



# PENNA PREARO

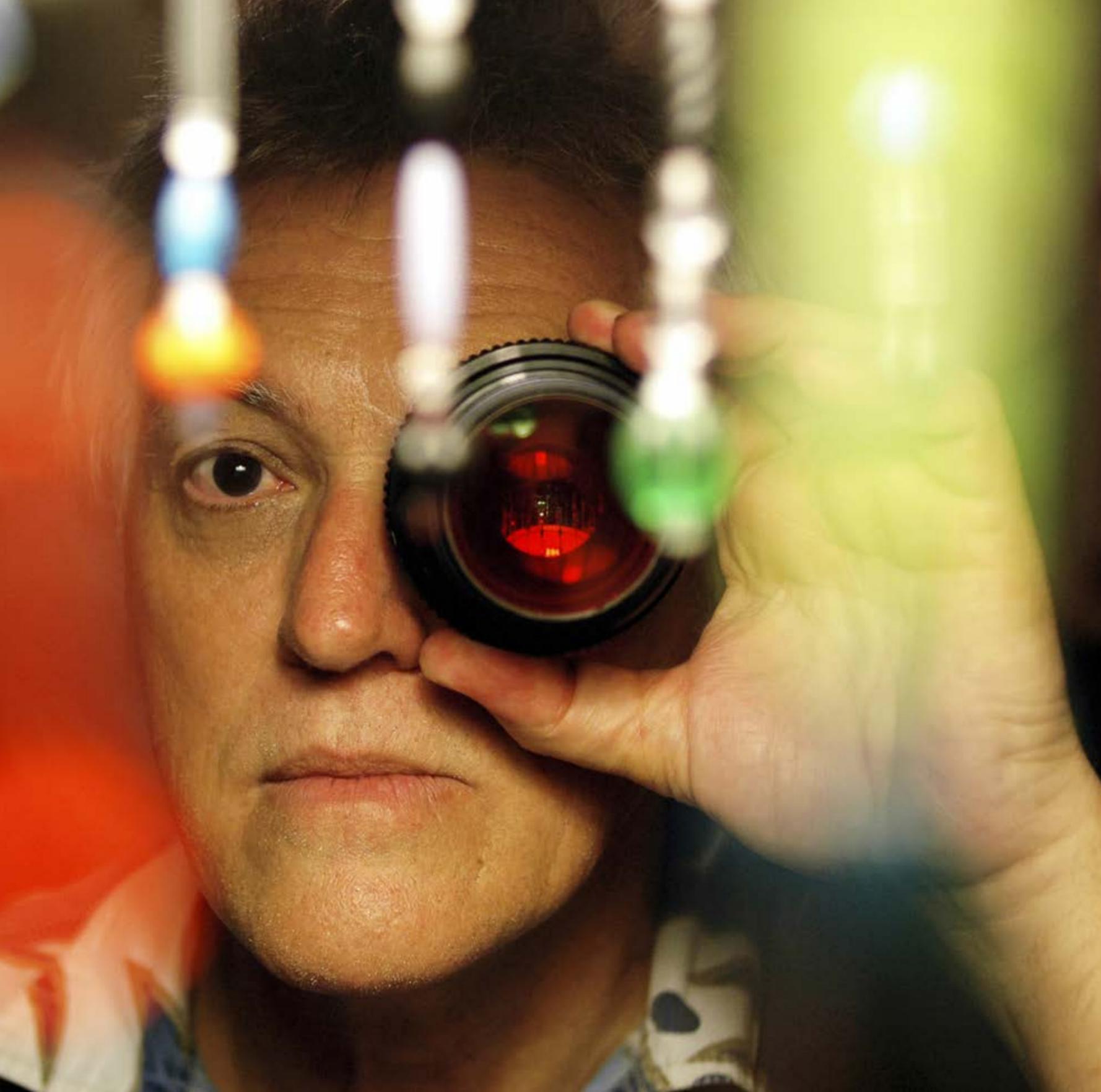
---

Desde que nasci, nunca morri  
Since I was born, I have never died

# **PENNA PREARO**

---

**Desde que nasci, nunca morri**  
Since I was born, I have never died



# **PENNA PREARO**

---

**Desde que nasci, nunca morri**  
**Since I was born, I have never died**

24 de outubro a 13 de dezembro 2020

Casa da Imagem  
Museu da Cidade de São Paulo



# Sumário

## Summary

- 6 Para além dos limites da fotografia documental**  
Beyond the Bounds of Documentary Photography  
Marcos Cartum
- 10 Um acidente feliz**  
A Fortunate Accident  
Henrique Siqueira
- 14 Desde que nasci, nunca morri**  
Since that I was born, I never died  
Ronaldo Entler
- Penna Prearo**
- 50 Séries**  
Series
- 202 Relação de obras**  
Exhibition Checklist
- 204 Penna Prearo: o arquiteto de imagens**  
Penna Prearo: The Images Architect  
Henrique Siqueira e Patricia C. A. Alessandri
- 222 Sobre os autores, agradecimentos e bibliografia**  
About the Authors, Acknowledgments and Bibliography

# Para além dos limites da fotografia documental Beyond the Bounds of Documentary Photography

Penna Prearo occupies an outstanding position in the photographic production of São Paulo. His constant search for new possibilities has broadened limits by breaking away from established patterns and conventions. These characteristics dialogue with the formal codes of documentary photography, which he has been investigating for nearly four decades, in a sort of game of taking apart, putting together, and taking apart again.

The photographer's anarchic restlessness — which drives him to always go beyond what is already mastered and known — makes his images a sort of poetics of discomfort. A discomfort composed of dreams and humor, present in the images as well as the titles, in an operation that transcends documentation through *Since that I was born, I never died*, as so aptly expressed in this exhibition's title.

After giving up a long and solid career of documentary photography — having been one of the professionals most highly demanded by the photographic industry and much esteemed by many musicians — he gained recognition in the circuit of galleries and art museums. This second phase of his work arose in part from photographs made during walks through the streets of São Paulo — a raw material for narratives that break away from the objective facts to explore

Penna Prearo ocupa um lugar de destaque na produção fotográfica paulistana. Sua permanente busca de novas possibilidades e de alargamento de limites, pontua uma trajetória de rupturas a padrões e convenções. Essas características dialogam com os códigos formais da fotografia documental, revista por ele há quase quatro décadas, numa espécie de jogo de desmontar, montar e novamente desmontar.

A inquietação anárquica que move o fotógrafo a sempre ultrapassar o já conquistado e conhecido, faz com que suas imagens se configurem como uma espécie de poética do desconforto. Desconforto composto de sonho e de humor, presentes tanto nas imagens como nos títulos, numa operação que transgride a documentação por meio de *Desde que nasci, nunca morri*, como expressos acuradamente no nome da exposição.

Após abandonar longa e sólida carreira na fotografia documental — tendo sido um dos mais requisitados profissionais comissionados da indústria fonográfica, querido por grande parte dos músicos —, ganha reconhecimento no circuito das galerias e dos museus de arte. Essa segunda fase de seu trabalho origina-se em parte de registros feitos em caminhadas pelas ruas de São Paulo — matéria-prima para narrativas que se afastam da

nonapparent meanings. These images charged with irony therefore lead us to perceive the anarchic qualities that are part and parcel with reality and with the very act of photographing.

Penna Prearo imagines histories that free him from the territory of the street, a work that winds up integrating the unity of the physical space — it no longer mattering if the starting point is the city or the living room center table. Everything will become a substance for images that were not complete when they were captured by his camera.

His artistic trajectory has passed not only through different fields of activity, but through the history of photography, migrating from analog to digital technology, opting for the use of obsolete, simplified cameras as well as cell phone cameras along with the ceaseless reworking of his archival images.

Documentary photography is the emphasis in the mapping carried out by the Casa da Imagem/Museu da Cidade, where the focus is on what is most significant in the photographic production in São Paulo. This institution has always adopted a pioneering curatorial line aimed at opening spaces which spotlight the important contribution of artists who explore styles and artistic languages, recognizing their multiple possibilities of expression.

**fatualidade para explorar significados não aparentes. Assim, imagens carregadas de ironia nos levam a perceber o que há de anárquico na realidade e no próprio ato de fotografar.**

**Penna Prearo imagina histórias que o libertam do território da rua, em trabalho que acaba por desintegrar a unidade do espaço físico — já não importando mais se o ponto de partida foi a cidade ou a mesa de centro da sala. Tudo se tornará substância para imagens que não estavam completas quando foram captadas por sua câmera.**

**Sua trajetória artística transita não apenas por diferentes campos de atuação, mas pela própria história da fotografia, migrando da tecnologia analógica à digital, optando pelo uso de câmeras obsoletas, simplificadas e também pelo celular, ou no retrabalho incessante das imagens de seu arquivo.**

**A fotografia documental representa a ênfase do mapeamento feito pela Casa da Imagem/Museu da Cidade no que há de mais significativo na produção fotográfica em São Paulo. A linha curatorial dessa instituição sempre foi pioneira na abertura de espaços visando destacar a importante contribuição dos autores que exploram linguagens, reconhecendo suas múltiplas possibilidades de expressão. Essa estratégia na abordagem do do-**

This strategy for approaching visual documentation seeks, therefore, to reflect the city's diversity, which could never be encompassed within a single paradigm.

One of the most radical experiences in this universe has been the work of Penna Prearo, whose personal archive conveys an important legacy of the memory of entertainment in São Paulo, constituting a rich visual record of its paradoxes and contradictions.

This publication is the outcome of our productive partnership, providing the public with essential contributions for the spread of knowledge about our city.

**cumento visual busca, assim, refletir a diversidade da cidade, impossível de ser sintetizada num paradigma único.**

**Uma das experiências de maior radicalidade nesse universo é o trabalho de Penna Prearo, cujo arquivo pessoal traduz um importante legado da memória do entretenimento em São Paulo, constituindo uma rica crônica visual de seus paradoxos e contradições.**

**Esta publicação evidencia o resultado profícuo de nossa parceria levando ao público indispensáveis contribuições para a difusão do conhecimento sobre nossa cidade.**

## **Marcos Cartum**

Diretor | Director  
Museu da Cidade de São Paulo  
Departamento dos Museus Municipais  
Department of Municipal Museums

# Um acidente feliz A Fortunate Accident

The unforeseen often gives rise to new possibilities in artistic work. An episode that Penna Prearo has sometimes recalled in his conversations exemplifies how his photography was radicalized by chance happenings. His sensation that he had already exhausted documentary photography as a channel for his expression had already made him open to changes, when a mishap in a film developing process opened the door to a world of opportunities for activity. As art critic Ronaldo Entler states in the analytical text at the beginning of this book: “It was in a deviance from standard technique — the so-called *cross processing* — that [Prearo] discovered his palette”.

The visual impact resulting from this unexpected happening initiated the research which, in the words of the artist, led him to deliriums and shatterings in the photography he had been doing. In the section of images presented here, one can see the surprising transition that took place after the creation of *Transmutantes* [Transmutants] — a work that chronologically led to the series that has been under development until today (p. 58). In that image, the atmosphere constructed by the colors, lighting, costume and setting leads the imagination to an extraplanetary situation that bears little (or no) relationship to the photography he had been producing on commission up to that moment.

O imprevisto costuma impulsionar novas possibilidades de condução do trabalho artístico. Um episódio que Penna Prearo relata em suas conversas exemplifica como o acaso radicalizou sua fotografia. A sensação de esvaziamento de sua capacidade expressiva com a fotografia documental já o colocava disposto a mudanças, quando a falha no protocolo de revelação de um filme deflagrou um universo de oportunidades de atuação. Como anuncia o crítico Ronaldo Entler no texto analítico que abre este livro: “Foi numa encruzilhada da técnica — o chamado *cross processing* — que descobriu sua paleta”.

