

ARTE
BRA

TATIANA ALTBERG



ARTE
BRA
TATIANA
ALTBURG

ARTE
BRA
TATIANA
ALTBERG



Secretaria de
Cultura e Economia Criativa



GOVERNO DO ESTADO
RIO DE JANEIRO

SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO





Este trabalho está licenciado por Creative Commons Atribuição – Uso não comercial
[This work is licensed a Creative Commons Attribution – Noncommercial]

O Governo Federal, o Governo do Estado do Rio de Janeiro, a Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro, através da Lei Aldir Blanc, apresentam o livro ARTE BRA Tatiana Altberg [Federal Government, Government of Rio de Janeiro and Department of Culture and Creative Economy, through the Lei Aldir Blanc law present the book ARTE BRA Tatiana Altberg]

COORDENAÇÃO EDITORIAL [EDITORIAL COORDINATION]
Luiza Mello e [AND] Marisa S. Mello

CONCEPÇÃO DO PROJETO [PROJECT CONCEPTION]
Automática Edições

ORGANIZAÇÃO [EDITORS]
Luiza Mello, Marisa S. Mello e [AND] Tatiana Altberg

DESIGN [DESIGN]
Dinamo
Alexsandro Souza

ASSISTENTE EDITORIAL E PESQUISA [EDITORIAL ASSISTANT AND RESEARCH]
Ana Pimenta

PRODUÇÃO [PRODUCTION]
Automática

ESCANEAMENTO E TRATAMENTO DAS IMAGENS
[SCANNER AND IMAGE PROCESSING]
Dinamo
Eduardo Monezi
Tatiana Altberg
Thiago Barros

REVISÃO [COPY EDITING]
Duda Costa

VERSÃO [ENGLISH VERSION]
Paul Webb

REVISÃO DA VERSÃO INGLÊS
[ENGLISH VERSION PROOFREADING]
Ana Pimenta
Luiza Leite [Trajectories – Encounters – Processes]
Pedro Vainer [The light came softly]

TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA [TRANSCRIPTION OF THE INTERVIEW]
Ayla P. Gomes

TRATAMENTO DO ÁUDIO DAS ENTREVISTAS [INTERVIEW AUDIO EDITING]
Vini Pitanga

GESTÃO [MANAGEMENT]
Marisa S. Mello
Ayla P. Gomes
Geane Lino

ASSISTENTE ADMINISTRATIVO [MANAGEMENT ASSISTANT]
Paulino Costa Neto

AUTOMÁTICA EDIÇÕES LTDA
Rua Gal. Dionísio, 53 – Humaitá 22271-050
Rio de Janeiro – RJ – Tel.: (21) 3283-1558
contato@automatica.art.br – www.automatica.art.br

Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro [Department of Culture and Creative Economy]

GOVERNADOR [GOVERNOR]
Cláudio Castro

SECRETÁRIA DE ESTADO DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA
[SECRETARY OF STATE FOR CULTURE AND CREATIVE ECONOMY]
Danielle Barros
SUBSECRETÁRIO DE PLANEJAMENTO E GESTÃO
[UNDER SECRETARY FOR PLANNING AND MANAGEMENT]
Vitor Corrêa

CHEFE DE GABINETE [CHIEF OF CABINET]
Windson Maciel

FOTOGRAFIA [PHOTOGRAPHY]
Todas as fotos não creditadas ao longo do livro são de autoria de Tatiana Altberg [All uncredited photos throughout the book are by Tatiana Altberg]

**DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO DA PUBLICAÇÃO (CIP)
DE ACORDO COM O ISBD**

A786

Arte Bra Tatiana Altberg [recurso eletrônico] / organizado por Tatiana Altberg, Luiza Mello, Marisa S. Mello; revisado por Duda Costa; projeto gráfico de Alexsandro Souza; pesquisadora Ana Pimenta. — Rio de Janeiro: Automática Edições, 2021.

200 p. — (Coleção Arte Bra)

ISBN 978-65-89579-01-4 (Ebook)

1. Fotografia. 2. Artes visuais. 3. Arte Contemporânea Brasileira. I. Altberg, Tatiana. II. Mello, Luiza. III. Mello, Marisa S. IV. Costa, Duda. V. Souza, Alexsandro. VI. Pimenta, Ana. VII. Título.

2021-1477 CDD: 770

CDU: 77

Elaborado por Wagner Rodolfo da Silva - CRB-8/9410

Índice para catálogo sistemático:

1. Fotografia 770

2. Fotografia 77

- 9 APRESENTAÇÃO
12 INTRODUCTION
LUIZA MELLO E [AND] MARISA S. MELLO
- 17 A LUZ CHEGAVA DE MANSINHO
18 THE LIGHT CAME SOFTLY
LAURA ERBER
- 39 PERCURSOS –
ENCONTROS –
PROCESSOS
- 40 TRAJECTORIES – ENCOUNTERS – PROCESSES
RAQUEL TAMAIO
- 203 CADERNO DA ARTISTA
ARTIST'S NOTEPAD
- 231 CONVERSA
232 CONVERSATION
TATIANA ALTBERG COM [WITH] ALEXANDRE SEQUEIRA,
ANA PIMENTA, AYL A GOMES, LUIZA LEITE, LUIZA MELLO,
FLORA SÜSSEKIND E [AND] MARISA S. MELLO
- 275 CRONOLOGIA
296 CHRONOLOGY
- 306 PRODUÇÃO E BIBLIOGRAFIA
PRODUCTION AND BIBLIOGRAPHY



APRESENTAÇÃO

Apresentamos o décimo segundo volume da coleção ARTE BRA, sobre a trajetória de Tatiana Altberg. Conhecemos Tatiana e seu trabalho com fotografia *pinhole* há dez anos, quando iniciamos nossa parceria com o Observatório de Favelas no Galpão Bela Maré. Nesse período, pudemos acompanhar de perto algumas de suas realizações, como a estreia do filme *CAIO*, a Residência Artística Setor Público (RASP), *A Maré de casa*, entre outros. Gostaríamos de agradecer a Tatiana pela confiança e parceria na condução da publicação. E agradecer a colaboração das muitas pessoas que se somaram ao projeto e o fizeram acontecer.

A artista e poeta Laura Erber foi convidada a escrever um texto inédito, que destaca a dimensão relacional da fotografia; e também as articulações entre imagens e palavras. A costura varia em cada nova proposta elaborada por Tatiana: trabalhar um texto já pronto, reapropriá-lo e traduzi-lo para outro contexto; uma imagem que revela um pensamento ou sentimento, acompanhado de palavras que se somam e multiplicam os sentidos; um encontro entre texto e palavra, a fabulação de novos mundos ou resignificação do existente. Segundo Laura, “um dos interesses despertados pelo trabalho e pela trajetória de Altberg concerne justamente ao lugar das imagens no mundo e à nossa negociação com o mundo das imagens”, “laboratório de investigação do lugar sensível de cada um e do próprio fazer artístico como fato social posicionado num mundo fraturado no qual o próprio cotidiano é vivido como crise”.

Todavia, não são nem as imagens, nem as palavras o mais relevante nesse processo, mas as pessoas. Em geral,



P 6-7
**PRIMEIRAS
IMAGENS.**
1993-1994
cromo 35 mm
[35 MM COLOR
TRANSPARENCY FILM]
Sul da Bahia, BA

TAQUARUÇU.
1995-1996
cromo 35 mm
[35 MM COLOR
TRANSPARENCY FILM]
Pontal do
Paranapanema, SP



INTRODUCTION

LUIZA MELLO AND MARISA S. MELLO

We are pleased to present the twelfth volume of the ARTE BRA collection, on Tatiana Altberg. We have been aware of Tatiana and her work with *pinhole* photography since, ten years ago, we entered into a partnership with the Favelas Observatory at Galpão Bela Maré. Since then, we have had the opportunity to follow some of her creative work quite closely, including the launch of the film *CAIO*, the Public Sector Artist Residency (RASP), *A Maré de casa* [Maré at Home], and others. We are most grateful to Tatiana for putting her trust in us and assisting in the production of this publication. We would also like to thank the many other individuals whose contributions have made this project possible.

The artist and poet Laura Erber was invited to write a previously unpublished text, emphasizing the relational dimension of photography and also the connection between words and images. The way in which Tatiana stitches these two elements together varies from work to work. Sometimes she uses a ready-made text, re-appropriating it and translating it into a different context; sometimes an image that reveals someone's thoughts or feelings is accompanied by words that add new meanings; on other occasions, texts and words are brought together to create new worlds or to confer new meaning on the existing world. According to Laura, "one especially interesting aspect of the history of Altberg's work concerns the place that images occupy in the world and the way that we enter into negotiations with the world of images". It is a "laboratory for the investigation of the inner sensitivity of each individual and the production of art as a social fact positioned in a

fractured world, in which everyday life itself is experienced as a crisis".

However, it is the people rather than either the words or the images that are the most important part of this process. In general, each volume of the ARTE BRA Collection has presented a selection of previously published texts on the work of the artists. In this volume, we explore some of Tatiana's projects in greater depth, with the artist herself organizing, arranging and editing her work. To help outline the course of her development as an artist, and the relations with others and working processes she has developed, Tatiana invited her longtime partner, the researcher Raquel Tamaio, to write about some aspects of her work, explaining their meaning and presenting the fundamental features of her artistic trajectory.

The online conversation involved the participation of the Automatica team, Ana Pimenta and Ayla Gomes, the essayist and researcher Flora Sússekind, who works as an associate professor of Aesthetics and Drama Theory on the Postgraduate Program in Dramatic Arts at the Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO), Luiza Leite, the writer, researcher and artist, who has worked with Tatiana on numerous occasions, and Alexandre Sequeira, artist, photographer and professor at the Faculty of Visual Arts of the Federal University of Pará (UFPA).

The conversation turned to Tatiana's most recent experiments, conducted, as part of her Master's research, during the COVID-19 pandemic, using the artist's own body. In the Artist's Notebook, Tatiana presents this most recent series of images.

na Coleção ARTE BRA, apresentamos uma seleção de textos já publicados sobre o trabalho dos artistas. Neste volume, optamos por nos aprofundar em alguns dos projetos desenvolvidos por Tatiana, que sistematizou, organizou e editou os conteúdos dos seus trabalhos. E para sintetizar seus percursos, encontros e processos, Tatiana convidou a pesquisadora e parceira de longa data Raquel Tamaio para escrever sobre alguns aspectos de suas criações, traçando sentidos e apresentando os movimentos fundamentais de sua trajetória.

A conversa on-line contou com a participação da equipe da Automatica, Ana Pimenta e Ayla Gomes; com a ensaísta e pesquisadora Flora Sússekind, que trabalha como professora associada na Graduação em Estética e Teoria do Teatro e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO); com Luiza Leite, escritora, pesquisadora e artista que colaborou com Tatiana em diversos momentos; e com Alexandre Sequeira, artista plástico, fotógrafo e professor da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal do Pará (UFPA).

A conversa nos levou às experimentações mais recentes da artista, desenvolvidas na pandemia com o próprio corpo, como parte da pesquisa de mestrado. No Caderno da Artista, Tatiana apresenta esta última série de imagens.

Por fim, a cronologia demarca os acontecimentos no tempo. É possível apreender o processo de constituição da fotógrafa, da artista e da educadora sensível, que trabalha para aproximar pessoas, imagens e palavras. Mensageira entre mundos, interiores e exteriores.

Em uma de nossas últimas trocas de mensagens, Tatiana relacionou alegria e movimento aos nossos fazeres. Compartilhamos aqui a alegria do encontro como motivo para seguir fazendo:

“Outro dia participei de uma conversa virtual do projeto de pesquisa 'Zona de contato' na Universidade Federal do Pará, a convite do Alexandre Sequeira com a artista Brígida Campbell. Durante o encontro ela leu um pequeno texto que ao final

P 10-11
OLHAI POR NÓS,
2002
filme PB 35 mm
[35 MM B&W FILM]
Basilica de
Aparecida, SP

Finally, the chronology presents Tatiana's life in chronological order, showing how she developed her acute sensibilities as a photographer, artist and educator and how she works to bring together words, images and people, and serves as a messenger communicating between inner and outer worlds.

In one of our final exchanges of messages, Tatiana described our work in terms of joy and movement. We share here something of the joy of this highly motivating meeting.

"The other day, I took part in a virtual conversation with the artist Brígida Campbell as part of the "Contact Zone" research project at the Federal University of Pará. During the meet-

ing, she read out a short text that ended with the words, 'Happiness is a movement.' This phrase resonated with us all.

And it is good that the work we have been doing in our meetings with so many special people can provide good inspiration for other special people. When launched, I hope that it will also provide a breath of fresh air for others who have eyes to see and ears to hear. As Prince Hamlet might put it: the rest is silence. Or at least music!"

We leave you with these words and hope you enjoy reading this book.

dizia: 'A alegria é um movimento.' Essa frase ficou ecoando por aqui.

Em tempos tão complexos, e dolorosos, que bom que estamos exercendo a alegria com nossos trabalhos. A alegria é um movimento! E isso ninguém pode tirar da gente. É nossa micropolítica. A nossa alegria é a resposta a esses movimentos de aniquilamento da vida que estão girando na praça. A gente é mais forte, nossa força de conexão e amor pela vida é mais forte. Nossa possibilidade de nos alegrarmos é mais forte. E que bom que o trabalho que realizo a partir dos encontros com tantas pessoas especiais pode estar sendo vento bom para outras pessoas especiais. E que, quando lançado ao mar, espero que seja também sopro de vida para outras pessoas, aquelas que têm ouvidos para escutar e olhos para ver. E, como diria Hamlet, o resto é silêncio. Ou o resto é música!"

Boa leitura.



LAURA ERBER

A LUZ CHEGAVA DE MANSINHO

Em um mundo tão vasto como o nosso, olhar é um ato singular: olhar para algo é preencher toda a sua vida com isso, nem que seja por um momento.

OCEAN VUONG

Você pode fazer grandes coisas com baixa tecnologia.

LAURIE ANDERSON

LAURA ERBER é artista visual e poeta, autora de *Theodoro Theodor* [is a visual artist and poet, author of *Theodoro Theodor*].

Ela não guarda uma memória específica que enquadre no passado o desejo de um dia vir a se tornar fotógrafa. Sequer tem certeza de que chamá-la de fotógrafa seja apropriado. O termo “artista visual” poderá talvez abarcar com mais conforto a natureza propositiva e colaborativa do trabalho que vem desenvolvendo. Ainda assim, é insuficiente para dar conta da dimensão social e educativa, em sentido amplo, que suas atividades também mobilizam. Acato sua dúvida e me proponho a trazê-la para dentro deste texto. Ainda no rastro da memória, ela deixa claro que não foi o contato íntimo com uma câmera fotográfica o deflagrador do interesse por imagens. Em sua casa, cultivavam o hábito de fazer álbuns de família e registrar a vida em super-8. Como tantas outras famílias, a sua também produzia filminhos breves que depois eram assistidos na sala de casa, comentados por aqueles que se viam figurados na parede. Nessa qualidade agregadora da imagem, capaz de reunir pessoas em torno de algo que a elas diz respeito, aí sim ela reconhece um elo com o que vem fazendo há quase duas décadas. “A luz chegava de mansinho”, que tomo aqui como título, é uma

TAQUARUÇU,
1995-1996
cromo 35 mm
[35 MM COLOR
TRANSPARENCY FILM]
Pontal do
Paranapanema, SP

THE LIGHT CAME SOFTLY

LAURA ERBER

In a world myriad as ours, the gaze is a singular act: to look at something is to fill your whole life with it, if only briefly.

OCEAN VUONG

You can do great things with low-tech stuff.

LAURIE ANDERSON

She has no specific memory of a precise moment in the past when the desire to one day become a photographer took hold of her. She is not even sure whether it is correct to call her a photographer. The term “visual artist” is perhaps more suitable, given the propositional and collaborative nature of the work she has been developing over the years. Even so, it fails to account for the social and educational dimension — in the broadest sense — which her work also possesses. I understand her misgivings in this regard and have tried to incorporate them into this text. Still on the subject of memory, she makes it clear that it was not intimate contact with a photographic camera that sparked her interest in images. During her childhood, her family had been in the habit of putting together family albums and recording their day-to-day lives on Super-8. As with many other families, her own family also made short films, which were later watched in the living room and commented on by those who appeared on screen. It is in this unifying quality of the image — that of bringing people together around a shared interest, or around something to which they can relate — that Altberg sees a link with the work she has been doing for almost two decades now. The phrase “The light came softly”, which I have chosen for the title of this text, was first employed by Tatiana Altberg to describe an intuitive realization, through which she came to see the photographic gaze

as something that can free itself from and go beyond photography proper. Photography, she says, entered her life as a potential for closeness, entangled in a mesh of human words. Tatiana Altberg’s work appears to achieve precisely this: an affirmation of the image as an experience that conjures up, and is conjured up by, the word. Altberg remembers having been an observant child, which fits perfectly with an artistic career driven by the possibility of making contact and spending time with different people. The relational dimension of photography—not only the creation, but also the sharing of images—is perhaps the very essence of her work. The image ceases to be an overvalued object whose sole purpose is exposition, and instead becomes the framework for a relationship that binds the subjects that create it to the outside world by way of an intimate word. Her works, which belong as much to all those who attend her workshops as they do to the artist herself, evince the existence of a vital relation between words and images in our constitution as speaking and thinking subjects. In this case, the verb “see” designates, as Marie-José Mondzain puts it, “acts of exploration and reflection in relation to the sensible world”.¹ If, for the sciences that concern themselves with classifying the species, *Homo sapiens* is a creature that has the capacity to think and to know, then *Homo spectator* is a creature that “produces signs that enable it to see and hear, to make the movements of its desires and thoughts seen and heard”.² This human spectator first appeared in prehistory and emerged with the birth of the imaginary as “one who, when confronted with the frightening spectacle that is the world, perceives his weakness and uses the resources he has mastered to inscribe himself in it”.³

Still in on the subject of memory, Altberg recalls one trip in particular—a

frase usada por Tatiana Altberg para descrever um momento importante de descoberta intuitiva, quando passa a perceber o olhar fotográfico como algo que se libera e vai além da fotografia propriamente dita. A fotografia, diz ela, entrou em sua vida como possibilidade de aproximação, enredada numa trama de palavras humanas. É essa afirmação da imagem como experiência que desperta a palavra e por ela é despertada que o trabalho de Tatiana Altberg parece realizar. Altberg se lembra de ter sido uma criança observadora, e isso ressoa de maneira perfeita numa trajetória criativa movida pela possibilidade de fazer contato, de estar junto. A dimensão relacional da fotografia — construir imagens, mas também partilhá-las — é talvez o cerne de sua prática. A imagem deixa de ser um objeto superqualificado que dá a ver para tornar-se o nome de uma relação que ata os sujeitos que a produzem à sua exterioridade através de uma palavra íntima. Seus trabalhos, que são tão seus quanto de todos os que com ela realizam oficinas, mostram que existe uma relação vital entre as palavras e as imagens na constituição dos sujeitos falantes e pensantes que somos. O verbo “ver” designa aqui, como quer Marie-José Mondzain, “operações de exploração e reflexão sobre o mundo sensível”.¹ Se, para as ciências que se ocupam de classificar a espécie, o *Homo sapiens* é aquele que tem a capacidade de pensar e de saber, o *Homo spectator* é aquele que “produz signos que lhe permitem ouvir e ver, dar a ouvir e dar a ver os movimentos do seu desejo e do seu pensamento”.² Esse espectador humano que somos surge na pré-história e emerge com o nascimento do imaginário para ser “aquele que, diante do espetáculo assustador, percebe a medida de sua fraqueza e inscreve os recursos do seu domínio”.³

Puxando ainda pela memória, Altberg acaba por se deter sobre a lembrança de uma viagem. Uma estadia em Trancoso, Bahia, na companhia da irmã mais velha e de seus amigos. Contrariando o que seria o habitual registro adolescente de férias, em vez de fotografar o grupo com quem viajava, resolve sair com a câmera para “olhar as coisas em volta”. Ela queria, em suas próprias palavras, “procurar, mais longe do que em meu entorno imediato, o que fotografar. Lembro de ter feito fotos de um píer destruído, as estacas soltas no mar, flutuando em direção ao horizonte. Lembro bem dessas imagens agora

1
MONDZAIN,
Marie-José. *Homo
spectator*. Lisboa
[Lisbon]: Orfeu Negro,
2015. p. 18.

2
Idem, p. 15.

3
Ibidem.



CRUZEIRO, 2001
filme PB 35 mm
[35 MM B&W FILM]
Ilha de Itamaracá, PE

que te escrevo''. Outra lembrança, já no âmbito de sua formação profissional, é de quando foi assistente da fotógrafa Ana Jobim na elaboração das imagens de um livro inspirado no olhar de Tom Jobim. O projeto levou-a para o interior do Brasil, e nas horas vagas Altberg saía com a câmera para fotografar as pessoas dos vilarejos por onde passavam.

A incursão nas memórias de Tatiana Altberg tem aqui o sentido de inscrever sua trajetória num tecido de gestos e interesses que extravasa as noções de carreira artística e até de profissão bem definida. Seu percurso foge à ideia de currículo que viria dar acesso a um status artístico e se coloca como uma estratégia contra o isolamento e uma aposta na experiência social, na experiência de contato. Parece-me importante evitar que sua prática seja capturada por parâmetros de compreensão que identificamos rapidamente demais com o campo das artes visuais, por mais vasto e heterogêneo que seja hoje, ou com a fotografia entendida como ferramenta jornalística ou militante. Um dos interesses despertados pelo trabalho e pela trajetória de Altberg concerne justamente ao lugar das imagens no mundo e à nossa negociação com o mundo das imagens. A dimensão educativa de sua prática também não pode ser enquadrada em paradigmas de eficiência pedagógica em que o resultado dá o diapasão da experiência. Suas oficinas são uma espécie de laboratório de investigação do lugar sensível de cada um e do próprio fazer artístico como fato social posicionado num mundo fraturado no qual o próprio cotidiano é vivido como crise. Percorrendo os livros que derivam de suas oficinas, as exposições montadas e o relato sobre elas, arriscaria dizer que seu trabalho é também um discurso contra o método, no sentido de que, para mobilizar a intuição criativa de cada um, não se pode depender de um saber prévio de contornos muito duros. Sua prática propõe processos não tanto formativos, mas constitutivos.



visit to Trancoso, Bahia, with her older sister and her friends. Instead of taking the usual teenage holiday pictures, Altberg preferred not to take photos of the group she was travelling with and decided, instead, to go out with her camera to “observe her surroundings”. She wanted, in her own words, “to look for something to photograph further afield than my immediate surroundings. I remember taking photos of a ruined pier, its wooden planks and posts adrift in the sea, floating off towards the horizon. I can vividly recall these images even as I write about them for you”. Another memory, this time from her professional career, comes from her spell as an assistant to photographer Ana Jobim, producing images for a book inspired by the world view of Tom Jobim. The project took her deep into the heart of Brazil, and, in her spare time, Altberg would go out with her camera to take photographs of people in the villages through which they passed.

Our short excursion into Tatiana Altberg’s memories is intended as a way of contextualizing her career within of complex meshwork of actions and interests that go beyond the concept of an artistic career or even that of any clearly defined profession as such. The path carved out by Altberg defies the idea of a curriculum that would accord her the status of an artist and presents itself, rather, as a strategy for staving off isolation and as a placing of trust in social experiences, the experience of contact with others. In my view, it is crucial that we avoid any attempt to contrivedly assess her work within parameters of comprehension that can too readily be identified with the visual arts, as vast and diverse as that field is nowadays, or with photography understood as a tool for journalists and activists. One of the questions raised by Altberg’s works and career concerns precisely the place of images in the world and the means by which we negotiate the world of images.

Nor does the educational dimension of her work fit comfortably within paradigms of pedagogical efficiency where experience is objectively measured against a given result. Her workshops are a kind of laboratory for investigating the sensibilities of each participant and for exploring the work of the artist as a social fact in a fractured world where everyday life is experienced as a crisis. Looking back over the books that originated in her workshops, not to mention her exhibitions (and her analyses of them), it could be said that her work also constitutes a discourse against method, in the sense that one cannot rely on the rather inflexible quality of prior knowledge for the stimulation and exploration of creative intuition. Indeed, her work involves processes that are not so much formative as constitutive.

Thus, the images that Tatiana Altberg has been helping to produce in her workshops with groups of Maré residents or with young people in custody from Rio de Janeiro’s General Department of Socioeducational Action rehabilitation centers do not follow the purely aesthetic or conceptual line of authorial photography, nor should they be seen as a tool for translation or expression, since the processes which she sets in train help to establish lasting creative communities and to address truly fundamental questions such as: What is seeing? What do I see? How can I show people what I see? In what ways do the things I see day after day through my window make me who I am? Are they part of me? Fully assuming the role of *Homo spectator* means giving up being a consumer of images – a condition in which seeing is reduced to a mere reflex, triggered by contact with the visible world – to build or activate a genuinely subjective place by reconnecting seeing to saying. It is not a search for the authenticity of images or the verisimilitude of words that is at play. Rather, it is the potential of the image as an operation which is both real and imaginary. This imaginal potential

Assim, as imagens que Tatiana Altberg vem ajudando a emergir das oficinas com grupos de moradores da Maré ou com menores infratores no Departamento Geral de Ações Socioeducativas do Rio de Janeiro (Degase) não abraçam a pura finalidade estética ou conceitual da fotografia autoral, tampouco são pensadas como ferramenta de tradução ou expressão, pois os processos que ela enceta não só criam comunidades criativas mais ou menos duradouras como também trazem questões efetivamente basilares: o que é ver? O que eu vejo? Como dar a ver o que vejo? De que maneira o que vejo dia após dia da minha janela me constitui? São partes de mim? Assumir em sua plenitude o lugar de *Homo spectator* significa sair do lugar de consumidores de imagens, no qual ver é quase apenas o reflexo automático de um contato com o visível, para construir ou ativar um lugar propriamente subjetivo que passa por uma reconexão entre o ver e o dizer. Não é a busca da autenticidade da imagem ou da fiabilidade da palavra que está em jogo, mas a possibilidade de que a imagem seja uma operação tão real quanto imaginária, que faz de cada espectador algo mais que o genérico público-alvo, sendo que o termo “alvo” aqui traz de modo inevitável o lastro real da vida na deriva das grandes cidades, em condições que fazem deles alvo da polícia e de absurdas políticas de segurança ainda vigentes.

Em algum ponto de nossa conversa, ao falar da dificuldade de definir o próprio trabalho, Altberg disse que talvez sua prática se dedique à de abrir mundos. Ao mesmo tempo, trata-se de realizar algo tão elementar e, por isso mesmo, laborioso e difícil quanto criar histórias nas quais o olhar dos outros é o centro. Ao deslocar o olhar de cada um desses outros para o centro de si mesmos e de seus mundos, Altberg desfaz de imediato o lugar periférico que seus colaboradores nessas oficinas estariam destinados a ocupar. “A pessoa é o centro dos meus trabalhos”, diz ela, e, considerando que as pessoas dos seus trabalhos são na maioria jovens, crianças e adultos vivendo a precariedade convulsiva da experiência urbana brasileira, colocá-las no centro é também um gesto cuja dimensão ética e política é evidente.

Quem são as pessoas com quem Altberg estabelece um pacto criativo? São grupos heterogêneos de moradores da Maré que vão se transformando ao longo dos anos. No início,



turns each viewer into something more than a generic target-audience, since the term “target”, in this case, inevitably carries the weight of the real experience of a life adrift in large cities, in conditions that make them vulnerable to targeting by the police and to the absurd public security policies that remain in place to this day.

At some point during our conversation, while addressing the difficulty of defining her work, Altberg suggested that it might be better described as an attempt to open up or expand worlds. At the same time, her work is about doing something as fundamental – and, therefore, laborious and difficult – as creating stories centered on the points of view of others. By shifting the point of view of each of these others to the center of themselves and of their worlds, Altberg instantly dislocates these workshop participants from the periphery they seemed otherwise destined to inhabit. “People are the center of my work”, she says, and, given that the people in her work are mostly young people, children and vulnerable

adults living in precarious conditions in Brazil’s urban areas, putting them center stage is also a gesture that has clear political and ethical implications.

Who then are the people with whom Altberg has this creative pact? They are diverse groups of Maré residents who have changed over the years. At the start, they were Amanda Paiva, Angélica Paulo da Silva, Deyvid Ferreira, Fagner França, Felipe Oliveira de Lima, and Renato Nascimento. Then came Augusto Araújo, Bruna Kely Barbosa, Géssica Nunes, Jailton Nunes, Janaína Lopes, Jonas Willame, Juliana de Oliveira, Larisse Paiva, Lucas Merceis da Costa, Nicole Vieira da Silva, Ruan Torquato, Rafael Oliveira, and Yasmin Lopes. The quarantine project involved Jailton Nunes, Jonas Willame, Juliana de Oliveira, Larisse Paiva, Fagner França, and Christine Jones. Those of us who have seen the outcome of this collaborative work know these individuals through the images of themselves that they have chosen to show to the world. Difficult but

OLHAI POR NÓS.

2002
filme PB 35 mm
[35 MM B&W FILM]
Basílica de
Aparecida, SP

havia Amanda Paiva, Angélica Paulo da Silva, Deyvid Ferreira, Fagner França, Felipe Oliveira de Lima e Renato Nascimento. Depois vieram Augusto Araújo, Bruna Kely Barbosa, Géssica Nunes, Jailton Nunes, Janaína Lopes, Jonas Willame, Juliana de Oliveira, Larisse Paiva, Lucas Merceis da Costa, Nicole Vieira da Silva, Ruan Torquato, Rafael Oliveira e Yasmin Lopes. O projeto que desenvolveu durante a quarentena conta com Jailton Nunes, Jonas Willame, Juliana de Oliveira, Larisse Paiva, Fagner França e Christine Jones. Nós que tomamos contato com o resultado desse convívio conhecemos essas pessoas através das imagens que escolheram dar a ver. Certamente escolhas delicadas e decisivas para o funcionamento do projeto. Pode ser a luz batendo na fachada da casa vizinha, um quintal difícil de decifrar, um terraço onde se podem secar os cabelos ao sol, um quarto onde é possível dançar sozinha, uma empena cega, a fiação emaranhada que rasga o céu. Cada imagem ganha densidade pelo uso muito preciso das palavras que nos levam para perto da porção invisível do visível, criando enlances poéticos e contundentes.

Há ainda outro campo pelo qual sua prática transita, mas subvertendo seus propósitos ou ambições sociológicas; refiro-me ao uso da fotografia como instrumento de pesquisa social e/ou antropológica. Altberg possui pós-graduação nessa área; entretanto, a sensibilidade e o espírito de abertura com que conduz as oficinas e a experiência temporal que elas engendram fogem ao caráter pragmático da fotografia como condutora de informações ou substituta de outros métodos de coleta de dados. Mais que um lugar de indis-tinção ou diluição de fronteiras, seu trabalho é um exemplo eloquente de uma posição artística bastante contemporânea, tributária de uma nova cultura das artes, que se insere no mundo não mais em termos de propostas participativas nas quais um artista convoca não artistas para realizar ou completar uma obra ou uma ação, mas como verdadeiros projetos experimentais de socialização nos quais tanto a identidade artista quanto a identidade professor são abaladas. Já não se trata de visar a morte da obra através da assunção de um artista propositor, como queriam Lygia Clark e Hélio Oiticica nos anos 1980. O trabalho de Altberg se inscreve num outro momento da cultura artística e das tensões institucionais, em que artistas e arte-educadores buscam promover processos

decisive choices have certainly had to be made to ensure the continuation of the project. It may be the light reflecting off the walls of a neighbor's house, a backyard that is difficult to decipher, a veranda where you can dry your hair in the sun, a bedroom where you can dance on your own, a windowless façade, the tangled wires that rend the sky. Each image gains depth through the highly precise use of words, bringing us closer to the invisible portion of the visible, creating compelling poetic relationships.

Altberg's work, however, deals with yet another field, albeit in a manner that subverts its purpose and sociological ambitions; namely the use of photography as a tool for social and/or anthropological research. Altberg holds a postgraduate degree in social sciences; but the sensibility and the spirit of openness with which she conducts the workshops, as well as the experience of time that they engender, shun the pragmatic character of photography as a conduit of information or a substitute for other methods of collecting data. More than creating a place of indistinctness in which boundaries are blurred, Altberg's work provides an eloquent example of a very contemporary artistic standpoint, deriving from a new kind of culture in the arts, which operates not only in terms of participatory projects, in which the artists invite non-artists to produce or complete an action or a work of art, but also as truly experimental socialization projects, in which the roles the artist and of the teacher are called into question. It is no longer a matter of envisaging the death of the artwork by assuming the role of the artist as proposer, as Lygia Clark and Hélio Oiticica aimed to in the 1980s. Altberg's work is embedded in another cultural epoch and different institutional tensions, in which artists and art-educators seek to promote open processes that involve the participation of non-artists. They create alternative forms of co-existence

and interaction, no longer based on the question of the artwork or its materiality, but rather on the possibilities of forging new alliances between art and education. The main figure in this new cultural turn is Uruguayan artist Luis Camnitzer, whose work includes art, lectures, and reflections on cultural changes. For decades, Camnitzer has been producing interventions on the façades of museums, which aim to change the way we perceive these institutions. He argues that museums are schools and he sees art as a radical form of pedagogy, which helps to raise and address questions to which there are no predetermined answers and which always take into account the position and the gaze of the person asking the questions. For him, art and education, in their most radical sense, should be more or less the same thing. Camnitzer sees in them the potential for intervening in rundown communities, but, as he adopts a critical discourse which is clearly oriented towards art and the art system, he also warns those working within them of the need for change. Altberg's workshops and even the way she speaks come from a more inscrutable place, or, at least, one that is less obviously informed and regulated by the historical tensions between artists and institutions, less determined by the conflict between the production of works for the market and the production of experiences as a means of revivifying the bleak and automatic lives of those who live in stratified societies. Exhibiting and presenting works as exhibitions within the context of institutions is important for Altberg's projects and for its participants, who can thus be involved in all stages of the process and see themselves as artists/authors in spaces which they usually frequent only as spectators. However, the institutional spaces of contemporary art are perhaps not the main vehicles for such activities, nor are the experiences of the workshops organized in dialogue with or in contradistinction to these spaces.

abertos que implicam a participação de não artistas. Criam modos alternativos de coexistência e de convívio, não mais pautados pela questão da obra ou de sua materialidade, mas sim pelas possibilidades de criar novas alianças entre arte e educação. Referência dessa nova inflexão na cultura artística é o trabalho do uruguaio Luis Camnitzer, que envolve tanto sua arte quanto suas conferências e reflexões sobre a transformação cultural. Há várias décadas, Camnitzer realiza intervenções em fachadas de museus com o sentido de alterar nossa compreensão dessas instituições, afirmando-as como escolas e pensando a arte como um tipo de pedagogia radical, que ajuda a formular e enfrentar perguntas para as quais não há respostas prévias e que incluem sempre o lugar e o olhar daquele que pergunta. Para ele, arte e educação, se tomadas em sentido radical, seriam mais ou menos a mesma coisa. Camnitzer vê nelas uma possibilidade de intervenção nas comunidades desmanteladas, mas, enquanto ele adota um discurso crítico claramente voltado ao campo das artes e do sistema artístico, alertando seus agentes para a necessidade de transformação, as oficinas e até a fala de Altberg se situam num lugar mais indiscernível, ou menos informado e regulado pelas tensões históricas entre artistas e instituições, menos determinado pelo conflito entre a produção de obras para o mercado e a produção de experiência para a revivificação da vida automatizada numa sociedade estratificada. Embora exibir e dar forma expositiva aos trabalhos no circuito institucional seja importante para seus projetos e para os participantes, que podem assim abarcar todas as etapas do processo e se perceber autores-artistas em espaços que em geral frequentam apenas como espectadores, os espaços institucionais da arte contemporânea talvez não sejam os vetores principais das suas atividades, nem é contra ou em diálogo travado com eles que as experiências das oficinas se organizam. No jeito como Altberg conduz seus projetos, há uma positividade discreta, não grandiloquente, mas incisiva, que não permite a identificação fácil com a ideia de transformação edificante, nem com a positividade política da denúncia de um mundo depauperado, como acontece em diversos projetos pautados pelo engajamento militante. Não que seus projetos sejam uma afronta ou uma crítica a essas outras formas de pensar relações criativas e associações produtivas



numa sociedade tão desigual quanto a nossa. É que, aqui, para que cada sujeito possa construir seu olhar numa intimidade com as palavras, essa abertura quase próxima do desamparo das visões se faz necessária, uma vez que qualquer outro valor de antemão atrelado ao projeto poderia diminuir a importância dessa construção como experiência radicalmente íntima de abrir mundos. Não é a afirmação do inútil ou do arbitrário, mas de outra economia de sentidos e de fluxos entre o olhar, as palavras e o real circundante. E, nesse ponto, talvez os livros, os relatos e as palestras que Altberg e seus colaboradores realizam sejam e continuem a ser recursos fundamentais para a sobrevivência e a difusão desses projetos na sua justa medida.

O projeto Mão na Lata e a artesanania do tempo

Aqui, a lata de *pinhole* ganha uma dimensão importante, pois é com ela que se cria uma outra experiência temporal, de um tempo artesanal que abre os sujeitos para novas experiências reflexivas. A lata que capta luz e imprime imagens é um dispositivo fotográfico de confecção simples e ao mesmo tempo quase mágico, que nos devolve a impressão material do espaço-tempo. É verdade que, diante dela, ficamos todos meio fascinados, feito crianças curiosas, tentando desvendar um objeto tão acessível e tão misterioso, *low-tech*, mas que guarda em si os mais antigos sonhos de reprodução do mundo visível, de materialização do olhar.

As oficinas nas quais Altberg desenvolve o olhar e a escrita, marcadamente subjetivos e autorreflexivos, com moradores da Maré ou, num período mais curto, com jovens infratores do Degase compõem um projeto que, mais que um dispositivo de ação social, de capacitação técnica ou de recreação artística, propõe processos radicais, porque não balizados por saberes prévios nem por resultados mensuráveis. São processos que implicam a reelaboração subjetiva do lugar de cada um no mundo e do lugar do mundo de cada um para os outros. Tais oficinas lidam, portanto, com os destinos do olhar, da visão e da palavra, mantendo-se em estado de errância, sem definir para seus resultados um sentido ou uma mensagem a ser recolhida.

**FEIRA DE ÁGUA
DE MENINOS**, 2006
fotografia digital
[DIGITAL PHOTOGRAPHY]
viagem, processo do
livro [trip to produce
photographs for the
book] *mão na lata e
berro d'água*
Salvador, BA

The manner in which Altberg conducts her projects is discretely enthusiastic, incisive rather than grandiloquent, forestalling easy identification with any edifying notion of transformation or with a positive political denouncement of an impoverished world, as is the case with a number of projects rooted in political militancy. This does not mean that her projects confront or criticize these other ways of developing creative relations and productive associations in a society as unequal as ours. It is rather that, in order for each subject to be able to build their own way of seeing and perceiving in intimate relation to language, they need their minds

to be opened in a way that is tantamount to abandoning vision altogether. This is because, if any other value were ascribed to the project in advance, it would diminish the importance of its development as a radically intimate experience of opening up new worlds. This, however, is not an affirmation of the useless or the arbitrary, but a new economy of the senses, a new system of information flow between gazes, words and the reality which surrounds us. And it is in this sense that the books produced, and the talks given, by Altberg and her contributors may constitute and may be able to continue to constitute a vital store of resources for

SÉRIE DA MINHA JANELA, 2004
foto [PHOTO]
Michele Candido
fotografia *pinhole*
[PINHOLE PHOTOGRAPH]
Timbau, Maré, RJ

Tatiana chegou à Maré por intermédio de uma amiga, a atriz Joana Levi, que lá desenvolvia um projeto de teatro. Em 2003, Altberg começou a operar nessa comunidade um projeto em parceria com a organização da sociedade civil Redes da Maré. A partir de uma convocatória, conseguiu reunir um grupo bastante heterogêneo de moradores que se mostraram interessados em embarcar numa oficina que só mais tarde recebeu o nome Mão na Lata por sugestão dos participantes. O projeto era realizado no contraturno para que não fosse incorporado de todo ao currículo escolar, de modo a conseguir manter maior margem de manobra em sua realização e seus propósitos. Esse é o projeto de maior duração desenvolvido por Altberg, contando até hoje com alguns participantes que ingressaram em 2003. Ela o encara como um conjunto de ações em grupo, que



ensuring the survival and dissemination of these projects in a befitting manner.

The Mão na Lata project and artisanal time

In this project, the *pinhole* camera takes on a new importance, because it is used to create a different experience of time—an artisanal time that opens subjects up to new experiences of reflection. The metal can that captures light and projects images is an extremely simple, yet almost magical, photographic device which provides us with a material imprint of space-time. It is true that we are all a bit fascinated by this object, like curious children trying to understand something that is so simple and yet so mysterious—a low-tech object that acts as a repository for our ancient dreams of reproducing the visible world, of the materialization of the gaze.

Altberg has run workshops involving the development of the gaze and of writing—in a notably subjective and self-reflexive manner—with residents of the Maré complex Complex and, for a shorter period, with young people in custody from Degase rehabilitation centers. These workshops form part of project that goes beyond social activism, technical training, or cultural recreation, and proposes radically new processes, that are not contingent on prior forms of knowing or measurable outcomes. These are processes that involve a subjective reworking of the place each individual occupies in the world and of this place in relation to others. The workshops thus deal with the object of the gaze, of vision and of words, maintaining a state of constant errantry, so to speak, with no pre-established meaning or message to be gleaned.

Tatiana Altberg first went to Maré at the encouragement of a friend, actress Joana Levi, who was running a theater project there. In 2003, Tatiana started working on a project in the Maré community, in partnership with the civil society

organization Redes da Maré. Through an open call, she succeeded in bringing together a relatively heterogeneous group of residents that had expressed interest in the workshop, which would come to be called Mão na Lata, at the suggestion of participants. The project took place after normal school hours and it was not fully incorporated into the school curriculum, thereby retaining some freedom and room for maneuver with regard to how it worked and what it produced. This is Altberg's longest-standing project and some of the participants from 2003 are still involved in it today. She sees it as a collection of group activities where people meet to talk about and share their experiences of the production of images and texts. It is not an artists' collective in the traditional sense, but rather a way of bringing small communities together around an emotionally sensitive project. When one comes into contact with the works produced in the workshops, one inevitably concludes that artistic talent is wasted on schools of the kind one finds in Brazil, where individuals from low-income households generally have no opportunity to develop their creativity as a fundamental part of their education, whether they become artists or not. Altberg makes a point of saying that her workshops do not aim to train photographers and are not technical courses, thereby distancing herself from the notion of art as a means to social mobility.

There is also a temporal dimension that makes these projects very special. Mão na Lata creates a space and a time that do not coincide completely with that of one's run-of-the-mill existence, thereby providing some kind of counterpoint to the constraining uniformity of the everyday. Unraveling the day-to-day to find a different way of viewing and listening to the present is a way of questioning the presentism and defeatism that turns the lives of these individuals into an endless cycle of Sisyphean tasks. Art today may

envolve diálogo, encontro e compartilhamento de experiências em torno do desenvolvimento de imagens e textos. Não se trata de um coletivo artístico no sentido convencional, mas sim de agenciar pequenas comunidades que se unem ao redor de um projeto sensível. O contato com o material produzido leva à inevitável constatação de que se desperdiçam sensibilidades artísticas em um contexto escolar como o brasileiro, em que em geral pessoas de baixa renda não têm oportunidade de desenvolver a dimensão criativa como algo fundamental à sua formação, independentemente de se tornarem artistas ou não. Altberg faz questão de dizer que suas oficinas não têm por objetivo a capacitação de fotógrafos e não cumprem o papel de cursos técnicos, distanciando-se assim de certa ideia de arte como instrumento de mobilidade social num sentido pragmático.

Há ainda uma dimensão temporal que torna esses projetos especiais. O Mão na Lata cria um espaço-tempo que não coincide por completo com o da vida prática, contradizendo dessa forma o fardo do cotidiano vivido como um aprisionamento. Desentranhar do dia a dia outra qualidade do olhar e da escuta do presente é questionar o presentismo e o fatalismo que jogam essas subjetividades num circuito de tarefas intermináveis em que viver se reduz a um trabalho de Sísifo. Se a arte hoje se confronta com a perda do futuro como instância utópica, trabalhadores das grandes cidades e moradores das zonas precarizadas e violentas, de modo particular, vivem essa falta de futuro como um aprisionamento num presente sem saída. O projeto Mão na Lata fura essa redoma ao propor construir um intervalo entre o cotidiano e o olhar, através da produção de imagens e textos que reintroduzem na vida a experiência da duração e possibilitam que cada participante se reconheça como igual e diferente de si mesmo simultaneamente. Disso dão testemunho os livros oriundos dessa experiência, nos quais vemos imagens e lemos palavras contundentes e ao mesmo tempo meditativas, em que a crise da vida cotidiana ganha dimensões surpreendentes, poéticas, mas não adocicadas, paradoxalmente estruturantes. Furar o presente estagnador da sobrevivência diária, deixar que a luz entre de mansinho, romper com a aceleração dilacerante de dias sem futuro e sem passado através do encontro entre vozes e olhares, entre textos e imagens, esse me parece ser não o objetivo proposto pelo projeto Mão na Lata e suas derivações, mas sim a sua importante concretização.

well feel the lack of utopian aspirations for the future, but workers in big cities and, in particular, residents of deprived areas rife with violent crime, experience this lack of future as the everyday reality of a never-ending incarceration in the present. The Mão na Lata project bursts this bubble by proposing the creation of a kind of breathing space between the gaze and the everyday, by producing texts and images that reintroduce the experience of temporal duration into people's lives, allowing each participant to see themselves as simultaneously self-identical and different. The books resulting from such experiences attest to this, with words and images that are both striking and thought-provoking, in which everyday crises take on surprising and poetic – but not sugar-coated – dimensions of a paradoxically structuring nature. Breaking out of a stifling present which has been reduced to everyday survival, letting the light come softly in, slowing down the breakneck pace of days that fly by with no future and no past through the meeting of different voices and gazes, different texts and images – if this is not the objective of Mão na Lata and related projects, then I believe it is, at the very least, its most important and concrete outcome.

Among the memories with which I opened these reflections, there is one I chose to leave for the conclusion. While writing the dissertation for her undergraduate degree in Visual Communication, between 1993 and 1996, Altberg began to get a clear idea of her interest in working on images within a more intensive and intricate relational circuit. Her dissertation was about a Landless Workers encampment in Pontal do Paranapanema, on the border between the States of São Paulo and Paraná. Every night, gunmen stalked the camp. She came out of this experience marked by a feeling of having been exposed to danger and insecurity and this stood in stark contrast to the comfortable and protected environment of her home

in an affluent neighborhood of Rio de Janeiro. Altberg later returned to the camp with the photos she had taken on her first visit and the reaction of the people she had photographed on seeing their portraits dispelled any doubts she may have had as to what she wanted to do in life. She wanted to produce images and show them to people. She also remembers the day when, at that same encampment, she was invited to accompany the workers on a plantation. They set out before dawn; the sun came up as they were travelling in the back of the truck, covered by a tarpaulin. "I saw the men's faces—tired faces, scarred by the sun and by the passage of time. The light came softly, silently, gradually illuminating their features entirely." She recalls how she was seized by a desire to take a picture, but resisted the temptation, because it would have been impossible to capture that moment and the conflicting feelings it generated within her. This light that comes softly is palpable not only in the images that she encourages people to produce, but also in the way all participants in her workshops use words, inscribing them in a present that extends beyond their immediate circumstances, as tangible event.

