A close-up, high-contrast portrait of Sinval Garcia, showing his eyes and part of his face. The image has a grainy, textured appearance with a color palette dominated by purples and blues.

SINVAL GARCIA

Um artista contemporâneo
na confluência entre linguagens

Cintha Marques do Nascimento

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
MESTRADO EM ARTES

CINTHYA MARQUES DO NASCIMENTO

**SINVAL GARCIA: UM ARTISTA CONTEMPORÂNEO NA CONFLUÊNCIA
ENTRE LINGUAGENS**

BELÉM – PA
2015

CINTHYA MARQUES DO NASCIMENTO

**SINVAL GARCIA: UM ARTISTA CONTEMPORÂNEO NA CONFLUÊNCIA
ENTRE LINGUAGENS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Ciências da Arte, da Universidade Federal do Pará, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Orlando Franco Maneschy.

BELÉM – PA

2015

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFPA

Do Nascimento, Cinthya Marques, 1987-
Sival Garcia: um artista na confluência entre
linguagens / Cinthya Marques Do Nascimento. - 2015.

Orientador: Orlando Franco Maneschy.
Dissertação (Mestrado) - Universidade
Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte,
Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2015.

1. Fotografia - Amazônia. 2. Arte
Contemporânea. I. Título.

CDD 23. ed. 770.9811



**INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.**

Aos quinze (15) dias do mês de Junho do ano de dois mil e quinze (2015), as quinze (15) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a presidência do orientador professor doutor Orlando Franco Maneschy ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de **Cinthy Marques do Nascimento**, Intitulada: **Sinval Garcia - um artista contemporâneo na confluência entre linguagens**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores Orlando Franco Maneschy e Jose Afonso Medeiros Souza da Universidade Federal do Pará, Marisa de Oliveira Mokarzel da Universidade da Amazônia. Dando início aos trabalhos, o professor doutor Orlando Franco Maneschy, passou à palavra a mestranda, que apresentou a Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito Excelente, com distinção, com exigência de ajustes pontuais, dada a recomendação de publicação. Esta aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor Orlando Franco Maneschy, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, a presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela mestranda. Belém-Pa, 15 de Junho de 2015.

Prof. Orlando Franco Maneschy

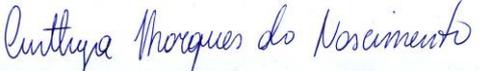
Prof. Dr. Jose Afonso Medeiros Souza

Profa. Dra. Marisa de Oliveira Mokarzel

Cinthy Marques do Nascimento

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por não serem de domínio público, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Local e data: Belém, 01 de agosto de 2015

Assinatura: 

RESUMO

A presente pesquisa aborda parte da obra de Sinval Garcia (1966 - 2011), que realiza significativa produção no âmbito das Artes Visuais no Brasil. Em sua produção, abordaremos as exposições *Samsara* (1997), *Paisagens Invisíveis* (2005) e *A Câmara da Transmutação Secreta* (2009). Este recorte de sua obra se constitui no interstício entre a fotografia e outras linguagens, nos concentrando, especialmente, na relação estabelecida com a pintura, observada nos vínculos entre os trabalhos dentro do contexto da produção do artista. Para tal foram utilizados os conceitos sobre fenomenologia de M. Merleau-Ponty, o estudo de Laura Gonzalez Flores sobre fotografia e pintura, além do pensamento de Vilém Flusser acerca de uma filosofia para a fotografia. Este trabalho pretende colaborar para as discussões de uma História da Fotografia Contemporânea no Pará e no Brasil, bem como contribuir para o posicionamento reflexivo e crítico da arte contemporânea em âmbito nacional.

Palavras-chave: Arte Contemporânea. Imagem. Sinval Garcia.

ABSTRACT

The current research discourses part of the Sinval Garcia's work (1966 - 2011) which performs major production in the Brazilian's visual arts field. In his production, we will focus on the exhibition "*Samsara*" (1997) "*Paisagens In-visíveis*" (In-visible Landscapes) (2005) and "*A Câmara da Transmutação Secreta*" (The House of Secret Transmutation) (2009). This cut of his work constitutes by the interstices between photography and other languages, and it will be focused particularly on the established relationship with painting, observed over the links between the works within the artist's production context. To do this we used the concepts of phenomenology M.Merleau-Ponty, the study Laura Gonzalez Flores on photography and painting, beyond thought of Flusser about a philosophy for photography. This research contribute to the discussions of a story of contemporary photography in Pará and Brazil, and contribute to the reflective and critical stance of contemporary art nationwide.

Keywords: Contemporary Art. Image. Sinval Garcia.

*Aos meus pais, pela compreensão e o estímulo
em todos os momentos.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Prof. Dr. Orlando Franco Maneschy, orientador desta pesquisa, pela confiança na organização deste trabalho, paciência, apoio e conselhos prestados a mim no decorrer deste processo;

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior (CAPES) pelo financiamento, por meio de bolsa de pesquisa, deste trabalho;

Ao Prof. Dr. Afonso Medeiros e Prof (a) Dra. Marisa Morkazel pelas sugestões e orientações a esta pesquisa, seja durante o exame de qualificação, bem como no aceite do convite de participar da banca desta dissertação;

A todos os funcionários do PPGARTES/UFPA, bem como aos professores João de Jesus Paes Loureiro, Miguel Santa Brígida, Lia Braga, Valzeli Sampaio, Luizan Pinheiro e Alexandre Santos pelas contribuições dentro e fora de sala de aula;

A todos aqueles que gentilmente contribuíram com parte do seu tempo cedendo entrevistas que acrescentaram na construção desta pesquisa: Irene Almeida, Miguel Chikaoka, Tamara Saré, Eduardo Kalif, Cláudia Leão, Flavya Mutran, Arthur Leandro, Shirley Penaforte, Ionaldo Rodrigues, Ivan Cardoso e Xica Lima;

A minha família, pela calma e paciência que vem me fortalecendo todos esses anos. A minha mãe, Soliane Marques, pela oportunidade de fazer minhas próprias escolhas e ao meu pai, Carlos Nascimento, que sempre me ensinou a seguir em frente;

A Vilson Vicente, pelo incentivo e apoio nos momentos finais deste longo processo;

Aos mais belos e sinceros amigos, que me acompanham nessa caminhada, entre risos e lágrimas, desde a graduação até o mestrado;

A Sinval Garcia, *in memoriam*.

*Se entregar
Se entregar
Se entregar
De verdade.*

Susan Sontag

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Sinval Garcia, imagem da capa do <i>composite</i> do artista quando ainda era modelo na Ford Models SP (Início dos anos 1990).....	18
Figura 2 – Primeira imagem de Sinval Garcia, feita por Orlando Maneschy, um pouco antes do ensaio fotográfico que realizaria com direção de André Lima, trabalho este que aproximaria os dois artistas.....	20
Figura 3 – Vista da instalação de Orlando Maneschy. Sinval Garcia ainda figuraria em algumas das imagens dos personagens exibidos por Maneschy.....	24
Figura 4 – Dandi (1993), obra que fez parte da instalação de Maneschy na primeira edição do Caixa de Pandora, tendo como modelo Sinval Garcia.....	25
Figura 5 – Parte da instalação de Orlando Maneschy na Caixa de Pandora de 1995, em que Sinval Garcia é a referência principal para a leitura que Maneschy fez de Pandora.....	26
Figura 6 – Grupo Aluzinados.....	29
Figura 7 – Sinval Garcia e Cláudia Leão em viagem durante oficina.....	29
Figura 8 – Sinval Garcia e Orlando Maneschy durante viagem para São Paulo, junto com Miguel Chikaoka para o I Mês Internacional da Fotografia (NAFOTO), no SESC Pompéia, 1993.....	30
Figura 9 – Sinval Garcia em oficina na Fundação Curro Velho.....	31
Figura 10 – Uma das imagens a compor um conjunto de fotos em montagem semicircular em uma das paredes principais da mostra.....	35
Figura 11 – Obra que nos reporta a representações de corpos, presentes ao longo da história da arte.....	37
Figura 12 – Imagem de um dos personagens selecionados, com olhar assombrado, parece flutuar sobre um pequeno globo.....	38

Figura 13 – Imagem que compunha a instalação da exposição <i>Samsara</i>	39
Figura 14 – Imagem que faz parte do ciclo do <i>Samsara</i>	45
Figuras 15 – Fragmento de obra da exposição <i>Samsara</i> em que se percebe o trabalho de construção da imagem.....	45
Figura 16 – O personagem diáfano, de sexo indefinido, interpretado por Marleni...	46
Figura 17 – Esta disposição das obras busca reproduzir a apresentação no salão Flamboyant, em Goiânia (2001). As cópias foram apresentadas aqui no tamanho 30x40 cm (SENAC Santana, São Paulo).....	49
Figura 18 – Montanhas do Tumucumaque, Brasil. Série <i>Paisagens In-visíveis</i>	50
Figura 19 – Grande Cordilheira Australiana e Lago Balkhash, Cazaquistão. Série <i>Paisagens In-visíveis</i>	51
Figura 20 – Lago Tiberíades, Palestina e Lago Vitória, Tanzânia, África. Série <i>Paisagens In-visíveis</i>	52
Figura 21 – Mararashtra, Índia e Montes Cárpatos, Romênia. Série <i>Paisagens In-visíveis</i>	53
Figura 22 – Serra da Capivara, Brasil. Série <i>Paisagens In-visíveis</i>	55
Figura 23 – Montes Urais, Rússia e Montes Zagros, Irã. Série <i>Paisagens In-visíveis</i>	56
Figura 24 – Níjar, Almeria, Espanha e O Mei Shan, China. Série <i>Paisagens In-visíveis</i>	58
Figura 25 – Serra da Mantiqueira, Brasil e Tempestade em Fukuoka, Japão. Série <i>Paisagens In-visíveis</i>	59
Figura 26 – Vale do Catimbau, Brasil. Série <i>Paisagens In-visíveis</i>	61
Figura 27 – Série <i>A Câmara da Transmutação Secreta</i>	63

Figura 28 – Helmut Newton (<i>Bergstörn Over Paris</i> , 1976) e Diane Arbus (<i>Puerto Rican woman with a beauty mark</i> , 1965)	65
Figura 29 – Série A <i>Câmara da Transmutação Secreta</i> , 2009.....	65
Figura 30 – Série A <i>Câmara da Transmutação Secreta</i> , 2009.....	67
Figura 31 – Série A <i>Câmara da Transmutação Secreta</i> , 2009.....	68
Figura 32 – Série A <i>Câmara da Transmutação Secreta</i> , 2009.....	69
Figura 33 – Série A <i>Câmara da Transmutação Secreta</i> , 2009.....	71
Figura 34 – Vista parcial da exposição <i>A Câmara da Transmutação Secreta</i> , de Sinval Garcia.....	72
Figura 35 – Série A <i>Câmara da Transmutação Secreta</i> , 2009.....	73

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1 BREVE ANÁLISE DA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE SINVAL GARCIA	20
1.1 AS CONTRIBUIÇÕES DE SINVAL GARCIA NO NÚCLEO DE IMAGEM – CAIXA DE PANDORA.....	23
1.2 SOBRE A PARTICIPAÇÃO NA FOTOATIVA E O CONTATO COM MIGUEL CHIKAOKA	30
1.3 ATUAÇÃO COMO EDUCADOR NA FUNDAÇÃO CURRO VELHO	33
2 OS FLUXOS INCESSANTES EM SAMSARA	37
2.1 SOBRE O CORPO PICTÓRICO COMO LOCAL DO ESPÍRITO.....	44
3 EM BUSCA DO SENSÍVEL NA SÉRIE <i>PAISAGENS IN-VISÍVEIS</i>	50
3.1 SOBRE VER ATRAVÉS DO PENSAMENTO E DA PERCEPÇÃO	55
4 POR DENTRO DA CÂMARA DA TRANSMUTAÇÃO SECRETA	63
4.1 A TRANSMUTAÇÃO COMO REFLEXO DE UMA REALIDADE.....	69
5 UM ARTISTA NA CONFLUÊNCIA ENTRE LINGUAGENS	75
REFERÊNCIAS	82
REFERÊNCIAS (JORNAIS)	85
ANEXOS	87
ANEXO A – Divulgação na mídia.....	87
ANEXO B – Textos curatoriais.....	91
ANEXO C – Convites.....	96

INTRODUÇÃO

Sinval Garcia (1966-2011) foi um artista visual, natural de São Paulo, que viveu durante os anos de 1992 a 1999 no norte do Brasil, na cidade de Belém do Pará. Ele desenvolveu produção autoral dentro do campo das Artes Visuais e a presente pesquisa objetiva discutir parte de sua obra desenvolvida e exibida na região amazônica durante a década de 1990 e meados dos anos 2000.

Para tal, faz-se necessário citar que as discussões em torno de sua obra têm início em 2012, quando é desenvolvida a pesquisa *Sinval Garcia – Análise de um percurso fotográfico nas Artes Visuais na Amazônia* para obtenção do título de bacharel em Artes Visuais, pela Universidade Federal do Pará.

Este trabalho de conclusão abordou as três principais exposições desenvolvidas pelo artista entre as décadas de 1990 e 2010: *Samsara* (1997) e *Paisagens In-visíveis* (2005), realizadas na Galeria Theodoro Braga localizada no subsolo da Fundação Cultural do Estado do Pará (doravante CENTUR); e a exposição *A Câmara da Transmutação Secreta* (2009), realizada no Espaço Cultural Banco da Amazônia. Todas as duas galerias localizadas em Belém.

A catalogação das exposições foi essencial para o aprofundamento da pesquisa, bem como a sistematização da produção visual do artista encontrada em acervos, catálogos, jornais e publicações virtuais, cujo início se deu por meio dos procedimentos de análise de objetos visuais coletados em consulta à biblioteca do CENTUR e culminou na organização dos dados para a pesquisa em prol de constituir uma compreensão de parte das suas obras.

O trabalho de conclusão de curso resultante desta catalogação foi parte integrante do subprojeto *Entre Linguagens: coordenação da produção visual de Sinval Garcia*, que objetivou reunir e analisar as informações levantadas a partir das atividades desenvolvidas durante os meses de coleta de dados propostas pelo projeto *Percursos da Imagem na Arte Contemporânea e seus Desdobramentos*, orientado pelo Dr. Orlando Franco Maneschky.

Além de artista, Sinval Garcia também se destacou como educador, quando ministrou diversas oficinas na Fundação Curro Velho (FCV). Para a obtenção do

título de licenciada em Artes Visuais foi desenvolvido o trabalho de conclusão de curso *Sinval Garcia – A fotografia expandida enquanto prática educativa nas oficinas da Fundação Curro Velho (2013)*. Neste são analisados os resultados encontrados no acervo do Setor de Audiovisual desta fundação, por meio do mapeamento e catalogação do material produzido na década de 1990 com os resultados das oficinas Fotografia Construída (1996) e Fotografia Artesanal (1997).

A pesquisa aqui apresentada, *Sinval Garcia – um artista contemporâneo na confluência entre linguagens (2015)* constitui-se no desdobramento das duas pesquisas anteriores viabilizando um aprofundamento das reflexões a partir do emprego de referenciais teóricos ao analisar as interseções entre fotografia e pintura, compreendidas nas obras de suas principais exposições: *Samsara*, *Paisagens In-visíveis* e *A Câmara da Transmutação Secreta*. Para esta Dissertação, fez-se necessária a discussão sobre estes trabalhos e o contexto de sua produção, buscando estabelecer conexões existentes dentro da obra do artista visual.

Pela sistematização da análise de sua obra de Sinval Garcia é possível discutir e compreender sua produção visual, formada nos limites tênues entre a fotografia e outras linguagens, buscando enfatizar interseções nas quais se encontram amalgamadas questões da cultura visual e que se relacionam com identidade, corpo e arte. A pesquisa busca deflagrar reflexões sobre a referida produção, bem como entender as questões que o artista vinha abordando em seus trabalhos e que tinham um viés experimental muito forte, utilizando a visualidade para empreender poéticas que ora dialogam com perspectivas da História da Arte, ora com uma linguagem fotográfica que se constitui no relacionar da fotografia com a pintura – constante presente em sua produção visual e uma das peculiaridades de sua obra – essas são as discussões ativadas na presente pesquisa enquanto produção de arte contemporânea.

Cabe afirmar que sua obra é questionadora dentro das Artes Visuais, tanto nos seus estudos da fotografia enquanto técnica manipulável, quanto sua vivência em espaço de laboratório e ateliê, descobrindo novas relações e participando de coletivos voltados para discussão de arte e suas funções dentro da fotografia. Evidencia-se, portanto, o objetivo principal deste estudo, que pretendeu lançar um

olhar sobre a forma com que o artista se relaciona com as questões visuais acerca de seu posicionamento na arte contemporânea, para compreensão de sua obra, visando estabelecer as conexões entre os trabalhos que desenvolveu durante os anos de vivência na cidade de Belém e, posteriormente, buscando compreender como se estabelecem os vínculos dentro do contexto da produção do artista.

A dissertação será dividida em cinco capítulos que procuram contextualizar a obra de Sinval Garcia: o 1º capítulo traça uma perspectiva histórica sobre a sua trajetória artística e busca contextualizar o objeto no circuito sociocultural da década de 1990, constituindo uma historiografia dentro de um espaço temporal para estabelecer uma trajetória artística dele quando inserido na arte paraense, e pensar o lugar em que ele se insere quando se desloca de uma região a outra do país para caminhar por percursos desconhecidos e, ao mesmo tempo, desafiadores, postura que remete a um desbravador da fotografia experimental que encontra na cidade de Belém do Pará, o local essencial para as suas vivências e experimentações. Para este capítulo faz-se necessário consulta à dissertação de mestrado de Adelaide Oliveira: *Imagens do corpo e da sensualidade na arte contemporânea paraense: o erotismo masculino nas fotografias de Sinval Garcia e Orlando Maneschy (2012)*.

Para traçar uma discussão sobre a relação da história da fotografia, dentro de uma postura vanguardista da fotografia no Pará, em que a obra de Sinval Garcia se insere em contato íntimo com diversos artistas, coletivos e instituições, como o coletivo Caixa de Pandora e a Associação Fotoativa será utilizado, como referencial teórico, o catálogo da Universidade Federal Fluminense: *Fotografia contemporânea no Pará: novas visões*, bem como entrevistas realizadas com seus contemporâneos, de maneira formal e informal, que buscam compreender essa trajetória e sua inserção no circuito local.

No 2º, 3º e 4º capítulos serão abordadas as exposições *Samsara*, *Paisagens In-visíveis* e *A Câmara da Transmutação Secreta*, respectivamente, introduzindo questões norteadoras relacionadas à fotografia e pintura, características intrínsecas à obra de Garcia, como uma fotografia com presença de fortes aspectos pictóricos e suas transições de linguagens.

A fim de traçar a relação fenomenológica ao abordar e aprofundar as reflexões, será utilizada, como instrumento de análise, a fenomenologia para discutir imanência e transcendência; além de ancorar a referência teórica nos textos de M. Merleau Ponty: *O visível e o invisível* (2007), *O olho e o espírito* (2004) e *A Prosa do Mundo* (2007).

Para ponderar a fotografia de Sinval Garcia retrabalhada no campo da pintura, faremos uso dos estudos teóricos e conceituais articulados em *Fotografia e Pintura: dois meios diferentes?* de Laura Gonzáles Flores (2011). Dessa forma, aprofundamos os questionamentos sobre as obras apresentadas nas exposições e discutimos os limites entre técnicas dentro de sua produção artística.

O 5º e último capítulo busca traçar a relação fenomenológica de suas obras afunilando as questões de sua produção: como ela ocorre em Belém, em que medida sua produção se insere nos anos 1990 e 2000 na capital paraense e trazendo à luz conceitos como representação, realidade e ficção, ao inter-relacionar suas obras.



CAPÍTULO

7

Breve análise da trajetória
artística de Sinval Garcia



Figura 1 – Sinval Garcia, imagem da capa do *composite* do artista quando ainda era modelo na Ford Models SP (Início dos anos 1990). Foto: Sem identificação de autor

Ao pesquisar e abordar a vida e obra de Sinval Garcia identificamos um homem de múltiplas facetas: desenhista, arte-finalista, modelo, decorador, cenógrafo, designer, fotógrafo, laboratorista, artista e professor; mas antes de tudo podemos dizer que ele foi um criador de realidades, e que as encenava à medida em que a vida ia aprimorando sua capacidade de contar histórias e, para tal, criava ambientes e cenografias para elaborar seus universos.

Foi por causa da criação de um ambiente que ele veio pela segunda vez a Belém – anteriormente já havia vindo a passeio – quando foi convidado para montar a decoração de um casamento da alta sociedade paraense, transformando os salões do Hotel Hilton em um jardim italiano, empregando pinturas especiais, como marmorizações, para constitui-lo. Foi durante este período que ele conheceu Orlando Maneschy, fotografando para uma produção deste com o amigo André Lima e acabou sofrendo um acidente de carro, o que fez com que permanecesse um

pouco mais tempo do que o previsto na cidade. É quando sua trajetória se cruza com a cidade, que sua vida caminha rumo ao novo.