O impacto visual resultante desse acontecimento inesperado despertou a pesquisa que, na fala do artista, o levou a delírios e a estilhaçamentos da fotografia que praticava. No caderno de imagens apresentado é possível observar a surpreendente transição percorrida depois da criação de *Transmutantes* — obra que cronologicamente deu início às séries que até hoje estão em desenvolvimento (p. 58). Nessa imagem, a atmosfera construída por cores, iluminação, figurino e cenário conduz a imaginação a uma situação extraplanetária com pouco — ou nenhum — resíduo da fotografia comissionada produzida até então.

The exploration of new resources for the presentation of his work positioned him on another scale of authorship, with immeasurably increased control and command. In that circumstance, the photographer not only interprets reality by using his camera to frame a selection of the overall scene — he begins to conceive the visual world based on his own reference and memory. Operating in this key of photography, his production attracted the attention of critics, garnering him recognition in the art system through his participation in exhibitions and collections in Brazil and worldwide.

Beyond the excellence of his work, what interested Casa da Imagem and the Museu da Cidade de São Paulo was the “turning point” that led him away from his established career in documentary photography, as well as the fabulations he constructed from then onward. Considering that the triad of the city — form, place of action, and image — conceived by Ulpiano Bezerra de Meneses is a guiding principle of the current direction of the Museu da Cidade de São Paulo, and that Prearo’s photographic production falls under the sign of representation, his work has become important for an institution that takes the city as a main focus. In this context, the introduction of exception in the conventions of photography in the museum’s discourse has allowed it to give

**A exploração dos novos recursos de apresentação do trabalho o posicionou em outra escala de autoria, na qual o controle e o comando aproximam-se do infinito. Nessa circunstância, o fotógrafo não apenas interpreta a realidade ao recortar com a câmera sua seleção do quadro geral, mas passa a conceber o mundo visual a partir de sua referência e sua memória. Operando nessa chave da fotografia, sua produção conquistou a atenção da crítica, trilhando o reconhecimento no sistema da arte com participação em exposições e acervos nacionais e estrangeiros.**

**Somada à excelência de sua obra, interessou à Casa da Imagem e ao Museu da Cidade de São Paulo a inflexão de sua consolidada carreira na fotografia documental e as fabulações enunciadas nos novos trabalhos. Considerando que a tríade da cidade — forma, lugar de ação e imagem — concebida por Ulpiano Bezerra de Meneses passou a balizar, na atual gestão do Museu da Cidade de São Paulo, a diretriz condutora de suas ações, e que a produção fotográfica de Prearo se enquadra no signo da representação, mediar sua obra ganhou importância em uma instituição que toma a cidade como foco principal. Nesse âmbito, a introdução da exceção das convenções da fotogra-**

voice to the expression of alterity (the “other”), and also take a strategic detour, after the example of the author, to perceive other possibilities for the interpretation of our territory. Although the images presented here narrate a purposefully hypothetical — and sometimes chaotic — place, they are replete with the vastness of the photographer’s accumulated repertoire.

**fia no discurso do Museu possibilitou não apenas a escuta da fala do outro mas também um recuo estratégico para, a exemplo do autor, perceber outras possibilidades de interpretações de nosso território. Embora as imagens aqui apresentadas narrem uma localidade propositadamente hipotética — e às vezes caótica —, nelas transborda a vastidão do repertório acumulado.**

### **Henrique Siqueira**

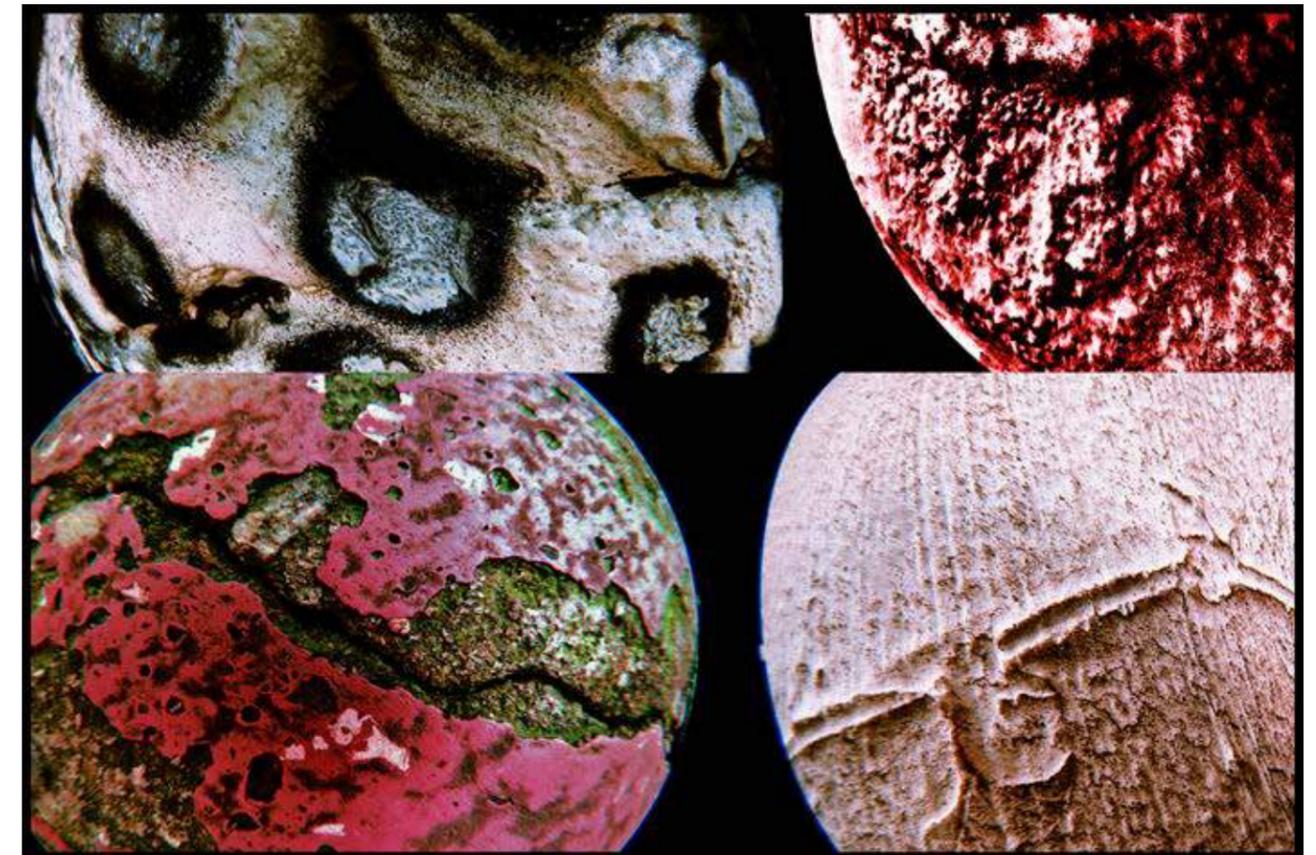
Museu da Cidade de São Paulo  
Núcleo de Curadoria | Curatorship Group

**Desde  
que nasci,  
nunca morri  
Since  
I was born,  
I have never died**

Ronaldo Entler

A retrospective look is not possible here. One would need to choose a somewhat stable point on the timeline, some moment of completion or conclusion of a cycle; at the very least a moment of quieting that would allow us to establish a viewpoint and say: "We are looking back from here." We do not find this place in Penna Prearo's career, at least not in the last thirty years, since color and fabulation have come into his work.

Não se pode supor aqui um olhar retrospectivo. Seria preciso escolher um ponto minimamente estável na linha do tempo, algum desfecho, a conclusão de um ciclo ou, no mínimo, um momento de aquietação que permitisse acomodar o olhar e dizer: "Observemos daqui para trás". Não encontramos esse lugar na trajetória de Penna Prearo, pelo menos não nos últimos trinta anos, desde que a cor e a fabulação atravessaram seu trabalho.



Da série *Cartografia do andarilho - (ex- \_Carto\_Crono\_Arqueo\_Grafia)*, 2006-2013

Prearo produces every day, he produces all the time. He regularly goes on long walks through the streets of São Paulo, and takes advantage of commissioned works and talks to also explore other cities. Sometimes, friends familiar with his methods will offer to give him a ride or to help him in his work in exchange for a chance to talk with and learn something from him. On these outings, a lot can be discovered through the window of the car or bus. If necessary, he often returns to out-of-the-way places to follow up on leads observed along the way. And in the intervals between walks and trips, the backyard of his house becomes a place full of happenings. These distances are relativized and the most everyday event becomes an adventure: keenly aware of the holes in the sidewalk while he takes his grandson for walk in his baby stroller, his eye becomes a satellite, and the ground, a vast territory (series *Cartografia do andarilho*).

**Prearo produz todos os dias, produz o tempo todo. Faz caminhadas longas e rotineiras pelas ruas de São Paulo, e aproveita trabalhos comissionados e palestras para explorar outras cidades. De vez em quando, amigos familiarizados com seus métodos oferecem carona e apoio na produção em troca de uma prosa e algum aprendizado. Nessas perambulações, muita coisa pode ser descoberta pela janela do carro ou do ônibus. Se for preciso, ele retorna aos lugares mais remotos para seguir as pistas que ficam pelo caminho. E nos intervalos entre caminhadas e viagens, o quintal da casa em que mora se torna um lugar cheio de acontecimentos. No final das contas, essas distâncias se relativizam e o evento mais corriqueiro se torna uma aventura: atento aos buracos da calçada enquanto leva o neto para passear em seu carrinho de bebê, seu olho se torna um satélite e o chão, um vasto território (série *Cartografia do andarilho*).**



Da série *Cartografia do andarilho* - (ex- *Carto\_Crono\_Arqueo\_Grafia*), 2006-2013

Producing at every moment does not mean that he always has a camera in hand. His photography is expanded not only in terms of his procedures, but also in time. His works can begin long before and extend long after the capture of the images. They involve the selection of the objects that become his characters and which accompany him on many of his journeys, they require long stints of image processing and the reinvention of photos that he produces, coupled with a very unique exercise in the construction of titles, without which his images would be scattered and never linked together to compose stories. For him, all of this is photography.

Prearo sometimes says: “Since I was born, I have never died.” He always states this ironic phrase loudly, as though he wanted death itself to hear it. But it is also a denial. After all, death wishes to be noticed, sometimes mutilating the body, sometimes the feelings, sometimes the conditions of one’s work. His response is an intensive production that ignores the hardships, and which is able to fill and condense the span of time that death would like to interrupt. Prearo’s history consists primarily of various rejuvenations, including that of photography, whose death has also been announced from time to time. In this regard, he recalls two films, *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968) and *The Curious Case of Benjamin Button* (David Fincher, 2008), which tell very different stories, but share a common thread: characters on long journeys headed toward birth. And he concludes: “Sometimes, time goes backwards.” This all tells us that in this artist’s routine it will not be easy to find the occasion, nor even a short pause, for either death or a retrospective look.