Entre as memórias com que abri estas reflexões, havia uma que preferi guardar para concluir. Foi ao desenvolver o trabalho de conclusão de curso da graduação em Comunicação Visual, cursada entre 1993 e 1996, que Altberg pôde perceber plenamente seu interesse em trabalhar a imagem num circuito de relações mais intenso e intrincado. A monografia era sobre um acampamento de trabalhadores do MST no Pontal do Paranapanema, entre São Paulo e Paraná. Atiradores rondavam o acampamento à noite. Ela voltaria dessa experiência marcada pela sensação de exposição ao perigo e ao precário, que contrastava demais com seu ambiente original protegido de moradora da Zona Sul do Rio de Janeiro. Altberg voltou ao acampamento levando as fotos que fizera na primeira incursão, e a reação intensa dos retratados ao verem as próprias imagens deu a ela a certeza de que era isso o que queria fazer na vida. E fazer isso na vida significava produzir imagens e voltar para mostrar às pessoas. Na sequência dessa lembrança, ela conta sobre o dia em que, naquele mesmo acampamento, foi convidada a acompanhar os trabalhadores numa plantação. Saíram antes do dia raiar; enquanto viajavam na caçamba do caminhão, coberta por uma lona, o dia foi clareando. "Vi os rostos dos homens, rostos cansados, marcados pelo sol, pelo tempo. A luz chegava de mansinho, silenciosa, banhando aquelas feições aos poucos." Ela relata que teve vontade de fotografar, mas desistiu, pois seria impossível dar conta daquele acontecimento e das sensações contraditórias que nela se formaram. Essa luz que chega de mansinho é uma qualidade visível nas imagens que ela instiga a produzir, mas também no modo como cada um daqueles que participam de suas oficinas maneja as palavras, inscrevendo-as num presente que vai além das circunstâncias, porque é um acontecimento.

P 36-37
TAQUARUÇU,
1995-1996
cromo 35 mm
[35 MM COLOR
TRANSPARENCY FILM]
Pontal do
Paranapanema, SP





RAQUEL TAMAIO

PERCURSOS — ENCONTROS — PROCESSOS

Fotografar é a possibilidade de estar com o outro, de criar imagens e fabular conjuntamente outros possíveis.

TATIANA ALTBERG

RAQUEL TAMAIO é pesquisadora, editora, produtora cultural e parceira do projeto *Mão na Lata*. Coordena a revista *Ensaia*, www.revistaensaia.com. [is a researcher, producer, publisher and partner in the *Mão na Lata* project. Coordinates *Ensaia* magazine].

PONTO DE PARTIDA, 2008
foto feita para o CD de [PHOTO FOR CD BY] Sérgio Ricardo
fotografia *pinhole*,
filme 35 mm
[PINHOLE PHOTOGRAPH,
35 MM FILM]
câmera pinlux
[PINLUX CAMERA]

Movimentar, deslocar, perambular, deambular, errar, viajar, transportar, mover, transpor, mexer, sacudir, mobilizar, enfim, dentre muitos outros sentidos e ações: sair de um lugar e ir para outro. É isso, em grande medida, o que agita as criações de Tatiana. A gênese de seu percurso artístico foi a percepção de que o gesto fotográfico é uma ponte entre quem fotografa e o que ou quem é fotografado; é preciso estar presente para que o ato fotográfico aconteça, e mais, é preciso estabelecer laços, afetos, gestos de aproximações para que o acontecimento fotográfico tenha sentido, seja performativo, ganhe a dimensão de uma experiência relacional. Tatiana percebeu isso em seus deslocamentos físicos, em viagens para lugares distantes (geográfica e existencialmente falando), e em seus encontros com pessoas diversas, com as quais estabeleceu tipos de deslocamentos subjetivos: sair de si, entrar em si, ou ir ao encontro do outro e de si mesmo.

Dois movimentos, portanto, pautaram o percurso de Tatiana: as viagens para lugares distantes e os encontros com o outro. O primeiro se inicia com as viagens como assistente da fotógrafa Ana Jobim por diversos lugares do país, no contexto da produção de um livro e um documentário a partir do olhar de Tom Jobim sobre a Mata Atlântica. Depois, como trabalho final da graduação na PUC-Rio, foi fotografar os trabalhadores do acampamento Taquaraçu, do MST, no

Photography provides an opportunity to spend time with others creating images and fabulating together new possibilities.

TATIANA ALTBERG

To move, to displace, to walk around, to roam, to wander, to travel, to transport, to shift, to shake up, to mobilize. Among many other meanings, movement can refer to the act of leaving one place and going to another. This is, to a great extent, the driving force behind the creations of Tatiana Altberg. Her artistic trajectory originated in the realization that the photographic act can serve as a bridge between the photographer and the person being photographed. Presence is needed for the act of photography to occur, and, furthermore, it is necessary to establish connections, ties of affection, gestures of approximation for the act of photography to have meaning, to be performative, to take on a relational dimension. Tatiana realized this as she physically moved about, travelling to distant locations (geographically and existentially speaking), and, in her meetings with various people, with whom she established certain kinds of subjective displacement: getting outside of oneself, looking inside oneself, encountering the other or oneself.

Two kinds of movement have thus shaped Tatiana's trajectory: visits to distant places and encounters with the other. The first began with trips she made to various parts of Brazil while working as an assistant for the photographer Ana Jobim, when producing a book and a documentary based on Tom Jobim's perspective on the Atlantic Forest. Later, for her undergraduate dissertation at PUC-Rio, Tatiana went on to take photographs of the MST landless workers encampment at Taquaraçu, in Pontal do Paranapanema, on the border between the States of São Paulo and Paraná. Later still, she produced a photographic essay on the chapel for votive offerings at the Shrine of Nossa Senhora da Aparecida, in Aparecida do Norte, in the State of São Paulo, as part of her postgraduate research into Photography as a research tool in the social sciences, at Candido Mendes University. She also accompanied her friend, the filmmaker Karen Akerman, on a trip to Itamaracá, photographing the island and the people throughout the filming of a documentary on Lia de Itamaracá. She also visited Cuba and spent two months travelling through various cities, getting to know people and places, and photographing them. The images from this trip were put together in a book called *Sí por Cuba*, published by Cosac Naify.

Pontal do Paranapanema, na divisa entre São Paulo e Paraná. Posteriormente, realizou um ensaio fotográfico sobre a sala dos ex-votos do santuário de Aparecida, em Aparecida do Norte, interior de São Paulo, como pesquisa de pós-graduação em Fotografia como instrumento de pesquisa nas ciências sociais na Universidade Candido Mendes. Acompanhou a cineasta e amiga Karen Akerman em viagem a Itamaracá, fotografando a região e as pessoas ao longo do processo de filmagem de um documentário sobre Lia de Itamaracá. Foi a Cuba e durante dois meses percorreu algumas cidades, conheceu lugares e pessoas, e os fotografou; as imagens dessa viagem foram publicadas no livro *Sí por Cuba*, editado pela Cosac Naify.

O segundo movimento do percurso de Tatiana foi seu deslocamento para o Complexo da Maré, no Rio de Janeiro. Foi o início de dois procedimentos que se tornaram capitais para processos futuros e presentes: a formação de grupos de criação continuada – a partir de oficinas de fotografia artesanal *pinhole* em escolas públicas da Maré, em parceria com a instituição Redes da Maré, que culminaram no grupo Mão na Lata – e a produção de imagens de modo colaborativo.

Tatiana elaborou com o Mão na Lata diversos processos artísticos, nos quais a criação de imagens, o gesto fotográfico e o sentido de autoria eram “borrados”; fazer uma foto torna-se um gesto autorreflexivo de olhar o entorno e a si mesmo, duvidando e contrastando os modos comumente aceitos de olhar as coisas, os outros e a si, e, conseqüentemente, tornando-se um gesto criador de fabulações sobre a realidade. O primeiro processo artístico com o Mão na Lata foi a feitura do livro *mão na lata e berro d'água: um ensaio fotográfico sobre a obra de Jorge Amado*, uma reescrita imagética do romance de Jorge Amado *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água*. Outro processo foi a construção do livro *Cada dia meu pensamento é diferente*, a partir da leitura de contos de Machado de Assis. Com os mesmos participantes, realizou o processo de *CAIO*, curta-metragem em animação *stopmotion*. Paralelamente a esses processos artísticos de longa duração, Tatiana ministrou oficinas em outros lugares da cidade, como na escola Minas Gerais na Urca (em parceria com a Casa Daros), em diversas escolas estaduais, como parte do projeto Núcleos de Cultura (em parceria com as Secretarias

The second move in Tatiana's trajectory was her arrival in Maré in Rio de Janeiro. This marked the beginning of two procedures that would become key features of her present and future working methods: the formation of groups to engage in ongoing creation — through artisanal *pinhole* photography workshops conducted in public schools in Maré, in partnership with the Redes da Maré organization, which eventually gave rise to the Mão na Lata group — and the production of images through collaboration.

With Mão na Lata, Tatiana developed various artistic processes in which the creation of images, the taking photographs and the meaning of authorship were "blurred". This turns a photograph into an act of visual self-reflection in relation to oneself and one's surrounding environment and casts doubt upon and contrasts with commonly accepted ways of seeing things, other people, and oneself. This consequently turns into an act of creation, of fabrication of realities.

The first creative project developed with *Mão na Lata* was the production of a book called *mão na lata e berro d'água: um ensaio fotográfico sobre obra de Jorge Amado* [mão na lata and berro d'água: a photographic essay on a novel by Jorge Amado], a rewriting in images of Jorge Amado's novel *The Double Death of Quincas Berro D'Água*. Another project was the production of the book *Cada dia meu pensamento é diferente* [Every day my thoughts are different], based on reading short stories by Machado de Assis. With the same participants, she produced *CAIO* — a short stop-motion animation film. Alongside these long-term creative projects, Tatiana conducted workshops at other locations, including the Minas Gerais School in Urca (in partnership with Casa Daros), various State-run schools — as part of the Núcleos de Cultura project (in partnership with the Rio de Janeiro State Departments of Education and Culture) — and Parque da Rocinha Library (in partnership with Moreira Salles Institute), among other places. On each occasion she invited the other members of *Mão na Lata* to join her in the endeavor.

AUTORRETRATO,
2010
foto [photo] Vitoria
Mária de Melo / Mão
na Lata
fotografia *pinhole*
[PINHOLE PHOTOGRAPH]
Maré, RJ



It is important to highlight that, for Tatiana, the use of the *pinhole* photography technique provided a kind of existential paradigm for the production of images. Since this technique involves experiencing the whole photographic process — from building the camera (in this case out of a tin can, from which the name *Mão na Lata* derives) to developing the pictures, by way of analogical magic — it contrasts starkly with the instantaneity and mediated nature of digital photography. Producing an image is thus an occurrence that has a before (making the camera), during (reflecting upon the image) and after (developing the picture). A *pinhole* photograph is also always a ‘shot in the dark’, because the camera has no view-finder or lens; but, above all, it requires people to think about the image collectively, in such a way that other individuals can interfere, provide suggestions, participate in various ways, and, principally, think together. A *pinhole* photograph does not only present an image; it reveals all the various layers of its construction: the processes and intermediary steps involved.

Another important procedure for Tatiana’s artistic processes is, as mentioned above, the collaborative creation of images. *Mão na Lata* and the *pinhole* technique are thus two important avenues of experimentation. Tatiana also makes use of processes in which “to play with” or make propositions to others means being together and, in some way, conceiving and constructing images and fabulations in collaboration. With *Faça-se Luz* [Let There Be Light], she created a game using pinlux cameras (a kind of handmade 35 mm film camera), in which Maré residents were invited to take photographs and make audio recordings of their everyday lives. In the actions called *Anotações de uma Aproximação* [Notes on Getting Closer], Tatiana developed a series of productions of images in collaboration with the researchers and social workers from the Espaço Normal¹ project — (created by Redes da Maré) and the community living on Maré’s Rua Flavia Farnese, where crack is consumed openly. Apart from using *pinhole* photography, Tatiana proposed that the people who frequented Flavia Farnese create self-portraits using disposable 35 mm film cameras. She also made several digital portraits on a white background. These photographs were put together in an intervention on a wall on Avenida Brasil as life-sized fly posters called *Você me vê quando me olha?* [Do you see me when you look at me?]. In *Retrato falado* [Facial composite], Tatiana worked with young people in one of the General Department of Socio-educational Actions (Degase)’s detention centers, conducted *pinhole* photography workshops and made audio recordings of some meetings, which she called “listening sessions”. In her residency at the now defunct Rio de Janeiro State Department of Public Security, she created a device in the form of a game with which she produced a series of proposals for the Undersecretary for Education, Re-

Estaduais de Educação e Cultura do Rio de Janeiro), na Biblioteca Parque da Rocinha (em parceria com o Instituto Moreira Salles), entre outros lugares, sempre convidando os participantes do *Mão na Lata* para colaborar.

É importante destacar que, para Tatiana, a utilização da técnica de fotografia artesanal *pinhole*, ou furo da agulha, foi uma espécie de paradigma existencial na produção de imagens. Como nessa técnica todo o processo fotográfico é experienciado, desde a construção da câmera (feita, nesse caso, com lata de alumínio – por isso o nome *Mão na Lata*!) até a revelação da imagem, de modo analógico e mágico, contrastando com o imediatismo e a mediação do aparelho da fotografia digital; desse modo, fazer uma imagem é um acontecimento permeado por um antes (fazer a câmera), durante (pensar a imagem) e depois (revelar). E, ainda, fazer uma imagem *pinhole* é se lançar no escuro, pois a câmera não tem visualizador ou lente; mas, principalmente, é pensar a imagem de modo coletivo, em que o outro pode interferir, dar sugestão, participar de diversos modos e, sobretudo, pensar junto. Uma fotografia *pinhole* revela, além de uma imagem, as camadas de sua construção: suas intermediações e seus processos.

Outro procedimento capital nos processos artísticos de Tatiana, mencionado anteriormente, é a construção colaborativa das imagens; nesse sentido, o *Mão na Lata* e a técnica da fotografia *pinhole* foram dois importantes eixos de experimentação. Tatiana se lança também em processos em que “jogar” ou fazer proposições com o outro tem o sentido de estar junto e, de algum modo, pensar e construir imagens e fabulações colaborativamente. Com *Faça-se Luz*, ela criou um jogo utilizando câmeras *pinlux* (um tipo de câmera artesanal de filme 35 mm) em que moradores da Maré eram convidados a fotografar e gravar em áudio seu cotidiano. Nas ações chamadas *Anotações de uma Aproximação*, Tatiana articulou uma série de produção imagética de modo colaborativo com a equipe de pesquisadores e assistentes sociais do projeto Espaço Normal¹ – (idealizado pela Redes da Maré) e a comunidade da Rua Flavia Farnese, cena aberta de uso de crack, localizada na Maré. Além do uso do *pinhole*, Tatiana propôs aos frequentadores da Flavia Farnese que fizessem autorretratos com câmeras descartáveis de filme 35 mm, e realizou com muitos deles retratos digitais em fundo branco. Essas

spect and Prevention's 30-person team, culminating in the publication of *Quem eu acordei hoje?* [Who did I wake up today?].

Tatiana begins her trajectory as an artist travelling to geographically distant locations. She travels "alone" in order to occasionally establish encounters with others. After a while, she starts visiting other places not so far away geographically. She visits private, minimal places, however, she no longer goes alone, but with others, and the encounter becomes, in some way, the journey itself, the

change of place, the wandering between outside and inside, self-reflection, self-portraiture and the surrounding world.

Photography, words, narratives, and fabulations are, for Tatiana, like bodies that perform the experience of being-together, engaged in creative artistic processes. They also concern the invisible: that which cannot be captured in either images or words, but which remains imprinted on those who allow themselves to be "touched" by and to put oneself in the place of the other

fotografias compuseram uma intervenção em um muro da Avenida Brasil, afixadas como lambe-lambes em tamanho real, chamada *Você me vê quando me olha?* Com o *Retrato falado*, Tatiana conviveu com meninos e meninas em situação de internação em unidades do Departamento Geral de Ações Socioeducativas (Degase), ministrou oficinas de *pinhole* e gravou em áudio alguns encontros, que ela chamou de "sessões de escuta". Em residência na extinta Secretaria Estadual de Segurança Pública do Rio de Janeiro, criou um dispositivo em forma de jogo em que fazia uma série de proposições para a equipe da Subsecretaria de Educação, Valorização e Prevenção, formada por 33 pessoas, o que culminou na publicação *Quem eu acordei hoje?*

Tatiana inicia seu percurso artístico viajando por lugares distantes geograficamente, viaja "sozinha" para, quem sabe, estabelecer encontros com os outros. Depois de um tempo, passa a ir a outros lugares, não tão distantes geograficamente; vai a lugares íntimos, lugares mínimos, porém, já não vai mais sozinha, vai com os outros, e o encontro torna-se, em certo sentido, *a própria viagem, o deslocamento*, a errância, por entre o mundo de fora e de dentro, por entre a autorreflexão, o autorretrato e o mundo circundante.

A fotografia, a palavra, os relatos, as fabulações são para Tatiana como corpos que performam a experiência de estar-com, em processos artísticos de criação; também agem no invisível, naquilo que não cabe nas imagens nem nas palavras, mas que fica impresso naqueles e naquelas que se deixam "tocar", ou "trocar", pelo outro.



SÍ POR CUBA

What motivated Tatiana to go to Cuba at 25 years of age? Cuba loomed large in the mythology and imagination of her friends in Rio de Janeiro, including some who had recently been to the island and returned with narratives of how welcoming the Cuban people were, especially towards photographers. On top of this, the sights and sounds of this country “frozen in time” piqued her curiosity. Furthermore, Tatiana had spent some time, a few years earlier, living with MST workers in the Pontal do Paranapanema encampment. The collective way of life, the sharing and collaboration, the radical idea of a community pursuing the common good that she experienced at Pontal seemed to have been made concrete reality by Cuban socialism. Visiting Cuba was for Tatiana an attempt to go even deeper into other modes of collectivity, totally distant and different from her own “reality”. It officius dolupid quaerit vent volore volorum repernamet, consequatium aciantore porecti dis ratio. Ut endis eicitia con core nihiligendia voluptassi dolum quasit ipsa quatur minte perios expernam fugia dem rent harum volore, commod exceriam restiumet late volupta temporiam a cuptae necerro tempore perspid et utatecum sapis res essita quist odi que non ea doluptatum harchil modis voluptas

et omnihiciet, ommollo reperferia voluptatur sequi nime pro te molum harunto tatur?

But there was another less “political” but no less important motivation that superseded all the others: the songs on *Buena Vista Social Club* long-playing record released in 1996. This LP embodied the everyday sounds, rhythms and, above all, the everyday imagination of a unique people, immersed in a utopian and anachronistic revolution that excited the curiosity of many of us at the time. Accompanied by this soundtrack, her partner at that time, Dyonne Boy, and her camera, Tatiana spent two months exploring the cities of Santiago de Cuba, Havana, Nuevitas, Santa Clara, and Trinidad. In one of the cities, she witnessed a minor conflagration and this instantly reminded her of the refrain of the song “El cuarto de Tula” [Tula’s Room]: “*En el barrio La Cachimba se ha formado la corredera / Allá fueron los bomberos con sus campanas, sus sirenas / ¡Ay, mamá! ¿Qué pasó? ¡Ay, mamá! ¿Qué pasó? /*

SÍ POR CUBA

O que motivou a Tatiana de 25 anos de idade ir a Cuba? O imaginário e a mítica cubana estavam presentes entre seus amigos cariocas, alguns inclusive tinham recém ido à ilha e voltado trazendo relatos do quão o povo cubano era receptivo, em especial com fotógrafos. Somado a isso, a plasticidade desse país “parado no tempo” acendia sua curiosidade. E, ainda, Tatiana tinha convivido, poucos anos antes, com trabalhadores de um acampamento do MST no Pontal do Paranapanema; o modo de vida coletivo, as trocas colaborativas, a ideia de uma comunidade voltada para o bem comum, que ela viveu no Pontal, pareciam ter no socialismo cubano uma concretização radical. Ir a Cuba era para Tatiana ir mais a fundo na mirada de outras lógicas de coletividade, totalmente diferentes e distantes de sua “realidade”.

Mas houve outra motivação que se sobrepunha a todas, talvez menos “política”, mas não menos importante: as canções do disco *Buena Vista Social Club*; lançado em 1996, o LP corporificava a sonoridade, o ritmo e, sobretudo, o imaginário do cotidiano de um povo único, imerso em uma revolução utópica e anacrônica, que instigou a curiosidade de muitos de nós. Foi em companhia dessa trilha sonora, de sua companheira na época Dyonne Boy e de sua câmera que Tatiana percorreu ao longo de dois meses as cidades de Santiago de Cuba, Havana, Nuevitas, Santa Clara e Trinidad. Em uma das cidades, ela presenciou um pequeno incêndio, que imediatamente remeteu ao refrão da música “El cuarto de Tula”: “*En el barrio La Cachimba se ha formado la corredera / Allá fueron los bomberos con sus campanas, sus sirenas / ¡Ay, mamá! ¿Qué pasó? ¡Ay, mamá! ¿Qué pasó? / El cuarto de Tula, le cogió candela / Se quedó dormida y no apagó la vela.*”

A ironia de que um imaginário sonoro tenha sido a motivação para uma viagem fotográfica reflete o teor das experiências que Tatiana viveu em Cuba. “Talvez eu tenha ido a Cuba para encontrar aquela sonoridade”, diz ela, referindo-se ao disco. A busca por isso que nomeia como “sonoridade” está descrita no texto inicial do livro, que começa com a afirmação: “estou aqui”. Foram a presença, a

P 48-49

AUTORRETRATO.
2016
fotografia *pinhole*
[PINHOLE PHOTOGRAPH]

El cuarto de Tula, le cogió candela / Se quedó dormida y no apagó la vela."

The irony of an imaginary soundscape having served as motivation for a photographic journey reflects the nature of Tatiana's experiences in Cuba. "I may have gone to Cuba to find that sound", she says, referring to the record. The search for what she called "the sound" is described in the introductory text of the book, which begins with the bald statement: "I am here". It was the presence, the possibility of encounters and exchanging experiences, and of the unexpected that brought Tatiana from one place to another on the island. "I walk searching for the origin of the sound that pushes my body forward".³ Meanwhile, she is distracted and gets lost "in the cracks and trails, maps of scratched paint, traces of time on the walls". Following the sound, she is distracted, gets lost, sees things: a photographer in search of rhythms. Music guided Tatiana's journey through Cuba. While roaming the streets, there were always encounters and she received invitations for coffee and conversation inside people's homes. There was an openness to others and time for others. Time was unchanging, "as if

every day were Sunday", with the calm and steady rhythm of the countryside.

The images that Tatiana collected in Cuba show the marks of time on things, the "the traces of time on the walls", the materiality of time, the textures of time. The surfaces are never smooth or uniform; the walls, the interiors of the houses, the façades, the furniture, the fabric, everything is overlaid with time: they are things worn by time — peeling, faded, rusting, threadbare. This effect of time is also translated into the portraits Tatiana took of children and old people that she met; the course of life from youth to old age is seen in the things they do and the way they move their bodies: children playing in the street, old ladies sitting down—and, in the background, portraits of relatives; in the rhythm of bodies, gestures, glances, you can see the cadences of the dance of time in action. There is one precious detail that Tatiana witnessed on this two-month-long trip through Cuba: in 1999, Cubans celebrated forty years of revolution. The slogan "Sí por Cuba" [Yes for Cuba] written on the wall of a house, which appears on the cover of Tatiana's book, is an af-

possibilidade de encontros, de trocas e do inesperado que levaram Tatiana de um lugar a outro pela ilha: "caminho em busca da origem do som que move meu corpo adiante".² Enquanto isso, se distrai e perde-se "entre rachaduras e sendas, mapas de tinta arranhada, registro do tempo nos muros". Seguir o som, distrair-se, perder-se, ver as coisas: uma fotógrafa que persegue ritmos. A música orientou o percurso de Tatiana por Cuba. E no seu flunar pelas ruas sempre aconteciam encontros e convites das pessoas para um café, uma conversa dentro de casa; havia uma disponibilidade para o outro, um tempo para o outro. Um tempo que era singular, "como se todos os dias fossem domingo", marcando o ritmo da calma e da tranquilidade do interior.

As imagens que Tatiana recolheu em Cuba transportam as marcas do tempo nas coisas, o "registro do tempo nos muros", a materialidade do tempo, as texturas do tempo. As superfícies nunca são homogêneas, lisas; as paredes, o interior das casas, as fachadas, os móveis, os tecidos, em tudo há a sobreposição do tempo – coisas gastas pelo tempo: descascados, desbotados, enferrujados, puídos. Essa ação do tempo é também traduzida nos retratos que Tatiana fez de crianças e velhos que conheceu; o percurso da juventude à velhice é visto nas posturas, nas ações, nos afazeres: crianças brincando na rua, senhoras sentadas – e, ao fundo, retratos de parentes; nos ritmos dos corpos, nos gestos, nos olhares, vê-se a cadência da dança do tempo em ação. Há um detalhe precioso que Tatiana presenciou nesses dois meses de viagem por Cuba: em 1999, comemoraram-se os quarenta anos da revolução. A inscrição "Sí por Cuba" na parede de uma casa, cujo recorte compôs a capa do livro, é a afirmação da memória presente dos cidadãos em relação à história do país.

O percurso dos ritmos e temporalidades que Tatiana recolheu em sua errância por Cuba foi elaborado no projeto gráfico e no texto que ela realizou para a publicação do material imagético pela editora Cosac Naify. O livro materializou esse percurso. Por meio das sequências e organização espacial das páginas, dos espaços em branco, dos vazios cadenciados e da sua fabulação textual, percorremos as paisagens sonoras e imagéticas que Tatiana encontrou em Cuba: "um fósforo reluz, um cigarro treme

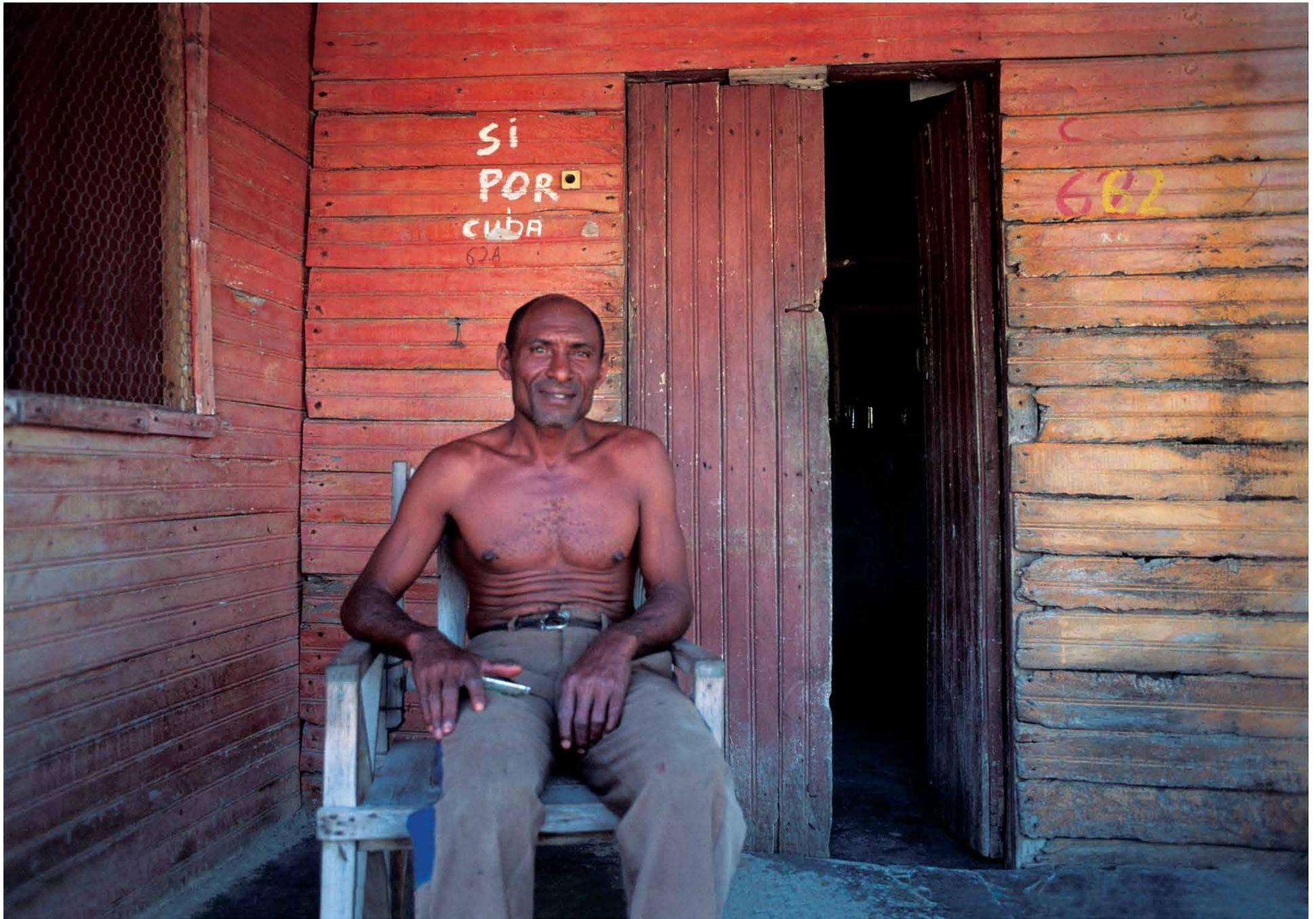
firmation of the presence of this national history in the memory of its citizens.

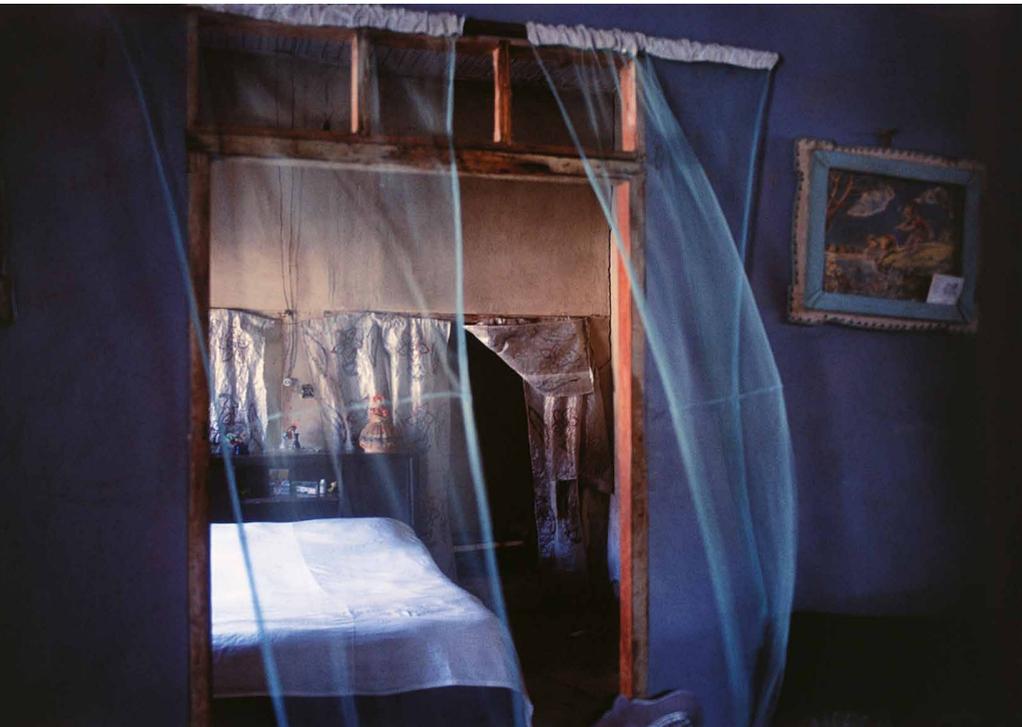
The rhythms and the tempos that Tatiana collected as she roamed through Cuba were translated into a graphic design project and text that she produced to accompany her visual material published by Cosac Naify. The book was the concrete product of this journey. The sequence and spatial organization of the pages, the white spaces, the cadenced emptiness and the textual fabulation give us an idea of

the sound and image landscapes that Tatiana found in Cuba: "a match lights up, a cigarette trembles in the mouth of an old man. A girl skips. Unrolls a rope from the handlebars of her treasure, a bicycle. A bunch of boys run, leaving a trail of presence and loose laughter bouncing off the asphalt. Bit by bit, I retrace my steps, surrounded by looks and gestures. I try to use the faces around me to guide me. Suddenly, I stop. I take in the music offered by the streets. I don't need to go further. I am grateful. I am here."

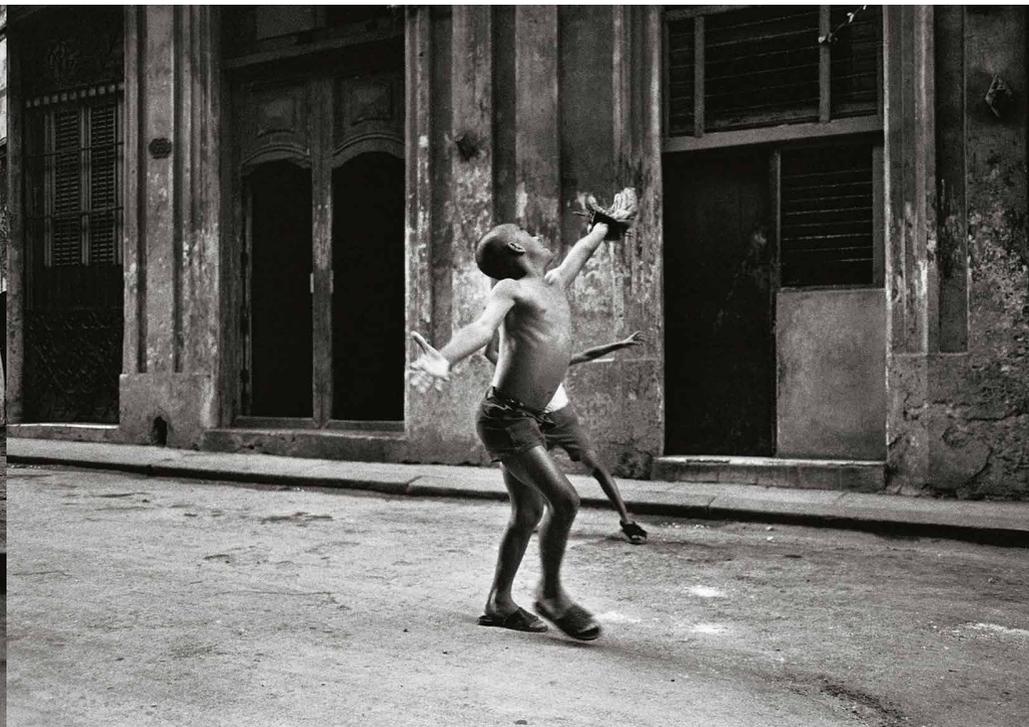
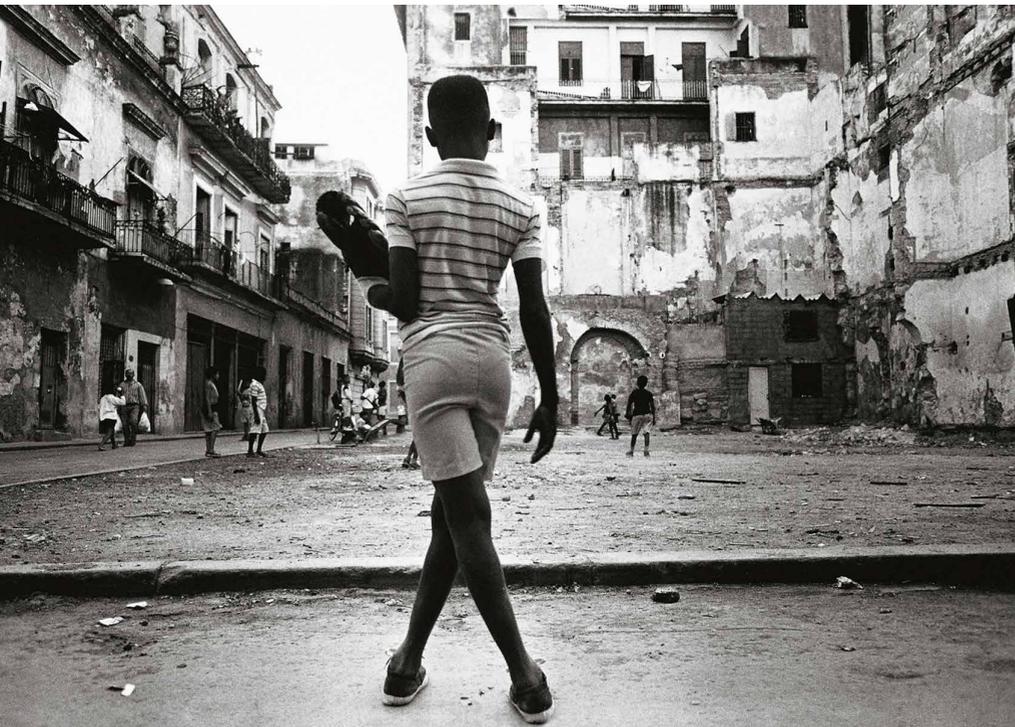
na boca de um velho. Uma menina saltita. Desenrola uma corda presa ao guidom de seu tesouro, a bicicleta. Um bando de meninos corre deixando um rastro de presença e riso solto retumbando no asfalto. Aos poucos retomo o trajeto, embalada por olhares e gestos. Procuro um novo compasso nos rostos em torno. De repente paro. Recebo a música ofertada pelas ruas. Não preciso seguir, sou grata. Estou aqui."

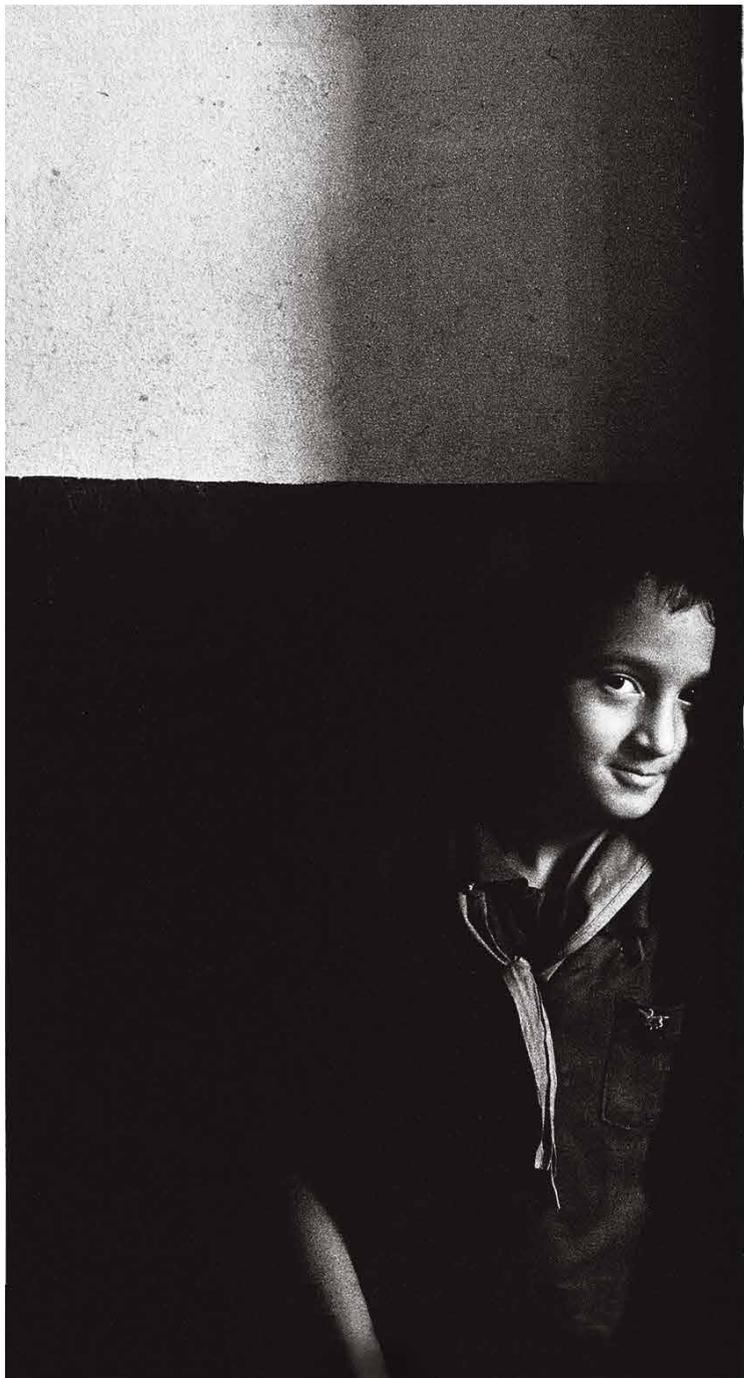
P 56-65
SÍ POR CUBA, 1999
cromo 35 mm
[35 MM COLOR
TRANSPARENCY FILM]











EXIGENTE



LUCHADO

ERES
HONESTO

- . CUANDO DICES SIEMPRE LA VERDAD.
- . CUANDO PLANTEAS LAS COSAS QUE PIENSAS Y SIENTES.
- . CUANDO RECONOCES TUS DEFECTOS Y ERRORES.

ERES MODESTO
Y
SENCILLO

- . CUANDO NO PRESUMES DE TU FORTALEZA.
- . CUANDO NO HACES ALARDE DE DISFRUTAR DE ALGUNAS COSAS QUE OTROS NO TIENEN.
- . CUANDO TRATAS A TODOS LOS COMPAÑEROS POR IGUAL.
- . CUANDO MANTIENES BUEN CARACTER Y EVITAS SER PESADO.
- . CUANDO TE ALEGRAS ANTE EL TRIUNFO O EL BIENESTAR DE UN COMPAÑERO.

ERES HUMANO
E
INTERNACIONALISTA

- . CUANDO AYUDAS A TUS COMPAÑEROS.
- . CUANDO TE SIENTES TRISTE ANTE EL DOLOR AJENO

ERES EXIGENTE
RESPONSABLE

MÃO NA LATA AND BERRO DÁGUA

Amanda Paiva, Angélica Paulo da Silva (*in memoriam*), Deyvid Ferreira, Felipe Oliveira de Lima, Renato Nascimento and Fagner França were adolescents who attended Tatiana's *pinhole* photography workshops for one year in two municipal schools in Maré. The workshops were run in partnership with Redes da Maré, a civil society organization working in this territory, which went on to work in partnership with Tatiana on various projects. The adolescents were interested in continuing to learn about photography and experiment with the medium. Tatiana therefore set up a study group and held regular meetings in a room in the Redes head office. The adolescents called their subsequent exhibition *Mão na Lata*, in reference to the cans (*latas* in Portuguese) they used to make the cameras. Since then, the group has called itself *Mão na Lata* and the name was later extended to refer to the

meeting space and the activities that Tatiana carries out with children and youth in Maré.

It was possible to go much deeper into questions related to seeing and the appropriation of visual discourse with a smaller number of participants and it was also possible to extend the work indefinitely into a longer-term project, without a finalization deadline, which was allowed by the workshops. Tatiana realizes that continuity in time as far as collaborative creative processes are concerned is absolutely essential if a creative project is going to broach deeper, more subjective issues and modes of representations, such as self-portraits and representations of territories. It was in this experimental context that Tatiana began to go deeper into the connections between photography, visual discourse and narrative, in relation to art education and, it was for this reason that Leila Name, the editor of Nova Fronteira, presented her with the challenge of producing a book with the group retelling Jorge Amado's novel *The Double Death of Quincas Berro D'Água*, to be launched at the

MÃO NA LATA E BERRO DÁGUA

Amanda Paiva, Angélica Paulo da Silva (*in memoriam*), Deyvid Ferreira, Felipe Oliveira de Lima, Renato Nascimento e Fagner França, adolescentes que tinham participado das oficinas de fotografia *pinhole*, que Tatiana havia ministrado ao longo de um ano em duas escolas municipais na Maré – em parceria com a Redes da Maré, organização da sociedade civil que atua no território e que passou a ser parceira de Tatiana em vários projetos – ficaram interessados em continuar o aprendizado e a experimentação da linguagem fotográfica. Ela formou um grupo de estudo com eles, realizando encontros regulares em uma sala na sede da Redes. Os adolescentes nomearam de Mão na Lata uma exposição que realizaram, em referência às latas com as quais constroem as câmeras fotográficas. A partir de então, Mão na Lata passou a ser o nome do grupo e, posteriormente, o nome de um conjunto de ações que Tatiana desenvolve, passando também a ser o nome do espaço de encontro e das atividades que realiza com crianças e jovens na Maré.

A possibilidade de aprofundamento das questões relativas ao olhar e à apropriação do discurso visual era muito mais efetiva com um número menor de participantes, assim como era mais possível articular esse trabalho em um tempo mais dilatado, de longo prazo, ou sem prazo de finalização, como era o caso das oficinas. Tatiana percebe que a continuidade no tempo dos processos artísticos colaborativos passa a ser um imperativo para tocar em questões e modos de representações mais íntimos, mais subjetivos, como as autorrepresentações e as representações territoriais. É nesse contexto experimental em que Tatiana começa a aprofundar a articulação entre fotografia, discurso visual e narrativo, em processos atrelando arte e educação, que Leila Name, editora da Nova Fronteira, a convida para um desafio: fazer um livro com os adolescentes recontando a obra de Jorge Amado, *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água*, para ser lançado na Festa Literária de Paraty, a Flip, que naquele ano iria homenagear o autor.

Em uma primeira etapa, Tatiana conduziu o grupo em leituras coletivas da obra de Jorge Amado, a partir das quais se abriam discussões e análises sobre o livro. Um dos focos

Paraty Literary Festival (Flip), which was paying homage to this author that year.

In the first stage, Tatiana conducted group readings of the novel with the adolescents and these led on to discussions and interpretations of the book. One of the main focuses that emerged was the difference between Joaquim and Quincas. The former is a character who lives within socially accepted norms, the latter one who breaks these norms, abandons his family and goes to live on the streets of the city of Salvador, in the Brazilian State of Bahia. After their reading, Tatiana and the group drew up a "study project: Bahia, the author, the wacky world of Quincas, the similarities and differences between his world and ours"⁴ The sea and inebriation are regarded as metaphors of a certain subversion of a preordained destiny. These two themes guided the production of images. The visual possibilities of the *pinhole* images, with their distortions and unexpected outcomes,

were important in helping to translate the dream-world of the Quincas character.

The second stage in the process was the trip to Salvador, Bahia. It was the first time that Tatiana experienced taking *Mão na Lata* outside of Maré: using the creative process to open doors, embark on adventures and discover the unknown, using distance as a way of shedding further light on that which lies nearby. In Salvador, the group used the trajectory of Joaquim/Quincas as an itinerary. The task was to use images to re-imagine the places from the point of view of the character. The week-long trip involved an intensive schedule: all day long, cans in hand, they took photos of the places and the landscapes, and, in the evening, they developed the pictures. The hotel room was transformed into a darkroom. The cameraman Pedro Palmeiro accompanied the group and shot video footage of the experience for the documentary of the same name about the making of *mão*

principais que surgiu foi sobre a diferença entre o duplo Joaquim/Quincas; o primeiro é o personagem quando vive dentro dos padrões socialmente aceitos, o segundo é o personagem quando rompe esses padrões, abandona a família e passa a viver pelas ruas de Salvador, na Bahia. Feitas as leituras, Tatiana e o grupo traçaram "o projeto de estudo: a Bahia, o autor, o mundo lúdico de Quincas, as aproximações e afastamentos com os nossos mundos"³ O mar e o estado de embriaguez foram tomados como metáforas de uma certa subversão de um destino previsto. Esses dois temas foram o guia para a produção de imagens. As possibilidades plásticas das imagens *pinhole*, com suas deformações e surpresas foram importantes aliadas para a tradução do universo onírico presente na personagem de Quincas.

A segunda etapa do processo foi a viagem a Salvador, na Bahia. Foi a primeira vez que Tatiana teve como horizonte empreender com o *Mão na Lata*, a experiência de ir para lugares fora da Maré: tomando os processos artísticos de criação como pretexto para aberturas, aventuras e aproximações com o desconhecido, gerando um reconhecimento no distante do que é próximo. Em Salvador, o grupo teve como roteiro o percurso do personagem Joaquim/Quincas. A tarefa era reelaborar imagetivamente os lugares do ponto de vista do personagem. A rotina durante a viagem, que durou uma semana, foi intensa: ao longo do dia, com as latas em mãos, fotografavam os lugares, as paisagens, e à noite revelavam os papéis fotográficos. O quarto do hotel se transformou em um laboratório de revelação. O cinegrafista Pedro Palmeiro acompanhou o grupo e registrou em vídeo a experiência para o documentário homônimo sobre a construção do livro *mão na lata e berro d'água: um ensaio fotográfico sobre obra de Jorge Amado*.