Para a construção da minha visão enquanto pesquisadora, confesso que escrever sobre a vida de um artista que não teve a oportunidade de conhecer sempre foi difícil; então decidi que faria de minha escrita uma forma de protesto ao destino – que tomou a vida deste homem no inesperado do cotidiano, tanto para sua família quanto para seus amigos. Configura-se, certamente, em um duplo desafio escrever sobre a obra de alguém que não conheci, mas que possui trabalhos instigantes para a compreensão da arte contemporânea no Brasil, dentro de uma perspectiva tão especial e calcada na experimentação.

Em diversas entrevistas realizadas para esta pesquisa, a personalidade de Sinval Garcia é lembrada como uma pessoa proativa, dedicada e exigente, que gostava de cozinhar para os amigos, de receber pessoas em casa, além de ser uma figura agradável e com uma presença que não passava imperceptível, cuja personalidade tomava conta dos lugares e das pessoas – parece-me que possuía uma beleza que emanava de dentro para fora.

O ponto de partida para narrar essa trajetória localiza-se quando ele decide adotar Belém do Pará como residência após permanecer na cidade mais tempo do que o esperado; neste período, a partir de sua relação com Orlando Maneschy, se envolve com diversos artistas, coletivos e passa a frequentar os ambientes de amigos em comum e a construir laços com a classe artística paraense. O paulista colabora com o Núcleo de Imagens - Caixa de Pandora, grupo constituído por Orlando Maneschy, Cláudia Leão, Flavya Mutran e Mariano Klautau Filho no início dos anos 1990; participa do curso de fotografia da Associação Fotoativa ministrado por Miguel Chikaoka que foi “uma influência fundamental para sua estratégia de investigação posterior” (MAGALHÃES, PEREGRINO, 1997, p. 39); atua também como educador e faz uso da fotografia experimental como metodologia por meio das intervenções pictóricas na imagem em suas atividades nas oficinas de iniciação à fotografia na Fundação Curro Velho – instituição ligada ao Governo do Estado do Pará, cuja coordenação de audiovisual durante a década de 1990 – mais precisamente de 1991 a 2008 – era de Eduardo Kalif. Foi também neste momento

que inicia o seu relacionamento com Orlando Maneschy, companheiro na vida artística e amorosa, cujas vivências encontram-se entrelaçadas.



Figura 2 – Primeira imagem de Sinval Garcia, feita por Orlando Maneschy, um pouco antes do ensaio fotográfico que realizaria com direção de André Lima, trabalho este que aproximaria os dois artistas.
Foto: Orlando Maneschy, 1992 (Acervo Sinval Garcia)

1.1 AS CONTRIBUIÇÕES DE SINVAL GARCIA NO NÚCLEO DE IMAGEM – CAIXA DE PANDORA

A intimidade com Maneschy e demais membros do Núcleo de Imagem - Caixa de Pandora o estimulou a expandir seus limites da fotografia enquanto meio não convencional. O grupo debatia em suas produções, novas formas de visualidade a partir da reflexão acerca de práticas fotográficas tradicionais desenvolvidas em Belém – eles não estavam interessados em discutir questões voltadas para a fotografia documental, amplamente discutida e produzida neste momento no Pará – o que os instigava era a produção de imagens através de processos em que a fotografia torna-se objeto de confluência com outras linguagens.

A experiência que o artista vivenciou enquanto colaborador do Núcleo de Imagem - Caixa de Pandora somou aos seus conhecimentos e o estimulou a pesquisar práticas necessárias que viria a desenvolver ao longo de sua trajetória, inseridas em seu trabalho artístico através de um complexo de alterações e

transformações no âmbito da linguagem fotográfica com vivências em laboratório e experimentos pictóricos, lançando mão de um repertório que já trazia, por ser exímio desenhista e pintor, bem como de seu conhecimento acerca de história da arte, o que agregou ao mergulho que passava a travar em uma fotografia construída.

Nesse contexto, o Grupo Caixa de Pandora, criado no início da década de 1990 em Belém, a convite do estilista e produtor de moda André Lima, conforme afirma Cláudia Leão, seria um espaço de trânsito importante: “O Caixa de Pandora surge por um convite naquele momento do André Lima, que, na verdade, é uma pessoa que era produtora, ele é estilista, trabalha com moda, amigo nosso, e ele chamou a gente pra fazer uma exposição”¹. Como complementa Orlando Maneschy:

“André Lima estava muito próximo e compartilhava de nossas inquietações estéticas. Via, percebia a vida e as imagens de maneira muito aproximada, e eles nos conclamou a fazer um projeto juntos. Ele mudou-se para São Paulo e nós decidimos continuar, terminando por chegar ao mito e a configurar o Caixa de Pandora. E Sinval estava junto conosco em meio a tudo isto, bem próximo de tudo. Na primeira mostra colaborou realizando as pinturas especiais nas minhas molduras e me auxiliou na execução de minha instalação.”²

O grupo realiza, em 1993, sua primeira exposição na Galeria Theodoro Braga, do CENTUR, por meio de um edital de pautas que selecionava projetos expositivos para o espaço, cuja coordenação naquele momento era de Tamara Saré, que relata:

“Era uma época muito interessante, porque a gente começou a organizar a produção profissional de Artes Visuais na cidade (...) coincidiu nesse período que eu entrei na galeria Theodoro Braga, que o ambiente da fotografia começou a se tornar muito evidente, os movimentos em torno da Fotoativa se fortaleceram, se fortaleceram, se potencializaram, e naturalmente passaram a integrar as agendas da Theodoro Braga, tanto com coletivas, como com pautas individuais que eram solicitadas nos editais (...) então esse ar contemporâneo de fato começou a chegar pela fotografia, e pelo hibridismo que a fotografia trazia; a questão das interseções de várias mídias e interfaces que foram gerando expressões novas dentro do ambiente visual.”³

O Grupo Caixa de Pandora foi inspirado no mito grego de Pandora, a mulher ideal, criada pelos deuses para dar uma lição aos homens: portadora de uma caixa que Zeus havia lhe confiado, Pandora, movida por sua curiosidade, não obedece às ordens que a proibem de abrir a caixa. Desobedecendo a Zeus, Pandora, ao abrir a

¹ Entrevista realizada com Cláudia Leão em Belém do Pará, em 04 de março de 2015.

² Relato cedido por Orlando Maneschy em Belém do Pará, em 28 de fevereiro de 2015.

³ Entrevista realizada com Tamara Saré em Belém do Pará, em 25 de fevereiro de 2015.

caixa, libera vários males do mundo, dentre eles, o Conhecimento; restando, no fundo da caixa, a Esperança.

O Núcleo de Imagens – Caixa de Pandora também queria abrir suas caixas de conhecimento para a fotografia nos anos 1990: era necessário ampliar o conceito da visualidade feita na Amazônia por meio da criação de novas formas para experimentar essa fotografia, longe dos conceitos convencionais de exposição fotográfica e cópias apenas emolduradas na parede branca. O grupo formado em 1993 possuía características de experimentação pelo uso de uma fotografia não convencional, pois segundo Oliveira (2012):

“... o movimento Caixa de Pandora apresentou a primeira exposição em 1993 na Galeria Theodoro Braga, no Centur, apostando em suportes não tradicionais para a exibição das obras. Os quatro integrantes do grupo também participaram das atividades da Fotoativa para, em seguida, iniciarem trajetórias individuais com trabalhos mais experimentais e conceituais. Sinval Garcia também integrou o grupo participando como convidado em alguns trabalhos e exposições.” (OLIVEIRA, 2012, p.14).

Dentro desse ambiente, o Núcleo de Imagem - Caixa de Pandora obteve significativa atuação para o cenário da fotografia paraense dos anos 1990, integrando diversas coletivas e projetos de fotografia experimental no circuito nacional, dentre eles podemos citar mostras, como *Panoramas da Imagem; Fotografia Contemporânea – Mês Internacional da Fotografia* (com Orlando Maneschy e Cláudia Leão) e o projeto *Novas Travessias: Contemporary Brazilian Photography* (neste último, participam apenas Cláudia Leão, Flavya Mutran e Orlando Maneschy), publicado em Londres; os projetos do Caixa de Pandora também foram selecionados em diversos editais, circulando pelo Brasil, como pelo Instituto Itaú Cultural, realizando mostra na Itaú Galeria, em Brasília.

Em 1997 é realizada a mostra e lançado o catálogo *Fotografia Contemporânea no Pará – Novas Visões*, pela FUNARTE e Universidade Federal Fluminense, em parceria com o Ministério da Cultura, com coordenação de Ângela Magalhães e Nadjá Peregrino. O Núcleo faz parte da publicação que conta com a participação de, além de Sinval Garcia, outros artistas da mesma geração, tais como Arthur Leandro e Walda Marques.

Neste catálogo, a obra de Sinval Garcia é apresentada com textos e imagens que enfatizam suas atividades na fotografia em diálogo com a pintura, argumento

presente em seus trabalhos iniciais e observados, posteriormente, nas exposições apresentadas em Belém. O seu processo criativo é permeado pelo atravessamento de linguagens utilizadas para romper definitivamente com as técnicas fotográficas tradicionais, criando novas possibilidades.

Na publicação, constam textos, relatos e imagens da produção fotográfica que se discutia na Amazônia, tema central das pesquisas desenvolvidas pelo grupo de pesquisadores, provenientes da região Sul, em busca dos relatos de fotógrafos desta região na década de 1990. Este projeto amplia a divulgação nacional dos artistas participantes, pois acompanha a mostra homônima realizada na Galeria da UFF e revela ao centro do país a potência de um tipo de fotografia produzido na Amazônia, que rompe com os estereótipos visuais da região e expande os limites do que é considerado fotografia.

A mostra revela ao público a produção do Norte no campo daquilo que era conhecido na época como “fotografia construída” e “fotografia expandida”, bem como apresenta o diálogo e a proximidade das pesquisas que vinham sendo desenvolvidas em conexão com os integrantes do Núcleo de Imagem – Caixa de Pandora. Integrar o circuito compelia em importante posição naquele momento das Artes Visuais no Brasil, na busca da visualidade discutida na Amazônia e marcada pela fotografia na região Norte. Segundo Cláudio De La Roque Soares, em matéria para o jornal *O Liberal*, no caderno Cartaz, de 23 de abril de 1996:

“O grupo passa a ser um movimento quando experimenta de forma sistemática e os experimentos geram propostas diferenciadas de trabalhos, diferente do que vêm sendo produzidas em fotografia. Além de tudo, com um gosto de movimento revolucionário europeu das primeiras décadas deste século, acabaram provocando algum celeuma e poucos escândalos com suas propostas de suporte e ambientação, e especialmente quando da contenda de se faziam ou não fotografia, ou fotografia construída. Uma discussão absolutamente inútil diante dos trabalhos de forte impacto plástico. A imagem é desconstruída enquanto a luz é pesada.” (O Liberal, 23 de abril de 1996).

Na verdade, Sinval Garcia nunca fez parte do grupo oficialmente, mas acompanhou de perto esta produção, auxiliando os integrantes durante a montagem da primeira exposição do núcleo, sendo amigo constante, colaborando na expografia, além de debater sobre a espacialidade de algumas proposições,

contribuindo em ações e em momentos de posicionamento político, em que estratégias se faziam necessárias para ampliar o espaço da fotografia contemporânea que se inscrevia. Flavya Mutran comenta que ele a auxiliou na produção de algumas montagens do seu trabalho com caixas de vidro, madeira e portas de latas, as Pandoras de Lata:

“O Sinval que fez as minhas caixas, ele que produziu porque além de tudo ele era um excelente artífice mesmo. Uma pessoa muito generosa de sentar, de dar ideia, de contribuir (...) quando a gente estava montando, fazendo as soluções de galeria ele que foi a alma dessa primeira exposição, ele deu muita solução de montagem, de museografia (...) ele resolvia essa parte da expografia do trabalho. Mas, claro, era uma pessoa que estava ali, era o cara que além de dar ideia batia o prego na parede.”⁴



Figura 3 – Vista da instalação de Orlando Maneschy. Sinval Garcia ainda figuraria em algumas das imagens dos personagens exibidos por Maneschy. Foto: Acervo Orlando Maneschy, 1993

Garcia também auxiliaria diretamente Orlando Maneschy em suas obras, dentro do processo de construção daquela que seria a sua primeira instalação, tanto servindo como modelo, quanto realizando pinturas especiais nas molduras que compunham os trabalhos. Para Cláudia Leão, ele exerceu uma influência afetiva que era absorvida por Maneschy na realização de seus trabalhos:

“Na primeira exposição do Caixa de Pandora, o Sinval monta um ambiente para o Orlando. Eu consigo ver um envolvimento muito grande deles tanto

⁴ Entrevista realizada com Flavya Mutran em Belém do Pará, em 04 de março de 2015.

que o Orlando faz um trabalho pra ele; em uma das exposições, ele faz a Pandora de Sangue, que é um trabalho muito forte que tem um envolvimento afetivo, a meu ver, dentro desse aspecto do que ele influenciava a gente diretamente. A Pandora de Sangue é um momento em que eles rompem e o Orlando faz esse trabalho em que coloca o sangue dele, tem as velas... esse trabalho é uma homenagem muito forte”⁵



Figura 4 – Dandi (1993), obra que fez parte da instalação de Maneschy na primeira edição do Caixa de Pandora, tendo como modelo Sinval Garcia. Foto: Orlando Maneschy, 1993

⁵ Entrevista realizada com Cláudia Leão em Belém do Pará, em 04 de março de 2015.

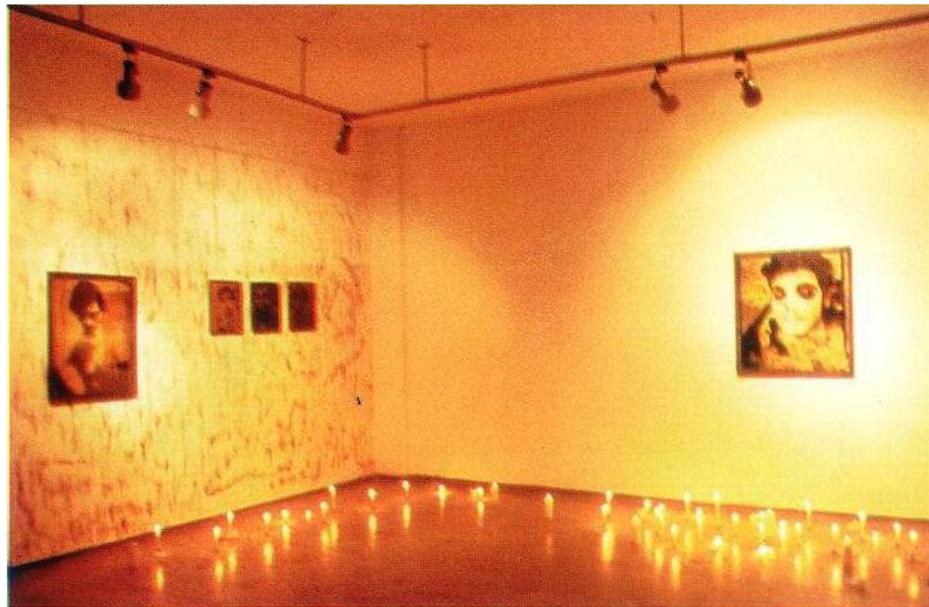


Figura 5 – Parte da instalação de Orlando Maneschy na Caixa de Pandora de 1995, em que Sinval Garcia é a referência principal para a leitura de Maneschy de Pandora. Foto: Acervo Orlando Maneschy

Segundo Cláudia Leão, Sinval Garcia estava aos poucos se descobrindo artista neste momento em Belém, partindo do aperfeiçoamento de técnicas até sua participação no curso da Associação Fotoativa, momento em que entra em contato com Miguel Chikaoka que tem como característica propor durante os encontros do grupo, atividades norteadoras para refletir a fotografia experimental. Enquanto Flavya Mutran considera que Sinval Garcia era o quinto elemento do núcleo, Cláudia Leão afirma que, para ela, André Lima foi o maior incentivador do grupo, o verdadeiro gestor dessa história, e segundo a artista ele ocuparia uma posição de destaque no que concerne à reunião destes artistas em torno do Núcleo de Imagens – Caixa de Pandora. Já para Maneschy, a não entrada de Sinval Garcia no grupo, “foi um grande equívoco e que cada um sabe bem o porquê de não ter sido oficialmente convidado a ser um membro, já que o que ele discutia em seu trabalho e seu envolvimento eram de quem estava de corpo e alma ao nosso lado, mas compreendo hoje que ele também afetava as inseguranças existentes com seus talentos”⁶, afirma.

⁶ Relato cedido por Orlando Maneschy em Belém do Pará, em 28 de fevereiro de 2015.

1.2 SOBRE A PARTICIPAÇÃO NA FOTOATIVA E O CONTATO COM MIGUEL CHIKAOKA

As trajetórias de Miguel Chikaoka e Sinval Garcia também se assemelham no que tange a busca por novos territórios durante os percursos da vida. Ambos saem do centro do país, a cidade de São Paulo, para o Norte com perspectivas diferentes e sem saber exatamente o que iriam encontrar pelo caminho. No entanto, suas vindas para Belém marcam a história de ambos com a receptividade das pessoas na cidade e o que motivou a integração na cena artística paraense.

Chikaoka sai de São Paulo em busca de novas percepções na Europa; na volta, decide conhecer o extenso território brasileiro e vislumbrar novos ângulos em relação à vida. Ele percebeu que não conhecia o Brasil e que precisava se deslocar para experimentar o distanciamento, o estranhamento a partir de outra perspectiva. Um dos fatores mais importantes para justificar a receptividade que ele recebeu em Belém aponta para o acolhimento que a cidade proporciona em favor dos indivíduos que aqui vivem; uma prática que emerge do sensorial e de uma vibração que a cidade propõe para as pessoas que a ela chegam.

Do ponto de vista político, Belém se encontrava, durante os anos 1980, dentro do processo vivenciado por diversas cidades do país, que tratava da transição do período ditatorial para a abertura política em vistas à redemocratização brasileira. Culturalmente, a cidade fervilhava com manifestações e atos públicos que discutiam as novas percepções do Brasil e que girava em torno de diversos contextos, tais como organizações, entidades e, sobretudo em torno da Sociedade Paraense de Defesa dos Direitos Humanos. Nesse momento, Miguel Chikaoka se une ao núcleo de imprensa da SDDH que editava o jornal Resistência. Ele passa a fotografar diversas cenas, o meio cultural e artístico dos shows da Praça da República e do Bar do Parque, as peças que aconteciam no Teatro Waldemar Henrique, os festivais do Theatro da Paz e circula em busca de aproximações, em torno da acolha que vinha buscando em sua trajetória pessoal, integrando-se à movimentação após três meses de vivência na cidade. As pesquisadoras Ângela Magalhães e Nadja Pelegrino, no livro *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*, afirmam que “em Belém do Pará podemos citar o sistemático empenho de Miguel Chikaoka à frente do Fotoativa, espaço dedicado à formação e à

produção de eventos culturais na área fotográfica." (MAGALHÃES; PELEGRINO, 2004, p. 97).

Sinval Garcia desloca-se para Belém no início da década de 1990 e vivencia essa acolhida experienciada por Miguel durante a década anterior. Eles se conheceram quando Sinval participa da oficina de fotografia na Associação Fotoativa, integrando-se ao grupo de forma participativa. Ele compartilhava de uma vivência anterior na capital paulista como experiência propositiva dentro do grupo, facilitando a integração aos exercícios propostos em busca de maior percepção na fotografia.

Para Chikaoka, Sinval Garcia tinha uma presença muito forte, tornando-se um dos polos do grupo dessa oficina devido a sua liberdade em propor atividades, tomar dianteira de ações e construir relatos sobre sua breve trajetória. O caminho de ambos se cruza nesse período permeado pelo autoconhecimento, na necessidade de reconhecer a si mesmo dentro de um circuito alternativo. Ele cita, dentre várias vivências, o momento de uma expedição ao Marajó em que sua presença pulsante fez com que tomasse a iniciativa de cozinhar para o grupo, sempre por um viés participativo que sua personalidade agradável propunha.

“Ele se integrou a muita coisa, o próprio grupo que foi remanescente da turma que ele participou, os Aluzinados, continuaram um tempão frequentando o espaço da Associação Fotoativa e como todos os grupos que surgem posterior as oficinas, eles tinham uma autonomia, não é por acaso que são grupos que se formam na esteira do processo paralelo e continuam interagindo, integrando o espaço.”⁷

Com a participação na oficina de iniciação à fotografia da Associação Fotoativa, Sinval Garcia funda com seus colegas o grupo Aluzinados, junto com Danilo Brachi, Lila Bermeguy, Paulo Almeida e outros ex-participantes. Naquele momento, era desejado que durante cada oficina, os alunos formassem um grupo que permaneceria se encontrando, para fotografar, discutir e produzir juntos, e os Aluzinados eram de acordo com Oliveira (2012, p. 11): “um grupo criado em 1995 com a intenção de fotografar Belém”.

⁷ Entrevista realizada com Miguel Chikaoka em Belém do Pará, em 26 de fevereiro de 2015.



