



usha velasco | retrospectiva 1990/2020

Textos: André Vilaron e Marília Panitz
Edição e design: Usha Velasco
Produção: Aloísio César
Assessoria de imprensa: Fabíola Góis
Assessoria de comunicação: Luísa Molina
Webdesign: Guilherme Alarcão

Este livro é parte do projeto Acervo de Ensaios
FAC/GDF – Processo nº 00150-00005259/2018-51

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil

Velasco, Usha
Usha Velasco [livro eletrônico] : retrospectiva 1990/2020 /
Usha Velasco. -- 1. ed. -- Sobradinho, DF : Ed. da Autora, 2020.
PDF

ISBN 978-65-00-12367-8

1. Artes 2. Fotografia I. Título.

20-49196

CDD-700.770

Índices para catálogo sistemático: 1. Artes : Fotografia 700.770
Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

1. textos críticos

o avesso da documentação marília panitz	3
{ usha } andré villaron	8

2. séries

pandemia	13
[in] potência	26
[agora]	37
as luzes da cidade	50
minas não há mais	62
[aqui]	71
as coisas sonham sombras	81
lugar de paina	94
o olhar no tempo: encontros e trânsitos	109
uma outra Brasília	157
estranhamento	185
um homem e seu carnaval	200
silêncio	210
retratos do artista quando coisa	221
túnel do tempo	236
o lado oculto	243

O avesso da documentação

Marilia Panitz

Há algo em torno da fotografia que se mantém desde seu surgimento. Talvez certa mágica da operação instantânea – a impressão da imagem enquadrada pelo olhar – sustente, para nós, a ideia de que aquilo que se opera através da máquina seja a apresentação do que é visto sem a mediação da interpretação (embora estejamos sob a égide do inconsciente ótico, desde sua nomeação por Walter Benjamin).¹ Um estatuto de documento confiável. É claro que, com todos os avanços tecnológicos e o desenvolvimento da tecnologia digital, hoje disponível para qualquer um que possua um celular com câmera, desfaz-se qualquer ingenuidade quanto à manipulação do objeto capturado. Mas a associação entre fotografia e documento se mantém, mesmos com os seus diferentes usos, que incluem a produção poética da figuração construída imaginariamente ou mesmo da abstração – por apagamento, distorção ou fragmentação.

E o que dizer dos artistas que usam esse meio como opção de linguagem, debruçando-se sobre o cotidiano como tema, daquilo que se recorta das ruas ou dos interiores, onde a composição eventual aponta para uma leitura que transcende a informação?² Como classificar essa cena que desencadeia um deslizamento de sentido muitas vezes por um simples detalhe?³ Para alguns deles, há algo que se imiscui na cena mais rotineira, por montagem, ou mesmo pela retenção casual de algum elemento estranho ao que convencionalmente associamos à normalidade... um quase nada... toda a diferença.

Tal operação parece definir a elaboração das obras de Usha Velasco. Em uma das conversas que tivemos como preparação ao texto, a artista ofereceu a chave para a abordagem de seu trabalho (nada a ver com instruções de leitura!): ela não associa sua produção a fotojornalismo, seus instantâneos sempre são trabalhados com outras camadas. Do aprendizado em grupo durante os mais de vinte anos em que participou de um coletivo fotográfico, traz a observação da imagem capturada orientada pela leitura crítica (de seleção e edição); fotografar é somente o início da construção da linguagem (há que se distanciar para rever o que foi enquadrado). De seu exercício como editora de texto, traz o corte e a montagem das séries como sentença imagética. Do amor pela poesia de Drummond, Manoel de Barros e outros, aprende o atravessamento dos campos de expressão e o olhar sobre o comum que o transforma em vivência única. Da constante visita a seu passado (em memórias lembradas ou inventadas) constrói a base de seu repertório visual...

¹ Na "Pequena História da Fotografia", em *MAGIA E TÉCNICA, ARTE E POLÍTICA – Obras Escolhidas*, vol. 1, São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 91-107

² Isso já estava presente nos registros de Atget, da Paris da virada do século 19 para o 20 e, emblematicamente, no trabalho de Cartier-Bresson.

³ E não é disso que Roland Barthes trata, ao nomear o punctum (da ordem do afeto) em contraposição ao studium (da ordem da documentação em seu livro sobre fotografia, *A CÂMARA CLARA?* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984).

Assim, seus conjuntos sugerem algumas características que balizam sua produção e apresentam a linguagem que define suas opções estética e conceitual:

A SOMBRA E O REFLEXO – Sol e chuva. Noite e dia. A rua povoada de corpos e suas extensões. Na poça, o reflexo, no chão seco, a sombra se projeta em escorço. O que tais sombras e reflexos nos dizem do ser que sugerem? Esse ser que não comparece no recorte da figura deixa seu rastro. É ele que interessa. Um que pode ser qualquer um. Talvez essa seja uma das referências mais frequentes no trabalho de Usha: se o humano (aquele que nos apresenta seu ato) comparece no espaço compositivo, é por certos vestígios de sua presença. Corriqueiramente. A silhueta recortada pela luz e o espelhamento. É assim na série ‘O lado oculto’, onde as personagens deixam sua assinatura efêmera... E a paisagem, também se inscreve nas formas da efemeridade? Nesta série e em outras, como em ‘As coisas sonham sombras’, surgem as formas desenhadas pela luminosidade nas paredes, no solo, por sobre as coisas, desmaterializando a concretude das construções na cidade. Essa repetição deformada daquilo que reconhecemos, tão recorrente na obra, cria um clima de fantasia, de fantasmagoria. Estamos sob o efeito da forma eventual que compromete a permanente. Tudo se move. Tudo é parcial e fugaz. Ao falar do lado oculto, ela nos traz Drummond: “Todos os mortos estavam de pé, em círculo / eu no centro. / Nenhum tinha rosto. Eram reconhecíveis pela sua expressão corporal e pelo que diziam / no silêncio...” Lá onde se espera o espaço fantasmático da (quase) ausência de luz, a autora nos traz seu inverso: grande definição, luminosidade e alto contraste... mas o olhar segue encontrando o indefinido.⁴

O FRAGMENTO-VESTÍGIO – ‘Retratos do artista quando coisa’ pode ser lida como um autorretrato (ausente) da artista. Dentro de um viés da chamada autobiografia visual,⁵ a artista nos apresenta uma espécie de inventário das coisas que lhe são indiciais, muitas delas colhidas do chão (onde foram deixadas), cicatrizes encontradas ao acaso. A medida da presença é parte dos pés de quem observa... seus pés? Como não lembrar da imagem da boneca desconjuntada em seu vestido branco, sobre a terra vermelha, e aquele índice que são as pontas dos pés nus na parte inferior da imagem? Ou o pas de deux entre o pé descalço e o salto de um sapato semienterrado? Em seu inventário, tudo é pouco palpável, tudo é momentaneamente seu, guardado como registro,⁶ as coisas que marcam a artista, que a constituem. Em todo caso, restos.

O CHÃO COMO REFERÊNCIA – Se o humano se torna ereto para abandonar a sua animalidade, e, com o olhar lançado para o mundo e para o alto, reivindica a transcendência, é no chão que ele se apoia para adquirir a nova posição. Mas é para o chão que ele volta

⁴ DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos, POESIA E PROSA, vol. único, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992, p.356. E não é essa a lição fundamental da pintura e da gravura de Goya, já no fim de sua vida?

⁵ Como propõe a teórica da arte Ana Maria Guasch, a respeito da autobiografia contemporânea como uma espécie de tipologia do sujeito, muito mais do que um relato de si. Em AUTOBIOGRAFIAS VISUALES: del archivo al índice, Madrid: Siruela, 2009.

⁶ Há um retrato criado, em 1942, pelo grande pintor de marinhas, o marinheiro José Pancetti, em que figuram, ao centro, sua esposa Anita, cercada pelos seus quadros, livros ilustrados pelo artista, um vaso com um girassol e algumas frutas estranhamente colocadas ao redor do vaso. Não se trata de elementos de uma casa. O que cerca a modelo são índices biográficos do pintor. Um autorretrato por extensão. Ver, HERKENHOFF, Paulo, ARTE BRASILEIRA NA COLEÇÃO FADEL: da inquietação do moderno à autonomia da linguagem, Brasília/Rio de Janeiro: CCBB, 2002

naquilo que garante sua sobrevivência... sob seus pés.⁷ Quando ele lança seu olhar somado a esta prótese em que se transformaram os equipamentos de captura da efemeridade da visão, há um horizonte que se descortina para ele. E há o chão... cuja concretude é invisível aos nossos olhos. Não aqui. E nem em boa parte do trabalho de Usha... esse olhar para baixo tem algo de telúrico e paradoxalmente de onírico. Restos de outro tempo e restos dos tempos que virão, ali, deixados para (não) vermos. Há uma foto da série 'Lugar de paina' que é emblemática dessa operação recorrente: um par de velhas botas quase disformes, sem cadarços, abandonadas na beira de um semicírculo desenhado pelo bueiro que, todavia, não vemos; sobre eles, galinhos secos caídos do que se sobrepõe à calçada – a árvore frondosa que também não vemos –, simples traços que emulam a paisagem urbana (de um passado impossível de rastrear). Em 'Uma outra Brasília', os pés percorrem as calçadas, jardins, ruas da cidade nova (entre eles, aqueles mesmos que parecem como índice, na série dos retratos do artista-coisa). Em algumas imagens, caminha-se sobre o chão de pétalas rosas das paineiras, tão comuns por aqui... restos das copas enfeitadas, presságio das pequenas nuvens-painas que cobrirão o solo, em breve.

OS OLHOS EMBAÇADOS VEEM MAIS? – Há um recurso inaugurado pela fotografia surrealista que opera certo desfoque como escolha expressiva (de linguagem).⁸ 'Estranhamento' e 'Um homem e seu carnaval' revisitam tal operação pelo uso de um expediente aparentemente simples: a interposição de um plástico transparente entre os olhos (o da fotógrafa e o da câmera) e o objeto. Porém, há uma sutileza na operação que faz toda a diferença e conduz o olhar que lançamos às séries de fotos: o foco incidental. No carnaval, ele está

justamente... nos olhos dos foliões. E como eles podem “desafinar” a folia, a pressuposta alegria, como podem ser assustadores! Nos estranhamentos, como evoca o próprio título, o efeito do embaçamento pode ser mais complexo, já que não há um motivo recorrente, uma temática que perpassa a coleção. Toda definição parece ocasional, não porta um discurso que a defina nem um assunto que alinhe as imagens propostas... o que as une é o próprio desfoque, a suspensão que sentimos ao atravessar o conjunto de visões deslocadas.

A MEMÓRIA PROSPECTIVA: INVENTAR PARA NÃO ESQUECER – Fotografia, documento, memória: registro visual que torna os fatos perenes, inclusive para quem não os viveu. Será? Não é esta a grande questão para a história e para a documentação, de maneira geral? Que toda a construção de linguagem é perpassada por ideologia, pela subjetividade do documentarista? Toda memória não é também construção? A memória de que tratamos aqui traz outros ingredientes de subjetivação. Ela é pessoal e idiossincrática... e é prospectiva (não o será toda memória e todo objeto de arte, lançados para um fruidor futuro?) 'O olhar no tempo: encontros e trânsitos' é um

⁷ Georges Bataille nos oferece uma profunda reflexão sobre este ilusório abandono da horizontalidade e o esquecimento do que o mantém vivo. Sua obra se desenvolve em um sentido de recuperação e desvelamento da animalidade do homem como forma de torná-lo humano. E isso depende de sua posição...

⁸ Em um de seus textos sobre a fotografia surrealista, "Corpus Delicti", Rosalind Krauss propõe que "A fotografia surrealista é com efeito artificial no seu mais alto grau, e isso mesmo quando não utiliza sobreimpressão, solarização, dupla exposição ou o que mais sei eu. Poderia se dizer que esta artificialidade é que garante que uma fotografia seja qualificada como surrealista (...). Assim, tudo em que coloca os olhos é sempre visto e já construído através de uma curiosa transposição do objeto olhado em um registro diferente. Vemos o objeto por meio de um ato de deslocamento, definido por um gesto de substituição". O FOTOGRAFICO, Barcelona: Gustavo Gigli, 2002, p. 199.

projeto de intervenção com fotografias no espaço urbano, contemplado com o prêmio Marc Ferrez, da FUNARTE, em 2010. Ele é composto por grandes cartazes lambe-lambe que reproduzem antigas fotos de família, cujo tamanho se aproxima da medida real dos retratados, “invadindo” o cotidiano dos passantes, em uma perspectiva de apagamento entre o espaço privado das recordações e o público, do reconhecimento do retrato como de cada um, por semelhança na linguagem das lembranças familiares. Íntimos, sem nunca terem sido vistos antes; contemporâneos, embora de um tempo outro. Aqui, a artista põe em operação um expediente de que lança mão em vários momentos e que caracterizam seu trabalho: uma poética da intimidade que se oferece sem reservas. Já em ‘[aqui]’, a aparição das fotos familiares antigas no tempo atual se dá na própria fotografia, com colagem digital. As paisagens do seu lugar de enraizamento (o meio rural de Minas e Goiás) ou de algum sucedâneo daquilo que foi um dia (como em outra série, ‘Minas não há mais’) são atravessadas pelas pequenas fotos em preto e branco e contorno de linhas irregulares (tão conhecidos por todos, possuídos por quase todos). Elas flutuam sobre o horizonte. Em conversa sobre as questões das narrativas temporais, ela me diz que a fotografia é “uma janela aberta para um tempo não linear”.

DOIS, TRÊS, UM – “...o mecanismo da collage pode servir com um útil paradigma. Em todo curso introdutório de antropologia, e na maioria das etnografias, são produzidos momentos nos quais distintas realidades culturais são retiradas de seu contexto e submetidas a uma perturbadora proximidade”.⁹ Essa justaposição espaço-temporal que torna a leitura “perturbadora” pode ser experimentada na fruição das séries ‘Silêncio’ e ‘Minas não há mais’. Na primeira, uma

imagem de certo tempo e lugar é rasgada e atravessada, em seu centro, por outra de outro momento. Assim emparelhadas em três partes, sua proximidade as torna (quase) uma só. Mas esse amálgama nunca se funde efetivamente e a diferença fica flutuando entre nossos olhos ... como toda memória atualizada (inventada?). A horizontalidade da imagem, porém, desenha um horizonte onde depositamos o olhar. Operação semelhante constrói a segunda série, justaposta em duas partes iguais, onde são colocados lado a lado (fundidos) fragmentos de diferentes capturas durante um percurso na terra ancestral. Recolhidas em um mesmo tempo e de um mesmo espaço, elas apresentam a impossibilidade de uma narrativa linear (daquelas dos registros de viagens afetivas). É vivência de estranhamento.

O OBJETO NA (DA) FOTOGRAFIA – A partir das práticas de colagens e fotomontagens, a artista estende sua pesquisa com materiais e técnicas para a estampa e a costura, para os suportes diversificados e o alargamento da ideia de fotografia, onde a manualidade transforma a imagem digital. Em ‘As luzes da cidade’, ela visita as marcas deixadas por Athos Bulcão (e, incidentalmente, Volpi) na cidade onde vive. Nada a ver com documentação da obra. São os padrões emblemáticos do(s) artista(s) que comparecem em uma operação de superposição de duas fotos de lugares comuns, onde o registro que

⁹ Neste magnífico texto do antropólogo James Clifford, chamado “Sobre o surrealismo etnográfico”, o autor aproxima o nascimento da disciplina como a conhecemos hoje aos diversos movimentos culturais da Paris dos anos 1920, e suas influências cruzadas na determinação de campos de conhecimento. No centro dessa transformação está Georges Bataille e a ideia da collage, em ambos campos, define uma prática artística que se renova na contemporaneidade. Em CLIFFORD, James A EXPERIÊNCIA ETNOGRÁFICA: ANTROPOLOGIA E LITERATURA NO SÉCULO XX, Rio de Janeiro: UFRJ, 2002 p. 146.

encobre o outro vem recortado pelos padrões de azulejos e quadros, deixando ver algo do que está embaixo (como não lembrar da artesanaria das molas).¹⁰ Há outra série onde as imagens são aplicadas (costuradas) sobre chita, criando objetos que nos lembram as colchas em patchwork, belas obras estendidas sobre as camas do Brasil rural. Experiência de materiais, encontro de tecnologias de tempos distantes. Esses que a artista se esforça para aproximar.

Como um avesso da documentação, Usha nos oferece pistas. Em sua poética autorreferencial, nos absorve para dentro de sua narrativa... como (co)autores de histórias que (des)conhecemos.

¹⁰ Bordado feito por superposição de tecidos de cores diferentes, e recortes que deixam ver as camadas anteriores. Originários das Guni Yala, do Panamá, mas presente em toda América Central. As aldeias são governadas por mulheres e tradicionalmente é permitida a opção transgênero.

{ Usha }

André Vilaron

Escrever sobre fotografia é adentrar um universo muitas vezes movediço, de convicções diversas e sem espaço para desenvolvimento de manifestos precisos. É bom que seja assim e, precisamente por isso, ela é fascinante, porque não nos traz certezas, antes dúvidas.

Há muito a fotografia deixou de ser considerada tão-somente uma técnica e, por conseguinte, a destreza ou a habilidade do fotógrafo não somente pouco importam, como não são questões centrais. Em contraponto a suas operações, ela (sim, a fotografia, essa palavra feminina) seria muito mais um meio que orienta o fazer poético das questões da arte. Derivada da ‘camera obscura’, surge como tecnologia no começo do século 19, mas já nas décadas seguintes ela adere a sentidos mais complexos e de difícil compreensão.

Susan Sontag a define como “uma arte elegíaca, crepuscular”,² uma vez que dialoga com nostalgia, memória e morte ao testemunhar a inexorável dissolução do tempo. Traz em si a vulnerabilidade e a mutabilidade dos seres e das coisas. Então, nos damos conta de que a fotografia é ela mesma um gesto de memória, um dispositivo que aciona em nós a ideia de tempo.

Um tempo que é não-linear: são tempos que se entrecruzam em perspectivas múltiplas, em direções diversas, e que na fotografia en-

Meu tema é o instante? Meu tema de vida. Procuo estar a par dele, divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou e precários os momentos – só me comprometo com a vida que nasce com o tempo e com ele cresce: só no tempo há espaço para mim.

Clarice Lispector¹

contram-se em uma imagem que é, na sua estática, da ordem de uma imagem-tempo. Passado, presente e futuro, uma tríade não-linear que nos arrebatam como em um sonho; e que, se por um lado é impregnada de passado, ao ser mostrada, apresenta-se, projeta-se e vem-a-ser, como potência.

O fotojornalismo e a fotografia documental foram preponderantes em boa parte da história da fotografia brasileira. Nos anos 1990, ainda eram comuns discussões sobre a necessidade de se manter a borda preta do frame na cópia fotográfica, demonstrando a habilidade do fotógrafo no enquadramento original, sem cortes; ou debates sobre as preferências pelo uso do filme preto e branco ou colorido. A imagem em tons de cinza, por distanciar-se um pouco do referente, era vista por muitos como mais artística, embora fotógrafos como William Eggleston, Stephen Shore, Miguel Rio Branco, Claudia Andujar, George Love e tantos outros já há muito apontassem para outras direções.

¹ LISPECTOR, Clarice. *Água viva*; organização e prefácio de Pedro Karp Vasquez. – 1ª. Ed. – Rio de Janeiro: Rocco, 2019, p. 28.

² SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. 1ª. Ed. - Lisboa : Publicações Dom Quixote, 1986, p. 24.

Minha geração, a mesma de Usha Velasco, vivenciou o questionamento dessas provas de verdade das quais se nutria a fotografia documental, que era fortemente influenciada pela escola advinda das redações de jornais diários. No Brasil, se a rígida demarcação dos territórios da arte e da fotografia perdia força desde os anos 1970, é especialmente em meados da década seguinte e ao longo dos anos 1990 que surgiram trabalhos que viriam a transformar em definitivo o campo da fotografia, ao se colocarem como antípodas da obsessão pela realidade, subjetivando o processo criativo.