De volta ao Rio de Janeiro, Tatiana coordenou o processo coletivo de tradução do livro de Jorge Amado, a edição das imagens que compuseram a publicação e um trabalho de legendagem das imagens. A escrita das legendas teve três parâmetros: primeiro, a associação da imagem com a história de Quincas; segundo, comentários sobre como e porque se fez a imagem; e, por último, um olhar "livre" sobre a imagem, ou seja, uma legenda que não estivesse atrelada nem ao primeiro nem ao segundo parâmetros. Todas as etapas

na lata and berro d'água: a photographic essay on a book by Jorge Amado.

Back in Rio de Janeiro, Tatiana coordinated the collective process of translating Jorge Amado's novel, editing images for the publication and adding captions. Caption writing was guided by three principles: first, associating the image with the story of Quincas; second, comments about how and why the image was made; and, finally, a "free" interpretation of the image — a caption that does not fit into either the first or the second categories. All the stages in production of the book were carried out collectively: choices, decisions, the retelling of the Quincas story and the captions involved collaboration. The dreams, the hallucina-

tions, the decision to live as one pleases, the subversion of expectations, and the freedom of the vastness of the sea experienced by Quincas were "features that overlapped with the experiences and boundaries breached by Amanda, Angélica, Deyvid, Fagner Felipe, and Renato and this book provides very clear evidence of this. You can clearly see how each one of them is transformed by the possibility of expressing themselves through images".⁵ The launch of the book at Flip in Paraty was also an experience that broke down boundaries; not just because it was an important literary event, but, above all, because these young people were able to demonstrate their capacity to accomplish creative work and assume authorship.

de construção do livro foram feitas de modo coletivo: as escolhas, decisões, a própria autoria da história de Quincas recontada e as legendas das imagens foram feitas assim, coletiva e colaborativamente. Os sonhos, os delírios, a escolha de viver como lhe aprouver, a subversão das expectativas, a liberdade da imensidão do mar experienciados por Quincas foram "pontos em comum com a experiência vivida e com os limites rompidos por Amanda, Angélica, Deyvid, Fagner Felipe e Renato e este livro é a afirmação máxima disso. É visível a transformação em cada um a partir da possibilidade de se expressar através da imagem".⁴ O lançamento do livro em Paraty, na Flip, também foi uma experiência de ruptura de limites; não só por integrar um importante evento literário, mas, sobretudo, por afirmar as possibilidades de criação, autoria e realização desses jovens.



Felipe Oliveira de
Lima e (AND) Renato
Nascimento



THE FISHER MUST BE SWIFT AND
SUPPLE AS A FISH. OTHERWISE, ONE
DAY THE FISHER WILL BE FISHED.

Pescador tem que ser ágil como um peixe, senão o seu dia de
pescador vira o dia de ser pescado.

Amanda Paiva



Angélica Paulo da Silva



Amanda Paiva



SIREN QUEEN OF THE WATERS BLUE, HER
SONG SO BEAUTIFUL CARRIES OFF THE
FISHERFOLK, NEVER TO RETURN.

Rainha sedutora da água azul com sua voz tão linda. Leva os pes-
cadores para nunca mais voltar.

Deyvid Ferreira



THE SEA IS A MYSTERY WE DARE NOT TRUST.

O mar é mistério no qual a gente não pode confiar.

Fagner França



EVERYONE MOURNS QUINCAS'
DEATH IN THE CITY. TEARS FLOOD
THE STREETS OF BAHIA.

Todos choram a morte de Quincas na cidade. As lágrimas inun-
dam as ruas da Bahia.

Renato Nascimento

FAÇA-SE LUZ [LET THERE BE LIGHT]

When her work in Maré had already been going on for several years, Tatiana felt driven, on the one hand, by a desire to use photography to establish different kinds of relations with the residents of Maré that did not necessarily involve working closely together in the long term, as she had done with Mão na Lata. On the other hand, there was a strong urge arising from the processes created by her for people to get to know themselves better. These two desires came together in a proposal for a game presented to people who had no previous knowledge of photography and that were, until then, unknown to Tatiana. Once again, photography served as a pretext, or a tool, for opening up space and time in such a way as to enable people to access their existential territories, to enter into dialogue with their local reality, perceptions and views of the world. The project

was made possible by Tatiana receiving a Funarte Arts Incentive Program grant in 2008.

The game consisted of distributing kits comprising a homemade pinlux camera—made of a matchbox and using colored film—a voice recorder, and cards with questions written on them. Tatiana put up posters in Maré inviting people to participate in the project and other people found out about it by word of mouth. In all, 21 people received the kits. The project began with a preliminary meeting in which Tatiana explained how the pinlux cameras worked, and provided instructions on exposure time in relation to light, the voice recorder and the questions written on the cards. After this, each person kept the kit for between ten days and a fortnight, to photograph and record whatever they liked, using the questions on the cards as prompts. During the second meeting, the kits were returned to Tatiana and the participants reported their experi-

FAÇA-SE LUZ

Já com o trabalho na Maré em desenvolvimento há alguns anos, Tatiana viu-se instigada, por um lado, pelo desejo de estabelecer com moradores da Maré outras relações, via fotografia, que não passassem necessariamente pela experiência do convívio de longa duração, que ela vinha estabelecendo com os participantes do Mão na Lata. Por outro lado, havia o desejo e a intenção persistentes, presentes nos processos criados por ela, de que as pessoas entrassem em contato consigo próprias. A conjunção desses dois desejos foi possível por meio da proposição de um jogo, feita a pessoas desconhecidas e que não tinham relações prévias com a fotografia. Mais uma vez a fotografia situava-se como um pretexto, ou um dispositivo, para instigar aberturas de tempo e espaço a fim de que as pessoas pudessem acessar seus territórios existenciais, dialogando com suas realidades, percepções e visões de mundo. Tatiana foi contemplada pelo Programa Funarte de Bolsas de Estímulo à Criação Artística 2008, que possibilitou a realização do projeto.

O jogo em questão consistia em distribuir kits compostos por uma câmera artesanal *pinlux*, feita com caixinha de fósforos e que usa filme fotográfico colorido, um gravador de voz e cartões com algumas perguntas. Tatiana colou cartazes pela Maré chamando as pessoas para participarem do projeto; além disso, outras pessoas chegaram por meio de boca a boca entre conhecidos. Ao todo, 21 pessoas receberam os kits. A proposição começava com um primeiro encontro, em que Tatiana explicava o funcionamento da *pinlux*, as instruções sobre o tempo de exposição em relação à luz, o gravador de voz e as questões inscritas nos cartões. Depois disso, cada pessoa ficava com o kit durante um tempo determinado, entre dez e quinze dias, para fotografar e gravar o que quisesse, tendo as perguntas dos cartões como guias ou estimuladores. No segundo encontro, Tatiana recebia de volta o kit e ouvia os relatos das pessoas sobre as experiências. No terceiro encontro, entregava as fotografias impressas para as pessoas.

Esse foi o primeiro processo em que Tatiana usou o recurso da narrativa oral, por meio de gravação sonora, o que viria a ser feito novamente em *Retrato falado*. O relato oral, aqui nesse caso, mediado pelo aparelho, tinha a

ences. In the third meeting, the participants received printed photographs.

This was the first time that Tatiana used a recorded oral narrative in a project. She would go on to do so again in *Retrato falado*. The oral narration produced, in this case mediated by a machine, served to transport people to a place of intimacy, a "solitary" movement towards oneself, with no "direct" mediation on the part of Tatiana. The cards accompanying the kits contained questions intended to encourage people to open up this space of recollection, to go back over their own life histories, and also to observe their immediate everyday surroundings, their relations with family members and with themselves as individuals. This solitary dimension of speaking intimately diverged significantly from the approach adopted in interviews and the like. The idea was to create an intimate space, for opening up and listening to oneself. It was thus both an exercise in producing a visual self-portrait and also a process of listening: two-way listening involving recording reports so that people can listen to them, in the manner of psychotherapy, and also

listening to reports by others, starting with Tatiana herself; a kind of circular listening.

Each kit handed out was like a "message in a bottle" with no specific message. What the participants produced was always surprising: anything could be said, done, recorded. An old man singing, a young girl's long meditation, an account of the first time a mother and father went to see their son performing on stage, the day-to-day life of one, the banalities full of significance of another. In short, it was the life lived by others translated by these individuals themselves as delicate and/or brutal events, presented simultaneously to the eyes and to the ears.

prerrogativa de transportar as pessoas a uma dimensão de intimidade, um movimento "solitário" em direção a si mesmo, sem uma mediação "direta" de Tatiana. Os cartões que acompanhavam os kits traziam perguntas cuja intenção era estimular as pessoas a abrirem esse espaço de rememoração, revisitar a própria história, mas também da observação do entorno imediato e do cotidiano, além das relações com os parentes e consigo. Essa dimensão solitária para a fala, de intimidade, diferia justamente da situação de entrevistas, por exemplo. Havia a intenção de propiciar um espaço íntimo, de entrega e elaboração para uma escuta de si. Foi, portanto, além de um processo imagético, do autorretrato visual, um processo de escuta; uma escuta de via de mão dupla: ao gravarem seus relatos, as pessoas podiam se escutar, como nos processos psicoterapêuticos, e também havia a escuta desses relatos por outros, a começar pela própria Tatiana; uma espécie de circulação de escutas.

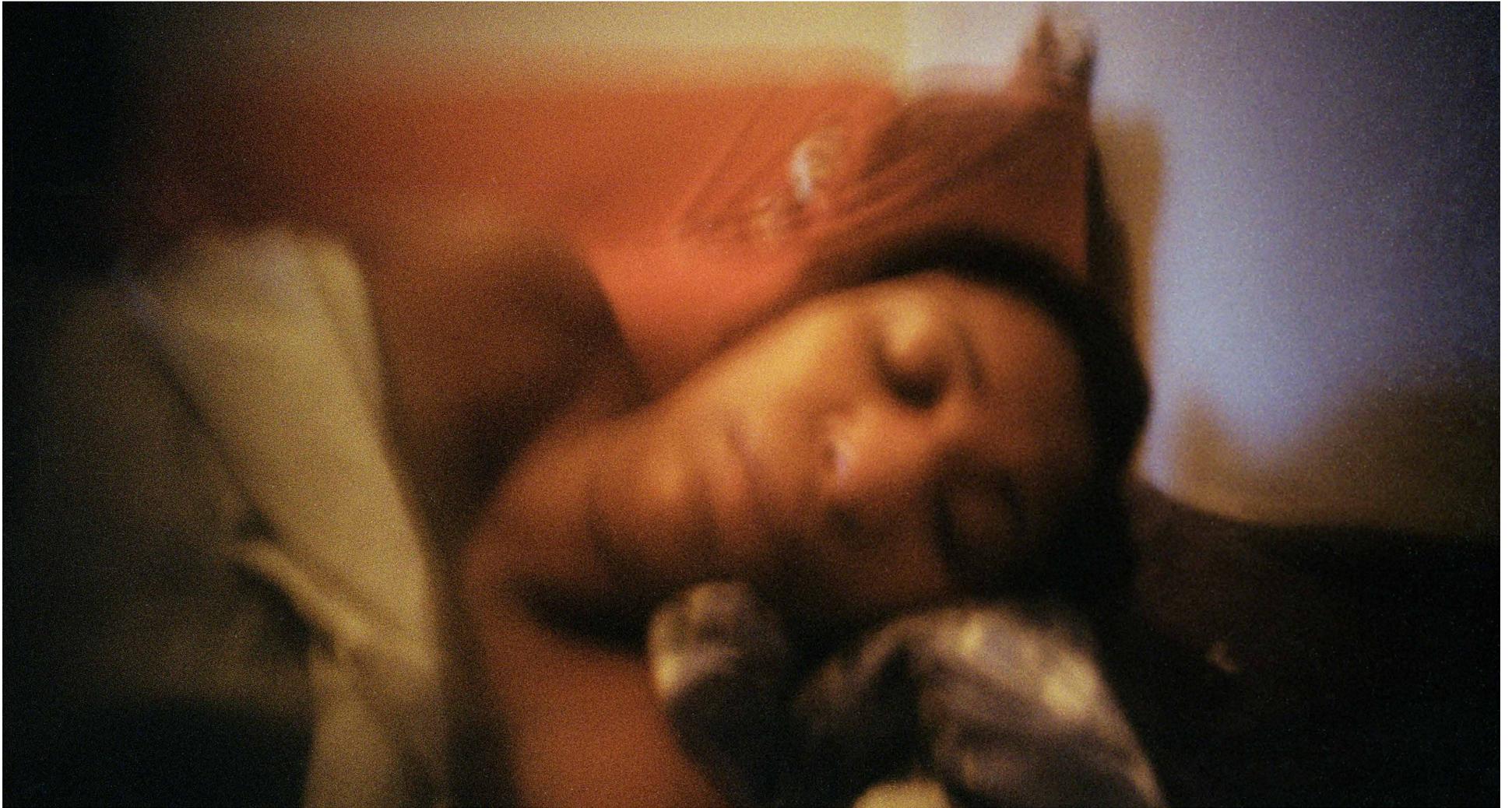
Cada kit distribuído era como uma "garrafinha lançada ao mar", como um propósito destituído de propósito: o retorno do que poderia ser produzido pelos participantes era sempre surpreendente; tudo poderia ser dito, feito, registrado. O canto de um senhor, a longa meditação de uma garota, o relato da primeira vez que os pais foram ver o filho atuando em cena, o dia a dia de um, as banalidades cheias de significados de outro, em suma, a vida vivida dos outros traduzida por eles próprios em suas singularidades e/ou brutalidades, a um só tempo dadas aos olhos e ouvidos.



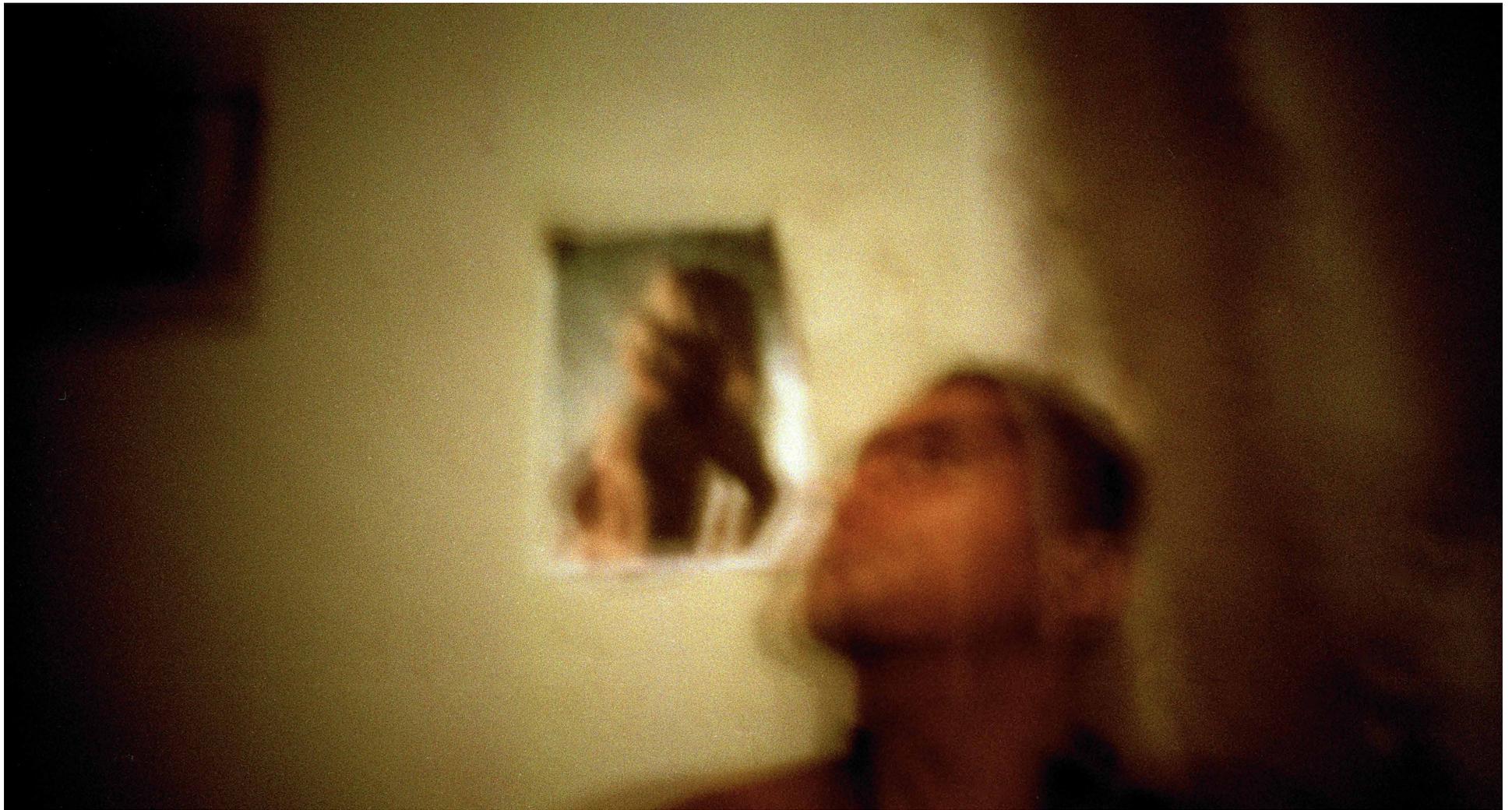
Ana Lisa da Silva Ramalho



Elisabeth da Silva Ramalho



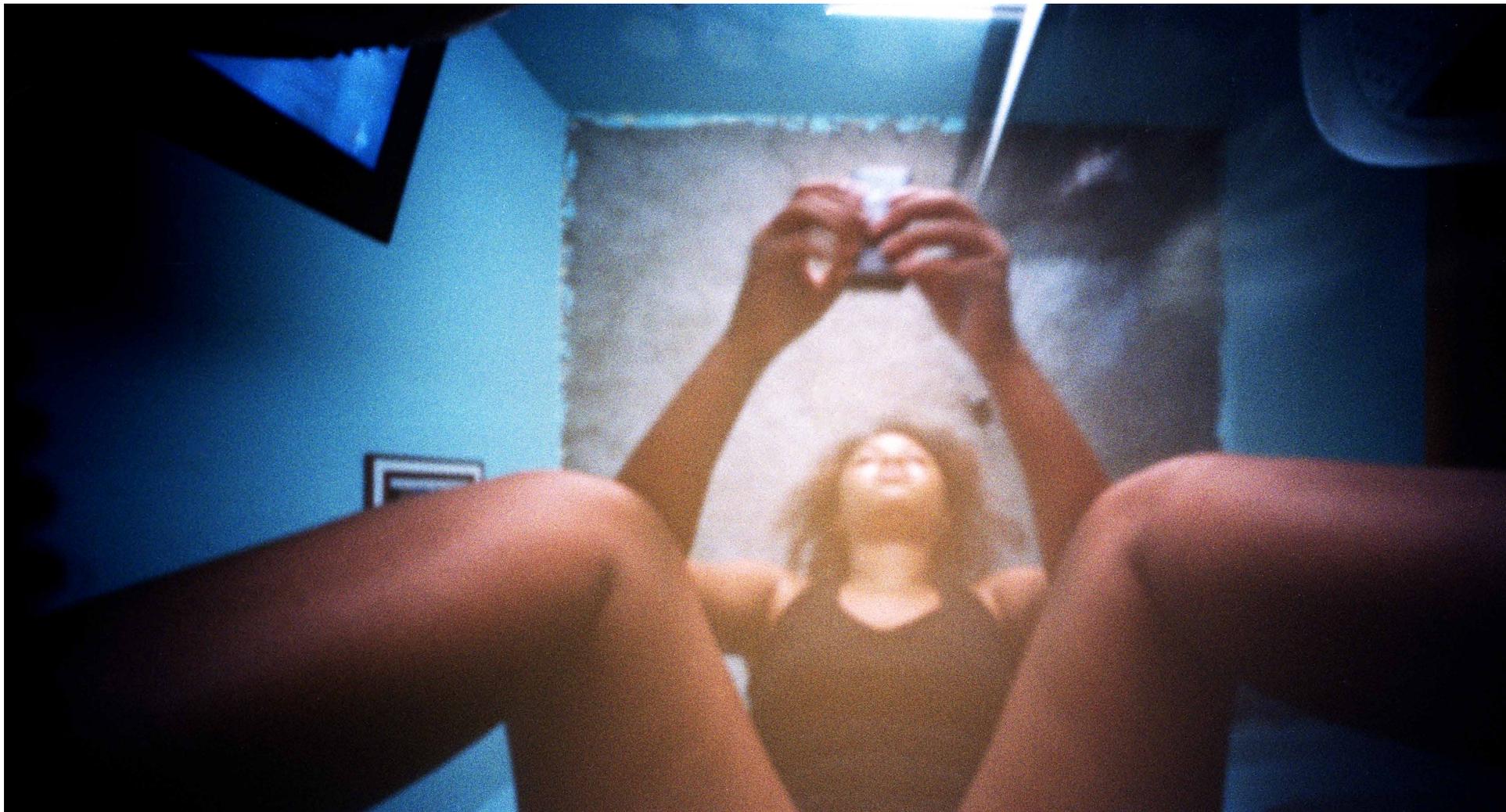
Rosane Ramos Sacramento



Carlos José Gomes da Costa



Eliana Sousa Silva



Jaqueline Souza de Andrade



Francisco Vieira de Souza



Diego Correa dos Santos



Paulo Henrique Rodrigues da Costa



Sebastião Felipe Santiago

CADA DIA MEU PENSAMENTO É DIFERENTE [EVERY DAY MY THOUGHTS ARE DIFFERENT]

A phrase from Machado de Assis's *Posthumous Memoirs of Brás Cubas*, "God deliver you, dear reader, from a fixed idea", served as both point of departure and guide for the process that culminated in the publication of the book *Cada dia meu pensamento é diferente*, produced collectively by the Mão na Lata group, which combined the construction of *pinhole* photographs with narratives. Machado de Assis's words suggest the possibility of changing ideas and emphasize the kind of reflection that was undertaken by the Mão na Lata participants in the course of this creative process.⁶

After the experience with the first Mão na Lata group of working with a single story—Jorge Amado's *The Double Death of Quincas Berro D'Água*—Tatiana proposed introducing the participants to the world of Machado de Assis in a panoramic fashion, reading with the new group of young people some short stories by the same author that feature the geography of the city of Rio de Janeiro. Throughout the process, the ethical and moral dilemmas addressed, along with Machado de

Assis's combination of biting criticism and mordant wit, were elements that helped these young 12- to 18-year-olds to relate to this 19th century author. This also opened up discussion of "various aspects of human experience, making the participants realize that every individual is, to some extent, a character and the author of his or her own story, which can be translated into texts and images".⁷ The members of this new group—Augusto Araújo, Bruna Kely Barbosa, Franciele Braga, Gêssica Nunes, Jailton Nunes, Janaina Lopes (in memoriam), Jonas Willame Ferreira, Juliana de Oliveira, Larisse Paiva, Lucas Eduardo Mercês da Costa, Nicole Cristina da Silva, Rafael Oliveira, Ruan Torquato, Vithor Rossi, Yasmin Lopes and Fagner França⁸—roamed the streets of Rio de Janeiro photographing places selected from a reading of Machado de Assis's short stories, such as *Morro do Livramento*, where the author was born. Tatiana encouraged the young people to explore the 19th century Rio de Janeiro landscapes that still exist today as well as those in Maré, starting with those further afield, in space and time, and moving on to those that are nearer to their everyday lives and the places they frequent. "The idea was to look at life in Maré through the characteristically observant eyes of Machado de Assis."⁹

CADA DIA MEU PENSAMENTO É DIFERENTE

A frase de Machado de Assis em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, "Deus te livre, leitor, de uma ideia fixa", foi um ponto de partida e guia para o percurso que culminou na publicação do livro *Cada dia meu pensamento é diferente*, feito coletivamente pelo Mão na Lata, que articulou a construção de imagens fotográficas *pinhole* e a construção de narrativas. A frase de Machado indica a possibilidade de um pensamento cambiante e ressalta o pensamento reflexivo, que foi conquistado pelos participantes do Mão na Lata ao longo desse processo de criação.⁵

Depois da experiência com o primeiro grupo do Mão na Lata, de trabalhar a partir de uma única história, o livro de Jorge Amado *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água*, Tatiana propôs um contato com o universo de Machado de Assis de um modo panorâmico, lendo com os jovens do novo grupo alguns contos do autor em que a geografia da cidade do Rio de Janeiro estivesse presente. Transversalmente, os conflitos éticos, os dilemas morais e a crítica mordaz, além da ironia e do humor machadianos, eram elementos de aproximação entre os adolescentes de 12 a 18 anos e o autor do século XIX; tal aproximação também abriu a perspectiva para "muitos aspectos da experiência humana, fazendo com que os alunos fossem percebendo que toda pessoa é, em alguma medida, personagem e autora de sua própria história, passível de ser traduzida em texto e em imagem".⁶

Desta vez, os integrantes do novo grupo, composto por Augusto Araújo, Bruna Kely Barbosa, Franciele Braga, Gêssica Nunes, Jailton Nunes, Janaina Lopes (in memoriam), Jonas Willame Ferreira, Juliana de Oliveira, Larisse Paiva, Lucas Eduardo Mercês da Costa, Nicole Cristina da Silva, Rafael Oliveira, Ruan Torquato, Vithor Rossi, Yasmin Lopes e Fagner França,⁷ percorreram e fotografaram lugares do Rio de Janeiro, selecionados a partir da leitura dos contos de Machado, como o Morro do Livramento, onde ele nasceu. Da paisagem ainda preservada de um Rio de Janeiro do século XIX, os jovens foram instigados por Tatiana a percorrer as paisagens da Maré, passando do mais distante, no tempo e no espaço, para o mais próximo, o cotidiano e a intimidade dos lugares de convivência: "A ideia era também transpor o olhar observador característico de Machado para a vida na Maré."⁸

This first long-term Mão na Lata project was made possible, in part, by being sponsored by Petrobras Cultural. For over a year, Tatiana worked with the adolescents on recreating the atmosphere Machado de Assis creates in a non-representative manner, based on perceptions of the internal landscapes of his characters, moving from the outside inwards and thus making it possible to move from Machado's stories to the autobiographical narratives of the group. The writer and researcher Luiza Leite was also involved in the project, attending Mão na Lata meetings and proposing reading and writing activities. The process mentioned above was also encouraged by her and this helped the adolescents realize that everyday life can be the stuff of literature. As Luiza remarked, in her video testimonial on the making of the book,⁹ the stories of everyday life in Maré being told by young people who actually live there provides an important counterpoint to narratives constructed by people who do not, who often portray the community in a negative and/or stereotypical manner.

It was Jonas Willame who came up with the phrase used for the title of the book *Cada dia meu pensamento é diferente* [Every day my thoughts are different] and it aptly and concisely expresses the way we perceive the multitude of

comings and goings of states of mind that almost all of us experience. "Every day my thoughts are different. Every day, I am not myself; I am many I's. Each 'I' feels unique."¹¹ The book — published by Editora NAU — whose launch at the Casa França-Brasil occasioned much celebration among families and friends, follows the peculiar way of seeing things of Machado, both in terms of ethical conflicts and moral dilemmas and with regard to the city of Rio itself. But it is the point of view of a 19th century author seen through the eyes of a group of young people from the 21st century. Just as thoughts can change from day to day, the way we read an author and the way we read life itself, our lived experience also has this dimension of being continually renewed or always reenacted. The non-fixity of Machado de Assis's phrases echoes throughout the Mão na Lata book as a prescription for developing the gaze: "sometimes you need to look as though it was the first time. Looking at something as if it were new entails looking at it again and again. Endlessly looking".¹² And also, whenever possible, allowing the question to persist. As Yasmin Lopes puts it in the book, "Walking in the street, I see a person and I start thinking... What is that person thinking? I will never know."¹³

Este foi o primeiro processo de longo prazo com o Mão na Lata, em parte graças ao patrocínio da Petrobras Cultural. Durante mais de um ano, Tatiana articulou com os adolescentes a atmosfera machadiana de modo não representativo, ou seja, a partir da percepção das paisagens interiores das personagens de Machado, como um movimento do mais externo para o mais interno, possibilitando, assim, o percurso das narrativas de Machado às narrativas autobiográficas do grupo. O processo teve a colaboração da pesquisadora e escritora Luiza Leite, que participava dos encontros com o Mão na Lata propondo exercícios de leitura e escrita; o movimento mencionado acima foi estimulado também por ela, de modo que os adolescentes foram conquistando a percepção de que a própria vida é matéria da literatura. Como comenta Luiza, em seu depoimento no vídeo sobre o processo de feitura do livro,⁹ narrar o cotidiano da Maré pelos jovens moradores tem uma importância de contrapor as narrativas feitas por quem não é de lá, que muitas vezes representam o território de modo pejorativo e/ou estereotipado.

A frase que deu título ao livro *Cada dia meu pensamento é diferente* foi escrita por Jonas Willame e dá conta justamente de condensar a percepção da miríade de idas e vindas dos estados de espírito pelos quais quase todos passamos: "Cada dia meu pensamento é diferente. Cada dia não sou eu, sou eus. Cada eu se sente único."¹⁰ O livro — publicado pela Editora NAU, cujo lançamento foi uma grande celebração entre amigos e familiares, realizado na Casa França-Brasil — persegue o olhar peculiar de Machado, tanto para os dilemas e conflitos éticos, quanto para a própria cidade do Rio de Janeiro. Mas é o olhar de um autor do século XIX visto por um grupo de jovens do século XXI. Assim como o pensamento pode mudar a cada dia, os modos de ler um autor, os modos de ler a própria vida, as vivências e experiências também têm essa dimensão de se renovarem, ou se reencenarem sempre. A não fixidez da frase machadiana ecoa no livro do Mão na Lata como um modo de prescrição para revelar o olhar: "às vezes é preciso olhar como se fosse a primeira vez. E olhar algo como se fosse novo implica olhar de novo e de novo. Olhar sem parar".¹¹ E também, sempre que possível, deixar a questão persistir, como escreve Yasmin Lopes no livro: "Andando na rua vejo uma pessoa e fico pensando... O que será que ela está pensando? Nunca irei saber."¹²



Rafael Oliveira



So you show your face in the window and see a black-painted armored car after black people, spreading fear and panic. Then you look up at the blue sky and you see armed men, close enough for them to see you..

It didn't start with gunshots, but with the walls rattling, a helicopter, tons of steel hovering over people's homes,

spending loads of money on gasoline that won't be spent on healthcare.

Fear of turning the corner and being mistaken for a criminal, fear of going outside to hang out clothes to dry and being mistaken for a criminal, fear of showing your face in the window and being killed without knowing why.

Aí você coloca o rosto na janela e vê um blindado preto que foca negros, para causar o pânico, o medo. Então olha para o céu azul e vê homens armados, perto o suficiente para que te vejam.

Não começou com tiros, mas com as paredes tremendo, um helicóptero, toneladas de aço sobre as casas de moradores, gastando muito dinheiro que não vai para saúde mas paga essa gasolina toda.

Medo de virar a esquina e ser confundido com bandido, medo de ir estender roupa e ser confundido com bandido, medo de colocar a cara na janela e morrer sem poder entender.



Every day before going to school, I take a peek through the window. The sun sometimes seems to blind me. The neighbors are almost always at each other's throats. One day the people opposite threw clothes into the street. The chaos went on until the end of the eight o'clock soap opera. People milling around tried to separate them. But, in spite of all the fighting, it's good to live here!

Whenever I remember, or feel like it, I watch people in the street. My window is like a soap opera. I never know what is going to happen next.

Todos os dias antes de ir para a escola, eu dou uma olhada pela minha janela. O sol às vezes parece me cegar. Os vizinhos quase sempre brigam. Certo dia os vizinhos da frente jogaram as roupas na rua. A confusão durou da Malhação até o fim da novela das oito. O pessoal que estava por ali se juntou para separá-los. Apesar de todas as brigas, é bom viver aqui!

Sempre que me lembro, ou quando me dá vontade, olho as pessoas na rua. A minha janela parece uma novela. Nunca sei qual vai ser o capítulo de amanhã.



My parents wake up and turn on the light. Their heavy footsteps annoy me and disturb my sleep. Not being able to sleep, I get up and go directly to my window. From my window, I pass hours and hours looking at the bright sky and flying birds. I listen

to the chickens cackling, the motorbikes rushing past vrm! vrm! disturbing the silence. Sometimes I hear people practically running because they are rushing to get to work, to take their children to school or to gossip.

Meus pais acordam, acendem a luz. Os passos fortes deles me incomodam e atrapalham o meu sono. Sem conseguir dormir, me levanto e vou direto pra minha janela. Da minha janela, eu fico horas e horas olhando o céu clareando e os pássaros voando. Escuto as galinhas fazendo cocó, as motos passam, vrm! vrm!, atrapalhando todo o silêncio. Às vezes escuto pessoas praticamente correndo porque estão apressadas para trabalhar, levar os filhos na escola e fofocar.



When I was eight years old, I made some wings out of paper to play with. Seeing me trying to fly, my cousin said that the best way to see if the wings worked was to jump off the top of the building. But I said, "No. First I'll try jumping off the couch."

Aos oito anos fiz umas asas de papel para poder brincar. Ao me ver tentando voar, minha prima disse que o melhor jeito de ver se as asas prestavam era eu pular da laje. Mas eu disse: "Não. Primeiro tenho que testar as asas pulando do sofá."



When I open my eyes in the morning,
I hear the silence of my thoughts.

Quando abro os olhos pela manhã, ouço o silêncio dos meus
pensamentos.



I get home from school and go straight to the couch, where I spend the rest of my day, and sometimes the nights as well. When I am anxious or sad, I go straight to the couch. I ask for guidance but he doesn't answer. But I end up sleeping and he seems to answer me in my dreams.

Chego da escola e vou direto para o meu sofá, onde eu passo o resto do meu dia e às vezes as noites. Quando estou nervoso ou triste vou direto para o meu sofá. Peço conselhos mas ele não me responde. Mas acabo dormindo e parece que ele me responde através dos meus sonhos.

CAIO

Those who participated in Mão na Lata—Augusto Araújo, Fagner França, Gêssica Nunes, Jailton Nunes, Jonas Willame, Juliana de Oliveira, Larisse Paiva, Nicole Cristina da Silva, Rafael Oliveira and Thaís Alves Araújo, all of whom played a part in the production of *Cada dia meu pensamento é diferente*, between 2011 and 2013—were very interested in experimenting with digital photography, just as much as they had been experimenting with *pinhole* photography up until that time. This desire on the part of the group led Tatiana to propose the Mão na Lata: Images and Narratives project for the Rio de Janeiro Municipal Department of Culture's Arts Incentive Program. The proposal was to provide training in digital photography by constructing fictional narratives, the main challenge being that of moving to digital without losing the artisanal character of *pinhole* photography. The pixilation/stop motion animation technique brought together the possibility of experimenting with technical issues related to digital photography, such as lighting and framing, with the more expansive and artisanal time frame of the *pinhole* technique.

The screenwriter Ana Pacheco was invited to give classes on how to put together an audiovisual screenplay, using the narrative possibilities of the language of stop-motion animation to create a fictional narrative. The young people were divided into groups to write short scripts, which were read and discussed collectively. This was how they selected the script for what would become the short film *CAIO*, which tells the story of an extraordinary young man called Caio, who walks the busy streets of Maré, every day, on his way home; and, when at home, conducts daily rituals, such as drinking water, taking peculiar objects out of his backpack, and watching television. One day, something magical occurs: he notes that, literally with a click of his fingers, he can make his dreams come true. With this new "reality", Caio comes to understand the thing he most fears: freedom. The collectively produced screenplay was continually rewritten by the young group in the course of a stop-motion animation technique workshop conducted by Bernardo Alevato and in their experiments with capturing images. New action and situations were suggested based on the possibilities found at the locations selected for the film, the main character's description, ideas suggested by the acting of Jonas Willame, the member of the group who played Caio, and the collective direction of the group.

CAIO

Havia nos participantes que compunham o Mão na Lata – Augusto Araújo, Fagner França, Gêssica Nunes, Jailton Nunes, Jonas Willame, Juliana de Oliveira, Larisse Paiva, Nicole Cristina da Silva, Rafael Oliveira e Thaís Alves Araújo, que tinham participado do processo de criação do livro *Cada dia meu pensamento é diferente*, entre 2011-2013 – uma curiosidade em experimentar a fotografia digital, com a mesma intensidade com que experimentaram a *pinhole* até então. Esse desejo coletivo fez com que Tatiana propusesse ao Programa de Fomento à Cultura Carioca da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro o projeto Mão na Lata: Imagens e Narrativas. A proposta foi articular o aprendizado da técnica fotográfica digital à construção de narrativas ficcionais, tendo como desafio central fazer a incursão pelo digital sem perder a artesanaria do *pinhole*. Nesse sentido, a técnica de animação *pixilation/stopmotion* conjugava a possibilidade de experimentar questões técnicas da fotografia digital, como a luz, o enquadramento, com um tempo e modo do fazer fotográfico mais dilatado e artesanal, próprios da fotografia *pinhole*.

A roteirista Ana Pacheco foi convidada para ministrar aulas de construção de roteiro audiovisual, articulando possibilidades narrativas da linguagem da animação *stopmotion* em uma criação ficcional. Os jovens foram divididos em grupos para propor breves roteiros, lidos e debatidos coletivamente. Dentre esses, foi escolhido o roteiro que viria a ser o futuro curta *CAIO*, que conta a história de um jovem incomum chamado Caio, que dia após dia, em seu retorno para casa, percorre as ruas movimentadas da Maré; e, em casa, realiza rituais cotidianos, como beber água, retirar objetos peculiares da mochila e assistir à TV. Um dia, algo mágico acontece: ele nota que, em um estalar de dedos, literalmente, pode concretizar desejos. Diante dessa nova "realidade", Caio compreende aquilo que mais anseia: a liberdade. O roteiro criado coletivamente foi sendo reescrito pelos jovens do grupo ao longo da oficina de técnica de animação *stopmotion* ministrada por Bernardo Alevato e das experiências de captação das imagens. Novas ações e situações eram sugeridas a partir de

As in other processes involving Mão na Lata, Tatiana encouraged the participants to explore, throughout the construction of the fictional narrative, the passage from one's most intimate thoughts to the outside world, and vice versa, starting out from looking inwards, self-observation, investigating the most familiar world nearby, as a way of subsequently being able to broaden, open, expand, and project one's gaze in the direction of more distant, broader or unexpected things, places and feelings. In the *CAIO* narrative, the fact that the character is able, by clicking his fingers, to move magically from one place to another, enabled the group to visit places in the city of Rio de Janeiro that they did not normally frequent or had never in fact been to: Cristo Redentor, Parque Lage, Grumari Beach, the Serrana region, and even outer space (since, in addition to teleportation, Caio also discovers he can fly). The fable created by Mão na Lata in *CAIO* reflects, to some extent, everyone's desire to access the unknown and meet challenges.

The production of this short film also transported all of the participants into the unfamiliar and challenging process of creating and producing stop-motion animation. All stages in the making of¹⁴ this short film—from writing the screenplay and mastering the stop motion capture software, to filming on location, lighting, casting, costumes, special effects, and creation of the soundtrack—formed part of a collective learning process. The participants learnt everything by doing it. The collective creative process also involved the challenge of learning how to make ideas converge, how to negotiate differences, when to give way and when to insist. As everyone did everything, everything was discussed by everybody, in such a way that the collective became an entity that shared and forged decisions. For a group of adolescents — and perhaps for Tatiana herself also—this may have been the most challenging experience and the greatest lesson learnt.

possibilidades encontradas nas locações escolhidas para o filme, da caracterização do personagem, das propostas surgidas da atuação de Jonas Willame, integrante do grupo que interpretou Caio, e da direção coletiva do grupo.

Assim como em outros processos com o Mão na Lata, Tatiana instigava os participantes do grupo a experimentar, ao longo de construção ficcional, o percurso do mais íntimo para o mais externo, e vice-versa, ou seja, partindo do olhar para si, da auto-observação, investigando o que está mais próximo, mais conhecido, para em seguida ampliar, abrir, alargar, projetar o olhar para lugares, coisas e sentidos mais distantes, ou amplos, ou inesperados. Na narrativa de *CAIO*, a ação da personagem de, ao estalar os dedos, poder ir de um lugar ao outro, magicamente, possibilitou ao grupo ir a lugares da cidade do Rio de Janeiro a que não iam com frequência, ou que não conheciam: Cristo Redentor, Parque Lage, Praia de Grumari, Região Serrana e o espaço sideral (além de se transportar num estalo, Caio também descobre que pode voar). A fábula criada pelo Mão na Lata em *CAIO* reflete, em certa medida, a ânsia de todos por acessar o desconhecido e realizar coisas desafiadoras.

A realização do curta também lançou a todos no desconhecido e desafiador processo de criar e produzir uma animação em *stopmotion*. Todas as etapas de construção¹³ do curta foram um aprendizado coletivo, desde a escrita do roteiro e o domínio técnico do programa de captação em *stopmotion*, passando pelas filmagens nas locações, a iluminação, até a caracterização, figurinos, efeitos especiais, captação de som, enfim, tudo era aprendido à medida que era feito. E, nesse processo coletivo de criação, outro desafio foi aprender a convergir as ideias, negociar as diferenças, saber ceder e se impor quando necessário. Como todos faziam tudo, tudo era discutido por todos, de modo que a coletividade se tornou um ente que cambiava e afirmava decisões. Para um grupo de adolescentes, e também para Tatiana, essa talvez tenha sido a experiência mais desafiadora e o maior aprendizado.

Depois de um ano, entre as oficinas, a criação do roteiro e a captação das imagens, havia um material bruto que precisava ser finalizado. Propus uma parceria com duas produtoras, Jurubeba e Pela Madrugada, para finalizarmos

After one year of workshops, screenplay writing and shooting, the raw material was ready for transformation into its final shape. Partnerships were formed with two production companies, Jurubeba and Pela Madrugada, to put together the final version of the short. We received support

from Riofilme for this and this enabled us to invite audiovisual professionals to work with us. The film was launched at the 24th Anima Mundi International Animation Festival of Brazil, in the Futuro Animador category and can be accessed online.

o curta. Conseguimos apoio da Riofilme para isso, de modo que profissionais do audiovisual foram convidados a colaborar. O filme foi lançado no 24º Festival Internacional de Animação do Brasil – Anima Mundi, na categoria Futuro Animador, e está disponível on-line.

P 134-135

CAIO, 2015
frame do filme
[FRAME FROM FILM]

P 136-137

CAIO, 2015
processo de trabalho
[WORKING PROCESS]
fotos [PHOTOS]
Fagner França
Rio de Janeiro, RJ

P 138-139

CAIO, 2015
frames do filme
[FRAMES FROM FILM]







RETRATO FALADO [FACIAL COMPOSITE]¹⁵

In the spring of 2015, while a heated debate was raging about reducing the age of criminal responsibility (a debate which is still going on even more heatedly today), the city of Rio de Janeiro decided to discontinue bus services that provided access for residents in the Northern Zone of the city to the beaches in the Southern Zone. The arbitrary measure was adopted to “prevent” robberies on the beach. At the same time, the Military Police carried out “blitzes,” during which “certain adolescents” were removed from buses and taken into custody. Skin color and clothing were used to determine which young people could or could not frequent the city’s beaches. This shows how deeply ingrained in the social imagination and instantly accessible the image of the bodies of these young people is. They are seen only in terms of the violence they do to others or the violence done to them. In this context, Tatiana and I—I collaborated with her on this and other creative projects—asked ourselves the following question: how can we find a way of seeing these bodies deprived of rights and social recognition, which cause discomfort in so far as they reflect perverse models of society, bodies that are silenced and have no say in anything, that are recorded in images bereft of any subjectivity? The aim of *Retrato falado* was to convert these bodies into language, or rather, to transform bodies reduced to fixed images into bodies of poetry.

Tatiana approached Itaú Cultural’s program Rumos with a proposal for a series of actions which focused on discussion of the production of photographic images involving narratives and self-portraits produced by young people in custody at Degase facilities in the State of Rio de Janeiro. The actions were carried out in three stages: first male and female Degase residents were approached by way of two artisanal *pinhole* photography workshops conducted by Tatiana, for which she brought a portable photography lab built specially for this purpose. In each workshop, Tatiana was accompanied by two monitors from the Mão na Lata team: Gêssica Nunes and Juliana de Oliveira, for the female residents, and Rafael Franco and Jailton Nunes, for the male ones. The young people were encouraged to turn their gaze inwards on themselves and produce self-portraits that sought to reflect what they were feeling and going through in that situation. The second stage, carried out in parallel with the workshops, involved individual “listening sessions” in which Tatiana listened to and made audio recordings of the narratives recounted by the young people about images/portraits that revealed who they were, images that had had an impact on their lives or the lives they would like to live, or even images invented by them. This audio material was used for the final stage: the

RETRATO FALADO

Na primavera de 2015, em meio às discussões acaloradas sobre a redução da maioria penal (que ainda persistem e se acirraram), a cidade do Rio de Janeiro determinou a extinção de linhas de ônibus que davam acesso aos moradores da Zona Norte da cidade às praias da Zona Sul; a medida arbitrária foi tomada para “evitar” arrastões na orla. Paralelamente, a Polícia Militar realizou *blitzes* para retirar dos ônibus e deter “determinados” adolescentes. A cor da pele ou o tipo de roupa eram indícios para discriminar os jovens que podiam ou não frequentar as praias da cidade. Diante desse quadro, percebe-se que a imagem social desses corpos é instantaneamente fixada. O que é visível deles ora é a violência praticada por eles, ora é a violência praticada contra eles. Nesse contexto, Tatiana e eu (fui colaboradora nesse e em outros processos artísticos dela) lançamos a questão: como enxergar esses corpos privados de direitos e de reconhecimento social, que incomodam pelo que refletem dos modelos sociais perversos, corpos que não têm vez nem voz e são silenciados, e que são reconhecidos por imagens destituídas de subjetividade? A proposta com *Retrato falado* foi converter esses corpos em linguagem, ou seja, transformar corpos reduzidos a imagens fixas em corpos poéticos.

Tatiana propôs ao programa Rumos, do Itaú Cultural, uma série de ações articuladas cujo ponto central foi a discussão acerca da produção de imagens fotográficas, circunscrita ao universo de narrativas e autorretratos de jovens em situação de conflito com a lei, internos em unidade do Degase do estado do Rio de Janeiro. As ações foram feitas em três etapas: a primeira foi a aproximação dos meninos e meninas internos do Degase, por meio de duas oficinas de fotografia artesanal *pinhole* que Tatiana ministrou, levando consigo um laboratório fotográfico portátil, construído especialmente para isso. Em cada oficina, dois monitores, participantes do Mão na Lata, acompanharam Tatiana: Gêssica Nunes e Juliana de Oliveira, na unidade feminina, Rafael Franco e Jailton Nunes, na unidade masculina. Os jovens foram instigados a voltar o olhar para si e construir autorretratos que buscassem refletir o que estavam sentindo e vivendo naquele contexto. A segunda etapa, realizada concomitante às oficinas, foram “sessões de

creation of a sound installation, and kind of chamber, or portable cabin, in which members of the public were invited one at a time to listen, through earphones, to the portraits described, the facial composites produced using the young people in custody's own words. The installation was exhibited publicly in squares in the city of Rio de Janeiro, at Galeria Aymoré during FotoRio and at the Itaú Cultural Gallery in São Paulo. All the images and narratives produced with the young group of the CAI-Baixada male correctional facility (at Belford Roxo) and the Cense PACGC female correctional facility (at Ilha do Governador) can be accessed online at www.retratofalado.com.br.