**Produzir o tempo todo não significa estar sempre com a câmera em punho. Sua fotografia é expandida nos procedimentos que adota, mas também no tempo. Seus trabalhos podem começar muito antes e se estender para muito depois da captação das imagens. Eles envolvem a seleção de objetos que se tornam personagens e que o acompanham em muitas de suas jornadas, exigem longos processos de tratamento e reinvenção das fotos que produz e implicam um exercício muito peculiar de construção de títulos, sem os quais suas imagens ficariam dispersas e não encontrariam umas às outras para compor histórias. Tudo isso é para ele a fotografia.**

Prearo às vezes diz: “Desde que nasci, nunca morri”. É uma ironia lançada sempre em voz alta, como se quisesse que a própria morte o escutasse. Mas é também uma denegação. Afinal, ela exige ser notada, mutilando às vezes o corpo, às vezes os afetos, às vezes as condições de trabalho. Sua resposta é uma produção intensa que não conhece adversidades, e que é capaz de preencher e adensar o tempo que a morte gostaria de interromper. A história de Prearo é feita, antes, de uns tantos rejuvenescimentos, dentre eles, o da própria fotografia, que vez ou outra tem também sua morte anunciada. Sobre isso, ele lembra de dois filmes, *2001: Uma odisséia no espaço* (Stanley Kubrick, 1968) e *O estranho caso de Benjamin Button* (David Fincher, 2008), histórias muito diferentes, mas com alguns pontos em comum: longas jornadas e personagens que têm o nascimento como destino. E conclui: “Às vezes, o tempo anda para trás”. Tudo isso nos diz que não será fácil encontrar na rotina desse artista a ocasião, nem mesmo uma pequena pausa, seja para a morte, seja para uma retrospectiva.

## Encounters

Chance plays an important role in Penna Prearo's work. Like his technique, his life is full of encounters that precisely articulate his own movements with those of others, in a procedure that requires him to be both proactive and welcoming. This is akin to what the surrealists call "objective chance": the fitting together of desire with an event, able to subjectivize an object that does not belong to us, taking something that up to then was not even known, and much less foreseen, and making it an unavoidable eventuality. Here, time is also in suspension and, in a certain way, goes backward: it re-signifies the steps that were taken and transforms this event — the encounter — into a prologue of a story that is about to begin. As we will see, it is not uncommon for Prearo, when considering the closing of a series, to begin a new one or open another that already appeared to be closed.

Even before the encounters suggested a method for producing his work, they were a part of his life. Chance is always around, at every moment for everyone, but few are open to its peculiar effectiveness. How many people cross our path every day? Hundreds, perhaps thousands, depending on the route we take and the time we spend moving about. But merely rubbing shoulders or being close to someone is not enough for an encounter to take place. Generally, we return from our outing without any of these people having existed for us: we are not left with any gesture, face, or experience. We say that a chance encounter took place because it produces a meaning, when it modifies our path, when it leaves a memory, when it activates a desire. This only happens when a number of propitious

## Encontros

**O acaso tem um papel importante no trabalho e na trajetória de Penna Prearo. Sua vida, assim como sua técnica, é cheia de encontros que articulam de forma precisa movimentos próprios e alheios, que envolvem tanto iniciativa quanto acolhimento. Algo próximo ao que os surrealistas chamaram de "acaso objetivo": o encaixe entre um desejo e um acontecimento, capaz de subjetivar um objeto que não nos pertence, de tornar necessário algo que até então não era sequer conhecido e muito menos esperado. Aqui também o tempo entra em suspensão e, de certa forma, anda para trás: ressignifica os passos que já foram dados e transforma esse desfecho — o encontro — no prólogo de uma história que está por começar. Como veremos, não é incomum que Prearo, ao se debater com o fechamento de uma série, inicie uma nova ou reabra outra que já parecia encerrada.**

**Antes de sugerir um método de trabalho, os encontros já participavam de sua vida. O acaso está aí, o tempo todo, mas poucos se abrem à sua eficiência peculiar. Quantas pessoas atravessam nosso caminho todos os dias? Centenas, talvez milhares, a depender do percurso e da duração da caminhada. Mas não basta a proximidade física nem mesmo um esbarrão de ombros para que o encontro aconteça. De modo geral, retornamos dessa jornada sem que nenhuma dessas pessoas tenha existido para nós: não resta nenhum gesto, nenhum rosto, nenhuma experiência. Diremos que um encontro aconteceu por acaso quando ele produz um sentido, quando modifica o percurso,**

conditions come together: on the one hand, an environment that offers some complexity, and on the other, senses that remain active.

This was the exercise Prearo was dedicated to when, as a teenager, he would go every week from the outlying area of Itapevi to downtown São Paulo with the pretext of seeking supplies for the pharmacy where he worked. He always completed his task, but not without allowing himself some detours. It was at that moment that he began a succession of encounters which, gradually, brought him to the city and to photography.

On the recommendation of a friend, Prearo got a job in a studio in Braz District, specialized in taking photographs of social events, mainly weddings. There he learned to work in the darkroom. Later, he worked in the distributorship of the Abril publishing company. At that point, already aiming to become a photographer, Prearo invested in his first camera. But he faced a limitation: despite being a very fertile environment for photography, the company did not allow its workers to migrate from one sector to another. He quit his job and went to work for another publisher, Arte & Comunicação, where he was a jack of all trades, but this time closer to the newsroom and photographers such as Claudia Andujar, George Love and Lúcio Kodato. He learned a lot, but it was an unexpected encounter, at the age of 22, that finally allowed him to refer to himself as a photographer.

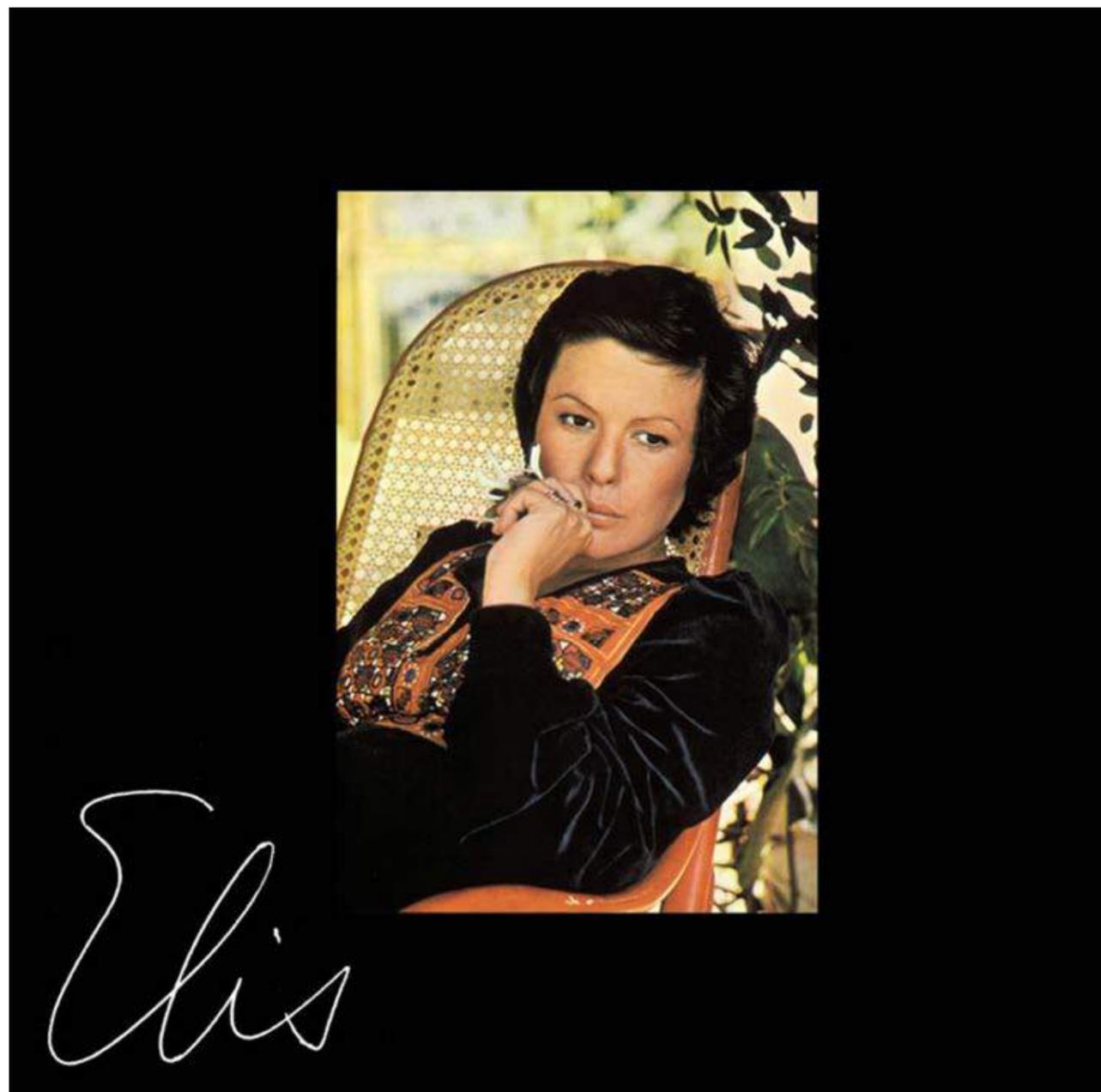
Prearo used to make daily visits to Prova Filmes, the workplace of some of his friends who helped him to make São Paulo his home. There, one day, the telephone rang, he picked it up, and a producer at Philips Record asked to talk to "Peninha" [a common nickname for "Pena"]. "Speaking," he replied. He

quando deixa uma memória, quando ativa um desejo. Isso só ocorre numa conjunção de disponibilidades: de um lado, um ambiente que ofereça alguma complexidade, de outro, sentidos que permaneçam ativos.

**Era a esse exercício que Prearo se dedicava quando, ainda adolescente, ia todas as semanas de Itapevi até o centro de São Paulo com o pretexto de buscar insumos para a farmácia em que trabalhava. Cumpria sua tarefa, mas não sem se permitir uns tantos desvios. É nesse momento que começa uma sucessão de encontros que, gradativamente, o traz para a cidade e também para a fotografia.**

**Por indicação de um amigo, Prearo conseguiu um emprego num estúdio no Braz, especializado em cobertura de eventos sociais, sobretudo casamentos. Ali aprendeu o ofício de laboratorista. Depois, trabalhou na distribuidora da Editora Abril. A essa altura, o desejo de se tornar fotógrafo já se havia manifestado e Prearo investiu em sua primeira câmera. Mas havia ali um limite: apesar de ser um ambiente muito fértil para a fotografia, a empresa não permitia que seus funcionários migrassem de um setor para outro. Demitiu-se e foi trabalhar em outra editora, a Arte & Comunicação, onde fazia de tudo, só que agora um pouco mais próximo da redação e de fotógrafos como Claudia Andujar, George Love e Lúcio Kodato. Aprendeu muito, mas foi por um encontro inesperado que, aos 22 anos, pôde se dizer fotógrafo.**

**Prearo frequentava diariamente a Prova Filmes, onde trabalhavam alguns amigos que ajudaram a fazer de São Paulo a sua casa. Ali, certo dia, o te-**



quickly perceived the misunderstanding, however, and explained that he was not Pena Schmidt, a musical producer who worked there, but rather Penna Prearo, a photographer. So, it was to clear up this confusion that he introduced himself, for the first time, as the sort of professional he wanted to be. The urgent phone call was about obtaining some sound equipment the producer needed in order to cut a record by Tim Maia. But she also needed a photographer. The portrait that Prearo made of the singer became the cover of the album that was being produced. From then on, he worked for various recording studios, he photographed concerts, traveled with musicians on tours, and made other important album covers. like this one from Elis Regina, for example.

By the time ten years had passed, Prearo was a recognized photographer. He had a wide-ranging portfolio and a successful roster of clients. But he never got totally used to the more firmly established markets. Once, when photographing children on Paulista Avenue, he noticed that one of the boys bore the marks of violence, which he figured was daily. "There are people who do this very well," he says, but producing images out of the suffering of others was not for him. Sometimes, an encounter clearly indicates a course to take. On other occasions, it invites one to seek a more long-lasting path: interrupting movements which, powered only by their own momentum, lead to dead ends.

