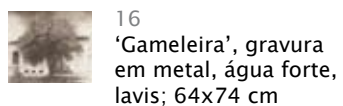
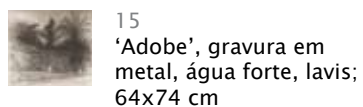
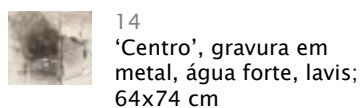
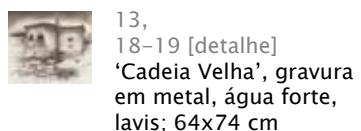
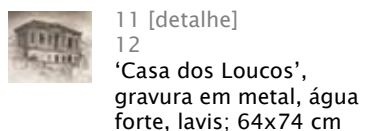
Quando me foi proposto um olhar sobre Diamantina, eu disse que meu olhar não seria sobre a cidade, seria um olhar indireto. Acho que a relação do entorno funciona de forma que ao se abrir um pouco a cabeça para perceber como pode ser esta ponte com a cidade, consegue-se entendê-la, talvez não por meio das fotos, mas de uma procura pelo que está em volta dela.

Acho que isso faz muita falta em cidades como Belo Horizonte. Por que Belo Horizonte é diferente de São Paulo, por exemplo? Em parte por causa da geografia. É lógico que toda a formação econômica e política do lugar é relevante, mas a geografia, de certa forma, determina o astral, o clima da cidade. A relação que temos com a cidade, o jeito de as coisas funcionarem dentro dela, passa um pouco por isso. Em Diamantina, essa relação com o entorno talvez determine a maneira como as pessoas vivem lá. É óbvio que, numa cidade do porte de Diamantina, essa relação está muito mais presente. O entorno de Diamantina está a duzentos metros da cidade e não a cem quilômetros. Não sei dizer se essas imagens são de alguma maneira significativas para as pessoas de fora perceberem Diamantina: se, por meio de um livro, elas perceberão isso que estamos falando. Mas quem conhece a região faz a associação, e, mesmo que não a faça, sente as imagens como algo mais próximo de seu universo.

Ou seja, suas imagens acabam se tornando um vestígio da memória da cidade.

Acho que sim. Só não diria que há aqui uma tentativa de fazer isso para outras pessoas. Eu não sei se quero mostrá-las para as pessoas e dizer: "Olhem isto aqui, isto é Diamantina!" Elas vão ver o que quiserem ver, embora, para mim, sejam imagens importantes. Talvez isto seja pretensão demais, mas se mostrarmos essas fotografias para um habitante de Diamantina, talvez ele se reconheça nelas. Talvez, para algumas pessoas, uma fotografia em preto e branco, que traz um monte de pedras dentro da água, faça com que as pessoas se enxerguem nela, porque possuem isto dentro delas: a intimidade com o local.

ÍNDICE DAS OBRAS



CLÉBIO MADURO

Intervenções,
fotografia,
agosto de 2005

Biribiri



Represa de Biribiri



Diamantina

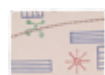


FABRÍCIO FERNANDINO

A – sem título, aquarela sobre
papel canson, 17x24 cm aprox.



B – sem título, aquarela sobre
papel artesanal, 21x29 cm aprox.



C – sem título, aquarela sobre
papel chinês, 31x43 cm aprox.



MÁRIO AZEVEDO

Da série 'Pinturas de teto: a morte
sorridente', sem título, têmpera
sobre chassi de madeira,
160x210 cm.



50-51 [detalhe]

49 [detalhe]



48 [detalhe]



'Baú de Ossos' – da série
'Pinturas de teto: a morte
sorridente', têmpera
sobre chassi de madeira,
160x210 cm.

MÁRIO ZAVAGLI

Fotografias em preto-e-branco:
negativos 4x5 polegadas,
ampliações sobre papel de gelatina
e prata com viragem em selênio.



"Pedras, na ponte
quebrada, Biribiri"

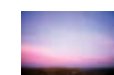


"Areia e pedras,
Lajeado, Milho Verde"



"Rio Preto, Parque
Estadual do Rio Preto"

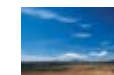
Fotografias em cores: diapositivos
35 mm, impressão a jato de tinta
sobre papel.