Transcribing and editing the audio recordings for publication online and for the sound installation exhibition, as we comment on the site, "made us reflect on the ethical limits of exposing intimate details that were revealed to us. On the one hand, we believe that it is appropriate to exhibit the reports/portraits that

the young people confided in us. It is as though we were ceding the role of listener to others and inviting them to come in and sit down in front of each one of these young people, to see and hear what they have to say. On the other hand, it is hard to feel fully at ease exhibiting the material they confided in us, even with the prior consent of each one. It is hard not to have ambivalent feelings, but we try to put our trust in the importance of this exhibition which is justified by its aim of providing an outlet for these stories and these voices, which are almost always silenced and/or ignored... Poetry and self-invention are ways of subverting the logic underlying the annihilation of the subjectivity of these young people. The narrative provided by these images or the impact of these latent images produced in the imagination by young Degase people in custody at, both verbally and using the *pinhole* camera, transform these stigmatized bodies into bodies of poetry".

escuta" individuais em que Tatiana ouvia e gravava em áudio as narrativas feitas pelos jovens, sobre imagens/retratos que revelassem quem eles são, as imagens que tinham marcado suas vidas, aquilo que desejariam viver ou ainda imagens inventadas por eles. Esse material em áudio fez parte da última etapa: uma instalação sonora, uma espécie de câmara, ou cabine portátil, em que o público era convidado a entrar e ouvir individualmente, por meio de fones de ouvido, as imagens narradas, os retratos falados pelos jovens. A instalação foi exibida publicamente em praças da cidade do Rio de Janeiro, na Galeria Aymoré durante o FotoRio e na galeria do Itaú Cultural em São Paulo. Todo o material imagético e narrativo construído junto com os meninos e meninas, que estavam internos nas unidades masculina CAI-Baixada (em Belford Roxo) e feminina Cense PACGC (na Ilha do Governador), foram publicadas no site www.retratofalado.com.br.

Fazer a transcrição e a edição dos áudios, para a publicação no site e a exposição na instalação sonora, como comentamos no site, "foi um trabalho reflexivo sobre os limites éticos da exposição das intimidades que nos foram reveladas. Por um lado, acreditamos na pertinência de expor os relatos/retratos que os meninos e meninas nos confiaram; é como se cedêssemos o lugar de ouvinte para outras pessoas se aproximarem e sentarem-se à frente de cada um deles, para ver e ouvir o que eles têm a dizer. Por outro lado, é difícil sentir-se completamente à vontade em expor o que nos foi confiado, mesmo com a aprovação prévia de cada um. É difícil escapar de uma sensação ambígua, porém, tentamos confiar na importância dessa exposição que se justifica pela intenção de fazer reverberar essas histórias e essas vozes quase sempre silenciadas e/ou ignoradas [...]. As práticas poéticas e a invenção de si são modos de subverter a lógica do aniquilamento das subjetividades desses jovens. Nesse sentido, a narrativa de imagens, ou a imaginação oriunda das imagens latentes que os jovens internos do Degase produziram, tanto as imagens verbais quanto as imagens *pinhole*, converte esses corpos estigmatizados em corpos poéticos".

De acordo com a
Lei que resguarda
a identidade
de menores
de idade que
cumprem medida
socioeducativa,
creditamos as
imagens somente
com as iniciais de
nome e sobrenome
de cada autor
[TO COMPLY WITH
THE BRAZILIAN LAW
REQUIRING THE IDENTITY
OF MINORS HELD IN
CUSTODY TO REMAIN
CONCEALED, THE
CREDITS FOR THE IMAGES
CONTAIN ONLY INITIALS].



foto [PHOTO] BV



foto [PHOTO] DB

My head's shaved now, but.... my hair is quite straight. I have a scar on the chin. My mouth isn't very big. I have a scar on the corner of my mouth. I can feel the lump of it under my lip. My eyebrows aren't too big, but they aren't too small either. My ears aren't very big, or very small; they're normal size. My eyes scrunch up when I laugh or smile. I have a pretty boy face. My smile goes from ear to ear. When I smile, ah, it's charming; no-one can resist my smile. The girls love it... Haha... I like my smile. My smile is beautiful. One corner of my mouth, the left, curls up more than the other. I am slim. I think I'm about 190 centimeters tall. A bit more than that. I have a tattoo on the wrist, a scar on the chin, another one near my wrist. Ahhh, I have scars all over my body. If I start talking about it, we'll be here all night.

Agora eu tô careca, mas.... eu tenho o cabelo meio liso. Tenho um machucado no queixo, minha boca não é muito grande, tenho um machucado no canto da boca, que fez uma massa dentro do beijo. As sobrancelhas não muito grandes, também não muito pequenas. Orelha não muito grande, nem muito pequena, normal. Os olhos quando eu rio, quando dou um sorriso, meu olho fica pequeno. Meu rosto é o aspecto de um menino bonito. Meu sorriso vai de ponta a ponta. Quando eu sorrio, ah, é encantador, ninguém resiste ao meu sorriso. Ela gosta, rá, rá... Eu gosto do meu sorriso, meu sorriso é bonito. Um canto da boca, o canto esquerdo é puxado mais que o direito dos lábios. Sou magro, tenho mais ou menos um metro e noventa, um metro e noventa e pouco. Tenho uma tatuagem no pulso, uma cicatriz no queixo, uma perto do pulso. Ahhh, cicatriz eu tenho no corpo todo, se eu falar, vou ficar até amanhã aqui falando.



foto [PHOTO] MD



foto [PHOTO] DC

My eyebrows up there are more or less black; my eyes are light brown; I have a pretty mouth, just like my mom's. And my hair is light brown too, light brown with blond highlights. It used to be shoulder length, but now it is short. My nose is quite big, ugly... no... my nose isn't ugly exactly... it's like....

I'm dark-skinned. I have a heart tattooed on my finger. I have the name of my ex tattooed on my elbow,... it's on my elbow... No, not my elbow... on my wrist. And a jigsaw piece as a sign of friendship, on my foot. And I have a piercing in my nose and in my belly button.

No, I don't think I'm pretty.

Minha sobrancelha é mais ou menos preta, para cima; meu olho é castanho-claro; eu tenho uma boca muito bonita, igual da minha mãe. E meu cabelo é castanho-claro, castanho-claro com a ponta loira. Era até um pouquinho das costas, mas agora tá curto. Eu tenho o nariz mais ou menos grande, feio... meu nariz... não, não é feio, é aquelas coisa.

Eu sou parda. Tenho tatuagem no dedo, um coração. Tem o nome do meu ex no cotovelo, é no cotovelo... Não, no cotovelo não, no pulso. E um quebra-cabeça de sinal de amizade, no pé. Eu tenho piercing no nariz e no umbigo.

Não, eu não me acho bonita.



foto [PHOTO] MS

QUEM EU ACORDEI HOJE? [WHO DID I WAKE UP TODAY?]

On accepting the invitation for a residence at Rio de Janeiro State Department of Public Security — as part of the Public Sector Artist in Residence (RASP) program, in partnership with República.org, Betty e Jacob Lafer Institute, and Automatica, coordinated by Luiza Mello — Tatiana asked herself: “What could be done by an artist in residence at the Department of Security?”¹⁶ This question followed her throughout 2018, when she spent time with the 30-person team of the Undersecretary for Education, Respect and Crime Prevention, which included police officers, sociologists, and psychologists.

During the first two months, Tatiana regularly visited the undersecretary’s office at the Department of Security in the iconic Central do Brasil Station building in downtown Rio de Janeiro. During this period, she accompanied the team’s meetings, work groups and projects merely as an observer. Her decision to do nothing but observe aroused some curiosity in the people around her and subverted the ideology of pragmatism and productivity that pervaded this working environment. “The weird situation of me being there bodily watching and listening but not proposing anything, and the air of mystery surrounding what I was doing there, in itself shaped the initial outlines of the work.” Slowly, Tatiana also came to understand that, in this public sector institution, with the endless demands put upon people in their everyday work, it would not be possible to propose any kind of collective action: each person would have to be mobilized individually in the time that each had available. In the subsequent months, therefore, she designed and put together “a device, a kind of game for generating relations”, which consisted of a series of proposals for activities to be carried out by people individually, in a predetermined time. Tatiana wrote these proposals down and regularly left them, inside brown envelopes, at each person’s work station. To complement this and provide visibility for the material produced as a result of the proposals, she transformed the refectory into a process room, pinning images and texts on the wall and thereby creating “a huge map of the unique perspectives of each and every individual — a constellation of selves”. Tatiana also ran a *pinhole* photography workshop to teach the team how to build their own cameras and set up a photography lab in the bathroom.

QUEM EU ACORDEI HOJE?

Ao aceitar o convite para realizar uma residência artística na Secretaria de Segurança Pública do Rio de Janeiro — como parte do projeto Residência Artística Setor Público (RASP), parceria do Instituto República, Instituto Betty e Jacob Lafer e da produtora Automatica, coordenada por Luiza Mello —, Tatiana se questionou: “O que poderia ser mobilizado em uma residência artística na Secretaria de Segurança?”¹⁴ Questão que a acompanhou ao longo de 2018, no qual conviveu com a equipe da Subsecretaria de Educação, Valorização e Prevenção, formada por 33 pessoas, entre policiais militares, policiais civis, sociólogos e psicólogos.

Durante os dois primeiros meses, Tatiana frequentou a subsecretaria, localizada no prédio da Secretaria de Segurança no Centro da cidade do Rio de Janeiro, no prédio da emblemática estação Central do Brasil. Nesse início, ela acompanhava, apenas observando, as reuniões, grupos de trabalho e projetos desenvolvidos pela equipe. Essa opção por nada fazer, apenas observar, causou um tipo de curiosidade nas pessoas e uma subversão ao pragmatismo produtivista próprio desse ambiente de trabalho: “O estranhamento causado pelo meu corpo que vê e ouve e não propõe nada, e o mistério do que eu estaria fazendo ali, por si só já foi o começo do trabalho.” Aos poucos, Tatiana também compreendeu que nesse contexto de repartição pública, com a infinidade de demandas que as pessoas tinham em seus cotidianos de trabalho, não haveria como propor nenhum tipo de ação coletiva, seria necessária alguma forma de mobilização individual no tempo que cada um dispunha. Nesse sentido, elaborou e pôs em ação nos meses subsequentes “um dispositivo, uma espécie de jogo que pudesse ativar relações”, que consistia em uma série de proposições a serem realizadas pelas pessoas individualmente, em um tempo predeterminado. Tatiana formulava as proposições por escrito e deixava, dentro de envelopes amarelos, regularmente nas mesas de trabalho de cada um. Complementarmente, para tornar visíveis os materiais produzidos a partir das proposições, ela transformou a sala do refeitório em uma “sala-processo”, onde

As the people at the Department of Public Security performed these activities, Tatiana set about collecting images related, directly or indirectly, to the numerous acts of violence that she saw or heard on the journey from her home to the Department, surrounding the office building and also heard about in conversations or stories told to her or witnessed in her everyday life. She registered everything with her body, like “a camera, always on standby, alert to the slightest gestures, utterances, silences, recording everything to be translated into text at a later date”.

Another stage in the residence was the editing of the book *Quem eu acordei hoje?* [Who did I wake up today?], published by Automatica Edições. The first part of the main body of the book contains material by Public Security Department staff, by way of the proposals given them and the records Tatiana kept of what she heard and saw, translated into texts and images. The second part contains records and notes relating to the process, narratives, questions and daydreams. To edit this material, Tatiana retreated to a cabin in the mountains, close to nature. There, she was kept company by the voices and writings of the people with whom she had spent time for a whole year. This proximity to nature somehow helped her to bring out the relations between the violence done by human nature and the forces of nature itself — in other words, the extent to which it is not so simple and there is no one way to deal with or understand violence. On one occasion, when visiting Police City in Rio, Tatiana came face to face with a parked Humvee, an armored police car. Faced with this “inanimate mechanism”, “shorn of all its power”, she wondered what would happen “if one day this armored vehicle were transformed into a camera obscura. What images would it reveal?”

ia fixando nas paredes as imagens e textos, criando assim “um grande mapa das perspectivas singulares de cada um, uma constelação de eus”. Tatiana também fez uma oficina de *pinhole* para que a equipe construísse as suas câmeras e montou um laboratório fotográfico dentro de um dos banheiros da secretaria.

Paralelamente às proposições que iam sendo feitas e devolvidas pelas pessoas da secretaria, Tatiana foi colecionando imagens relacionadas, direta ou indiretamente, às questões das múltiplas violências que via e ouvia no trajeto de sua casa à secretaria, no entorno do prédio da secretaria e também nas conversas e histórias contadas a ela, ou vistas em seu cotidiano; ia registrando tudo com o corpo, como “uma câmera, sempre ligada, atenta aos mínimos gestos, às falas, aos silêncios, registrando, para depois traduzir isso tudo em texto”.

Outra etapa da residência foi a edição do livro *Quem eu acordei hoje?*, publicado pela Automatica Edições. A primeira parte do corpo do livro é composta pelos materiais elaborados pelas pessoas da equipe da secretaria, por meio das proposições e também pelos registros do que Tatiana via e ouvia, traduzidos em forma de texto-imagem. Outra parte desses registros e anotações, que dizem respeito ao processo, às narrativas, às perguntas e devaneios, compuseram a segunda parte do livro. Para fazer a edição desses materiais, Tatiana foi para uma casa na montanha, próxima da natureza. Lá, ela ficou acompanhada pelos escritos e as vozes das pessoas com quem conviveu durante o ano. Essa proximidade com a natureza, em certo sentido, fez aflorar as relações entre as violências impostas pela natureza humana e as forças da própria natureza, ou seja, a dimensão de que não é tão simples ou de que não há apenas uma única forma de lidar e entender a violência. Como quando, em uma situação, ao visitar a Cidade da Polícia, Tatiana se deparou com um caveirão, o carro blindado da polícia militar, estacionado; diante daquela “máquina inanimada”, “destituída de qualquer poder”, ela ponderou: “e se um dia transformássemos o caveirão em uma câmara escura, que imagens ele revelaria?”

Em uma das proposições, Tatiana pedia que os participantes formulassem três perguntas, que posteriormente

In one of her proposals, Tatiana asked participants to come up with three questions, which were then printed on vinyl and attached to the walls of the refectory/'work in process' room. And, as the end of her residency coincided with the Department of Security being closed down by the then State governor, as a kind of farewell ritual, all the members of the team took down what had been pinned on the wall, leaving

only the questions, which remained there, "echoing silently," perhaps waiting for answers. Questions such as: why are people afraid of the police? Why have we become so intolerant and anxious? When can the uniform be a burden? Do I have to shout to be heard? Who did I wake up today?

foram fixadas, impressas em um material vinílico, nas paredes do refeitório/sala-processo. E, como o fim da residência coincidiu com a extinção da Secretaria de Segurança pelo governador em exercício na época, em uma espécie de ritual de encerramento, todos da equipe retiraram tudo que havia sido fixado nas paredes, restando apenas as perguntas, que lá permaneceram, "ecoando de forma silenciosa", talvez à espera de possíveis respostas. Perguntas como: por que as pessoas têm medo da polícia? Por que nos tornamos tão intolerantes e ansiosos? Quando a farda pode ser um fardo? É preciso gritar para ser ouvido? Quem eu acordei hoje?

Durante a residência os textos não foram assinados para conferir maior liberdade nas respostas de cada um, por esse motivo os textos não estão creditados com os nomes dos autores. [THE TEXTS PRODUCED DURING THE RESIDENCY WERE LEFT UNSIGNED SO AS TO ENSURE GREATER FREEDOM OF EXPRESSION. WE DO NOT THEREFORE CREDIT INDIVIDUAL AUTHORS HERE.]



In front of Central do Brasil Station, a boy with no shirt on, black, skinny, around eight or nine years of age, is walking along holding his mother's hand, looking up admiringly at the building. "Mom, who owns Central do Brasil?"

No pátio em frente à Central do Brasil, um menino sem blusa, negro, franzino, entre oito e nove anos de idade, caminha de mãos dadas com a mãe, olha pro alto mirando o prédio e pergunta: "Mãe, quem é o dono da Central do Brasil?"

foto [PHOTO]
Giulia Garuzi Luz
Machado



foto [PHOTO]
Fernanda
Novaes Cruz

I go into the elevator of the building I've been living in for five years now. A woman and a child are already inside. The boy looks me up and down suspiciously. I am wearing a leather jacket, holding my motorcycle helmet with both hands, with a backpack on my back. The boy, who can't be more than eight years old, turns to me and asks, "Are you a cop?" The mother gives the boy a sharp prod. I reply, "No, I'm not a cop; I'm a teacher." "No you're not. You're a cop!" "No, I'm a teacher." "You're a dirty liar. You're a cop!" The mother is embarrassed and tells the boy to give it a break. "Didn't you hear the man say he's a teacher?" The boy insists, "Are you? What school do you teach at then?" Much to my relief, the elevator reaches my floor. "Bye! I'm getting out now!"

A friend of mine invited me to do the air force entrance exam. I said I didn't like the idea. I definitely didn't want to join the armed forces. Later, she tried to convince me to join the police force, to become a female police officer. It was the second group of women in the police force. I continued resisting. I didn't want to join the armed forces. My father convinced me. "Do the exam. Who knows? You might like it." He gave me the money to enroll. I went there with my friend to put my name down. She found some past papers and studied. I didn't want to pass. I malingered. I didn't study. I ended up passing and she didn't. Once I started, I enjoyed the training stages. When I graduated from the police academy, I was already enjoying it so much that it seemed like those were the best days of my life. I worked a lot. When I came home, my white shirt was so dirty it looked like a floor cloth. I had to wash it and make it good as new every night ready to wear the next day. I only had one. This was in June, when it's cold! I had less than 12 hours to do this. I don't remember ever having enjoyed washing clothes as much as I did when I washed that T-shirt. I washed and laughed to myself, delirious with joy.

Entro no elevador do prédio onde moro há cinco anos. Lá dentro há uma mulher e uma criança. O menino me olha de cima a baixo, como que me pesquisando. Eu estou com uma jaqueta de couro, seguro o capacete em uma das mãos e tenho a mochila nas costas. O menino, que não deve ter mais que oito anos, vira pra mim e pergunta: "Tio, você é policial?" A mãe cutuca o menino. Eu respondo: "Não, o tio não é policial não, é professor." "Não tio, você é policial!" "Não, o tio é professor." "Tio! não mente que é feio, você é policial!" A mãe, constrangida, pede para o filho parar de insistir: "O tio já disse que não é policial, que é professor." O menino insiste: "Ah, é? Então você dá aula em que escola?" O elevador providencialmente chega em meu andar. "Tchau! O tio vai ter que descer!"

•

Uma amiga minha me chamou para fazer a prova da aeronáutica. Eu disse que aquilo não tinha nada a ver comigo, não queria ser militar de jeito nenhum. Um tempo depois ela tentou me convencer a fazer a prova pra PM, era a segunda turma de mulheres. Eu continuei negando, não queria ser militar.

Meu pai me convenceu: "Vai lá, faz a prova, quem sabe você gosta." Ele me deu o dinheiro para a inscrição. Fomos eu e minha amiga. Ela achou provas antigas, estudou. Eu não queria passar, fiz corpo mole, não estudei nada. Acabei passando e ela não.

Depois que entrei fui gostando das etapas. Quando incorporei, já tava gostando tanto, que pareceram os melhores dias da minha vida. Eu ralava muito, voltava com a camiseta branca tão suja, mas tão suja que parecia um pano de chão. E tinha que lavar e clarear toda noite para usar no dia seguinte, só tinha uma. Isso no mês de junho, que é frio! Tinha menos de 12 horas pra fazer isso. Não me lembro de ter tido tanto prazer ao lavar uma roupa, como quando lavava aquela camiseta. Lavava e ria, ria sozinha, vibrando de felicidade.

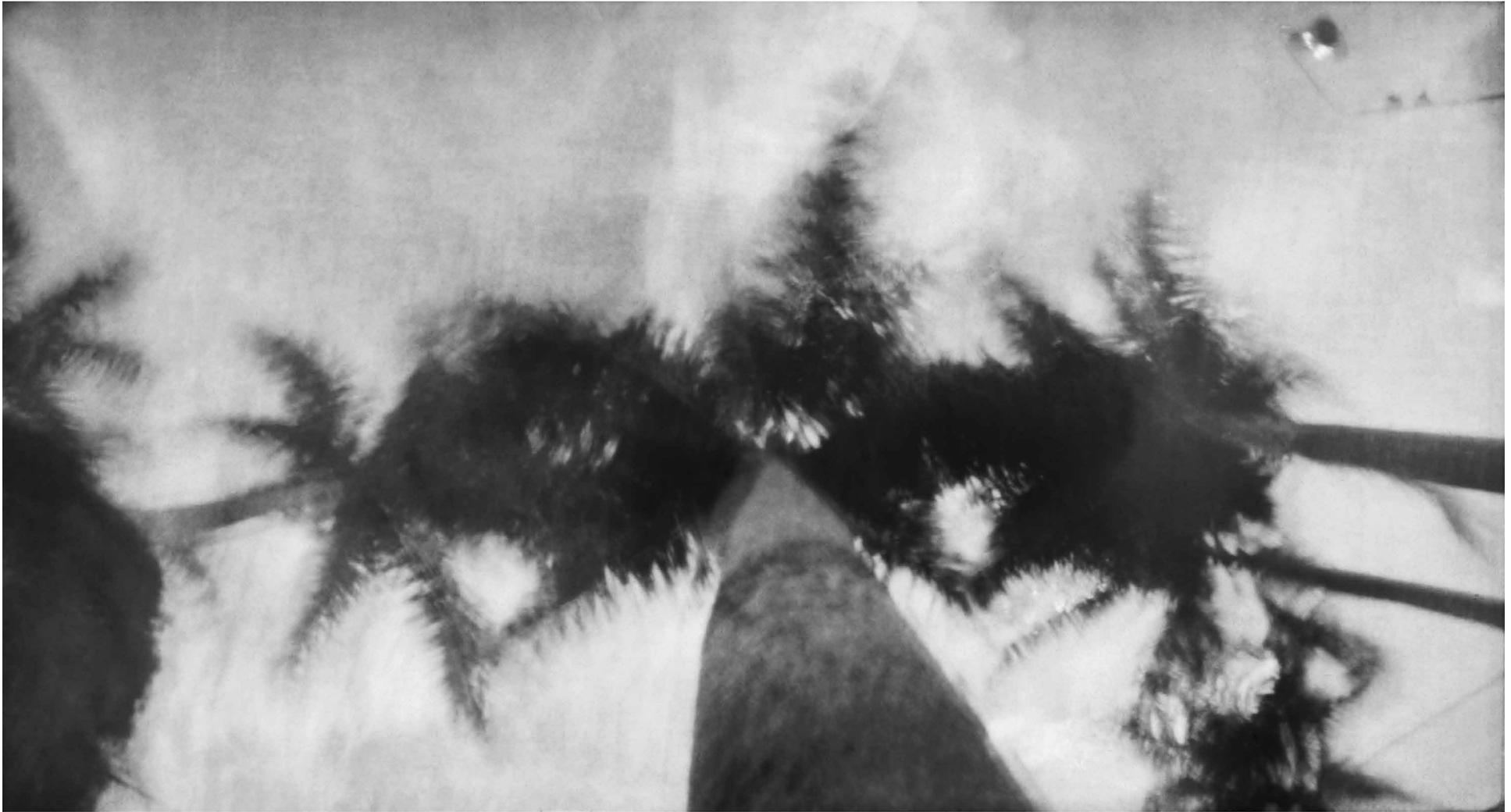


I used to spend part of my summer holidays at the seaside. I would wake up at the crack of dawn. I would help my mother to prepare packed lunches, grape juice and sandwich. And the whole family would go to Leme beach. My dad loved surfing big waves, and even though my mom didn't like it, took me with him. We would ride huge waves. Huge waves. I remember feeling a mixture of fear

and adrenaline. We swam way out to sea. The beach seemed very far away and the people, tiny. We waited for the "perfect wave" to take us back. I have never seen such huge waves—waves that only exist in the eyes and the imagination of an eight-year-old girl living out a great adventure with her father.

Costumava passar parte das minhas férias de verão na praia. Acordava bem cedinho. Ajudava minha mãe a preparar o lanche, suco de uva e sanduíche. E lá ia a família toda para o Leme. Meu pai adorava pegar "jacaré" nas ondas, e, mesmo a contragosto da minha mãe, me levava com ele. Furávamos ondas enormes. Gigantescas. Lembro de sentir um misto de medo e adrenalina. Nadávamos até depois da arrebatção. A areia ficava muito distante e as pessoas pequenininhas. Esperávamos a onda certa para o "jacaré perfeito" da volta. Nunca mais vi aquelas ondas tão grandes. Ondas que só existiam no olhar e imaginação de uma menina de oito anos vivendo uma grande aventura com seu pai.

foto [PHOTO]
Celia Maria dos
Santos Souza



His father was a bird-keeper. He had 50 cages and was responsible for cleaning them and changing the water. To this day, he only likes to see birds in the wild.

O pai criava passarinhos. Tinha 50 gaiolas e ele era responsável por limpar e trocar a água. Hoje em dia só gosta de ver passarinho solto.

foto [PHOTO]
Paula Carvalho Neves



Sometimes the sea is calm and suddenly
it gets rough in a way that is really scary.

Às vezes o mar está tranquilo e de repente ele
se agita de uma forma que dá medo.

foto (PHOTO)
Rodrigo Nascimento
de Andrade

INCIDENT NUMBER 1

I can't get the image of my first incident out of my head. At the back of an unpainted wooden house in a very poor area of Baixada Fluminense, I found a body riddled with bullets. There was a dog tied up with an electrical wire that wouldn't stop barking. I was still an "intern" accompanying the more experienced supervisor. The crime scene had been preserved. I made the mistake of looking at the corpse's face. The scene was terrifying. From the state of the body, it must have already been there several days. It made me feel odd imagining who this man was when he was still breathing. It was the first time I had seen death so close. I started thinking that that man would never move again. Everyone around me referred to him simply as "932". They were trying to find out what he had done to deserve to die. A long time afterwards, I found out that he had been killed for not paying for the drugs he consumed and which he also sold. That's when I started to experience the dilemmas of being a police officer. Should I care more about life or death?

My dream was to be a lifeguard, but, when I was about to join up, I fell off my motorbike and spent nine months recovering from the injuries. When I went back, there were no vacancies for a lifeguard any more, just for regular fire fighters. I didn't want to put out fires. I wanted to be a lifeguard. To work near the sea. So I asked to leave.

I ended up doing the police exam some time later.

It had never been my dream to be a police officer. It had never even crossed my mind. But I wanted a steady job in the public sector. I wanted some financial security. When I put the uniform on for the first time, I thought, "Holy shit! what am I doing here?"

Years later, on patrol along the beach, we saw a girl drowning. It was me and a corporal. We stopped the police car and he said that he didn't know how to swim. I left my gun. I left everything and asked him to look after my things for me. I went and got the girl out of the water. That was when my dream of becoming a lifeguard came a little bit true.

OCORRÊNCIA NÚMERO 1

Não sei da minha cabeça a imagem de minha primeira ocorrência. Encontrei no fundo do quintal de uma casa feita de madeira e sem pintura, em um bairro muito pobre da Baixada Fluminense, um corpo crivado por disparos de arma de fogo. Havia um cachorro amarrado por um fio de energia que não parava de latir.

Eu ainda era um "estagiário" acompanhando o supervisor mais experiente. O local havia sido preservado. Cometi o equívoco de olhar para o rosto do cadáver. A cena era aterradora, pelo estado em que se encontrava deveria estar lá há dias. Me senti muito estranho por imaginar quem seria aquele homem quando ainda respirava. Era a primeira vez que via a morte tão de perto.

Fiquei pensando que aquele homem nunca mais se mexeria. Todos que estavam à minha volta apenas se referiam a ele como o "932". Procuravam saber o que ele tinha feito para merecer morrer.

Muito tempo depois soube que ele foi morto por não ter pago a droga que consumia e que também revendia. Aí começaram os dilemas de ser policial: preocupar-se mais com a vida ou com a morte?

Meu sonho era ser guarda-vidas, mas quando ia fazer a incorporação caí de moto e fiquei nove meses muito machucado. Quando voltei a me apresentar, já não dava pra ser guarda-vida, só combatente. Não queria apagar fogo, queria ser guarda-vidas, trabalhar perto do mar. Aí pedi para sair.

Acabei fazendo prova pra polícia militar tempos depois.

Meu sonho não era ser policial, nunca tinha pensado em ser policial, mas queria um emprego fixo, público, assim teria uma estabilidade financeira. Quando coloquei a farda pela primeira vez eu pensei: "Caraca! O que que eu tô fazendo aqui?"

Anos depois, em um patrulhamento pela orla, vimos uma menina se afogando. Tava eu e um cabo, paramos a viatura e ele disse que não sabia nadar. Eu deixei arma, deixei tudo e falei pra ele olhar as coisas pra mim. Fui lá e tirei a menina da água. Naquela ocorrência realizei um pouquinho o sonho de ser guarda-vidas.



foto [PHOTO]
Wellington Luis
da Costa Vargas

Being without a gun is like being alone stark naked.

I was around 16 years old and lived in a house on a leafy condominium in the hills. It was a one-story house on the top of a hill that wasn't too steep surrounded by hydrangeas. I was on my way home, when, half way up the hill, I felt the first drops of rain. I remember the strong smell of wet earth. At first, I was annoyed about getting wet with all my school things on my back. The rain got heavier and I began to realize that I was enjoying the raindrops.

When I arrived at my front door, I left my school things on the porch and stayed out in the rain until it stopped. I was 16 and thought I was very grown up, but in that moment I felt like a child again. I shall never forget that day and especially that smell.

Estar sem a arma é como ficar só com a pele do corpo.

Eu tinha por volta de 16 anos e morava em uma casa em um condomínio arborizado na região serrana. Era uma casa térrea que ficava no final de uma ladeira, não muito íngreme, rodeada de hortências. Eu voltava pra casa, quando no meio da ladeira começou a gotejar. Me lembro bem do forte cheiro do mato molhado que eu senti. Inicialmente, fiquei irritada por estar me molhando com todo aquele material escolar nas costas. Até que a chuva começou a ficar cada vez mais forte, e eu me dei conta de que estava gostando daqueles pingos de chuva.

Quando cheguei na porta de casa, deixei o material escolar na varanda e continuei tomando o banho de chuva, até que a chuva parou. Eu tinha 16 anos e me achava muito adulta, mas naquele momento me senti de novo como uma criança. Nunca me esqueci daquele dia e principalmente daquele cheiro.



foto [PHOTO]
Maria Verlane
Ferreira Nunes

A MARÉ DE CASA [MARÉ AT HOME]

March 2020 was the date scheduled for the beginning of an in-person project proposed by Tatiana, as part of the Construindo Pontes [Building Bridges] research project, a wide-ranging study of the mental health and well-being of residents of Maré, conducted by Redes da Maré and People's Palace Projects. However, this was also the month when a state of pandemic was declared. Brazil, along with the rest of the world, came to an abrupt standstill. In view of the new reality imposed by quarantine, many things stopped and others started. Projects, plans, meetings and dreams for the future had to be put on hold, re-considered, restructured or even abandoned. Nothing could go on the way it had before. The pandemic — quarantine and physical distancing — required people to pursue life differently and thus see it in a different way.

Tatiana proposed rethinking the way she would operate in Maré during this period, within the scope of this research. She invited me to collaborate in order to reformulate this. Together we came up with *A Maré de casa* [Maré at Home]. The proposal was for two simultaneous activities: one was *Da minha janela* [From my window], a virtual gallery where we published photographs and reports produced by Maré residents relating to what they could see from their windows or their perceptions regarding the pandemic and its impact on their lives. The other was the weekly publication¹⁷ of *Diários* [Diaries] of images and texts produced by six young Mão na Lata participants relating to their everyday lives and observations of what was going on inside and outside during the first four months of the pandemic, from April to August. At that time, no-one knew how long the pandemic would last and four months seemed like a long time.

For the *Da minha janela* gallery, we launched public announcements encouraging Maré residents to send photographs and texts via WhatsApp. The idea of encouraging people to turn their gaze towards what they could see through their own windows, as a way of reflecting on the surrounding world and on their own place in the world, had already been present in Tatiana's work, in *Cada dia meu pensamento é diferente*, and in the Public Sector Residency, which culminated in the book *Quem eu acordei hoje?* *Da minha janela* became an ongoing game, which, from time to time, recurs in Tatiana's artistic processes.

The *Diários* were produced by six members of Mão na Lata, Christine Jones, Fagner França, Jailton Nunes, Jonas Willame, Juliana de Oliveira and Larisse Paiva, whom we met virtually on a weekly basis to read their diaries together, look at the photos and talk about the difficulties and about the ways they had found of getting around these obstacles. We talked about their experiences during the week, about how they found ways of observing and narrating the everyday, including the repetitiveness, the monotony, making habitual actions seem strange, accessing memories, listening to their own dreams, sharpening their perception of the tiniest things, attuning their ear to sounds coming from the street or from neighbors, reconnecting with family, rekindling lost affections. As the six participants wrote their diaries and took photographs, Tatiana and I edited them and put them on the *A Maré de casa* site. This immediacy and urgency in relation to recording and photographing the present, and shortly thereafter publishing, came from a feeling that the various prohibi-

A MARÉ DE CASA

Março de 2020 seria o início de um projeto presencial proposto por Tatiana, que faria parte da pesquisa Construindo Pontes, um amplo estudo sobre bem-estar e saúde mental dos moradores da Maré, realizado pela Redes da Maré e pelo People's Palace Projects. Porém, nesse mesmo mês foi decretado estado de pandemia; o Brasil e o mundo pararam. Diante da realidade imposta pela quarentena, muitas coisas deixaram de acontecer e outras começaram a acontecer. Projetos, planos, encontros e desejos tiveram que ser adiados, repensados, reestruturados ou mesmo cancelados; nada pôde continuar a ser como era antes. A pandemia, a quarentena, o distanciamento físico solicitaram outras formas de tocar a vida e, conseqüentemente, outros modos de olhar para ela.

Tatiana propôs repensar como atuaria no território da Maré nesse momento, tendo ainda o escopo da pesquisa como guia. Fui convidada por ela para colaborar nessa reelaboração; pensamos juntas a ação que chamamos de *A Maré de casa*. A proposta foi fazer dois movimentos simultâneos: um foi o *Da minha janela*, uma galeria virtual onde publicamos fotografias e relatos de moradores da Maré, sobre o que viam de suas janelas e sobre as percepções e impactos da pandemia em suas vidas; e o outro foi a publicação¹⁵ semanal dos *Diários* imagéticos e textuais, feitos por seis jovens participantes do Mão na Lata, sobre seus cotidianos e suas observações dos acontecimentos externos e internos durante os quatro primeiros meses da pandemia, de abril a agosto. Naquele momento, ainda não se sabia quanto tempo duraria a pandemia e quatro meses parecia muito tempo.

Para compor a galeria *Da minha janela*, lançamos chamadas públicas para moradores da Maré, estimulando-os para que enviassem, via WhatsApp, fotografias e textos. A proposição de instigar as pessoas a voltarem o olhar para o que veem de suas janelas, como modo de refletir sobre o mundo à sua volta e sobre a sua própria posição no mundo, já esteve presente em outros processos de Tatiana, como no *Cada dia meu pensamento é diferente*, e na Residência Setor Público, que culminou no livro *Quem eu acordei hoje?* A proposição *Da minha janela* tornou-se um jogo recorrente, que de tempos em tempos retorna nos processos artísticos de Tatiana.

Os *Diários* foram elaborados por seis integrantes do Mão na Lata: Christine Jones, Fagner França, Jailton Nunes, Jonas

tions imposed upon us by the virus, with our bodies isolated at home, had caused us to suspend so many aspects of our lives, but we had not suspended our imagination; in relation to the past, the present and other possible worlds. The act of narration is the most powerful manifestation of imagination. Sharing these narratives thus became a kind of therapeutic tool for dealing with the difficulties imposed upon us by these circumstances. It is also a device for producing presence, enabling each individual to see themselves, to see others, and to see themselves in others.

More than a thousand images and more than a thousand fragments of texts were produced for *Diários* and over seventy people contributed to the *Da minha janela*¹⁸ virtual gallery, each one with a text and an image. These numbers reflect the extent of the material produced, but,

above all, they provide, in their composition, a broad and diverse overview of various individuals' experience of the pandemic in Maré and the perceptions of residents regarding its impact. At the end of these four months, the group had put together a mosaic of voices and images that reflected the concerns and issues that the experience of isolation and the presence of an invisible threat have caused us all alike to share.

As a result of this experience, Moreira Salles Institute's Convida Program invited us to collectively edit the texts and images in the diaries, in a kind of process extraction of material produced over the past four months, and put them into virtual booklets — one for each diary — which have been published on the IMS platform.¹⁹

Willame, Juliana de Oliveira e Larisse Paiva. Realizávamos com eles encontros virtuais semanais, em que líamos juntos os diários, olhávamos as fotos e conversávamos sobre as dificuldades, sobre os achados que permitiam driblar essas dificuldades, sobre as experiências de cada um ao longo da semana, sobre como encontrar formas de olhar e narrar o cotidiano, de incluir a repetição dos dias, a monotonia, de estranhar hábitos, de entrar em contato com as memórias, escutar os próprios sonhos, aguçar a percepção para as coisas mínimas, afinar o ouvido para os sons que vinham da rua, dos vizinhos, religar relações familiares e afetos adormecidos. E, à medida que os seis escreviam seus diários e faziam as fotografias, eu e Tatiana editávamos e publicávamos no site da ação *A Maré de casa*. Esse imediatismo e urgência em relatar e fotografar o presente, e logo publicar, partiu da intuição de que diante de tantas interdições que nos foram impostas pelo vírus, com nossos corpos isolados em casa, interrompemos muitas dimensões das nossas vidas, mas não interrompemos a possibilidade de imaginar. Imaginar o passado, o presente, o futuro e outros possíveis. E narrar é a forma mais poderosa de imaginar. Sendo assim, compartilhar essas narrativas se tornou uma espécie de dispositivo terapêutico, na tentativa de lidar com as dificuldades que o momento nos impôs. E, também, um dispositivo de produção de presença, em que cada um podia se ver, ver o outro e se ver no outro.

Foram produzidas mais de mil imagens e mais de mil fragmentos de textos que compuseram os *Diários*; além disso, mais de setenta pessoas participaram da galeria virtual *Da minha janela*,¹⁶ cada uma com um texto e uma imagem. Esses números refletem o extenso material produzido, mas, sobretudo, refletem, enquanto composição, um painel amplo e heterogêneo das experiências individuais da pandemia na Maré e das percepções dos seus moradores sobre seus impactos. Ao final desses quatro meses, foi formado colaborativamente um mosaico de vozes e imagens que reflete inquietações e questões, que a experiência do isolamento e a presença de uma ameaça invisível tornaram comuns a todos.

Como desdobramento dessa experiência, a convite do Programa Convida do Instituto Moreira Salles (IMS), fizemos um processo coletivo de edição dos textos e das imagens dos diários, uma espécie de extrato do material produzido nos quatro meses, em forma de livretos virtuais para cada diário, que foram publicados na plataforma do IMS.¹⁷



05/18 - Monday I believe I am not the only one who is feeling a bit lost in this period of weeks and weeks of days that all seem the same. Once again, I wake up on the same day, even though it has a different date. Staring into space, still lying on the bed, I retreat into the silence within and try to hear things as far away as I can. I hear cars passing, people walking at a brisk pace and a shopping trolley that sounds like it has a broken wheel. If I were not used to this routine, some of

the sounds would startle me. But I know, for instance, that, every day, Mr. Prego, my friend Quadrado's father, who lives in Casa Amarela, throws the birdbath water out into the street. That's how I know it is 9 a.m. A gate opens, a window closes; someone slams a fridge shut. There are so many things to hear, if you take the trouble to sit quietly. Looking at this dull gray roof, it is as though I were creating all these images without seeing them. What do you see when you close your eyes?



18/05 - segunda-feira Acho que não sou o único que se perde nessas semanas de dias repetidos. Outra vez acordo dentro do mesmo dia, mesmo sendo uma data diferente. Olhando pro nada, ainda deitado na cama, busco meu silêncio interno pra tentar ouvir o mais longe possível. Ouço carros passando, gente caminhando com o passo apressado e um carrinho de feira que parece estar com uma das rodas quebradas. Se eu não estivesse acostumado com essa rotina, me surpreenderia com alguns sons. Mas sei, por exemplo, que todos os dias o seu Prego, pai do meu amigo Quadrado, que mora na casa amarela, joga fora na rua a água que o passarinho toma banho, por isso eu sei que são nove horas da manhã. Um portão se abre, uma janela se fecha, alguém fechou a geladeira com pressa. Quantas coisas pra se ouvir buscando um pouquinho de silêncio. Olhando para esse teto sem cor, é como se eu estivesse construindo todas essas imagens sem ver. O que você enxerga quando fecha os olhos?



05/11 - Wednesday In our family, we're only allowed to break the quarantine to do the shopping. When I arrived at the supermarket, one of the shop workers was at the door taking people's temperature before they entered. If the idea is to make people feel safe, it didn't work, at least not for me. You are obviously going to be scared by someone putting a "pistol" to your forehead... Especially here on the *favela* where so many people have had a real gun put to their head. As I put some

tomatoes in my basket, I hear gunshots. They seem to be coming from the bridge. When you live in the *favela*, you end up developing the knack of telling where shots are coming from by the sound alone. It's a survival instinct. Once, when I was coming home from college at night, I heard shots while I was crossing the footbridge. The sound told me which streets to avoid and which were more likely to be safe. This instinct for the sound of bullets can give you the chance to live another day.



11/05 - quarta-feira Aqui em casa só está permitido quebrar a quarentena para fazer compras. Quando cheguei ao mercado, um dos funcionários estava na entrada medindo a temperatura dos clientes antes de entrarem. Se essa medida é para trazer uma sensação de segurança, pelo menos para mim, não funcionou. Se assustar ao ter uma "pistola" apontada para sua testa é inevitável... É difícil não imaginar quantas pessoas na favela já tiveram uma arma apontada para sua cabeça. Enquanto escolhia alguns tomates na feira escutei tiros. Pela distância parecia ter sido na ponte. Quando você mora na favela acaba tendo que desenvolver a habilidade de saber de onde vêm os tiros pelo som, para nossa própria segurança. Uma vez quando eu vinha da faculdade à noite, escutei tiros enquanto atravessava a passarela. Guiei-me pelo som para ir pelas ruas que pareciam mais seguras naquele momento. Entender o som das balas pode salvar nossa vida por mais um dia.



05/01 - Sunday In my dream, there are giant spiders, coming across a black horizon, gobbling people up. Out there, a disease ravages the world. The dark horizon, out here, is an increasingly uncertain future. Protests on the streets... A man was sent into space again yesterday. It was on TV. He was taken to the rocket in driverless cars. A stream of news bombards my imagination. Is this the end of the world? The president says that hospital beds for COVID patients are empty.

How can he be ignorant of the fact that most hospitals already were full up before the pandemic? In the morning a deserted trampoline, streets full of empty beer cans, the smell of alcohol. Yesterday the streets were supposed to be out of bounds but I couldn't sleep. There was partying on the streets. You look out of place wearing a mask on the small streets and back alleys of the *favela*. My days are full of surprises, 1/4 happiness diluted with sadness. Only disappointment.



01/05 - domingo Em meu sonho, aranhas gigantes, vindas de um horizonte escuro, abocanhavam e levavam muitos. Aqui fora uma doença viajou o mundo inteiro. O horizonte escuro, aqui fora, é o futuro cada vez mais incerto. Manifestações tomam as ruas... Um homem foi enviado ontem de novo para o espaço, passou ao vivo na TV. Ele foi levado até o foguete em carros automáticos, sem pilotos. Uma série de notícias que bombardeiam meu imaginário. Será que estamos no fim do mundo? O presidente diz que os leitos dos hospitais para pacientes com covid estão vazios, será que ele não sabe que quase todos os hospitais já estavam bem cheios antes do vírus? Pela manhã um pula-pula vazio, ruas cheias de cascos de cerveja, cheiro de álcool. Ontem as ruas ficaram fechadas e meu sono tomado. Festas nas ruas. O uso de máscara se tornou exótico nas ruas pequenas e becos da favela. Sigo meu dia com surpresas, que mais parecem 1/4 de felicidade diluída em tristeza. Apenas decepção.



05/01 - Sunday It is difficult to stay at home when you are talking about the pandemic that black people on the favela have been experiencing for years. When I woke up today, I saw a lot of news reports about demonstrations, protests, marches and other things that are going on in the outside world.

The phrase that appears most is "Black lives matter". It is absurd to think that people need to crowd together, during a pandemic, to show the world that it's time to put a stop to all this. How many more Marielles and João Pedros need to die for us to have the same right to life as people with light-colored skin have?

01/05 - domingo É difícil se manter em casa quando falamos da pandemia que o negro favelado vive há anos. Hoje, ao acordar, vejo diversas notícias sobre manifestações, protestos, passeatas e outras coisas que estão acontecendo ao redor do mundo. A frase mais encontrada é "vidas negras importam". É um absurdo pensar que é necessário pessoas se aglomerarem, em época de pandemia, para mostrar ao mundo que já está na hora de dar um basta nisso tudo. Quantas Marielles e João Pedros vão precisar morrer para que tenhamos o mesmo direito à vida que aqueles com a pele clara têm?



08/02 - Sunday My Saturdays seem more like Mondays and my Mondays sometimes seem like Saturdays. Today my Saturday feels more like the end of a party, or that sadness that comes over you on Sunday evening, because soon it will be Monday. Sometimes I find myself wondering when all this will end. And, if it does end, what will my life be like from now on? I get very anxious thinking about this public health crisis, public crisis, economic crisis, political crisis—coronavirus-aliens-lizards-shootings-burns. This crisis sets me thinking that living in this world is getting

more and more difficult by the day. I woke up at 4:45 to a sound coming from outside. At the time, the noise bothered me less than the dream I was waking up from. Recently, I've been having a lot of nightmares and this was one of them. I dreamt that various people were throwing themselves off high places, like the tops of trees. There are days when we wake up on the wrong side of the bed and this was one of them. I might not be able to put things straight in my life, but one thing that I can do; is fold my clothes neatly.

02/08 - domingo O meu sábado mais parece segunda e às vezes minha segunda parece dia de sábado. Hoje meu sábado está mais para um final da festa, ou para aquela tristeza que bate na noite de domingo, porque logo será segunda. Às vezes fico me perguntando sobre quando tudo isso vai acabar. E, se acabar, como ficará minha vida daqui pra frente? Fico muito ansiosa pensando nessa crise de saúde pública-econômica-política-territorial-coronavírus-alienígenas-lagartas-tíroteios-queimadas. Fico pensando nessa crise que é viver nesse mundo cada vez mais difícil. Acordei às 4h45 com um barulho que vinha de fora. Naquele momento o barulho era o de menos, comparado ao sonho que acabava de ter. Ultimamente estou tendo muitos pesadelos e esse foi mais um. Sonhei que várias pessoas se jogavam de lugares altos, como, por exemplo, de cima da copa de uma árvore. Tem dias que não acordamos bem e esse dia foi hoje. Já que não consigo ajeitar as coisas na minha vida, uma coisa posso fazer: dobrar minhas roupas.



06/17 - Wednesday Today I took my body dancing. I miss going out on Saturday nights to the Charm Ball [favela dance club], or some other place that has music and dancing. I dance in the moonlight and remember the days when my friends and I used to dance until dawn. I miss the clubs from my favela. This might give the impression that I dance a lot, but I don't. I'm not a good dancer, but I believe there is great power in dancing. The

body talks in various ways. Just stop and look. You will see that bodies tell a story just by dancing. I used to love watching this all night long and telling my own stories with my body too. I have my own way of dancing. I work off a lot of stress like this. I express my joy, the things I have achieved, and stuff like that. I feel refreshed when I dance. I miss the freedom my body used to have.



17/06 - quarta-feira Hoje eu tirei meu corpo para dançar. Sinto falta de sair aos sábados à noite para ir ao baile charme, ou qualquer outro evento que contenha música para dançar. Enquanto danço sobre a lua que chega durante a noite, lembro dos dias que passava dançando com amigos até o amanhecer. Sinto falta de ir aos bailes da minha favela. Falando assim vocês devem achar que danço muito, mas não. Não sou uma boa dançarina, mas acredito que existe uma potência bem grande no ato da dança. O corpo fala de diversos modos, para só e observa. Você vai saber o que o corpo conta com o simples dançar. Adorava observar tudo isso durante a noite, contar minhas histórias com o meu corpo também. Danço do meu jeito, extravaso o estresse de diversas coisas. Falo de alegrias, conto conquistas e por aí vai. Me renovo ao dançar. Sinto falta da liberdade que existia em meu corpo.