Prearo carried out many projects of photojournalism, but he did not want to follow that path. For a wanderer, the indoor confinement of studio photography was also not enough. He would walk through the city in search of stories, but even so he was not the typical street photographer, one

lefone toca, ele atende, e uma produtora da Philips Records pergunta pelo Peninha. "Sou eu", ele responde. Rapidamente, ele percebe o mal-entendido e explica que não é Pena Schmidt, produtor musical que ali trabalhava, é Penna Prearo, fotógrafo. Foi para resolver essa confusão que ele se apresentou, pela primeira vez, como o profissional que desejava ser. A urgência da ligação era um equipamento de som que a produtora precisava para a gravação de um disco de Tim Maia. Mas ela precisava também de um fotógrafo. O retrato que Prearo fez do cantor virou a capa do álbum que estava sendo produzido. Daí em diante, trabalhou para várias gravadoras, fotografou palco, acompanhou músicos em viagens e fez outras capas importantes, como esta da Elis Regina, por exemplo.

Uma década depois, Prearo havia se tornado um fotógrafo reconhecido. Tinha um portfólio variado e não lhe faltava trabalho. Mas nunca se acomodou totalmente aos mercados mais consolidados. Uma vez, ao fotografar crianças na avenida Paulista, percebeu no corpo de um menino marcas explícitas da violência que, para ele, devia ser cotidiana. "Tem gente que faz isso muito bem", diz, mas arrancar plasticidade do sofrimento alheio não era para ele. Às vezes, um encontro aponta com precisão uma direção a seguir. Outras, ele convida a buscar um caminho da maneira mais dura: interrompendo movimentos inertes, conduzindo a becos sem saída.

Prearo chegou a fazer muitas pautas, mas não quis seguir o caminho do fotojornalismo. Para um andarilho, o espaço confinado do estúdio também não era o suficiente. Perambulava em busca de histórias, mas também nunca foi exatamente um fotógrafo de rua, desses que saem à caça de ima-

of those who go out looking for splashy, self-contained images. When he was in the field, just proving his knack for capturing just the right shot was not enough — it was important for his images to also show the sidetrackings which they themselves constructed. In other words, while these successes were important, so were the hesitations that a world full of bifurcations always produces. Prearo developed a strong vocation for error, a bent he exercised a little in the street, a little in his studio, but which neither of these spaces alone was able to satisfy.

## Colors

In 1981, at the Museu da Imagem e do Som (MIS-SP), Prearo held the exhibition *Itapevi: primeira parada*. Looking at the city where he spent his childhood and adolescence was a way of putting his career into perspective, thinking about where he had come from and how he had arrived at where he then was. Once this was done, it was time to move on and understand where he was going. The recognition he had garnered and his mastery of technique had made photography a comfortable place for him, but it was not enough. It was time to reinvent it. That exhibition marked his last foray into black-and-white documentary photography.

He began to study color, he admired artists who used it with a certain radicality, especially Pete Turner and Ernst Haas. But it took him three years to find his own path. The painter Paul Klee once said, “Art does not reproduce the visible; rather it makes visible”. For Prearo, just the colors that were already

**gens exuberantes e bem resolvidas em si mesmas. Quando estava em campo, não bastava provar sua boa pontaria, era importante que suas imagens mostrassem também os descaminhos que elas mesmas construía. Dito de outro modo, tão importante quanto os êxitos eram as hesitações que um mundo cheio de bifurcações nunca deixa de produzir. Prearo desenvolveu uma disposição muito assertiva para o erro, vocação que exercitava um pouco na rua, um pouco em seu ateliê, mas que, isoladamente, nenhum desses espaços era capaz de satisfazer.**

## Cores

**Em 1981, Prearo realizou no Museu da Imagem e do Som (MIS-SP) a exposição *Itapevi: primeira parada*. Olhar a cidade em que passou a infância e a adolescência foi uma forma de colocar sua trajetória em perspectiva, pensar de onde veio e como chegou até ali. Feito isso, era hora de prosseguir e entender para onde iria. O reconhecimento e o domínio da técnica tornavam a fotografia um lugar confortável, mas isso era insuficiente. Era hora de reinventá-la. Essa exposição marca seu último investimento numa produção documental em preto e branco.**

**Começou a estudar a cor, admirava artistas que a utilizavam com alguma radicalidade, sobretudo Pete Turner e Ernst Haas. Mas levou três anos para encontrar seu próprio caminho. O pintor Paul Klee disse uma vez: “A arte não reproduz o visível, ela torna visível”. Para Prearo, também não bastavam as cores que já estavam no mundo, ele buscava**

in the world were not enough, he sought those that could only exist in photography. From that point forward, he never stopped pursuing them.

There is no natural way to translate the world into images: that is what we learn from a good part of the theories on photography. What exists are parameters established through a negotiation between artistic tradition and the photographic industry, and which guide our perception about what is a good photo. Even the photographers with a firm belief in a supposed faithfulness to reality would betray themselves when they talked about the tones of gray or the particular colors that their favorite brand of film and developing service managed to produce. But unlike what happened with black-and-white, the photographers had little or no control over the development of their work in color. They could not enter the film processing labs, which were increasingly automated. Prearo needed more; he wanted to break away from the technical protocols which, generally, allowed little freedom for the artist’s decisions.

It was in a deviance from standard technique – the so-called *cross processing* — that he discovered his palette. The method consisted in disregarding the manuals and developing slide film (a “positive”) using a chemical process normally used for negatives, called “C-41”. The result was a saturated and distorted color, or even a bit more than this. It did more than merely enhance certain chromatic effects, shift parameters and infuse the image with another color, like the photographers always did with the use of filters. In this process, the colors of the objects became arbitrary, they seemed to arise from nothing, and portions of the image jumped abruptly between positive and negative. The result was somewhat unpredictable, but chance and

**aquelas que só podiam existir na fotografia. Não parou mais de persegui-las.**

**Não existe um modo natural de traduzir o mundo em imagens, é o que aprendemos com boa parte das teorias da fotografia. O que existem são parâmetros negociados entre uma tradição estética e a indústria, e que orientam aquilo que consideramos uma boa foto. Mesmo os fotógrafos mais crentes numa suposta fidelidade ao real traíam-se ao discutir com propriedade os tons de cinza ou as cores peculiares que sua marca de filme e seu laboratório preferidos conseguiam produzir. Mas, diferentemente do que acontecia com o preto e branco, os fotógrafos tinham pouco ou nenhum controle do processamento de seu material colorido. Os laboratórios eram fechados e cada vez mais automatizados. Prearo precisava de um pouco mais, queria esgarçar os protocolos técnicos que, em geral, deixavam um espaço muito estreito para as decisões do artista.**

**Foi numa encruzilhada da técnica — o chamado *cross processing* — que descobriu sua paleta. O método consiste em desobedecer aos manuais e revelar um filme cromo (positivo) utilizando o processo químico do negativo, chamado “C-41”. O resultado era uma cor saturada e distorcida, ou um pouco mais do que isso. Não se tratava apenas de potencializar certos efeitos cromáticos, de deslocar parâmetros, de contaminar a imagem com outra cor, como os fotógrafos sempre fizeram com o uso de filtros. Nesse processo, as cores dos objetos se tornavam arbitrarias, pareciam surgir do nada, e frações da imagem saltavam abruptamente entre o positivo e o negativo. O resultado era um tanto imprevisível, mas também aqui acaso e pesquisa andaram juntos: Prea-**

research went hand-in-hand here as well: Prearo identified and explored the differences between one developing service and another, and sometimes took good advantage of the “tired and contaminated chemistry” that some places offered.

*Cross processing* was not, in and of itself, a novelty. It would have been soon exhausted — as was the case for many who used it as an occasional curiosity — had there not been images in Prearo’s work that demanded it. He began a phase of research in which the landscapes filled by those colors were pushed nearly to the breaking point. They were also dissolved, fragmented and reorganized. And they were shot through with performative actions, by bodies that were broken apart and by uncommon objects that came to life.

Chance continued to play its role. In 1984, Prearo carried out a series of experiments that compose the series *Transmutantes*: he worked with a wide range of locations and with staged scenes, sometimes photographed with long exposures

ro identificava e explorava as diferenças de um ou outro laboratório e, às vezes, tirava bom proveito da “química cansada e contaminada” que alguns lugares disponibilizavam.

O *cross processing* não era em si uma novidade. Teria se esgotado logo — como aconteceu com muitos que o utilizaram com uma curiosidade ocasional — se não tivesse encontrado no trabalho de Prearo imagens que o demandassem. Este foi para ele o início de uma pesquisa que esgarçou também as paisagens preenchidas por essas cores. Elas também se dissolveram, se fragmentaram e se reorganizaram. E foram atravessadas por atuações performáticas, por corpos que se desmancham e por objetos inusitados que ganham vida.

O acaso seguiu jogando seu papel. Em 1984, Prearo realizava uma série de experimentos que viriam a compor a série *Transmutantes*: ele trabalhava com locações muito variadas e cenas dirigidas, às vezes, registradas com exposições



that diluted outlines in blurred movements. A path forward for this work was effectively found when his interventions received the reinforcement of an unruly lighting that invaded the spool of film and left its trace on one of the film frames. It took him some time to perceive that, together with the colors, the stain produced by this overpainting instilled a potential little explored in photography: a crossing of the forms projected by the outside world with those that arise in the photographic process itself. Prearo considered this accident crucial to his career, and even when speaking his native Portuguese would use an English term to refer to it, calling it a “turning point” in his career as an artist.

As in photography, words are also subject to fogging: unforeseen definitions flow over them, allowing them to escape from the control of who uses them. When this takes place, an inversion takes place: we are read by them. Perhaps Prearo did not imagine that one of the translations the dictionary suggests for “turning point” is a “decisive moment.” For their part, translators often overlook how the “decisive moment” was a key concept which Cartier-Bresson left as a legacy to an entire generation of street photographers, with which Penna Prearo hardly identified at all. In principle, it is one of these misunderstandings to which we have been condemned since the Tower of Babel. But this confusion also provides us with a learning moment, because it produces an allegory about two different understandings in regard to what is decisive in photography: on the one hand, the retention of a well-resolved instant, which is complete in itself, frozen and definitive; and, on the other, the impulse that unleashes a process of transformation which leads to images that are also, themselves, sensitive to the reverberation of time.

longas que diluíam os contornos em borrões de movimento. Esse trabalho encontrou efetivamente um caminho quando suas intervenções receberam o reforço de uma luz rebelde, que invadiu a bobina do filme e deixou sua pegada num dos fotogramas. Ele ainda precisou de algum tempo para perceber que, junto com as cores, a mancha produzida pela velatura realizava esse potencial pouco explorado da fotografia, que é o de cruzar as formas do mundo com aquelas que surgem a partir de dentro. Prearo encontra nesse acidente aquilo que chama de “turning point” de sua carreira como artista.

Como na fotografia, as palavras também estão sujeitas a velaturas: vazam sobre elas definições imprevistas que as retiram do domínio de quem as utiliza. Quando isso acontece, somos lidos por elas. Talvez Prearo não imaginasse que uma das traduções que os dicionários sugerem para “turning point” é “momento decisivo”. Por sua vez, os tradutores são completamente alheios ao fato de que este é um conceito-chave deixado de herança por Cartier-Bresson a toda uma geração de fotógrafos de rua, com a qual Penna Prearo pouco se identificou. Em princípio, é apenas um desses mal-entendidos a que fomos condenados desde a torre de Babel. Mas tal confusão tem algo de pedagógico, porque produz uma alegoria sobre dois entendimentos diversos a respeito do que é decisivo na fotografia: de um lado, a retenção de um instante bem resolvido, que se fecha em si mesmo, e que é congelado, tornado definitivo; de outro, o impulso que desencadeia um processo de transformação e que conduz a imagens que permanecem, também elas, sensíveis à reverberação do tempo.