Simultaneamente e em sintonia com o que era proposto no exterior por artistas como Cindy Sherman, Thomas Ruff e Nan Goldin, aqui a fotografia passa a ser atualizada em seus processos, suportes e temas, para além do que já havia sido colocado em xeque pelas vanguardas ao longo do século 20. Desta forma, ela foi expandida na direção da imagem artística, por meio de exposições, livros, instalações, projeções audiovisuais e performances que a posicionaram no centro das questões relativas à arte. Os temas sociais, até então majoritários, deslocam-se em parte para questões individuais, de gênero, afetos, memórias, autobiografias, narrativas ficcionais e apropriação de arquivos. Rosângela Rennó, por exemplo, propôs-se a não produzir novas imagens e sim apropriar-se de acervos anônimos existentes, reabrindo o processo e ressignificando o fazer fotográfico.

Os primeiros trabalhos de Usha Velasco surgem nesse contexto. Eles propõem ao espectador caminhar pelas trilhas do tempo e da imaginação e exploram as possibilidades de resgate do inconsciente. Como a criança que brinca descalça no sítio dos avós em Rialma, no interior de Goiás, e sobe na janela da casa para encontrar,

do outro lado, as sombras, árvores e bancos de rua do Plano Piloto, em Brasília. Usha percorre esses caminhos e sabe que o trânsito pelo espaço-tempo é a própria matéria-prima com a qual a fotografia se desenvolve e apresenta suas possibilidades.

A Brasília de Usha, presente em várias de suas séries, como 'As luzes da cidade', em que intervém, modifica e se faz presente, não é a capital política do país. Nem tão pouco a cidade-monumento planejada e projetada, local de uma modernidade utópica que, nos anos 1960, apontava para o futuro e com ela o Brasil. A sua Brasília está dentro dela: é uma cidade-afeto, projeta-se como continuação da infância, é quase uma cidade do interior, com sua gente, bosques, janelas e calçadas repletas de folhas das árvores.

No entanto, em uma dupla afetação, o projeto utópico de Brasília, no qual a arte atravessa a cidade em sua estética, arquitetura e urbanismo, também cruzou sua trajetória; quando, ainda criança, nas festas de fim de semana em escolas públicas, entre uma brincadeira e outra, deparou-se com painéis de azulejos de Athos Bulcão. Esta relação com a arte presente na própria configuração da cidade deixará suas marcas naquela criança recém-chegada do interior.

Filha de pais jornalistas, o fato de não ter cursado artes plásticas, como queria, não a impediu de ter dado os primeiros passos na fotografia na Universidade de Brasília, especialmente a partir das aulas de Luis Humberto. Sim, tudo é possível, e Usha passa a refletir sobre as possibilidades de seu processo criativo encontrar espaço também no banal, no cotidiano, na casa, no corpo. Em 'O lado oculto' (1987-1990), ela procura por cenas e pessoas, muitas delas propo-

sitalmente não identificadas, pelo enquadramento ou composição de luzes-sombras-reflexos-claro-escuro. É uma forma de buscar, pela fotografia, o desconhecido, e procurar entender qual é seu lugar, como artista e pessoa.

Na construção do universo onírico de seus trabalhos, outra referência é o fotógrafo e colecionador Joaquim Paiva, de quem ouviu diversas vezes a palavra que é uma ideia-força da fotografia expandida para o campo das artes visuais: ousadia. Como colecionador e pesquisador, sabia que desde o início do século XX nomes como André Kertész, Dora Maar e Manuel Álvarez Bravo mostraram que o inconformismo, a apropriação, a subversão ao enquadramento e a imperfeição técnica, intencional ou involuntária, ampliavam os limites da fotografia. Como diz John Szarkowski ao se referir aos fotogramas de Man Ray, “a fotografia é uma invenção visual”.³ Descumprir as regras do aparato técnico, ousar, sempre.

Liberdade, ousadia e convicção é o que Usha buscará em sua produção artística, é o que balizará seus trabalhos e lhes dará coerência. Por meio de tramas e entrelaçamentos, sua intuição faz com que cada série se atualize a partir do que já foi realizado e aponte novas reflexões. No limite, seria possível pensar que estas trazem, de alguma forma, as mesmas proposições e se apresentam não como verdades e sim, a partir de um olhar libertário, como perguntas, muitas perguntas. É o caso da imagem do rapaz pendurado nos fios, de cabeça pra baixo, sorridente, em ‘O lado oculto’. A liberdade é uma possibilidade? É possível a felicidade nas coisas simples, em momentos banais? Em um mundo tão desigual, ser feliz é, ao menos, uma possibilidade que deveria estar como potência em todos (as) nós.

‘Túnel do tempo’ (1998) e ‘Minas não há mais’ (2018) têm tratamentos diversos e são distantes no tempo de sua trajetória. No entanto, se complementam e em ambas está ali, de forma muito marcante, a artista, cuja presença podemos notar quase fisicamente. Em ‘Minas não há mais’, ela revisita a cidade natal de seu pai. Encontra vestígios e também o silêncio. Janelas fechadas, pessoas saindo do quadro da imagem, ruas vazias, a fotografia consegue alcançar também as perdas. E aqui, novamente, ela se faz presente, em autor-retrato. É também parte dessa história. As séries que mostram autor-retratos e imagens em que há algum detalhe de seu corpo expõem diretamente essa presença, mas não são os únicos exemplos. Há sempre rastros de memória, nostalgia e luto; e também da própria fotografia, da liberdade e da vida.

As memórias de família e da infância chegaram às pessoas que passavam pela rodoviária do Plano Piloto de Brasília e espaços como o Conic e a SQN 415 por meio de ‘O olhar no tempo: encontros e trânsitos’, intervenção urbana de Usha vencedora do Prêmio Marc Ferrez de Fotografia, da Funarte, em 2010. São fotografias do acervo da família, registradas entre as décadas de 1920 e 1940 pelo bisavô, Afrânio Ribeiro, e por seu genro, o avô de Usha, Hélio Velasco, farmacêutico por profissão e fotógrafo amador. Coladas pela cidade, em formatos grandes, instigaram reações diversas do público, interagindo afetivamente com as pessoas que passavam. Que diálogo, no

³ SZARKOWSKI, John. Modos de olhar – 100 fotografias do acervo do Museum of Modern Art, New York. Edição em português – São Paulo : Museu de Arte Moderna de São Paulo – Centro Cultural Banco do Brasil, 1999, p. 82.

tempo e no espaço, proporciona o retrato da menina Dirce Velasco, de 1929, no qual a figura da imagem olha e é olhada pelas pessoas que atravessam o sinal da rodoviária de Brasília? E a senhora de idade que detém o olhar atentamente para aquela menina do retrato, ela que sequer tinha nascido em 1929? Em uma das imagens, o casal Hélio e Dirce Velasco olha e sorri, de lá das Minas Gerais de 1943, para as pessoas em Brasília, quase setenta anos depois. Enigmática, a imagem fotográfica possibilita o diálogo impossível, ou seria possível o contato e a sobreposição de diferentes tempos no espaço?

Ao ver o ensaio 'Túnel do tempo' (1998), lembrei-me da introdução de A Câmara Clara, de Barthes,

Um dia, há muito tempo, dei com uma fotografia do último irmão de Napoleão, Jerônimo (1852). Eu me disse então, com um espanto que jamais pude reduzir: 'Vejo os olhos que viram o Imperador.' Vez ou outra, eu falava desse espanto, mas como ninguém parecia compartilhá-lo, nem mesmo compreendê-lo (a vida é assim, feita a golpes de pequenas solidões), eu o esqueci.⁴

No ensaio, a apropriação de imagens da família nos possibilita adentrar as trilhas abertas pela fotografia, que rompem de forma irreversível as fronteiras do tempo e do espaço. Usha torna possível estarem juntas, aqui e agora, ela adulta, e sua avó, criança; olha e é observada por outras crianças retratadas pelo bisavô; sente a presença, ao seu lado, da pequena Dirce, que muitos anos mais tarde se tornaria sua avó; e sugere uma tentativa de diálogo com aquele que viria a ser futuramente (e no passado) seu avô.

Segundo David Levi Strauss, a sintaxe da fotografia "é menos contida que sua gramática, e por isso é importante a maneira como

as imagens se combinam".⁵ Em séries como 'Túnel do tempo' (1998), 'Silêncio' (2007), '[aqui]' (2014-2017) e 'Minas não há mais' (2018), recursos de colagem, apropriação de imagens de arquivo e apresentação de dípticos, trípticos e múltiplos sublimam as características que marcam a fotografia. Em outras, como 'Estranhamento' (2009), a edição é precisa: a utilização da paleta de cor, o uso de um anteparo na lente e o conjunto das imagens levam o olhar hesitante ao limite da sensação de incômodo e inadequação à realidade.

Usha recorre também à literatura, especialmente a poesia, para estabelecer um diálogo com sua produção artística. É como se sua fotografia guardasse um desejo de poesia. Drummond, Manoel de Barros, Alice Ruiz, Leminski, Torquato Neto, Hilda Hirst, Cecília Meireles. Com Manoel de Barros, "achei minha casa", diz. Uma de suas principais séries, 'Retratos do artista quando coisa', é quase uma homenagem ao poeta.

Fui criado no mato e aprendi a gostar das
coisinhas do chão –
Antes que das coisas celestiais.
Pessoas pertencidas de abandono me comovem:
tanto quanto as soberbas coisas ínfimas.

Manoel de Barros⁶

⁴ BARTHES, Roland. Idem, p. 11.

⁵ STRAUSS, David Levi. A bela e a fera, bem entre os olhos. In: Rio Branco, Miguel. Bela, a fera / fotografias de Miguel Rio Branco; ensaio de David Levi Strauss; posfácio de Lélia Wanick Salgado e Sebastião Salgado. – São Paulo : Companhia das Letras, 1998, p. 7.

⁶ BARROS, Manoel de. Retrato do artista quando coisa. São Paulo : Editora Record, 1998.

Em 'Retratos do artista quando coisa', seu interesse está nos detalhes, nas coisas abandonadas e ínfimas, como na poesia. A sensação de sua presença molda as imagens, de forma que é quase possível escutá-la no silêncio. No entanto, da mesma forma que em 'As coisas sonham sombras', em seu mistério, ela não se revela por completo – é percebida na minúcia, como um vestígio. "Meu processo criativo é pura sombra", diz. E recorre novamente à poesia,

o primeiro plano
passa a pano de fundo
o que é o fundo?
o que é a figura?
o que é a coisa?
o que é a sombra?

em toda arte
as coisas sonham sombras

Alice Ruiz⁷

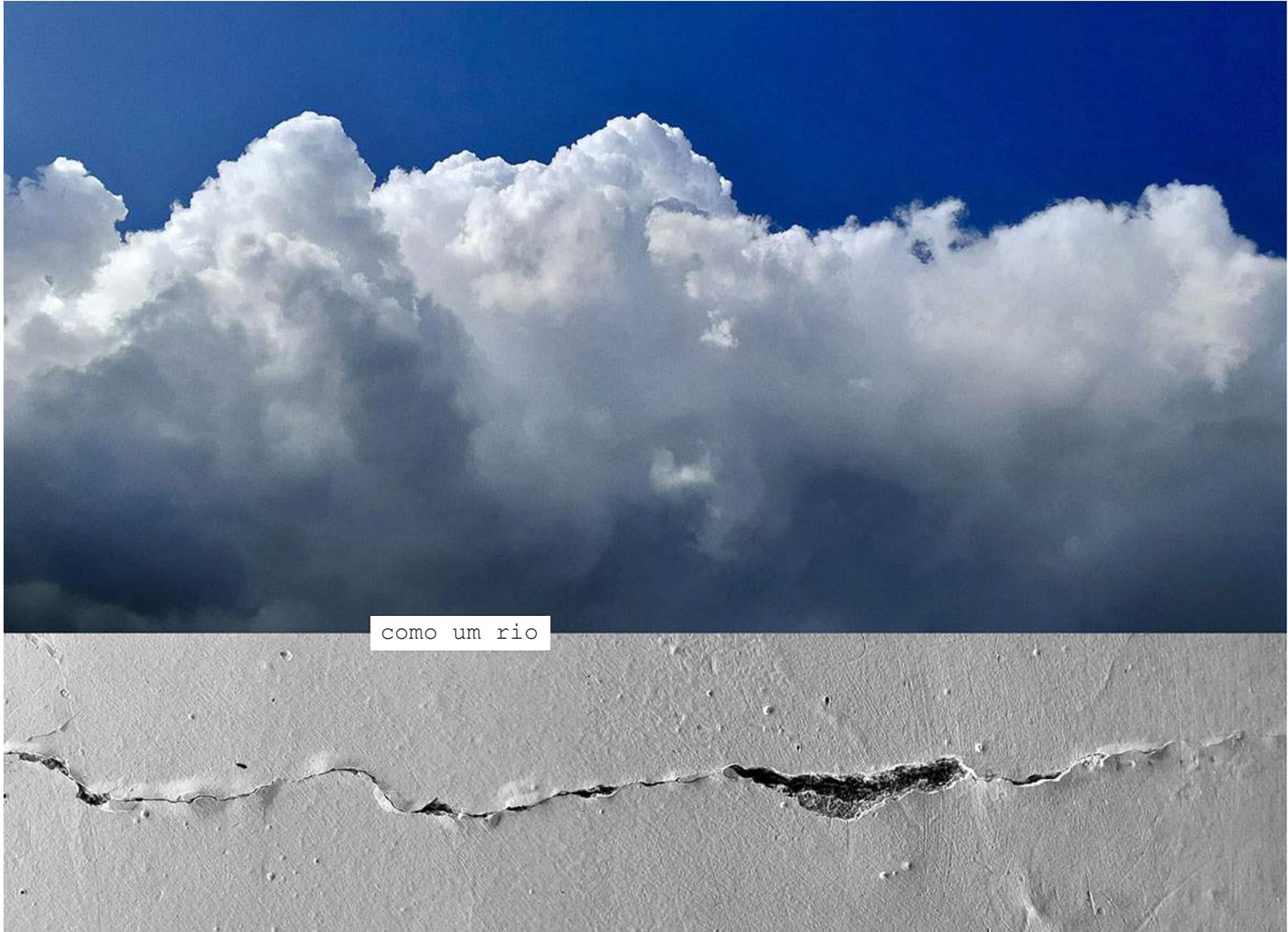
Conheci Usha pessoalmente anos depois de conhecer seus trabalhos, que eu tinha como referência de exposições e livros, e também da intervenção 'O olhar no tempo': a imagem da menina-anjinho estampada na lateral do prédio do Conic representava muita coisa naquele local e tornou-se também para mim uma imagem-afeto do cotidiano da cidade. Usha são várias e seguem em direção ao tempo. Ela ainda traz a experiência da criança, que se encantou com a beleza da obra de Athos Bulcão, e da neta, cuja produção artística a avó incentivava e que herdou do avô o amor pela fotografia; é também a filha mais velha, irmã, mãe e, agora, avó, ela própria percorrendo na vida, como em seus trabalhos, os múltiplos papéis que se deslocam no espaço e no tempo e que definem a sua poética. Nesse processo, por ser orgânica, sua criação artística certamente a acompanhará em seu desejo de estar cada vez mais próxima dela mesma e encontrar respostas, na arte, aos seus temas de vida.

⁷ Projesombras (Nós), de Alice Ruiz. Disponível em < <https://www.escritas.org/pt/livro/alice-ruiz> > (acesso em 20 de janeiro de 2020).

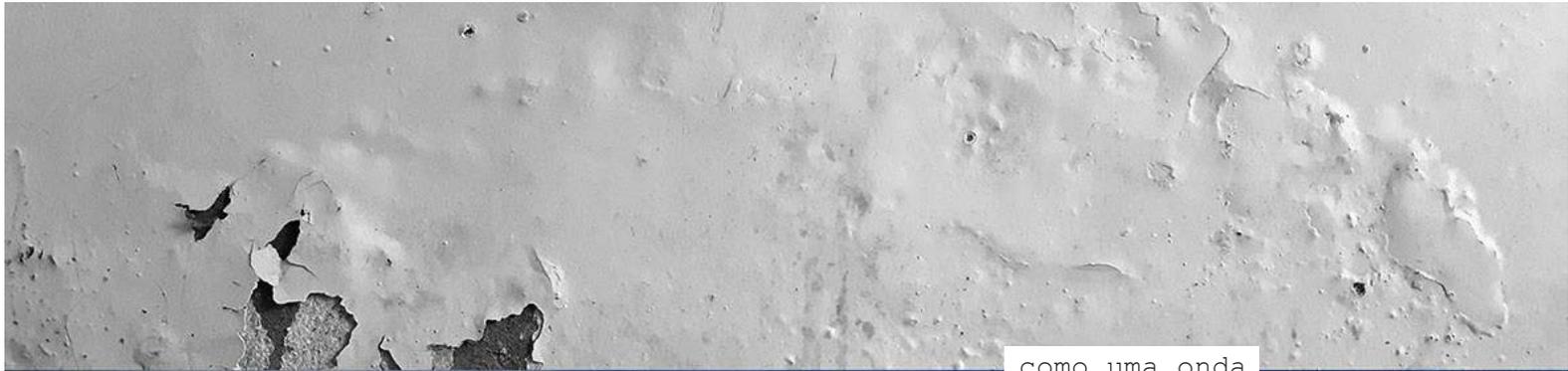
pandemia
2020

ou

são mais de 160 mil mortos
[título para atualização diária]