NOTES

- 1 Espaço Normal is a referral Center that forms part of a Redes da Maré action-research project that groups together various initiatives involving civil rights protection, shelter and care for drug users in Maré.
- * [Translator's Note: "There's a hell of a commotion going down in La Cachimba / The fire engine's gone down there with bells ringing and sirens blaring / Hey, momma! What's going on? Hey, momma! What's going on? / Tula's bedroom's burning down / Because she dozed off and didn't blow out the candle."]
- 2 These and other quotations are from Tatiana's book, *Sí por Cuba*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- 3 ALTBERG, Tatiana. *mão na lata e berro d'água*: um ensaio fotográfico sobre obra de Jorge Amado. [Mão na Lata and Berro D'água: a photographic essay on a novel by Jorge Amado] Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- 4 Idem.
- 5 The suggestion of the point of departure for the process of creating *Cada dia meu pensamento é diferente* is described by Tatiana and Luiza Leite in their introduction to the publication, p. 14.
- 6 Idem, p. 15.
- 7 Fagner has been a member of Mão na Lata since the first group. He acted as Tatiana's assistant and produced video footage to document this and other projects. He now runs *pinhole* photography workshops for children, and works as a photographer and cultural activist in Maré.
- 8 ALTBERG, Tatiana. Mão na Lata: imagens e narrativas [Mão na Lata: images and narratives. In: COSTA, Ana Angélica (Ed.). *Possibilidades da câmera obscura* [The Possibilities of the Camera Obscura]. Rio de Janeiro: Projeto Subssolo, 2014. p. 158.
- 9 The video *Cada dia meu pensamento é diferente* [Every day my thoughts are different] can be accessed on Mão na Lata's Vimeo channel: <<https://vimeo.com/user10778991>>.
- 10 WILLAME, Jonas. *Cada dia meu pensamento é diferente*. Rio de Janeiro: Editora NAU, 2013. p. 129.
- 11 ALTBERG, Tatiana; LEITE, Luiza. *Cada dia meu pensamento é diferente*. Rio de Janeiro: Editora NAU, 2013. p. 16.
- 12 LOPES, Yasmin. *Cada dia meu pensamento é diferente*. Rio de Janeiro: Editora NAU, 2013. p. 93.
- 13 The documentary *Construindo Caio* [Making Caio], which documents the process of making the film, can be accessed, along with the short film *CAIO* itself, on Mão na Lata's vimeo channel: <<https://vimeo.com/user10778991>>.
- * [Translator's Note: the Portuguese term *retrato falado* literally means 'spoken portrait.' The term is used to refer to the composite drawings of faces based on eye-witness testimony produced during police investigations in an attempt to identify suspects.]
- 14 This quotation and others that appear here are from Tatiana's "Um real pipoca" [Real Popcorn], in *Quem eu acordei hoje?* Rio de Janeiro: Automatica Edições, 2019.
- 15 The *Da minha janela* gallery and the Diários were published in the site www.amaredecasa.org.br, produced especially for this project.
- 16 The *Da minha janela* gallery has appeared again twice in 2021. Unfortunately, the pandemic worsened considerably in Brazil in the early months of this year.
- 17 The booklets can be accessed at <<https://ims.com.br/convida/mao-na-lata/>>.

NOTAS

- 1 Espaço Normal é uma casa de referência que faz parte de um projeto de pesquisa-ação da Redes da Maré, que articula diferentes iniciativas para garantia de direitos, acolhimento e cuidado para pessoas que usam drogas na Maré.
- 2 Essa e outras citações que aparecem são do livro de Tatiana, *Sí por Cuba*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- 3 ALTBERG, Tatiana. *mão na lata e berro d'água*: um ensaio fotográfico sobre obra de Jorge Amado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- 4 Idem.
- 5 A indicação do ponto de partida para o processo de criação do livro *Cada dia meu pensamento é diferente* é descrita por Tatiana e Luiza Leite na introdução da publicação, p. 14.
- 6 Idem, p. 15.
- 7 Fagner participa do Mão na Lata desde o primeiro grupo. Ele foi assistente de Tatiana e fez as imagens em vídeo da documentação deste e de outros processos. Atualmente, é professor das oficinas de *pinhole* para crianças, além de desenvolver um percurso próprio como fotógrafo e agitador cultural na Maré.
- 8 ALTBERG, Tatiana. Mão na Lata: imagens e narrativas. In: COSTA, Ana Angélica (Org.). *Possibilidades da câmera obscura*. Rio de Janeiro: Projeto Subssolo, 2014. p. 158.
- 9 O vídeo *Cada dia meu pensamento é diferente* está acessível no canal do vimeo do Mão na Lata: <<https://vimeo.com/user10778991>>.
- 10 WILLAME, Jonas. *Cada dia meu pensamento é diferente*. Rio de Janeiro: Editora NAU, 2013. p. 129.
- 11 ALTBERG, Tatiana; LEITE, Luiza. *Cada dia meu pensamento é diferente*. Rio de Janeiro: Editora NAU, 2013. p. 16.
- 12 LOPES, Yasmin. *Cada dia meu pensamento é diferente*. Rio de Janeiro: Editora NAU, 2013. p. 93.
- 13 O documentário *Construindo Caio*, que registra o processo de feitura do filme, está acessível, assim como o próprio curta *CAIO*, no canal do vimeo do Mão na Lata: <<https://vimeo.com/user10778991>>.
- 14 Esta citação e as demais que aparecem aqui são do capítulo "Um real pipoca", de Tatiana Altberg. In: *Quem eu acordei hoje?* Rio de Janeiro: Automatica Edições, 2019.
- 15 A galeria *Da minha janela* e os Diários foram publicados no site <www.amaredecasa.org.br>, feito especialmente para esta ação.
- 16 A galeria *Da minha janela* teve mais duas edições em 2021. Infelizmente, a pandemia no Brasil se intensificou no início de 2021, de forma ainda mais dura.
- 17 Os livretos podem ser acessados em: <<https://ims.com.br/convida/mao-na-lata/>>.

Índices de pulsatilidade e resistência



Sobre o osso

Quando o Movimento acaba o osso sobrevive.
O movimento da dança, o poético no oxigênio deve
MOSTRAR que o osso SOBREVIVE, o osso permanece
quando acaba o Movimento.

Ser rápido

Dúvidas no Tronco e na Cabeça.
Ser infotografado: impossível fotografá-lo.
ser INFOTOGRAFÁVEL

Gonçalo Tavares

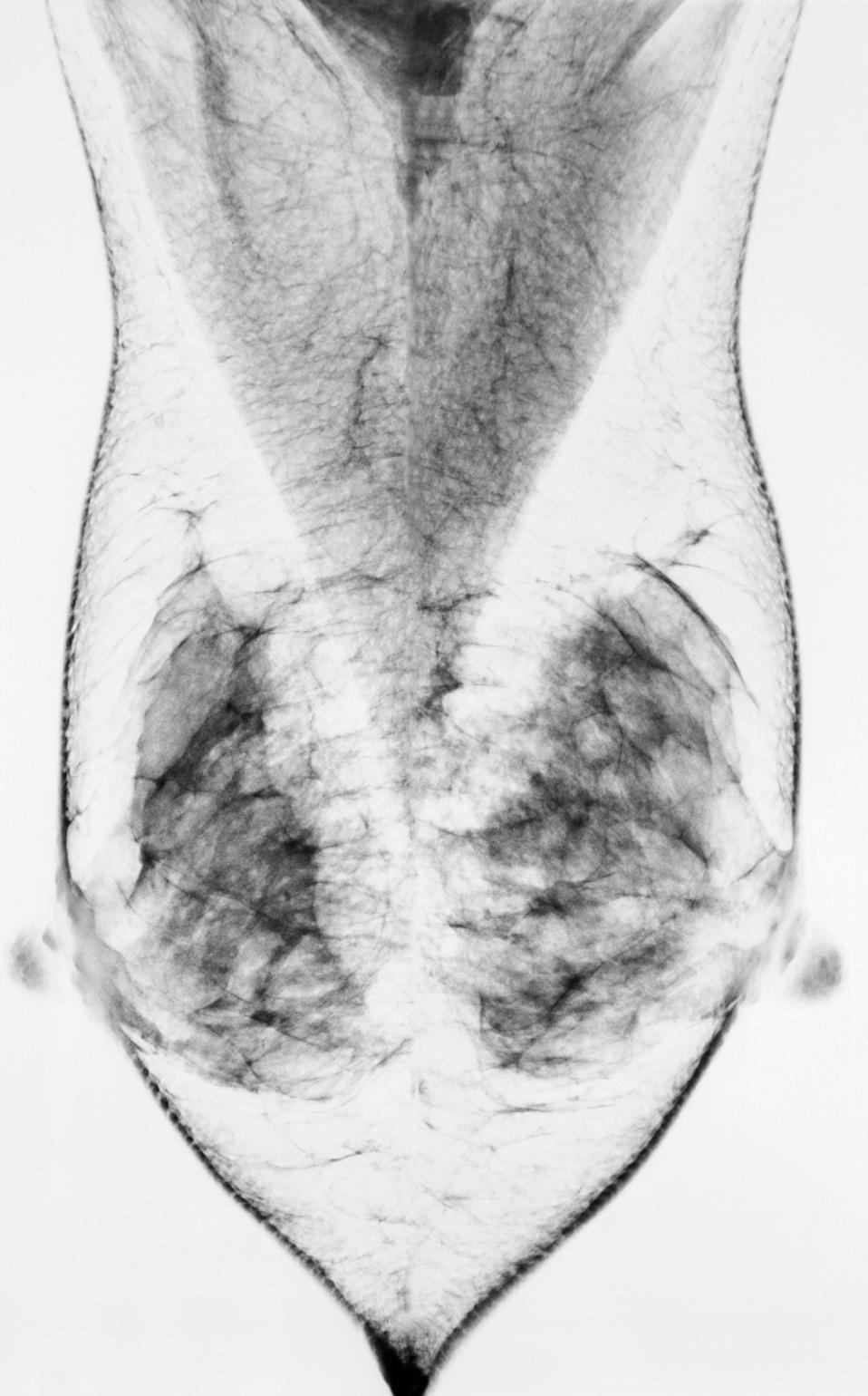
O corpo não reconhece o corpo. Ataca-o. Paralisa-o.
É anti-corpo. Não é pró-corpo. É o dentro que não entende o próprio dentro.

Quando o corpo próprio é o corpo estranho, como dar forma a esse
estranhamento?

Ultrassom, raios eletromagnéticos, ondas de rádio – corpos invisíveis
atravessam o meu corpo, seres de dentro, seres de fora. Outros seres. Língua
estrangeira. Aparições.







Laudo

útero em ante-verso flexão
latências sem atraso
regurgitação tricúspide mínima
retificação telessistólica dos folhetos
sem ultrapassar plano do anel valvar
sistema venoso profundo
femorais
poplítea
tibiais
fibulares
soleares
gastrocnêmias

sistema venoso superficial
safena magna, safena parva
veias perforantes
não se definem sinais de cálculos em sua luz
não há sinais de ectasias dos sistemas pieloalicianos
sem sinais de alterações intraluminais
defeito de fusão posterior
discreta instabilidade anterior

seqüências pesadas em plano sagital e em plano axial
atlas e eixo têm características normais
foramens neurais livres
redução da intensidade de sinal do espaço intersomático
ondas H sem atraso ou disparidade
ondas F sem alongamento das latências
não foram detectadas ondas positivas ou fibrilações
ondas de fluxo típicas

nervos medianos ulnares, fibulares e tibiais
sem fasciculação na presente data

topografias móveis às incursões respiratórias
ausência de líquido livre no fundo de saco de Douglas
intenso meteorismo intestinal

incisura protodiastólica sem evidência de lesão focal parenquimatosa
canal cervical trófico com epitélio mucíparo organizado em
criptas de angulação anterior

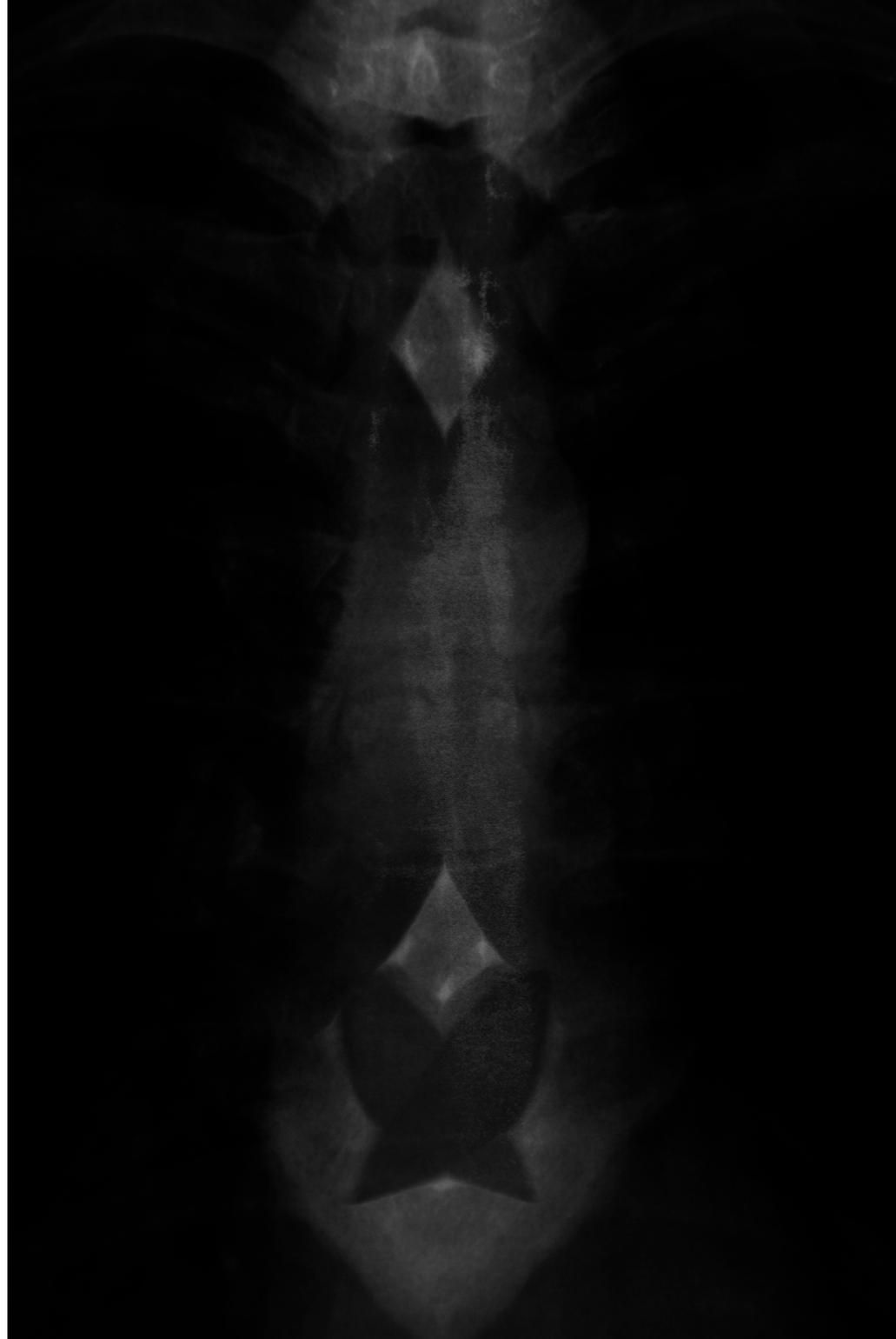
ooforoplastia esquerda com exérese de cápsula de endometrioma e
cromotubagem final positiva bilateral sob baixa pressão

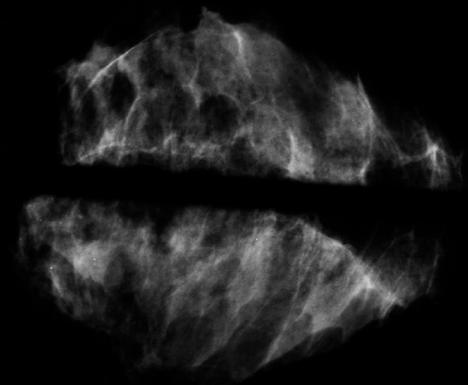
porção longa localizada no sulco bicipital
tendão subescapular, supra-espinhoso e infra-espinhoso
com trama fibrilar preservada
articulação coracoacromial e glenoumeral
em repolarização ventricular estável
raras ectopias ventriculares
comportamento normal de repolarização ventricular

ducto hepatocolédoco, veias porta e esplênica de calibre normal
fossa poplítea, criptas e papilas em setor proximal
aparentemente epitelizado, com orifício externo circular
regiões cornuais niveladas com a região fúndica
paredes corporais com boa distendibilidade simétricas
setor médio com pregueamento longitudinal conservado
setor distal com paredes lisas, pertuito pérvio

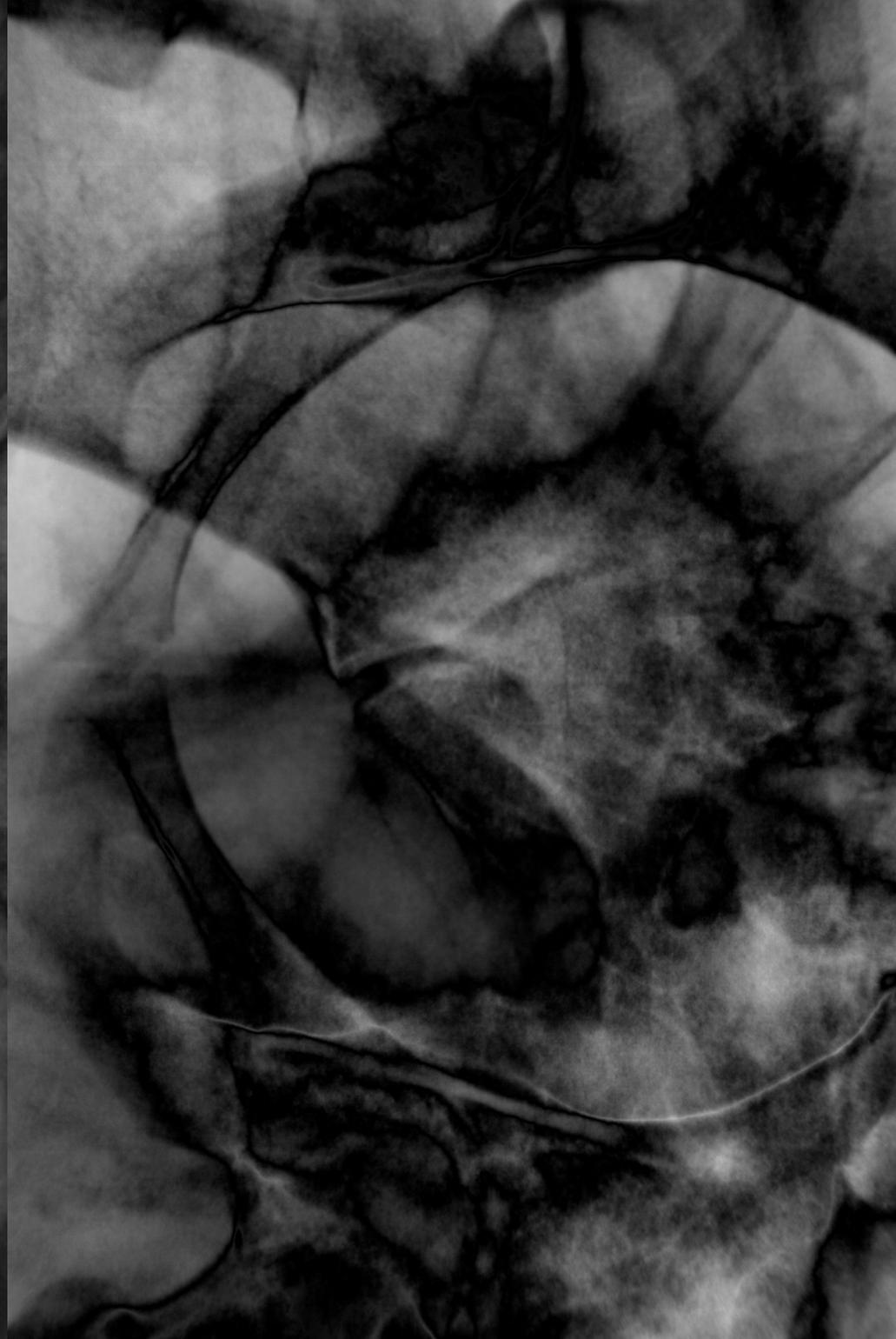
vascularização periglandular compatível com o padrão proliferativo
"pata de ganso" com configuração anatômica em sua inserção
gastrocnêmio medial semimembranáceo sem dilatação
pele e complexos aréolo-papilares sem alterações
índices de pulsatilidade e resistência elevados

Estudo sônico sem anormalidade detectável ao método

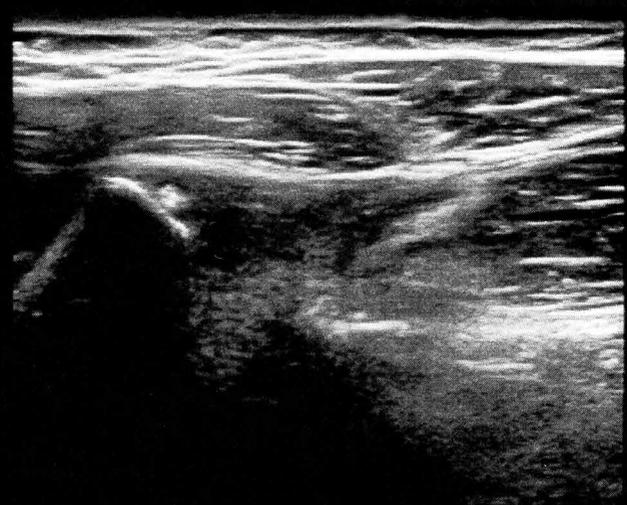
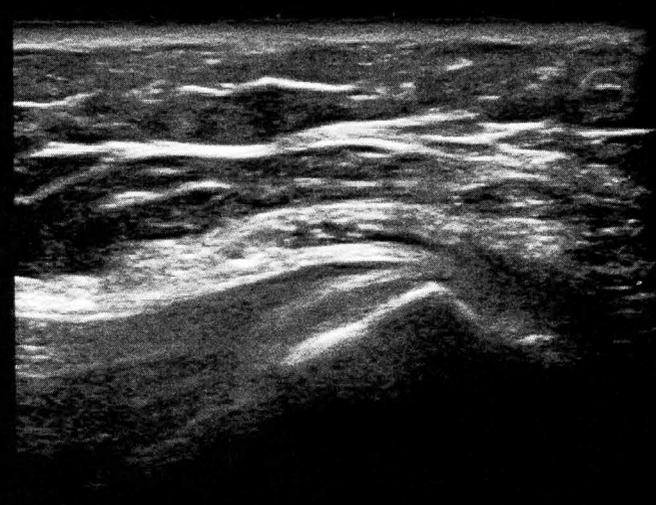
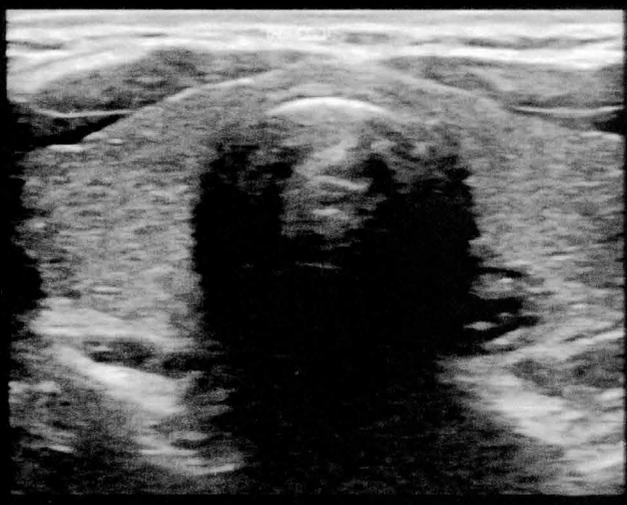
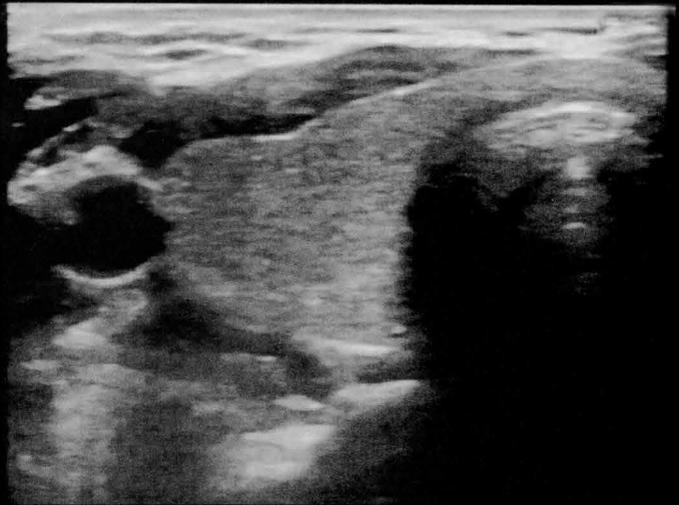
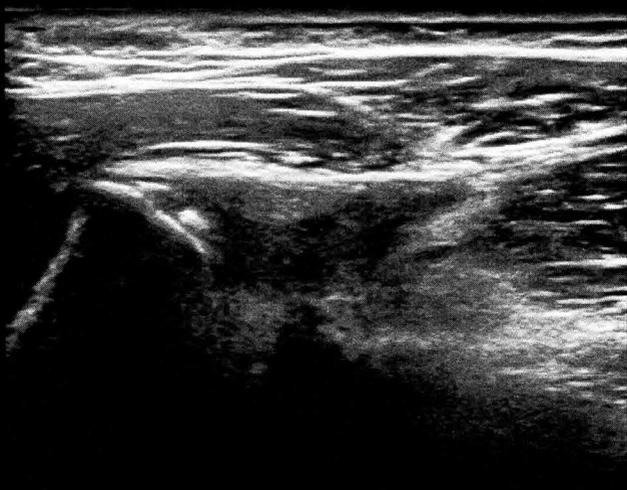
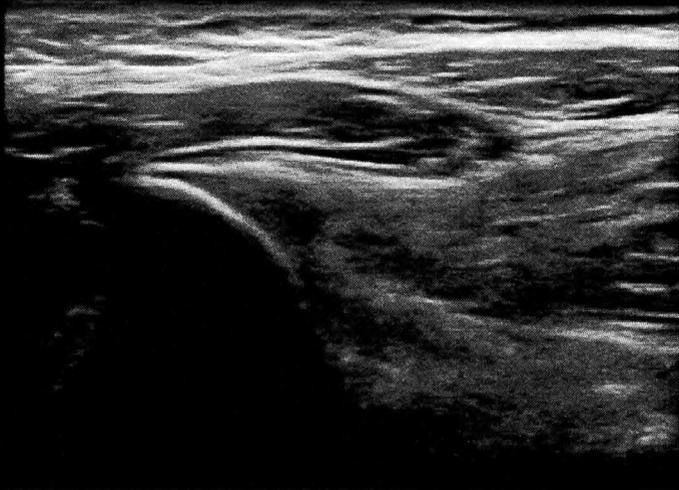


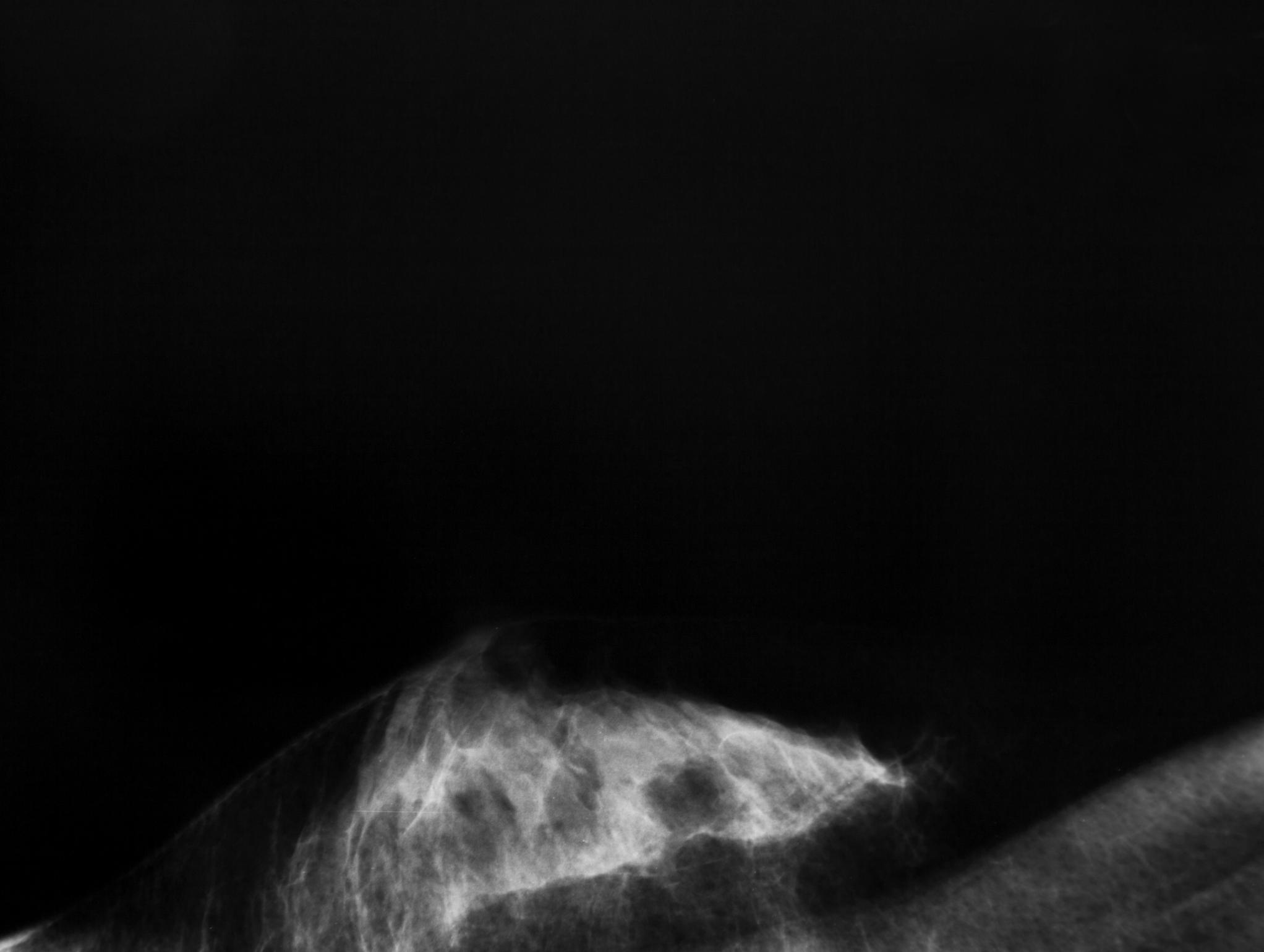












On the bone

When Movement comes to an
end, the bone survives.
The Movement of dance, the
poetry of oxygen should
SHOW that the bone SURVIVES,
the bone remains
when Movement comes to an end.

Be quick

Doubts on Trunk and Head.
Being unphotographed: It is
impossible to photograph it.
being UNPHOTOGRAPHABLE

Gonçalo Tavares

_PULSATILITY AND
RESISTANCE INDICES

The body does not recognize the body. It attacks it. It paralyzes it.
It is anti-body. It is not pro-body. It is an inside
that does not understand its own inside.

When the body itself is the foreign body, how to give shape to this
estrangement?

Ultrasound, electromagnetic rays, radio waves – invisible bodies
pass through my body, beings from within, beings from
without. Other beings. A foreign language. Apparitions.

Report

uterus in anteversion flexion
no prolonged latencies
minimal tricuspid regurgitation
end-systolic correction of flaps
not extending above the plane
of the valve annulus
deep venous system
femorals
popliteal
tibialis
fibularis
solearis
gastrocnemius

superficial venous system
great saphenous vein, lesser
saphenous vein
perforating veins
no clear signs of calculi in the lumen
no signs of ectasia of the
pyelocaliceal system
no signs of intraluminal alterations
posterior fusion defect
discrete anterior instability

weighted sequences in
sagittal and axial plane
atlas and axis normal in appearance
empty neural foramina
low-intensity signal from
intersomatic space
H waves with no prolongation or disparity
F waves with no latency retardation
no positive waves or fibrillations detected
typical flow waves

ulnar, fibular, tibial and median nerves
with no fasciculation at present time

Topography mobile on
respiratory incursions
Absence of free fluid at bottom
of Douglas cavity
intense intestinal meteorism

protodiastolic notch with no evidence
of focal parenchymal lesion
trophic cervix with muciparous
epithelium organized into
crypts with anterior angulation

oophoroplasty on left side with exeresis
of capsule of endometrioma and
positive final bilateral low-
pressure chromotubation

long portion located in bicipital groove
supraspinatus and infraspinatus
subscapularis tendons
with fibrillary tissue preserved
coracoachromial and glenohumeral joints
in stable ventricular repolarization
occasional ventricular ectopics
normal ventricular repolarization

common bile duct, portal and
splenic veins of normal caliber
popliteal fossa, crypts and
papillae in proximal section
apparently epithelialized, with
circular external orifice
cornual regions level with fundic region
symmetrical body walls with
good distensibility
middle section with longitudinal
folds conserved
distal section with smooth
walls, patent conduit

periglandular vascularization consistent
with a pattern of proliferation
"goose-foot" with anatomic
configuration on insertion
semi-membranosus medial
gastrocnemius without dilation
skin and areolopapillary
complexes without alteration
high pulsatility and resistance indices

Ultrasound study showing no abnormalities
detectable using this method



CONVERSA

Conversa realizada através da plataforma Zoom em 16 de março de 2021.

PARTICIPANTES: Tatiana Altberg com Alexandre Sequeira, Ana Pimenta, Ayla Gomes, Luiza Leite, Luiza Mello, Flora Süssekind e Marisa Mello.

LUIZA MELLO Quem gostaria de começar a conversa?

FLORA SÜSSEKIND Talvez pudéssemos começar pela Tatiana, porque é importante percebermos como ela vê a própria trajetória; quais foram, a seu ver, os passos fundamentais, e quais os pontos de observação que ela destacaria nesse conjunto de trabalhos individuais e ações coletivas, porque eles podem ser ou não ser os mesmos que nós vamos apontar – e esses pequenos contrastes podem sugerir questões relevantes.

LUIZA MELLO Tatiana, está com você a palavra.

TATIANA ALTBERG Eu comecei a fotografar no mesmo período em que entrei para o curso de graduação em Comunicação Visual. Naquele momento, também comecei a trabalhar com a fotógrafa Ana Jobim e a me interessar pela construção das imagens. Sempre fui tímida, e a fotografia se apresentou, logo de cara, como uma possibilidade de estabelecer relações. Ao mesmo tempo, sempre fui muito

curiosa pelas histórias das pessoas. Então, estar com a câmera era um pretexto para me aproximar e estabelecer algum tipo de relação com a pessoa de quem eu fazia a foto. Depois de um tempo fotografando e trabalhando com fotografia, comecei a questionar, a me incomodar com a produção excessiva de imagens. E isso era nos anos 1990, não tinha fotografia digital, não tinha redes sociais, mas eu já estava incomodada com um certo acúmulo de imagens.

Uma amiga minha, a atriz Joana Levi, fazia um trabalho de teatro na Maré, na Redes da Maré, e começou a me contar as experiências dela. Lembro que os relatos dela me deixaram muito interessada em conhecer a Maré. Na época, eu morava na Zona Sul do Rio e circulava pouco pela cidade para fora do meu entorno mais imediato. Comecei a ficar com muita vontade de fazer essa “travessia” na cidade. Me deslocar do meu lugar de reconhecimento imediato para ir a outros lugares. Os deslocamentos eu já fazia de alguma forma com a fotografia, mas

**PRIMEIRAS
IMAGENS,**
1993-1994
cromo 35 mm
[35 MM COLOR
TRANSPARENCY FILM]
Sul da Bahia, BA

CONVERSATION

March 16th, 2021

Venue: Zoom room

Participants: Tatiana Altberg with Alexandre Sequeira, Ana Pimenta, Ayla Gomes, Luiza Leite, Luiza Mello, Flora Sússekind and Marisa Mello.

LUIZA MELLO Who would like to start?

FLORA SÚSSEKIND Perhaps we should start with Tatiana, because it is important for us to understand how she perceives her own career, the steps she sees as fundamental, and the aspects of her solo works and group actions that she would like to draw attention to, because these may or may not be the same as the ones we are going to remark on here—and these small differences may raise important questions.

LUIZA MELLO Tatiana, what would you like to say?

TATIANA ALTBERG I started taking photographs when I started studying Visual Communication at university. At the same time, I started working with the photographer Ana Jobim and became interested in the way images are built up. I was always shy, and photography presented itself, from the outset, as a way of relating to people. I was also very curious about people's life stories. So, carrying a camera provided me with an excuse to approach people and establish some kind of relationship with the person I was photographing. After a while taking photos and working with photography, I started asking questions. I started being bothered by the excessive production of images. And this was in the 1990s, when there was no digital photography, no social networks. But I was bothered by the number of images being produced.

A friend of mine, the actress Joana Levi, was doing theater workshops in Maré, at Redes da Maré, and started telling me about her experiences. I remember that

her portraits made me very interested in getting to know Maré. At the time, I was living in Rio's Zona Sul and not going about much in the city apart from my immediate surroundings. I started to feel like "crossing" the city: going from the places nearby that I knew well to visit other places. I was already moving locations like this with my photographs in some way, but I wanted to produce images differently, in a more collective manner.

The first contact I had with radical otherness was doing a project, when still an undergraduate, on the MST* camp on the border between the States of São Paulo and Paraná, at Pontal do Paranapanema. This was very important for me. I went there with a friend, Ana Pacheco, who was making a film. My undergraduate dissertation was about this camp. On one of our visits, we put up a big screen using a sheet to project the images on—at the time it was still slides—to show the pictures to the people I had photographed.



CÂMERA PINHOLE

feita a partir de lata de leite em pó e tripé adaptado com tampa plástica de jarra de suco

[PINHOLE MADE USING POWDERED MILK CAN AND PLASTIC JUICE JUG LID TRIPOD]

* [Translator's Note: Movimento Sem Terra Landless Workers Movement]

queria produzir imagens de outra maneira, de forma mais coletiva.

O primeiro contato que eu tive com uma alteridade mais radical foi fazendo um trabalho, ainda na graduação, sobre um acampamento do MST na divisa entre São Paulo e o Paraná, no Pontal do Paranapanema. E isso foi muito importante para mim. Fui também com uma amiga, a Ana Pacheco, que fazia um filme. A minha monografia de final de curso foi sobre esse acampamento. Em uma das idas, montamos um telão com um lençol para projetar as imagens, na época ainda em slides, para as pessoas fotografadas. A reação ao verem as próprias imagens foi emocionante, uma festa. Eu nunca tinha sentido uma emoção dessa natureza! A comoção causada pelo reconhecimento de si e dos seus amigos e familiares nas imagens era um acontecimento; eu me lembro de pensar: quero fazer isso da minha vida, quero provocar isso nas pessoas.

Isso foi em 1995, 1996. E eu só fui para a Maré trabalhar com processos colaborativos em 2003, muito tempo depois. Quando cheguei à Maré, a ideia era fazer uma oficina de fotografia. Compartilhar o fazer fotográfico como um instrumento de autoconhecimento, e de reconhecimento de si mesmo no mundo.

Foi tudo muito intuitivo, nunca tinha dado aula. Lembro que a minha primeira proposta foi sentarmos em roda para descontruir a hierarquia imposta pela organização da sala de aula.

Os alunos eram crianças e adolescentes. Em 2003, a fotografia digital ainda não existia popularmente. Nem eu tinha uma câmera digital nessa época. Na sede da Redes de Desenvolvimento da Maré — a organização da sociedade civil de interesse público onde era realizada a oficina —, tinha uma câmera analógica. Mas filme e revelação eram muito caros. Eles tinham lá uma série de papéis fotográficos e químicas vencidos de uma doação. Lembrei que, na faculdade, nos primeiros períodos, fiz uma experiência introdutória à fotografia com *pinhole* e fui pesquisar mais para retomar.

Depois que comecei a trabalhar com *pinhole*, nunca mais quis parar, porque é muito mágico. É muito lúdico também para as faixas etárias com as quais eu geralmente trabalho na Maré ou em outros lugares. É também um dispositivo muito sintético. As questões básicas da fotografia já estão todas ali, e ao mesmo tempo você pode agenciar questões extremamente complexas sobre o olhar, com um aparato extremamente simples. Apesar de ser desvendável, por ser apenas uma lata vazia com um furinho, é uma lata mágica. Nas oficinas, as pessoas fazem a própria câmera e revelam o seu material, o que faz com que seja possível se apropriar de todo o processo de produção da imagem.

É importante dizer que todo meu caminho até hoje foi muito intuitivo e com base no fazer. Claro que há algum planejamento,



a *pinhole* camera and I looked up the subject with a view to reproducing this experiment.

Once I started working with *pinhole* photography, I didn't want to stop. It was like magic. And it was also great fun for the age group I usually worked with in Maré and other places. It is also a very synthetic device. All the basic issues of photography are already there, and, at the same time, you can address extremely complex questions about the act of looking, with an extremely simple apparatus. Despite being easy to understand, because it is just an empty can with a hole in it, it is nevertheless a magic can. In the workshops, people make their own cameras and develop their own material. This means they can have control over the whole process of producing images.

I should say that my whole trajectory up to now has been very intuitive and practical. Obviously there has been some planning, but I find out what I want to do as I go along, by doing things, and observing the things I do. I also find out what I don't want, obviously. But sometimes I think: "Is there going to come a time when this gets easier? When I feel that I already know something?" I don't know. There is always a feeling of something under construction. It is also quite a grueling process. It's a learning process, this dealing with not knowing. I think that it is learning about life itself ... But, at the same time, it produces a wonderful feeling when I see things beginning to take shape, making sense.

MARISA MELLO Could you talk about discovering literature, writing texts? Your dissertation contained both images and texts.

TATIANA ALTBERG Texts have, in fact, always been a part of my work with photography. I'm an avid reader. I love reading stories. My undergraduate dissertation contained a visual essay that I produced about the MST camp, interspersed with fragments of poems by Manoel de Barros. Another work I produced, called *Ophelia ou a água* [Ophelia or the Water], a photographic essay on the death of Ophelia, the character in *Hamlet*, contains extracts from Bachelard's *Water and*

CÂMERA PINLUX
pinhole feita a
partir de caixinha
de fósforos [PINHOLE
MADE USING MATCHBOX]

I was impressed by their reaction to seeing these images of themselves. It was a big celebration.

I had never felt anything like that! The excitement caused by seeing oneself and friends and family in images was an event itself. I remember thinking: I want to do this for a living; I want to make people feel like this.

This was 1995, 1996. I started working on collaborations in Maré in 2003, much later. When I arrived in Maré, the idea was to conduct a photography workshop: to share making photographs as a way of generating self-awareness, and awareness of oneself in the world.

It was all very intuitive. I had never taught a class. I remember that the first thing I proposed was sitting in a circle as a way of breaking the hierarchy imposed by the design of the classroom. The participants were children and adolescents. In 2003, digital photography was still not widely available. I did not even have a digital camera at the time. At the head office of Redes de Desenvolvimento da Maré—the public-interest civil society organization where the workshop was held—, there was an analogue camera. But it was expensive to buy and develop film. They had some donated photographic paper and chemicals that were past their expiry date. I remembered that, at college, in our early years, we had done an introductory photography experiment involving

mas vou aprendendo e entendendo o que quero fazer, ao fazer, ao observar o fazer. E o que não quero também, claro. Mas às vezes penso: "Não tem um momento que vai ser mais fácil, não? Que vou sentir que já sei alguma coisa?" Não sei, é sempre uma sensação de algo que está por construir. Um processo um pouco sofrido também. É um aprendizado, esse de lidar com o não saber. Acho que é o aprendizado da vida... Mas, ao mesmo tempo, dá uma sensação muito boa quando vejo que algumas coisas estão acontecendo, fazendo sentido.

MARISA MELLO Você podia falar sobre como encontrou a literatura, a escrita, o texto, pois desde a sua monografia estavam presentes imagens e textos.

TATIANA ALTBERG Desde sempre, na verdade, o texto entra nos meus trabalhos com fotografia. Eu sou uma leitora, gosto muito de ler histórias. Na monografia, o trabalho era um ensaio composto pelas imagens que eu fiz no acampamento do MST, intercaladas com fragmentos de poemas de Manoel de Barros. Em outro trabalho que fiz, chamado *Ophelia ou a água*, um ensaio fotográfico sobre a morte de Ofélia, personagem de *Hamlet*, tem trechos do livro *A água e os sonhos*, do Bachelard. Esses dois trabalhos que mencionei têm textos de outros autores. Depois, comecei a fazer trabalhos com textos meus ou em colaboração, como no fotolivro *Sí por Cuba*, que tem

um texto meu. A Luiza Leite, que é uma interlocutora importante há muitos anos, colaborou nesse texto.

Sempre foi uma pesquisa a relação entre texto e imagem. E, quando comecei a fazer os exercícios com os jovens e com as crianças na Maré, senti que tinha uma dificuldade grande deles dizerem o que estavam fazendo quando fotografavam. Comecei então a propor alguns exercícios para que essa imagem fosse procurada como fruto de uma intenção. Primeiro, com a célula menor do texto, a palavra. Fazia proposições com pares de oposição: cheio e vazio, aberto e fechado, por exemplo. A criança fazia uma foto de alguma coisa que ela considerasse cheia e depois vazia. As palavras foram entrando aos poucos. Depois, a partir das imagens, eu propunha a criação de frases, não como um procedimento descritivo de legendagem da imagem, mas como uma tentativa de realizar um procedimento poético. Era uma tentativa de que a imagem e aquela frase, ou, eventualmente, o pequeno texto, formassem uma terceira coisa. E as histórias surgiram em um dia que eu fiz uma proposição de autorretratos. O Fagner, o David, o Renato e o Felipe ficavam indo e voltando animados, fotografando e contando histórias que estavam construindo com as imagens. Estavam fazendo uma série de fotos coletivamente, não estavam fazendo exatamente um autorretrato, estavam encenando uma história. Propus então que a escrevessem. Foi assim que surgiu a



SÉRIE OPHELIA OU A ÁGUA, 1995
cromo 35 mm
[35 MM COLOR
TRANSPARENCY FILM]
na foto, como [IN THE
PHOTO, AS] Ophelia,
Paula Delecave
Rio de Janeiro, RJ

primeira história do grupo, “Aliens versus azedos”. A história se passa em um tempo futuro em que um bonde alienígena entra na favela, e o bonde dos azedos, que são eles, tentam expulsá-los. É interessante porque eles falam das marcas de tiros, como sendo as marcas desses alienígenas que os azedos não conseguem capturar, e assim ficam rondando eternamente pela favela. Achei muito interessante como eles “resolveram” a situação desses “alienígenas”, que seriam os traficantes, a violência armada. Tem um videozinho no Vimeo com a história.

Quando finalizamos o primeiro ano de trabalho, propus que não abrissemos uma nova turma, mas fizéssemos um grupo de estudos com os sete adolescentes que estavam interessados em continuar. É bonito isso no trabalho, algumas pessoas vêm e querem continuar fazendo coisas juntos. O surgimento do grupo Mão na Lata foi assim. Ao mesmo tempo, fui percebendo que o meu interesse não era realizar diferentes oficinas de fotografia na escola para várias turmas, mas dar continuidade com um mesmo grupo. Talvez uma diferença do trabalho com o Mão na Lata, em relação a outros trabalhos, é que a gente se acompanha ao longo de muitos anos. O Fagner França, por exemplo, que eu queria que estivesse aqui, mas que está com um filho recém-nascido, estava na primeira turma desse grupo Mão na Lata e tinha 13 anos na época. Hoje ele tem quase 30 anos, é professor de fotografia, artista visual e está sempre

colaborando. Ele participou desse último projeto, A Maré de Casa. Fagner é um grande contador de histórias, o diário dele tá lindo.

Em 2006, tivemos o convite da Leila Name, que na época era editora da Nova Fronteira, para nos debruçarmos sobre uma obra do Jorge Amado. Haveria uma Flip em homenagem ao autor. Escolhemos *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água*. E publicamos com o primeiro grupo do Mão na Lata nosso primeiro livro, *mão na lata e berro dágua*. A partir daí, a relação com a literatura foi se aprofundando. A fotografia é um dispositivo de contar histórias, e com o texto é possível enriquecer sem ser redundante.