## Technology

More than in other activities, in art the way that something is made is an important aspect and an integral part of the result. A tool can in fact usher in a wide new world of discovery. But one must be careful to ensure that it does not become a fetishized element of the work. So many times, the unusual methods that artists use in their productions produce a curiosity as intense as it is fleeting: “Look, he paints blindfolded!”, “He sculpts with a fork!”, “He plays his instrument with his elbow!”, “He develops slides with chemicals for negatives!” This is a small thing. No matter how unusual it is, no technique is sufficient to sustain an artist’s work on its own. It must lead to problems that cannot be solved by already existing methods, it must enter into debate with long-standing and renewable questions that must eventually surpass these technical issues.

Prearo does not impose limits on his results, but prefers the solutions that can be accessed and brought about with simplicity. His images are always many layered, but he concentrates on a few resources. He works with tools that are at hand, which are ergonomic, well suited to his gesture, which can be appropriated without a lot of formality. But which can nevertheless be explored in great depth.

As someone who always liked music and learned to follow the stories told by record albums, he took a Beatles album cover as a reference: reading the biography of Paul McCartney, he discovered that the distorted image of the foursome on the cover of their 1965 album *Rubber Soul* was made by

## Tecnologia

**Na arte, mais do que em outras atividades, o modo de fazer importa e se dá a ver como parte do resultado. Uma ferramenta pode de fato agenciar universo amplo de descobertas. Mas é preciso cuidar para que ela não se torne um elemento fetishizado do trabalho. Quantas vezes não tivemos uma curiosidade tão intensa quanto passageira diante de métodos inusitados que artistas utilizam em suas produções: “Olha, ele pinta de olhos vendados!”, “Esculpe com um garfo!”, “Toca com o cotovelo!”, “Revela cromo com a química do negativo!”. Isso é pouco. A técnica, por mais inusitada que seja, não é capaz de sustentar sozinha a pesquisa de um artista. Ela precisa conduzir a problemas que não estão cobertos por soluções prontas, precisa debater-se com questões duradouras e renováveis que eventualmente exigem sua própria superação.**

**Prearo não impõe limites a seus resultados, mas prefere as soluções que possam ser acessadas e operadas com simplicidade. Suas imagens trazem sempre muitas camadas, mas ele se concentra em poucos recursos. Trabalha com ferramentas que estão próximas, que são ergonômicas, bem adaptadas a seu gesto, que podem ser apropriadas sem muita formalidade. Mas que, em compensação, podem ser exploradas em profundidade.**

**Ele, que sempre gostou de música e aprendeu a perseguir as histórias que os álbuns contam, toma uma capa dos Beatles como referência: lendo a biografia de Paul McCartney, ele descobriu que a imagem distorcida do quarteto em *Rubber***

projecting a slide on a sheet of paper that curved when it became detached from the wall. It was a brilliant solution precisely for being so simple. For its part, the British rock band is an example of grandiose things that can be accomplished with just a few chords. The title of the album had something to do with some ethereal and stretched figures that appeared in Prearo’s photographs, and, translated into Portuguese, it was the title (*Alma de borracha*) of an exhibition he held in 1999.

***Soul*, disco de 1965, é um slide projetado sobre uma folha do papel que se desprende da parede e se curvou. É genial porque é simples. A banda, por si mesma, é um exemplo de coisas grandiosas que podem ser feitas com poucos acordes. A tradução do título desse álbum, *Alma de borracha*, tinha mesmo algo a ver com algumas figuras etéreas e estiradas que apareciam nas fotografias de Prearo, e acabou dando nome a uma exposição que realizou em 1999.**



Exposição *Alma de borracha*, 1999. Espaço Ophicina, São Paulo, SP

While Prearo was trying to reprogram analog photography, digital photography arrived. In light of the various solutions it offered, Prearo soon embraced not only this technology, but also the culture and rituals that were developing around it: the cell phone, image processing software, the social networks, the way in which files are arranged in a computer.

In the late 1990s, the acceptance of digital photography was already an irreversible trend that was generating great anxiety among professionals and researchers. It sparked intense debates, nearly always polarized between feelings of fear and marveled acceptance. On both sides, the technique — the equipment, the film, the optical sensor, the grain, the quantity of megapixels — became highly fetishized. Digital or analog? For some time, while the two options vied for the preferences of the photographers, this question remained in the foreground, eclipsing so many other questions that a project could mobilize.

To use an academic phrase, the doubts reached an ontological level — that is, digital photography began to encroach on the specific identity of this artistic medium. And from this another question emerged: is this photography, or not? The question may have had a basis in nostalgia. But apart from any conservatism, some thinkers understood that the new conditions for the production of these images no longer responded to the same cultural paradigms that had accompanied the development of photography. According to them, the regime of truth established by modernity would crumble, along with the documentary vocation precociously assumed for these images. This is what was suggested, for example, by André

**Enquanto Prearo tentava reprogramar a fotografia analógica, chega a fotografia digital. Pela convergência de soluções que promove, Prearo logo abraçou não apenas essa tecnologia, mas também a cultura e os rituais que foram se desenvolvendo em torno dela: o celular, os aplicativos de manipulação de imagens, as redes de compartilhamento, o modo como os arquivos se arranjam no computador.**

**No final dos anos de 1990, a afirmação da fotografia digital já se mostrava um processo irreversível e gerava grande ansiedade entre profissionais e pesquisadores. Produziu debates acirrados, quase sempre polarizados entre sentimentos de encanto e pavor. De um lado e de outro, a técnica — o equipamento, o filme, o sensor ótico, o grão, a quantidade de megapixels — adquiriu sua roupagem mais fetichista. Digital ou analógico? Durante algum tempo, enquanto as duas opções disputavam as preferências dos fotógrafos, essa pergunta se tornaria inevitável, ofuscando outras tantas questões que um projeto pode mobilizar.**

**As dúvidas alcançam um nível — como se diz na linguagem acadêmica — ontológico, isto é, teme-se que o digital corrompa a identidade que especifica essa linguagem. E daí se desdobra outra pergunta: Isso é ou não é fotografia? A questão pode ter um fundo nostálgico. Mas independentemente de qualquer conservadorismo, alguns pensadores entenderam que as novas condições de produção dessas imagens não mais respondiam aos paradigmas culturais que permitiram sua afirmação. Segundo eles, o regime de verdade estabelecido pela modernidade se esfacelaria e, com ele, também a vocação documental que**

Rouillé: “the passage is not simply technical; it touches on the very nature of photographer. The point where it is not certain that ‘digital photography’ continues being photography. [...] The photograph, an emblematic image of industrial society, can respond only imperfectly to the criteria, to the needs and values of postindustrial society” (*A fotografia: entre o documento e a arte contemporânea*, 2005).

Fortunately, instead of protecting the demarcated territory of photography, artists preferred to explore some fissures they found on its borders. In so doing, they constructed a space that was more open to experiment and they explored other ways of making the image talk about the world, not only through its supposed faithfulness to the world’s visual appearance. It is also necessary to consider that, just as took place with Penna Prearo, the digital technology was only incrementing uneasinesses that had already existed even before its advent. Stating this another way, the most restless artists were less concerned about defining what photography “is” than about exploring that which it could “become” at those moments of instability. They thus continued to reinvent and revitalize this artistic medium.

Prearo embraced these changes in a matter-of-fact way. He has always worked with different sorts of technology, including infrared cameras and less professional equipment. In Photoshop, he discovered ways to broaden his researches with color, with the fragmentation of the landscape and with the dissolution of forms. Within this program, he operates with the same principles as always: without aiming for any virtuosity, he seeks simple

**essas imagens precocemente manifestaram. É o que sugere, por exemplo, André Rouillé: “A passagem não é simplesmente técnica; ela atinge a própria natureza da fotografia. A ponto de não ser certo que a ‘fotografia digital’ continue sendo fotografia. [...] a fotografia, imagem emblemática da sociedade industrial, pode responder apenas imperfeitamente aos critérios, às necessidades e aos valores da sociedade pós-industrial” (*A fotografia: entre o documento e a arte contemporânea*, 2005).**

**Felizmente, em vez de se preocupar com o que seria esse território próprio da fotografia, os artistas preferiram explorar as porosidades que se manifestavam em suas fronteiras. Com isso, construíram um espaço mais aberto às experimentações e investiram em outras formas de fazer a imagem falar do mundo, que não pela suposta fidelidade às suas aparências. Também é preciso considerar que, assim como ocorreu com Penna Prearo, as tecnologias digitais apenas potencializaram inquietações que já estavam manifestadas. Dito de outro modo, os artistas mais inquietos estiveram menos preocupados em definir o que “é” a fotografia do que em explorar aquilo que ela pode “se tornar” nesses momentos de instabilidade. Assim eles continuam reinventando e revitalizando essa linguagem.**

**Prearo acolheu essas mudanças sem drama. Sempre trabalhou com tipos diversos de tecnologia, incluindo câmera infravermelho e equipamentos menos profissionais. Descobriu no Photoshop modos de alargar suas pesquisas com a cor, com a fragmentação da paisagem e com a dissolução das formas. Dentro desse programa, opera com os princípios de sempre: sem almejar**

solutions and concentrates on a few resources. To maintain the surprise, it is necessary not to totally master his tools. Just like he used to do with the chemicals, he feels that it is sometimes necessary to use his tools in an unintended way, not following the manuals to the letter.

Prearo is especially fond of the cell phone, because it allows him to be continuously ready to take a photograph. He has not shunned this technology, he has only introduced some adaptations: his cell phone is always attached to a tripod which he sometimes uses for the obvious purpose: to support the device on a surface when it is not possible to hold it. But he generally uses this accessory with its legs collapsed and folded together, in order to ensure a firmer grip and to allow for a more versatile handling of this device which, although it works well as a camera, was not exactly designed for the gesture of photographing.

Besides capturing images with the cell phone, he also uses the convenience it offers in terms of image processing applications, thus further simplifying and condensing his quiver of tools. And if the walls of galleries become scarce and highly contested points of display, the social networks offer him a means to give vent to an increasingly more intense production. He does all of this together with gestures that remain somewhat analog: zigzagging through the streets, twisting his body to look in every direction, carrying objects and putting them into the scene, dragging his friends along with him as he works. And he has not abandoned a dynamics which, ever since the outset long ago, has always operated in a virtual dimension: closing one's eyes and inventing stories.

**qualquer virtuosismo, busca soluções simples e se concentra sobre poucos recursos. Para que ainda haja surpresa, é preciso não dominar totalmente suas ferramentas. Assim como já fazia com as químicas, sente que, vez ou outra, é preciso usá-las de forma inadvertida, sem muito apego aos manuais.**

**Prearo gosta especialmente do celular, porque lhe permite estar sempre pronto para fotografar. Não há resistências, mas há pequenas subversões: seu celular fica o tempo todo acoplado a um tripé que serve, eventualmente, para o óbvio: apoiar o aparelho numa superfície quando não é possível segurá-lo. Mas geralmente ele utiliza esse acessório porque seus pés, ainda fechados, permitem uma empunhadura segura e um manejo mais versátil de um aparelho que, mesmo funcionando muito bem como câmera, não foi exatamente desenhado para fotografar.**

**Além de captar imagens com o celular, ele se entende bem com aplicativos que condensam ainda mais as ferramentas que utiliza para processá-las. E se as paredes das galerias se tornam escassas e disputadas, encontra nas redes de compartilhamento uma forma de dar vazão à produção que se torna mais intensa. Concilia tudo isso com gestos que permanecem um tanto analógicos: ziguezaguear pelas ruas, contorcer o corpo para olhar para todos os lados, carregar objetos e colocá-los em cena, arrastar amigos para acompanhá-lo em seus trabalhos. E não se afasta de uma dinâmica que, desde tempos remotos, sempre operou numa dimensão virtual: fechar os olhos e inventar histórias.**

## Fabulations

In the 1990s, as an approach to thinking about an experimental production that was beginning to gain ground in Brazil, critics and curators conceived the figure of a “constructor photographer” as opposed to the hegemonic profile of the 20th century, the “hunter photographer.” While the latter uses his precise aim to capture the prey that crosses his path, the constructor plans and artificially elaborates what he wants to show. “Constructed photography” is doubtlessly the most fitting place to situate the work that Prearo developed from his “turning point” onward.