Figura 6 – Grupo Aluzinados. Foto: Miguel Chikaoka (cerca de 1993)



Figura 7 – Sinval Garcia e Cláudia Leão em viagem durante oficina. Foto: Miguel Chikaoka, S.D.



Figura 8 – Sinval Garcia e Orlando Maneschy durante viagem para São Paulo, junto com Miguel Chikaoka para o I Mês Internacional da Fotografia (NAFOTO), no SESC Pompéia, 1993. Foto: Miguel Chikaoka.

1.3 ATUAÇÃO COMO EDUCADOR NA FUNDAÇÃO CURRO VELHO

É na Fundação Curro Velho que Sinval Garcia irá constituir trabalhos como educador de fotografia entre os anos de 1996 a 1998. Ele fez parte da primeira geração de instrutores advindo dos cursos da Associação Fotoativa (como Cláudia Leão e Orlando Maneschy) e desenvolve diversas oficinas: de fotografia artesanal à fotografia experimental, do audiovisual a técnicas de serigrafia. A Fundação Curro Velho é uma instituição localizada próximo à periferia de Belém que atende a públicos variados, com maior frequência, estudantes de baixa renda que procuram cursos profissionalizantes na área cultural.

Durante o período que ministrou oficinas, Sinval Garcia estimulava permanentemente seus alunos a desenvolverem as técnicas que discutia em sua produção artística, tais quais: as manipulações químicas, as exposições múltiplas no negativo ou no positivo, a justaposição de cores e movimentos, as imagens distorcidas, a fotografia sem câmera, as fotomontagens, as superposições de imagens, as realidades encenadas, a fotografia com a câmera *pinhole*, as apropriações de outras imagens e de negativos esquecidos no tempo. É nesse momento que o artista passa a cultivar, ainda mais, o ambiente do laboratório enquanto prática artística principal. Depois passa a ter laboratório em casa, junto com Orlando Maneschy.



Figura 9 – Sinval Garcia em Oficina na Fundação Curro Velho. Foto: Acervo Sinval Garcia, S.D.

A produção desse material imagético se constitui no cerne da questão proposta por Sinval Garcia enquanto educador durante as oficinas de Iniciação à Fotografia:

ele tinha como viés a proposição das imagens que fugiam de um lugar comum e essas investigações vão ficando claras à medida que seu trabalho se desenvolve com outras linguagens tornando-se a pintura, um dos focos de trabalho. Para Eduardo Kalif, que coordenava as oficinas naquele período (1991-2008) na gerência de audiovisual da fundação, Sinval Garcia adinha dos conhecimentos adquiridos na Fotoativa para a FCV com entusiasmo e disposição para trabalhar no laboratório:

“Muito querido e respeitado por todos, por sua didática peculiar, dialética, dialógica e participativa (...) sua maneira simples e serena o aproximava de um estado zen, daí a profundidade de sua metodologia. Era um prazer estar com ele, como coordenador, observando a atenção e vibração dos alunos.”⁸

Suas manipulações, estudos e investigações resultaram nas obras que expôs em Belém em exposições individuais e, em paralelo, desenvolvia outras atividades, dentre elas, o ensino da técnica fotográfica. Ele passa a atuar como artista, constituindo um espaço no cenário fotográfico brasileiro por meio das discussões sobre fotografia e seu espaço na arte, por meio de pesquisas estético-teóricas em que aproximava a fotografia da pintura. Questões que exigem habilidade na manipulação fotográfica tornam seu trabalho reconhecido no panorama nacional em salões de arte e mostras fotográficas nos anos 1990 pelo país afora. Consta nesse período que o trabalho de Sinval figura na capa do folder do projeto Seleção de Portfólios – Convocatória Nacional⁹, iniciativa que tinha o propósito de selecionar novos artistas e incluí-los aos circuitos de galerias, promovendo a circulação de seus trabalhos pelo país.

“Dessa maneira, pode-se pensar, a grosso modo, nessas estratégias que oscilam entre a fotografia documental e o neopictorialismo, (...) com a utilização de procedimentos pictóricos - cita se Sinval Garcia (...) Tais atitudes estéticas parecem determinar as discussões sobre a presença da subjetividade e aura, autonomia, imanência e originalidade da imagem.” (MAGALHÃES, PELEGRINO, 2004, p. 105-106).

Como complementa Maneschy:

“Angela Magalhães e Nadja Pelegrino foram duas grandes entusiastas deste trabalho inicial de Sinval, em que sua fotografia se aproximava da pintura e amalgamava-se a própria história da imagem, constituindo um trabalho forte e singular, o que também fez com que o Panoramas da

⁸ Relato cedido por Eduardo Kalif em Belém do Pará, em 22 de abril de 2015.

⁹ Minc/Área de Fotografia da Funarte, 1996.

Imagem, projeto de Rubens Mano e José Fujoka também olhassem com atenção para seu trabalho”¹⁰

No livro *Sequestros* (2007, p. 47), Orlando Maneschy descreve a trajetória de Garcia como “um artista que emprega a imagem como ponto de partida para um trabalho que opera em fissuras entre linguagens”. Durante o processo da pesquisa que discute a obra de Sinval, é possível verificar que a ênfase de suas fotografias está relacionada com as múltiplas experiências que o artista utiliza no uso das linguagens para produzir seu trabalho.

Atuando como artista, ele desenvolve seu trabalho e afeta diretamente o cenário artístico de Belém nos anos 1990, com exposições individuais na cidade, local em que sua produção artística constitui-se no interstício entre a fotografia e as intervenções pictóricas, destacando reflexões acerca da representação imagética e deflagrando questionamentos sobre o lugar da imagem na cultura visual e seu adensamento dentro do corpo nas Artes Visuais.

Para esta pesquisa foram mapeadas as três principais exposições individuais que o artista executou na cidade: *Samsara* (1997), *Paisagens In-visíveis* (Galeria SESC Avenida Paulista, São Paulo, 2002; Galeria Theodoro Braga, Belém, 2005) e *A Câmara da Transmutação Secreta* (2008).

As duas primeiras aconteceram na Galeria Theodoro Braga, enquanto que a última mostra ocorreu no Espaço Cultural Banco da Amazônia, após aprovação em edital da referida instituição. Para Oliveira (2012), Sinval Garcia mantinha relações com a imagem mais do que com a própria fotografia:

“O seu repertório visual estava impregnado de cânones da história da arte, desde muito cedo o artista se interessou por manifestações artísticas e trabalhou em consonância com elas. A fotografia é só o início – e algumas vezes pode até ser o final – do processo escolhido para a criação de suas obras. Experimentar linguagens artísticas dentro e fora do laboratório, performar, repensar a luz. O artista flertava com a possibilidade de brincar, recompor, manipular a imagem desejada, buscar uma nova imagem a partir de outra já disponível. Só o registro da imagem fotografada não era o suficiente para expressar tudo o que Garcia pretendia dizer ou provocar.” (OLIVEIRA, 2012, p. 59).

¹⁰ Relato cedido por Orlando Maneschy em Belém do Pará, em 28 de fevereiro de 2015.

Torna-se, portanto, necessário compreender sua obra para a arte contemporânea paraense, sua atuação e seus rastros de criação dentro e fora de coletivos, atuando enquanto artista, além de discutir a importância de sua obra durante os anos de atuação e vivência em Belém do Pará. Quem o conheceu, conta histórias inesquecíveis de generosidade e dedicação para com a produção artística. E para entrar em contato com a sua obra é necessário ver além do que estamos acostumados a observar: Sinval Garcia provou que viver é bem mais do que simplesmente existir, viver é existir enquanto ser pensante; e ele refletiu sobre sua obra, fazendo de seu percurso artístico o mote de sua existência.



CAPÍTULO

2

Os fluxos incessantes
em Samsara

Quando a arte propõe uma reflexão do mundo é possível perceber quais os limites entre vida, realidade e fé, a partir do momento em que se adentra o estado de percepção sobre o outro. A pesquisa que culmina na exposição *Samsara* (1997) inicia-se por volta de 1995 e propõe relacionar uma reflexão do mundo a partir dos estados e fluxos da vida, a partir do conceito presente em várias religiões do Oriente e que cede nome à exposição, e que se materializam nas obras por meio de elaborações imagéticas que se direcionam a retratar as percepções humanas, materializadas em experiências pictórico-imagéticas.



Figura 10 – Uma das imagens a compor um conjunto de fotos, em montagem semicircular, em uma das paredes principais da mostra. Fonte: Exposição *Samsara*. Acervo Sinval Garcia, 1997

Sinval Garcia expõe individualmente pela primeira vez em Belém na Galeria Theodoro Braga. A proposta busca desenvolver um trabalho fotográfico que revele as múltiplas instâncias das experiências humanas, a partir do estudo de deuses e demônios que direcionam os ciclos de vida e da morte, ressignificados, por meio da imagem, o conceito cuja origem vem do sânscrito e significa: “o ciclo contínuo da vida e da morte” para várias filosofias presentes na Índia, como o Hinduísmo, o Budismo etc. O desenvolvimento do *samsara* acontece durante os sucessivos renascimentos da alma humana, englobando todos os ciclos que transcorrem o indivíduo e sua alma.

Os retratos presentes na série são imagens feitas em estúdio improvisado com luz natural e artificial, com modelos escolhidos pelo artista a partir das características que ele considera importante ressaltar. Sinval Garcia possuía habilidade em construir imagens, e isso se deve por conta de sua visão equilibrada do corpo em cena e da presença deste corpo na obra de arte, desde o momento em que fazia uso da luz natural em seus trabalhos para modelar os corpos até tornar a fotografia um meio autoral de representação. Ali lança mão de todos os seus conhecimentos, como modelo, da pose e da luz e de história da arte para construir personagens.



Figura 11 – Obra que nos reporta a representações de corpos, presentes ao longo da história da arte. Fonte: Exposição *Samsara*. Acervo Sinval Garcia, 1997



Figura 12 – Imagem de um dos personagens selecionados, com olhar assombrado, parece flutuar sobre um pequeno globo. Fonte: Exposição *Samsara*. Acervo Sinval Garcia, 1997

Na obra de Sinval Garcia, a leitura da alma é proposta com a presença da figura humana em diversas perspectivas e posições, revelando emoções e angústias ressaltadas ao longo do processo, em cada escolha do modelo que irá fotografar, na construção da luz para a fotografia, na direção das poses e expressões, bem como no trabalho posterior, em que o artista desencadeava um processo de intervenções

que destaca as noções de luz e sombra, dentro e fora do laboratório fotográfico, para, a partir daí, utilizar-se da pintura, evidenciando detalhes, sombreando áreas e modificando essas imagens em sua poética que relaciona o corpo com a imagem que desejava “simbolizar” do *Samsara*.



Figura 13 – Imagem que compunha a instalação da exposição *Samsara*. Fonte: Acervo Sinval Garcia, 1997

As obras de *Samsara* não se constituem nas primeiras relações tecidas entre fotografia e pintura, e sim no interstício dessas linguagens, cujo aprofundamento virá adiante em sua produção. Já em mostras coletivas, suas experiências puderam ser vistas no país, mas é em *Samsara* que o artista irá mostrar, em um maior conjunto, suas referências em história da arte para constituir os retratos a partir de uma visão contemporânea da figura humana – retratos que se modificam à medida em que o artista interfere neles, reinventado corpos, alterando percepções, transformando seus fotografados em outros seres, para a construção de sua narrativa artística.

A habilidade em construir imagens com ênfase no corpo humano vem de experiências anteriores em que Garcia trabalhou como modelo da agência *Ford*

Models – atividade que desenvolveu com maior intensidade a partir de 1987 quando morava em São Paulo – dessa forma, desenvolveu uma compreensão do corpo em cena e da presença deste corpo na obra de arte e sua representação. A percepção deste estudo fica evidente desde o momento em que fazia uso da luz natural em seus trabalhos para modelar o corpo de seus fotografados que compõem a série *Samsara*:

“Eu escolho as pessoas para fotografar a partir do aspecto físico, do rosto, da expressão, indo até a personalidade, selecionando para um ensaio pela timidez, outra pela sensualidade e também pela ambiguidade. (...) Durante o ato fotográfico há uma construção da imagem. Faço um trabalho de direção, posicionando os modelos, suas mãos, expressões, o olhar. Tudo é criado com as referências de ícones da história da arte que me inspiram.” (Entrevista para o jornal *Província do Pará*. Caderno 2, em 29 de outubro de 1997).

Após os ensaios fotográficos, o artista continua suas pesquisas dentro do laboratório desenvolvendo, por vezes, através de recortes, os detalhes das imagens, modificando-as, buscando diferentes contrastes para elas, com relação ao que representa essa luz incidente que delas provém. Assim, intensidades são destacadas em alguns casos, em outros momentos, suavidades empregadas. Os limites entre fotografia e pintura na obra de Garcia se constituem partindo de intervenções – criadas pelo próprio artista – para prosseguir com as múltiplas experiências, enquanto o uso das linguagens fotográficas e pictóricas, visando modificar o caráter indicial da fotografia, pela manipulação que executa sobre o seu suporte, direcionado para uma realidade a partir da relação e da experiência da imagem.

Dessa forma, Sinval Garcia propõe manipulações na busca do resultado fotográfico relacionadas à pintura em seu trabalho, quando intervém sobre suas cópias após o processo de revelação e ampliação em laboratório. O artista vela a imagem com tinta para ir desvelando-o novamente, trazendo aos poucos as partes que lhe interessa, propiciando um novo “revelar” da imagem, agora por meio da pintura, destacando partes, colorindo sutilmente e, por vezes, densamente partes, atuando diretamente sobre a superfície. Essas são as primeiras relações evidenciadas pelo artista buscando romper os limites do que é uma fotografia e onde começa uma pintura; ele irá discutir mais profundamente essas relações adiante nas exposições que realiza em que inter-relaciona as duas técnicas. Dessa forma

constrói imagens por meio de desconstruções, em um processo contínuo de experimentação. Algumas das obras da mostra são compostas por diversos fragmentos em que cada parte tem papel fundamental como se fossem uns recortes em um “tableau” maior, que só existe em nossa imaginação, o que nos leva, de certa forma, a nos reportarmos à história da arte, e em muitas obras constituídas em painéis.

Os trabalhos geram reflexão e são observados pelo público que visita a exposição, causando diferentes sentimentos em cada espectador. Em suas experimentações, o artista manipula o resultado final para que sua proposta seja recebida de forma individual no receptor: ao ver os retratos nas imagens de *Samsara* é possível perceber que os limites entre a fotografia e a pintura estão cada vez mais diluídos.

O interstício entre as técnicas evidencia-se pelas relações que o artista mantém com ícones da história da arte e os processos artesanais da fotografia para fundamentar suas imagens, aprisionar seus personagens em cópias autorais e ressignificar suas fotografias para compor modificações permanentes e únicas em sua obra. A pesquisadora Adelaide Oliveira analisa o processo de criação das obras de *Samsara* a partir das relações criadas:

“Garcia tinha bastante intimidade com a pintura, e essa relação pictórica fica evidente em muitas de suas obras fotográficas, principalmente aquelas que passam pelo procedimento de manipulação. Na série *Samsara*, as obras que mostram homens, mulheres, e transexuais nus foram expostas em 1997, na Galeria Theodoro Braga, em Belém, e sofreram diversas intervenções laboratoriais. Uma delas, com dois homens nus, entrelaçados e fragmentados, têm dois metros de altura e faz parte do acervo da galeria Theodoro Braga, no subsolo do Centur.” (OLIVEIRA, 2012, p. 60).

As obras de Sinval Garcia em *Samsara* são oferecidas ao público por meio de imagens redefinidas com retoques, com modificações visíveis que visam discutir as intervenções pictóricas de cada composição: os modelos antes fotografados estão aqui representados em diferentes formas após as intervenções laboratoriais, concedendo assim à imagem, um caráter autoral de criação e manipulação feita pelas mãos do artista. As imagens atingem o espectador de forma nada discreta, e esse observador vivencia cada obra de modo que vivencia sentimentos ao contemplar as obras na exposição.

“É uma reconstrução a partir de uma desconstrução, que remete até ao ato laboratorial, pois vou retirando os excessos, revelando a imagem que está escondida por baixo da tinta. Aí vou pintando, utilizo dedo, pincel, e há uma predominância do preto e branco”, explica.” (Entrevista de Sinval Garcia para Orlando Maneschy para o jornal A Província do Pará, Caderno 2, em 29 de outubro de 1997).

Os retratos são dramatizados com a presença de rostos decompostos e expressões de contraste entre claro e escuro – a representação de vida e morte no ciclo do *Samsara*. A leitura da alma é proposta com a presença da figura humana em diversas perspectivas e posições. Ao cobrir uma imagem com tinta, o artista a revela novamente com um processo de eliminação de camadas. As imagens mais escuras são tratadas com tinta branca para revitalizar seus detalhes em contraponto com as cores escuras que ganham outros planos e noções de profundidade.

Os retratos realizados em plano médio de *Samsara* são expostos em uma grande parede da galeria, de forma circular, o que permitia a visualização destes retratos instalados em que o artista criava um circuito, que se integrava aos demais trabalhos expostos, com vários retratos, reportando a Orlando Maneschy, o conceito de panorama na obra de Jacques Aumont:

“O panorama, na verdade, é bem mais importante na história de seu próprio dispositivo. ‘Panorama’, asseguram-nos, vem de duas raízes gregas que significavam onividência; trata-se, é claro, de abraçar com o olhar uma vasta zona. (...) Poder-se-ia, simplificando, falar de um panorama à europeia, que consiste em uma imagem circular contemplada de uma pequena plataforma central, e de um panorama à americana, constituído por uma imagem plana que se desenrola diante do espectador.” (AUMONT, 2002, p. 55-56).

Sinval Garcia propõe ao público um caminho dentro do espaço expositivo que se consolida em um transitar circular para o próprio olhar, em especial, para a montagem de forma aproximada de um círculo desses retratos em uma das paredes principais, sugerindo os caminhos percorridos pelos ciclos de *Samsara* e relacionando-os aos aspectos da pintura contemporânea.

2.1 SOBRE O CORPO PICTÓRICO COMO LOCAL DO ESPÍRITO

A correspondência entre os temas imagéticos e o mundo real remete aos aspectos da corrente filosófica conhecida como Fenomenologia. A abordagem para este estudo da obra do artista ao discutir a série *Samsara* perpassa pelas relações descritas pelo filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), que trata em sua

obra dos aspectos relacionados aos fenômenos que correspondem à consciência, para observar relações entre o pensamento e a forma com que o fenômeno se constitui diante da percepção.

Sinval Garcia transformava seus personagens em criaturas que extrapolavam sua imaginação. O criador proporcionava vida a fortes imagens para aludir aos ciclos de vida e morte, partindo de sua interpretação do *Samsara*. Dessa forma, ele amplia a discussão sobre os fundamentos transcendentais que correspondem à alma humana e sua imagem na arte, constituindo um discurso que articula as noções de um pensamento existencial por um fundamento transcendente, constituindo relações com o renascimento da figura da alma humana, aquela que está sempre à procura do sentido do sujeito no mundo e em busca de sua própria existência.

Garcia oferece o corpo das suas fotografias para o mundo de *Samsara*, um universo repleto de imagens, suscitando vários percursos para a imaginação. Para construir este ambiente, ele contextualiza os ciclos de vida e morte em matéria do visível, construindo possibilidades estéticas para os corpos que fotografa e as obras que elabora. Ao intervir pictoricamente, este artista elabora imagens que cindem nossa ideia de real, fazendo com que seus fotografados se transformem em personagens dotados de força dramática, para além do real. Merleau-Ponty (1964, p. 24) afirma no texto *O Olho e o Espírito* que “... o pintor, qualquer que seja, enquanto pinta, pratica uma teoria mágica da visão.”

A busca pela percepção do que está imerso nos sentimentos destes corpos retratados na série *Samsara*, com fortes aspectos dramáticos ao aliar a cor àquela compreensão de que a fotografia de película preta e branca pertence ao mundo do imaginário apesar de sua aparência real. Com cores se constrói o mundo e a natureza, e ao inserir tinta colorida nas imagens impressas, Sinval Garcia constrói outro mundo, um lugar em que a espiritualidade se torna cognitiva, no sentido de permanecer além do que é vivo e aquém do que os olhos conseguem ver. Dessa forma, evidencia-se que o gesto de olhar pode ser uma experiência matérica, mas a possibilidade de ver exige cognição dos atos do sensitivo.

“Talvez agora se perceba melhor todo o alcance dessa pequena palavra: ver. A visão não é um certo modo do pensamento ou presença a si: é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir por dentro

a fissão do ser, término da qual somente me fecho sobre mim.” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 51).

Para construir a realidade fantasiosa de *Samsara*, Sinval precisou observar o mundo além da sua visibilidade, e ao produzir suas fotografias atuar como um pintor que manipula a realidade em prol da construção de um universo complexo que a rege. Para poder reconhecer que a visão é um espelho, reflexo do universo imaginário.

O artista cria suas premissas para recriar uma visibilidade e liberar os rostos e corpos presentes em *Samsara*. A construção de fotografias com figuras humanas oferece a Garcia uma possibilidade de autonomia sobre o ato criador, no que tange o sentido de revelação desses corpos e rostos, permanentes na matéria do sensível.