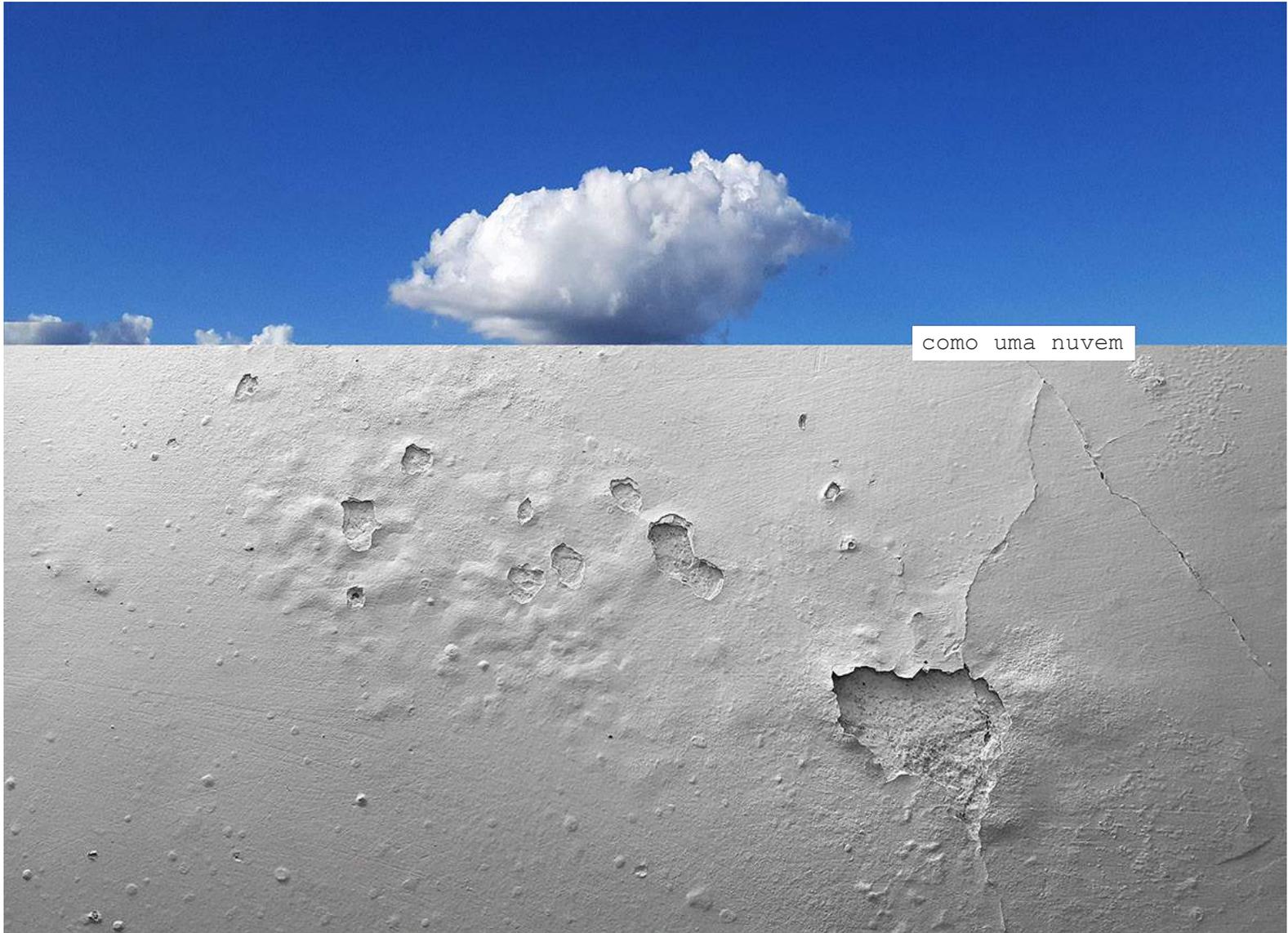


como um rio

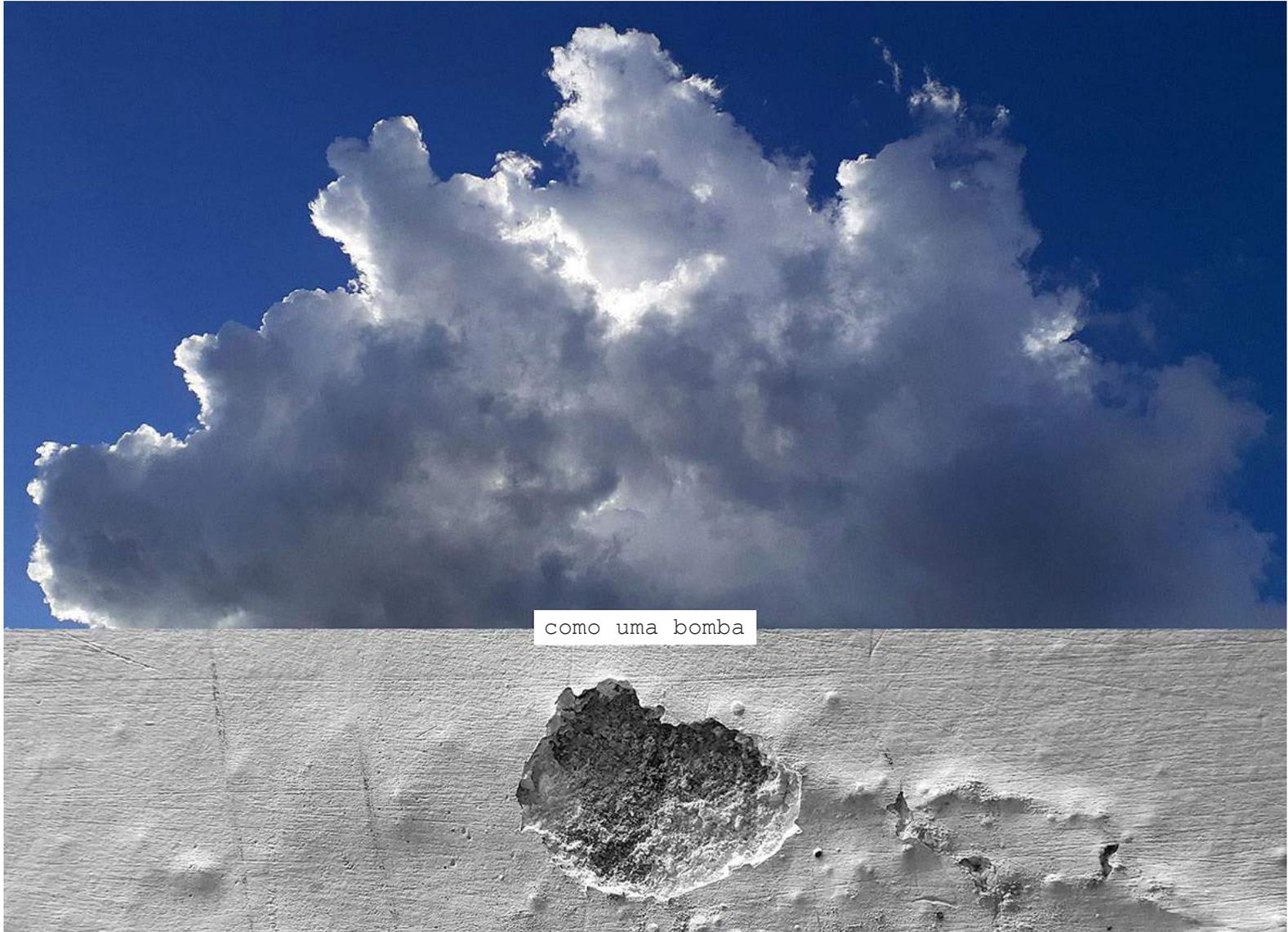


como uma onda

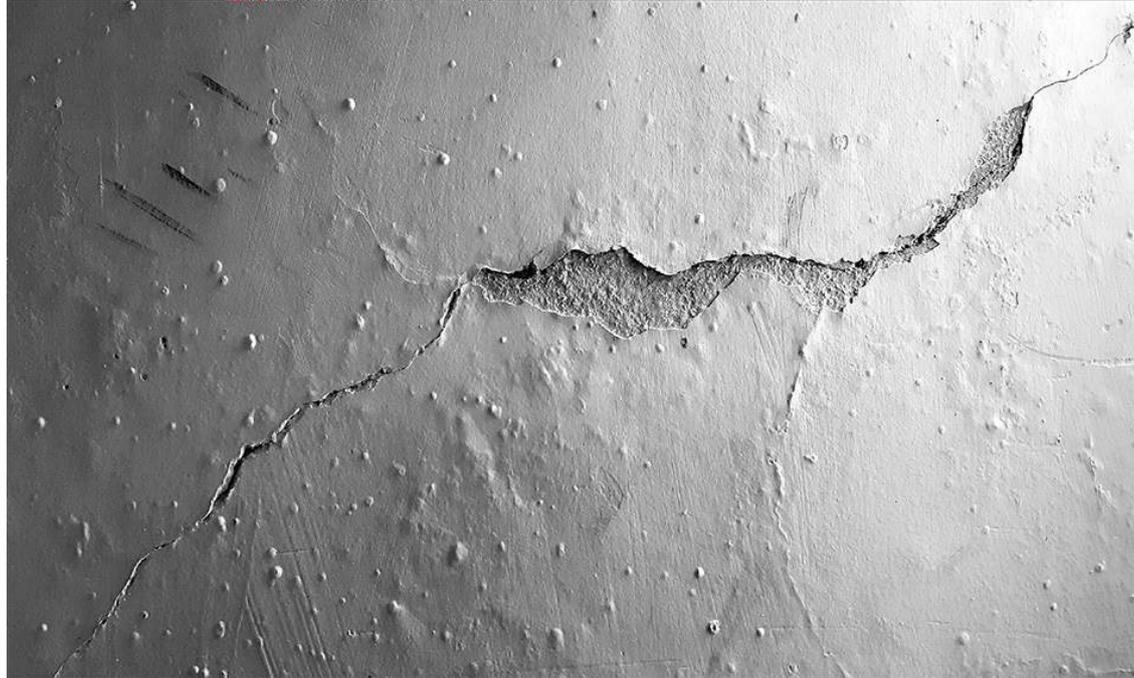
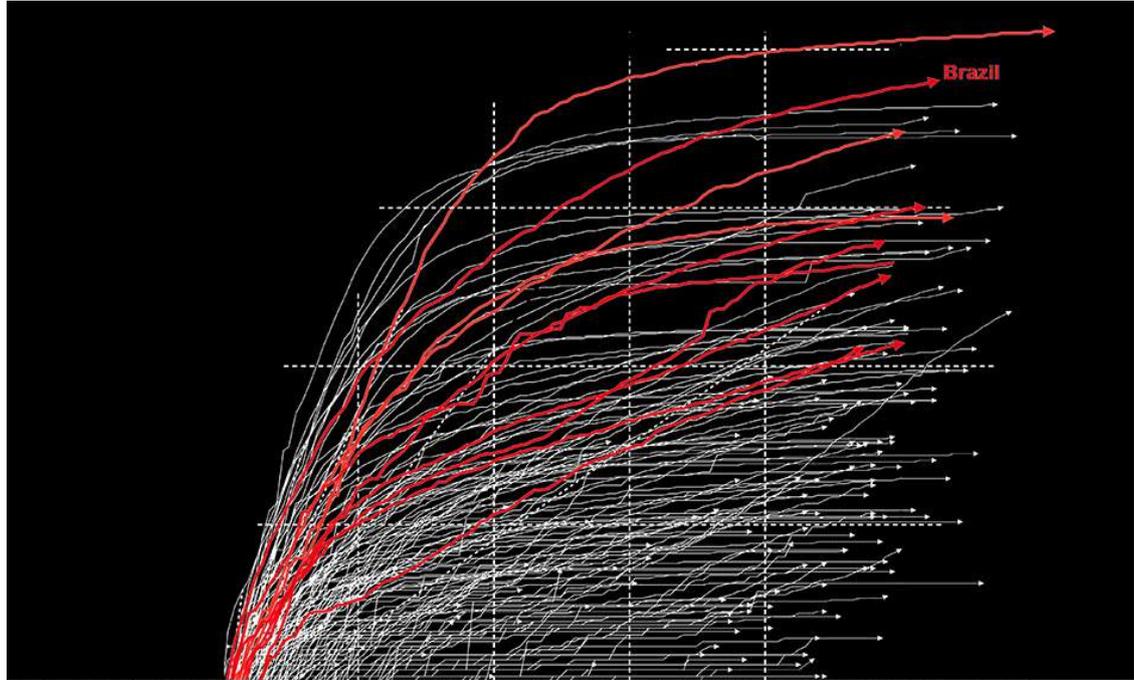


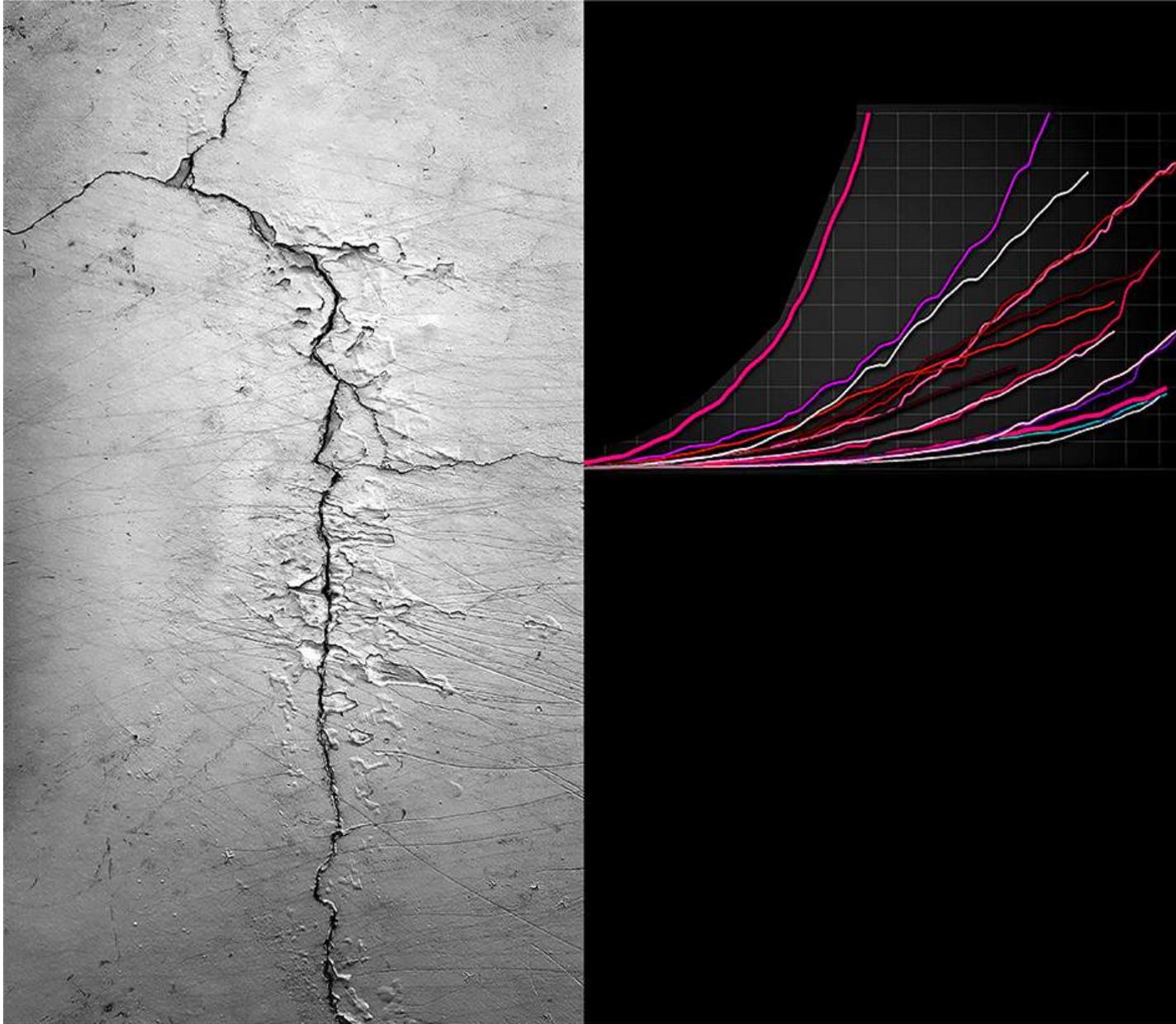


como uma nuvem

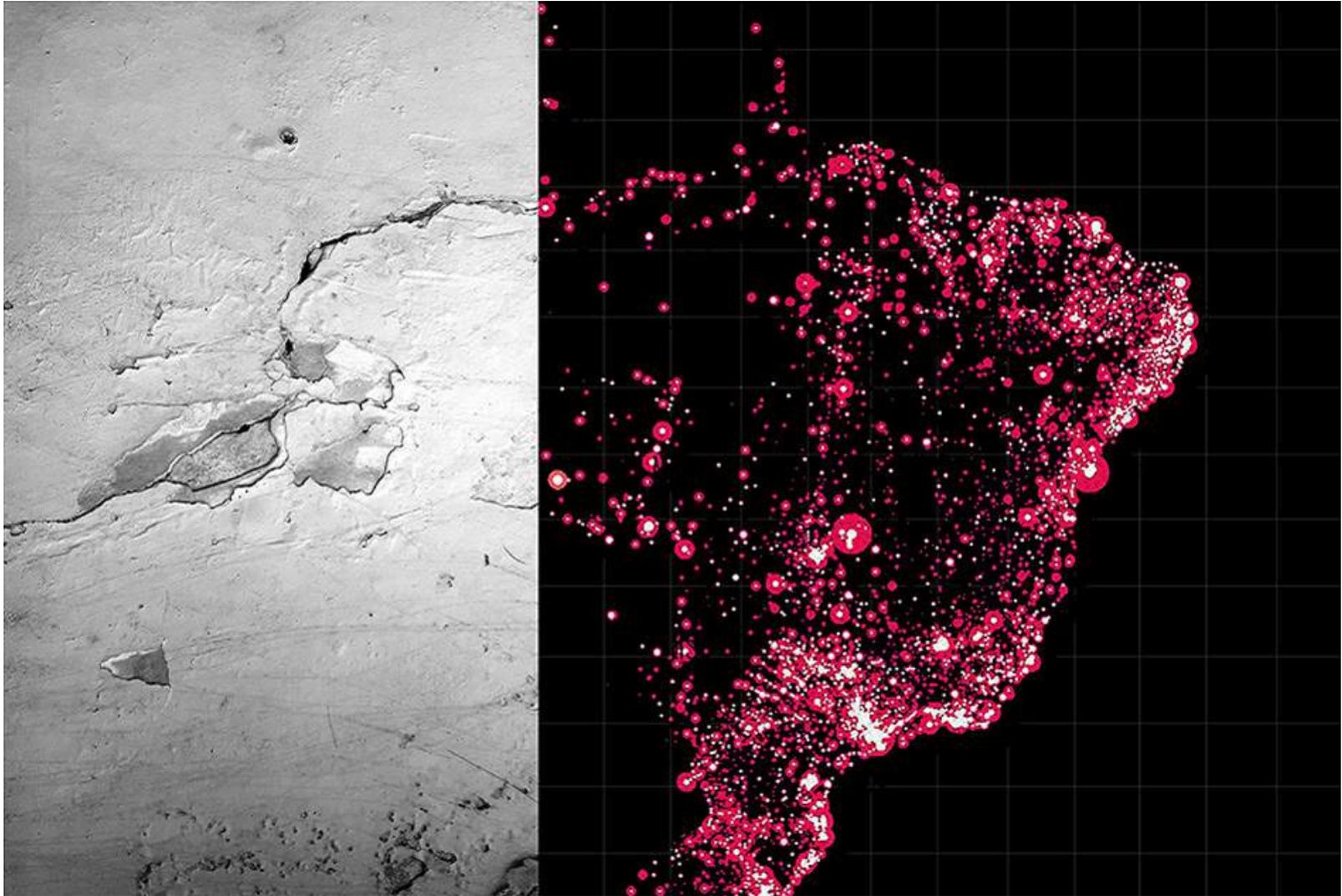


como uma bomba









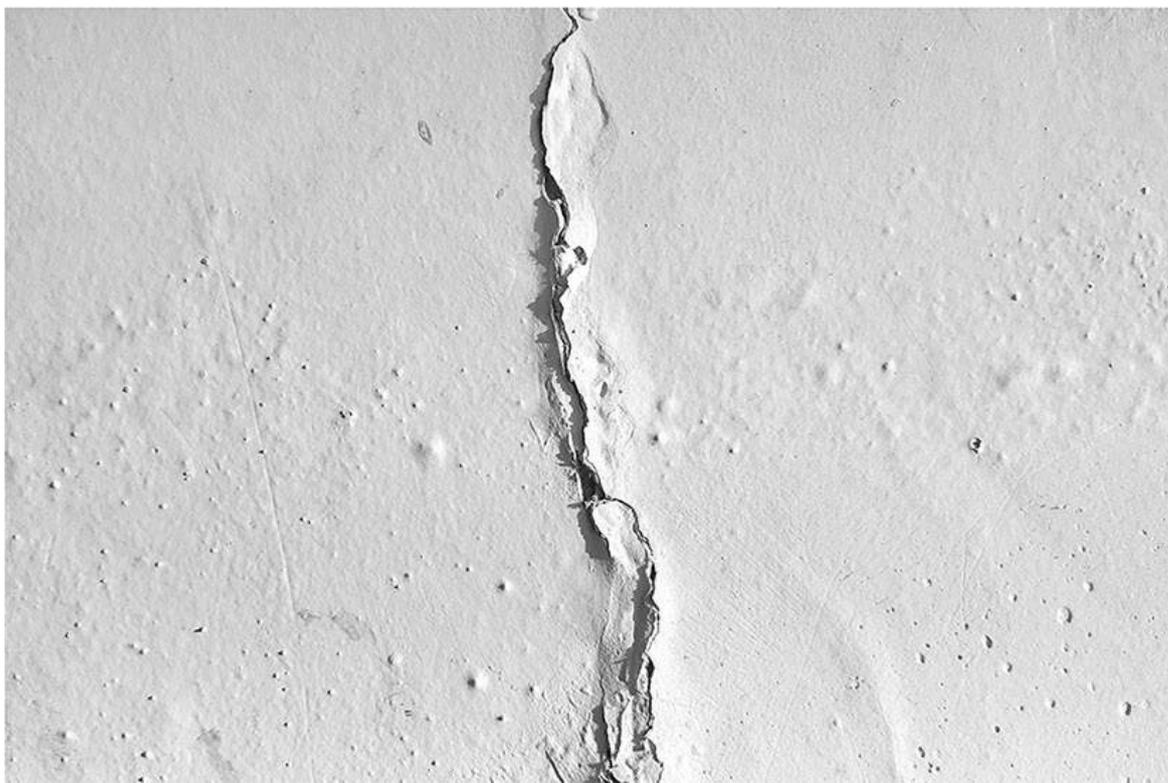


VERDADE: 1. O que está de acordo com os fatos ou a realidade. 2. Coisa, fato ou evento real.