But it is necessary to understand the nuances that can exist between the one model of photographing and the other. On the one hand, the discovery of things that are along the way never stopped being a fundamental element of his process of production. On the other, even though his interventions break cleanly away from realism, the fictions he creates are still a way of thinking about a world that continues to exist outside the picture frame. His work constitutes a sort of mythology: it is neither truth nor deceit, but rather an elaboration which, by means of analogies, expresses a worldview able to organize ideas, behaviors and relationships with the surroundings.

It is not uncommon for Prearo's inventions to go back to including aspects of the documentary. This can take the form of inventories: monuments along roadsides dedicated to people who died (*Linha do tempo interrompida*), the precarious power of concrete to constrain the living space

## Fabulações

Nos anos 1990, para pensar uma produção experimental que começava a ganhar espaço no Brasil, críticos e curadores conceberam a figura de um “fotógrafo construtor” em oposição ao perfil hegemônico do século XX, o “fotógrafo caçador”. Enquanto este último usa sua pontaria certa para captar uma presa que atravessa seu caminho, o construtor planeja e elabora artificialmente aquilo que deseja mostrar. Naquele momento, a fotografia construída seria, sem dúvida, o lugar mais confortável para situar o trabalho que Prearo desenvolveu a partir de seu “*turning point*”.

Mas é preciso entender as nuances que podem existir entre um modelo e outro de atuação. De um lado, a descoberta das coisas que estão no caminho nunca deixou de ser um elemento fundamental de seu processo de produção. De outro, mesmo que suas intervenções destituam toda forma de realismo, as ficções que cria não deixam de ser uma forma de pensar um mundo que segue existindo fora da imagem. Seu trabalho constitui uma espécie de mitologia: não é nem da ordem da verdade nem da ordem da mentira, mas uma elaboração que, por meio de analogias, expressa uma visão de mundo capaz de organizar ideias, comportamentos e relações com o entorno.

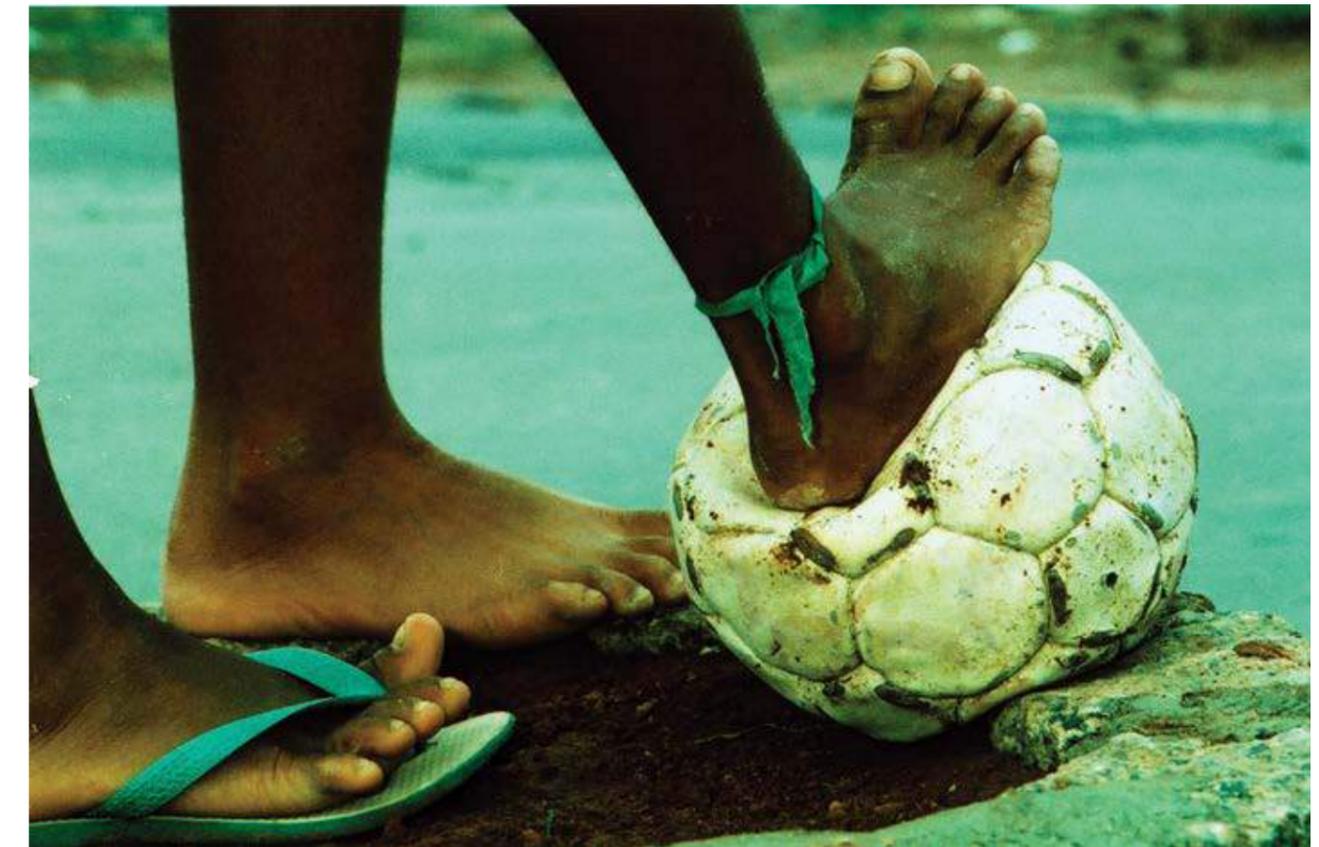
Não é incomum que as invenções de Prearo voltem a flertar com um valor documental. Isso pode se dar na forma de inventários: monumentos dedicados a pessoas que morrem na beira das estradas (*Linha do tempo interrompida*), a precária supremacia do concreto que constrange o espaço vivo

of trees (*Sinapses petrificadas*), the enigmatic dwellings built by termites which can then later be inhabited by other animals and by myriad fantasies (*Resgate da tribo perdida*). For its part, *Atalhos para o Éden* can be understood as a small — but wide ranging — anthropological treatise on soccer, which alternates rather abruptly between isolated details and sweeping landscapes, between emblematic gestures and accidental presences, between the most official and most vernacular face of this sport.

das árvores (*Sinapses petrificadas*), as enigmáticas moradias construídas por cupins, que podem ser, depois, habitadas por outros animais e por umas tantas fantasias (*Resgate da tribo perdida*). Já *Atalhos para o Éden* pode ser entendido como um pequeno — mas abrangente — tratado antropológico sobre o futebol, que alterna um pouco abruptamente entre detalhes fechados e grandes paisagens, entre gestos emblemáticos e presenças acidentais, entre a face mais oficial e a mais vernacular desse esporte.



Da série *Linha do tempo interrompida*, 2009



Da série *Atalhos para o Éden*, 1994

In terms of its construction, Prearo's work identifies most closely with the method of a bricoleur than an engineer, to use a comparison set forth by anthropologist Claude Lévi-Strauss: "while the bricoleur starts with a structural design to arrive at an event, the bricoleur begins with fragments of events to compose a structure" (*O pensamento selvagem*, 1962). This is how, according to that author, myths arise: that "science of the concrete" proper to indigenous cultures, which the European tradition spurns as

Naquilo que tem de construção, o trabalho de Prearo se identifica mais com o método do *bricoleur* do que com aquele do engenheiro, para usar a comparação articulada pelo antropólogo Claude Lévi-Strauss: "Enquanto o engenheiro parte de um desenho estrutural para chegar a um acontecimento, o *bricoleur* parte de fragmentos de acontecimentos para compor uma estrutura" (*O pensamento selvagem*, 1962). É assim que, segundo esse autor, são constituídos os mitos: essa "ciência do concreto" própria dos

a system of knowledge. The *bricoleur* is someone who collects fragments of reality with the idea that “this can always be used for something.” He gives his finds a new function without, however, totally erasing the memory of their original use. These results always assume a character that Lévi-Strauss called “mythopoetic.”

An understanding of this method sheds light on some aspects of Prearo’s work: his relationship with the world that is in front of the camera, from which he borrows fractions of events to insert them into a new construction; his arsenal of objects which, from time to time, reappear and come to live in his series; images that inhabit an archive without previously belonging to a work, and which are waiting for their time to take part in, or to inaugurate, a narrative; lastly, the discursive mode of the myths, which on the basis of the world invent a history which, if it does not describe the world’s events, helps to problematize them.

The name that Prearo assigns to this narrative strategy, which situates the image in a very distinct place between truth and deceit, is “fabulation.” It is set into motion by some recurrent resources: sequencing, which links one image to another to compose the narratives; a poetic strategy of titling the various series, imparting density to the images and projecting less obvious layers of meaning onto them; and the destabilization of the place usually attributed to subjects and objects, in such a way that the people become entities without a face of their own, while the objects become characters endowed with identity and desire.

**povos indígenas, que a tradição europeia resiste em aceitar como sistema de conhecimento. O *bricoleur* é alguém que coleciona fragmentos da realidade com o princípio de que “isto sempre pode servir”. Ele dá a seus achados uma nova função sem, no entanto, apagar totalmente a memória de seu uso original. Esses resultados assumem sempre um caráter que Lévi-Strauss chamou de “mito-poético”.**

**Esse método ajuda a entender alguns aspectos do trabalho de Prearo: sua relação com o mundo que está diante da câmera, da qual toma emprestado frações de acontecimentos para inseri-las em um nova construção; seu arsenal de objetos que, de tempos em tempos, reaparece e ganha vida em suas séries; imagens que habitam um arquivo sem pertencer previamente a um trabalho, e que aguardam sua hora de integrar ou inaugurar uma narrativa; por fim, o modo discursivo dos mitos, que consiste em partir do mundo para inventar uma história que, se não descreve seus acontecimentos, ajuda a problematizá-los.**

**Prearo chama essa estratégia narrativa, que situa a imagem num lugar muito próprio entre o verdadeiro e o falso, de “fabulação”. Ela é colocada em marcha por alguns recursos recorrentes: o sequenciamento, que permite ligar uma imagem a outra para compor as narrativas; uma estratégia poética de titulação das séries, que dá espessura às imagens e projeta sobre ela camadas menos óbvias de sentido; a desestabilização do lugar usualmente dado aos sujeitos e objetos, de modo que as pessoas se tornam entidades destituídas de um rosto próprio e as coisas, personagens dotados de identidade e desejo.**

## Sequences

Throughout the history of photography, the sequence has been a recurrent way of returning the time component to an image which is traditionally thought of as an art of the instant. The North American Duane Michals, renowned for his concise photographic stories, is one of the references cited by Prearo. They have never met, but were side-by-side on a wall at the exhibition *Vollbart, Langes Haar... Das Bildnis Jesu Christi in der Fotografie* [Short beard, long hair... The image of Christ in photography], held in Frankfurt, in 2001. The photographic sequence was present in sporadic experiments of photographers already in the 19th century. It gained power with stories told in a more systematized way by the reports of illustrated magazines, by the popular photonovels and by the sophisticated photo-romans that lend the graphic resources of comicbooks to photography. It has also very notably appeared in books, which always offered the artists a generous space open to experimentation. Through the narrative, time is always invited to once again inhabit the photograph. In Prearo’s work, however, it is never a straight or continuous line.