“O visível no sentido profano esquece suas premissas, repousa sobre uma visibilidade inteira a ser recriada, e que libera os fantasmas nele cativos. Os modernos, como se sabe, liberaram muitos outros, acrescentaram muitas notas surdas à gama oficial de nossos meios de ver. Mas a interrogação da pintura visa, em todo caso, essa gênese secreta e febril das coisas em nosso corpo.” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 25)

Refletir o homem é espelhar uma realidade em que o seu corpo é substância para o corpo do outro, em que os personagens de *Samsara* presentificam-se por meio do corpo humano em pose, evidenciando os aspectos da transcendência e da relação entre vida e morte. As imagens aludem ao estar em transição sobre diversos aspectos, entre tensão e leveza, dor e alegria..., e Sinval Garcia provoca sensações naquele que observa: estar morto ou vivo é uma prerrogativa que intercepta os dois lados do ciclo.

Para Merleau-Ponty, o corpo é aquilo que o torna visível no sentido de estar no mundo para ser visto, pois o pintor oferece seu corpo para transformar o mundo em pintura, porque o corpo é vidente e visível, ele se olha, se vê; é visível e sensível para si mesmo. Ampliando os sentidos de que o que vemos diante do espelho é o nosso próprio corpo, sendo que os corpos passam como substância que passa por eles e por mim. O autor observa também que os pintores gostam de retratar a si próprios nas pinturas, utilizando desse artifício frequentemente, citando:

“Rodin afirma: É o artista que é verídico, e a foto é que é mentirosa, pois, na realidade, o tempo não para. A fotografia mantém abertos os instantes que o avanço do tempo torna a fechar em seguida, ela destrói a ultrapassagem,

a imbricação, a ‘metamorfose’ do tempo, que a pintura, ao contrário, torna visíveis...” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 50)



Figura 14 – Imagem que faz parte do ciclo do *Samsara*. Fonte: Acervo Sinval Garcia, 1997



Figuras 15 – Fragmento de obra da exposição *Samsara* em que se percebe o trabalho de construção da imagem. Fonte: Acervo Sinval Garcia, 1997

Em *Samsara*, as obras são apresentadas com “identidades” diferentes: uma mulher em sintonia com um animal (Figura 14) contrapõe-se à imagem de um travesti (Figura 16): Marleni Dietrich, diva, modelo fotográfico para uma geração de artistas, como Orlando Maneschy, Flavya Mutran e André Lima. As formas humanas são vivenciadas em imagens da exposição, tal qual um homem em posição fetal (Figura 13) ocupando um espaço diferente do perfil de um crânio humano (Figura 15).

O artista apropria-se intuindo, a partir de sua imaginação, o fenômeno e passa a descrevê-lo, gerador da própria consciência do que ele realmente é para o conhecimento em sua plenitude e faz-se sensível em sua corporeidade. Aqui pudemos apresentar apenas algumas imagens que compõem o projeto, mas que dão a compreensão de sua densidade.

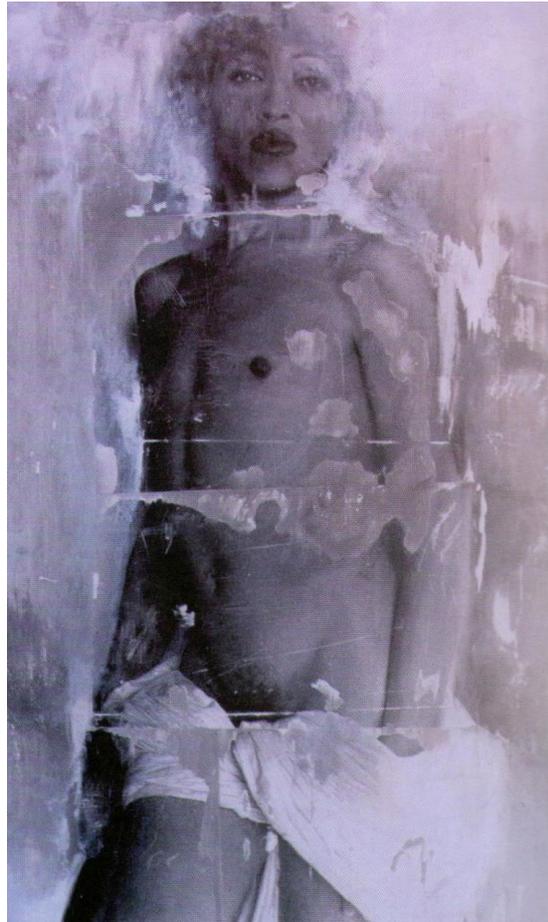


Figura 16 – O personagem diáfano, de sexo indefinido, interpretado por Marleni. Fonte: Exposição Samsara. Acervo Sinval Garcia, 1997

O personagem em segundo plano possui um olhar forte e penetrante, enquanto o observador experimenta uma possível sensação de desconforto ao lado da figura humana despida (Figura 11); o olhar da mulher nos atinge e somos tomados de tal forma que não conseguimos observar outro detalhe durante alguns segundos. A imagem como um todo possui um plano de fundo opaco, mas por se tratar de uma imagem em preto e branco temos a leve impressão de se tratar de uma fotografia “lavada”. Por outro lado, quando analisamos um corpo humano em posição horizontal, deitado, com o braço esquerdo inclinado para trás (Figura 15), nosso

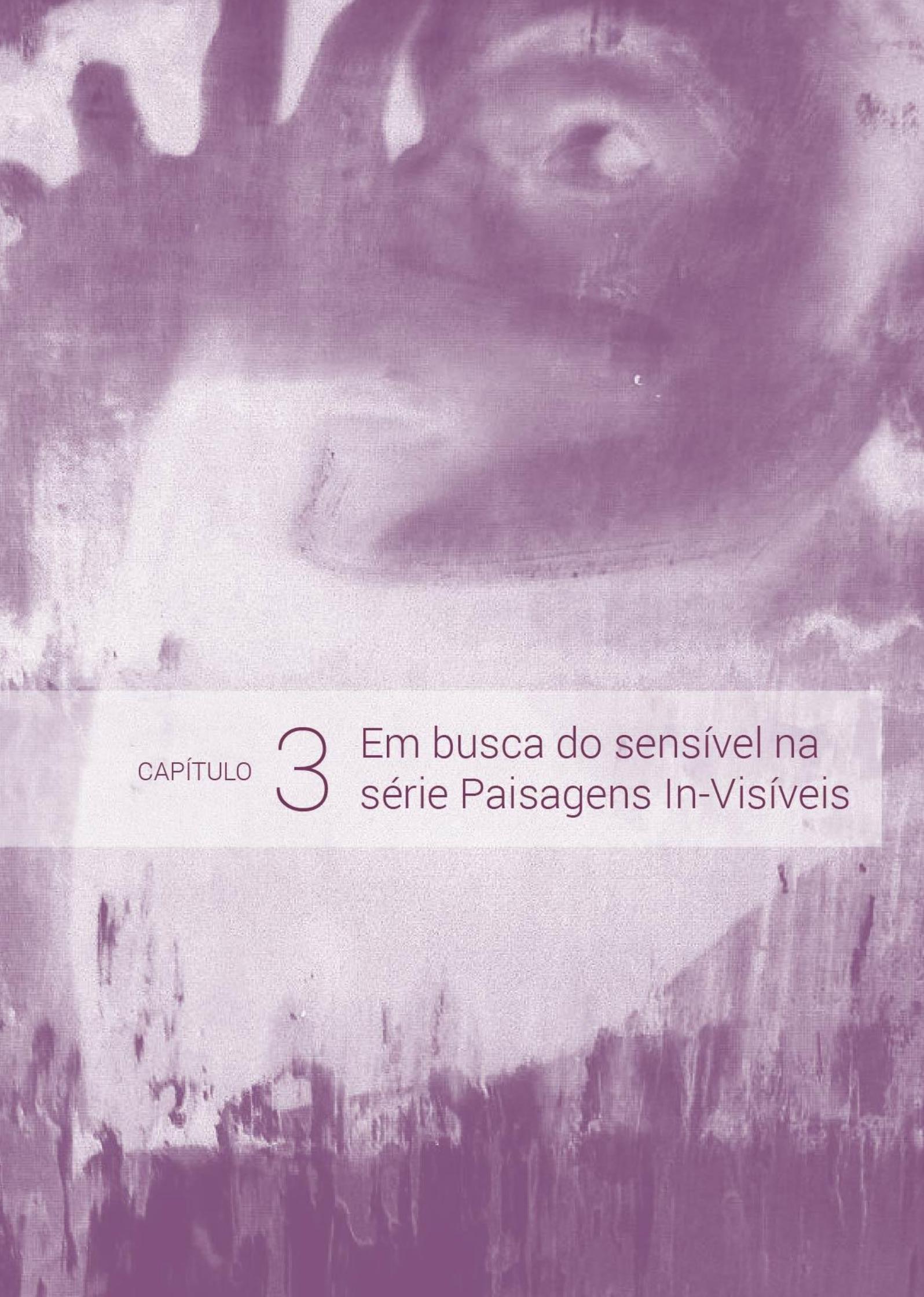
incômodo com a lembrança da morte vem à tona e observar essa imagem possibilita fazer a ligação entre a relação vida/arte.

“Um corpo humano está aí quando, entre vidente e visível, entre tocante e tocado, entre um olhar e outro, entre a mão e a mão se produz uma espécie de recruzamento, quando se acende a faísca do *senciente-sensível*, quando se inflama o que não cessará de queimar, até que um acidente do corpo desfaça o que nenhum acidente teria bastado para fazer.” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 21)

A representação humana seminua permite lançar um olhar penetrante com compaixão pela figura com expressões dramatizadas. Os retoques de pintura na fotografia encarregam de atingir a leitura visual no que tange a visualização poética da figura humana. O ser humano parece não ter sexo, nem homem nem mulher, talvez por conta do leve tecido que encobre seu órgão; talvez por assemelhar-se a um Cristo sem cruz.

O retrato é dramático, e observado por uma figura humana com cabeça levantada e expressão facial de êxtase. Com as mãos segura algumas flores na direção de seu ventre, e ao redor observamos uma moldura por trás de seu corpo que remete à ideia de auréola angelical (Figura 12). A figura parece estar em estado de transe em sua representação, por apresentar um rosto levemente inclinado de modo que não vemos com totalidade seus olhos. Sinval Garcia procurava explorar a investigação da alma humana.

Nesse fluxo do tempo, em que seguir não é permanecer no mesmo lugar, o olhar acompanha os ciclos de *Samsara*. Sinval talvez não saiba, mas existem traços de transcendência em sua obra, no reflexo desse corpo, aquele que está em constante mutação, figura o seu próprio caminho em busca da eternidade.



CAPÍTULO

3

Em busca do sensível na
série Paisagens In-Visíveis

Com o desenvolvimento do projeto *Paisagens In-visíveis* (apresentado em conjunto, durante sua vida, no Salão Nacional de Arte de Goiás – 1º Prêmio Flamboyant, Goiânia/GO, 2001; na Galeria SESC Avenida Paulista, São Paulo/SP, 2002; Galeria Theodoro Braga/SECULT, Belém/PA, 2005; além de determinadas imagens da série mostradas isoladamente em mostras coletivas), o artista propõe uma reflexão a partir da manipulação em laboratório de químicos fotográficos e da luz sobre o papel fotossensível para construir paisagens ficcionais, imagens subjetivas, buscando, após sua criação, referenciais presentes na geografia.



Figura 17 – Esta disposição das obras busca reproduzir a apresentação no salão Flamboyant, em Goiânia (2001). As cópias foram apresentadas aqui no tamanho 30x40 cm (SENAC Santana, São Paulo). Foto: Orlando Maneschy, 2011.

Cada paisagem é construída dentro do processo operacional de criação a partir da manipulação do material, explorando as possibilidades que ele proporciona, partindo do ato gestual, ampliando assim a possibilidade sobre cada imagem existente. As obras que compõem a série *Paisagens In-visíveis* aparecem no laboratório e o artista propõe outra perspectiva para essas imagens “pintadas” com química, na observação de sua verossimilhança com paisagens reais. Nesse trabalho, ele “localiza” – após o processo de manipulação do papel fotográfico e dos químicos em laboratório, as imagens –, os lugares por meio da pesquisa em mapas e atlas:

“... o artista elabora imagens em laboratório utilizando química diretamente sobre o suporte fotográfico, criando paisagens com montes, lagos, platôs e colinas. Depois de prontas, o artista buscou seus duplos na realidade, em atlas e guias, apresentado-as com placas indicativas do lugar encontrado.” (MANESCHY, 2007, p. 47).



Figura 18 – Montanhas do Tumucumaque, Brasil. Série Paisagens In-visíveis. Fonte: Acervo Sinval Garcia, 2005

Sinval Garcia faz uso da ação direta dos químicos e da luz sobre o papel fotográfico para criar paisagens subjetivas, que não existem na realidade, comparadas aos registros fotográficos captados pela ação da câmera dos fotógrafos que se comportam como turistas ao se deparar com uma cidade/ paisagem nova.

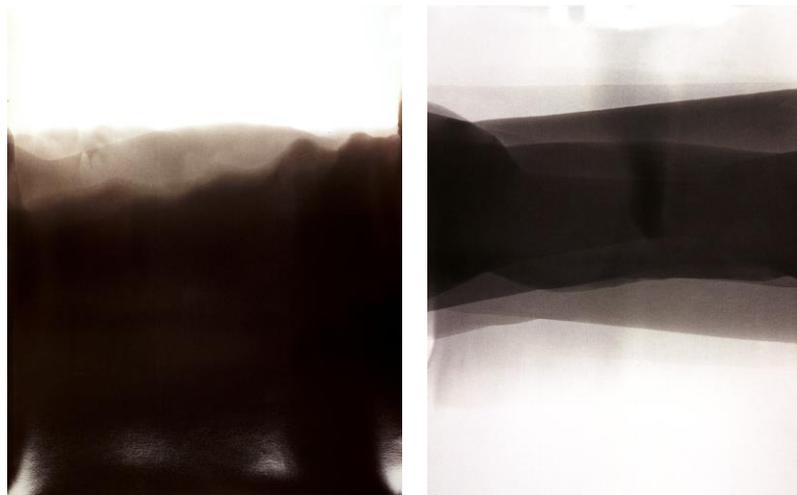


Figura 19 – Grande Cordilheira Australiana e Lago Balkhash, Cazaquistão. Série Paisagens In-visíveis. Fonte: Acervo Sinval Garcia, 2005

As paisagens que surgem no papel são tituladas pelo artista a partir da pesquisa em mapas e atlas, ganhando uma alusão à realidade, devido o título de cada obra se referir a lugares reais como Monte Zagros, no Irã; Montanhas de Tumucumaque, no Amapá; Lago Balkash, no Cazaquistão, dentre outros.

Expostas na galeria, o espectador se depara com imagens fictícias de lugares reais, inferem, ao expectador, uma certeza da veracidade, da legitimidade daquelas imagens, etiquetadas, vinculadas a um coeficiente de realidade, atestadas com grau de pertencimento a um referente real, mas é aí que se dá parte da “mágica” da ilusão provocada pelo trabalho, pois o espectador sente uma estranheza naquelas paisagens, fotografias como que “pinturas”, e nesse interstício que se revela o viés ficcional destas imagens.



Figura 20 – Lago Tiberíades, Palestina e Lago Vitória, Tanzânia, África. Série Paisagens In-visíveis.
Fonte: Acervo Sinval Garcia, 2005

Além de crítica, *Paisagens In-visíveis* carrega uma sutileza irônica, ao confundir o público que recebe estas obras como paisagens reais, convencidos de que as imagens foram feitas a partir do registro direto por meio do aparelho fotográfico e da própria presença do fotógrafo no local representado.

A escolha dos lugares não é gratuita. Não podemos deixar de observar que Garcia opta por mencionar lugares que apresentam topografias com significativos acidentes geográficos, culminando em paisagens impactantes, que mensuram grandes distâncias de onde se encontrava, tais como: Irã, Amapá e Cazaquistão. Ele procurava o diferente nas distâncias do mundo, e que partia de um desejo de entender a abstração dessas paisagens, de se situar nesses lugares em uma possibilidade de encontro com esta realidade.

Ao produzir etiquetas destes lugares, essas imagens tornam-se reais no sentido que o artista experimenta um jogo de realidade e ficção. Jacques Rancière, no livro *O destino das imagens* (2003), conceitua a Representação como:

“1) é a dependência do visível em relação à palavra; 2) é a relação que diz respeito ao saber e o não saber, entre agir e padecer 3) é a recepção do público e a questão da lógica que definem uma determinada regulação desta realidade. De um lado, os seres da representação são fictícios, independentes de todo julgamento de existência, portanto, escapam à questão platônica acerca de sua consciência ontológica ou de sua exemplaridade ética.” (RANCIÈRE, 2003, p.126).

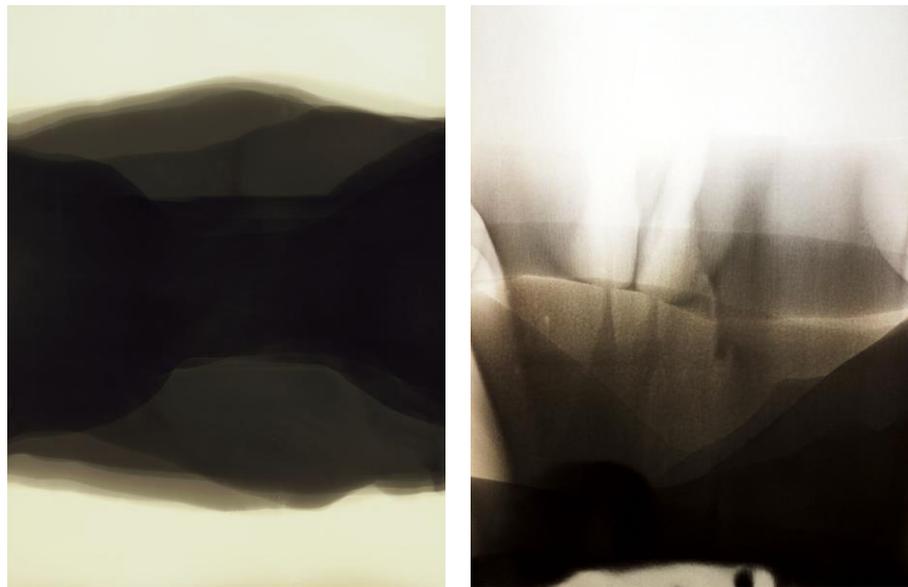


Figura 21 – Mararashtra, Índia e Montes Cárpatos, Romênia. Série Paisagens In-visíveis. Fonte: Acervo Sinval Garcia, 2005

Nesse sentido, a série discute a representação a partir de lugares que o artista cria para significar suas paisagens, de modo que, quando são observadas pelo público que visita a exposição, tornam-se lugares reais a partir da crença de que o fotógrafo realmente esteve lá. A identificação acontece quando o observador experiencia esse estar no local representado, de modo que acredita nas imagens como reais. E elas o são, já que existem impressas no papel. Ao propor uma nova visão para observar e contemplar uma paisagem, Garcia não somente testa os limites do público que observa sua obra, como também define o que está compondo dentro do laboratório o tempo todo: sua pintura fotográfica é feita com os químicos e o papel fotográfico atua enquanto tela de pintura, como afirma em depoimento para o jornal *O Liberal*, em 2005:

“...meu percurso sempre esteve relacionado com a questão da manipulação, da busca de uma fotografia não tradicional, não convencional. Sempre fiquei muito dentro do laboratório, pesquisando. Numa dessas ocasiões, tive essa ideia de construir imagens sem o uso do equipamento, da máquina, do negativo, somente trabalhando no movimento desses químicos sobre o papel. É um trabalho contemporâneo, chega quase a ser uma pintura sem usar o pincel. São imagens construídas que depois identifiquei com paisagens reais. Então, elas passaram a coexistir com esse mundo real.” (Entrevista para o jornal O Liberal, 05 de setembro de 2005).

A sensação de deslocamento é o detalhe que torna a matéria do visível às imagens de Garcia, um contraponto com as paisagens que não foram capturadas diretamente do real, e cuja invisibilidade – já que elas nascem de reações químicas em um papel supostamente “em branco” – é subvertida, tornando-as real. O artista propõe outra forma de visualizar as imagens e aponta para questões determinantes na relação: emissor-receptor. Para Laura Gonzalez Flores, no livro *Fotografia e Pintura: Dois meios diferentes (2011)*, estamos rodeados de imagens e acreditamos nelas tais como cremos em nossos olhos e confiamos cegamente no que ela nos oferece: o fato de ser realidade inquestionável.