REAL: 1. Que existe realmente; verdadeiro. 2. O que as coisas realmente são; realidade.



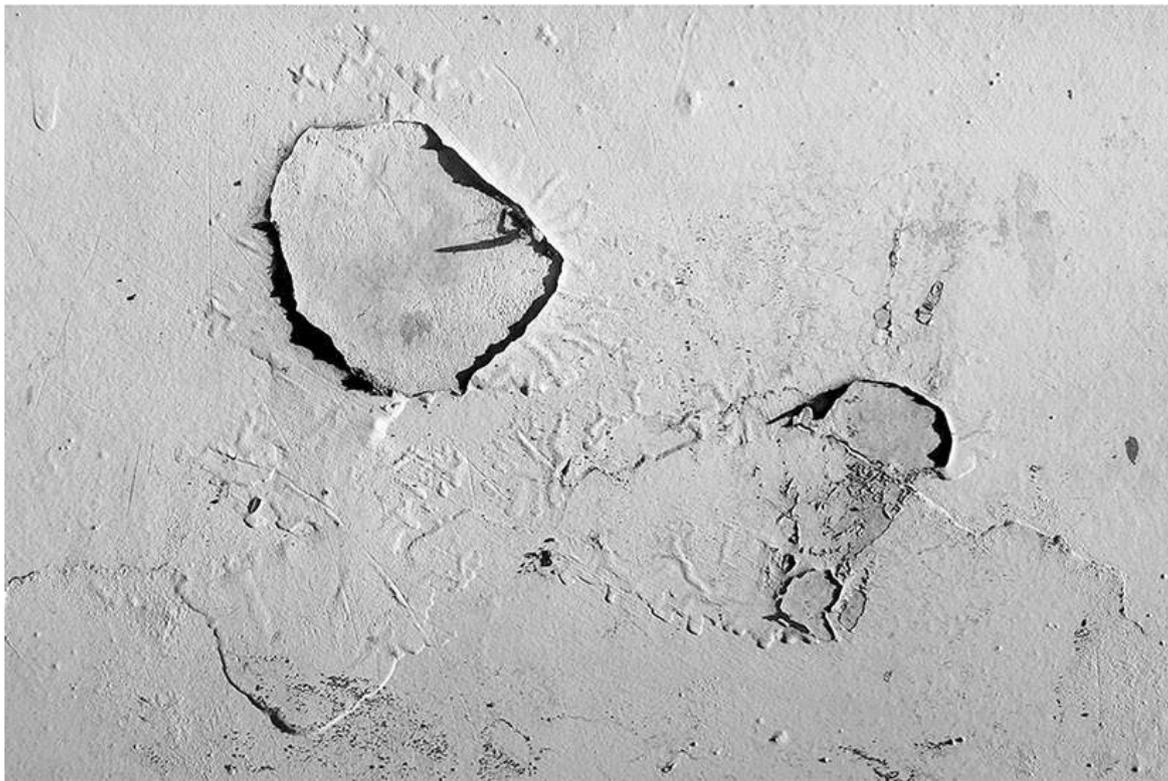


REALIDADE: 1. O que realmente existe; fato real; verdade. 2. O conjunto das coisas e fatos reais.





FATO: 1. Ação ou coisa feita ou em realização. 2. Algo que pode ser constatado; verdade.



[in] potência
2020

Série realizada durante o segundo e o terceiro mês de quarentena. Fala sobre mobilidade, liberdade e possibilidades – ações na inação, potências na impotência.



sonhei que ensinava uma amiga a voar

sonhei que era carnaval



e eu não conseguia fazer minha fantasia



sonhei que era um zumbi com superpoderes



sonhei que no meu guarda-roupa nenhuma roupa era minha



sonhei que um velho me mandava beber água da nascente



sonhei que nadava em círculos com os golfinhos

sonhei que desenterravam o homem que eu tinha matado





sonhei que pulava um muro

montada num cavalo bravo

sonhei que era guerrilheira nos anos 70



sonhei com cavalos bravos que não aceitavam arreio



[agora]

2020



eu bebê e eu aqui [agora]

tentando tocar o tempo



aqui [agora] havia [há]

a foto de um antepassado



o tempo passa e permanece

como o rio



entrando no rio do tempo

o rio da minha infância

[que se chama rio das almas]



em 1970 [2020] eu sentia [sinto]

que os tempos eram [são] sombrios



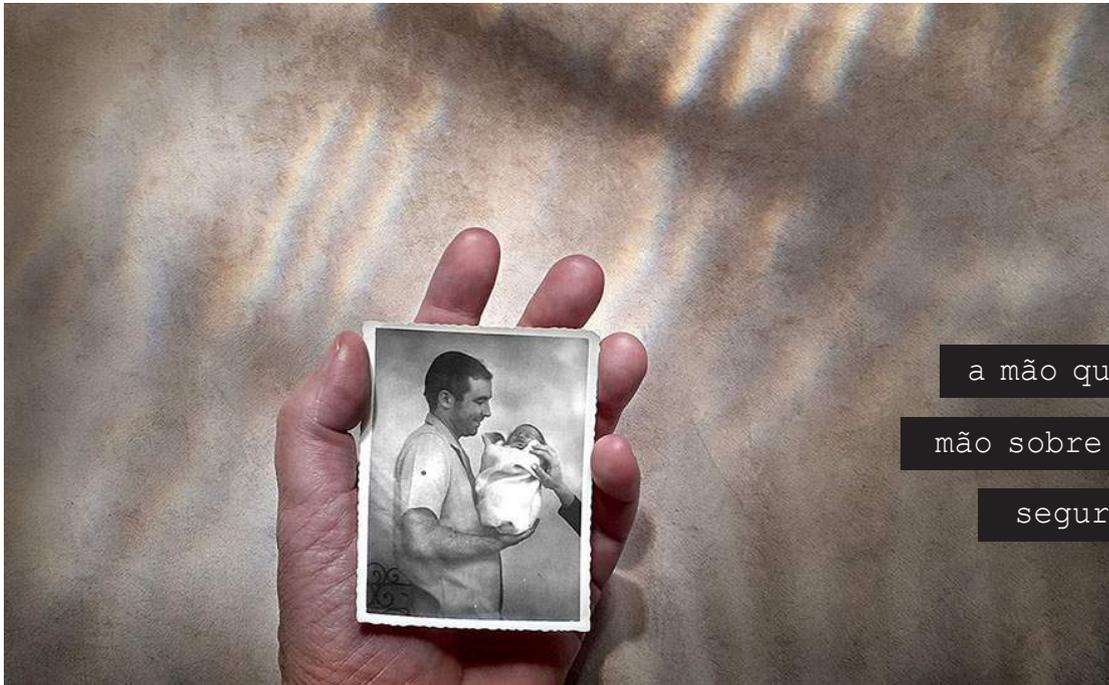
minha mãe está [agora]

minha mãe não está [aqui]



a mão da minha mãe sobre mim [agora]

a minha mão sobre esse momento



a mão que segura o bebê, outra

mão sobre o bebê, eu agora [bebê]

segurando meu pai na mão



em algum lugar dessa cidade eu fujo de

casa [agora] aos dois anos de idade



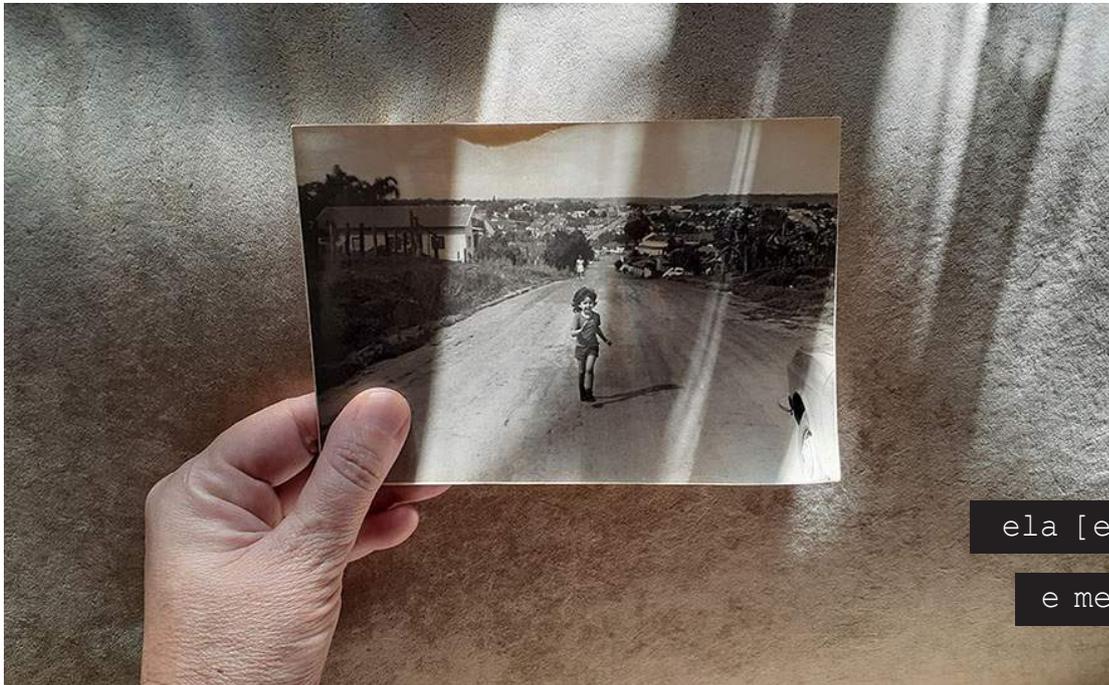
tocar nessa lacuna: quem foi cortado?

tocar na informação que o tempo oculta



uma brecha, eu ainda estou

procurando uma brecha



ela [eu] vem correndo

e me atravessa aqui [agora]