FLORA SÜSSEKIND Você trabalha frequentemente com relações entre texto e imagem, relações não ilustrativas, experimentos. Com diferenças propositalmente ativadas nessas relações por operações distintas. Há o trabalho com textos preexistentes, como o do Bachelard, por meio do qual a figuração fotográfico-shakespeareana de *Ophelia ou a água* tem a sua dimensão dramática tensionada pela intromissão reflexiva. Há a leitura e a re narração do Jorge Amado – o Quincas Berro D'Água virando outro relato via leituras coletivas –, uns achando que o personagem nem morreu, que era tudo mentira, um delírio de bêbados. Cria-se outro lugar para olhar o texto, e, no entanto, a mediação está lá. E há as proposições coletivas de produção textual, como a dos escritos da pandemia, sublinhando perspectivas



distintas, como acontece nos exercícios fotográficos do Mão na Lata. Aí não há a mediação de um texto prévio, só a proposição — como havia na ideia de trabalhar com *pinhole*. Mas há certamente um processo de edição desses textos. Um recorte, um despedaçamento, a escolha de onde eles vão entrar. Nesse caso, há outra forma de mediação. Não de um texto, mas de um método de montagem. Fico curiosa em saber como isso se dá. Como se opera essa edição, esse recorte de textos, e a seleção das imagens no âmbito de um trabalho coletivo.

TATIANA ALTBERG Cada processo que realizamos teve um procedimento de edição próprio. No primeiro livro, *mão na lata e berro d'água*, éramos eu e os meninos, autores das imagens e textos. O segundo livro, *Cada dia meu pensamento é diferente*, foi editado por mim, pela Luiza e pelos autores; e, em um segundo momento, já no projeto gráfico, a Paula Delecave também contribuiu. Já nos *Diários*, a Raquel Tamaio assumiu a edição dos diários. Para a construção dos diários, encontrávamos, com os meninos uma vez por semana em uma plataforma virtual. Éramos oito: o Fagner, a Larisse, o Jonas, o Jailton, a Juliana, a Jones — a única pessoa que não era do Mão na Lata e que entrou nesse projeto —, a Raquel e eu. Eles escreviam durante a semana e, dois dias antes do nosso encontro, mandavam para a gente os textos e as fotos. Líamos tudo, víamos as fotos e, no dia do encontro, fazíamos comentários sobre os

textos e as imagens. Escolhíamos juntos as imagens que entrariam com o texto. Era uma forma de discutirmos sobre as possíveis relações entre texto e imagem, procedimentos de tradução. A Raquel editava os textos, revisava a ortografia, a pontuação, sugeria às vezes melhorar a compreensão de alguma ideia. Quando percebíamos uma dificuldade muito grande de algum deles, fazíamos um encontro individual. Depois, a partir de um convite do Instituto Moreira Salles (IMS), fizemos outra composição desses diários, em forma de livretos, com o texto corrido, e uma seleção bem menor das imagens. O resultado foi publicado na plataforma do Programa Convida do IMS. Tudo feito o mais coletivamente possível. Então é isso, Flora, mas cada processo é único.

LUIZA LEITE Eu queria aproveitar esse gancho porque tem uma dimensão do seu trabalho que é a afirmação de um território existencial. E isso é muito visível na progressão. Sem querer falar em progresso, mas nas transformações pelas quais o trabalho passa. Isso é muito visível. Como cada vez mais os alunos vão se apropriando existencialmente da própria voz, eles passam a não só dialogar com os autores, mas a dialogar com as relações mais imediatas nos seus ambientes. Porque fazer uma foto é, na verdade, entrar em relação com vários fatores. Eu lembro muito no processo do *Cada dia meu pensamento é diferente*. No início, quando a gente trouxe o Machado de Assis, os alunos não achavam

Primeira formação do grupo (FIRST GROUP) Mão na Lata, 2005 viagem para construção do livro (TRIP TO PRODUCE PHOTOGRAPHS FOR THE BOOK) *mão na lata e berro d'água* Salvador, BA

Segunda formação do grupo (SECOND GROUP) Mão na Lata, 2015 Centro de Artes da Maré, RJ



Dreams. In these two works, I used texts by other authors. Later, I started using my own texts or ones produced collaboratively, as in my photo book *Si por Cuba*, which contains a text I wrote myself. I got some help from Luiza Leite, who has been an important interlocutor for many years, collaborated on this text.

I have always been interested in the relation between text and image. And, when I started doing activities with young people and with children in Maré, I felt that it was very difficult for them to say what they were doing when they took photographs. So I started to suggest some exercises to make them see the image as the result of an intention. I started with the smallest unit of text, the word. I suggested pairs of opposites: full and empty, open and closed, for example. The child would take a photo of something he or she considered full. Then of something empty. The words came in bit by bit. Later, I suggested writing phrases based on the

images, not to produce descriptive captions, but as an attempt to carry out a poetic procedure with words. We were trying to make the image and the phrase, or, in some cases, a small text, come together to create a third entity. The stories came about when I suggested producing self-portraits. Fagner, David, Renato and Felipe were very excited, going around taking photographs and telling the stories that they were creating with the images. They were producing a series of photos collectively. They were not self-portraits exactly: they were acting out a story. So I suggested that they write it down. This was how the group's first story came about, *Aliens versus azedos* [*Aliens versus Sour Boys*]. The story takes place in a future time when an alien gang's streetcar comes into the *favela*, and the streetcar with the Sour Boys gang, who are the boys themselves, tries to drive them out. It is interesting because they talk about the bullet holes, as being the marks of those aliens that the Sour Boys didn't manage to capture,

que eles tinham algo de interessante a dizer. Só após um ano de trabalho, eles começaram a produzir textos sobre si. Já no *A Maré de Casa*, eles estão falando do dia a dia deles. E é interessantíssima a quantidade de afeto presente ali, é fractal a relação. É exponencial a produção de trabalho e de cada um a partir da sua própria janela. Talvez você pudesse falar um pouquinho da descoberta desse território.

TATIANA ALTBERG **Sim, você acaba de falar uma parte desse processo. Nesse momento em que estávamos trabalhando os textos do Machado, a partir das proposições que fazíamos, aos poucos eles foram entendendo que a vida de cada um deles era matéria para escrita. Depois do *Cada dia meu pensamento é diferente*, a gente fez outro processo, que deu origem ao filme *CAIO*, em que eles aprenderam a escrever roteiros. Era outro tipo de escrita, outro formato, além de ser um trabalho de construção ficcional, mas sempre aprofundando a pesquisa da relação entre imagem e palavra.**

E agora, nos diários de *A Maré de Casa*, é como se essa percepção dos procedimentos de escrita de si, de tomar a própria vida como matéria para a escrita, em imagem e texto, tivesse revelado uma espécie de maturidade. É curioso, trabalhamos com eles no *Cada dia...* durante um ano, depois mais um ano na escrita dos roteiros com o *CAIO*, mas teve um longo tempo sem ter trabalho presencial de longa duração. De 2015 até 2020, nos juntamos

para fazer coisas pontuais, uma exposição aqui, um filme ali, mas foram encontros curtos. Foi muito bonito perceber, na produção dos diários, como às vezes algo vai sendo trabalhado num certo silêncio, uma espécie de decantação da experiência, do aprendizado. Acho que isso é amadurecer, né?

As proposições que fazemos, tanto fotográficas quanto textuais, vão construindo um lugar de onde olhar. Esse lugar vai sendo trabalhado, uma afirmação e ampliação do próprio território existencial, como você mencionou. Tanto que, para mim, não é importante se a pessoas vão querer se tornar fotógrafos profissionais depois. Claro, será muito legal se acontecer, mas esse não é o objetivo primeiro do trabalho. O que me leva a fazer esses processos é a vontade de criar coletivamente subsídios para que a pessoa possa ampliar o seu universo existencial. A minha intenção não é formar fotógrafos, não é profissionalizar ninguém. Muito pelo contrário, a ideia é de abertura. Abrir, abrir espaços, abrir possibilidades, abrir os campos que, na verdade, já existem dentro de cada um, mas que muitas vezes, com a bruteza da vida, não se tem a oportunidade de entrar em contato.

ALEXANDRE SEQUEIRA **Tatiana, queria propor algumas questões para você discorrer como achar melhor. Sobre a edição, é muito difícil analisá-la do ponto de vista da fotografia tão somente. Parece extremamente reduutivo. E, quando a gente olha para o seu trabalho, a validação de certa forma, a**

INSTANTES CRUZADOS, 2017
Série televisiva
[TV SERIES]
pinhole feita com
uma lata de 20 litros
[PINHOLE MADE
USING 20 LITER CAN]
homenagem do
[TRIBUTE BY] Mão
na Lata à [to]
Marc Ferrez
Niterói, RJ

CADA DIA MEU PENSAMENTO É DIFERENTE, 2012
foto Augusto Araújo
fotografia *pinhole*
[PINHOLE PHOTOGRAPH]
Maré, RJ

and who thus haunt the *favela* for eternity. I was very interested by how they “solved” the situation with these “aliens”, who could represent drugs traffickers, gun violence. We put a video of the story on Vimeo.

When we finished the first year of this work, I suggested that we shouldn't start a new group from scratch but conduct a series of studies with the seven teenagers who were interested in continuing. This is the nice thing about this kind of work. People come along and want to continue doing things together. This was how the Mão na Lata group came about. I was also coming to realize that I wasn't interested in running photography workshops at the school for various groups but in continuing to work with the same group. One distinctive feature of the work with Mão na Lata, compared to other projects, may be the fact that we have been together for many years. Fagner França, for example—who I wanted to be here but who had to be with his newborn son—was in the first Mão na Lata group when he was just 13 years old. Now he is nearly 30, a photography teacher and a visual artist. And we are always doing work together. He participated in my latest project, *A Maré de Casa* [Maré at Home]. Fagner is a great story-teller. His diary is wonderful.

In 2006, we were invited by Leila Name, who, at the time, was editor of Nova Fronteira, to look at a work by Jorge Amado. There was to be a Paraty Literary Festival devoted to this writer. We chose *The Double Death of Quincas Berro D'Água*. And we published our first book with the first Mão na Lata group, *mão na lata e berro d'água*. After that, we delved deeper into literature. Photography is a tool for story-telling. We can use the text to enrich the story while avoiding redundancy.

FLORA SÚSSEKIND You often work with the relations between texts and images, non-illustrative relationships, experiments, with differences deliberately introduced in these relations by a variety of different operations. You work with pre-existing texts, such as the one by Bachelard, which provides the photographic-Shakespearean figure of *Ophelia ou a água* with a certain tension

and drama by introducing reflection. There is the reading and retelling of Jorge Amado, turning Quincas Berro D'Água into another portrait through group readings—some thinking that the character has not even died, that it was all an illusion, a drunken delusion. It creates a different place to view the text from and yet there is mediation too. And there are collective projects to produce texts, including some on the pandemic, from a variety of perspectives, as you did with Mão na Lata's exercises in photography. In this case there is no mediation of a pre-existing text, only the proposal—as there was with the idea of working with *pinhole* cameras. But you certainly go through a process of editing these texts: cutting them, pulling them apart, choosing where they are going to be fitted in. This is a different kind of intermediation. Not of a text, but as montage. I am curious to know how you go about this. How does the editing of these texts work? How do you select images as a group?

TATIANA ALTBERG Each undertaking has its own editing process. In our first book, *mão na lata e berro d'água*, the kids and I produced images and texts together. The second book, *Cada dia meu pensamento é diferente* [Every day my thoughts are different], was edited by me, Luiza and the authors; and, later, during the graphic design phase, Paula Delecave also contributed. For *Diários* [Diaries], Raquel Tamaio was responsible for editing the texts. To produce the diaries, we met with the kids once a week on a virtual platform. There were eight of us: Fagner, Larisse, Jonas, Jailton, Juliana, Jones—the only one on this project who wasn't from Mão na Lata—Raquel and me. They wrote during the week of the project and, two days before our meeting, sent us their texts and photos. We read all of them, looked at the photos, and, on the day of the meeting, provided feedback on the texts and the images. Together, we selected which images would accompany the text. It was a way of discussing the possible relations between text and image, translation procedures. Raquel edited the texts, corrected the spelling and the punctuation, and sometimes suggested a better way of putting some ideas. When we noticed that someone was having great difficulty, we arranged a one-to-one meeting. Later, at the invitation of Moreira Salles Institute (IMS), we produced a different composition using

maneira como a gente analisa do que se trata o trabalho, ela transcende em muito a fotografia. Ela ganha uma dimensão das relações que se constroem pela fotografia. E fico me dando conta de que a questão que você trabalha é uma questão da imagem propriamente dita. A fotografia não é fim, é meio. E o que está em jogo é uma imagem que se oferece em um relato oral, na palavra, na literatura, no pensamento, no sonho, no desejo. Então é uma imagem, podemos emprestar o conceito do Deleuze, que não tenta representar o mundo ou a ele se referir, mas instaura mundo. Ela constrói, ela promove, instaura construções, é como se a gente tivesse um modo contínuo em que a imagem chega para que a gente discorra sobre ela. A gente lança mão da palavra, a palavra gera outra imagem que provoca na pessoa a possibilidade de produzir outra imagem. Então, palavra é, digamos, visualidade, em uma cadeia interminável que a própria linguagem promove. E, nesse ponto, você promove, mesmo que de maneira empírica, lúdica, instâncias tão horizontais de possibilidades de abrir o caminho para que essas pessoas apresentem suas imagens, como, por exemplo, no trabalho *Quem eu acordei hoje?*, com funcionários públicos. E vemos a surpresa e o prazer em um adulto trazendo também uma instância adormecida nele. E, de certa forma, totalmente apagada pela força cotidiana. O adolescente tem essa potência, de devorar o mundo, de querer olhar o mundo e de querer falar do mundo, um

encantamento. Às vezes, o adulto vai perdendo essa capacidade.

Você colocou lá no início certa resistência à produção efetivamente da imagem, e você fala de uma saturação do mundo de imagens. Eu concordo plenamente contigo, mas ao mesmo tempo fico me perguntando, quando falam de saturação, se o mundo não está saturado é das mesmas imagens. E que, na verdade, o que o seu trabalho promove são as imagens, às vezes, ausentes. As imagens que não são apresentadas, que não são ditas. Se a gente olha exatamente para a Maré, a Maré é massificada por uma produção imagética que na verdade é uma afirmação de poder, de botar nesse território um estigma de violência e de desajuste. E você instaura a possibilidade de que o mundo entre em contato com imagens que merecem ser vistas. Porque elas redefinem uma massificação de imagens que é essa que a gente está vendo o tempo todo. A gente está vendo a mesma posição de imagens, e o que nos falta é o que é produzido nessas zonas de apagamento, o que não foi dito, o que não foi fotografado. E eu acho que, com o seu trabalho, com o seu afeto, enfim, com essa possibilidade que você e seus parceiros de trabalho promovem, você promove uma horizontalidade que revela as imagens que não foram ditas. Até do que a gente chama de “não artista”. É que eu tenho certa restrição a este conceito. Para mim, artista é uma atitude, é uma forma de se colocar no mundo. Então, tem gente que produz trabalho todo dia e bate no peito e diz que é artista. Mas é movida por mercado, movida por tantas questões. Já



these diaries, in the form of booklets, with running text, and a much reduced selection of images. The result was published on the IMS's Convida Program platform. Everything was done as collectively as possible. That's how it works, Flora. But every project is unique.

LUIZA LEITE I would like to take this opportunity to talk about the way your work stakes out territory existentially. You can see this very clearly from the progression. Not to say progress, but, in the transformations your work goes through, it is very clear. How the participants increasingly come to assume their own voices in an existential manner and start to enter into dialogue not only with the authors, but also more immediately with the surrounding environment. Because producing a photograph is, in fact, entering into a relation with various factors. I remember this happening a lot in the case of *Cada dia meu pensamento é diferente*. At the beginning, when we brought Machado de Assis, the participants didn't believe they had anything interesting to say. It was only after a year's work that they started to produce texts about themselves. With *Maré de Casa*, they are talking about their everyday lives. It is extraordinary how much affection there is in it. The relationship is fractal. The productivity of each participant based only on what they see through their window increases exponentially. Maybe you could talk a bit about the discovery of this realm of being.

TATIANA ALTBERG Yes, of course. You already mentioned part of the process. When we were working on the texts by Machado de Assis, based on our proposals, the participants gradually came to understand that their own lives were suitable material for writing. After

Cada dia meu pensamento é diferente, we did another project, which gave rise to the film *CAIO*, in which the participants learned to write screenplays. It was another kind of writing, another format—fiction writing—but always going deeper into the relation between words and images. And now, in the *Maré de Casa* diaries, it is as though this understanding of the procedures involved in writing about oneself, of using one's own life as material for writing, in texts or images, had brought on a kind of maturity. It is strange. We worked together on *Cada dia...* for a whole year and then spent another year writing screenplays with *CAIO*, but there was a long period when we never worked together in person. From 2015 to 2020, we got together for one-off occasions—a show here, a film there—but these were brief encounters. It was great to see, in the production of the diaries, how, sometimes, something has been being worked on through some kind of silent process of decanting experience and learning. I think that is a sign of maturity, isn't it?

Our work together, both with photography and with texts, constructs a place for seeing. This place is worked on. It stakes out and expands one's own existential territory, as you put it—to the point where, for me, it doesn't matter whether people are going to want to become professional photographers afterwards. Of course, it's great if that happens, but it isn't the prime aim of the work. I undertake these endeavors because of a desire to create together the means for participants to broaden their existential universe. I don't aim to train photographers, to turn anyone into a professional. Quite the contrary! The idea is to open things up. To open up spaces, possibilities, fields. In fact, these already exist in each one of

outras pessoas, que nunca produziram nada, mas se colocam no mundo de outro modo e operam com armas sensíveis, são artistas que brilham. Absolutamente necessárias para o mundo. Então, eu coloco em suspensão esse conceito de "não artista". Você traz essa produção de quem não está nesse circuito comercial ou não se vê como um produtor de imagens, e você instaura essas imagens, ou, pelo menos, dá oportunidade para que elas surjam. Estou colocando esses pontos para que você fale sobre algumas questões da palavra e das imagens que geram o mundo.

TATIANA ALTBERG O que eu falei sobre o incômodo com a produção excessiva de imagens naquele momento nos anos 1990 é justamente isso, eu não queria ser produtora de um determinado tipo de imagem. Ou, ainda, eu queria aprender outras formas de fazer imagens. Reencontrar aquele encantamento que vivi no Pontal, com as pessoas se reconhecendo nas imagens. Porque continuo produzindo imagens, a gente produz imagens pra caramba juntos. Mas é diferente, para que essas imagens sejam produzidas, é preciso que haja um encontro, o encontro entre mim e as pessoas, o encontro das pessoas entre si e da pessoa consigo própria. Então é uma outra operação. As fotografias são quase um pretexto. É claro que elas são importantes e temos um cuidado muito grande com as imagens. Mas me parece que o mais importante são essas possibilidades de encontro e de, a partir do encontro, abrir espaço, espaço para nos

reconhecemos, nos estranharmos. Lá na Maré, por exemplo, a nossa sala é uma microssala, uma sala pequenina no universo gigante que é a Maré. É uma microssala, mas tem um mundo enorme lá dentro quando a gente está lá. Um microcosmo infinito. Como o que você falou sobre instaurar mundos, isso é muito bonito. Nosso trabalho é sobre fabulação, sobre falar o mundo. Não tenho absolutamente nada contra a fotografia documental, a fotografia que tem um compromisso com o "real", mas depois que comecei a trabalhar com *pinhole*, ficou claro pra mim que não queria ter esse compromisso. O que queria pesquisar era essa possibilidade de falar junto, criar outros possíveis, de poder sair do corpo e voltar pro corpo.

Então, as palavras e as imagens têm essa circularidade, essa espécie de retroalimentação. E não tem hierarquia, às vezes a imagem é o ponto de partida para gerar palavra. E às vezes a palavra é o ponto de partida para gerar imagem. E as duas juntas criam alguma outra coisa, uma terceira coisa que, como você falou, podem gerar outras imagens.

ALEXANDRE SEQUEIRA Mas é essa questão que se instaura entre a fábula ou uma ficção, como um desvio ou distanciamento do documento. E quando a gente se depara com o próprio conceito de documento. De como nossos documentos ditos oficiais se fizeram, a gente vê esses limites totalmente borrados. E também perceber o quanto essa incursão por um território mais

RASP: QUEM EU ACORDEI HOJE?
2018
sala da Secretaria antes da residência
começar (ROOM BEFORE RESIDENCY PROCESS BEGIN)
Rio de Janeiro, RJ

us, but, because life is tough, people often don't have the opportunity to access them.

ALEXANDRE SEQUEIRA Tatiana, I would like to raise some questions that you can talk about as you see fit. On the question of editing, it is very difficult to analyze it from the point of view solely of photography. That seems extremely reductive. And, when we look at your work, the validity of it, so to speak—the way we analyze what your work is about—goes far beyond photography. It takes on a dimension related to the connections created by photography. And it makes me think that the issue you are working with is the question of the image itself. The photograph is not the end; it is the means. It is an interplay of the images that appear in oral accounts, in words, in literature, in thoughts, in dreams, in desires. These are images that—to borrow an idea from Deleuze—do not try to represent the world or to refer to it, but to install a world. Photography builds something, it promotes something; it installs something that has been constructed. It is as though we were in a continuous mode in which images arrive for us to talk about them. We use words; the words generate other images that, in turn, encourage people

to try to come up with further images. So, words are, in a sense, visual, arriving in an endless chain that language itself sets off. And you too promote this. Albeit in a down-to-earth, ludic way, you produce such broad horizons, such a vast range of possible ways for these people to present their images, as you do, for example, in *Quem eu acordei hoje?* [Who did I wake up today?], with public sector workers. And we see the pleasure and the surprise produced in an adult by expressing something that had lain dormant inside them; in some way, totally obliterated by the weight of everyday life. Adolescents have this potential: to devour the world, to want to see the world and to want to talk about the world. They have a sort of enchantment. Adults sometimes lose this.

At the start, you mentioned a certain resistance to the production of images and you spoke of the world being saturated with images. I entirely agree with you but, at the same time, I wonder, when we speak of saturation, whether the world that is saturated is saturated with the same kind of images. Your work brings to the fore images that are, sometimes, absent, images that are not presented, not spoken about. Look at Maré. Maré is beset by the mass production of images that, in fact, entrench certain power relations, making this place bear the stigma

poético da fabulação, da dobra, nada mais é do que uma possibilidade de acessar camadas do real, do documento, que talvez aquela dita abordagem distanciada e imparcial não teria jamais a capacidade de acessar. Então, essas dobras do real que você promove justamente por estratégias poéticas trazem um elemento fundamental da sua pesquisa, que é a câmera *pinhole*.

Eu acho, por exemplo, que o próprio fato de ser uma câmera cega, por si só, já é socializante. Pessoas se colocam em volta dela para falar sobre a tomada, não tem um olho que tá no visor, então isso já instaura um espaço de socialização da experiência. Mas tem outra coisa que eu acho mágica na *pinhole*, tanto para crianças quanto para adultos. Você falar de uma dimensão simbólica da imagem às vezes é um percurso difícil de acessar com pessoas

que não estão muito familiarizadas com os fundamentos estéticos da imagem. Mas, no entanto, a *pinhole* por si só, a imagem que ela produz, já vem com tamanhas deformações, já instaura uma ruptura entre o que poderia ser uma imagem-documento, e ela já oferece uma imagem que é de uma carga simbólica e poética que transborda. Então, parece que não precisa falar de conteúdo simbólico numa imagem produzida por uma câmera *pinhole*. Ela simplesmente dá, oferece.

MARISA MELLO E ela também não é instantânea, não é um evento pontual, é processual por si só, desde a técnica. Então, se a imagem hegemônica é a da selfie, instantânea, a *pinhole* não, é processo, é movimento, é tempo. Então você também instaura um novo tempo de relação com a imagem no seu

RASP: QUEM EU ACORDEI HOJE?

2018
sala da Secretaria
ao final da
residência [ROOM AT
END OF RESIDENCY
PROCESS]
Rio de Janeiro, RJ



of violence and maladjustment. And you establish the possibility of the world coming into contact with images that deserve to be seen, because such images make us think differently about the mass production of the kind of images that we see everywhere. We see images from the same position, but we don't see the images produced in zones that have been erased. We don't see what is not said, what is not photographed. And I think that, your work, with your ability to connect emotionally, to provide this possibility that you and those who work with you provide, opens up a horizon that reveals the images that went unsaid. We might even call it "non-art," although I have certain qualms about that concept. For me, being an artist is an attitude, a way of being in the world. So, there are people who produce work every day and make a great fanfare about being artists. But this is driven by the market, by so many factors. While there are other people who have never produced anything but who carry themselves in the world differently and use highly sensitive means to do so. These are brilliant artists of the kind that are absolutely necessary in this world. So, I put scare quotes around this term "non-artist". You bring to light work produced by people who are not involved in the art market or who do not even see themselves as producers of images, and you provide a place for these images, or, at least, make it possible for them to emerge. I am making these points so that you can talk about some of these issues relating to words and images and the way they generate the world around us.

TATIANA ALTBURG **What I said about feeling uncomfortable with the overproduction of images at that point in time in the 1990s was precisely this. I did not want to produce a certain kind of image. Or, rather, I wanted to learn other ways of creating images. To rediscover that enchantment I experienced at Pontal, with those people recognizing themselves in the images. Because I still produce images; we produce a hell of a lot of them together. But it's different. For these images to be produced, there needs to be a shared sensitivity between me and the people, and between the people themselves, and of each individual with**

him- or herself. This is another kind of operation. The photographs are little more than a pretext. Clearly, they are important and we take great care in producing them. But it strikes me that what is much more important are the possibilities for sharing sensitivities and, based on this sharing, the opening up of a space in which we can see ourselves in the other and, at the same time, discover our differences and develop a mutual admiration and respect. Our room in Maré, for instance, is tiny. It's a tiny room in the huge world of Maré. It's minuscule, but there's a huge world inside there when we are in it: an infinite microcosm. As you say, this ability to establish worlds is a beautiful thing. Our work is about fabulating, telling stories about the world. I have absolutely nothing against documentary photography, photography that is committed to "reality". But, when I started working with *pinhole* photography, I realized that I didn't want this kind of commitment. I wanted to investigate the possibilities of fabulate together, creating other possible worlds, of getting outside of one's own body and coming back to it.

So, there is a kind of feedback relation between words and images, a kind of circularity. The relationship is not hierarchical. Sometimes images spark words and sometimes words generate images. And the two together create something else, a third thing, which—as you say—can produce further images.

ALEXANDRE SEQUEIRA This is the question that arises from the distinction between the story or a fiction as a deviation from the document or something that keeps it at a distance. This enables us to see the real idea behind the document. In the way our so-called official documents are made, we can see these limits being totally blurred. And we can also see how much this incursion into the more poetic territory of story-telling, of the [Deleuzian] fold, is precisely this possibility of accessing layers of the real, of the document, which that so-called distanced and impartial approach would never be able to access. So, these folds in the real that you create by precisely these kinds of poetic strategies give rise to one of the fundamental elements of your work: the *pinhole* camera.

trabalho. Rompe com a imagem, rompe com o tempo e rompe com o texto de maneira estática, colocando-os em movimento.

FLORA SÜSEKIND O que o método *pinhole* documenta parece ser exatamente isso — certa impossibilidade do instantâneo.

MARISA MELLO Mas não é representação. Não é um documento de representação, é um documento de ação, de fabulação.

ALEXANDRE SEQUEIRA Eu acho que essas aparições da *pinhole* tentam esgarçar o tempo e dar conta de um tempo que é o da experiência, esse tempo da espera, esse tempo do olhar. E o instantâneo achata o tempo. A imagem da *pinhole* tenta fazer com que uma imagem estática dê conta de uma temporalidade. E eu acho que isso é muito bonito porque é também a temporalidade estendida que acolhe a experiência de vocês, do grupo. Então ela traz esse acolhimento, de um tempo estendido, embora seja uma imagem única.

LUIZA LEITE A gente pensa que o trabalho produz só imagens e narrativas, mas, além disso, produz relações. O que me chama atenção é como o tempo instaurado pela *pinhole* faz com que o tempo dedicado ao instantâneo seja diferente. Quando eles vão fotografar no digital, você vê algum parentesco com a imagem da *pinhole*. Porque tem essa afirmação do território existencial, que é a criação de relação. O tempo distendido do *pinhole*

faz com que a foto vire um evento. Então tem o lembrar a foto, o tempo de dizer como ela foi feita, o que apareceu, o que foi feito, que a pessoa estava procurando uma flor, mas não tinha flor nenhuma na Maré. Tem toda uma produção de fabulação que é muito concreta ao mesmo tempo. Então, nesse sentido, é muito antropológico, apesar de muito onírico. Acho que essa é a mágica do trabalho, que ele, ao mesmo tempo, produz uma atmosfera de sonho e é muito específico, atrelado ao cotidiano. Ele territorializa a Maré, fala das pessoas que estão de fato fotografando. Acho muito legal pensar nesse modo de contágio. Não só dos diários, como você falou, mas a maneira como a *pinhole* instaura outro tempo na hora de fazer a fotografia digital.

TATIANA ALTBURG **Sobre o tempo, a *pinhole* não é uma fotografia instantânea, ela é uma duração. É uma imagem que se constrói com longos tempos de exposição. Tem fotos que podem durar minutos. Na residência da Secretaria de Segurança, às vezes uma pessoa vinha me mostrar a foto e dizer também tudo o que não apareceu. E isso é muito especial. Tem uma foto do Augusto Araújo, por exemplo, na Maré, de que eu gosto muito. Uma foto da rua e um carro coberto com um pano, essa foto tá no livro *Cada dia...*, a rua tá vazia! É impossível ter uma rua vazia na Maré no horário do sol necessário para fazer a foto *pinhole*. É impossível! A quantidade de coisas que aconteceram naquela rua, durante a exposição do papel**

I think, for instance, that the very fact that you cannot see through it, in itself, makes the process more social. People group around it to talk about the shot. There is no view finder and this in itself generates a more social experience. But there is something else that I think is magical about a *pinhole* camera, both for children and for adults. You mention that the symbolic dimension of an image is sometimes difficult to access with people who are not that familiar with the basic aesthetics of images. But, with the *pinhole* camera, the image produced is already so distorted, there is already a break with any kind of image as a document; the image created is already one charged with symbolism, overloaded with poetry. So there would seem to be no need to talk about the symbolic content of an image produced by a *pinhole* camera. It simply offers itself up.

MARISA MELLO Neither is it instantaneous. It is not a point in time. The very technique is a process in itself. So, if the epitome of the instantaneous image is the 'selfie', the *pinhole* camera photograph is the opposite: a process, movement, the passage of time. So you also establish a new temporal relation with the image in your work. You break with the image, break with the timing, and break with the text as something static, putting them in motion.

FLORA SÜSEKIND It would seem to be precisely this that the *pinhole* camera registers—the impossibility of the instantaneous.

MARISA MELLO But it isn't representation. It isn't a representational document; it is a document of action, story-telling.

ALEXANDRE SEQUEIRA I think that these apparitions of the *pinhole* camera try to fray the edges of time and provide an account of time as experience, waiting time, the time of the gaze. Instantaneousness flattens time. The *pinhole* image tries to make a static image account for temporality. I think this is wonderful, because it is also the extended timeframe that provides you with the experience of each other, as a group. It brings you together in an extended time period, but in a single image.

LUIZA LEITE We think of work as producing only images and narratives, but it also produces relationships. It strikes me that this timeframe established by the *pinhole* camera makes the time dedicated to the instantaneous different. With the digital photographs made by the group, you see something akin to the *pinhole* image, because there is this staking out of existential territory, which is the creation of relations. The distended time of the *pinhole* camera turns the photo into an event. So, you have a remembrance of the photo, the time spent telling how it was created, what appeared, what was done, that the person was looking for a flower, but there are no flowers in Maré. There is a whole process of the production of stories, which is also very concrete. So, in this respect, it is very anthropological, despite its dreamlike quality. Herein, I think, lies the magic of the work: it produces a dreamlike atmosphere that is at the same time also very specifically attached to the everyday. It re-territorializes the Maré, talks of people who are in fact taking photographs. I think it is wonderful to see this as a kind of contagion. Not only in the diaries, as you said, but in the way the *pinhole* camera establishes different timeframe when we are taking digital photographs also.

TATIANA ALTBERG On the question of time, *pinhole* photography is not instantaneous; there is a time lapse. It involves images built up over long exposure times. Photos can take minutes. During my residency at the Department of Public Security, people would come to show me a photo and tell me everything that had not appeared. This is something very special. For example, in Maré, there is a photo of Augusto Araújo that I like a lot: a street photo with a car covered by a cloth. This photo appears in *Cada dia...* The street is empty! It is impossible during daylight hours to find the kind of empty street you need to do *pinhole* photography in Maré. Impossible! A large number of things that happened on that street during the time the photographic paper was exposed to light simply do not appear in the final image. There's no trace of them. This in itself opens up a whole field of narrative: telling the story of everything that happened in front of the camera—the passers-by, the dogs, the bicycles, motorcycles, everything that was in



fotográfico à luz, e que não ficaram na imagem final, simplesmente não apareceram, nem em rastro, já abre um campo narrativo por si só. Narrar tudo o que aconteceu na frente da câmera, as pessoas que passaram, os cachorros, as bicicletas, motos, tudo que estava na cena e que não ficou na imagem. A criança que parou na frente da lata pra perguntar o que era aquilo e a aflição de quem tava fazendo a foto: “Caramba! passou na frente da câmera! Vai estragar a minha foto!” Mas tudo que acontece em movimento provavelmente vai ficar invisível, não vai nem aparecer. Fazer fotos *pinhole* abre muitas possibilidades de reflexão, gera muita conversa.

Sobre a questão da instantaneidade da fotografia digital

quando comparada aos tempos dilatados do *pinhole*, é realmente interessante ver como depois de passar um ano fotografando com *pinhole* alguns transferiram o pensamento *pinhole* para a digital. Quando começamos a trabalhar com as câmeras digitais, o Rafael, do Mão na Lata, por exemplo, saía para fotografar e voltava meia hora depois com seis imagens. Seis fotos na câmera digital, que tem um limite enorme de fotos por cartão de memória. Estava acostumado com a fotografia *pinhole*, em que cada câmera-lata faz uma foto por vez. É preciso pensar bem a foto. Você não sai fazendo várias imagens para editar depois. A cada vez que abre a isolante que fica na frente do furinho, tem que voltar até o laboratório, revelar,

QUEM EU ACORDEI HOJE?, 2018

Celia M. S. Souza realizando um autorretrato em *pinhole* (CELIA M. S. SOUZA PRODUCING A PINHOLE SELF-PORTRAIT)



the scene but didn't appear in the image. The child that stopped in front of the can to ask what it was and the person taking the photo getting annoyed: "Bloody hell! He walked in front of the camera! That'll ruin my photo!" But anything that moves will probably remain invisible, will not even appear. Producing *pinhole* photographs provides a lot of possibilities for thought, generates a lot of conversation.

On the question of the instantaneity of digital photography compared to the dilated time frame of the *pinhole* technique, it is really interesting to see how, one year after taking *pinhole* photographs, some people transferred *pinhole* thinking to digital photography. When we began to work with digital cameras, Rafael, from Mão na Lata, for example, would go out to take photos and come back half an hour later with six images. Six photos on his digital camera, whose memory chip could store an enormous number of photos. He had grown used to *pinhole* photography, in which each can-camera takes one photo at a time. You have to think the photo out well in advance. You can't take lots of images to edit later. Every time you uncover the hole, you have to go back to the lab, develop the image, fix it, wash it. It's a laborious process. In the case of the Mão na Lata group that produced *Cada dia...*, for which we spent a long time taking *pinhole* photographs, I noticed this "economy":

the care still taken when moving to digital.

Another interesting thing about *pinhole* photography is that it is possible to have blurred authorship. The images are blurry, and authorship frequently is likewise. It may be a self-portrait, for example, of Felipe, but the person who took off the insulating tape to make it possible for him to take the photo was another person. Three other people helped to think out the photo. So, whose photo is it? The authorship of many photos is shared. It is great for the whole process to be collective like this. *Pinhole* photography is very exciting, because, as I said before, it opens up many possibilities for reflection, about time, about authorship, about how we see, about dimensions of reality, about chance, about ideas of right and wrong. I think it's endless: a great wealth of material from a can that was going to be just thrown away.

ALEXANDRE SEQUEIRA Tatiana, I would like to ask you about something you remarked on that I think it is interesting to think about. You talked about the kids who produced *pinhole* photographs and then moved on to digital, as we saw in your recent work. And, also about some works that are based on a reading of a classic work of Brazilian literature. And that afterwards there is authorial text production. I would like you to talk, as Flusser suggested and Arlindo

CADA DIA MEU PENSAMENTO É DIFERENTE. 2012
foto (PHOTO)
Augusto Araújo
fotografia *pinhole*
[PINHOLE PHOTOGRAPHY]
Nova Holanda,
Maré, RJ

fixar, lavar. É um processo trabalhoso. Em relação a esse grupo do Mão na Lata, que fez o *Cada dia...*, em que ficamos um tempão fotografando com *pinhole*, percebi essa "economia", esse cuidado na passagem para o digital.

É interessante também, com a *pinhole*, a possibilidade de ter uma autoria borrada. As imagens são borradas, e a autoria também muitas vezes é. Pode ser um autorretrato, por exemplo, do Felipe, mas quem tirou a fita isolante para ele fazer a foto foi outra pessoa. Três outras pessoas ajudaram a pensar a foto. A foto é de quem? Muitas fotos têm a autoria compartilhada. É muito bonita essa possibilidade de coletivizar o processo todo. O trabalho com *pinhole* é muito apaixonante, pois, como disse antes, abre muitas possibilidades para reflexão, sobre tempo, sobre autoria, sobre como vemos, sobre dimensões do real, sobre acaso, sobre erro e acerto, enfim, acho que é infinito. Uma riqueza imensa em uma lata que seria descartada.

ALEXANDRE SEQUEIRA Tatiana, eu queria te provocar com uma coisa que você pontuou e que eu acho interessante pensar. Você falou da garotada que passa pela produção do *pinhole* e depois vai para o digital, como a gente viu nesses últimos trabalhos. E, ao mesmo tempo, também de determinados trabalhos que partem de uma leitura de algum clássico da literatura brasileira. E que depois têm uma produção autoral de texto. Quería que você discorresse, como Flusser anteviu, e o Arlindo Machado

trata, sobre a narrativa e a influência dessas novas mídias na maneira como a gente narra as coisas. Se você considera uma pessoa de mais idade, e você a vê contando uma história, em geral você tem a impressão de que ela está seguindo uma sequência clássica de introdução, meio e conclusão quando narra. Já o jovem fala como se fossemse hiperlinks. É como se fosse a questão das novas mídias afetando de tal maneira a nossa condição de comunicação, não só por imagens, a maneira como a gente fala, a maneira como a gente conta uma coisa. Eu não sei se você percebe isso no ponto de vista da narrativa da garotada, de certa conexão com outras lógicas de narrativa.

TATIANA ALTBERG Não sei... Não sei. Talvez a minha própria forma de narrar as coisas seja fragmentada a ponto de não me chamar atenção como algo específico deles, por conta da geração ou das novas mídias. Mas sim, pode ser.

LUÍZA LEITE Eu vejo, sim, a fragmentação. Isso me faz lembrar que o trabalho relaciona imagem e texto, que é o que a gente vive hoje em dia nas mídias sociais. A galera muito jovem sabe fazer isso, jogar com imagem e texto de um modo que as pessoas de outra geração não dominam. De certa forma, o trabalho — e talvez a Tati possa falar um pouco sobre isso — se dá também nessa justaposição entre imagem e texto, e isso é muito importante para o Mão na Lata. Nessa passagem da imagem para o texto, que nunca é redundante, abre-se uma porta para



Machado did, about narrative and the influence of these new media on the way we tell stories about things. When you see an older person telling a story, you generally get the impression that they are following a classical sequence of introduction, middle, and conclusion in their narration. But young people speak as though there were hyperlinks. It is as though the new media are affecting the very way we communicate, not only through images, but the way we speak, the way we tell a story. I don't know if you have noticed this in the narrative point of view of the kids—a certain connection with other kinds of narrative.

TATIANA ALTBERG I don't know. My own way of telling stories about things may be so fragmented that I don't see it as something specifically related to their generation or the influence of new media on their work. But that may be the case.

LUIZA LEITE I see this fragmentation. It reminds me that the work relates images and text and that is the world we live in today with social media. Very young people know how to do this: play with images and text in a way that older people can't. In some way, the work—and perhaps Tati can talk a bit about this—also derives from this juxtaposition of text and image and this is very important for Mão na Lata. This passage from image to text, in which there is never anything redundant,

opens up a door for you to see the image better in the text. The image provides you with the possibility of understanding the text differently. And, in this juxtaposition, we can catch a glimpse of a third thing, and a fourth, and a fifth, which is neither in the image nor in the text. This does indeed have to do with new media but I think that it is also very much part and parcel of the nature of the work in producing the text itself. The text is created in such a way as to not be redundant in relation to the image. There is an effort to ensure that.

TATIANA ALTBERG Yes. From the outset we make a special effort not to describe the image. Because the image is already about something else; it already says something. So we don't waste time producing text that says something that the image already says, or vice versa.

The work on the diaries was very interesting because they started out taking photographs and the writing was based on the photographs. Then, at some point, they started to invert the process. This happened early on. First, they started to document their own everyday lives. They would photograph some everyday thing and write something related to the photo. But, in the course of our meetings and conversations about what they were writing and photographing, they began to do the opposite. First, they would write

EM TUDO HÁ GENTE. EM TUDO, NÓS, 2016
montagem da exposição feita pelo [ASSEMBLING] Mão na Lata no [IN] Centro de Artes da Maré, RJ
foto [PHOTO] Jonas Willame

you see better the image in the text. In the image, you have the possibility of understanding the text in another form. And, in this juxtaposition, you can glimpse a third thing, a fourth, a fifth, which is neither in the image nor in the text. And this, in fact, is true, with the new media, but I think that it is also very much part and parcel of the nature of the work in producing the text itself. The text is created in such a way as to not be redundant in relation to the image. There is an effort in this sense.

TATIANA ALTBERG Sim. Tem um esforço em não descrever a imagem desde o início. No sentido de que a imagem já dá conta de uma coisa, tem uma determinada fala, então não vamos desperdiçar com o texto e falar algo que a imagem já esteja falando e vice-versa.

No trabalho dos diários, foi bem interessante porque eles começaram fotografando e escrevendo a partir da foto. E aí, em um determinado momento, começaram a inverter. Isso aconteceu logo no começo. Primeiro, eles começaram a documentar o próprio cotidiano. Fotografavam alguma coisa do dia e escreviam algo que tinha relação com a foto. À medida que fomos fazendo os encontros e fomos falando sobre o que eles iam escrevendo e fotografando, eles começaram a fazer o oposto. Primeiro escreviam sobre alguma coisa daquele dia, um pensamento, um som do vizinho, uma conversa com a mãe, e depois tentavam traduzir essa escrita em alguma imagem. Falamos muito sobre tradução nesses encontros,

justamente para que os textos não fossem legendas descritivas da imagem e vice-versa.

ALEXANDRE SEQUEIRA Texto e imagem geram produtos que são livros, são publicações ou podem ter a forma de exposição. Mas tem um produto também que circula, e que pra mim é de uma sintonia impressionante, que é o vídeo. Ao mesmo tempo que ele documenta o acontecimento, tem uma sintonia com o todo. É muito difícil olhar aquele vídeo como um mero documento de algo que aconteceu, é preciso também compreendê-lo como uma peça indissociável do todo. E nesse ponto, por exemplo, eu até coloco aqui o *Retrato falado* como exemplo do absoluto respeito, do cuidado de que o rosto dos meninos não seja revelado, a presença dos parentes, as falas de cada um deles. Então eu queria ouvir você falar um pouco dessa equipe, a equipe da documentação, que parece que está numa sintonia tão perfeita com o trabalho que eu não vejo o produto como um anexo, mas como parte constitutiva da obra. É a obra propriamente dita, numa outra versão que não a foto ou o livro, mas o vídeo.

ANA PIMENTA Posso complementar o que o Alexandre falou? Porque, me debruçando sobre o seu trabalho, pensei muito no cinema. Você fala que não gosta dessa palavra documental, mas, por exemplo, no *Faça-se Luz*, quando você monta um kit pras pessoas com a *pinhole*, com gravador de som e perguntas: não sei se estou errada, mas é

about something that happened that day—a thought, a noise from the neighbor's house, a conversation with their mother—and then they would try to translate this written account into an image. We talked a lot in terms of translation in these meetings, with the precise intention of ensuring that the texts were not captions describing the images, or vice versa.

ALEXANDRE SEQUEIRA Text and image generate products that are books or publications; or they can take the form of exhibitions. But you also have a product in circulation, which, to my mind, resonates impressively, and that is video. Video both records an occurrence and is attuned to the whole. It is very difficult to see video as a mere documentary record of something that happened; you must also understand it as an inseparable part of the whole. And in this respect, I could cite *Retrato falado* [Facial Composite] as an example of absolute respect for the participants: the care taken not to reveal the faces of the boys, the presence of relatives, the statements made by each one of them. So, I would like to hear a bit about that team, the documentary team, who appear to have been so perfectly in sync with the work that I cannot see the product as an appendix, but as an integral part of the whole. This is the work, in fact—a version of it that is neither image nor text, but video.

ANA PIMENTA Can I add something to what Alexandre said? Because, having spent a long time looking at your work, it reminds me a lot of cinema. You say that you do not like the word documentary, but, in *Faça-se Luz* [Let there be light], for example—where you put together a kit for people, with a *pinhole* camera, and voice recorder and questions—I think this was the first time you used a spoken sound narrative and not physical written text. It made me think of cinema, especially, Brazilian directors such as [Eduardo] Coutinho, for example, when you put up a poster in Maré inviting people to take part in the project. Coutinho did the same: he would put an advert in the newspaper inviting people to take part in the film. I think you both create fictions, you through photography, Coutinho through documentaries. I would like

to ask you about how your work relates to cinema and about the idea of art as cinema without film.

TATIANA ALTBERG In parentheses, let me just correct something here. I have absolutely nothing against documentary photography, not even the word. When I mentioned this, I meant that, generally speaking, I am not interested in doing photojournalism *stricto sensu* in Maré. Besides, João Roberto Ripper, Kita Pedroza, Dante Gastaldoni and the Escola de Fotógrafos Populares [School of People's Photography] have done outstanding work putting together *Imagens do Povo* (Images of the People) project, training great photographers, such as Ratão Diniz, Elisângela Leite, and countless others. So I have nothing against documentary photography. I myself produce some work that could be described as documentary. The diaries are documentary. All photography is documentary in some sense, providing access to some "reality", even when it is done very poetically, as Alexandre said earlier. What I was trying to say was that I want our collaborative work to produce stories, fabulations together, to enable us to get outside of our own bodies and return.