"Pico do Itambé, árvore,
da estrada para Santo
Antônio"



"Pico do Itambé, árvore,
da estrada para Santo
Antônio"



"Pico do Itambé, nuvens,
no caminho de São
Gonçalo"



"Amanhecer no Pico do
Itambé, olhando para o
oeste"

PAULO BAPTISTA

CURRÍCULOS

Gravador e professor de gravura na Escola de Belas-Artes da UFMG desde 1978. Participou de várias exposições coletivas e individuais, com prêmios em diversos salões. Seu trabalho é uma referência nacional em gravura em metal, com significativa pesquisa nos processos técnicos de gravação e reprodução. Com grande reconhecimento pelos colecionadores, suas gravuras fazem parte de um grande número de coleções particulares e públicas.

Escultor e professor de escultura da Escola de Belas-Artes da UFMG. Graduado em pintura e escultura, com mestrado em Artes Visuais também pela EBA/UFMG, o artista ocupa o cargo de Diretor de Ação Cultural (DAC/UFMG) desde março de 2003. Possui intenso envolvimento com atividades artísticas, acadêmicas, de extensão e projetos de ensino. Contam em seu currículo, mais de duzentas exposições entre individuais e coletivas, além de dezenas de curadorias, instalações, intervenções ambientais, publicações e premiações. Possui um significativo número de esculturas públicas e em coleções particulares.

Leciona desenho e pintura desde 1995 na Escola de Belas Artes da UFMG, onde se graduou em Desenho e Gravura, e fez mestrado em Poéticas Visuais. Atualmente conclui Doutorado em História, Teoria, e Crítica de Arte no Instituto de Artes da UFRGS, pesquisando “textos de artistas”. Transita entre o lirismo e a ordem, a pintura e o desenho, partindo de escritas e estruturas, signos e símbolos, casas e mapas, em uma espécie de viagem pelo fazer. Premiado em importantes Salões de Arte, no Brasil e no exterior, já realizou várias mostras individuais, participando ainda de outras tantas exposições coletivas.

Pintor, desenhista, gravador e professor adjunto da Escola de Belas-Artes da UFMG. Realizou cerca de vinte e cinco exposições individuais e participou de mais de duas centenas de mostras coletivas, no Brasil e no exterior. O artista conta com inúmeras premiações e é reconhecido internacionalmente pelas suas aquarelas. Suas pinturas em grandes formatos merecem destaque pela investigação dos processos formais e pictóricos, que fundamentam uma nova expressão na arte contemporânea. Sua obra figura nos principais acervos públicos e privados do país.

Fotógrafo e professor de Fotografia na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Mestre em Artes Visuais, coordena pesquisas relacionadas ao uso de processos de fotografia digital na documentação de obras de arte e outros bens culturais. Trabalhando com câmeras de grande formato, o fotógrafo tem o foco de seu trabalho pessoal voltado para a paisagem natural, associando um rigor científico à poética do olhar. Seu trabalho está representado em diversos livros e presente em acervos privados e de instituições como o Museu de Arte de São Paulo e o Museu da Fotografia de Curitiba.



CLÉBIO MADURO



FABRÍCIO FERNANDINO



MÁRIO AZEVEDO



MÁRIO ZAVAGLI



PAULO BAPTISTA



LEI DE INCENTIVO



PATROCINADOR

OLHAR DIAMANTINA

concepção/coordenação

Fabício Fernandino

revisão de texto

Maria Antonieta Pereira

entrevistas

Renata Lobato

produção

Tatiane Fontes

reprodução fotográfica

Paulo Baptista

retratos

Clébio Maduro – Pedro Peixoto
 Fabrício Fernandino – Foca Lisboa
 Mário Azevedo – José Israel Abrantes
 Mário Zavagli – Eugênio Sávio
 Paulo Baptista – Patricia Llamosas

projeto gráfico

kurtnavigator

promoção

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

realização

DAC – Diretoria de Ação Cultural da UFMG
 Av. Antônio Carlos, 6627, Reitoria/ 6º andar
 Belo Horizonte – MG – CEP: 31270-010
 Tel: (31) 3499-4063
www.ufmg.br/dac

Este trabalho foi realizado entre julho e agosto de 2005, dentro das atividades do 37º Festival de inverno da Universidade Federal de Minas Gerais, no Programa Artista em Residência: Olhar Diamantina.

promoção



UNIVERSIDADE FEDERAL
DE MINAS GERAIS

realização



DIRETORIA DE AÇÃO
CULTURAL DA UFMG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

reitora

Prof^a. Ana Lúcia Almeida Gazzola

vice-reitor

Prof. Marcos Borato Viana

diretor de ação cultural

Prof. Fabrício Fernandino

EXPEDIENTE