as luzes da cidade
2019





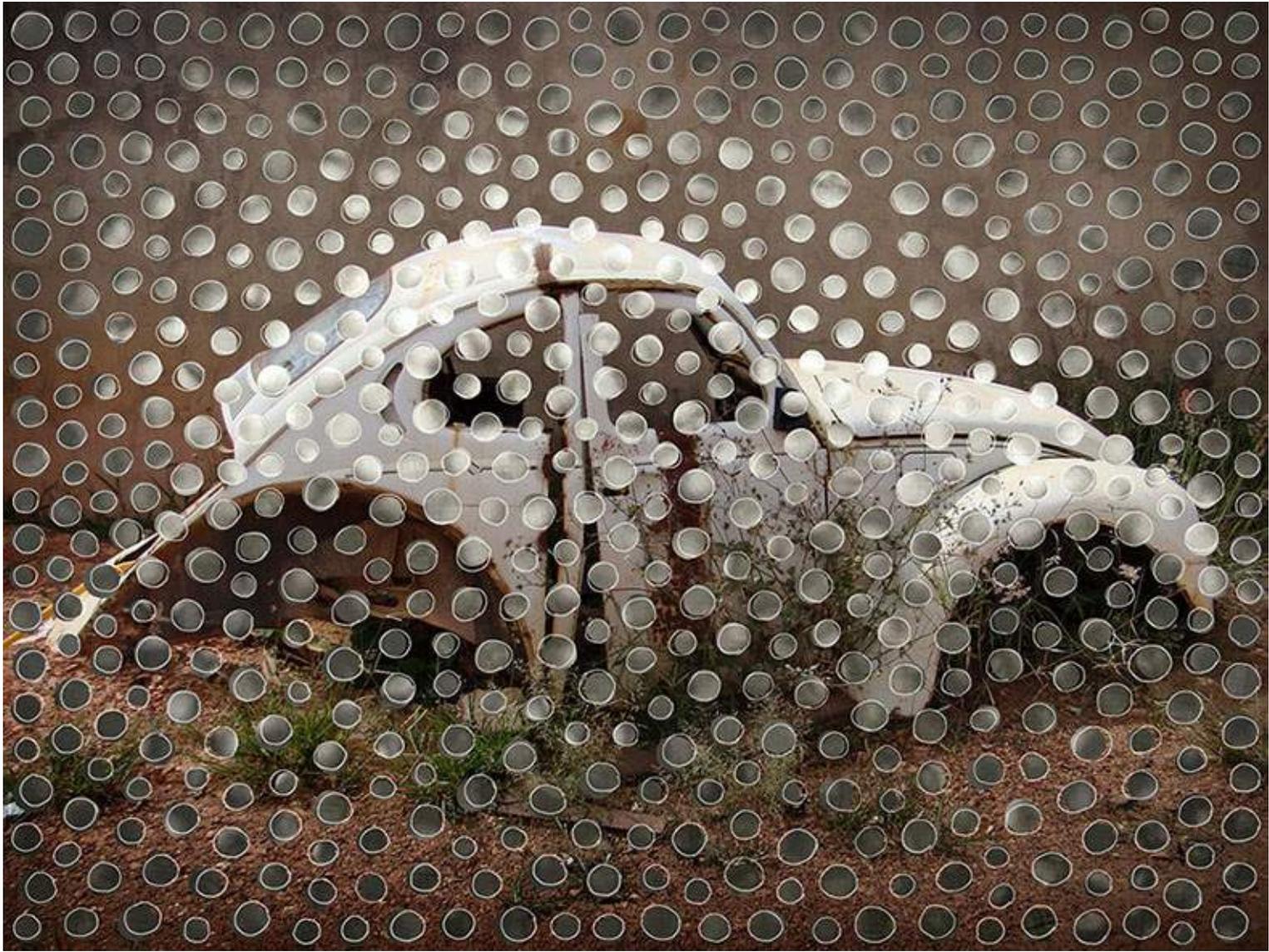


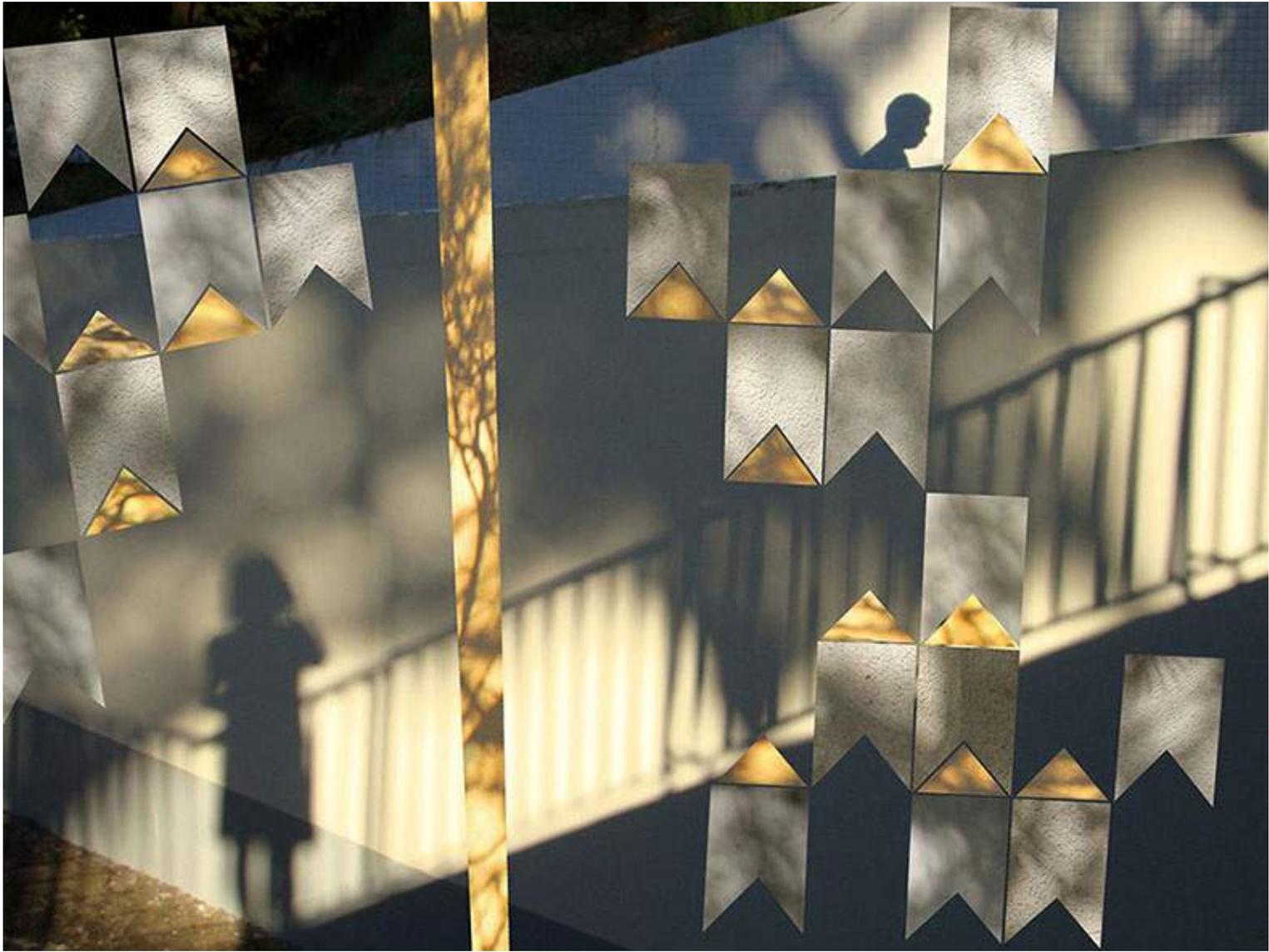


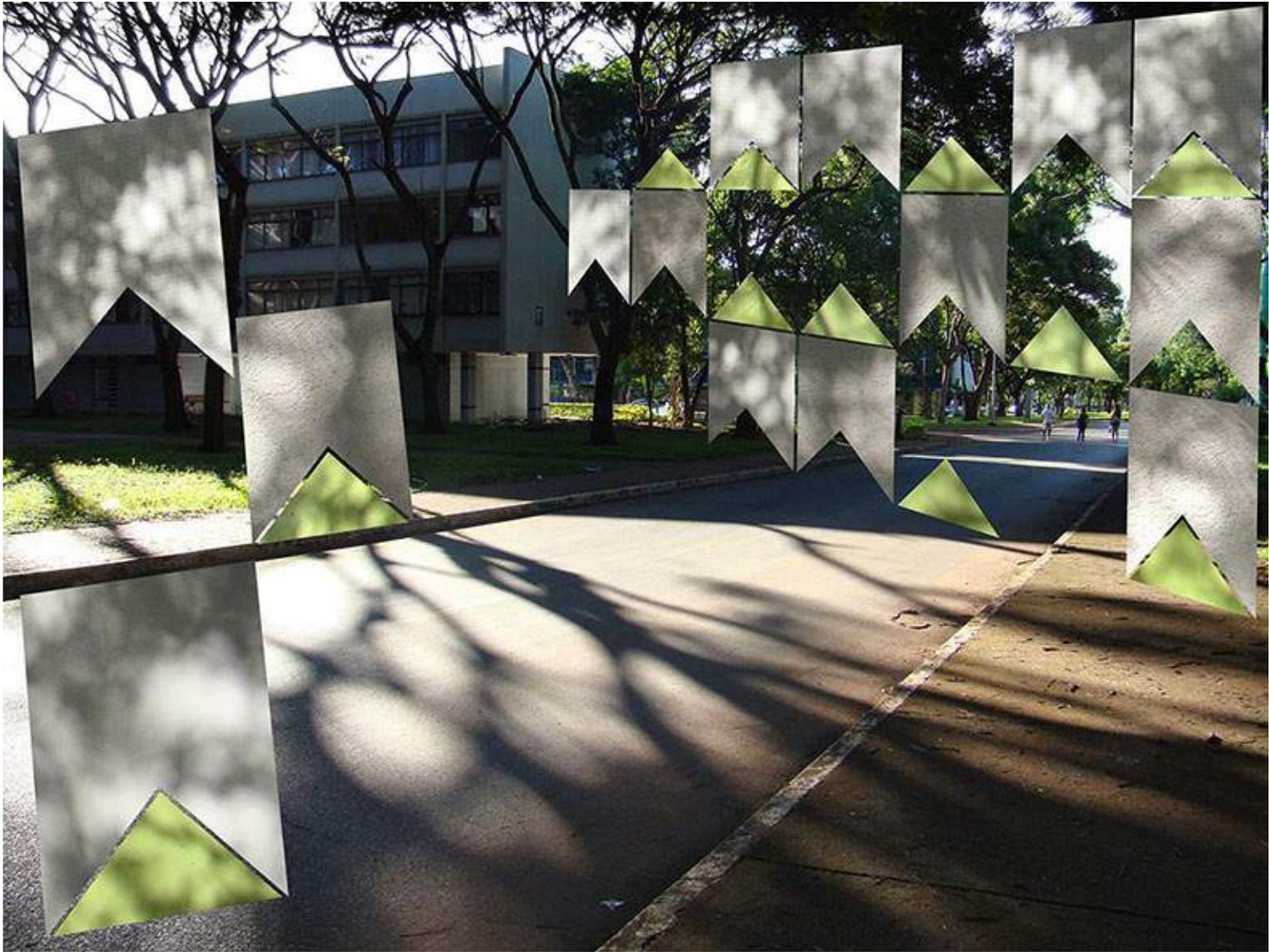


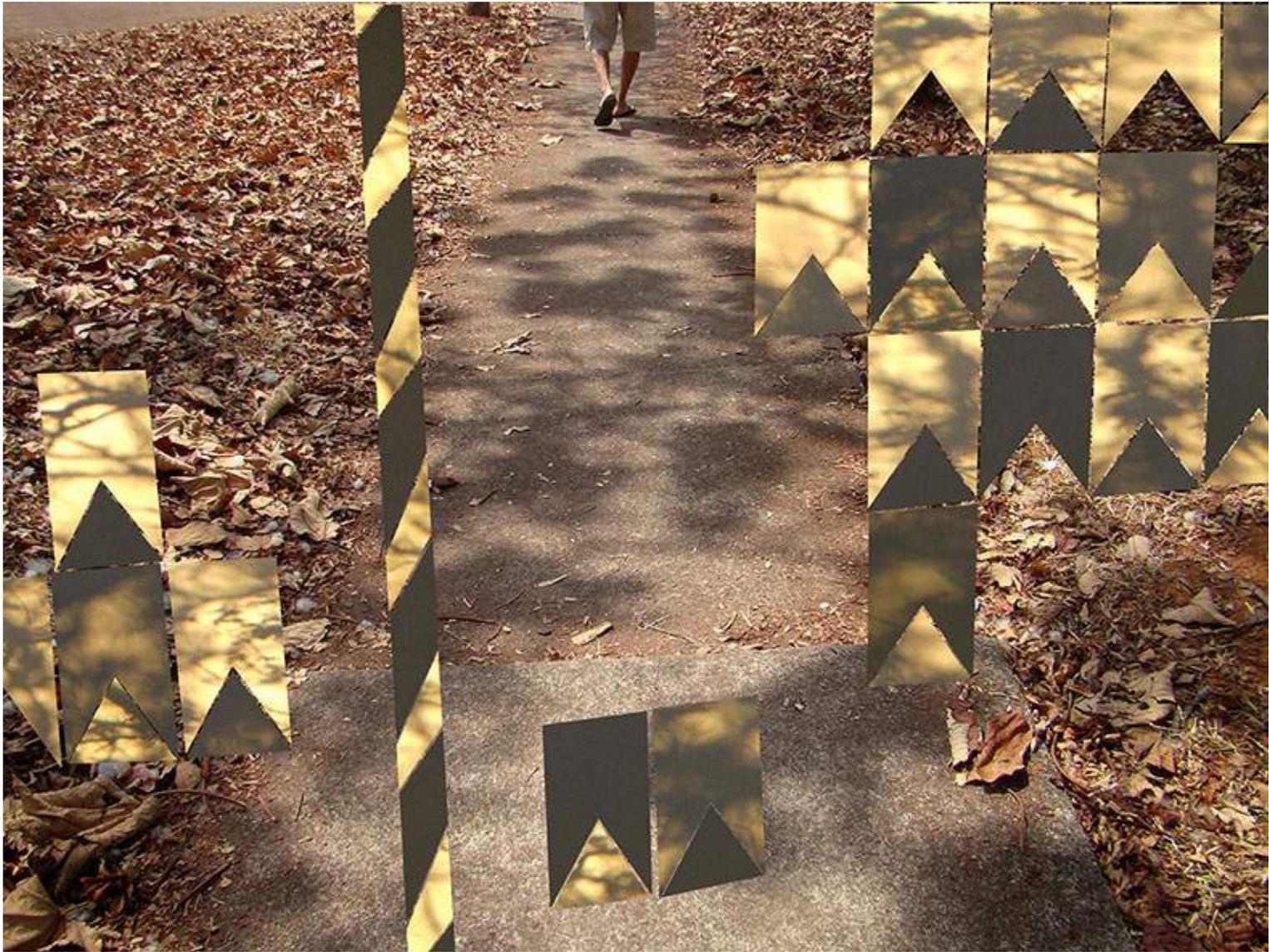












minas não há mais
2018

Com a chave na mão
quer abrir a porta,
não existe porta;
quer morrer no mar,
mas o mar secou;
quer ir para Minas,
Minas não há mais.
José, e agora?

(Drummond)













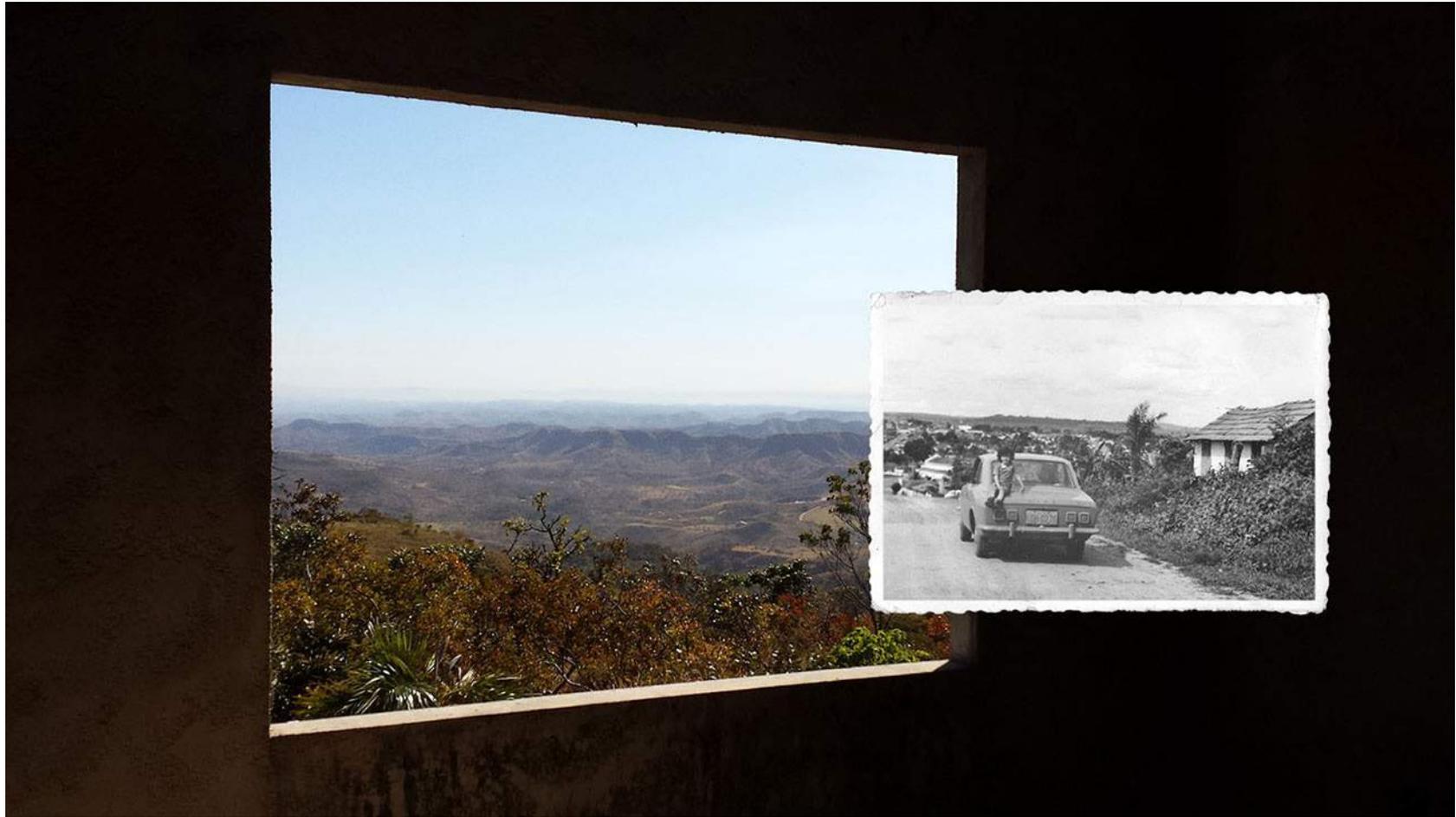




[aqui]
2017

Aqui onde moro, na zona rural de Sobradinho, DF
Colagens digitais; celular + fotos de família





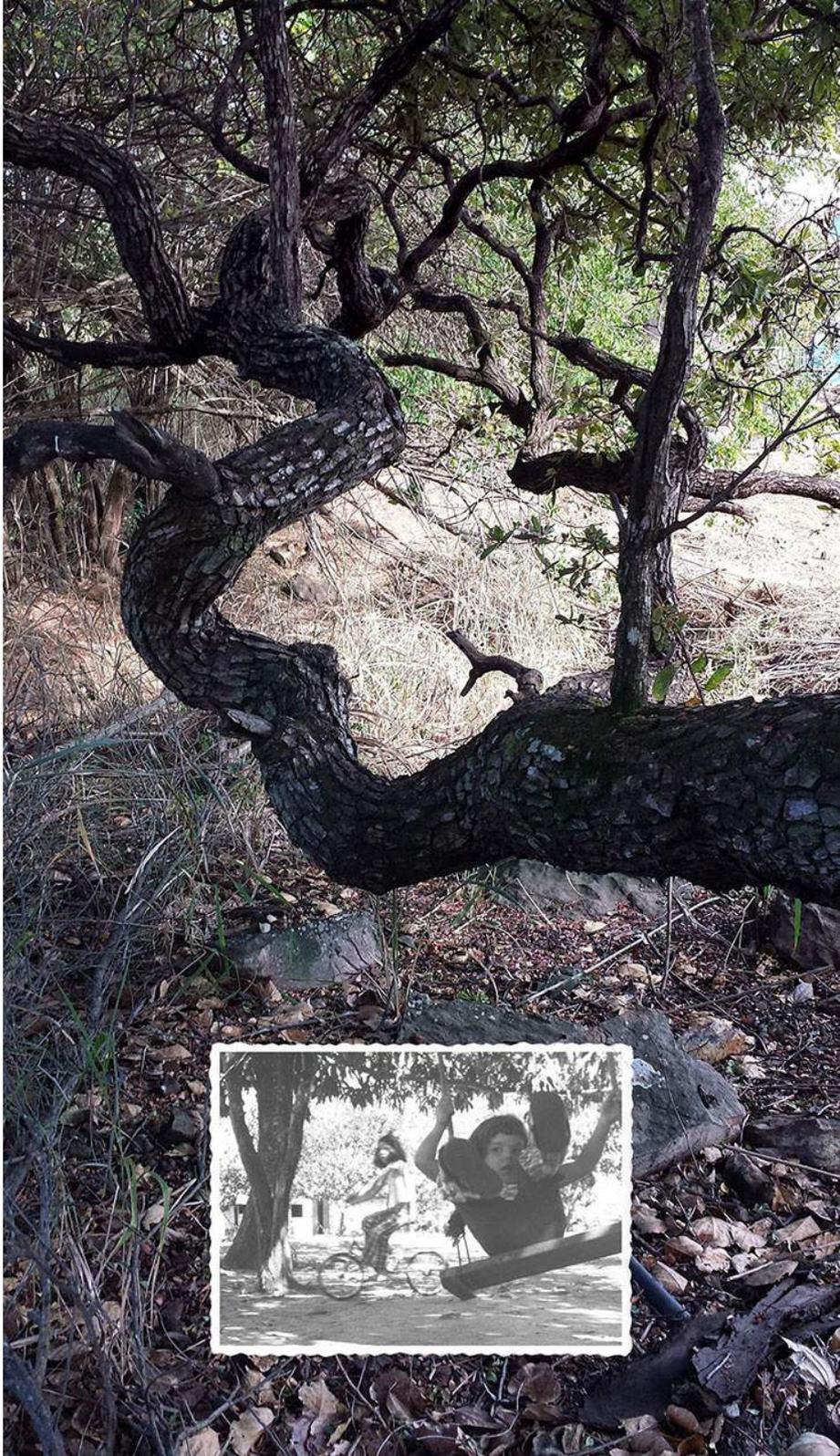












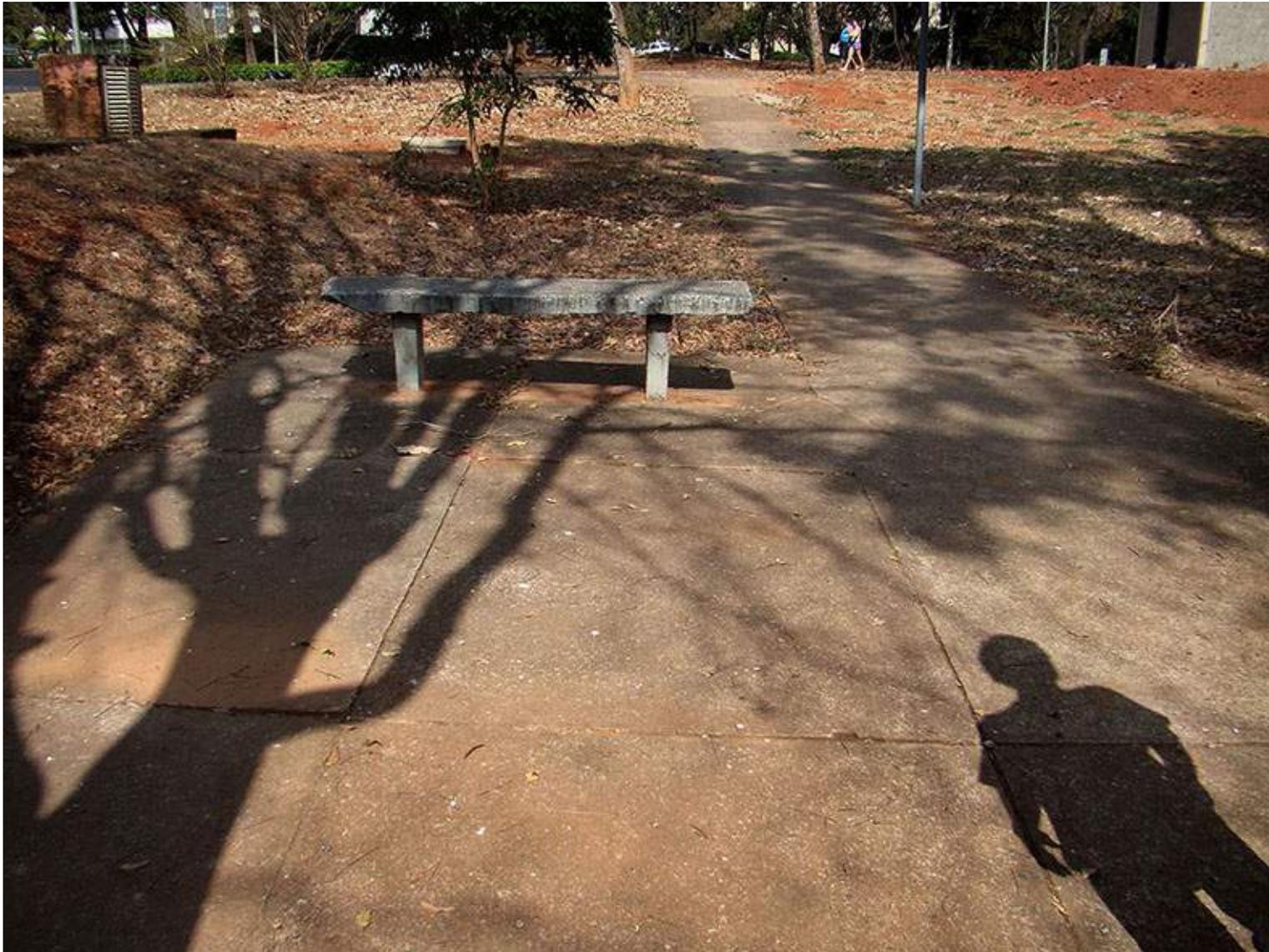


as coisas sonham sombras
2012

em toda arte
as coisas sonham sombras

(alice ruiz)

























lugar de paina
2011

Sobre meu corpo se deitou a noite (como se eu fosse um lugar de paina).
Mas eu não sou um lugar de paina.
Quando muito um lugar de espinhos.
Talvez um terreno baldio com insetos dentro.
Na verdade eu nem tenho ainda o sossego de uma pedra.
Não tenho os predicados de uma lata.
Nem sou uma pessoa sem ninguém dentro
feito um osso de gado
Ou um pé de sapato jogado no beco.
Não consegui ainda a solidão de um caixote
tipo aquele engradado de madeira que o poeta Francis Ponge fez dele um objeto de poesia.
Não sou sequer uma tapera, Senhor.
Não sou um traste que se preze.
Eu não sou digno de receber no meu corpo os orvalhos da manhã.