In relation to films, it has always been very important for me to document a project. When we are able to undertake these more long-term projects, producing a video of the work is a way of enabling this experience to circulate in a format that is not a book or a show. It is a way of sharing something of the experience that we lived through together: showing the kids taking photographs, talking about the process. It is another way of drawing people into the work. In relation to the team: as you noted, we don't really have a team, or rather, it is a minimal team. The person filming is always someone who is part of the process. I act as the director, talking with whoever is shooting with the camera and then following the editing. So, in the case of *mão na lata e berro d'água*, the film was shot by Pedro Palmeiro, and then Karen Akerman edited it. For *Cada dia...* it was Wallace Ramos and Fagner França, who were working as assistant teachers, Davi Marcos, and Louise Botkay. After that, Fagner starting producing nearly all the video footage recording our work; and, sometimes, when we had no-one to do it, I shot it myself. Then we

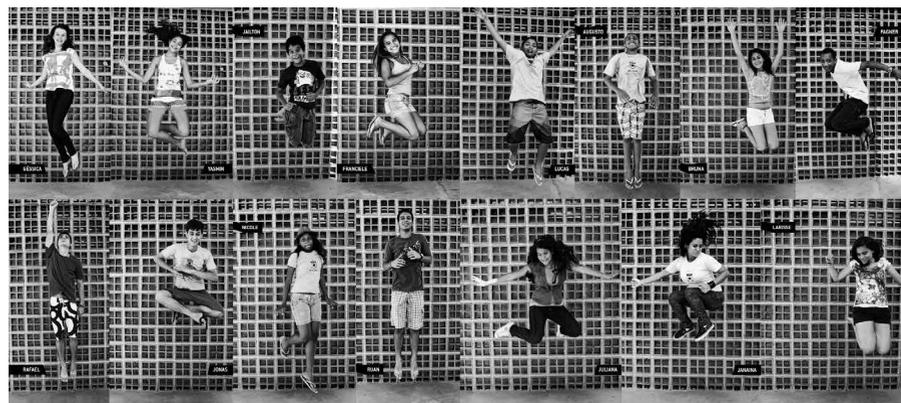
a primeira vez que você insere a narrativa pelo som, a fala, e não o texto propriamente dito. E eu fiquei pensando no cinema e principalmente uma referência nacional, que é o Coutinho, por exemplo, quando você coloca um cartaz na Maré pedindo para as pessoas participarem do projeto. Coutinho também fazia isso, colocava um anúncio no jornal convocando para o filme. Acho que vocês dois constroem essas ficções. Você pela fotografia, ele pelo documentário. Eu queria perguntar sobre a relação do seu trabalho com o cinema e o conceito da arte como um cinema sem filme.

TATIANA ALTBERG Deixa só eu fazer um parêntese aqui, uma correção. Eu não sou contra o documental, de jeito algum, nem contra a palavra documental. Quando eu fiz essa colocação, foi na verdade sobre, em princípio, não me interessar fazer um trabalho de fotojornalismo *stricto sensu* na Maré. Aliás, o João Roberto

Ripper, a Kita Pedroza e o Dante Gastaldoni fizeram a Escola de Fotógrafos Populares, gerando o *Imagens do Povo*, que é um projeto muito lindo, onde formaram fotógrafos incríveis, como o Ratão Diniz, a Elisângela Leite, enfim, uma lista enorme. Não tenho nada contra o documental. Eu mesma faço coisas que são documentais também. Os diários são documentais. Sim, e toda fotografia tem uma dimensão documental, de acesso a um "real", mesmo quando partindo de procedimentos poéticos, como disse o Alexandre antes. O que estava tentando falar era sobre essa vontade dos trabalhos colaborativos serem fabulações conjuntas, isso que disse de poder sair do próprio corpo e voltar.

E, em relação aos filmes, sempre foi muito importante para mim ter uma documentação do trabalho. Quando a gente consegue fazer esses processos mais a longo prazo, ter um acompanhamento em vídeo do trabalho é a possibilidade de essa experiência circular em outro formato, que não

CADA DIA MEU PENSAMENTO É DIFERENTE, 2012
retrato dos participantes para constar no livro *IPORTRAIT OF PARTICIPANTS FOR BOOK*
Nova Holanda, Maré, RJ



would bring in a specialist to do the editing. There was Maria Altberg for *Cada dia...*, Eva Randolph for *Construindo CAIO* [Making CAIO] and *Latinhas Mágicas* [Magic Little Cans], and Alice Furtado for *Retrato falado*.

I can't say anything about a connection with Eduardo Coutinho, or about cinema without film. I certainly do photography without a camera. What I do could be described this way. But anyway, I'm open to any interpretation people come up with.

MARISA MELLO We have received some great questions by e-mail. Luiz Sandes asks who taught you how to conduct workshops. Who were your role models? And how important is this method in building your work as an artist out of the workshops?

TATIANA ALTBERG There aren't many people I learnt from, in terms of someone who is regarded as a master or mistress. As I said before, it was something I started doing and understanding and learning by doing, by trial and error, by roaming, in the sense of wandering. But all of us are the product of so many voices and encounters. So maybe, in answer to this question, I should list the names of the many people, and things that were important in training my eye: friends, writers, books, songs, films... There are lots of them.

But, more specifically, I remember a book that was very important that Luiza showed me at the very beginning, by the US photographer Wendy Ewald—a beautiful little book teaching literacy through photography. The title of one of her books is taken from the words of a child, *I wanna take me a picture*. The book is a kind of manual, with exercises. When I started out, this book was important for me. But I moved away from it. Years before working in Maré, one workshop in particular, with Miguel Chikaoka, had a great impact on me. It wasn't exactly about *pinhole* photography: it was a class to promote greater awareness of light and its relations with photography, in which we built a *camera obscura*. It was the first time I had met him, sometime in the 1990s. I

remember thinking that he had a very different relationship to photography from any I had ever come across. I started making *pinhole* photographs and Chikaoka and I met again years later.

LUIZA MELLO And Luiz Sandes's other question? How important are the workshops for the way you produce your art? In terms of materials and the people involved, which factors do you take into account when you begin a project? When you are planning to produce a workshop, how do you go about it? Who do you talk to? What kinds of material do you like to use?

TATIANA ALTBERG The workshops are of the utmost importance. The work is the product of these workshops, these collaborative efforts. But, when I started to do the work in Maré with the workshops, I was not thinking "I am going to work as an artist". The thing developed and my understanding of it as work of this nature developed along with that: the idea that something would come out of it after the workshops themselves had finished. I went to Maré because I was keen to get to know other kinds of places in my city, to produce images in different ways, to do work collectively. And things developed from there.

I work with *pinhole* photography as often as I can. But during the pandemic, for example, with *Maré de Casa* we could not do anything of that kind. It has all been done with cell phones or whatever cameras people have to hand.

Who participates in the workshops depends a lot on the context. For example, the work I did in partnership with Raquel, *Retrato falado*, was very special. It was a project that we submitted for a Rumos application. At that time, people were discussing reducing the age of criminal responsibility. So we thought that it was important to work with young people (male and female) who were at the time under detention, to provide a different perspective on the issues being discussed. I work, most of the time, in places where the people who live there are stigmatized in public opinion. So, I aim to break down these stereotypes and make it possible to create first-person images. This means that people can speak for themselves, as they wish, whether in writing or through photography.

o formato do livro, da exposição. É uma maneira de compartilhar um pouco da experiência que vivemos entre nós. Mostrar os meninos fotografando, falando sobre o processo. É outra entrada para o trabalho. E, em relação à equipe, de que você falou, não temos propriamente uma equipe, ou melhor, é uma equipe mínima. A pessoa que filma é sempre alguém que está dentro do processo. E sou eu mesma que faço a direção, conversando com quem está filmando e depois acompanhando a montagem. Então, no caso do *mão na lata e berro d'água*, quem filmou foi o Pedro Palmeiro, e depois a Karen Akerman montou o filme. E o *Cada dia...* teve o Wallace Ramos e o Fagner França, que estavam trabalhando como professores assistentes, o Davi Marcos e a Louise Botkay. A partir daí, o Fagner começou a filmar praticamente todos os registros em vídeo; e às vezes, quando não tem quem faça, eu filmo também. Depois, com o material de registro, chamamos alguém especial para fazer a montagem. Teve a Maria Altberg no *Cada dia...*, a Eva Randolph no *Construindo CAIO* e *Latinhas Mágicas* e a Alice Furtado no *Retrato falado*.

Sobre a relação com o Coutinho, e sobre ser cinema sem filme, não sei. Com certeza faço fotografia sem câmera. Mas pode ser, é aberto para as leituras das pessoas.

MARISA MELLO Recebemos umas perguntas bacanas por e-mail. O Luiz Sandes perguntou com quem

você aprendeu a ministrar oficinas, quais foram as suas referências nesse sentido. E qual a importância desse método de construir a sua prática artística a partir de oficinas.

TATIANA ALTBERG Não tem muito com quem eu aprendi, digo, uma pessoa que teria sido um mestre ou mestra. Como eu disse antes, foi algo que comecei a fazer e entender, que aprendi fazendo e errando, no sentido de errância. Mas somos feitos de muitas vozes e encontros, então talvez, para responder essa pergunta, eu teria que listar muitos nomes de pessoas que foram e são importantes na construção do meu olhar, amigos, livros, filmes, canções, enfim... Muita gente.

Mas, de forma mais específica, me lembro de um livro que foi importante nesse começo, a Luiza que me apresentou, da fotógrafa Wendy Ewald, uma americana que tem um trabalho lindo de letramento pela fotografia. Ela tem um livro cujo título é uma frase de uma criança *I wanna take me a picture*. O livro é uma espécie de metodologia, com alguns exercícios. No começo, esse livro foi importante. Mas depois eu me distanciei. Fiz uma oficina que foi importante, mexeu comigo, anos antes de fazer o trabalho na Maré, com o Miguel Chikaoka. Não foi uma oficina propriamente de *pinhole*, era uma sensibilização fotográfica em que a gente construía a câmara escura. Mas eu estava conhecendo ele pela primeira vez, ali por volta dos anos 1990. Lembro que achei a relação dele com a fotografia



**OFICINAS
MÃO NA LATA**
ministradas por
[PRESENTED BY]
Fagner França,
Jonas Willame
e [AND] Juliana
Oliveira,
coordenadas por
[COORDINATED BY]
Tatiana Altberg,
fotos [PHOTOS]:
Jonas Willame
Nova Holanda,
Maré, RJ

muito diferente do que eu já tinha, até então, encontrado. Comecei a fazer o trabalho com *pinhole* e a gente se reencontrou anos depois.

LUIZA MELLO Ainda por Luiz Sandes, qual é a importância da oficina na sua prática artística? Em termos de materiais e público envolvido, que fatores você leva em conta quando inicia um projeto? Quando você vai criar uma oficina, como é que você pensa, com quem você pensa em dialogar, qual tipo de material você quer usar?

TATIANA ALTBERG A importância é total. O trabalho se dá a partir dessas oficinas, dessas práticas colaborativas. Mas, quando eu comecei a fazer o trabalho na Maré com as oficinas, eu não tinha o pensamento "estou indo fazer o meu trabalho artístico". A coisa foi se construindo e eu entendendo que aquilo era um trabalho dessa natureza, havia algo sendo construído que ia além das próprias oficinas. Eu fui para a Maré porque estava instigada a conhecer outros universos na minha cidade, em produzir imagens de outras maneiras, coletivizar os processos. E a pesquisa foi se aprofundando.

Sempre que eu posso, trabalho com *pinhole*. Mas agora, por exemplo, no projeto A Maré de Casa, a gente não tinha como fazer nada com *pinhole*, tudo foi feito com as câmeras que estavam à mão, os celulares de cada um.

Sobre os participantes das oficinas, depende muito do contexto. Por exemplo, quando eu fiz o trabalho em que a Raquel

também colaborou como parceira, *Retrato falado*, era um momento muito específico. Foi um projeto que a gente propôs para o [editorial] Rumos. Estava acontecendo na época uma discussão sobre a redução da maioridade penal. Então achamos importante fazer um trabalho com meninos e meninas que estavam em situação de internação naquele momento, para trazer outras dimensões das questões envolvidas na discussão. Eu faço trabalhos, na maior parte das vezes, em lugares onde as pessoas são muito estigmatizadas pelo senso comum. Então existe uma intenção de desconstruir esses estereótipos e possibilitar que as imagens sejam feitas em primeira pessoa. Ou seja, as pessoas falem de si próprias, como quiserem, tanto textualmente, quanto com a fotografia.

FLORA SÜSSEKIND Sobre o *Retrato falado*, eu gostaria de sugerir que você falasse um pouco mais sobre a série de autorretratos, que eu acho realmente muito boa. Uma série dentro da série, e onde cada um tem uma invisibilidade diferente. Você vê os rostos, eles estão lá, mas você não consegue determinar quem são. É o oposto da foto de reconhecimento. Se há uma situação de autoexposição, ela se faz acompanhar de movimentos peculiares de ocultamento. Acho muito interessante pensar como foi a conquista dessa perda de definição. Porque é uma conquista. Cada um de um jeito, reforçando-se, assim, as singularidades no âmbito das proposições coletivas.



Topo (TOP)
Oficina em parceria
com o projeto
Casinha Daros 2008
[WORKSHOP IN
PARTNERSHIP WITH
CASINHA DAROS PROJECT
2008] foto [PHOTO]
Anatacha Lochi.
Rio de Janeiro

Oficina em parceria
com o projeto Cidade
Invertida/SP, no
Paraty em Foco, 2011
[WORKSHOP IN
PARTNERSHIP WITH
CIDADE INVERTIDA/SP
PROJECT, AT PARATY EM
FOCO, 2011]
foto [PHOTO]
Ricardo Hantzschel,
Paraty, RJ

Isso também se define, me parece, não só como atuação individual, não só como resultado de uma dinâmica coletiva, mas também em meio a um processo de edição e montagem. Por isso valeria a pena voltarmos à questão da edição. Quem participa dela? Como ela se dá nesse conjunto de trabalhos coletivos? Imagino que isso não se realize sempre de forma idêntica.

TATIANA ALTBERG **Em relação à edição, de fato. Quando você falou no início, acho que mencionou alguma coisa do texto de A Maré de Casa, e eu achei que estava querendo saber especificamente da edição dos textos, dos diários. Sobre a edição das imagens, cada livro demandou uma forma diferente. Mas sempre começamos fazendo uma primeira seleção das imagens todos juntos até certo ponto. Depois, com essa seleção ainda com sobra, vou afinando em diálogo com quem está colaborando no projeto gráfico do livro, por exemplo. Na diagramação, algumas escolhas começam a acontecer no próprio livro, no diálogo entre as imagens, na paginação. Depois dessa etapa, voltamos para mostrar aos meninos e seguimos. Mas chega um momento do projeto que não dá pra fazer com todo mundo, é impossível. E sim, claro, tem uma autoria compartilhada. Tem a autoria especificamente das imagens e dos textos, que é de cada um, mas, como você disse, as proposições e todo o agenciamento das relações entre o material também têm uma**

autoria. É um trabalho coletivo. Me sinto igualmente autora.

Quanto aos autorretratos do Retrato falado, a partir da proibição de mostrar o rosto do adolescente que cumpre medida socioeducativa, procurei estimulá-los a pensar esse retrato como uma forma de falar do sentimento de estar ali, privado de liberdade. As múltiplas violências a que são submetidos, os elementos que podem falar disso, como o arame farpado, os muros, a sensação de silenciamento, a saudade que sentem. As imagens em *pinhole* são apenas uma parte do trabalho. O contorno desses retratos é dado pelas imagens que eles me contaram nas sessões de escuta e que criam uma camada a mais. O contorno é sonoro. E acontece na escuta de cada um, na instalação que fizemos. É a fotografia sem câmera. A ideia do corpo como câmera e as imagens que não esquecemos e que ficam latentes em nós. E eles as compartilharam comigo e me permitiram compartilhar com outras pessoas.

FLORA SÛSSEKIND **Você lembrou de *Ophelia*, e penso também no *Sípor Cuba*, nos seus trabalhos individuais, e no seu movimento posterior, em direção sobretudo a trabalhos compartilhados, coletivos, em certa recusa da autoria individual. Fico me perguntando como você montaria agora, de novo, projetos de trabalho autônomos, fora da perspectiva coletiva. Como eles se instaurariam agora? Claro que essa dimensão está presente no modo como se operam a série, a edição, a proposição. Imagino que**



of images, all together as far as possible. Then, while there is still material left over, I fine-tune it in dialogue with whoever is doing the graphic design of the book, for example. When we are doing the text formatting, some choices begin to appear in the book proper, the way the images relate to one another, the pagination. At this stage, we go back and show it to the kids and take it from there. But there comes a time in the project when you can't involve everyone anymore; it's simply not possible. And yes, authorship is shared, obviously. There are the specific individual authors of images and texts, but, as you said, the work as a whole and the co-ordination of relations with the material also has an author. It's a collective effort. I am one author among others.

As for the *Retrato falado* self-portraits, I used the fact that we were forbidden to show the faces of the adolescents in the detention center to encourage them to see this portrait as a way of talking about how they felt about being there, deprived of their liberty. The multiple aggressions to which they are subjected and the aspects of the situation that represent this, such as barbed wire, walls, the feeling of being silenced, missing home. The *pinhole* photographs are just one part of the work. These portraits are fleshed out by the stories that the group tells me about in the listening sessions and this creates another layer of meaning. It is the sound that gives them shape. It comes from listening and appears in the installation we created. It is photography without a camera. It is the idea of the body as a camera and of unforgettable images latent within us. They shared such images with me and allowed me to share them with other people.

FLORA SÜSSEKIND You mentioned *Ophelia* and that makes me think of *Si por Cuba* too, your solo work, and your later shift towards shared collective work and a certain rejection of individual authorship. That leaves me wondering how you would stage autonomous work projects now, a second time, outside of the framework of the collective. How would you do them now? Clearly, this dimension is present in the way these pieces work

FLORA SÜSSEKIND It would be great if you could talk a bit more about the *Retrato falado* series of self-portraits, which I think is fantastic. There are series within a series, each one of which has a different kind of invisibility. The faces are there for you to see but you cannot work out who they are. It is the opposite of a composite photograph. Special precautions were taken to avoid any risk of exposing anyone's identity. I think it is very interesting to discuss how this loss of definition was achieved, because it was a fantastic achievement. Each one is done in a different way, thereby emphasizing the uniqueness of each within the collective. It seems to me that this is achieved, not only through the actions of individuals, nor only as the result of a collective dynamic, but also through editing and montage. For this reason, it would be interesting to go back to the question of editing. Who helps to do it? How is it done with these group works? I imagine it is not always done exactly the same way.

TATIANA ALTBERG In relation to actual editing. When you first brought it up, I think you mentioned something from the *Maré de Casa* text, and I thought you were asking a specific question about the editing of these texts—the diaries. As for the editing of images, each book requires a different kind of editing. But we always start off making an initial selection

RETRATO FALADO,
2017
foto (PHOTO)
Géssica Nunes

projetos individuais venham surgindo no âmbito dos trabalhos coletivos, mas talvez também fora deles. Não sei.

TATIANA ALTBERG Interessante você me perguntar sobre como fica o trabalho sem o outro, o trabalho que seja só meu. Atualmente, comecei a fazer alguns estudos, exercícios de autorretrato. Tentando dar forma a estranhamentos, tentando lidar comigo como esse outro também.

FLORA SÜSSEKIND É curioso, pensando nas fotos em Cuba, a criança brincando, as fotos de gente, a arquitetura, a cidade, elas são muito nítidas, o enquadramento muito nítido. E isso teve que ir embora. A nitidez teve que ir embora.

TATIANA ALTBERG Engraçado, porque logo que eu comecei a fotografar essa nitidez das imagens, esse foco, sempre foi uma coisa que eu tentava de alguma forma sujar, antes mesmo de conhecer a *pinhole*. O ensaio do acampamento de trabalhadores rurais, por exemplo, fazia uns sanduíches com os cromos em que juntava a textura de uma casa com o rosto da pessoa. Tinha sempre uma necessidade de borrar, de tirar o foco. A *Ophelia* também é assim. E realmente o livro de Cuba é bem solar e nítido. Talvez seja até ao contrário, talvez nesse caso tenha sido uma conquista deixar a nitidez permanecer. Mas logo voltei ao "foco doce", quando entrei em contato com a *pinhole*.

FLORA SÜSSEKIND Eu cismei que tinha alguma coisa a ver com a *Ophelia*.

TATIANA ALTBERG E tem! Porque, na época que fiz a *Ophelia*, tinha aprendido que se podia colocar vaselina na lente para borrar a imagem. Não tinha Photoshop nessa época. Fiz essa experiência e a *Ophelia* é toda assim, escura, borrada, não tem muito foco. Antes de fotografar, eu pintava, e talvez essa vontade de borrar, essa estética que me interessa na fotografia, venha daí, não sei. Uma vontade de que a imagem não seja já toda dada. Mimética demais. Que seja preciso perscrutar para ver. Que se assemelhe às imagens oníricas ou da memória...

FLORA SÜSSEKIND Nos autorretratos de agora, que você está fazendo, também tem isso, de mostrar, de trabalhar com a exposição do corpo, mas de borrá-lo ao mesmo tempo?

TATIANA ALTBERG Borrar, não tanto.

FLORA SÜSSEKIND Interromper, tirar a nitidez?

TATIANA ALTBERG De borrar, tem sim! Claro, tem sim! Fiz uma experiência com dois tipos de imagem. Uma em que tento dançar, com uma luz muito baixa, tudo borrado, borradíssimo, inclusive é importante que esteja borrado porque estou nua, e me transformo em um corpo meio fantasmagórico. E essas imagens são intercaladas por imagens que não são borradas, mas são sempre numa luz mais baixa.

LUIZA LEITE Isso que a Flora falou me lembrou de uma coisa que você diz em um dos seus textos, que o seu exercício com os alunos é de



as a series, the editing, the proposal. I imagine that solo projects come up in the course of group work, but also perhaps outside it. I don't know.

TATIANA ALTBERG It is interesting that you ask me what my work would be like without other people, work that is just mine. I have just started working, in fact, on some studies, exercises relating to self-portraiture. Trying to give form to strange feelings, trying to see myself as an Other too.

FLORA SÜSSEKIND It is curious that the photos taken in Cuba, the children playing, the photos of people, architecture, the city, are all very clear, the framing very clear-cut. And this had to go. Clarity had to go.

TATIANA ALTBERG The funny thing is that, from the moment I first started taking photographs, the clarity of the photographs, the focus, was always something that I tried to muddy somehow, even before I discovered *pinhole* photography. For the essay on the landless workers' encampment, for example, I did some double exposure of the positive images, merging the façade of a house with the face of a human being, for example. I always felt the need to make things blurred, out of focus. The *Ophelia* series is like that too. And the Cuba book is indeed very sunny and clear. Perhaps it is almost the opposite; perhaps

in this case I made an effort to preserve the clarity. But I soon returned to "soft focus", when I discovered *pinhole* photography.

FLORA SÜSSEKIND I imagined that it had something to do with *Ophelia*.

TATIANA ALTBERG It did! Because, at the time I produced *Ophelia*, I had learnt that you can put Vaseline on the lens to blur the image. There was no Photoshop at that time. I experimented with this and that is why *Ophelia* is all dark and blurry and out of focus. Before I started taking photographs, I used to paint, and maybe this desire to blur things in my photographs comes from there. A desire for the image not to be a given, not to be too mimetic; that you should need to look at it carefully, something akin to the images in memories or dreams...

FLORA SÜSSEKIND Do the self portraits you are currently producing also show and expose the body but blur it at the same time?

TATIANA ALTBERG Not so much blur.

FLORA SÜSSEKIND Disrupt or remove the clarity?

TATIANA ALTBERG Wait! Yes, there is blurring, of course. I experimented with two types of im-

RETRATO FALADO,
2017
autorretrato em
pinhole de [SELF-
PORTRAIT OF] V.M.

criar uma percepção do autorretrato a partir de uma visão expandida. Uma coisa que não é imediatamente o próprio corpo pode ser um autorretrato também. E aí eu fiquei pensando se todos os seus trabalhos colaborativos não seriam o seu retrato expandido.

TATIANA ALTBERG Olha isso...
Gostei dissol Bonito. É uma leitura possível.

MARISA MELLO E está olhando pra dentro de si mesma nesse momento. Achei isso tão interessante porque, na sua trajetória, você coloca as pessoas em contato consigo mesmas. É uma maneira também de você mudar a relação das pessoas, tão exteriorizada, tão pra fora, fazendo-as olhar para dentro de si. Você faz as pessoas criarem um mundo, uma fabulação, constrói novos mundos, conforme o Alexandre falou. Assim, você cria um espaço terapêutico. O seu procedimento tem uma dimensão da cura, desenvolve ficções que curam.

TATIANA ALTBERG E cura tem a ver com escuta, escuta de si. Depois que passei a fazer trabalhos que envolvem as outras pessoas, a oferecer o dispositivo fotográfico para que façam suas próprias imagens e contem suas próprias histórias, comecei a ficar com muita dificuldade, e mesmo sem interesse, de fazer qualquer outra coisa. Todos os seres vivos, os humanos pelo menos, precisam de escuta. Todos nós precisamos de escuta. Mas existem lugares e pessoas onde essa escuta se faz mais urgente,

pois algo está mais frágil, mais exposto, mesmo que pulse uma força de vida enorme. E, desde que eu comecei a frequentar esses lugares e a escutar essas histórias, ficou difícil fazer imagens de outro jeito. Construir imagens dessa maneira faz muito sentido pra mim.

FLORA SÜSSEKIND Vendo o trabalho novo — que começa como reflexão sobre nascer e morrer e nascer —, fica muito forte a volta ao sujeito individual, ao corpo — só, solto — na casa. Sobretudo depois de um conjunto de trabalhos marcados pela dimensão coletiva, pela exposição de alteridades e pela coralização autoral. E se há nele diálogo evidente com os autorretratos borrados, e com a presença do corpo inteiro em *Ophelia*, as tensões entre movimento e enquadramento, autoexposição e estranhamento, texto e imagem parecem se intensificar aí.

Meio ao avesso de *La chambre*, de Chantal Akerman, em que a câmera é que se move e expõe as coisas que estão lá, no quarto, e o corpo da cineasta também — nessa nova sequência de imagens da Tatiana, é o corpo em movimento (quase mancha) e em súbitos quadros fixos (sob a mesa, em concha) que explora — coreográfica/escultoricamente — o espaço, que o expõe em esconderijos e estranhezas, que se impõe (como gesto dinâmico ou fixidez) à câmera.

Acho que seria importante, nessa conversa sobre a trajetória, que a Tatiana comentasse esse trabalho novo — não só em sua relação com outros, anteriores, mas enquanto experiência outra,

ages. One in which I try to dance, with the light very low, very, very blurred and this blurring is important, because I am naked, and I am transformed into a somewhat phantasmagoric body. And these images are interspersed with others that are not blurred, but also dimly lit.

LUIZA LEITE What Flora said reminded me of something you say in one of your texts: that your aim with the students is to create a view of self-portraiture based on an expanded vision. Something that is not one's own immediate body can be a self-portrait too. And this made me think that your group work as a whole might constitute such an expanded portrait.

TATIANA ALTBERG I like that! That's beautiful. That's one way of seeing it.

MARISA MELLO And you are looking inside yourself at this point in time. I found this very interesting, because, throughout your career, you have put people in touch with themselves. It is also a way of you changing the way people relate to things. Taking people who are so externalized, so much outside of

themselves and making them look inwards. You get people to create a world, a fantasy world, to build new worlds, as Alexandre said. You create a kind of therapeutic space. Your work is a kind of healing; it produces stories that heal.

TATIANA ALTBERG And healing has to do with listening, listening to oneself. When I started producing work that involved other people, giving them a device for taking pictures, so that they can make their own images and tell their own stories, I began to find it very hard to do anything else. I wasn't even interested in doing anything else. All living beings—humans at least—need listening. We all need listening. But there are places and people where listening is more urgently needed, because something is more fragile, more exposed, even though there is an enormous drive for life. And, since I started frequenting such places and listening to these stories, I have found it difficult to make images any other way. Making images like this makes a lot of sense to me.

FLORA SÜSSEKIND I am looking at the work again. It begins with reflection on being born and

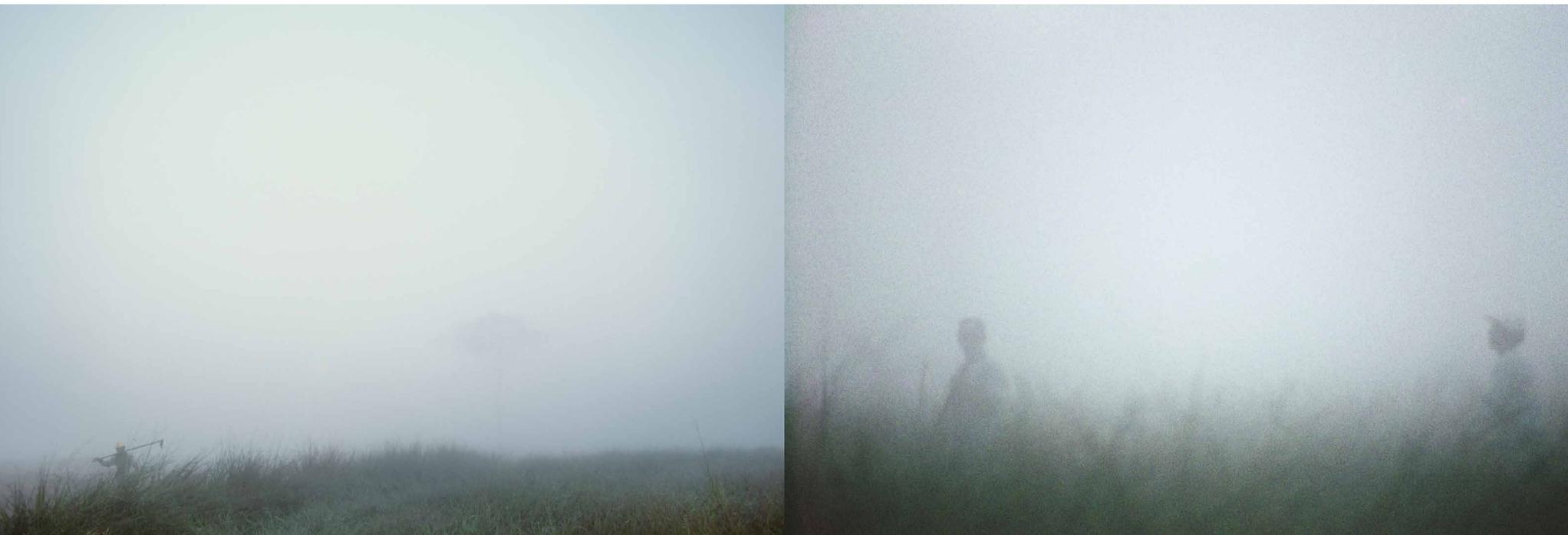
que parece apontar para novos desdobramentos nesse percurso.

TATIANA ALTBERG Legal você pensar no avesso do *La chambre*, da Chantal, vou até rever. Como disse, desde que comecei a fazer trabalhos oferecendo o dispositivo fotográfico para outras pessoas fazerem as suas próprias imagens, a fotografia ganhou outra dimensão, se ampliou. Ganhou novos sentidos relacionais. E fui fotografando cada vez menos, tendo menos interesse em fazer projetos individuais. Mas agora, em isolamento já há um ano por conta da pandemia, por ser grupo de risco, não tenho como encontrar pessoas e fazer coisas junto. Além disso, por questões de saúde que estão acontecendo comigo, com o meu corpo, de repente eu me vi quase obrigada a fazer um trabalho de

escuta comigo mesma. Algo se impôs. De repente, aqui ficou frágil e exposto. E tenho tentado dar forma, produzir imagens para lidar com o estranhamento, com esse momento difícil, com as incertezas e os medos. Por conta de uma síndrome autoimune, meu corpo não reconhece a si mesmo, se estranha, entende mínimos estímulos, movimentos banais, como ataque e reage atacando a si próprio.

O trabalho sobre *nascer e morrer e nascer*, feito a partir de uma provocação da artista e pesquisadora Leila Danziger em aulas do mestrado na UERJ, tenta dar conta de uma escuta para esse corpo. Da mesma forma que o corpo estranha a si próprio, eu estranho o corpo. Então, as imagens são sobre estranhar o que é conhecido, o corpo, a casa. Uma tentativa de traduzir o que está me

TAQUARUÇU.
1995-1996
cromo 35 mm
[35 MM COLOR
TRANSPARENCY FILM]
Pontal do
Paranapanema, SP



dying and being born. There is a very strong emphasis on the return to the individual subject, the body—alone, unrestricted—at home. Especially after a series of works, involving collective work, exhibition of otherness, and a chorus of voices. And, while there is an obvious connection with the blurred self-portraits, and the depiction of the whole body in *Ophelia*, the tension between movement and framing, self-exposure and the uncanny, the use of text and image appears to be intensified here.

Something like the opposite of Chantal Akerman's *La Chambre*, in which it is the camera that moves and exposes the things that are there, in the room, and the body of the film-maker along with them—in Tatiana's new series of images, it is the body in movement (almost a stain) and in abrupt freeze-frames (under the table, shell-like) that explores—choreographically and sculpturally—the space, which exposes its hiding places and uncanny features, which imposes itself (as a dynamic gesture or fixity) on the camera.

I think it might be a good idea, in this conversation about her career, if Tatiana commented on this new work—not just about its relation to other previous works, but as a new experience, which seems to point to new developments in this direction.

TATIANA ALTBERG It is cool that you see it as the opposite of Chantal's *La Chambre*. I will have to watch it again. As I said, from the time I started doing work that involved giving cameras to people to make their own images, photography began to take on a new broader dimension. It gained new relational meanings. I took photographs less and less often, was less interested in solo projects. But, have been in isolation for a year now, on account of the pandemic and because I belong to a risk group. So I cannot meet people and do things with them. I also have a number of health issues—problems with my body. So I suddenly find myself practically obliged to listen to myself. It is something that has been imposed upon me. Suddenly, I feel frail and exposed here. And I have been trying to give concrete form to this, to produce images that deal with

the strangeness, with this difficult time, with the uncertainties and fears. I have an autoimmune disorder and, because of that, my body doesn't recognize itself, takes issue with the slightest stimulus, the simplest movement, responds to them as an attack and reacts by attacking itself.

In the work sobre nascer e morrer e nascer [on being born and dying and being born], produced at the instigation of the artist and researcher Leila Danziger in one of the classes I attended for my Master's, I have tried to listen to this body. Just as the body is a stranger to itself, I am a stranger to my body. So, the images are about experiencing something well-known, one's own body, one's own home, as strange. An attempt to translate what is going on with me at this point in time. What is, to some extent, going on with us all.

What do you do when something dies and you have nothing to put in its place? This research is an attempt to give form to not knowing.

Suddenly, the fear of dying has invaded my living room. How should I view that? My first impulse was to want to conduct some experiment with my own body, since that is where the most complex issues have occurred. I went to the place under the bed where my dog hides when he is scared. I wanted to feel what he feels. And from that I moved on to other spaces in the house, making them seem strange by occupying them with a body that is mine and not mine at the same time. This body that tries to dance—and dancing is a very difficult operation for this body—and to disappear, and that has various arms and legs, two heads; is a monstrous thing that undoes itself and puts itself back together again.

I do not even know where this is going, but I can feel images wanting to come out, wanting to be born, and I have been trying to flesh them out, to develop the processes I have been going through here. Let's see.

atravessando nesse momento. E que em parte atravessa todos nós.

O que fazer quando algo morre e não tem nada para colocar no lugar? Essa pesquisa é uma tentativa de dar forma ao não saber.

De repente, o medo de morrer virou uma presença na sala de estar. Como olhar pra isso? O meu primeiro movimento foi querer experimentar algo com meu próprio corpo, já que é por aí que têm passado as maiores complexidades. Me coloquei embaixo da cama em que meu cachorro se coloca quando está com medo. Queria tentar sentir o que ele sente. E, a partir desse gesto, comecei a ocupar outros espaços da

casa, estranhá-los habitando-os com um corpo que não é meu e é meu ao mesmo tempo. Esse corpo que tenta dançar – e dançar é uma operação difícilíssima para esse corpo – e desaparece, e que tem vários braços, várias pernas, duas cabeças, é monstruoso, se desfaz e volta a se fazer.

Não sei, não sei mesmo onde isso vai dar, mas tem imagens querendo surgir, nascer, e tenho tentado dar contorno a elas para elaborar os processos que tenho atravessado por aqui. Vamos ver.

P 272-273
**SÉRIE SOBRE
NASCER E MORRER
E NASCER**, 2021
autorretratos em
vídeo feitos a partir
de fotografias digitais
[VIDEO SELF-PORTRAITS
MADE FROM DIGITAL
PHOTOGRAPHS]
Rio de Janeiro, RJ

CRONOLOGIA

ORGANIZADA POR TATIANA ALTBERG, LUIZA MELLO, MARISA S. MELLO E ANA PIMENTA

1974

Nasceu no Rio de Janeiro, no dia 26 de setembro, segunda filha de uma família de quatro irmãos. Aos 2 anos, mudou-se com os pais para Petrópolis. Quando tinha 5 anos, seu pai comprou um vagão de trem em um leilão e o colocou no quintal. Sua mãe fez do vagão uma escolinha de artes para os filhos dos amigos. Seus pais tinham uma câmera super-8 mm e faziam filmes dos filhos, além de fotografá-los cotidianamente. Sempre se reuniam, como em uma festa, para verem as imagens projetadas ou impressas. A fotografia tinha

uma dimensão relacional em sua família, funcionando como um dispositivo para o encontro, como forma de estar junto e de partilhar. Cresceu rodeada de árvores, plantas e bichos até 11 anos de idade, quando, contrariada, voltou a viver na cidade do Rio de Janeiro.

1989

Ainda na adolescência, ganhou da avó materna um curso de pintura, com Carli Portella, no Parque Lage. A pintura foi um meio de expressão desde a infância. Até começar a fotografar, achava que seria pintora. Seu avô por parte de pai, que morreu quando ela era ainda muito criança, foi pintor amador, tendo exposto no Salão de Independentes, em Lisboa, nos anos 1930. Em sua casa, havia um autorretrato dele, que lhe provocava um misto de encantamento e assombro. Mesmo não

P 274

AUTORRETRATO.

2010
fotografia *pinhole*
em dupla exposição
com filme 35 mm
[DOUBLE EXPOSURE
PINHOLE PHOTOGRAPH
USING 35 MM FILM]
Rio de Janeiro, RJ

com os irmãos [WITH
HER BROTHERS], 1982
Petrópolis, RJ
foto [photo]
Yanie Macedo

pintando, no vagão
de trem [painting in
train car], 1981
Petrópolis, RJ
foto [photo]
Yanie Macedo

desenho do avô
[drawing of]
Emanuel Altberg
Rio de Janeiro, RJ





tendo convivido com ele na vida adulta, sente que carrega algo do olhar do avô.

1991

Ganhou, do seu tio cineasta, uma câmera fotográfica Nikon F, que ficou famosa ao ser usada pelo protagonista do filme *Blow-up* (*Depois daquele beijo*), de Antonioni. Fez uma viagem com a irmã e amigos para o Sul da Bahia, onde pela primeira vez usou um filme positivo colorido. Ao revelar o material, experimentou a primeira frustração fotográfica: as imagens estavam inteiramente superexpostas. Essa experiência foi importante para lidar, posteriormente, com as frustrações advindas dos “erros” dos participantes nas oficinas de *pinhole*. Grande parte de seu processo de aprendizado com a fotografia foi a partir dos “erros”.

1993

Iniciou a graduação em Comunicação Visual. Concomitantemente, começou a trabalhar como assistente da fotógrafa Ana Jobim. Com Alberto Coelho, fotógrafo e sócio no estúdio de Ana, aprendeu a revelar filme preto e branco. Ainda como assistente de Ana Jobim, fez uma série de viagens pelo Brasil, por biomas da Mata Atlântica. Nas horas vagas, fotografava as pessoas das cidades pequenas por onde passavam. Com essa experiência, descobriu a fotografia como possibilidade de entrar em universos desconhecidos, inacessíveis ou que não faziam parte de seu universo direto. Na faculdade, conheceu Luiza Leite, Paula Delecave e Karen Akerman, que se tornariam importantes interlocutoras, amigas e parceiras em trabalhos futuros.

CHICHÉN ITZÁ, 1995
fotografando
do alto do
Templo de Kukulcán
[TAKING PHOTOGRAPHS
FROM THE TOP OF
KUKULCÁN TEMPLE]
México
foto [PHOTO]
Felipe Altberg



1997

Graduou-se em Comunicação Visual pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Seu projeto de final de curso foi um ensaio fotográfico em vídeo com trechos de poemas de Manoel de Barros, produzido durante algumas viagens que fez com a roteirista Ana Pacheco para o acampamento Taquaraçu, do MST, no Pontal do Paranapanema, divisa entre São Paulo e Paraná. Os dias que passou com os trabalhadores – dormindo nas barracas de lona na beira da estrada, ouvindo suas histórias – foram sua primeira experiência mais radical de deslocamento e de encontro com a alteridade. Foi um período de intenso aprendizado.

Nesse acampamento, pela primeira vez projetou para as pessoas as imagens que fez delas.

Foi uma festa. Uma comoção. Um acontecimento. Tatiana diz que, a partir dali, ficou impressa nela a vontade de provocar essa emoção em outras pessoas, por meio da produção de imagem.

Ainda nessa viagem, experimentou algo que futuramente se transformaria na ideia do corpo como câmera: diante de um acontecimento, cuja beleza e intensidade não são “capturáveis”, em que o gesto fotográfico não dá conta de registrar e narrar a experiência, abre-se a possibilidade de outra forma de coletar e guardar as imagens latentes, sem a câmera, sendo o corpo a própria câmera.

1998

Fez parte, com outros fotógrafos, de um grupo chamado Encontro de Olho, que tinha como proposta fotografar um lugar da cidade,

TAQUARAÇU,

1995-1996
cromo 35 mm
[35 MM COLOR
TRANSPARENCY FILM]
Pontal do
Paranapanema, SP



P 278

SANTANA DO DESERTO, 1994

chromo 35 mm
[35 MM COLOR
TRANSPARENCY FILM]
Minas Gerais

BAÍA FORMOSA,

1993
chromo 35 mm
[35 MM COLOR
TRANSPARENCY FILM]
Rio Grande do Norte

TAQUARUÇU,

1995-1996
chromo 35 mm
[35 MM COLOR
TRANSPARENCY FILM]
Pontal do
Paranapanema, SP

P 280-281

LIA, 2001

ensaio sobre
[PHOTO ESSAY ABOUT]
Lia de Itamaracá
filme PB 35 mm
[35 MM B&W FILM]
Ilha de Itamaracá, PE

revelar as imagens e projetar no mesmo dia, no local onde foram feitas. Em uma dessas saídas fotográficas, conheceu o Santuário Nacional de Nossa Senhora Aparecida, localizado na cidade de Aparecida, em São Paulo. Anos mais tarde, a Sala de Promessas do Santuário seria objeto de sua pesquisa de pós-graduação.

Participou de uma oficina de sensibilização com o fotógrafo Miguel Chikaoka, entrando em contato com reflexões sobre a materialidade da luz, em uma dimensão mais sensorial da fotografia. Com Miguel, aprendeu a construir a câmara escura portátil de visualização, que usaria anos depois em suas oficinas.

Após a graduação, passou a trabalhar com fotografia e design, realizando desde então projetos gráficos de livros, exposições, filmes e eventos culturais. E fotografando companhias de teatro, de dança, e capas de disco.

Teve seu primeiro ateliê com o fotógrafo André Vilaron, em um casarão de Santa Teresa onde funcionava o Foto in Cena.

1999

Fez uma oficina de roteiro com o cineasta cubano Antonio Molina, no Rio de Janeiro. Alguns meses depois, viajou para Cuba. Hospedou-se na casa da

sonoplasta Narda Romero. Por dois meses, deambulou por ruas de cidades cubanas, conversando com as pessoas, entrando em suas casas; com a câmera fotográfica sempre presente como disparador de relações, como um pretexto para o encontro.

2001

Em projeto conjunto com a realizadora Karen Akerman, que filmava o documentário *Eu sou Lia* (2002), Tatiana viajou para a Ilha de Itamaracá e fez um ensaio fotográfico sobre a cirandeira Lia de Itamaracá. Acompanhou a rotina de Lia, que trabalhava como merendeira em uma escola municipal; em outros momentos, passeava pela ilha com as crianças — sempre gostou de olhar o mundo por meio do olhar das crianças. Em uma manhã, ao acordar, viu projetada, na parede branca oposta à janela do quarto, a imagem do brilho do sol refletido na água do mar de Itamaracá, com os barquinhos em movimento. Uma espécie de cinema de cabeça para baixo, que passava por um pequeno furo na janela de madeira. Lembra-se da sensação de espanto e alegria. Foi a primeira vez que esteve dentro de uma câmara escura.







convidada a realizar uma oficina de fotografia; porém, como não havia recursos para câmeras, filmes e revelação — havia somente uma doação de papéis fotográficos e químicas vencidos —, Tatiana recuperou a experiência introdutória com a fotografia artesanal, que havia tido na PUC com Joaquim Marçal. Ministrou oficinas de fotografia *pinhole* para estudantes das escolas municipais Bahia e Napion, ambas na Avenida Brasil.

Após o término das oficinas, formou um grupo de estudos com Amanda de Paiva, Angélica Paulo da Silva, Deyvid Ferreira, Fagner França, Felipe Oliveira de Lima e Renato Nascimento, seis jovens interessados em aprofundar os

2002

Instigada com o uso da fotografia como mediadora do divino, sob a forma de ex-votos fotográficos, voltou à Basílica de Aparecida e realizou sua pesquisa na pós-graduação em Fotografia como Instrumento de Pesquisa nas Ciências Sociais, intitulada *Olhai por nós: a Sala das Promessas do Santuário Nacional de Aparecida*, com a orientação da antropóloga Lygia Segala.

Fez a primeira experiência de fotografia sem câmera, com as imagens latentes, o corpo como câmera, em uma oficina para adultos em Acari, no Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo, fundada por Candeia.

2003

Movida pelo desejo de circular por espaços outros da cidade e de coletivizar os meios de produção de imagens, conhece a instituição Redes da Maré, por intermédio da atriz e amiga Joana Levi. Foi



OLHAI POR NÓS.

2002
filme PB 35 mm
(35 MM B&W FILM)
Basílica de
Aparecida, SP

Sede (HEAD
OFFICE OF) Redes da
Maré, 2011
foto (PHOTO)
Elisângela Leite

Integrantes do Mão
na Lata fotografam
no Morro do Timbau
(MEMBERS OF MÃO
NA LATA TAKING
PHOTOGRAPHS ON
MORRO DO TIMBAU HILL),
2004
Maré

conhecimentos em fotografia e dar continuidade às atividades. Assim surgiu o Mão na Lata, espaço colaborativo de aprofundamento das questões relativas à construção de imagens e narrativas.

Nesse mesmo ano, a convite do curador Milton Guran, assumiu a identidade visual do FotoRio — Bial Internacional de Fotografia, tendo colaborado com projetos gráficos e expográficos para o FotoRio até 2015, em parcerias com Paula Delecave, Tatiana Podlubny e Patricia Fendt.

2004

Participou do primeiro encontro de Inclusão Visual do FotoRio, apresentando a experiência com o Mão na Lata. Reencontrou o fotógrafo e educador Miguel Chikaoka e, a partir daí, desenvolveram grande amizade e troca de experiências sobre processos envolvendo a fotografia *pinhole*.

2005

Publicou o livro de fotografia *Sí Por Cuba*, pela editora Cosac Naify, resultado de sua viagem à Cuba.

Com João Roberto Ripper e Bira Carvalho, criou um núcleo de fotografia *pinhole* no projeto Imagens do Povo, do Observatório de Favelas.

Expôs o ensaio *Ophelia ou a água*, sobre a morte de Ofélia, personagem de *Hamlet*, de Shakespeare, pertencente à coleção Joaquim Paiva — atualmente em comodato com o MAM — no Théâtre de la Photographie et de l'Image Charles Nègre, em Nice, na França. O ensaio foi criado ainda nos anos 1990 a partir do livro *A água e os sonhos*, de Gaston Bachelard.

2006

A partir do trabalho de articulação entre texto e imagem realizado na Maré com o Mão na Lata, Leila Name, editora da Nova Fronteira, convidou o grupo a fazer uma incursão pela obra de Jorge Amado, *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água*. Tatiana viajou com um grupo de seis adolescentes e o cinegrafista Pedro Palmeiro para a Bahia. Durante uma semana, percorreram as ruas de Salvador, registrando com suas latinhas o



MÃO NA LATA E BERRO D'ÁGUA.

2006
Deyvid fotografando
na Feira de São
Joaquim (DEYVID
TAKING PHOTOGRAPHS
IN SÃO JOAQUIM STREET
MARKET)
Salvador, BA

universo do personagem Quincas, de Jorge Amado. Como resultado dessa incursão, publicaram o livro *mão na lata e berro d'água*, lançado junto com o documentário sobre o processo de criação na Festa Literária Internacional de Paraty (Flip).

Participou com o Mão na Lata da exposição *Além da Imagem: Um Panorama da Fotografia Contemporânea Brasileira*, com curadoria de Nessia Leonzini e Débora Monnerat - Centro Cultural Oi Futuro.