Nomeando as paisagens em pequenas placas que trazem sua identificação, também apresentadas em papel fotográfico, dispostas abaixo de cada fotografia, o artista desloca, assim, o olhar do público que observa as imagens como que em uma realidade paralela, existente dentro da narrativa fotográfica contada por ele, e convence a todos de que se trata de realidade, mesmo que as imagens apareçam de outra forma, quase abstratas em um jogo de luz e sombras, de maneira onírica, tão subjetiva quanto real, e que evoca as imagens presentes no imaginário do observador, que busca ali encontrar a imagem que a identificação aponta. As paisagens adquirem a condição de incontestáveis, levando o espectador a um estado de instabilidade, ao se deparar com imagens bastante abstratas, que remetem a topografias, mas que não são imagens tão precisas. Esse desconforto da incerteza provocada no observador, amplifica a potência das questões que o artista traz para o cerne do projeto.

3.1 SOBRE VER ATRAVÉS DO PENSAMENTO E DA PERCEPÇÃO

Sinval Garcia não somente testa os limites do público que observa sua obra, como também define o que está compondo dentro do laboratório o tempo todo: sua pintura é feita com os químicos fotográficos, usando dos novos, aos desgastados

pelo tempo de uso, que ganham novas funções; e o papel fotográfico atua enquanto “tela de pintura”.



Figura 22 – Serra da Capivara, Brasil. Série Paisagens In-visíveis. Fonte: Acervo Sinval Garcia, 2005

O ato de criar essas paisagens introduz ao receptor a verossimilhança com o real: o público visualiza as imagens e “reconhece” lugares a partir do acesso de sua memória, a todas as imagens que circulam na mídia desses grandes acidentes geográficos. Só é possível ver aquilo que se propõe a partir do resgate de uma memória emotiva, um revelar que parte do reconhecimento e da afetividade que o espectador experiencia com as imagens. É um ato de crença e identificação. Há o desejo de ver, de reconhecer, um estranhamento e um desejo presente no acreditar do público nas imagens.

Em *Paisagens In-visíveis*, o ato de observar uma paisagem possibilita estar em contato com aquela dita realidade, crendo que uma paisagem fotografada é real pelo fato de o registro ter sido feito por alguém que, supostamente, esteve lá. Esse ato reforça a falta de questionamento acerca de uma imagem, estabelecendo uma importância sobre o índice fotográfico enquanto criação de algo real, ao invés de uma narrativa possível.

O artista trabalha cada paisagem a partir da exploração do ato gestual, incorporando ao seu fazer artístico movimentos de manipulação, para ampliar as possibilidades de imaginação sobre cada paisagem existente. Quando Garcia constrói as imagens em laboratório, segundo o crítico e pesquisador de fotografia Rubens Fernandes Júnior (ver anexo B) “o artista se aventura pelos territórios da

ficção para resgatar a natureza primária da fotografia: sua alusiva semelhança com o mundo visível” (2009). Esse é o mote que o artista busca atingir aos espectadores que visualizam sua obra.



Figura 23 – Montes Urais, Rússia e Montes Zagros, Irã. Série Paisagens In-visíveis. Fonte: Acervo Sinval Garcia, 2005

“As pessoas veem as paisagens e fica uma interrogação. Em Goiás, uma escritora me abordou no vernissage, uma senhora instruída, viajada, e me perguntou qual era a sensação de estar aos pés do Monte Zagros, porque ela já tinha escalado a Serra da Mantiqueira quando era jovem e tinha achado que eu tinha capturado bem o perfil da serra e me agradeceu por fazê-la lembrar daquilo, mas nunca tinha estado no Irã. Eu não disse nada para ver até onde ela ia, mas então comecei a rir e contei a ela sobre as fotografias.” (Entrevista cedida para o jornal O Liberal, em 05 de setembro de 2005).

A fotografia é construída como uma “farsa literária”, presente em um discurso desenvolvido dentro do ambiente laboratorial com ferramentas que imitam a realidade. No entanto, as imagens são visualizadas dentro de uma realidade presente na estética do artista, porque são as paisagens criadas que constroem uma atmosfera de fabulação sobre a que se pretende aferir enquanto reconhecimento do real.

As imagens produzidas em *Paisagens In-visíveis* trazem à tona a presença do preto e branco; e os contrastes conduzem o olhar do espectador para as nuances formadas pela imagem em suas laborações, constituindo planos que reiteram a

profundidade do campo visual da fotografia. As imagens em preto e branco não existem no mundo, ressalta Vilém Flusser (1983); acaso existisse enquanto modo de visão, Sinval Garcia estaria entre aqueles que reproduzem com veemência os contrastes de preto e branco nos limites de suas paisagens.

“O preto e branco não existe no mundo, o que é grande pena. Caso existissem, se o mundo lá fora pudesse ser captado em preto e branco, tudo passaria a ser logicamente explicável. Tudo no mundo seria então ou preto ou branco, ou intermediário entre os dois extremos. O desagradável é que tal intermediário não seria em cores, mas cinzento... a cor da teoria. Eis como a análise lógica do mundo, seguida em preto-e-branco o provam, são cinzentas: imagens de teorias (ópticas e outras) a respeito do mundo.” (FLUSSER, 1983, p.38).

Em cada tonalidade somos instruídos a perceber as camadas de composição. Os diferentes tons de cinza, preto e branco variam em tons de “gelo”, “mate” e “sépia”. Garcia lança mão do desuso dos químicos fotográficos e faz dos mesmos uma potencialidade para além da reprodução fotográfica – o que antes era para ser descartado volta a ter utilidade enquanto matéria e compõe as nuances necessárias para o estudo sobre tonalidades de preto e branco no papel fotográfico. Por conta da variação de níveis de gradação que os químicos oferecem a partir de seu envelhecimento, essas possibilidades de visualização são ampliadas pela gama de tons que possibilitam com que camadas químicas constituam sensação de planos volumétricos no papel fotográfico, criando a sensação de topografia.

Com a formação das paisagens, a possibilidade pictórica que os níveis de cinza possuem é verificada pela diluição, para formar nuances ricas que amplificam o que poderia ser apenas uma camada de preto e branco, encontrando linhas que intercalam entre branco e cinza, proporcionando leveza para a imagem – a paisagem imaginária. A presença de um degradê perceptível entre as camadas tonais assemelha-se a uma paisagem de dia de neblina, montes e serras distantes... São as possibilidades que as paisagens formam, enquanto matéria ficcional, para resgatar a semelhança com o mundo visível, aquele que se acredita enquanto toque, vivência, experiência; um mundo visível é perceptível em relação a si e ao outro, segundo Merleau-Ponty, na obra *O Visível e o Invisível* (1964):

“Os outros homens que vêem ‘como nós’ que vemos vendo e que nos vêem vendo, apenas nos oferecem uma amplificação do mesmo paradoxo. Se já é difícil dizer que minha percepção, tal como a vivo, vai às próprias coisas, é impossível outorgar à percepção dos outros o acesso ao

mundo; e, à guisa de revide, também eles me recusam o acesso que lhes nego.” (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 21).



Figura 24 – Níjar, Almeria, Espanha e O Mei Shan, China. Série Paisagens In-visíveis.
Fonte: Acervo Sinval Garcia, 2005

Ao construir um discurso em um mundo rodeado de imagens, Sinval Garcia intensifica os limites entre realidade e ficção: estes estão cada vez mais tênues a partir do momento que aquilo que se compreende como real perpassa por questões que independentes de reais ou fictícias, estão presentes nas instâncias em que estão inseridas. A crença de que uma foto atua como verdade de uma ação potencializa a percepção de que imagens funcionam enquanto documentos da realidade.

Quando Sinval Garcia constrói suas *Paisagens In-visíveis* coloca em xeque o discurso de fotografias enquanto comprovação do real, porque em suas paisagens fictícias estão construções propositais dentro do laboratório fotográfico, em que a experiência da criação é evidenciada em prol de uma percepção sensível acerca de lugares imaginados.

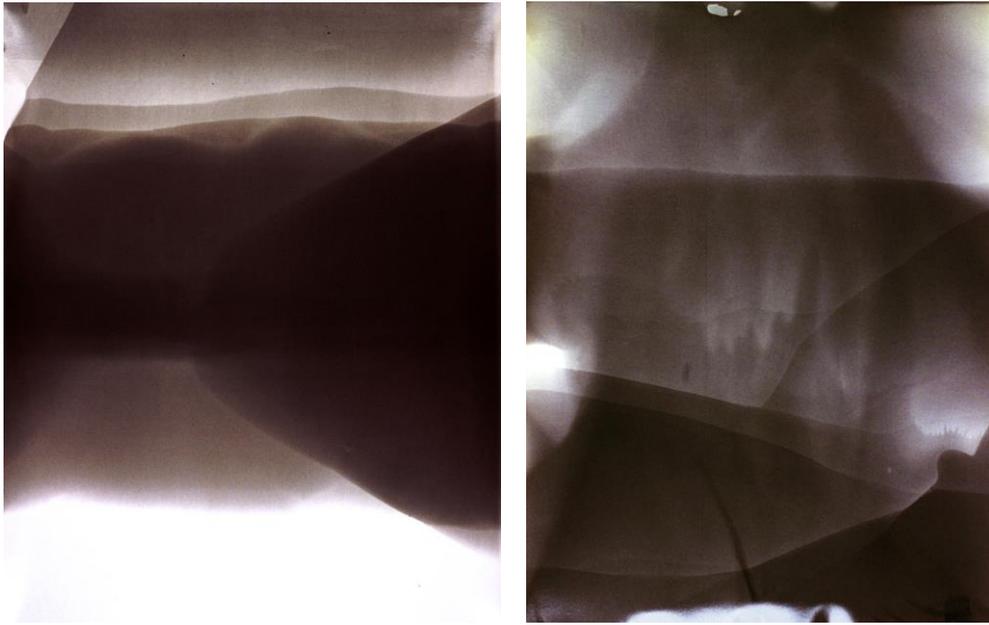


Figura 25 – Serra da Mantiqueira, Brasil e Tempestade em Fukuoka, Japão. Série Paisagens Invisíveis. Fonte: Acervo Sinval Garcia, 2005

Ao criar as imagens deste projeto, o artista afeta o observador sobre sua percepção da realidade ao confrontar imagens com os aspectos encontrados na memória ou no desejo de quem observa.

Hoje em dia, com a eficiência dos registros midiáticos, em que tudo pode ser revisado, editado, revivido, e a conseqüente “inutilização” da memória, o observador não registra as cenas como outrora, quando, notava as fotografias também com os olhos da reflexão; as imagens tornaram-se descartáveis em sua profusão nas mídias, o que faz com que o espectador, ao deparar-se com as imagens de Sinval Garcia pare num campo tênue entre possível “identificação” das paisagens representadas e um estranhamento. Se existe uma possibilidade matérica de sonhos e sensações, esta inspira as noções de realidade presente no diário do discurso fotográfico desenvolvido pelo artista, de modo que as realidades virtuais no mundo das imagens precisam ser utilizadas como recurso para evidenciar, de forma imagética, a experiência do vivido em que não basta apenas ver; o ato de ver se assemelha ao de tocar; precisar tocar para sentir o objeto é compreender e perceber uma imagem como real significa ver o ato registrado.

Esse processo de construção laboratorial torna-se matéria de recriação, em que a questão pictórica amalgama-se com a imagem e possibilita que a capacidade física da fotografia seja compreendida como um rastro sensível do visível presente em cada imagem. Dessa forma, o ato criador manipula as fotografias em uma permanente transformação poética para a construção da obra, de maneira que uma imagem é criada a partir da ausência de um negativo original, extenuando a reprodução de peças em série. As imagens de *Paisagens In-visíveis*, que Sinval Garcia cria, são construídas a partir de uma única cópia, que em nada tem relação com a realidade figurativa de uma fotografia tão reproduzível da atualidade.

Ao supor que o expectador vincule a imagem ao título que figura abaixo desta e a localiza, o artista dispara reflexões sobre a realidade e o mundo das imagens, para deflagrar questionamentos sobre a distância presente na percepção do que se acredita ser real e fictício, "... pois experimentar é exercício consigo no ato de pensar, e envolve aquele que pensa como o que é pensado." (GODOY, 2008, p. 28). De modo que é possível que as *Paisagens In-visíveis* permaneçam como "suspensão" acerca da objetividade da fotografia. Sua fotografia é pintura e depois é identificada como lugar no mundo, enquanto fotografia gravada no papel fotográfico. Se há uma sensação de desconforto deflagrado pelas paisagens de Garcia, é a partir deste incômodo que a obra ativa o refletir acerca do visível.

A série de imagens construídas em *Paisagens In-visíveis* trazem à tona as intersecções existentes entre pintura e fotografia na obra do artista, que experimenta ali modificações no que se convencionou ser um dado objetivo da fotografia – sua verossimilhança com o real. Sinval Garcia faz do uso da materialidade fotográfica para ressaltar essa potencialidade para além do emprego técnico, subvertendo a relação do processo de reprodução fotográfica para uma construção poética e inventiva, empregando o material sensível – fotossensível – para trazer à luz suas paisagens interiores, constituídas de forma bastante expressiva, para encontrar, na vida real, na topografia, probabilidades de diálogo com o mundo, com a vida, ampliando as perspectivas do que entendemos como uma paisagem.



Figura 26 – Vale do Catimbau, Brasil. Série Paisagens In-visíveis. Fonte: Acervo Sinval Garcia, 2005

Sinval Garcia caminha em suas experimentações para uma relação densa com a imagem, para além do que esta se estabelece como índice do fotográfico, desfocando o interesse pela reprodução, mas refletindo a partir da presença deste, evidenciando, com inteligência, apuro e sutileza, questões sobre nossas excessivas relações com as imagens, propiciando ao observador, mergulhos em sensações estéticas, instigando-o, ainda, a considerações acerca do que se vê, do que se observa diante dos olhos, nas percepções possíveis presentes nessas enigmáticas fotografias, paisagens registradas de um mundo interior realocadas no mundo “real”.

The background is a purple-tinted image of a classical painting. The upper portion shows a close-up of a man's face with a beard and a crown, looking slightly to the right. The lower portion shows a man's hands raised in a gesture of surprise or prayer, with fingers spread. The overall style is reminiscent of a Renaissance or Baroque portrait.

CAPÍTULO 4 Por dentro da Câmara da Transmutação Secreta

Questionar a ação do tempo e o impacto deste sobre imagens dentro da obra de arte é o mote que deflagrou o projeto de pesquisa e exposição homônima *A Câmara da Transmutação Secreta*. Neste trabalho, Sinval Garcia propõe acompanhar as modificações em um conjunto de imagens, a partir da observação dos processos de degradação ocorrido sobre elas, tomando o impacto da ação do tempo sobre a fotografia como elemento constituinte das imagens, pensando-as em processo, por meio de um acompanhamento ao longo do tempo de imagens (slides) submetidas a condições adversas, que resultou em obras expostas em São Paulo e em uma exposição em fevereiro de 2009, no Espaço Cultural Banco da Amazônia, em Belém, sob curadoria de Orlando Maneschky.

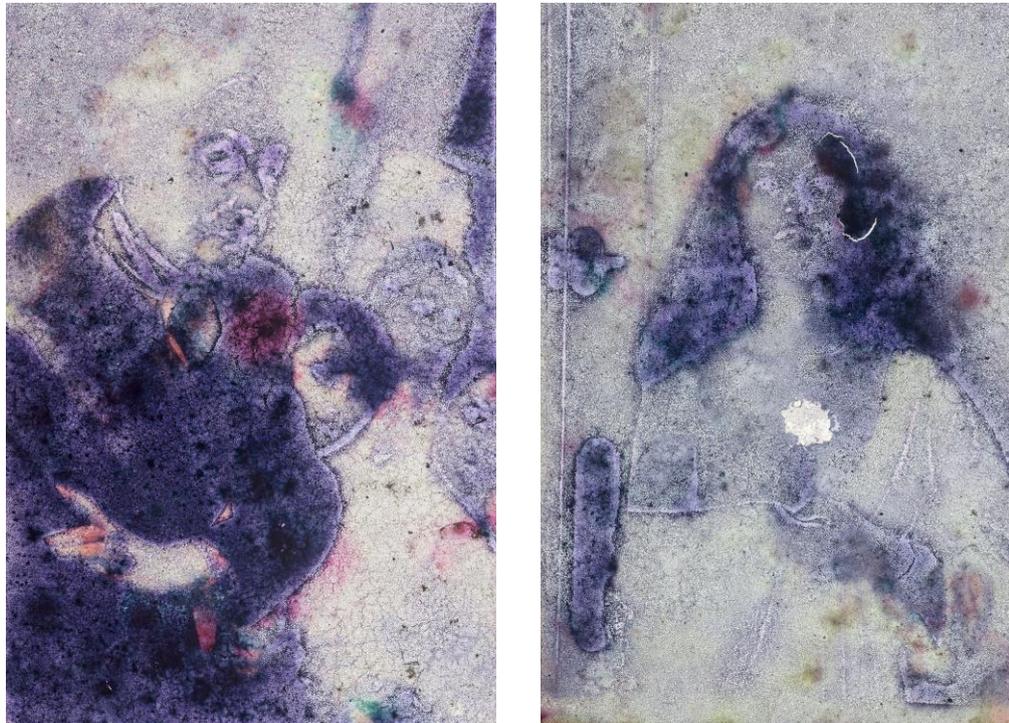


Figura 27 – Série *A Câmara da Transmutação Secreta*. Fonte: Acervo Sinval Garcia, 2009

Nesse projeto, Sinval Garcia discute questões ligadas ao meio fotográfico por meio das ações do tempo em cima de slides (reproduções de obras de grandes fotógrafos), mantidos por anos em condições de conservação precária, o que propiciou com que sofressem modificações (coisa comum em situações quando expostos a fatores, como calor e umidade). O artista inicia o processo ao observar que algumas fotografias esquecidas em uma caixa sofriam um processo químico natural.

“Coloquei algumas fotos dentro de uma caixa e depois de um tempo percebi que elas tinham sofrido um processo químico natural. Foi então que decidi trabalhar essa proposta. Mas é um processo muito longo. Demorei mais de 10 anos para alcançar esses resultados. Agora, quando você provoca esse processo, ele acelera.” (Entrevista para o jornal Diário do Pará, 16 de fevereiro de 2009).

A relação da proposta com as condições de conservação de cópias fotográficas, negativos e slides na região amazônica é direta. O artista decide trabalhar com a proposta, a partir da observação que faz sobre o quanto a umidade e a temperatura da região influenciam diretamente na conservação de negativos e slides com segurança; em situações adversas é possível construir relatos de perda parcial ou total do material fotográfico por conta das condições contrárias de preservação das fotos na região.

Entre o tempo em que faz as primeiras observações e a exposição dos resultados passaram-se vários anos. É neste momento, após decidir realizar cópias dessas imagens, que ele retorna para o meio artístico de Belém e oferece ao público uma exposição que fecha o ciclo de experimentações desenvolvidas pelo artista, que durante o processo de divulgação da mostra participa do projeto Café Fotográfico, da Associação Fotoativa, para falar sobre seu processo artístico e sua trajetória dentro das Artes Visuais.

Observador, Garcia inicia o projeto *A Câmara da Transmutação Secreta* pela escolha e apropriação de imagens presentes na cultura visual, reproduzidos em slides e que seriam descartados após a verificação da presença de fungos na película fotográfica. Ele passa a manipular esse material por meio de intervenções térmico-química, submetendo os slides a condições de conservação inadequadas propositalmente.

A construção do discurso passa pela seleção de trabalhos de fotógrafos que influenciaram o artista. Como falamos anteriormente, Sinval Garcia antes de tornar-se fotógrafo, atuou também como modelo fotográfico e possuía larga experiência com fotografias de estúdio, bem como ensaios de moda. Parte de sua escolha em trabalhar com as obras de Helmut Newton e Diane Arbus – conhecidos por imprimir sua identidade autoral em trabalhos voltados para publicidade e em editoriais de

moda – é influenciada por essa vivência anterior com o ambiente dos estúdios de moda, sempre imprimindo em seu trabalho referências da história da arte.

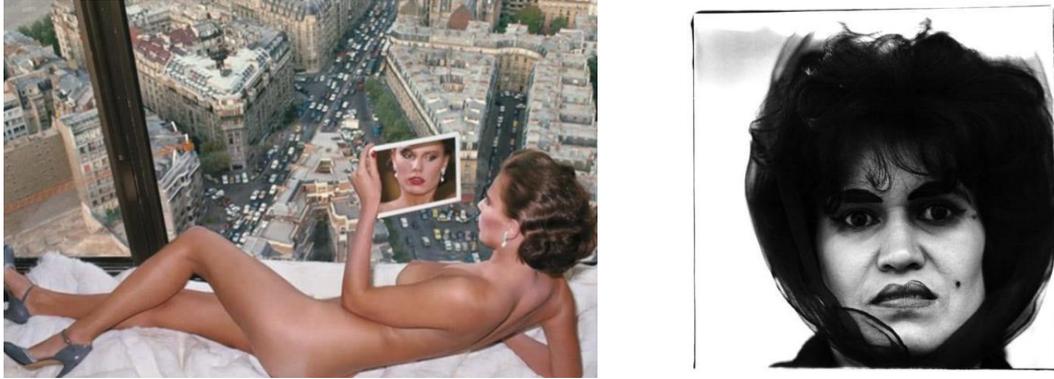


Figura 28 – Helmut Newton (*Bergstörn Over Paris*, 1976) e Diane Arbus (*Puerto Rican woman with a beauty mark*, 1965)

A escolha pela obra dos fotógrafos citados está relacionada ao fato de ambos tornarem-se ícones relevantes para os estudos nesta área. Sinval Garcia passa a apropriar-se de seus trabalhos dentro da câmara construída com os processos físico-químicos desenvolvidos pelo artista para partir assim, de uma “dissolução” das imagens, obtendo *a posteriori* outras imagens de natureza pictórica.