Manoel de Barros















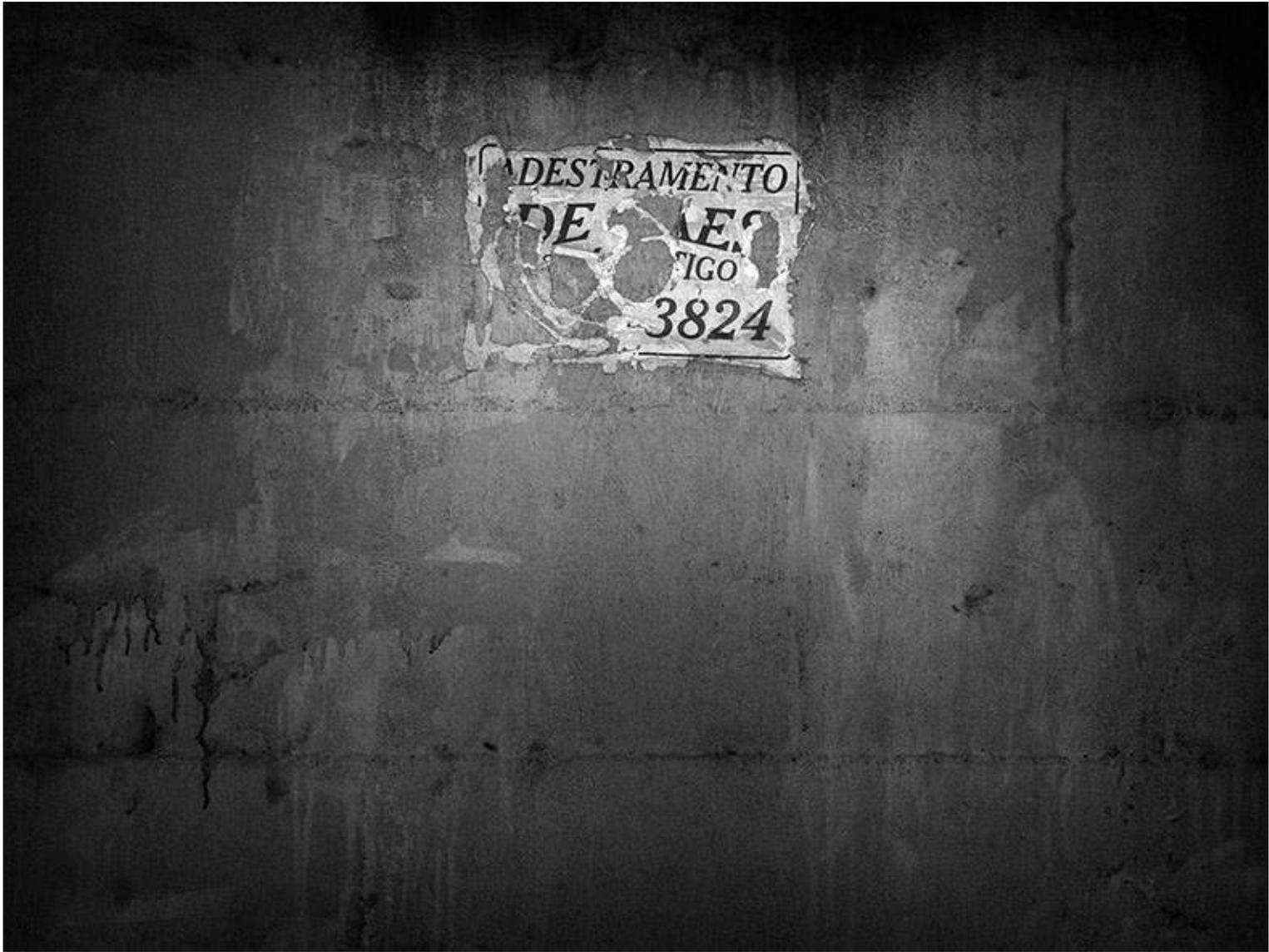












ADESTRAMENTO
DE CAES
TIGO
3824

o olhar no tempo: encontros e trânsitos

2010

O objetivo deste projeto foi misturar tempos e espaços para refletir sobre nossas percepções da linearidade e não-linearidade do tempo, e a relação dessas percepções com o espaço. A fotografia foi usada como ferramenta e como objeto de reflexão, para explorar a ideia de que ela, a fotografia, é uma janela aberta na nossa concepção de tempo e de espaço.

O trabalho começou com a colagem de fotos de família, de 1920 a 1950, em dez locais públicos. Em seguida essas intervenções foram fotografadas com câmeras digitais e com câmeras antigas, também de 1920 a 1950: uma polaroide e duas câmeras de médio e grande formato. A documentação incluiu também pinhole (foto com latinha) e uma daguerreotipia.

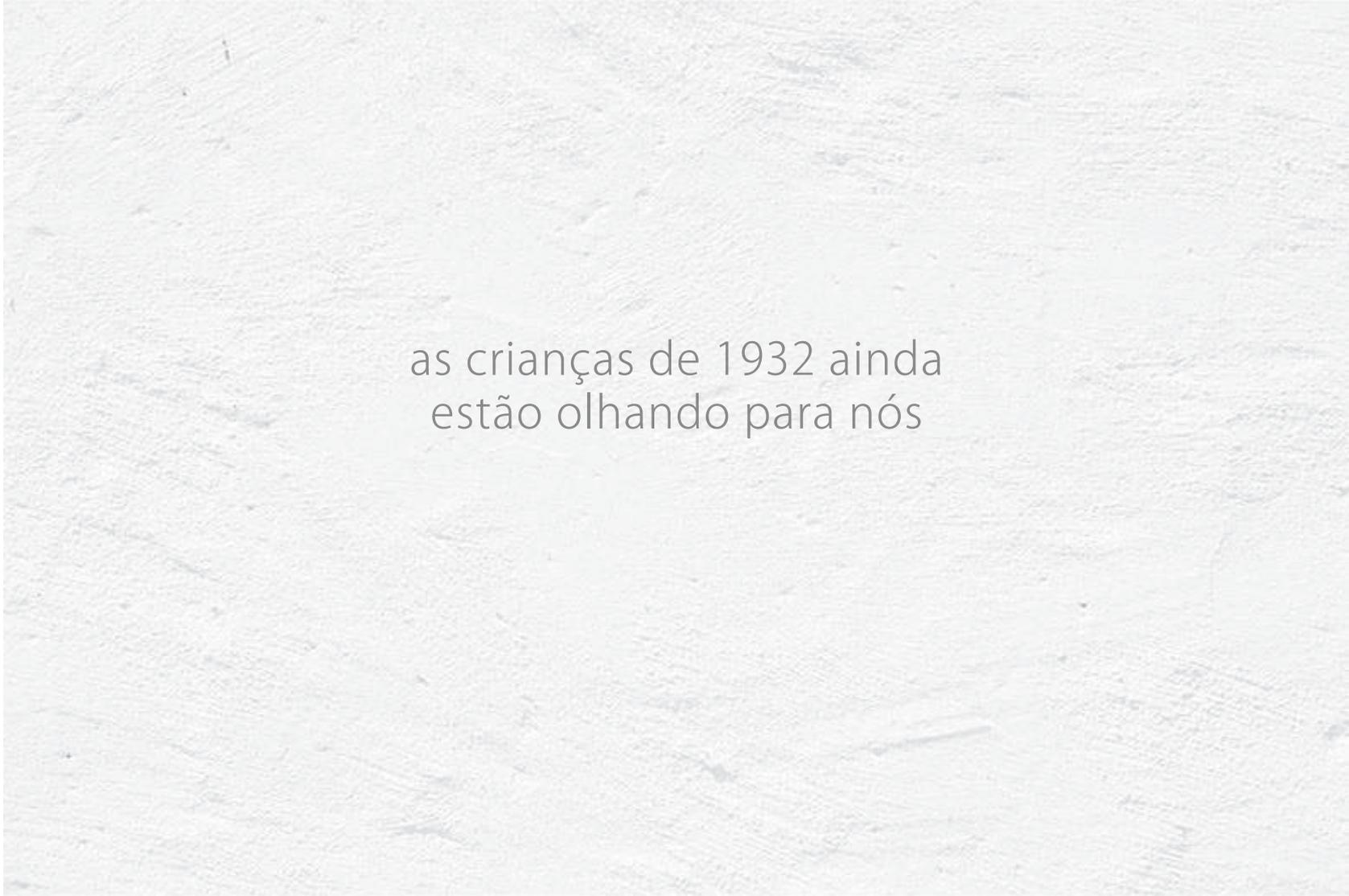
O tratamento dado às fotos digitais, com cores esmaecidas e vinhetas exageradas, brinca com a ideia de misturar visualmente diferentes épocas. A cada um dos dez locais corresponde uma frase – tentativa de abordar com palavras simples uma ideia não tão simples assim.

O catálogo do projeto traz fotografias feitas com câmeras antigas, making of e relatos de transeuntes sobre as fotos. A interação com as pessoas foi muito rica. Um dia uma criança com uma caixa de engraxate me mostrou o ângulo certo para enquadrar uma foto. Algumas pessoas definiram exatamente o que eu considerava o xis da questão; outras apontaram outros xis que eu não havia percebido.

O resultado foi exposto em painéis com frases e fotos. Antes de ir para galerias, a exposição foi inaugurada na plataforma superior da rodoviária do Plano Piloto, em local aberto, com enorme circulação de pessoas. Ali permaneceu por quinze dias, sem vigilância e sem sofrer qualquer dano. Enquanto eu a desmontava, alguns passantes e vendedores me falavam baixinho: “Obrigado”. Foi, de longe, o melhor lugar em que já expus.



Para minha avó,
Dirce Ribeiro Velasco



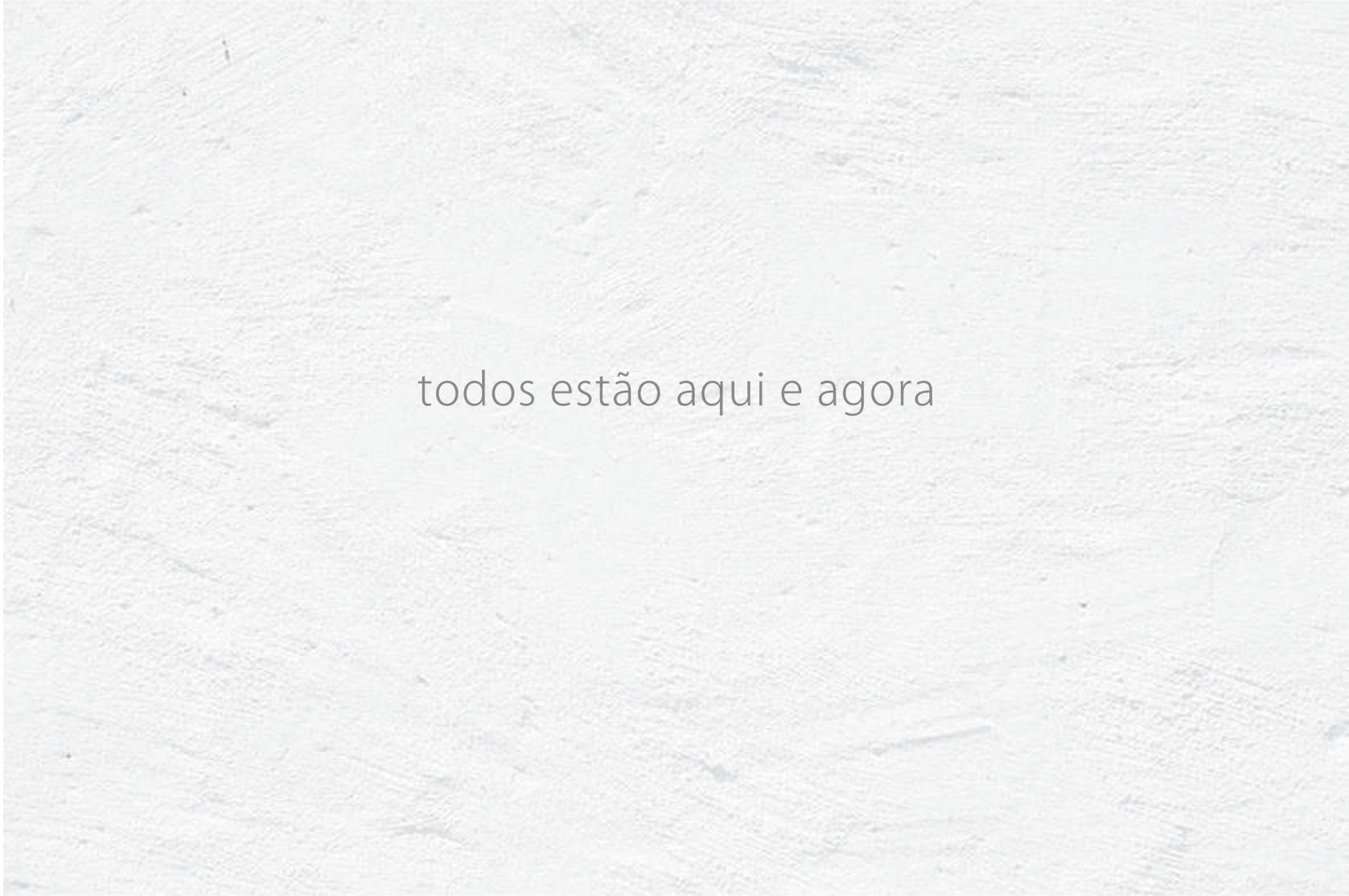
as crianças de 1932 ainda
estão olhando para nós









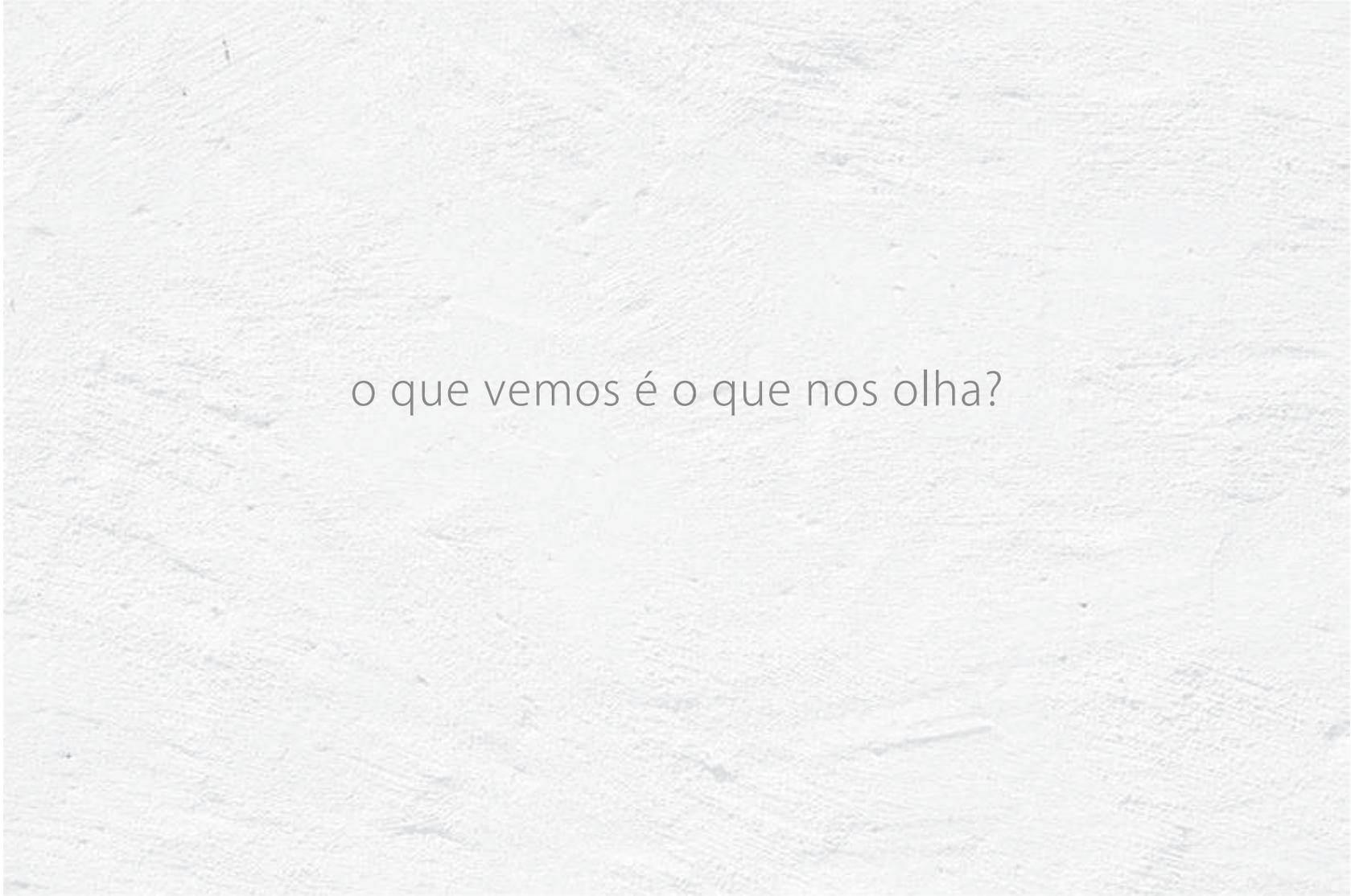


todos estão aqui e agora







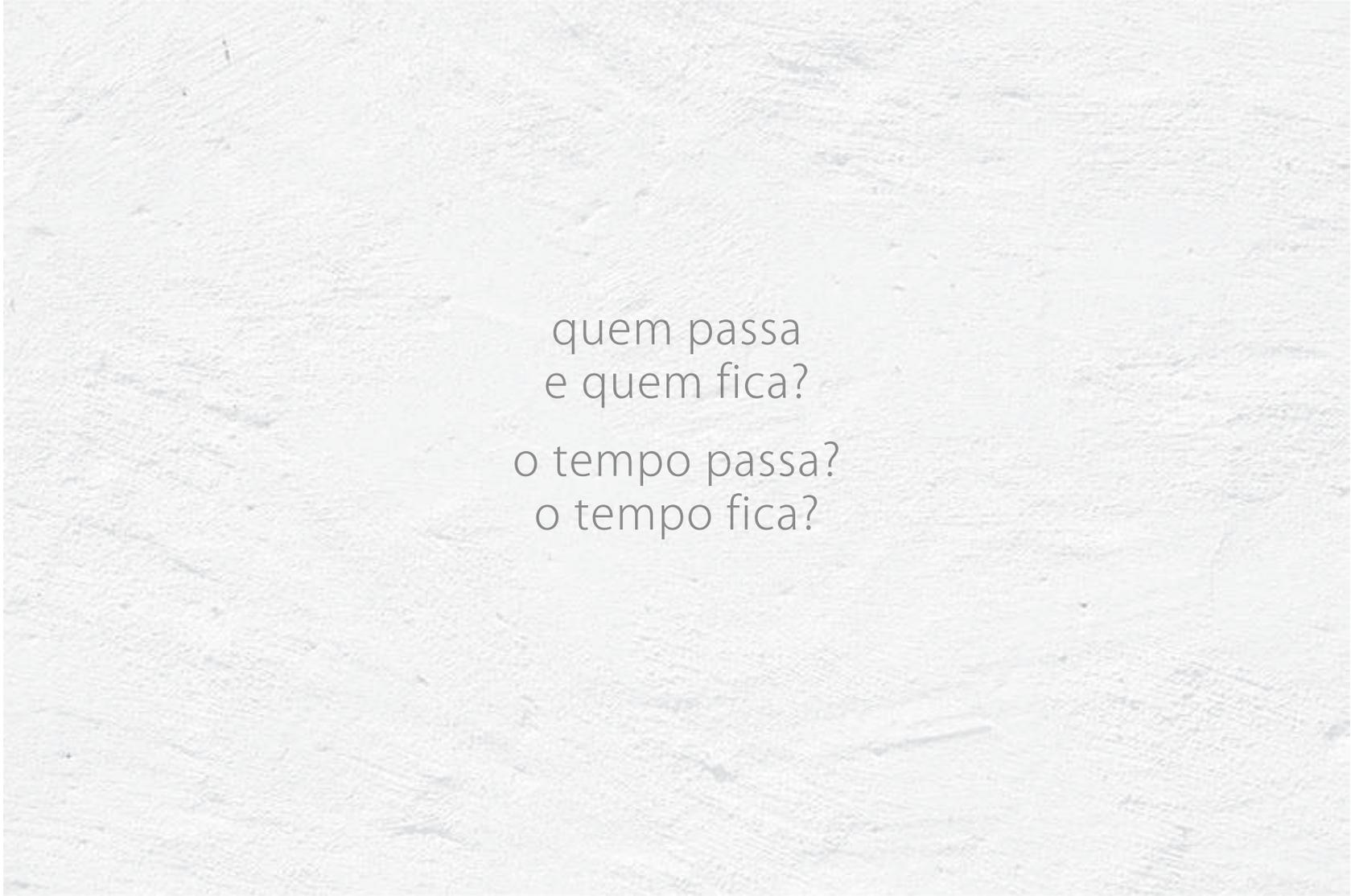
A grayscale image of a textured surface, possibly a piece of paper or fabric, with a central text overlay. The texture consists of fine, irregular lines and creases, creating a complex, organic pattern. The text is centered and reads "o que vemos é o que nos olha?".

o que vemos é o que nos olha?