The thread of time can get tangled on itself and wrinkle the fabric it is weaving, transforming into chronophotography — like those that Marey made in the 19th century — an instant that reverberates without being able to move forward: it is, for example, what we see in the fragmentary landscapes of *Tribunal das pequenas alterações* or of *Andando nos trilhos*. In the polyptychs,

## Sequências

Ao longo da história da fotografia, a sequência foi uma forma recorrente de devolver o tempo a uma imagem que, tradicionalmente, se pensa como uma arte do instante. O norte-americano Duane Michals, consagrado por suas pequenas histórias fotográficas, está entre as referências citadas por Prearo. Nunca se encontraram, mas estiveram lado a lado numa parede da exposição *Vollbart, Langes Haar... Das Bildnis Jesu Christi in der Fotografie* [Barba cerrada, cabelos longos... A imagem de Cristo na fotografia], realizada em Frankfurt, em 2001. A sequência já está presente em experimentos esporádicos que fotógrafos realizaram desde o século XIX. Ganha força com histórias contadas de forma mais sistematizada pelas grandes reportagens das revistas ilustradas, pelas fotonovelas populares ou pelos sofisticados *roman photos* que trazem para a fotografia recursos gráficos dos quadrinhos. Encontra também uma condição privilegiada nos livros, que sempre ofereceram aos artistas um espaço generoso e muito aberto à experimentação. Pela narrativa, o tempo sempre é convidado a habitar novamente a fotografia. No entanto, no trabalho de Prearo, ele nunca é uma linha reta nem contínua.

O fio do tempo pode embaraçar a si mesmo e franzir o tecido que costura, transformando em cronofotografia — como aquelas que Marey fez no século XIX — um instante que reverbera sem conseguir avançar: é, por exemplo, o que vemos nas paisagens fragmentárias de *Tribunal das pequenas alterações* ou de *Andando nos trilhos*. Nos polípticos, esse fio pode alinhar as etapas de um



Da série *Andando nos trilhos*, 2017-2018

this thread can baste together the steps of a movement with hesitating stitches, with irregular measures: a piece of sky with an airplane that enters and leaves the frame (*GRANDE AQUÁRIO para pequenos tubarões*), clouds with shapes as volatile as they are persistent (*Celestinas*), the crawling flirt of two serpents that meet each other and separate (*Movimento réptil*), false movements of various objects (*Caleidoscópicas erráticas*), micro-narratives with characters that, unlike others that have become recurrent, appear just once (*Suítes — Celebração*). Lastly, in nearly all his works, the flow of time is conducted by the unlikely titles he invents, forming a very thin, nearly imperceptible web and which is nevertheless able to link a wide diversity of irremediably distant events.

If there is a logic that drives his sequences, it deserves to be discovered on a case-by-case basis. But to gain a panoramic perception of the effect they produce, Prearo invites us once again to consider references from music: he thinks about the narratives of rock, the improvisations of jazz, and here, more specifically, the strategies of minimalist music. The relationship with his work is very clear when we focus especially on the polyptychs that present the repetition of an object with slight variations of position or framing. But the place that minimalism assumes within a wider universe of experimental music can offer a broader analogy. Throughout the 20th century, composers systematically broke away from hegemonic patterns of classical music, resulting in inaccessible and often jarring works. The minimalist strategy likewise allows for the incorporation of experiments with rhythms, melodies, timbers and sounds, as well

movimento com pontos hesitantes, de medidas irregulares: um pedaço de céu com um avião que entra e sai do enquadramento (*GRANDE AQUÁRIO para pequenos tubarões*), nuvens de formas tão voláteis quanto persistentes (*Celestinas*), o flerte arrastado de duas serpentes que se encontram e se desencontram (*Movimento réptil*), movimentos em falso de objetos diversos (*Caleidoscópicas erráticas*), micronarrativas com personagens que, diferentemente de outros que se tornam mais recorrentes, estão apenas de passagem (*Suítes — Celebração*). Por fim, em quase todos os seus trabalhos, o tempo é conduzido pelos títulos improváveis que inventa, formando uma teia muito fina, quase imperceptível, e que, mesmo assim, é capaz de ligar acontecimentos diversos e irremediavelmente distantes.

Se existe uma lógica que impulsiona suas sequências, ela merece ser buscada caso a caso. Mas para enxergar de forma panorâmica o efeito que produzem, Prearo nos convida novamente a tomar referências que vêm da música: ele pensa nas narrativas do rock, nos improvisos do jazz e, aqui mais pontualmente, nas estratégias da música minimalista. A relação com seu trabalho é bastante clara quando focamos especialmente os polípticos que trazem a repetição de um objeto com pequenas variações de posição ou enquadramento. Mas o lugar que o minimalismo assume dentro de um universo mais amplo da música experimental pode oferecer uma analogia mais ampla. Ao longo do século XX, compositores romperam sistematicamente com padrões hegemônicos da música erudita, resultando em obras herméticas e ruidosas, um tanto difíceis para os ouvidos do público. A estratégia minimalista permite igualmente incorporar experimentações rítmicas e melódicas, tim-

as sporadic suspensions of the tonal system. But by accommodating these subversions within concise sequences that occur over and over, minimalism gives the ear the chance to intuit a structure from the result — as though it were a grammar — allowing it to become more than mere noise. This is very notable in the works by Steve Reich, one of his favorite composers, such as “Come Out” (1966), “Pendulum Music” (1968) or “Different Trains” (1988). In other words, minimalism reconciles the space of freedom the artist seeks with a generous condition for the public’s enjoyment of the work.

Viewed in isolation, Prearo’s images also seem jarring, sometimes aggressive and exaggerated in their colors and effects. “Alone, sometimes they are nothing,” he himself has stated. It is necessary to share not only a result, but also the path that it helped to compose. To shed light on a structure is not the same thing as establishing a formula: there is certainly a constant, but above all, there is the exploration of the universe of variations that it allows. Without this, the notion of structure would have no meaning. It is quite evident how Prearo tests the limits of this space, striving to ensure that the repetition does not result in dullness: he often introduces images into his series which abruptly break away from a more explicit formal solution, requiring the viewer to make an effort to find a link that can also be of a conceptual order, and therefore less visible. It is possible to push these variations to the limit because, unlike music, which imposes a cadence and a duration for its appreciation, the narratives made with images allow the eye to negotiate with the work to establish a temporality necessary to grasp the path that is offered.

bres e sonoridades diversas, além de suspensões pontuais do sistema tonal. Mas acomodando essas subversões dentro de pequenas sequências que se repetem, o minimalismo dá ao ouvido a chance de intuir do resultado uma estrutura — como se fosse uma gramática — que o retira da condição de ruído. Isso é bastante notável em trabalhos de Steve Reich, um de seus compositores preferidos, tais como “Come Out” (1966), “Pendulum Music” (1968) ou “Different Trains” (1988). Em outras palavras, o minimalismo concilia o espaço de liberdade buscado pelo artista com uma condição generosa de fruição da obra pelo público.

Vistas isoladamente, muitas imagens de Prearo soariam também ruidosas, às vezes agressivas, exageradas em suas cores e efeitos. “Sozinhas, elas às vezes são nada”, ele mesmo diz. É preciso compartilhar não apenas um resultado, mas também o percurso que ele ajuda a compor. Dar a ver uma estrutura não é a mesma coisa que estabelecer uma fórmula: há sem dúvida uma constante, mas há sobretudo a exploração do universo de variações que ela permite. Sem isso, a noção de estrutura sequer faria sentido. E é bastante evidente como Prearo testa os limites desse espaço, evitando que a repetição resulte em inércia: ele introduz com frequência em suas séries imagens que rompem abruptamente com uma solução formal mais explícita, exigindo do espectador o esforço de encontrar um vínculo que pode ser também de ordem conceitual, portanto menos visível. É possível levar essas variações ao limite porque, diferente da música, que impõe uma cadência e uma duração para a fruição, as narrativas feitas com imagens permitem que o olho negocie com o trabalho a temporalidade de que precisa para enfrentar o percurso oferecido.

## Titles

A pivotal step in Penna Prearo’s process is, without a doubt, the process of naming each work. A title can be intuited based on a set of previously organized images or it can delineate the space within which the affinity between them will be tested. Or before all of this, it can provide a point from which a still inexistent project originates.

For who is on the other side, that is, for the public, the titles are doors that beckon for one to enter. But once the viewer is inside the work, they do not offer established paths, nor much less a destination. The titles are not captions or explanations, nor are they exactly facilitators. Instead, they can give false clues, create bifurcations, make the work turn in a circle, or impose obstacles that slow down the appreciation. These entrances lead to small traps: this is the literal sense of what, in a story, is called the “narrative web,” something that establishes a flow from which, however, one does not easily escape.

It is possible to suppose some strategies, all of them aimed at the enlargement and complexity of the narrative space to be traversed. Prearo recovers words that seem to have been more commonplace in other times, but which now sound erudite: “alubrimento” [illumination], “escarlata” [scarlet], “celestinas” [scarlet blue], “nefelibatas” [daydreamers]. He sometimes introduces some foreignisms, like residues of histories gathered in trips abroad by travelers: “naturaleza” and “ballerinas”. He suggests conceptual elaborations, like those of the scientist who discovers something and then names it, or discovers a method and coins a word to denote it: “transmutantes”

## Títulos

Uma etapa marcante do processo de criação de Penna Prearo é, sem dúvida, o processo de nomeação de cada trabalho. Um título pode ser intuído a partir de um conjunto já organizado de imagens ou pode delimitar o espaço dentro do qual a afinidade entre elas será testada. Ou antes de tudo isso, pode equivaler ao momento de fecundação de um projeto que ainda precisará ser gestado.

Para quem está do outro lado, isto é, para o público, os títulos constituem portas de entrada muito convidativas. Mas uma vez dentro do trabalho, eles não garantem caminhos assentados e, menos ainda, indicam um ponto de chegada. Os títulos não se confundem com legendas ou explicações, e não são exatamente facilitadores. Em vez disso, podem dar pistas falsas, criar bifurcações, fazer girar em círculo, impor obstáculos que desaceleraram a fruição. Essas entradas conduzem a pequenas armadilhas: esse é o sentido literal daquilo que, numa narrativa, chamamos de “enredo”, algo que estabelece um fluxo do qual, no entanto, não se escapa tão facilmente.

É possível supor algumas estratégias, todas elas investindo na ampliação e na complexidade do espaço narrativo a ser percorrido. Prearo resgata palavras que parecem ter sido popularescas em outros tempos, mas que agora soam eruditas: “alubrimento”, “escarlata”, “celestinas”, “nefelibatas”. Traz eventualmente alguns estrangeirismos, como resíduos de histórias que os viajantes colheram pelo mundo: “*naturaliza*”, “*ballerinas*”.

[transmutants], “sinapses petrificadas” [petrified synopses], “conhecimento automático” [automatic knowledge], “recenseamento de iguais diferentes” [recensusing of different equals]. Or which bear the promise of revealing new adventures experienced by familiar characters “Jornada do alumbramento de Apollo” [Journey of Apollo’s Illumination], “Thelonious em Atlantis” [Thelonious in Atlantis], “Carrossel para um Kubrick Solitário” [Carousel for a Solitary Kubrick], “Portal de Alice” [Alice’s Door].

Prearo likes to construct analogies. Those who know him, perceive this not only when he talks about his work, but also in his everyday conversations. He refuses, however, to make this into an artifice for lending philosophical depth or rhetorical sophistication to his works. There is a poetic game, certainly, but not necessarily a lesson, a moral of the story. An example (taken from everyday conversations): he uses the phrase “little hatchet” to refer to the combination of his cell phone with

Sugere elaborações conceituais, como as de um cientista que nomeia um fenômeno que descobre ou um método que inventa: “transmutantes”, “sinapses petrificadas”, “conhecimento automático”, “recenseamento de iguais diferentes”. Ou trazem a promessa de revelar novas aventuras vividas por personagens familiares: “Jornada do alumbramento de Apollo”, “Thelonious em Atlantis”, “Carrossel para um Kubrick Solitário”, “Portal de Alice”.