Figura 29 – Série *A Câmara da Transmutação Secreta*. Fonte: Acervo Sinval Garcia, 2009

O artista propõe assim, a “morte” da fotografia original por meio de seu envelhecimento, para obter o nascimento de novas imagens totalmente transmutadas, renovadas, fotografias que revivem após a mudança de sua identidade inicial, tornando-se outras, como que “inéditas” se isto fosse de interesse

do artista, cheias de marcas da ação do tempo em sua dissolução, liquefazendo as imagens.

Sinval Garcia constrói outro território, desmistifica o objeto da fotografia enquanto peça de unicidade para o contexto visual proposto, e manipula o aparelho para uso próprio, para que essa materialidade, de uma imagem em desagregação, trabalhe em função de seu discurso. Para Walter Benjamin (1985), no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, com o surgimento da fotografia, “pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho” (BENJAMIN, 1985, p. 167). Neste caso, não somente o olho estava sendo utilizando, mas também o cérebro através dos conhecimentos químicos sobre o processo de degradação de slides e negativos, bem como a intuição que caminhava ao lado da criação para a produção de imagens transmutadas em seu índice fotográfico.

O artista desconstrói a forma de “fotografar” constituindo imagens a partir de uma câmara que trabalha de acordo com os seus limites de modificação, do envelhecimento, para depois escolher o tempo de produzir um novo arquivo a partir daquela matriz.

A intenção desta possível “câmara” é gerar fotografias que viram outras imagens, pelo impacto sobre seu suporte. Em sua “transmutação”, o artista acompanha o processo dos slides ao longo do tempo para, quando este estivesse na condição considerada por ele como adequada, ser capturado pelo scanner. Aí, Garcia não faz uso de softwares para modificar a identidade da imagem, para comprovar os resultados de sua experiência em uma imagem diferente da original, mas sim deixa com que sua matriz continue em processo, obtendo novas imagens que se transmutam e modificam-se constantemente.

Ele faz uso da “câmara” como instrumento de construção do discurso enquanto elemento de ação “aparelho - operador”, tornando as imagens cada vez mais conceituais, a partir dos símbolos que nelas são construídos. A manipulação do aparelho enquanto instrumento é discutido por Flusser (1983) no ensaio *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia* em que afirma:

“O fotógrafo manipula o aparelho, apalpa-o, olha para dentro e através dele, a fim de descobrir sempre novas potencialidades. Seu interesse está concentrado no aparelho e o mundo lá fora só interessa em função do programa. Não está empenhado em modificar o mundo, mas em obrigar o aparelho a revelar suas potencialidades. O fotógrafo não trabalha com o aparelho, mas brinca com ele.” (FLUSSER, 1983, p. 23).

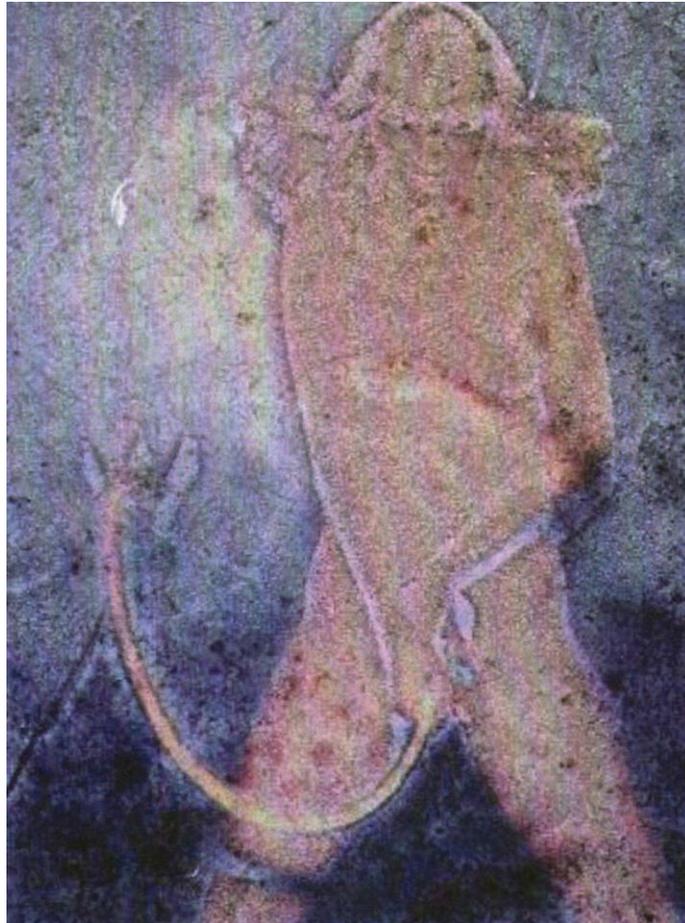


Figura 30 – Série A *Câmara da Transmutação Secreta*. Fonte: Acervo Sinval Garcia, 2009

Essa alteração pelo qual as imagens passam remete aos limites de vida e morte das imagens que estão presentes no mundo e que nos envolvem no dia a dia, a partir dos conteúdos estéticos e conceituais que Sinval Garcia propõe. Ele mesmo afirmou, em entrevista para o jornal *Diário do Pará*, em 2009, que “o que destrói a foto é ela mesma, os produtos químicos utilizados para a sua revelação, com o tempo, provocam esses processos de envelhecimento”. O sentido de “transmutação” na exposição equivale ao processo que o fotógrafo artista experimenta com suas imagens que constituem a “*Câmara Secreta*”.

4.1 A TRANSMUTAÇÃO COMO REFLEXO DE UMA REALIDADE

O contato do artista com fatores externos relacionados à questão climática da cidade de Belém torna-se um vetor na produção das imagens apresentadas no projeto *A Câmara da Transmutação Secreta*. Ao observar a umidade da região, ele percebe as mudanças que a exposição do material fotográfico – especificamente slides, negativos e cromo – passam a sofrer e traça uma relação direta da proposta que vem a desenvolver com os aspectos que norteiam esta relação.

Ao observar que as imagens estão se modificando, Sinval Garcia atenta que existe uma relação complexa na conservação do material fotográfico na cidade de Belém. Estes fatores são externos à sua cultura porque condizentes com a própria região, fortemente ligada a fatores climáticos, como a umidade, o calor e as mudanças de temperaturas que acontecem durante o dia.



Figura 31 – Série *A Câmara da Transmutação Secreta*. Fonte: Acervo Sinval Garcia, 2009

As imagens que compõem a série partem da observação de uma herança cultural – a umidade e as mudanças climáticas da região – e da apropriação do trabalho de terceiros – fotógrafos presentes no universo cultural do artista – para a construção do seu discurso. Destarte, o projeto prevê uma dissolução das imagens a fim de deslocar o objeto da fotografia para o desgaste dela própria, obtendo posteriormente outras imagens de natureza pictórica que provêm de uma desconstrução destas fotografias, intervindo nelas para construir suas imagens e

recriar outro universo na colisão das referências de uma historiografia da fotografia, propondo tornar o discurso sobre a degradação dos slides um ponto de partida para uma discussão ampla sobre patrimônio, imagem, tempo, memória e transmutação, e ainda acerca do contexto no qual essas imagens surgem. Segundo o pesquisador João de Jesus Paes Loureiro, a Conversão Semiótica é um processo de mudanças simbólicas inseridas em uma relação cultural que norteiam uma determinada realidade.

“Essa capacidade humana de elaboração e reelaboração de símbolos a partir da realidade do mundo permitem que algo percebido simbolicamente sob uma determinada função passe a ser recebido de outra forma e por novo estímulo, evidenciando outra função, se for modificada sua inserção cultural, uma vez que as funções são qualidades percebidas/atribuídas aos objetos.” (PAES LOUREIRO, 2012, p. 15).



Figura 32 – Série *A Câmara da Transmutação Secreta*. Fonte: Acervo Sinval Garcia, 2009

A mudança de referencial na criação das imagens produzidas em *A Câmara da Transmutação Secreta* nos leva a pensar sobre a significação em prol de contextualizar a importância das imagens transmutadas dentro do universo em que se inserem: fotografias oriundas de uma ressonância com a realidade, ou seja, da relação dos *slides* com a umidade da região amazônica onde se insere a cidade de Belém, cuja característica principal é a chuva cotidiana em contraponto com as frequentes ondas de calor e excessiva umidade do ar – basta caminhar pela cidade durante o verão para perceber o quanto se respira água – o que torna esta região

“inapropriada” para a conservação de negativos e slides fotográficos por conta de suas condições adversas.

A conversão semiótica acontece quando Sinval Garcia percebe essa condição e se apropria da causa e efeito do tempo sobre o tipo de material, porém mais do que criando, o artista está inserido no contexto cultural em que se encontra o curso de sua vida e pelo qual ele optou em estar.

As imagens que compõem a série são ressignificadas, convertendo o objeto e atribuindo outro significado às fotografias, que explodem em força pictórica. O artista utiliza estes artifícios para modificar o caráter indicial das imagens, apropriando-se dos desgastes produzidos pelas mudanças climáticas para construir – por meio da linguagem que investiga nas fotografias – imagens irreais, desmistificando o objeto da fotografia enquanto reprodução do real dentro da reprodução técnica, e manipula o aparato constituindo um desdobramento de discurso para aquelas imagens.

Nesta série, Garcia desconstrói a forma de obtenção de imagens, a partir do controle direto sobre diapositivos. As transmutações propostas surgem não somente da ação do tempo, mas de um acompanhamento continuado, por anos, e do controle das condições de acondicionamento e suas alterações, assim como também da perspectiva que o fotógrafo-operador pretende buscar na construção de seu discurso, questão que é abordada por Flusser (1983), em que o filósofo discute as relações entre aparelho (câmara) versus operador (fotógrafo/artista).

Na realização do projeto, a “câmara” é a “caixa” na qual os *slides* ficam encerrados, utilizada como instrumento de construção do discurso enquanto elemento de ação dentro da abordagem “aparelho-operador”, no que tange à modificação do caráter das fotografias em que Sinval Garcia se insere como co-criador das imagens que surgem, haja vista que ele se apropria de fotografias de terceiros em prol da manipulação, transmutação desta realidade, tornando as imagens cada vez mais conceituais, a partir do que nelas é incorporado.

Após esse processo, ao decidir realizar uma fotografia, o artista acompanha o processo dos *slides* no scanner, “capturando” determinado tempo da imagem. Sua

imagem matiz continua a envelhecer; é com o scanner que se dá o “congelamento” da imagem, este assume o papel de um segundo aparelho de captura.



Figura 33 – Série *A Câmara da Transmutação Secreta*. Fonte: Acervo Sinval Garcia, 2009

Os aspectos relacionados à realidade pictórica estão presentes nesta série, bem como em grande parte da obra de Sinval Garcia, que utiliza na manipulação destas fotografias aspectos relacionados à pintura em sua obra, evidenciando sua habilidade em transitar entre as linguagens a partir de interseções. As experiências desenvolvidas em *A Câmara da Transmutação Secreta* aproximam novamente a fotografia da pintura, de modo que as imagens se afastam dos resultados fotográficos – mesmo remetendo-nos ao pictorialismo do início da fotografia – e aproximam-se da pintura na forma de representação impressionista obtida, trazendo em seu âmago, não apenas o índice fotográfico, mas sua questão enquanto território de reflexão.

“(...) a fotografia utiliza a máquina chamada câmara e a força natural para executar imagens como trabalho industrial e utilizável. A máquina chamada 'câmara' substitui em grande parte a mão do homem, que se limita a vigiar e conduzir o processo de fabricação (das imagens).” (FLORES, 2011, p. 24).

A duração de uma imagem na sociedade de consumo, o seu tempo de vida e o espaço que ocupa enquanto imagem impulsionadora de reflexão são questões que essas obras nos convocam a pensar. Garcia está interessado em pensar como o

tempo pode transformar o índice fotográfico se for controlado. Neste sentido, Orlando Maneschy no texto curatorial da mostra (ver anexo B) afirma que:

“Este processo de criação está inscrito numa chave de ação em que a construção se dá não apenas pela apropriação inicial de fotografias e pela intervenção sobre as cópias em positivo, mas pela questão conceitual que o artista emprega, ao se utilizar de fotografias - de autores conhecidos - que já circularam na mídia e que são transformadas em outra, pela degradação proposta pelo artista. São imagens de beleza pictórica que nos levam a pensar sobre a própria desmaterialização das fotografias e de ícones de nossa cultura de consumo e descarte.”



Figura 34 – Vista parcial da exposição *A Câmara da Transmutação Secreta*, de Sinval Garcia. Foto: Irene Almeida, 2009

Ao se apropriar de imagens de conhecimento da história da arte, ele relaciona suas reflexões sobre o tempo de vida útil de cada imagem a partir do processo ao qual as submete, ao guardar essas reproduções durante anos, observando as alterações sobre o suporte, ele percebeu a ação plástica do tempo sobre a matéria.

As imagens oferecidas a partir do processo de *A Câmara da Transmutação Secreta* são instigantes, com personagens imersos em um universo simbólico do sonho e transformação, por meio de sugestões das revelações de segredos, histórias e memórias. As imagens são recebidas por esse espectador de forma lúdica, onírica e compreendidas em sua transformação no processo que se geram na memória do público, em especial, naquele que tem repertório visual para perceber de onde estas se originaram.



Figura 35 – Série A *Câmara da Transmutação Secreta*. Fonte: Acervo Sinval Garcia, 2009

Esses processos de construção empreendidos pelo artista tornam-se matérias de recriação, em que a matéria da imagem dissolve-se em matéria pictórica e possibilita, em processo de alteridade, que a capacidade física da fotografia seja compreendida como um rastro sensível do visível, denso e em fluxo, presente em cada imagem.

Para Sinval Garcia, estar projetando trabalhos para um ambiente de fotografia ia além da criação da linguagem, para extrair algo mais que reflexivo que discute muito além do objeto fotográfico. Ele propõe, assim, a reflexão sobre o caráter das imagens produzidas em larga escala, a cada minuto, em várias partes do mundo, com uma vida útil cada vez menor, insere em questão a discussão sobre as identidades das próprias imagens dentro das “câmaras secretas” que registram o mundo.

Garcia parte de imagens significantes da História da Fotografia, para ao acompanhar sua dissolução, encontrar novas imagens, reinserrindo-as na vida, no interstício com a pintura, fruto de sua própria dissolução. É como se o artista percebesse que a força destas imagens continuava, mesmo após sua desagregação, como uma resiliência de sua energia.



CAPÍTULO

5

Um artista na confluência
entre linguagens

As reflexões sobre os limites entre fotografia e pintura são os temas norteadores para um estudo sobre a obra de Sinval Garcia. Entre os seus conteúdos de observação estão composições que transitam desde o exercício do artista sobre um suporte fotográfico manipulável e direcionado para um resultado preestabelecido, que transformava suas experiências em expressivas realizações fotopictóricas. Sua obra discute as relações constituídas na fissura entre a fotografia e outras linguagens, ampliando o debate acerca destas, por meio de operações visuais e ações que se materializam em sua produção.

Estamos cientes que sua obra também se relacionava com a performance e a escultura, mas aqui o mote da relação pintura e fotografia foi a opção. Em *Fotografia e Pintura: dois meios diferentes* (2011), Laura Gonzalez Flores parte da reflexão de que fotografia e pintura são, no fundo, a mesma coisa e explicita que o objetivo de seu estudo é abordar e descrever uma analogia entre as duas técnicas.

Para tal, a autora afirma que, durante o processo de pesquisa do desenvolvimento histórico que norteia as duas técnicas, é possível esbarrar em conceitos paradoxais no que condiz ao julgamento dos parâmetros críticos e estéticos da obra de arte, em que a Fotografia só é considerada Arte, em determinado momento, quando se assemelha à Pintura, transformando-se no que chama de Imagens Híbridas – que se constituem da junção das duas técnicas: “Vemo-nos submergidos num turbilhão de imagens de características híbridas: às vezes são feitas com pintura, às vezes com fotografia, às vezes com ambas.” (FLORES, 2011, p.9).

A autora afirma que, segundo o modo de pensar convencional, fotografia e pintura não são apenas meios diferentes, mas opostos porque “... funcionam como disjunção: ou são uma coisa ou são outra. A Fotografia se identifica com o mecânico e documental, enquanto a Pintura corresponde ao humano e expressivo.” (FLORES, 2011, p.12). A pintura também é incluída na definição de Ciências Humanas e de expressão enquanto que a fotografia nem sempre é vista como Arte.

A obra de Sinval Garcia evidencia a extensão da relação complexa que a pintura, empregada em uma obra contemporânea fotográfica, pode nos possibilitar

compreender sobre o que vivemos na arte do nosso tempo, sobre as questões que interessam ao artista ao analisar os limites fotografia e pintura presentes em suas séries, já que Garcia utilizava das interseções entre as duas técnicas para constituir seus trabalhos.

Ainda segundo a autora, estamos rodeados de imagens e acreditamos nelas tais como cremos em nossos olhos. A partir do conceito de Imagens Híbridas, proposto por Laura Gonzalez Flores, podemos classificar a obra de Sinval Garcia como tal, porque apresentam características tanto de pintura quanto de fotografia, já que há, em sua obra, o trânsito entre as duas linguagens. Flores (2011) discute os limites e as relações entre as duas técnicas, vistas como meios diferentes, mas que estão com seus limites sendo expandidos a cada dia que passa pelo artista contemporâneo, que dita as suas próprias regras:

“Os limites da arte deverão ser limites humanos, escolhas deliberadas por parte do artista, e não imposição de uma regra. Esse será o fundamento da estratégia crítica moderna: a pintura define-se a si mesma quando o próprio artista escolhe seus limites de uma maneira específica, consciente e subjetiva.” (FLORES, 2011, p. 45).

Em suas experimentações observadas nas obras que constituem a série *Samsara* (1997), Sinval Garcia manipula o resultado final para que cada espectador ao observar os retratos que compõem a série, acesse uma imagem que se encontra num limite em que não se consegue perceber claramente, pois estes limites se encontram tão próximos que torna impossível perceber com clareza os detalhes que separam as duas técnicas e, além disso, os retratos nos reportam, por vezes, a imagens que fazem parte de um repertório da humanidade, no que se percebe em termos de tema e de pose, recorrências que cometemos, como já foi excepcionalmente apontadas no *Atlas Mnemosine* do historiador da arte e filósofo alemão Aby Warburg, que com suas pranchas, constituiu, ao longo de décadas, uma sensível e potente sistematização visual de símbolos e imagens presentes em várias culturas ao longo dos séculos da humanidade.

Na série *Samsara*, existe uma relação aprofundada com a luz que incide sobre os retratos, tanto na hora de sua captura, quanto nos diversos momentos da realização da obra, no laboratório, durante a realização da cópia e, posteriormente, por meio da intervenção pictórica. O interstício entre fotografia e pintura é

evidenciado ao longo desses vários momentos, por meio das intervenções pictóricas inseridas na imagem, com evidências de aspectos relativos ao claro e escuro, em que luzes e sombras são destacadas para evidenciar os aspectos da alma humana que o artista desejava evidenciar, como viés de representação.

O uso da luz incidente evidencia detalhes desses retratos que caminham para uma transmutação da figura humana, para esculpir o corpo de seus modelos e personificar esses seres que surgem de pesquisas que vem de dentro do laboratório, desenvolvidos por meio de recortes de imagens, buscando diferentes contrastes, com uma relação forte entre a representação e a luz que provém dos retratos.

Cabe analisar também em sua obra, questões que são apontadas tais como discussões sobre Representação, Realidade e Ficção. No texto “A verdade do visível”, de Kerstin Stremmel, que discute sobre o Realismo, o autor afirma que quando o estilo retorna no século XX, uma de suas características era denotar que não existia nada de novo sobre ele, nada que suprisse os temas abordados pela pintura clássica. Nesse sentido, o surgimento da fotografia mudou para sempre os parâmetros da pintura clássica porque já não existia a necessidade de representar, já que o real estava mais para o que as imagens representam e não o que elas deveriam representar.

“Essa integração de um ‘original’ fotográfico torna ainda mais óbvio o facto de o pintor conhecer e aceitar o mundo contemporâneo. Ao mesmo tempo, aponta para o facto de a invenção da fotografia ter dado início ao processo que fundamentalmente mudou a arte da pintura.” (STREMMEL, 2005, p. 7)

As questões sobre Realidade e Ficção encontradas na série *Paisagens Invisíveis* apontam para esse quase limiar que se encontra a produção de Garcia e que, ao empregar todo o aparato fotográfico para “pintar” suas fotografias, torce a ideia de realidade fotográfica, construindo paisagens a partir da ficção que se sobrepõe ao real.