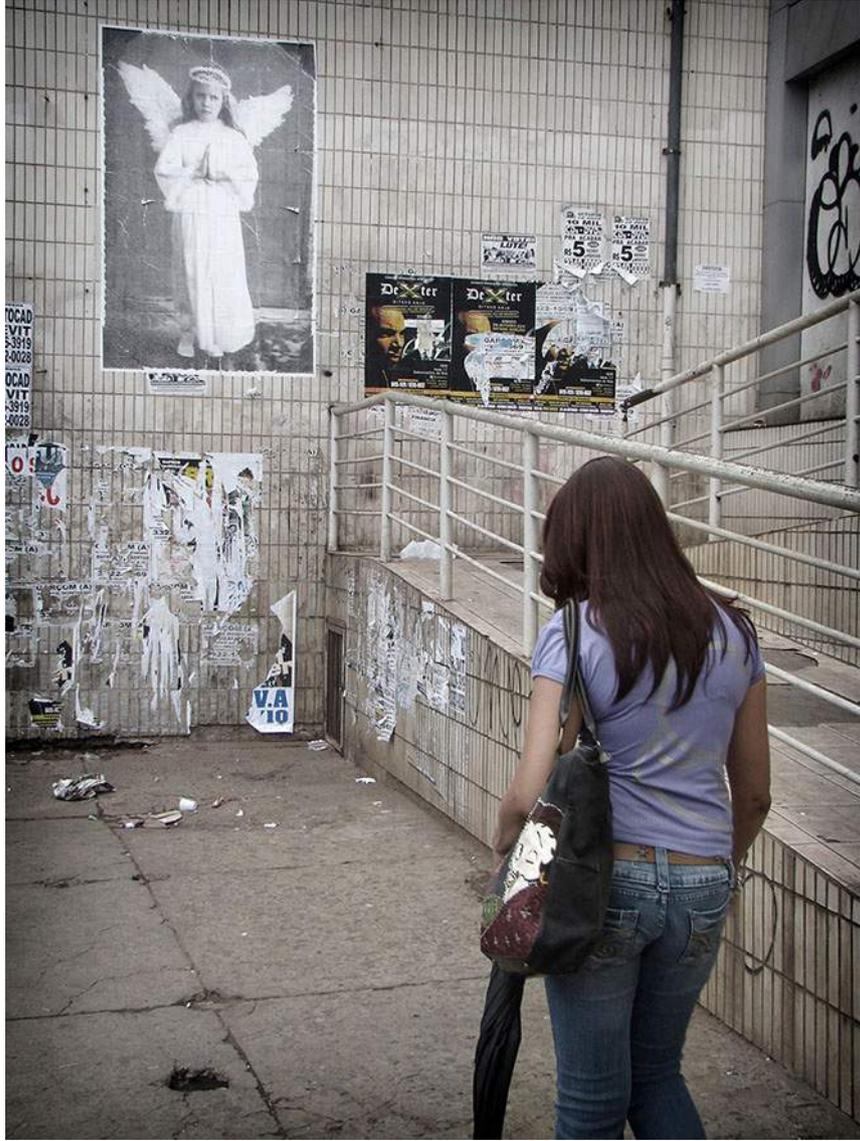






quem passa
e quem fica?

o tempo passa?
o tempo fica?









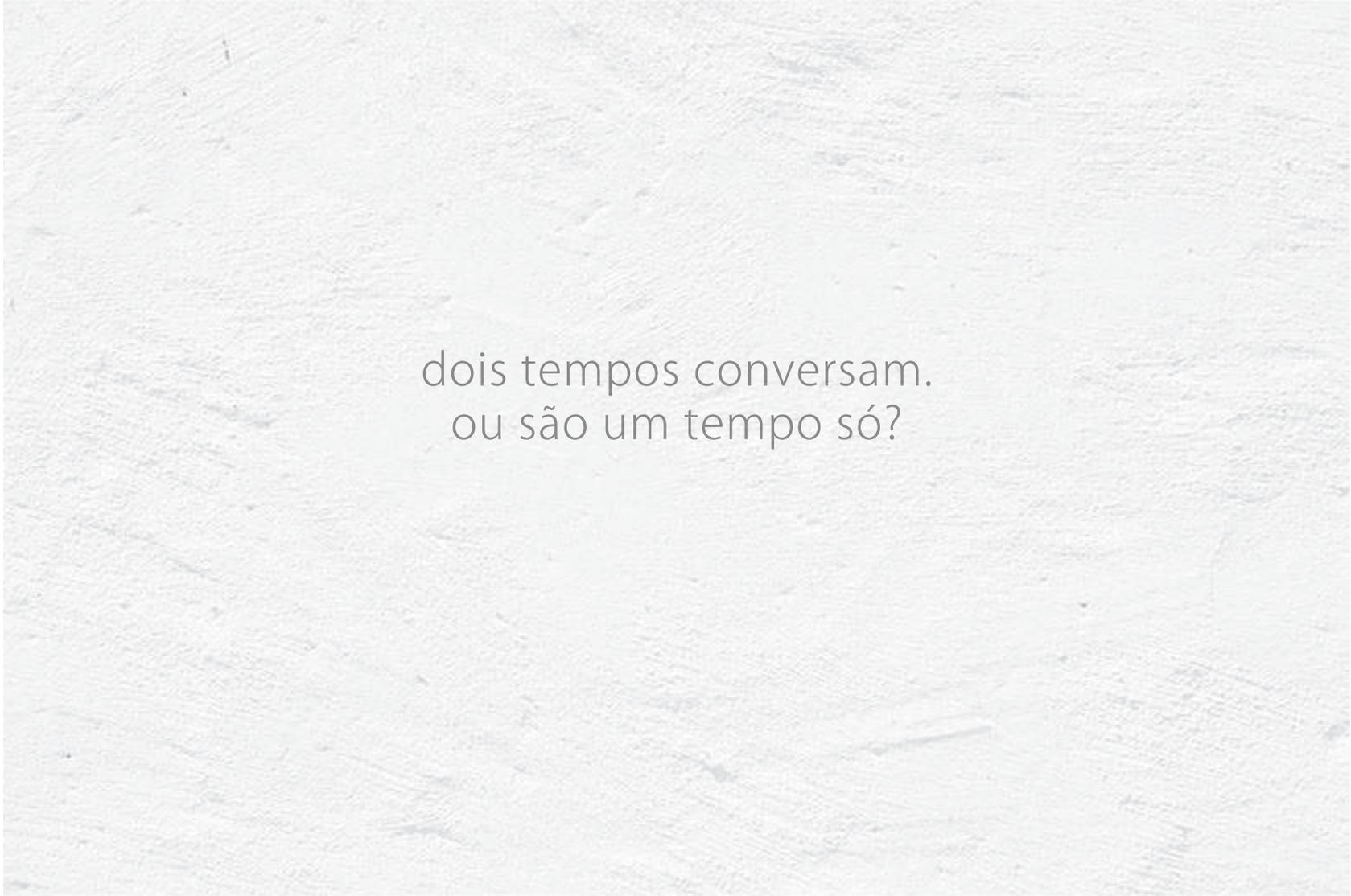


a fotografia
mistura espaços
e reúne tempos









dois tempos conversam.
ou são um tempo só?











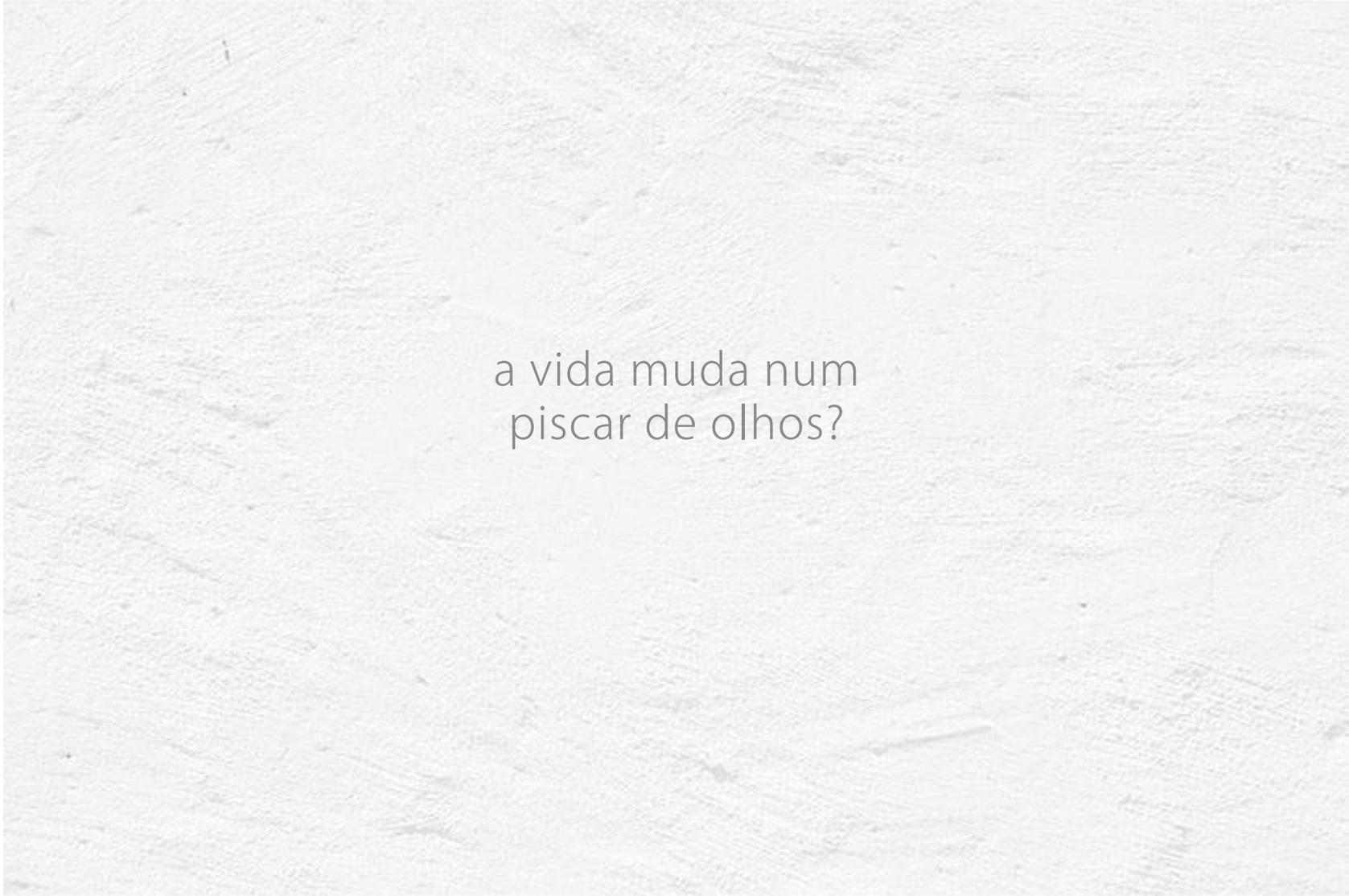
muitos tempos
muitos lugares
aqui









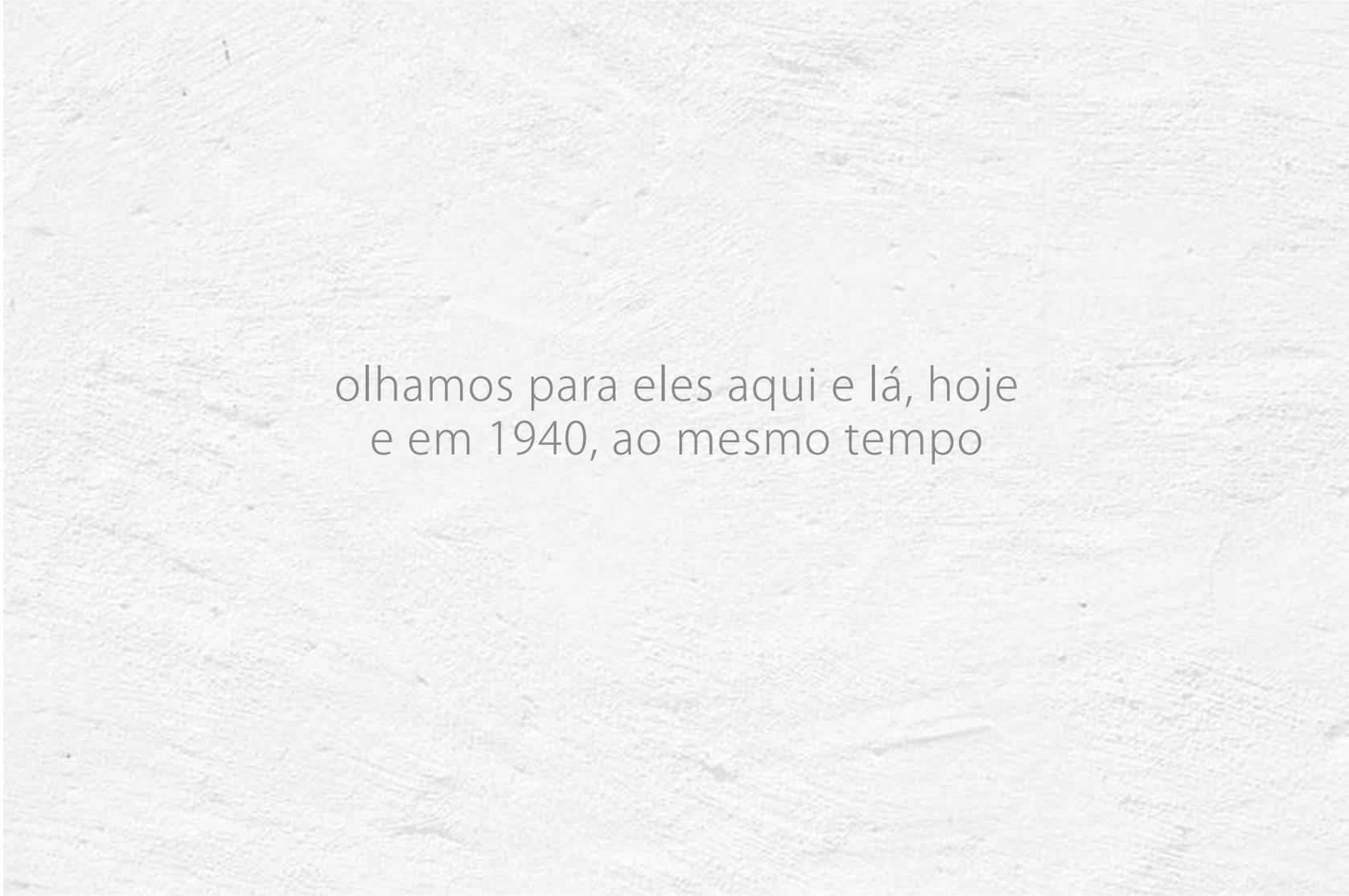


a vida muda num
piscar de olhos?









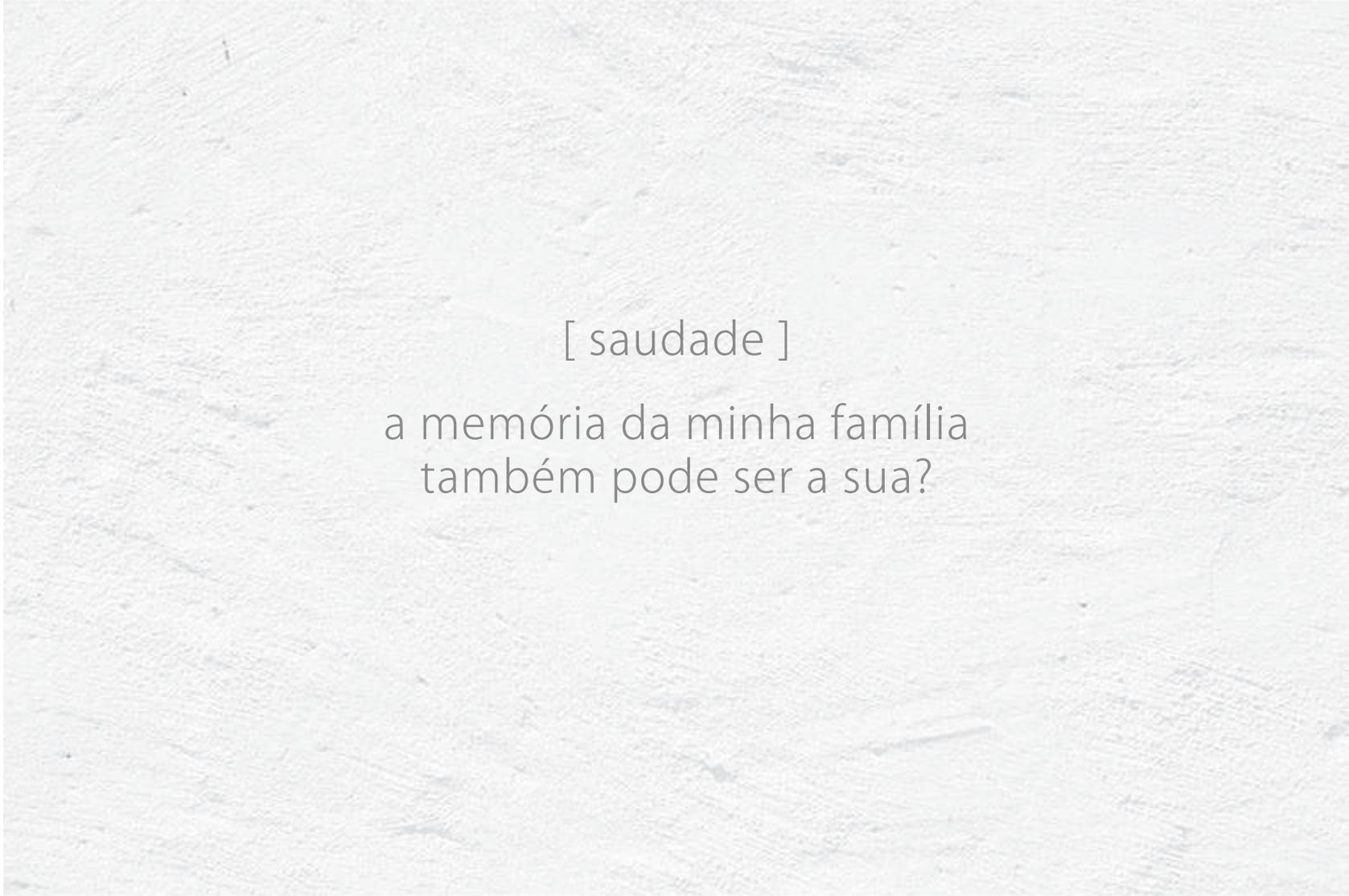
olhamos para eles aqui e lá, hoje
e em 1940, ao mesmo tempo











[saudade]

a memória da minha família
também pode ser a sua?