2006-2007

Fez uma série de viagens com a cineasta alemã Inken Sarah Mischke para Marília, no interior do estado de São Paulo, onde seu tio-avô Alexander Altberg viveu os últimos anos de vida. Natural da Alemanha, ele havia estudado na Bauhaus e tido uma carreira como arquiteto. Imigrou para o Brasil no período do Estado Novo; posteriormente, diante de diversas dificuldades, inclusive por ser judeu e alemão, abandonou a arquitetura. Tatiana descobriu nessas pesquisas que, embora Alexander tenha ficado fora da historiografia da arquitetura moderna, legou uma relevante contribuição para a arquitetura modernista do Rio de Janeiro nos anos 1930. Em 1933, ele concebeu e realizou a *BASE: Revista de Arte, Técnica e Pensamento*. Nessas viagens, além de recuperar parte da sua história familiar, tendo recolhido uma vasta iconografia dos tempos do tio em Berlim, descobriu afinidades na sensibilidade para as artes entre ela e seu tio. Como presente de comemoração de 100 anos, Tatiana editou um livro, em pequena tiragem, reunindo as fotografias e memórias escritas por ele, dos 98 aos 99 anos. O tio faleceu um ano depois.



2008

Realizou o projeto *Faça-se Luz*, um jogo fotográfico de produção de autorretratos e registros sonoros, proposto a moradores da Maré, com a Bolsa Funarte de Estímulo à Criação Artística. Os 21 participantes receberam um

retrato do tio-avô
[PORTRAIT OF GREAT
UNCLE] Alexander
Altberg, 1927
Berlim [BERLIN]

retrato do tio-avô
[PORTRAIT OF GREAT
UNCLE] Alexander
Altberg, 1926
Berlim [BERLIN]

retrato do tio-avô
[PORTRAIT OF GREAT
UNCLE] Alexander
Altberg, 1922
Berlim [BERLIN]

acervo da família
[FAMILY COLLECTION]



Luiza Leite e [and]
Tatiana trabalhando
em [working on] Cada
dia meu pensamento
é diferente

entrevistas com
[interviews with]
Jailton Nunes (Mão
na Lata) Centro de
Artes da Maré, 2012
e [and] MAM/
São Paulo, 2017.

fotos [PHOTOS]
Wallace Ramos e
[and] Fagner França

kit com uma câmera fotográfica artesanal feita a partir de caixa de fósforos, um pequeno tripé, um gravador e perguntas sobre si para que respondessem durante um tempo determinado.

A partir de 2008, realizou uma série de oficinas de fotografia *pinhole* pelo Rio de Janeiro e em vários outros estados, com parceiros diversos como Casa Daros, Sesc, Funarte, Secretaria

de Cultura, Secretaria de Educação, Museu de Arte do Rio, Museu do Amanhã, Casa Firjan, IMS, Biblioteca Parque da Rocinha, entre outros.

Parte das imagens de Cuba ilustraram o disco Omara Portuondo e Maria Bethânia pela gravadora Biscoito Fino.

2011-2013

Desenvolveu o projeto *Mão na Lata: Do Artesanal ao Digital*, com um

novo grupo de jovens moradores da Maré e colaboração da escritora Luiza Leite. O novo grupo foi composto por Augusto Araújo, Bruna Kely Barbosa, Franciele do Nascimento, Géssica Nunes, Jailton Nunes, Janaina Lopes, Jonas Willame, Juliana de Oliveira, Larisse Paiva, Lucas Merceis da Costa, Nicole Vieira da Silva, Ruan Torquato, Rafael Oliveira e Yasmin Lopes. Juntos, produziram um ensaio fotográfico e textual a partir de contos e crônicas de Machado de Assis. Com esse projeto, o Mão na Lata ganhou seu primeiro edital público, o Programa Petrobras Cultural. O projeto resultou na edição do livro *Cada dia meu pensamento é diferente*, pela Editora NAU, e do documentário de mesmo nome, sobre o processo.

Em 2012, sua companheira Raquel Tamaio, pesquisadora, editora e produtora, começou a colaborar em projetos do Mão na Lata e em outros processos artísticos de Tatiana.

2013-2014

A convite do Instituto Moreira Salles, realizou na Biblioteca Parque da Rocinha C4, durante quatro meses, uma série de oficinas de fotografia *pinhole* e de criação de narrativas, a partir de crônicas da escritora Clarice Lispector sobre sua infância. Clarice foi a inspiração para a produção de autorretratos

fotográficos e textuais pelos jovens. O resultado foi apresentado na mostra *Se Eu Fosse Eu*, na Biblioteca Parque da Rocinha.

2014

Expôs no Museu de Arte do Rio (MAR), como parte da programação de aniversário de um ano do museu, algumas imagens do ensaio *Cada dia meu pensamento é diferente*, feitas pelo Mão na Lata. As imagens foram adquiridas pelo Fundo Orlando Nóbrega e doadas para o acervo do MAR.

Participou da mostra *Obscura: Algumas Câmeras e suas Imagens*, sobre fotografia *pinhole*, organizada por Ana Angélica Costa, no Ateliê da Imagem. Ao lado de Miguel Chikaoka, Dirceu Maués e Paula Trope, apresentou o trabalho *O Portal Pinhole ou o Buraco Branco*, criação colaborativa feita em 2010 com Arthur Pedro Moraes da Silva, Jonas Willami Ferreira e Victor Hugo Santiago.

Ainda nesse ano foi realizada a exposição *Letras, Latinhas e Sonhos*, no Centro de Artes da Maré, com fotografias das crianças participantes das oficinas do Mão na Lata ministradas por Fagner França a partir da observação do cotidiano. Na abertura da mostra, foi lançado o videodocumentário *Latinhas mágicas*.

Com Silvia Soter, realizou a curadoria da exposição fotográfica



SE EU FOSSE EU,

2013
exposição na
[EXHIBITION AT]
Biblioteca Parque
da Rocinha

exposição [EXHIBITION]
Cada dia meu
pensamento é
diferente, do Mão na
Lata, com o curador
[WITH CURATOR] Paulo
Herkenhoff
Museu de Arte do
Rio, 2014

fotos [PHOTOS]
Fagner França

VOCÊ ME VÊ QUANDO ME OLHA?,

2016
intervenção de
lambe-lambes
[STREET POSTERS
INTERVENTION]
Maré, Avenida Brasil,
RJ
fotos Jonas Willame,
Rafael Oliveira e [AND]
Fagner França

P 288-289
Laboratório de
revelação fotográfica
[PHOTO LAB]
foto [PHOTO]
Jonas Willame

A Dança É Minha Paisagem, no Sesc de Copacabana.

2015

Com o mesmo grupo de adolescentes do Mão na Lata que participou da publicação do livro *Cada dia meu pensamento é diferente*, desenvolveu o curta-metragem de animação em *pixilation* *CAIO*, resultado de um processo de criação de um ano, que contou com a colaboração de Ana Pacheco, Bernardo Alevato, Raquel Tamaio, entre outros. Teve o apoio do Edital de Fomento da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro e da RioFilme. Como registro desse processo, realizou o videodocumentário *Construindo CAIO*.



Nesse mesmo ano, o fotofilme *Quincas Berro D'Água* é exibido na 26ª edição do Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, no Festival de Fotografia de Tiradentes e no 11º Paraty em Foco, festival de fotografia na mostra *Fotofilmes Brasileiros*.

2015-2016

Realizou o projeto *Anotações de uma Aproximação*, uma série de ações fotográficas com pessoas em situação de rua, usuáries de crack, frequentadores da Rua Flavia Farnese, na Maré, à beira da Avenida Brasil. Foram feitos autorretratos, expostos no Centro de Artes da Maré, registros em vídeo e





a intervenção *Você me vê quando me olha?*, com retratos dos moradores em tamanho natural, colados em um muro da Avenida Brasil. As ações fizeram parte de um projeto de pesquisa-ação da Redes da Maré, que articula diferentes iniciativas para garantia de direitos, acolhimento e cuidado para pessoas que usam drogas na Maré.

Com imagens do ensaio *Cada dia meu pensamento é diferente*, participou da exposição CARIOCAS!, na Maison Folie Wazemmes, no evento RENAISSANCE, em Lille, na França.

Outras imagens do mesmo ensaio foram expostas no Museu de Arte

do Rio na exposição Linguagens do Corpo Carioca [A Vertigem do Rio], com curadoria de Paulo Herkenhoff e Milton Guran.

O filme *CAIO* foi exibido na categoria Futuro Animador no 24º Festival Internacional de Animação do Brasil (Anima Mundi).

Oficinas de *pinhole* realizadas em São Luís/MA e em Aracaju/SE, organizadas pelo Centro de Conservação e Preservação Fotográfica da Funarte, com curadoria de Dante Gastaldoni.

Em Tudo Há Gente. Em Tudo, Nós, primeira exposição de fotografias com câmeras digitais realizada pelo Mão na Lata no Centro de Artes da Maré.



RETRATO FALADO,
2017
oficinas de *pinhole*
[PINHOLE WORKSHOPS],
DEGASE
fotos [PHOTOS]
Jailton Nunes e [AND]
Géssica Nunes



RETRATO FALADO,
2017
instalação sonora
[SOUND INSTALLATION],
Galeria Itaú Cultural
São Paulo, SP

instalação sonora
[SOUND INSTALLATION],
Largo do Machado
foto [PHOTO]
Fagner França

Exposição [EXHIBITION]
no Museu de Arte
Moderna de São
Paulo, 35º Panorama
de Arte Brasileira
foto [PHOTO]
Fagner França



2017

Desenvolveu a instalação sonora *Retrato falado*, em parceria com Raquel Tamaio, feita a partir de uma série de encontros com jovens em conflito com a lei, internos em duas unidades do Departamento Geral de Ações Socioeducativas (Degase), no Rio de Janeiro. Além de oficinas de fotografia com câmeras artesanais – feitas pelos próprios participantes –, Tatiana realizou sessões individuais de escuta nas quais os jovens eram convidados a descreverem a si mesmos e contarem imagens, sonhos ou cenas de suas vidas. São esses

“retratos falados” que compõem a instalação sonora que contou com o apoio do Programa Rumos Itaú Cultural, exposto no Instituto Itaú Cultural, em São Paulo, e em praças públicas do Rio de Janeiro.

Foi convidada a participar com o Mão na Lata da série dirigida por Sérgio Bloch para a televisão, *Instantes cruzados*, sobre as imagens mais emblemáticas da história da fotografia brasileira. Em cada episódio, o apresentador Milton Guran convidou um fotógrafo para fazer uma releitura de uma fotografia emblemática. O Mão na



RASP: QUEM EU ACORDEI HOJE?

2018-2019
A capitã Tatiana Lima faz um autorretrato na Lage da Secretaria de Segurança (SELF-PORTRAIT OF CAPTAIN TATIANA LIMA)

Urna com as proposições (BOX WITH THE PROPOSALS)

Laboratório montado no banheiro da Secretaria (LAB IN BATHROOM)



Lata construiu a sua maior câmera, a partir de uma lata de tinta de 20 litros, para gerar um negativo de grande formato e dialogar com uma imagem do Pão de Açúcar de Marc Ferrez.

Participou do 35º Panorama da Arte Brasileira: Brasil por Multiplicação, com curadoria de Luiz Camillo Osorio, com o ensaio *Da minha janela – Mão na Lata*.

2018-2019

Realizou a Residência Artística Setor Público (RASP) com a equipe da Subsecretaria de Educação, Valorização e Prevenção da Secretaria de Estado de Segurança do Rio de Janeiro. Trabalhou em colaboração com 33 servidores, entre policiais militares, policiais civis e profissionais de diversas áreas. Como resultado desse processo, publicou o livro *Quem eu acordei hoje?*, pela Automatica Edições.

Foi convidada a participar com uma oficina e uma apresentação de seu trabalho no *Pinhole Day*, realizado pelo Centro de Fotografia de Montevideo (CDF), no Uruguai.

2020-2021

Oficina de fotografia *pinhole* e criação narrativa, *Imagem-texto, correspondências e rascunhos*, ministrada no Instituto Moreira Salles a partir dos escritos de Ana Cristina Cesar, seus poemas, manuscritos e correspondências, pertencentes ao acervo do IMS.

Diante das restrições impostas pela pandemia do coronavírus, em parceria com a Redes da Maré e o People's Palace Project, criou em colaboração com Raquel Tamaio a ação *A Maré de Casa*. Ao longo de quatro meses, Christine Jones, Fagner França, Jailton Nunes, Jonas Willame, Juliana de Oliveira e Larisse Paiva,

moradores da Maré e integrantes do Mão na Lata, compuseram diários fotográficos e textuais sobre seus cotidianos; paralelamente, por meio de chamadas públicas, convidou moradores da Maré a enviarem fotografias e textos mostrando o que viam de suas janelas e relatando os impactos da pandemia em suas vidas. Essas imagens e textos compuseram a galeria virtual *Da minha janela*, publicada com os diários no site da ação *A Maré de Casa*.

Uma versão dos diários foi editada, especialmente, a convite do Instituto Moreira Salles e publicada em forma de livreto no site do Programa Convida do Instituto Moreira Salles.

Atualmente, Tatiana cursa o mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), com orientação de Malu Fatorelli. Diante da impossibilidade, imposta pela pandemia, de circular pela cidade, de ir ao encontro do outro; e diante de uma série de impossibilidades impostas pelo próprio corpo da artista, ela direciona o trabalho de escuta, que vem realizando com outros, para si própria. Começa uma pesquisa de autorretratos e fabulações a partir do próprio corpo, imagens de dentro e de fora de seu corpo, na tentativa de dar forma a medos, incertezas e estranhamentos.

P 294-295

RASP: QUEM EU ACORDEI HOJE?

2018-2019
parede com as proposições feitas durante a residência (WALL WITH THE PROPOSALS MADE DURING THE RESIDENCY)
Rio de Janeiro, RJ

... não se esqueça de pensar no sentido de ser... Como ter a oportunidade de emergir à tona.



1986



Diante da sociedade em que vivemos, temos a polícia que queremos ou temos a polícia que merecemos?



11

Imo quer fazer alguma coisa. Gratidão

1958



... não há realmente um... que são discriminados... sem certo decorado...

... por ter estado longe... e estar recebendo... do Rio de Janeiro, mas a...

... desde, mesmo já não sendo... o sentimento é de muito...

... e não há realmente um... que são discriminados... sem certo decorado...

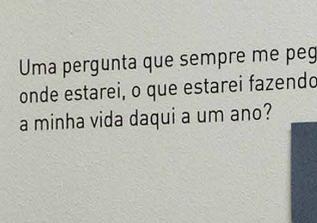
... por ter estado longe... e estar recebendo... do Rio de Janeiro, mas a...

... desde, mesmo já não sendo... o sentimento é de muito...

... e não há realmente um... que são discriminados... sem certo decorado...

... o sonho do... ser o opressor. (Paulo Freire)

... não há realmente um... que são discriminados... sem certo decorado...



Uma pergunta que sempre me pego fazendo é onde estarei, o que estarei fazendo, como estará a minha vida daqui a um ano?

... e não há realmente um... que são discriminados... sem certo decorado...



VIVER A Vida É muito...

Minha casa! Aconchegante, pequena... deitada em meu sofá cama. No fim, no... de alguma sacola. Comigo mais ainda... e bem fixo, ao fundo o barulho da ch... soando. Sempre deso um abajur de... conforto. Adoro minha casa.

... e não há realmente um... que são discriminados... sem certo decorado...

1974

conhecer, por... ele... Depois de um... apresentei como... era passado e qu... Eu disse que... aconteceu no... respeitava a opi... era meu irmão... Depois disso nun... guardo ainda no... me aceitar como... Toda vez que me... muito...

CHRONOLOGY

ORGANIZED BY TATIANA ALTBERG, LUIZA MELLO, MARISA S. MELLO AND ANA PIMENTA

1974

Born in Rio de Janeiro, on 26 September, Tatiana Altberg was the second daughter in a family of four children. At the age of two years, she moved with her parents to Petrópolis. When she was five, her father bought an old railway carriage at an auction and installed it in the back yard. Her mother turned the carriage into a little art school for the children of friends. Tatiana's parents had a Super 8 movie camera with which they filmed their children. They also took photographs of them daily. They would then hold a get-together to view the printed and projected images. Photography helped them to relate to one another as a family. It was a device for bringing them together and sharing things. Tatiana grew up surrounded by trees, plants, and animals, until the age of 11, when she returned to live in the city of Rio de Janeiro.

1989

As a teenager, Tatiana received a course of art lessons with Carli Portella at Parque Lage as a present from her maternal grandmother. Since childhood, painting had been one of her main means of expression. Before she started taking photographs, she imagined that she would become a painter. Her paternal grandfather, who had died when she was still very young, had been an amateur artist and had exhibited at the Independents' Salon, in Lisbon, in the 1930s. His self-portrait hanging in her family home enchanted and haunted her

in equal measure. Even though she never knew her grandfather as an adult, she feels that she bears some resemblance to him.

1991

Tatiana's uncle, who is a film-maker, gave her a Nikon F camera—the kind famous for being used by the main character in the Michelangelo Antonioni film *Blow-up*. She travelled with her sister and her friends to the south of Bahia, where, for the first time, she used positive color film. When she developed the material, she experienced her first disappointment with photography: the images were completely overexposed. This experience was important in helping her to deal later with frustrations occasioned by the "errors" made by *pinhole* workshop participants. Much of her learning process in photography came from "errors".

1993

Tatiana began an undergraduate degree in Visual Communication. At the same time, she began to work as an assistant for the photographer Ana Jobim. She learnt from Alberto Coelho, one of the other photographers at Ana's studio, how to develop black and white film. While she was still working as an assistant for Ana Jobim, she embarked on a series of trips within Brazil, through the Atlantic Forest biomes. In her free time, she photographed the people in the small towns she passed through. This experience showed her how photography can open up worlds

that had hitherto been unknown, inaccessible or unfamiliar. At college, she met Luiza Leite, Paula Delecave and Karen Akerman, who became important discussion partners, friends and future colleagues.

1997

Tatiana graduated in Visual Communication from the Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro (PUC-Rio). Her final course project was a video essay with extracts from the poems of Manoel de Barros, produced during trips she made with the screenwriter Ana Pacheco to the Taquaraçu Landless Workers' Movement camp in Pontal do Paranapanema, on the border between the State of São Paulo and the State of Paraná. The days she spent with the farm laborers – sleeping under a tarp by the roadside, listening to their stories – was her first more extreme experience of dislocation and encounter with otherness. It was a period of intensive learning.

It was on this camp that she first screened the images for the people who appeared in them. There was great celebration. Tatiana says that, it was from that point on that the desire to conjure up such emotions in other people by creating images impressed itself upon her.

It was also on this trip that she experienced something that would later be transformed into the idea of the *body as a camera*. In the presence of something whose intensity and beauty cannot be "captured", in which the photographic gesture is unable to register or recount the experience, there arises the possibility of another way of gathering and retaining the latent images, without a camera, using one's own body as a camera.

1998

Tatiana became a member, along with other photographers, of a group called Encontro de Olho [Meeting of the Eye], whose aim was to take photos of a place in the city, develop the images and screen them the same day, in the location where they were taken. It was on one of these photography outings, she first visited the National Shrine of Nossa Senhora Aparecida, in the city of Aparecida, in the State of São Paulo. Years later, the votive offerings left in the chapel at this shrine would be the subject of her postgraduate research.

After university, Tatiana started working with photography and design, and has since then been producing the graphic design for books, exhibitions, movies, and cultural events, and photographing theater companies, dance groups, and record covers.

Her first studio was shared with André Vilaron in a large townhouse in Santa Teresa, which was home to Foto in Cena.

1999

Tatiana participated in a screenplay writing workshop with the Cuban film-maker Antonio Molina, in Rio de Janeiro. A few months later, she travelled to Cuba, where she stayed at the home of the sound engineer Narda Romero. She spent two months exploring the streets of various Cuban cities, talking with the local people and being invited into their homes; a camera always at hand, to ease relations or provide an excuse for meeting people.

2001

As part of a joint project with film-maker Karen Akerman, who was shooting the documentary *Eu sou Lia* [I am Lia] (2002), Tatiana travelled to the Island of Itamaracá and

produced a photographic essay on the ciranda dancer Lia de Itamaracá. She accompanied Lia's routine working day as a cook in a public school and walked around the island with the children. She had always liked to try to see the world through a child's eyes. One morning, when she awoke, she was confronted by an image, projected onto the white wall opposite the bedroom window, of the blazing sun reflected in the waters of ocean surrounding the island of Itamaracá, with boats moving about upon it. A kind of upside-down cinema projected through a small hole in the wooden window frame. She still remembers the sensation of wonder and joy. It was the first time she had found herself actually inside a *camera obscura*.

2002

Inspired by the use of photography to commune with the divine, as a form of photographic votive offering, Tatiana returned to the Basilica of Nossa Senhora Aparecida to conduct her postgraduate research on photography as a social science research tool, titled *Olhai por nós: a Sala das Promessas do Santuário Nacional de Aparecida* [Watch Over Us: the chapel for votive offerings at the National Shrine of Aparecida], under the supervision of the anthropologist Lygia Segala.

She conducted her first experiment in photography without a camera, using latent images, the body as a camera, in a workshop for adults in Acari, at the African Brazilian Art Recreation Club of the Quilombo Samba School, founded by Candeia.

Tatiana also took part in an awareness-raising workshop with the photographer Miguel Chikaoka, and became acquainted with his reflections on the materiality of light

and the more sensory dimension of photography. Chikaoka taught her how to build a portable box camera to view photos, such as she would use years later in her own workshops.

2003

Moved by a desire to get to know other spaces in the city and produce images collectively, Tatiana arranged a visit to the civil society organization Redes da Maré through her friend, the actress Joana Levi. She was invited to conduct a photography workshop, but there was no money for cameras, film or darkroom equipment – only some donated photographic paper and chemicals well past their expiration date. Tatiana drew on her introductory experience of homemade photography at the PUC with Joaquim Marçal. She ran *pinhole* photography workshops for the pupils of the Bahia and Napion municipal public schools, both on Avenida Brasil.

When the workshops came to an end, she set up a study group with Amanda de Paiva, Angélica Paulo da Silva, Deyvid Ferreira, Fagner França, Felipe Oliveira de Lima and Renato Nascimento, six young people interested in exploring photography further and pursuing more advanced studies. This gave rise to Mão na Lata, a collective space for further investigation of issues relating to the creation of images and narratives.

In the same year, at the invitation of curator Milton Guran, she took over responsibility for the visual identity of FotoRio – the International Photography Biennale, for which she designed exhibitions until 2015, in partnership with Paula Delecave, Tatiana Podlubny and Patricia Fendt.

2004

Tatiana attended the first meeting of FotoRio's Visual Inclusion Group, giving a presentation on her experience with Mão na Lata. It was here that she renewed her acquaintance with Miguel Chikaoka, laying the groundwork for a great friendship and collaboration in the field of *pinhole* photography.

2005

Tatiana produced the book of photographs *Sí Por Cuba*, published by Cosac Naify, based on her trip to Cuba.

In partnership with João Roberto Ripper and Bira Carvalho, she set up the *pinhole* photography unit for the Imagens do Povo [Images of the People] project, at the Observatório de Favelas [Favela Observatory].

She exhibited her photographic essay *Ophelia ou a água* [Ophelia or the Water], on the death Ophelia in Shakespeare's *Hamlet*, belonging to the Joaquim Paiva Collection – currently on loan to the MAM – at Théâtre de la Photographie et de l'Image Charles Nègre, in Nice, France. The essay had been produced in the 1990 based on Gaston Bachelard's book *L'Eau et les rêves* [Water and Dreams].

At the invitation of Milton Guran, two of her Mão na Lata exhibitions were staged for the first time outside of Maré, at the Post Office Cultural Center and CREA-RJ.

2006

Based on the combination of texts and images produced at Maré with Mão na Lata, Leila Name, editor of Nova Fronteira, invited the group to do something based on Jorge Amado's *The Double Death of Quincas Berro D'Água*. Tatiana travelled to Bahia with a group of six adolescents and the film-

maker Pedro Palmeiro. For one week, they explored the streets of Salvador, using their little cans to take pictures of the world of Jorge Amado's Quincas. This resulted in the publication of a book entitled *mão na lata e berro d'água* [mão na lata and berro d'água], launched together with a documentary on the process of its creation at the Paraty International Literary Festival (FLIP).

Featured, along with Mão na Lata, in the exhibition *Beyond the Image: a panorama of contemporary Brazilian photography*, curated by Nessia Leonzini and Débora Monnerat - OI FUTURO Cultural Center.

2006-2007

Tatiana travelled with the German film-maker Inken Sarah Mischke to Marília to the São Paulo hinterland, where her great grandfather Alexander Altberg had spent the final years of his life. Born in Germany, he had studied at the Bauhaus and worked as an architect. He migrated to Brazil at the time of Vargas's Estado Novo and later, in the face of various difficulties, including discrimination both for being Jewish and for being German, was forced to abandon his profession. Tatiana discovered in her research that, although Altberg does not appear in the official history of architecture, his legacy made a significant contribution to the modernist architecture of Rio de Janeiro in the 1930s. In 1933, he set up *BASE: Revista de Arte, Técnica e Pensamento* [Review of Art, Technique and Thought]. During these trips, Tatiana not only recovered some of her own family history, gathering together a vast collection of images from her uncle's time in Berlin, but also discovered an artistic affinity with

her uncle's work. To commemorate what would have been his 100th birthday, Tatiana published a short-run edition of a book of photographs and memoirs, written by her great uncle himself, between the age of 98 and 99. He died one year later.

2008

Tatiana produced the *Faça-se Luz* [Let There Be Light] project, a photography game involving the production of self-portraits and sound recordings, as proposed for Maré neighborhood residents, with the support of a Funarte Artistic Creativity Promotion grant. The 21 participants received a kit containing a hand-crafted photographic camera made of a matchbox, a small tripod, a voice recorder and personal questions to answer within a certain time limit.

In 2008, Tatiana started to run a series of *pinhole* photography workshops throughout Rio de Janeiro and various other States, with various partners including Casa Daros, Sesc, Funarte, the Secretary of Culture, the Secretary of Education, Museu de Arte do Rio (MAR), Museum of Tomorrow, Casa Firjan, the Moreira Salles Institute, the C4 Biblioteca Parque da Rocinha (a public library in Rocinha) and others.

Some of the images from Cuba have been used as illustrations for Omara Portuondo e Maria Bethânia produced by the Biscoito Fino record label.

2011-2013

Tatiana ran the Mão na Lata: Do Artesanal ao Digital [From hand-made to digital] project, with a new group of young Maré residents in collaboration with the writer Luiza Leite. The new group was composed of Augusto Araújo, Bruna Kely

Barbosa, Franciele do Nascimento, Géssica Nunes, Jailton Nunes, Janaína Lopes, Jonas Willame, Juliana de Oliveira, Larisse Paiva, Lucas Merceis da Costa, Nicole Vieira da Silva, Ruan Torquato, Rafael Oliveira and Yasmin Lopes. Together, they produced a book of texts and photographs based on short stories and articles by Machado de Assis. This project was Mão na Lata's first public commission, for the Petrobras Cultural Program. The project led to the publication of a book *Cada dia meu pensamento é diferente* [Everyday my Thoughts are Different] by Editora NAU, and a documentary of the same name about the process.

In 2012, Raquel Tamaio, a researcher, editor and producer, and Tatiana's partner, began to play a part in Mão na Lata and other projects undertaken by the artist.

2013-2014

At the invitation of the Moreira Salles Institute, Tatiana conducted a four-month series of *pinhole* photography workshops at the C4 Biblioteca Parque da Rocinha, in addition to storytelling workshops based on stories by Clarice Lispector about her childhood. Lispector was the inspiration for the production of photographic and textual self-portraits by participants. The results were presented at the Parque Rocinha Park Library exhibition *Se eu fosse eu* [If I Were Me].

2014

Tatiana exhibited some images from her Mão na Lata essay *Cada dia meu pensamento é diferente* [Everyday my Thoughts are Different] at the Museu de Arte do Rio (MAR), as part of the museum's first year anniversary celebrations. The images were acquired by

the Orlando Nóbrega Fund and donated to the MAR collection.

She also featured in *Obscura: Algumas Câmeras e suas Imagens* [Obscura: some cameras and their images], an exhibition about *pinhole* photography put together by Ana Angélica Costa, at the Imagem Studio. Along with Miguel Chikaoka, Dirceu Maués and Paula Trope, she exhibited *O Portal Pinhole ou o Buraco Branco* [The *Pinhole* Porthole or the White Hole], a 2010 collaboration involving Arthur Pedro Morais da Silva, Jonas Willami Ferreira and Victor Hugo Santiago.

This was also the year the Maré Arts Center staged the *Letras, Latinhas e Sonhos* [Words, Little Cans, and Dreams] exhibition of photographs of children taking part in the Mão na Lata workshops run by Fagner França based on everyday observations. The opening night of the show saw the launch of the video documentary *Latinhas Mágicas* [Magic Little Cans].

Tatiana and Silvia Soter also co-curated the *A Dança É Minha* [Dance is my Landscape] photography exhibition, at SESC in Copacabana.

2015

With the same group of young Mão na Lata participants involved in the publication of *Cada dia meu pensamento é diferente* [Everyday my Thoughts are Different], she produced a short animated pixilation film *CAIO*, which was the result of a year-long process of collaboration with Ana Pacheco, Bernardo Alevato, Raquel Tamaio, and others. This received support from the Rio de Janeiro Municipal Secretary of Culture's Arts Promotion Scheme and RioFilme. A record of this process was provided by the video documentary *Construindo CAIO* [Making CAIO].

In the same year, the photofilm *Quincas Berro D'Água* was shown

at the 26th edition of the São Paulo International Short Film Festival, at the Tiradentes Photography Festival and at the 11th edition of Paraty in Focus, a photography festival forming part of the Brazilian Photofilms show.

2015-2016

She conducted the *Anotações de uma aproximação* [Notes on Getting Closer] project, a series of photography interventions involving people living on the streets, crack users, frequenters of Rua Flávia Farnese, in the Maré community, on Avenida Brasil. This involved self-portraits exhibited at the Maré Arts Center, video recordings, and the *Você me vê quando me olha?* [Do you see me when you look at me?] intervention, involving life-size portraits of street dwellers pasted to a wall on Avenida Brasil. These interventions formed part of a *Redes da Maré* action-research project, the *o Espaço Normal*, bringing together various initiatives that aim to uphold the rights of Maré drugs users and provide them with shelter and care.

Images from the *Cada dia meu pensamento é diferente* [Everyday my Thoughts are Different], essay featured in the *CARIOCAS!* exhibition at Maison Folie Wazemmes, as part of the *RENAISSANCE* event, in Lille, France.

Other images from the same essay were exhibited at the Museu de Arte do Rio (MAR) as part of the *Linguagens do Corpo Carioca* [A Vertigem do Rio] [Body Discourses [Rio Vertigo]] show, curated by Paulo Herkenhoff and Milton Guran.

The film *CAIO* was screened in the *Future Animator* category at the 24th *Anima Mundi* International Animation Festival of Brazil.

2017

Tatiana put together the sound installation *Retrato falado* [Facial Composite], in partnership with Raquel Tamaio, based on a series of meetings with young people in custody at two juvenile correction units in Rio de Janeiro. Apart from photography workshops using hand-made cameras – produced by the participants themselves –, Tatiana also conducted private listening sessions, in which the young people talk about themselves and describe images, dreams or scenes from their everyday lives. These “spoken portraits” were incorporated into the sound installation, which received support from Itaú Cultural’s Rumos Program and was exhibited at the Itaú Cultural Institute, in São Paulo, and in public squares in Rio de Janeiro.

Tatiana was also invited to present *Mão na Lata* as part of the *Instantes cruzados* [Crossing Moments] TV series produced by Sérgio Bloch on the most iconic images in the history of photography in Brazil. In each episode, the presenter Milton Guran invited a photographer to provide a new interpretation of an iconic photo. *Mão na Lata* built its largest camera ever, using a 20-liter paint can, to produce a large-format negative referencing a photograph of Pão de Açúcar by Marc Ferrez.

Tatiana also took part in the 35^o Panorama da Arte Brasileira: Brasil por Multiplicação [35th Panorama of Brazilian Art: Brazil by Multiplication], under the curatorship of Luiz Camillo Osorio, with the essay *Da minha janela* [From my Window] – *Mão na Lata*.

2018-2019

Tatiana was invited by Instituto República and Luiza Mello to be Public Sector Artist in Residence (RASP) on the team of the Undersecretary for Education, Respect and Crime Prevention of the Rio de Janeiro State Security Department, where she worked with 33 civil servants, including law enforcement officers and professionals from various other fields. This resulted in the publication of a book entitled *Quem eu acordei hoje?* [Who did I Wake Up Today?] by Automatica Edições.

She was also invited to take part in a workshop and present her work on *Pinhole* Day at the Montevideo Photography Center (CDF), in Uruguay.

2020-2021

In view of the restrictions imposed by the COVID-19 pandemic, Tatiana worked in partnership with Redes da Maré and the People’s Palace Project. She and Raquel Tamaio also launched *A Maré de Casa* [Maré at Home] intervention. Over four months, Christine Jones, Fagner França, Jailton Nunes, Jonas Willame, Juliana de Oliveira and Larisse Paiva, all residents of Maré and members of *Mão na Lata*, kept photographic and written diaries of their everyday lives. Parallel to this, by way of public calls for applications, they invited Maré residents to send photographs and texts showing what they could see from their windows and reporting on the impact of the pandemic on their lives. These images and texts were used to put together the virtual gallery *Da minha janela* [From my Window], published along with the diaries on *A Maré de Casa* [Maré at Home] site.

One version of the diaries was produced as a special publication at the invitation of Moreira Salles Institute and published in the form of a booklet on the site of the Institute’s CONVIDA Program.

Tatiana is currently completing a Master’s degree at the Postgraduate Program in Art of the University of the State Rio de Janeiro (UERJ), under the supervision of Malu Fatorelli. The pandemic and a series of restrictions imposed by the artist’s own body have made it impossible to move about the city and encounter otherness. Because of this, Tatiana has directed the work of listening that she has been doing with others onto herself. She has thus begun research on self-portraits and story-telling using images from inside her own body—and without—in an attempt to give concrete form to fears, uncertainty, and uncanny feelings.

*
[Translator’s Note: the Portuguese term *retrato falado* literally means ‘spoken portrait.’ The term is used to refer to the composite drawings of faces based on eye-witness testimony produced during police investigations in an attempt to identify suspects.]

P 304-305
RESPIRO MAR,
2010
pinhole com filme
35 mm [PINLUX
CAMERA, 35 MM FILM]



PRODUÇÃO E BIBLIOGRAFIA

PRODUCTION AND BIBLIOGRAPHY

PRODUÇÃO PRODUCTION

<http://www.maonalata.com.br/>
<https://www.amaredecasa.org.br/>
<https://ims.com.br/convida/mao-na-lata/>
<http://retratofalado.com.br/>
<http://rasp.art.br/artistas/>
<https://vimeo.com/user10778991>

PUBLICAÇÕES PUBLICAÇÕES

ALTBERG, Alexander. **Memórias**. Concepção e organização de Tatiana Altberg. 2008. [Publicação independente]

ALTBERG, Tatiana. **Quem eu acordei hoje?** Rio de Janeiro: Automatica Edições, 2019.

_____.; MÃO NA LATA. Da minha janela / Cada dia meu pensamento é diferente. In: OSORIO, Luiz Camillo (curadoria). **Brasil por multiplicação** – 35ª Panorama da Arte Brasileira: Esquema Geral Revisitado. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2017. p. 146-154.

ALTBERG, Tatiana. Casinha Daros - o *pinhole* e suas possibilidades. In: JABOR, Bia; MACEDO, Luisa; CONDEIXA, Roberta (org.). **Com as mãos na terra**: projeto *pinhole* 2007-2014. 1. ed. Rio de Janeiro: [s.n.], 2015. p. 18-29.

_____. Mão na Lata: imagens e narrativas. In: COSTA, Ana Angélica. (org.). **Possibilidades da câmera escura**. 1. ed. Rio de Janeiro: Projeto Subsolo, 2014. p. 154-171.
Disponível em: <https://issuu.com/bdlf/docs/2014_possibilidades_da_camera_obscura_ana_angelica>. Acesso em: 25 nov. 2021.

_____. Apontamentos sobre a criação do projeto Mão na Lata. In: SZANIECKI, Barbara; LESSA, Washington Dias; MARTINS, Marcos; MONAT, André Soares (org.). **Dispositivo fotografia e contemporaneidade**. 1. ed. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2013. p. 208-216.

_____. (org.). **Cada dia meu pensamento é diferente**. Rio de Janeiro: NAU Editora. 2013.

_____. (org.). **Mão na lata e berro dágua**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006.
Disponível em: <<https://issuu.com/maonalata/docs/maonalataeberrodagua>>. Acesso em: nov. 2021.

_____. **Sí por Cuba**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

LOUREIRO, Alice. **As narrativas fotográficas propostas por Tatiana Altberg e o grupo Mão na lata**. Monografia em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2021.

Omara e Bethânia: Cuba e Bahia. Fotografias do livro por Tatiana Altberg. Edição limitada numerada. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira e Biscoito Fino, 2008.

VÍDEOS VIDEOS

Aliens X Azedos. Mão na Lata, 2004.

mão na lata e berro dágua. Dir. Tatiana Altberg/Mão na Lata, montagem Karen Akerman, 2006.

berro dágua. Mão na Lata, 2007.

Autorretratos. Tatiana Altberg, 2010.

O portal *pinhole* ou o buraco branco. Dir. Tatiana Altberg/Mão na Lata, montagem Karen Akerman, 2010.

passa chapéu. Mão na Lata, 2012.

Cada dia meu pensamento é diferente. Dir. Tatiana Altberg/Mão na Lata, montagem Maria Altberg, 2012.

Construindo CAIO. Dir. Tatiana Altberg/Mão na Lata, montagem Eva Randolph, 2014.

Latinhas Mágicas. Dir. Tatiana Altberg/Mão na Lata, montagem Eva Randolph, 2014.

CAIO. Mão na Lata, 2015.

Retrato falado. Dir. Tatiana Altberg, codireção Raquel Tamaio, montagem Alice Furtado, 2017.

Fotolivro de cabeceira com Ana Paula Vitorio. IMS. Sí por Cuba, de Tatiana Altberg, 2020.

Instantes Cruzados. 2017. Gentilmente cedido por Sérgio Bloch e Ocean Films. Disponível em: <<https://vimeo.com/647855276>>. Senha: icarteBRA.

AGRADECIMENTOS (ACKNOWLEDGEMENTS)

Alberto Coelho
Alexandre Altberg
Alexandre Sequeira
Amanda Paiva
Amapola Rios
Ana Cecília Pacheco
Ana Jobim
Ana Lisa da Silva Ramalho
Ana Maria Mauad
Angélica Paulo da Silva [*in memoriam*]
Augusto Araújo
Beto Hees
Bira Carvalho
Carlos José Gomes da Costa
Celia Maria dos Santos Souza
Christine Jones
Claudia Castro
Dante Gastaldoni
Deyvid Ferreira
Diego Correa dos Santos
Dyonne Boy
Eleonora Fabião
Eliana Sousa Silva
Elisabeth da Silva Ramalho
Fagner França
Felipe Altberg Neto
Felipe Oliveira de Lima
Fernanda Novaes Cruz
Flora Sússekind
Francisco Vieira de Souza
Giulia Garuzi Luz Machado
Glaucia Saad
Helena Edir
Jailton Nunes
Jaqueline Souza de Andrade
João Roberto Ripper
Jonas Willame
Juliana de Oliveira
Julio Carlos de Souza
Karen Akerman
Larise Paiva
Laura Erber
Leila Danziger
Leila Name
Lia de Itamaracá
Luiza Leite
Lygia Segala
Maira Gabriel
Malu Fatorelli
Marco Altberg
Maria Lucia Cunha Menezes
Maria Verlane Ferreira Nunes
Marina Lutfi
Michele Candido
Miguel Chikaoka

Milton Guran
Nana Moraes
Paula Carvalho Neves
Paula Delecave
Paulo Henrique Rodrigues da Costa
Paulo Herkenhoff
Rafael Oliveira
Raquel Tamaio
Renato Nascimento
Ricardo Hantzschel
Rodrigo Nascimento de Andrade
Rosane Ramos Sacramento
Ruth Macedo
Simone Rodrigues
Silvia Soter
Sebastião Felipe Santiago
Servidores da SSEVP
Tatiana Podlubny
Teceadores da Redes da Maré
Vitoria Maria de Melo
Wellington Luis da Costa Vargas
Yanie Macedo

As equipes das instituições
[FOR INSTITUTIONAL TEAMS]

Redes da Maré
Observatório de Favelas
Instituto Moreira Salles- IMS
Instituto República
Museu de Arte do Rio- MAR
Casa Daros

E especialmente a todas e todos
que participaram dos projetos
[AND ESPECIALLY TO EVERYONE WHO
PARTICIPATED IN THE PROJECTS]

Mão na Lata
Taquaruçu
Sí por Cuba
Faça-se Luz
Anotações de uma aproximação
Retrato Falado
RASP: Quem eu acordei hoje?

1ª EDIÇÃO: NOVEMBRO DE 2021
[FIRST EDITION, NOVEMBER 2021]

TIPOGRAFIA
[TYPEFACE]
UnB Pro
Rockwell Std

THE COLLECTION

ARTE BRA is a collection of books that documents the careers of contemporary artists from Brazil and reflects on the content and meaning of their work. The first publication appeared in 2007 and twelve volumes in total have currently been published.

Each dynamically-structured and carefully-edited book features a wide range of different elements, containing images, critical texts, an interview, a chronology and bibliographical references. Texts are produced by an array of prestigious curators and art critics that includes Agnaldo Farias, Glória Ferreira, Felipe Scovino, Galciani Neves, Tania Rivera, Paulo Herkenhoff, and Paulo Miyada.

The process of editing ARTE BRA is a collective effort. The guest artists work together with the editors and Automática partners, Luiza Mello and Marisa S. Mello — who are trained historians who have been working, since 2005, on creation, production, curation, management, and coordination of cultural projects and providing consultancy services in this field.

They provide an introduction for anyone who might be looking for information about these artists and their work, but the ARTE BRA collection goes far beyond this and provides the reader with a rich overview of the fascinating world of contemporary visual arts.

This collection is the result of a comprehensive mapping of the contemporary art currently being produced in Brazil and takes the form of small-format easy-to-read books designed for people working in the arts, students, and the general public. ARTE BRA provides anyone interested in finding out about the artists and their work with an opportunity to reflect on the wealth of contemporary visual art now available. It thereby confirms and consolidates the importance of this sector for the arts in general in Brazil.

In 2021, we launched a digital platform which provides access to all the books in two formats: online and free to download. To find out more check out www.colecaoartebra.com.

Volumes published: *Marcos Chaves* (2007), *Raul Mourão* (2007), *Luiz Zerbini* (2010), *Lucia Koch* (2010), *Crítica Moacir dos Anjos* (2011), *Livia Flores* (2013), *Eduardo Frota* (2013), *Barrão* (2014), *Fernanda Gomes* (2014), *Gabriela Machado* (2016), *Eleonora Fabião* (2021) and *Tatiana Altberg* (2021).

A COLEÇÃO

ARTE BRA é uma coleção que documenta a trajetória de artistas brasileiros contemporâneos, refletindo sobre os conteúdos e os significados de suas obras. Iniciada em 2007, conta com doze volumes publicados.

Cada livro é plural: apresenta imagens, textos críticos, entrevista, cronologia e referências bibliográficas, com uma estrutura dinâmica e uma edição cuidadosa. Os textos são assinados por importantes curadores e críticos de arte, como Agnaldo Farias, Glória Ferreira, Felipe Scovino, Galciani Neves, Tania Rivera, Paulo Herkenhoff, Paulo Miyada, entre outros.

O processo editorial na coleção ARTE BRA é colaborativo. Trabalham juntos os artistas convidados e as editoras Luiza Mello e Marisa S. Mello — historiadoras e sócias da Automática, que atua, desde 2005, na criação, produção, curadoria, gestão, coordenação e consultoria de projetos culturais.

A coleção é baseada em um mapeamento da arte contemporânea que se produz hoje no Brasil, resultando em livros de pequeno formato e fácil leitura, voltado para profissionais do meio cultural, estudantes e leitores curiosos. ARTE BRA proporciona para quem quiser conhecer os artistas e suas obras, uma reflexão sobre a riqueza da produção contemporânea em artes visuais, afirmando e consolidando a importância desse território da cultura nacional.

Em 2021, é lançada uma plataforma digital que reúne e disponibiliza todos os livros em dois formatos: consulta em tela e download gratuito. Para saber mais: www.colecaoartebra.com.

Volumes publicados: *Marcos Chaves* (2007), *Raul Mourão* (2007), *Luiz Zerbini* (2010), *Lucia Koch* (2010), *Crítica Moacir dos Anjos* (2011), *Livia Flores* (2013), *Eduardo Frota* (2013), *Barrão* (2014), *Fernanda Gomes* (2014), *Gabriela Machado* (2016), *Eleonora Fabião* (2021) e *Tatiana Altberg* (2021).

TATIANA ALTBERG nasceu no Rio de Janeiro em 1974 e iniciou sua produção artística no começo dos anos 1990. É artista visual com um trabalho que está na interseção das artes visuais, das ciências sociais e da educação. Em 2003, criou em parceria com a OSCIP Redes da Maré o Mão na Lata, um conjunto de ações que articula a fotografia e o texto em múltiplos procedimentos de criação colaborativa. Desde então tem realizado exposições, publicações e seminários. Em 2005, publicou o livro de fotografias *Sí por Cuba* (Cosac Naify). Em 2017, realizou o projeto *Retrato falado* (Rumos Itaú Cultural). Participou da Residência Artística Setor Público (RASP) em 2018, publicando, como resultado dessa experiência, o livro *Quem eu acordei hoje?* (Automatica Edições, 2019). Em 2020/2021, realizou a ação *A Maré de Casa*, em colaboração com Raquel Tamaio e em parceria com a Redes da Maré e o People's Palace Project.

"Um dos interesses despertados pelo trabalho e pela trajetória de Altberg concerne justamente ao lugar das imagens no mundo e à nossa negociação com o mundo das imagens", "laboratório de investigação do lugar sensível de cada um e do próprio fazer artístico como fato social [...]. Sua prática propõe processos não tanto formativos, mas constitutivos."

(LAURA ERBER)

"A fotografia, a palavra, os relatos, as fabulações são para Tatiana como corpos que performam a experiência de estar-com, em processos artísticos de criação; também agem no invisível, naquilo que não cabe nas imagens nem nas palavras, mas que fica impresso naqueles e naquelas que se deixam 'tocar', ou 'trocar', pelo outro."

(RAQUEL TAMAIO)

TATIANA ALTBERG was born in Rio de Janeiro in 1974 and began working as an artist in the early 1990s. She is a visual artist with extensive experience in conducting projects involving photography, design and education. In 2003, Altberg joined forces with OSCIP Redes da Maré to create *Mão na Lata*, a series of actions that combine photography and texts using a wide variety of collaborative creative procedures. Tatiana has since produced many exhibitions, publications and seminars. In 2005, she published a book of photographs under the title *Sí por Cuba* (Cosac Naify). In 2017, she produced the project *Retrato falado* [Facial composite] (Rumos Itaú Cultural). Altberg worked as public artist in Residence (RASP), in 2018, an experience that resulted in the publication of a book called *Quem eu acordei hoje?* [Who did I wake up today?] (Automatica Edições, 2019). In 2020/2021, she produced *A Maré de Casa* [Maré at Home], in collaboration with Raquel Tamaio and in partnership with Redes da Maré and the People's Palace Project.

"One of the questions raised by Altberg's works and career concerns precisely the place of images in the world and the means by which we negotiate the world of images", [...] "laboratory for investigating the sensibilities of each participant and for exploring the work of the artist as a social fact [...] her work involves processes that are not so much formative as constitutive."

(LAURA ERBER)

"Photography, words, narratives, and fabulations are, for Tatiana, like bodies that perform the experience of being-together, engaged in creative artistic processes. They also concern the invisible: that which cannot be captured in either images or words, but which remains imprinted on those who allow themselves to be "touched" by and to put oneself in the place of the other."

(RAQUEL TAMAIO)

ISBN 978-65-89579-01-4



9 786589 579014 >



Auto
mati
ca