O artista propõe uma crítica às imagens criadas a partir de paisagens fictícias que negam a alcunha de retrato fiel da realidade. Elas são criadas dentro do laboratório fotográfico pelas mãos do artista que utiliza de seu conhecimento sobre

papéis e químicos fotográficos envelhecidos para propor, após a busca em mapas e atlas, os nomes e títulos para as paisagens que cria. Neste processo, ele não utiliza diretamente uma câmera na produção das imagens: o ambiente do laboratório é o lugar de reflexão e criação do artista: "... a aparente veracidade da fotografia não se baseia apenas em sua qualidade ontológica de 'ser um rastro da realidade física', mas no fato de ela estar inevitavelmente ligada a um aparelho mecânico que é objetivo e se chama câmara." (FLORES, 2011, p. 108).

Para Flores (2011), a câmera fotográfica atua como meio-base de realização da fotografia, de modo que é vista como ferramenta essencial, haja vista que antes da Revolução Industrial, quem determinava a função da ferramenta/máquina era o próprio homem, porém, com a crescente industrialização existe uma dominância da relação homem-máquina, em que quem estabelece a ordem é a própria ferramenta: a máquina.

Dentro da série *Paisagens In-Visíveis*, a câmara não é objeto de realidade: as imagens são frutos de uma perspectiva interior da consciência que parte da imaginação, haja vista que, na construção das paisagens, ele utiliza materiais de revelação em laboratório fotográfico para propor a verossimilhança com real.

A série traz à tona, aspectos que sobrepõem a realidade e partem de imagens de um lugar que não existe, somando-as a "imagens", identificações, etiquetas de lugares reais – que se tornam fictícios à medida que vamos adentrando na série. Esses lugares são, em sua maioria, locais que estão à margem de um território – em que Sinval Garcia buscava compreender, no sentido contrário, da ficção para uma realidade. Ele inverte o processo diante do observador, confundindo aquele que acredita na fotografia como espelho do real de modo que o espectador passe a acreditar naquilo que o artista quer ver.

A pintura não é fiel ao real, assim como a fotografia também não o é. No caso das obras de *Paisagens In-visíveis*, elas não são reais porque o preto e branco não existe no mundo. A pintura no laboratório torna-se real, a partir do momento que o artista menciona em seus títulos/etiquetas, nomes de lugares reais para fotografias ficcionais, tornando todo esse circuito do olhar uma ficção que mistura realidades.

Na série *A Câmara da Transmutação Secreta*, o processo de envelhecimento das imagens é detonador de um grande processo de compreensão acerca delas. Ao evidenciar aspectos da fotografia mal conservada, que após anos de “esquecimento”, ainda carrega seus índices fotográficos – negativos e slides – já modificados à medida que vão se deteriorando pela ação do tempo, mas mantendo uma resiliência que gera ou emana das imagens.

O artista propõe assim, a “morte” da fotografia original pelo seu envelhecimento, para obter o nascimento de novas imagens totalmente transmutadas, renovadas, fotografias que revivem após a mudança de sua identidade inicial, tornando-se outras. E é naquilo que permanece, na dissolução da imagem e no apagamento, ou saturação da cor, que se faz uma outra possibilidade de existência para essas imagens, gestadas no tempo.

Discutir sobre as similitudes e diferenças entre pintura e fotografia não é o foco deste momento, cabe-nos aqui abrir campo para as intersecções existentes entre as duas linguagens na obra do artista, que experimenta na criação das obras de *Samsara* (1997), *Paisagens In-visíveis* (2005) e *A Câmara da Transmutação Secreta* (2009) modificações no que se convencionou ser um dado objetivo da fotografia – sua verossimilhança com o real. Sinval Garcia caminha em suas experimentações para uma relação maior com a imagem do que com o índice da técnica fotográfica, excluindo o interesse na reprodução em massa e exteriorizando questões sobre o fazer artístico enquanto sentimento e relação da obra de arte com a apreciação artística.

Suas obras são apresentadas por meio de imagens que enfatizam suas atividades na fotografia em diálogo com a pintura, argumento presente em seus trabalhos iniciais e observados, posteriormente, nas exposições apresentadas em Belém. O processo criativo deste artista perpassa pelo uso de materiais de maneira artesanal, longe de querer romper definitivamente com as técnicas fotográficas tradicionais, Garcia lança mão da materialidade fotográfica para repensar a fotografia, reconduzi-la a um lugar potente de novas interrogações, novas possibilidades, atçando a reflexão por meio da dúvida que instiga com suas imagens.

A produção artística de Sival Garcia revela um atento pesquisador, instigado pela arte que busca esgarçar os limites da fotografia enquanto linguagem, desenvolvendo pesquisas extensas sobre a imagem e a representação, constituindo uma obra cuja beleza não se encontra apenas nas imagens, mas na conduta séria, dedicada.

Garcia constituía, por meio da fotografia, um espaço de pensamento e de conduta, que se desdobrou entre sua arte e sua vida. Um artista numa busca contínua que deixa um legado para pensarmos o papel da fotografia no mundo contemporâneo. É um artista ímpar, autor de um trabalho estético sofisticado e repleto de questões para que a possamos refletir sobre este lugar, para além da estética, para além do dispositivo, para que pensemos a imagem enquanto um rico e complexo campo de pensamento.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Editora Schwarcz, 1988.
- AUMONT, Jacques. **Olho interminável**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BELTING, Hans. **O fim da história da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 1995.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- _____. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- CATHILINA, Denise. **Regina Alvarez: experiência fotossensível**. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Cultura, 2010. (Projeto contemplado pelo Edital de Artes Visuais da SECULT-RJ).
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. São Paulo: Papyrus, 1994. (Col. Ofício de Arte & Forma).
- FLORES, Laura González. **Fotografia e pintura: Dois meios diferentes?** São Paulo: Martins Fontes, 2011. (Col. Arte & Fotografia).
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1983. (Col. Conexões).
- FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1970.
- FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naify, 1996.
- FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte**. São Paulo: Cortez, 2008.
- GERGEIM, Fernando. **Linguagens inventadas – palavra imagem objeto: formas de contágio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

- GODOY, Ana. **A menor das ecologias**. São Paulo: Edusp, 2008.
- GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GOMBRICH, E.H. **A história da arte**. LTC: Rio de Janeiro, 1999.
- GREENBERG, Clement. **Estética doméstica**. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano**. São Paulo: Companhia das Letras, 1878.
- MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.
- MAGALHÃES, Ângela; PEREGRINO, Nadja. **Fotografia contemporânea no Pará: Novas Visões**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- _____. **Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- MANESCHY, Orlando; LIMA, Ana Paula Felicíssimo de Camargo. **Já! Emergências contemporâneas**. Belém: EDUFPA, 2009.
- _____. **Sequestros: Imagem na arte contemporânea paraense**. Belém: EDUFPA, 2007.
- MATESCO, Viviane. **Corpo, imagem e representação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.
- MEDEIROS, Afonso. **A arte em seu labirinto**. Belém: IAP, 2012.
- MELIN, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.
- NUNES, Benedito. **Heidegger & Ser e Tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- OLIVEIRA, Adelaide. **Imagens do corpo e da sensualidade na arte contemporânea paraense: o erotismo masculino nas fotografias de Sinval**

- Garcia e Orlando Maneschy.** 2012. 244 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – PPGArtes, Universidade Federal do Pará, 2012.
- OSORIO, Luiza Camillo. **Razões da crítica.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- PAES LOUREIRO, João de Jesus. **A Conversão Semiótica na Arte e na Cultura.** Belém: EDUFPA, 2007.
- MERLEAU-PONTY, M. **A prosa do mundo.** São Paulo: Cosac Naify, 1964.
- _____. **O olho e o espírito.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. **O visível e o invisível.** Perspectiva: São Paulo, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- ROSENBERG, Harold. **Objeto ansioso.** São Paulo: Cosac Naify, 1982.
- SAMAIN, Etienne. **As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: entre Antropologia, Imagens e Arte.** Revista Poiésis, Niterói, n. 17, p. 29-51. Publicação do Programa de Pós Graduação em Ciência da Arte, Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro: UFF. 2011.
- SARTRE, Jean-Paul. **A imaginação.** Porto Alegre: L&M Pocket, 2008.
- LUCIE-SMITH, Edward. **Os movimentos artísticos a partir de 1945.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- SONTAG, Susan. **Diários.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. **Sobre Fotografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 1977.
- TOMKINS, Calvin. **As vidas dos artistas.** São Paulo: BEI, 2008.
- TRIGO, Luciano. **A grande feira.** Rio de Janeiro: Record, 2009.
- ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência.** Campinas: Ed. Autores Associados, 2012.

REFERÊNCIAS (JORNAIS)

Autor desconhecido. Outras imagens de desobediência. **O Liberal**, 25 de outubro de 1994. Sessão Cidades.

Autor desconhecido. Fotógrafos inauguram exposição. **O Liberal**, 25 de abril de 1995. Sessão Cidades.

Autor desconhecido. Os postais da Caixa de Pandora. **O Liberal**, 04 de maio de 1995. Sessão Cidades.

LEAL, Cláudio de La Roque. E a surpresa ganha forma – Primando por jogos de luz e experimentações, o trabalho do grupo caixa de Pandora vai ser exposto em Curitiba. **O Liberal**, Belém 23 de abril de 1996. Sessão Cartaz.

MANESCHY, Orlando. Sequências de vida e morte nas imagens de Sinval Garcia. **A Província do Pará**, Belém, 29 de outubro de 1997. Caderno 2, página inicial e final.

Autor desconhecido. O homem entre os deuses e demônios. **O Liberal**, Belém, 29 de outubro de 1997. Caderno Cartaz.

Autor desconhecido. Além do que se vê. **O Liberal**, Belém, 05 de setembro de 2005. Caderno Cartaz.

Autor desconhecido. Fotografias sofrem ação do tempo e viram exposição – Pesquisa: Sinval Garcia expõe “Câmara da Transmutação Secreta” no Banco da Amazônia. **O Liberal**, Belém, 15 de dezembro de 2009. Caderno Magazine.

VIGGIANO, Natália. A transmutação secreta de Sinval – Exposição individual do artista paulista abre hoje no Espaço Cultural Banco da Amazônia. **Diário do Pará**, Belém, 16 de dezembro de 2009. Caderno Você – Cultura e Qualidade de Vida.



Anexos

ANEXO A – Divulgação na mídia

O homem entre os deuses e demônios

FOTÓGRAFO SINALL GARCIA INAUGURA HOJE, NA GALERIA THEODORO BRAGA, A EXPOSIÇÃO "SAMBARA", QUE REÚNE FOTOS TRABALHADAS EM ESTÚDIO SOBRE A RELAÇÃO DO HOMEM COM OS MITOS

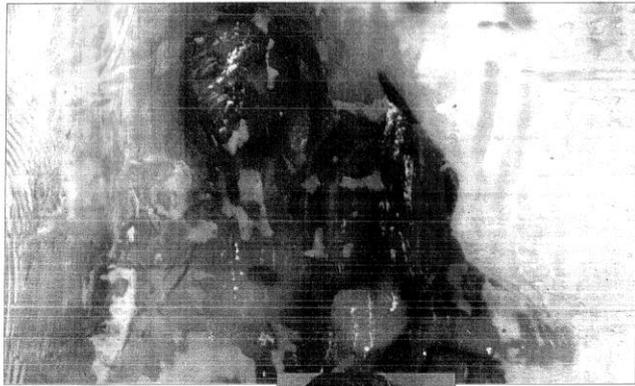
De acordo com o fotógrafo e artista visual Sinall Garcia, *samsara*, termo sânscrito, significa os ciclos sucessivos pelos quais o homem passa em sua vida. A *samsara* é simbolizada por um círculo em duas mãos que partem de um eixo, o que faz Sinall associá-la ao zodíaco e a uma simbologia universal, desde as civilizações antigas, sempre remetendo aos ciclos humanos. É essa a ideia central da exposição "Samsara", que Sinall inaugura às 20 horas de hoje, na galeria Theodoro Braga, da Centur.

A ideia inicial era falar do homem. Durante dois anos, Sinall pesquisou desde o zodíaco até o sânscrito e chegou às 21 obras que compõem as imagens de sua exposição. São fotos construídas, manipuladas em todo o processo: desde a escolha a dedo dos modelos que foram levados para o estúdio, sendo fotografados com luz natural, composto o universo de figuras humanas que marcam o trabalho, passando pelo processo de laboratório manipulado, para que Sinall conseguisse os efeitos desejados, até a interferência final, com tinta e massa à base de água. Todas as fotos foram totalmente abertas pela tinta para depois terem as imagens novamente "reveladas" pelo artista num processo de raspagem e diluição.

O resultado surpreende, dando às figuras um invólucro de sonho, a descoberta do homem por trás da crusta. "Acho que vivemos um momento de novo renascimento", explica ele. "Os símbolos, que sempre foram muito presentes nos homens antigos, não são se perderem". Todo o trabalho para produzir as 21 obras levou um ano. Em alguns casos, Sinall tinha as imagens na mente e procurava pessoas e modelos exatos, outros, quase sempre, surgiram quando o fotógrafo via alguém com características que interessassem ao trabalho. "Eu queria, através da imagem, fazer o discurso: quais os deuses ou os demônios que regem o homem?", justifica. "Claro que os símbolos vão estar presentes, mas tudo muito sutil, não vai ter nada explícito".

A própria montagem das obras na galeria deve fazer parte desse universo simbólico. Obras de dimensões enormes estarão ao lado de pequenas. As imagens serão fragmentadas, divididas em partes, o que para Sinall significa falar da fragmentação do homem neste fim de século. "Ao mesmo tempo em que se tem a alta tecnologia, estão caindo todos, ainda há a morte, a dor e a doença, e o homem convive com isso, as mesmas perguntas - quem somos? para onde vamos?", alega.

Além dos trabalhos reunidos na exposição "Samsara", Sinall Garcia completa o salão Arte Pará 97 com duas obras que fazem parte do mesmo universo de pesquisa. A exposição na galeria Theodom Bragan pode ser visitada até o dia 18 de novembro.



A IMPACTANTE - Três obras de Sinall Garcia, da mostra que abre hoje, e o fotógrafo: efeitos especiais conseguidos por manipulações das obras em laboratório



Samsara (O Liberal, quarta-feira, 29 de outubro de 1997)

O LIBERAL
FONE: 3216-1092 ■ E-MAIL: cartaz@liberal.com.br

Além do que se vê

O fotógrafo Sinall Garcia exhibe a partir de amanhã em Belém paisagens imaginadas a partir da manipulação fotográfica

A fotografia sempre levou as pessoas a conhecerem lugares no qual elas nunca estiveram. Mas o que dizer de uma paisagem retratada em que nem mesmo o fotógrafo esteve? É isso que se vê na mais recente série de trabalhos do fotógrafo paulista Sinall Garcia, que estarão na exposição "Paisagens In-Visíveis", a partir de amanhã, na galeria Theodoro Braga.

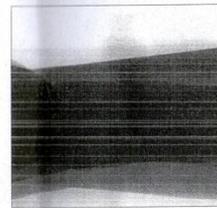
Premiado em salões em Golânia e Belém e já exposto em Frankfurt, na Alemanha, o trabalho é resultado da manipulação em laboratório, uma espécie de "pintura fotográfica", onde Sinall Garcia usa a reação direta dos químicos e da luz sobre o papel para criar subjetivas paisagens, para as quais depois ele vai buscar referências no mundo real. Fruto do acaso, as paisagens impressas no papel são depois comparadas à mapas cartográficos e ganham um indicão de realidade, levando o espectador a lugares como o monte Zagros, no Irã; o lago Balkash, no Cazaquistão; as montanhas Tucumacno, no Amapá; e a Serra do Mac, no Sul do Brasil.

Do jogo entre realidade e memória, se explica o título "Paisagens In-Visíveis". Ou como diz o crítico de fotografia Rubens Fernandes Jr.: "Sinall Garcia reinventa, no laboratório, uma paisagem monocromática que quase não chega, pois sempre

induzidos a 'ler' uma perspectiva fotográfica, no caso inexistente. Ele trabalha a partir dos conceitos das vanguardas estéticas clássicas das primeiras décadas do século passado, alterando os procedimentos fotográficos para subverter o processo, criando novas estratégias visuais, entre elas, a fabricação de realidades que ampliam o significado das imagens".

É nessa discussão sobre o princípio da fotografia que está um dos interesses de Sinall, cuja trajetória artística sempre fugiu de uma fotografia puramente documental. "Desde Belém, meu percurso sempre esteve relacionado com a questão da manipulação, da busca de uma fotografia não tradicional, não convencional. Sempre fiquei muito dentro do laboratório, pesquisando. Numa dessas ocasiões, tive essa ideia de construir imagens sem o uso do equipamento, da máquina, do negativo, somente trabalhando no movimento desses químicos sobre o papel. É um trabalho contemporâneo, chega quase a ser uma pintura sem usar o pincel. São imagens construídas que depois identifi-quei com paisagens reais. Então, elas passaram a coexistir com esse mundo real".

Ao construir as imagens no laboratório, diz Rubens Fernandes, Sinall Garcia põe em xeque a "ca-



BELEM, SEGUNDA-FEIRA, 5 DE SETEMBRO DE 2005



PESQUISA ■ Imagens construídas e relacionadas ao real

AQUI SERVIÇO
Paisagens In-Visíveis, obras de Sinall Garcia. Na Galeria Theodoro Braga (Centur) - Av. Gentil Bitencourt, esquina com Rui Barbosa, com abertura até 30 de setembro, de segunda a sexta, das 9h às 12h30 e das 14h30 às 18h30. Vernissage artística, às 19h. Entrada franca. Informações: 3202-4333.

Paisagens In-visíveis (O Liberal, segunda-feira, 5 de setembro de 2005)

Diário do Pará
SEGUNDA-FEIRA Belém-PA, 16/02/2009

05 CARNAVAL
Rancho Não Posso me Amofiná ganha exposição de aniversário

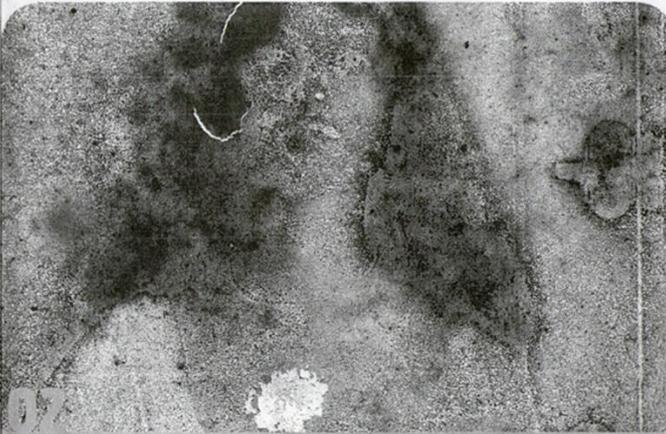
Resonância Magnética
3 Tesla
A melhor tecnologia para você

HSM
Hospital Escola da Mulher
Salve sua vida

Humana 1106 Tel: 3181-7000 • 3129-9000

VOCE
+ CULTURA E QUALIDADE DE VIDA

BEM-ESTAR. Saiba qual é a melhor dieta para você **07**



NATÁLIA VIOGIANO

O tempo e o impacto de sua ação sobre a imagem é o foco principal de construção do discurso do projeto "A Câmara da Transmutação Secreta", do fotógrafo paulista Sinval Garcia.

O artista, que reside em Belém por dez anos e teve participação significativa no meio fotográfico e artístico, retorna à capital para mostrar o resultado de suas pesquisas com a fotografia e seus limites. A inauguração da exposição acontece, hoje, às 19h, no Espaço Cultural do Banco da Amazônia, com curadoria de Orlando Maneschy. O público poderá ver os trabalhos a partir de amanhã, dia 17 de fevereiro, até 27 de março, de segunda a sexta-feira, das 10h às 17h.

"A relação desse trabalho com Belém é direta. Comecei o projeto na época em que eu morava aí, influenciado pela simplicidade, muito típica do local e que dificulta a preservação das fotos", diz Sinval Garcia.

Seria 10 obras, de temas diversos, que foram selecionadas do arquivo pessoal do fotógrafo.

A transmutação secreta de Sinval
Exposição individual do artista paulista abre hoje no Espaço Cultural Banco da Amazônia

Diário do Pará
segunda-feira Belém-PA, 16/02/2009

2 VOCE CULTURA & ARTE

CONTINUAÇÃO DA CAPA

Segredos, histórias e memórias

Sinval compara seu trabalho com as lembranças da vida: "algumas não são nítidas, já outras permanecem"



Sinval Garcia se dedica a pesquisas estético-teóricas que aproximam a fotografia da pintura

Sinval explica o processo: "Coloquei algumas fotos dentro de uma caixa e depois de um tempo percebi que elas tinham sofrido um processo químico natural. Foi então que decidi trabalhar essa proposta. Mas é um processo muito longo. Demorei mais de 10 anos para alcançar esses resultados. Agora, quando você provoca esse processo, ele acelera", conta.

Sinval Garcia perverte a própria natureza da fotografia, propiciando seu envelhecimento, sua "morte" enquanto imagem, para construir novas formas, obter cores surpreendentes, numa materialidade em que a fotografia se aproxima da pintura.