uma outra brasília
2010

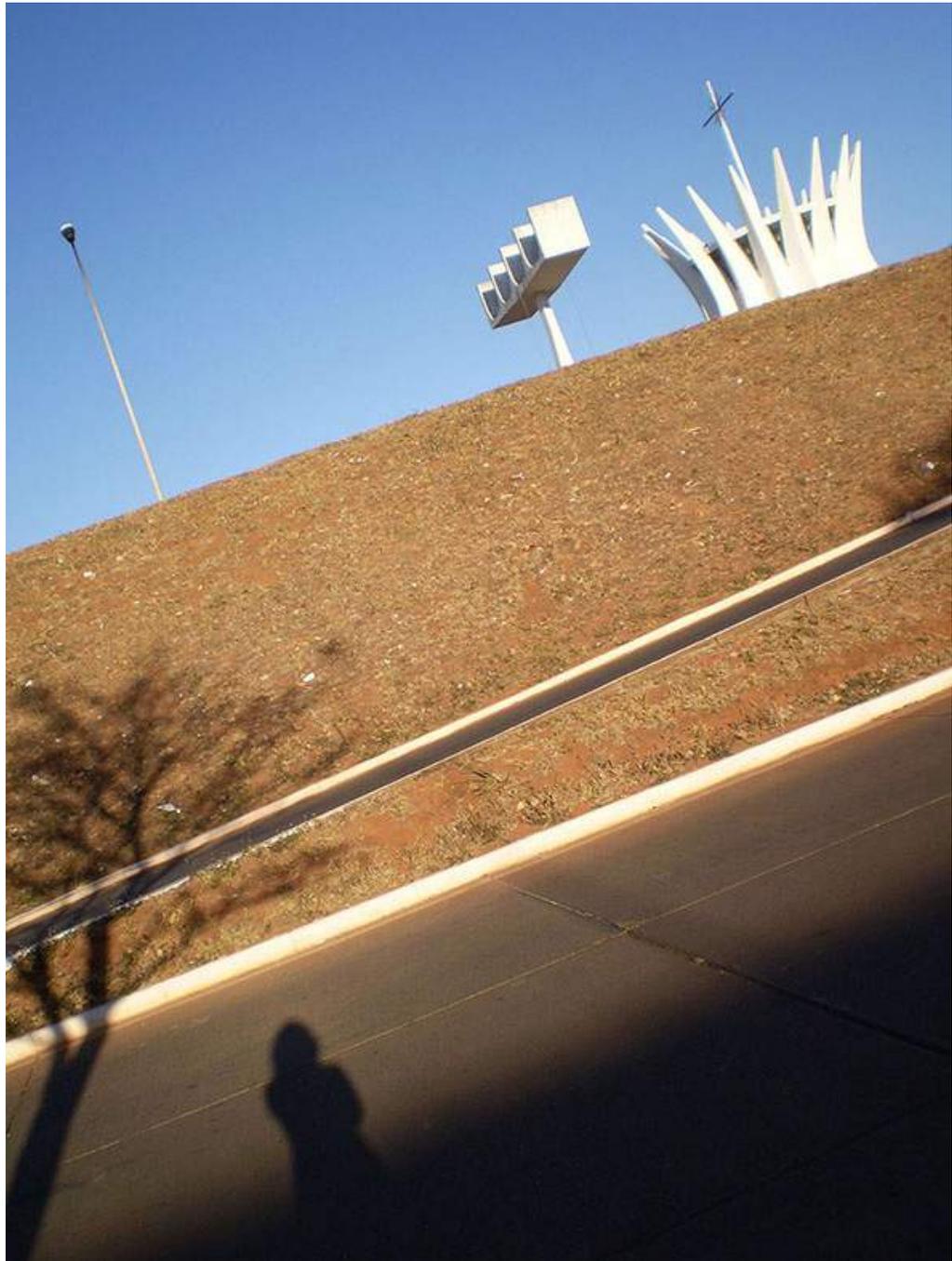
A cidade precisa dessa desconstrução pelo banal. Está saturada de teses e doutores que se apropriaram de um sentido histórico parado no tempo e no espaço. A dinâmica nos mostra que não pode existir patrimônio da humanidade sem o humano. a visão do indivíduo legitima o coletivo. O fator humano desestabiliza. O fato cultural ressignifica quando intervém e se apresenta fruto de novas colagens.

Usha faz esse elogio do caminhar para nos propor um ritmo contemplativo e atento. Temos tanto horizonte pra quê? Afinal um local se torna um lugar quando imprimimos nele a paisagem afetiva. E assim, de milhares de lugares pessoais, um habitat se afirma. A cidade acontece se o cidadão tece. A trilha de cada um realiza a tal construção coletiva. Cria massa crítica para reagir aos autoritários da vez, inflama e mobiliza quando as autoridades esquecem seus verdadeiros autores: nós.

TT Catalão



SQS 204



Catedral



Congresso Nacional



SQN 115





SQN 415



SQL 115



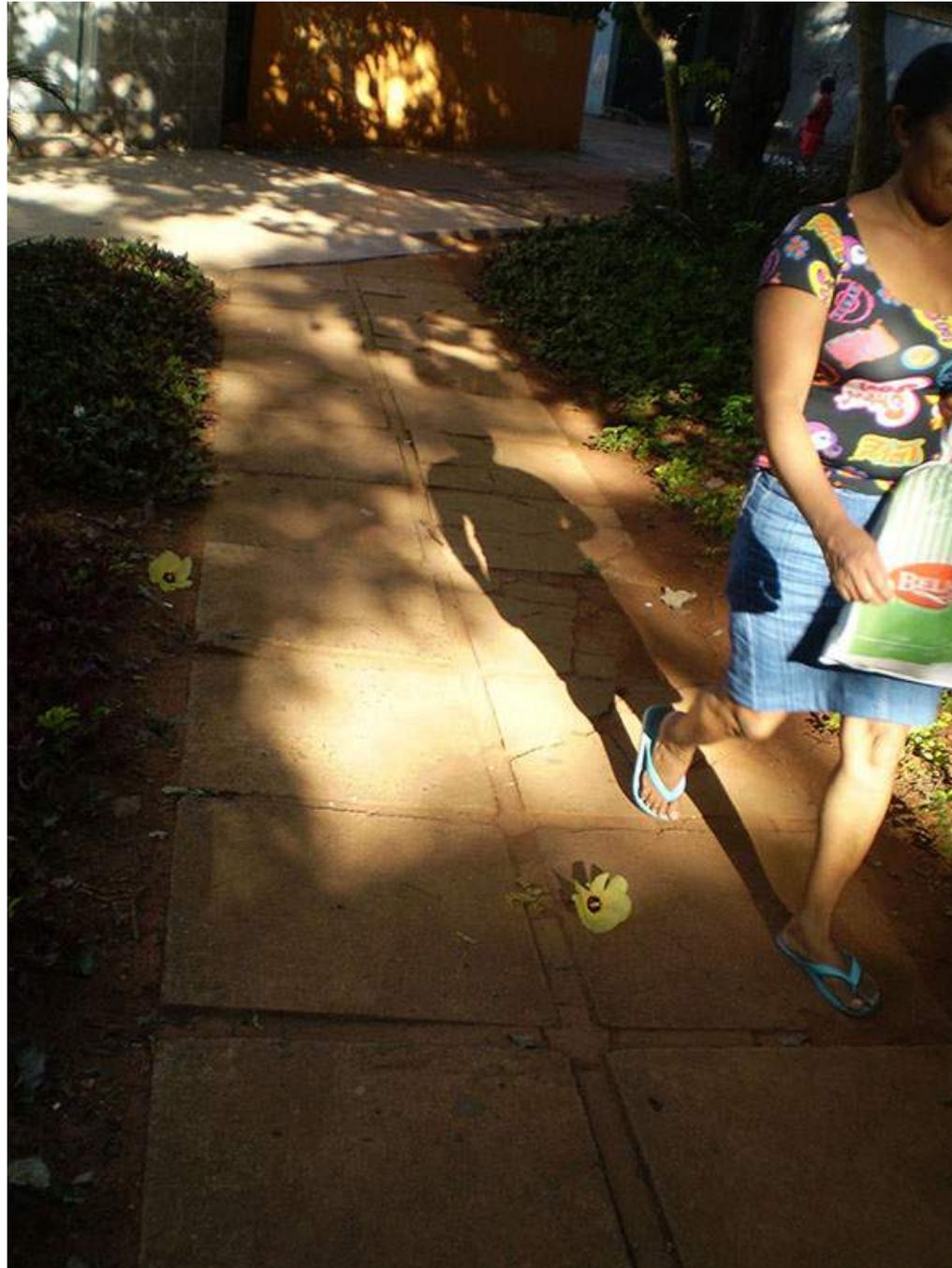
Museu da República



Museu da República



Setor Comercial Sul



SQS 114



SQS 115



SQS 313



SQN 416



SQN 416



SQN 308



Buraco do Tatu





505 Sul





Buraco do Tatu



UnB







Conic



Conic



SQN 116

estranhamento

2009

acordei bemol
tudo estava suspenso
sol fazia
só não fazia sentido

(Leminski)





























um homem e seu carnaval
2009

fotografia analógica (1991) + reprodução
digital com anteparo na lente (2009)

Deus me abandonou
no meio da orgia
entre uma baiana e uma egípcia.
Estou perdido.
Sem olhos, sem boca
sem dimensões.
As fitas, as cores, os barulhos
passam por mim de raspão.
Pobre poesia.

O pandeiro bate
é dentro do peito
mas ninguém percebe.
Estou lívido, gago.
Eternas namoradas
riem para mim
demonstrando os corpos,
os dentes.
Impossível perdoá-las,
sequer esquecê-las.

Deus me abandonou
no meio do rio.
Estou me afogando
peixes sulfúreos
ondas de éter
curvas curvas curvas
bandeiras de préstitos
pneus silenciosos
grandes abraços largos espaços
eternamente.

Carlos Drummond de Andrade



















silêncio
2007

Navego pela memória
sem margens.

(Alguém conta a minha história
e alguém mata os personagens.)

Cecília Meireles









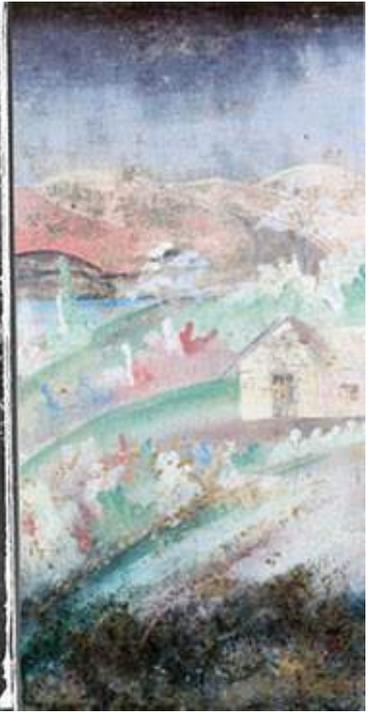
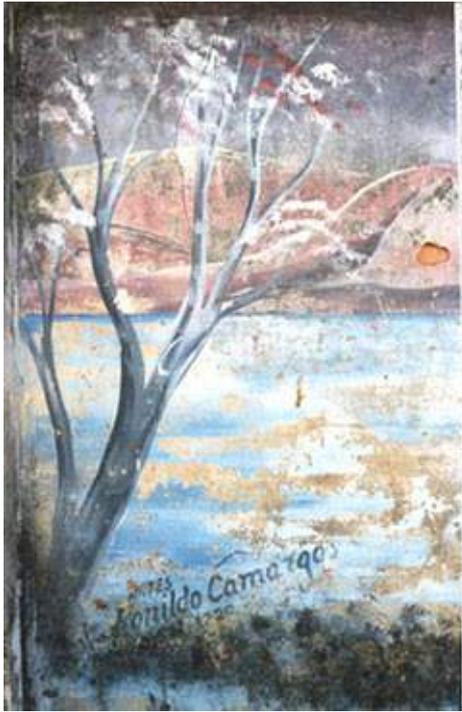












retratos do artista quando coisa
1999

Com pedaços de mim eu monto um ser atônito.

Manoel de Barros











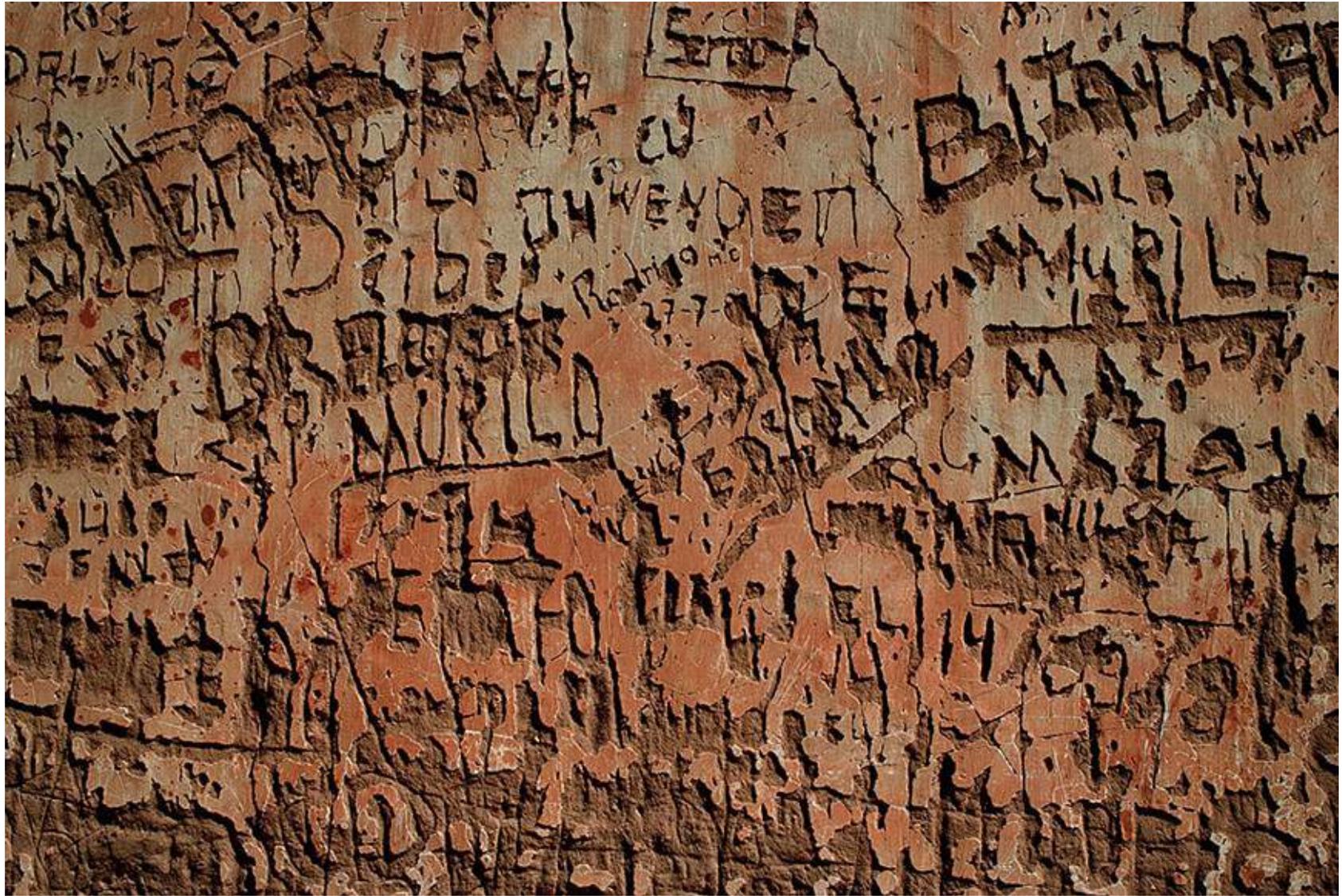


















túnel do tempo
1998

fotografias antigas + objetos escaneados
(camisa, pedra, carta, chita, colcha de tear)



não sei como dizer ao meu avô
como ele vai ser quando crescer



aos cinco anos de idade minha avó me olha



as crianças que o meu bisavô fotografou ainda estão me olhando



o retrato da bisavó da minha avó é um túnel do tempo



só minha sombra consegue tocar essa menina



eu sempre me senti amarrada à árvore

o lado oculto
1990

Todos os meus mortos estavam de pé, em círculo
eu no centro.

Nenhum tinha rosto. Eram reconhecíveis
pela expressão corporal e pelo que diziam
no silêncio de suas roupas além da moda
e de tecidos; roupas não anunciadas
nem vendidas.

Nenhum tinha rosto. O que diziam
escusava resposta,
ficava, parado, suspenso no salão, objeto
denso, tranquilo.

Notei um lugar vazio na roda.

Lentamente fui ocupá-lo.

Surgiram todos os rostos, iluminados.

Carlos Drummond de Andrade







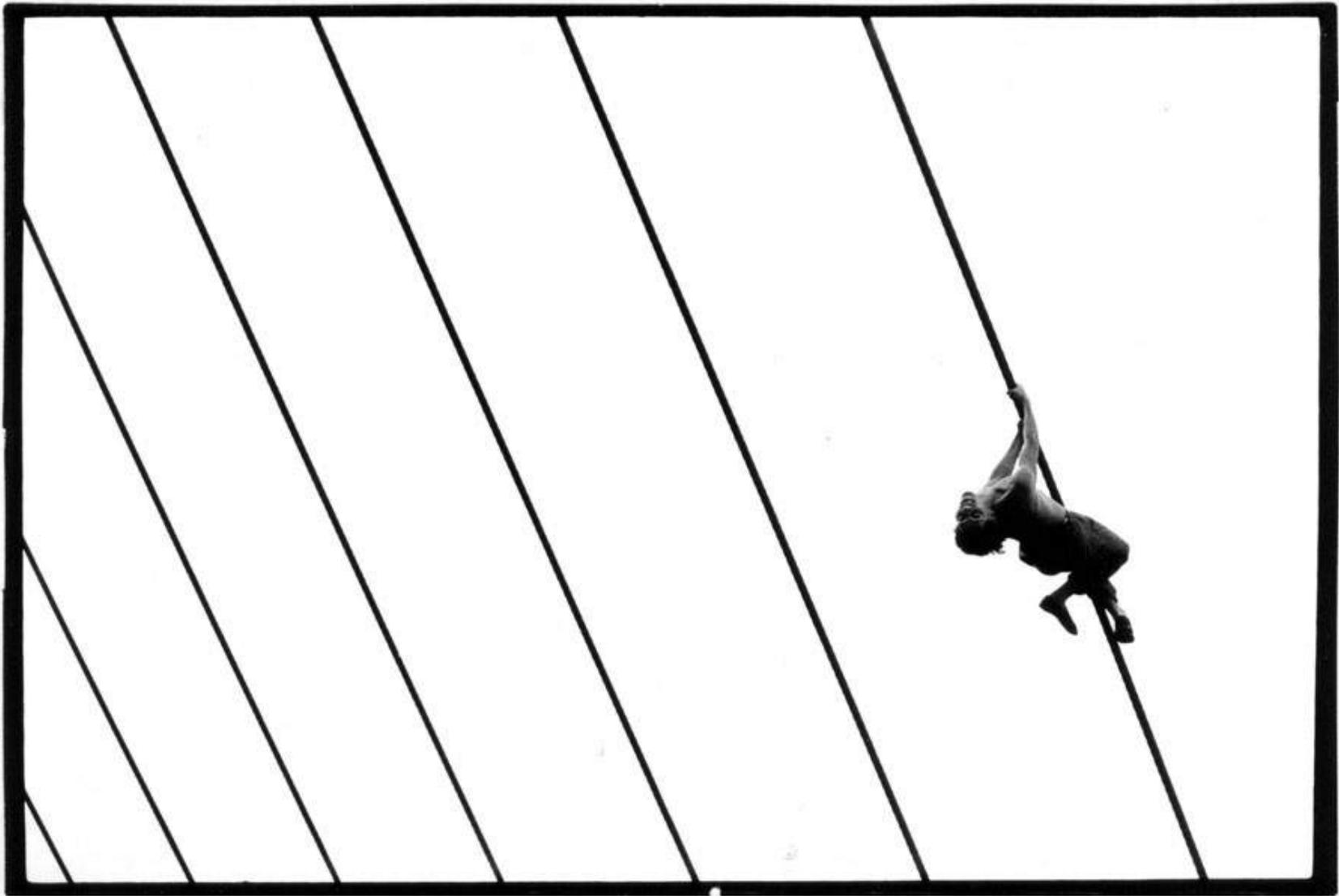














Este projeto foi realizado com recursos do
Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal

FAC FUNDO DE APOIO À
CULTURA
DO DISTRITO FEDERAL

Secretaria de
Cultura e
Economia Criativa



ISBN: 978-65-00-12367-8



9 786500 123678