Ao ultrapassar o limite do medo da perda da imagem, Garcia oferece ao público fotografias instigantes, em que personagens parecem estar imersos num ambiente de sonho e transformação. Este território termina por nos convidar a pensar no mundo e nas imagens que nos envolvem e em seus conteúdos estéticos e conceituais. "O que destrói a foto é ela mesma, os produtos químicos utilizados para a sua revelação, com o tempo, provocam esses processos de envelhecimento", explica.

Mas "A Câmara da Transmutação Secreta" vai muito além desse processo de envelhecimento sofrido pelas fotografias. "Esse trabalho também nos remete à nossa vida, aos nossos segredos, histórias e memórias. Umas não ficam tão nítidas, algumas vão se perdendo e outras permanecem", diz Sinval Garcia.

Sinval Garcia já passou pelas oficinas da FotoAtiva, da Fundação Curo Velho e dos grupos Aluzinados, além de colaborar com o Caixa de Pandora. Atualmente vem se dedicando no cenário fotográfico brasileiro por alargar a discussão do lugar da fotografia nas artes, por meio de pesquisas estético-teóricas, em que aproxima a fotografia da pintura.

Belém afeta, literalmente, as obras do artista

O artista também reproduz trabalhos de grandes fotógrafos como Helmut Newton e Diane Arbus para, a partir da dissolução das imagens obter outras, de natureza eminentemente pictórica. Com os processos físico-químicos de desenvolvimento, Garcia consegue aproximar imagens que originalmente continham discursos efetivamente distantes.

No caso do fotógrafo de moda Helmut Newton, ele registrou suas modelos em situações de sensualidade, beleza e por vezes, violência. Já Diane Arbus abandonou a moda e decidiu se dedicar a fotografar os excluídos, portadores de deficiências e demais figuras que convegem para seu olhar "estranho" sobre o mundo.

Belém também colabora no resultado final das obras: "A relação desse trabalho com Belém é direta. Comecei o projeto na época em que eu morava aí, influenciado pela simplicidade, muito típica do local e que dificulta a preservação das fotos", diz Sinval Garcia.

REPORTAGEM

Hoje, às 19h, no Espaço Cultural do Banco da Amazônia (Av. Presidente Vargas, 800), inauguração do projeto "A Câmara da Transmutação Secreta" de Sinval Garcia. Freqüente visitante do 11 de fevereiro até 27 de março, de segunda a sexta-feira, das 10h às 17h. Ingressos: R\$10 e R\$15.

Câmara da Transmutação Secreta (2008) (Diário do Pará, segunda-feira, 16 de fevereiro de 2009)

Fotografias sofrem ação do tempo e viram exposição

Belém, 16 de fevereiro de 2009

<http://www.orm.com.br/>

O Espaço Cultural Banco da Amazônia lança hoje a última exposição do Edital de Pautas 2008, chamada 'Câmara da Transmutação Secreta', do artista-fotógrafo Sinval Garcia, com curadoria de Orlando Maneschy. Na mostra, são apresentadas dez fotografias em diversos formatos, desenvolvidas a partir de uma pesquisa oriunda da ação da umidade amazônica sobre o pigmento fotográfico.

A criação das obras se dá a partir da seleção de imagens provenientes da cultura visual. Em seguida, o artista as reproduz em *slides* e as coloca em uma caixa ou câmara em condições 'inadequadas' de conservação, resultando em uma intervenção térmica sobre o suporte original. Assim, é ressaltada a potência pictórica da imagem em detrimento de detalhes dos objetos e pessoas retratadas.

O artista acompanha a mudança sofrida nos positivos e opta o momento em que estes são processados pelo *scanner*, captando a nova imagem gerada, totalmente diferente da original, onde não há efeitos ou manipulações de *softwares*. Desta forma, a criação das fotografias é lançada como elemento de ação. Esta idéia ocorre não apenas pela apropriação inicial de fotografias e pela intervenção sobre as cópias em positivo, mas pela questão conceitual que o artista emprega, ao se utilizar de fotografias de autores conhecidos, que já circularam na mídia e que são transformadas em outra, pela degradação proposta por Sinval.

Estas obras nos levam a pensar a beleza de forma crítica, uma vez que toda beleza sofre, a cada segundo, a ação implacável do tempo. Até a imagem, índice de permanência, pode se desmaterializar e virar algo diferente, articulando questões contemporâneas em sua produção. De acordo com Sinval, a mostra contribui intensamente à reflexão e ao desenvolvimento da arte contemporânea, em especial nos pontos que abordam a imagem e seus desdobramentos.

Serviço:

Exposição 'Câmara da Transmutação Secreta', no Espaço Cultural Banco da Amazônia, a partir de hoje. Av. Presidente Vargas, 800 – Térreo. Informações: 4008-3334 / 3670

Café Fotográfico – Associação Fotoativa



O Café Fotográfico retoma as atividades AMANHÃ (sexta-feira, 27), às 19h, na Galeria Fotoativa, com o fotógrafo paulista Sinval Garcia.

Não perca!

SOBRE SINVAL GARCIA

O fotógrafo paulista Sinval Garcia está em Belém apresentando a exposição individual "**A Câmara da Transmutação Secreta**", porém não é de agora sua relação com a cidade. O artista residiu na capital paraense por dez anos e teve participação significativa no meio fotográfico e artístico, passando inclusive por oficinas da Fotoativa nos anos 1990.

Premiado em projetos nacionais, a exemplo do grande prêmio no Salão Flamboiant – Goiás, além de ter obras em acervos no país e exterior, como em Cuba, foi um dos artistas convidados do Arte Pará 2008, apresentando fotografias que discutem a noção de "realidade fotográfica".

Em São Paulo, além de investir em seu trabalho autoral, realizando projetos visuais utilizando a imagem em suas diversas possibilidades de articulação, Sinval Garcia tem experiência como arte-educador e ministra frequentemente oficinas de fotografia.

ANEXO B – Textos curatoriais

PAISAGENS IN-VISÍVEIS

“Não mais representar o visível, mas tornar visível”

Paul Klee

As fotografias aqui apresentadas levantam questões sobre os limites da imagem e os desdobramentos da fotografia no cenário contemporâneo. Estas fotografias representam em primeira instância um lugar aonde se chega pelas imagens, mas que não está “visível” - um lugar que existe e um que permanece em nossa memória – um lugar “in-visível”.

São fotografias construídas no ambiente do laboratório fotográfico, através do movimento de químicos minuciosamente manipulados pelo artista e sugerem cenas, paisagens de um outro aspecto da realidade. Ao construir as imagens no laboratório, a intenção é a de ampliar o campo da fotografia, refletindo sobre sua característica intrínseca de índice do real, bem como aproxima-la de questões comumente relacionadas a outro tipo de representação.

Então, a fotografia, deixa de lado seu aspecto de índice de realidade e amplia seu campo de possibilidades de reflexão aqui direcionados na intenção de materializar paisagens existentes e outras que percorrem o pensamento comum. Sejam elas, as nossas paisagens, uma lembrança, a saudade, a memória, o lugar que se esteve ou que nunca se estará, o lugar onde vários meios nos permitem estar sem nunca ter experimentado - as ***Paisagens In-visíveis***.

Sinval Coelho Garcia

“ASSIM É, SE LHES PARECE”.

Luigi Pirandello

A fotografia contemporânea tem buscado esgotar as possibilidades de produção de imagens, mas, a cada momento, nos deparamos com a diversidade dos percursos encontrados pelos artistas para conectarem-se com as variáveis criativas oferecidas tanto pela linguagem, como pela técnica. A idéia de fazer fotografia, no sentido literal, *strictu*, tem ampliado o caráter expressivo da imagem fotográfica e conquistado um espaço definitivo nas artes visuais. Dentro desse panorama é que inserimos o trabalho de Sinval Garcia.

Com essa série, **Paisagens In-Visíveis**, ele recoloca em crise a discussão entre fotografia e realidade, já que a imagem fotográfica, ao longo dos anos, principalmente nas primeiras décadas após sua invenção, se converteu em sinônimo de verdade. O artista se aventura pelos territórios da ficção para resgatar a natureza primária da fotografia: sua alusiva semelhança com o mundo visível. Essa estratégia é parte do processo de trabalho desenvolvido por ele para compor um simulacro quase perfeito que busca aproximar o poder da imagem fotográfica com suas características de veracidade.

Neste projeto, Sinval Garcia utiliza o suporte fotográfico como um meio capaz de ativar a memória, individual ou coletiva. Um argumento utilizado pelos artistas contemporâneos que buscam novos usos para a fotografia, produzindo um mundo visível cada vez mais suscetível de manipulação e, ao mesmo tempo, carregado das ambigüidades inerentes à linguagem. Aliás, é sempre bom lembrar que a fotografia nasceu híbrida, sintoma decorrente de um elo cada vez mais freqüente entre arte e ciência, no qual o fotógrafo jamais submeteu-se as limitações do meio diante sua delirante imaginação.

Sinval Garcia reinventa, no laboratório, uma paisagem monocromática que quase nos cega, pois somos induzidos a “ler” uma perspectiva fotográfica, no caso inexistente. Ele trabalha a partir dos conceitos das vanguardas estéticas clássicas das primeiras décadas do século passado, alterando os procedimentos fotográficos para subverter o processo, criando novas estratégias visuais, entre elas, a fabricação de realidades que ampliam o significado das imagens. Utiliza ainda a combinação entre imagem e texto, uma fórmula infalível para reforçar as características ambíguas da fotografia.

Não existe um mundo em preto e branco e, entretanto, há milhões de imagens em preto e branco em nossa memória que criaram um estatuto de verdade. É como se o suporte fotográfico contaminasse a imagem de uma veracidade que, sabemos, inexistente. Essa natureza primária da fotografia, agora fabricada, provoca uma sutil melancolia. O leitor emociona-se diante dessas “paisagens” imaginárias, na verdade manchas pictóricas que nascem das formas de um acaso controlado. Paisagens ficcionais que substituem a experiência do estar lá, uma autenticidade conquistada pela fotografia em seus primeiros momentos.

Após a fabricação de suas paisagens ficcionais, ele recorre aos mapas-mundi e mapas de relevos, impressos, bidimensionais, para buscar seus desertos, suas planícies, seus lagos, e denominar suas imagens. Um aparente paradoxo, pois a existência dos lugares e suas representações, imagens construídas no quarto escuro, parecem provas incontestáveis de alguma veracidade. Mas tudo isso entra em crise quando percebemos que aquela representação autônoma denota uma subjetividade criativa que provoca nossa percepção e estimula nossa imaginação.

A deliciosa sensação de deslocamento silencioso proporciona uma experiência estética inesquecível. O tom quente das imagens insinua-se mais fotográfico e repercute na paisagem para confundir ainda mais o leitor desavisado. Não importa, pois elas possibilitam a viagem na quietude de uma natureza que finge ser verdadeira através da transfiguração das formas adquiridas pelas incidências e ausências de luzes. Uma nova experiência de percebermos o mundo instaurado pela impressão parcialmente controlada de luzes e sombras distribuídas num tempo. Um paraíso cartográfico, inventado, que desperta nosso sentido para a aventura e revela nossa frágil relação com a experiência do ver.

Rubens Fernandes Júnior
Pesquisador e Crítico de Fotografia

Câmara da Transmutação Secreta

O projeto fotográfico de Sinval Garcia discute a condição da imagem em sua ontogênese. São fotografias que o artista cria a partir da ação do tempo e de alterações sobre o suporte. Desta forma, seleciona imagens provenientes da cultura visual, reproduz em slides e as coloca em uma caixa/câmara em condições “inadequadas” a conservação, resultando em uma intervenção térmico/química sobre o suporte original, o que transforma a fotografia, ressaltando a potência pictórica da imagem em detrimento de detalhes dos objetos e pessoas retratadas.

Com esta ação, o artista se apropria de imagens para construir suas fotografias. Sinval acompanha ao longo do tempo a mudança sofrida nos positivos e opta o momento em que estes serão processados pelo scanner, captando a nova imagem gerada, completamente diferente do original. Aqui não há manipulações ou efeitos de softwares sobre suas obras e este dado é fundamental para o artista, pois não se trata da simples manipulação/construção de imagens digitais, mas a criação de fotografias que ao longo de um determinado período, lançando mão do próprio tempo como elemento da ação, a partir da oxidação de corantes e pigmentos inerentes ao corpo de seus cromos, as imagens se “transmutam”. É o tempo que atua sobre a materialidade dos cromos, reproduções originais para, sob o olhar atento do artista – que escolhe em que momento deposita os slides – irá determinar o instante em que a imagem estará “finalizada”.

Mesmo depois da captação por scanner, Sinval mantém algumas de suas reproduções já modificadas em processo de acompanhamento, ao longo de mais um espaço de tempo, para que gerem novas e diferentes fotografias das já captadas. Este processo de criação está inscrito numa chave de ação em que a construção se dá não apenas pela apropriação inicial de fotografias e pela intervenção sobre as cópias em positivo, mas pela questão conceitual que o artista emprega, ao se utilizar de fotografias - de autores conhecidos - que já circularam na mídia e que são transformadas em outra, pela degradação proposta pelo artista. São imagens de beleza pictórica que nos levam a pensar sobre a própria desmaterialização das fotografias e de ícones de nossa cultura de consumo e descarte.

Em última instância, estas obras nos proporcionam pensar na beleza de uma outra forma, mais crítica e contundente, pois toda beleza sofre, a cada segundo, a ação implacável do tempo e se vale disto e nos lembra que até mesmo a imagem, índice de permanência, se desmaterializa e pode virar outra coisa, diferente, articulando questões contemporâneas da imagem em sua produção.

Orlando Maneschy

Curador e Pesquisador

Lá, onde o infinito é mais azul**- para Sinval -**

Qual o lugar das coisas no mundo? Como os acontecimentos nos afetam e nos transformam? Talvez, essas duas perguntas sejam recorrentes para grande parte da humanidade, que busca encontrar sentido para os acontecimentos da vida. Certamente, de forma direta ou indireta essas questões impulsionaram as pessoas envolvidas com a mostra-homenagem promovida pelos alunos do curso de fotografia do Senac - Santana, em torno da produção artística e educativa de Sinval Garcia.

Com uma densa experiência estética a partir da imagem (tendo adensado os processos fotográficos em Belém, e aprofundado em sua volta a São Paulo, ao longo de seu curso na USP), Sinval Garcia desenvolveu, ao longo de duas décadas processos de pesquisa em que a imagem era o mote para o incremento de reflexões amplas e práticas pedagógicas de sensibilização do olhar.

Instigante, utilizou a imagem para pensar o corpo, em ações performativas voltadas para a fotografia; se deteve na história da arte, lançando seu olhar para a profusão de representações presentes em nossa história visual, constituindo figuras que nascem em diálogo com diversas obras universais.

Nessa mostra temos algumas de suas obras mais estimulantes, da série Paisagens In-Visíveis, em que Garcia cria, em laboratório, imagens imaginativas, no intervalo entre pintura e fotografia. Aqui, fotosensibilidade será empregada na construção visual e, ao pensar o fotográfico, esgarça pontos entre as linguagens e nos fala sobre a construção de um olhar sensível sobre o mundo. Após construir a imagem no laboratório, Garcia desenvolve longa pesquisa iconográfica e cartográfica, para encontrar uma imagem no campo real. O artista busca "identificar", descobrir um pertencimento do suposto lugar criado no mundo. E para surpresa de alguns, localiza os referentes, entre mapas e fotografias. Encontra sentido para aquilo que o movimenta e nos convida a olhar, olhar atentamente para o que nos afeta e construir sentidos.

Esta exposição é uma homenagem, singela, mas repleta de espaços para reflexão, entre fotografias e silêncios, tal qual Sinval Garcia constituía em seus processos de ensino e de construção artística. Ao somarmos alguns de seus trabalhos e fotografias tiradas por amigos e alunos, buscamos criar um campo de energia, afeições e memórias para falar daquilo que não conseguimos dar conta, pois faz parte do insondável mistério que é a vida.

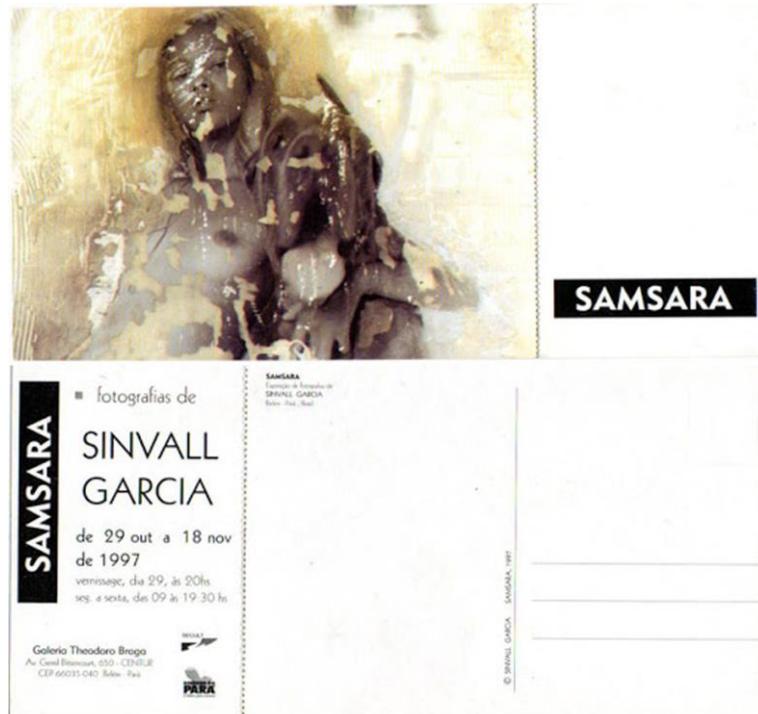
Sinval Garcia nos deixou, rápida e inesperadamente, mas sua criatividade e generosidade com as coisas do mundo estão presentes em suas obras, como as que vemos aqui, e no estímulo e delicadeza que provocou, que é devolvida na forma de fotografias.

Imagem, tempo, memória. Questões que acompanharam Sinval ao longo de sua jornada e que se fazem presentes agora, em que a saudade nos faz lembrar, novamente, de que somos frágeis humanos. Que bom que ele nos deixou a possibilidade da delicadeza, afetados por sua passagem em nossas vidas e pensando, refletindo sobre os lugares das coisas no mundo.

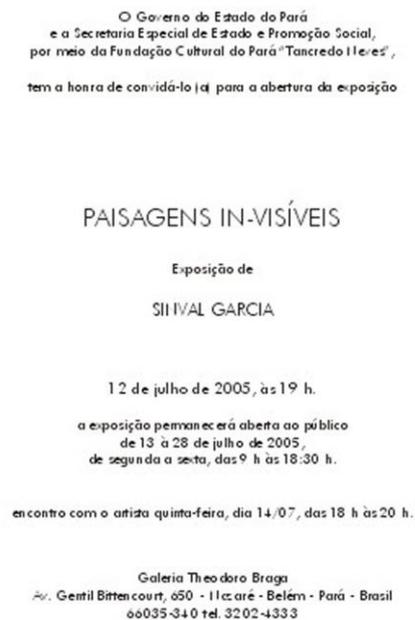
Orlando Maneschy

Belém, 26/11/2011

ANEXO C – Convites



Convite para a vernissage da exposição *Samsara* (Galeria Theodoro Braga, Centur, Belém, 1997)



Convite para a vernissage da exposição *Paisagens Invisíveis* (Galeria Theodoro Braga, Centur, Belém, 2005)



A Diretoria Executiva do Banco da Amazônia
convida V.Sa. para a abertura da exposição

A CÂMARA DA TRANSMUTAÇÃO SECRETA

fotografias de **SINVAL GARCIA**
curadoria Orlando Maneschy

abertura 16.02.09 [segunda às 19h]
visitação
de 17.02.09 a 27.03.09 [seg. a sexta 10h às 17h]

ESPAÇO CULTURAL

Espaço Cultural Banco da Amazônia
Av. Presidente Vargas, 800 - térreo
66017-000 - Belém - PA
tel. 4008-3334 [agendamentos]
espacocultural@bancoamazonia.com.br
www.bancoamazonia.com.br

Patrocínio

BANCO DA AMAZÔNIA
instituição por natureza

BRASIL
NO PAÍS DO TERÇO
GOVERNO FEDERAL

SINVAL GARCIA

Convite da vernissage da exposição *A Câmara da Transmutação Secreta* (Espaço Cultural Banco da Amazônia, Belém, 2009)



Homenagem a Sinval Garcia

Os alunos do Curso Técnico em Processos Fotográficos
convidam para a abertura da mostra-homenagem.

dia 03 de dezembro
às 14h30

Senac Santana
Rua Voluntários da Pátria, 3167
Santana - São Paulo/SP

Visitação até 15 de dezembro
2ª a 6ª das 9h às 21h
Sábado das 9h às 16

Realização:
Alunos do Curso Técnico em Processos
Fotográficos - Senac Santana

Apoio:



L@BTEC
LABORATÓRIO FOTO DIGITAL

Convite da homenagem a Sinval Garcia feita pelos alunos do curso técnico de processos fotográficos (SENAC Santana, São Paulo, 2011)