Prearo gosta de construir analogias. Quem o conhece, percebe isso não apenas nas discussões sobre seu trabalho, mas também nas conversas mais corriqueiras. No entanto, ele recusa fazer disso um artifício que vise dar aos trabalhos uma profundidade filosófica ou uma sofisticação retórica. Há um jogo poético, sem dúvida, mas não necessariamente uma lição, uma moral da história. Um exemplo (retirado das conversas corriqueiras): ele chama de “machadinha” o conjunto



the small tripod (with its legs closed) that he uses for a better hold on the device. It is tempting to use the image of this tool, which cuts hard material with abrupt blows, to think about photography. But Prearo resists questions of this type: when asked, “What do you mean to say by that?” he insists: “Nothing, it just looks like a little hatchet.”

This refusal is part of the narrative web, of the hindrance that slows the understanding, of the surprise. He creates many expectations, but offers just one finding: the *ballerinas*, the Argonauts, the cyclopes, the reptiles, the sharks and the tribe only appear that way. His Apollo is effectively an image of a Greek God. And the scarlet refers, very literally, to the presence of this peculiar red in the scenes. Here, once again, the criterion is simplicity.

But clearly, this can also be an artifice aimed at slowing down and leveraging the impact of these fabulations: like the comedian who gets more laughs from the audience by pretending he doesn’t see what’s funny about his story; like the writer with a knack for fantastic realism who enhances the feeling of suspense by talking about the absurd with a serene vocabulary and tone; like the wisemen who let the parables do their work and find just the right occasion to be translated into knowledge drawn from actual life. Or, as took place in the ancient societies, it can also be a narrative that does not reveal everything to the narrator himself, who still has a lot to discover in his speech, even though he himself spoke it. This is not about ignorance, but rather about that same bent for the encounter, which involves a mix of initiative and receptiveness. And also the expertise of the bricoleur, who reaches his effectiveness in the balance between attributing new uses and gathering the usual ones of the objects he collects.

formado por seu celular e o pequeno tripé que usa fechado para facilitar a empunhadura. É tentador usar a imagem desse instrumento, que corta a matéria dura com golpes abruptos, para pensar a fotografia. Mas Prearo resiste a perguntas do tipo: “O que isso quer dizer?”. E insiste: “Nada, apenas parece uma machadinha”.

Essa recusa é parte do enredo, do entrave, da surpresa. Cria muitas expectativas, mas oferece apenas uma constatação: as *ballerinas*, os argonautas, os ciclopes, os répteis, os tubarões, a tribo apenas se parecem com tais. O Apollo é efetivamente uma imagem do deus grego. E o escarlate se refere, muito literalmente, à presença desse vermelho peculiar nas cenas. Também aqui, o critério é a simplicidade.

Mas claro, isso pode ser também uma artimanha que vise retardar e potencializar o impacto dessas fabulações: como o comediante que arranca mais risos da plateia ao fingir que não percebeu a graça de sua história; como o escritor adepto do realismo fantástico que amplifica o sentimento de angústia ao falar do absurdo em tom e vocabulário serenos; como os sábios que deixam que as parábolas façam seu trabalho e encontrem a ocasião certa para se traduzir em conhecimento vivido. Ou, como acontecia nas sociedades arcaicas, pode ser também que a narrativa não revele tudo ao próprio narrador, que ainda tem muito a descobrir em sua fala, não obstante a tenha articulado. Não se trata de ignorância, mas sim daquela mesma disposição para o encontro, que envolve um misto de iniciativa e receptividade. É também a expertise do *bricoleur*, que alcança sua eficácia no equilíbrio entre atribuir e acolher a vocação dos objetos que coleciona.



Da série *Quem você pensa que é? Zeroego*, 2004

## Characters

Ever since *Transmutantes*, the first series that Penna Prearo began when he stopped making documentaries, the faces of the people he photographs began to disappear. When he dissolves, covers or reconfigures the face, his works assume the way in which photography participates in the construction of our identity masks and, even without intending to offer a response, he reposes a fundamental question: Who is, after all, this subject that the photograph is able to show? It is not explicitly an insurrection against the portrait. In any case, it is necessary to admit that documentary photography failed in its historical promise to reveal the singularity of each face and to find for it a place in the collective memory. Since photography began to be mass produced, the vast “family of man” — the title of the exhibition organized by Edward Steichen at the Museum of Modern Art (MoMA), in 1955 — has tended to assume anonymous and often stereotyped features.

The dissolving away of identities is a theme that appears in some works by Prearo. Of his many series, *São todos filhos de Deus* is the one that has achieved the greatest projection in Brazil and abroad. In it, people in commonplace settings — a living room, a swimming pool, a soccer field, a corner bar... — pose with their face covered by the face of Christ, reproduced in the various colorations of the printed portraits of saints commonly distributed in the streets and in churches. This work updates a debate that has dramatically pervaded the entire history of Christianity: God incarnate reminds us

## Personagens

Desde *Transmutantes*, a primeira série que Penna Prearo iniciou quando rompeu com o documentarismo, o rosto das pessoas que fotografa começa a desaparecer. Ao dissolver, cobrir ou reconfigurar a face, seus trabalhos assumem o modo como a fotografia participa da construção de nossas máscaras identitárias e, mesmo sem pretender oferecer resposta, recoloca uma questão fundamental: Quem é, afinal, esse sujeito que a fotografia é capaz de mostrar? Não se trata explicitamente de uma insurgência contra o retrato. Em todo caso, é preciso admitir que a fotografia documental fracassou em sua promessa histórica de dar a ver a singularidade de cada rosto e de encontrar para ele um lugar na memória coletiva. Quando a fotografia passa a ser produzida massivamente, a vasta *Família do homem* — este é título da exposição organizada por Edward Steichen no Museum of Modern Art (MoMA), em 1955 — tende a assumir feições anônimas e, muitas vezes, estereotipadas.

A dissolução das identidades é um tema que aparece em alguns trabalhos de Prearo. *São todos filhos de Deus* é, dentre suas tantas séries, aquela que alcançou maior projeção no país e no exterior. Nela, pessoas em ambientes cotidianos — uma sala, uma piscina, um campo de futebol, um boteco... — posam com sua face coberta pelo rosto de Cristo, reproduzido em colorações diversas de um “santinho”, desses que são distribuídos nas ruas e igrejas. Esse trabalho atualiza um debate que atravessa de forma dramática toda a história do cristianismo: o Deus encarnado nos lembra que somos feitos à sua imagem e à sua semelhança e que, por-

that we are made in his image and in his likeness and that, therefore, we have something of the divine. In counterpoint, this often puts us into the dangerous position of confusing God with an image – the idol – manipulated by human hands. That is, this face that redeems us also annihilates us. In *Quem você pensa que é? Zeroego.*, the question is unfolded and updated in a more cruel and mundane masking: also in everyday situations, the faces completely lose all traces of their humanity when they are covered by brown paper bags. In the series *Celebridades*, the body that dons the mask remains appealing, but is now deprived of life: we see a static sewing manikin no longer trying on pieces of clothing, but rather a series of objects that attempt, in an awkward and unconvincing way, to fulfill the role of the missing face.

Here we have subjects which, in their effort to become visible, become incomplete humans. In Prearo's career, this is a path tempered by a dose of irony and pessimism. But it is not the only one. There is also, and more recurrently, the other side of the same coin: entities of various appearances which, precisely through fabulation, exhibit a behavior that remains — to use an expression from Nietzsche — all too human.

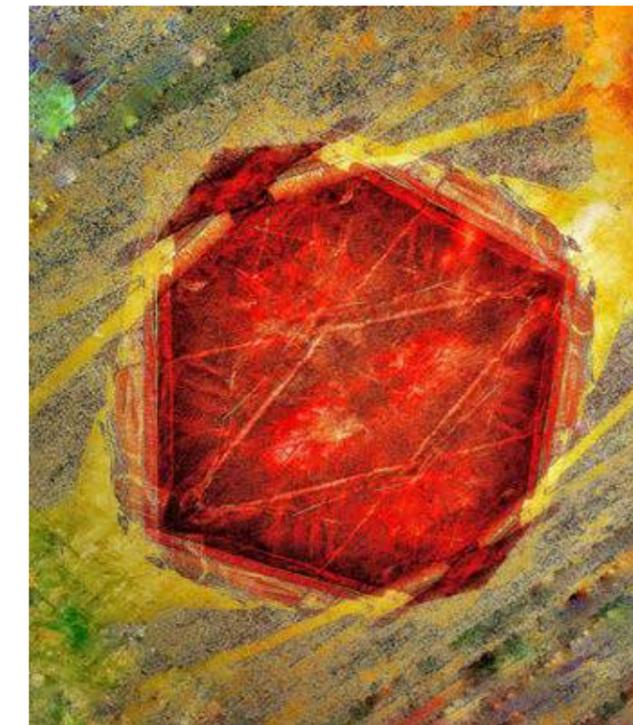
A number of different objects have accompanied Prearo in his search for a landscape that brings them back to life: the bust of a God who, wishing to belong to this world, is manifested in an ambiguous materiality, between bi- and tridimensionality (*Jornada do alumbramento de Apollo*); the fabric of a parachute moved by its red soul which, sometimes, incarnates other objects (*Inquietante natureza escarlate*); wheels that become detached from a bicycle to become eyes

tanto, temos algo de divino. Em contrapartida, isso nos coloca com frequência na posição perigosa de confundir Deus com uma imagem — o ídolo — manipulada pelas mãos humanas. Ou seja, esse rosto que nos redime também nos aniquila. Em *Quem você pensa que é? Zeroego.*, a questão se desdobra e se atualiza numa forma mais crua e mundana de mascaramento: ali, também em situações cotidianas, os rostos perdem completamente seus traços de humanidade ao serem cobertos por saquinhos de papel pardo. Na série *Celebridades*, o corpo que acolhe a máscara permanece sedutor, mas está agora desprovido de vida: vemos um manequim de costura estático, experimentando não mais peças



Da série *Celebridades*, 2000-2015

which, even though free, insist on existing in a pair (*Falange ciclope*); a mosquito net that might be dancing, or like Degas's dancers, is only stretching, warming up or rehearsing (*Ballerinas*); the shadows of this same mosquito net that become ethereal bodies wandering in a dense universe (*Argonautas*); a little wooden horse that gets tired of walking in a circle and heads off in search of its odyssey (*Carrossel para um Kubrick solitário*). These objects that become characters of their narratives already arrive to Prearo charged with stories: they are found along the way, given to him by friends or borrowed for an indefinite time. And they become his traveling companions.



Da série *Inquietante natureza escarlate*, 2018

de vestuário, mas uma série de objetos que tentam, de forma mal adaptada e pouco convincente, cumprir o papel do rosto que lhe falta.

Temos aqui sujeitos que, em seu esforço de visibilidade, tornam-se humanos incompletos. Na trajetória de Prearo, este é um caminho temperado por alguma dose de ironia e pessimismo. Mas não é o único. Há também, e de forma mais recorrentemente, o outro lado dessa mesma moeda: entidades de aparências variadas que, justamente pela fabulação, exibem um comportamento que permanece — para usar uma expressão de Nietzsche — demasiado humano.

São objetos diversos que acompanham Prearo em busca de uma paisagem que lhes restitua a vida: o busto de um deus que, desejando pertencer a este mundo, se manifesta numa materialidade ambígua, entre a bi e a tridimensionalidade (*Jornada do alumbramento de Apollo*); o tecido de um paraquedas movido por sua alma vermelha que, vez ou outra, encarna em outros objetos (*Inquietante natureza escarlate*); rodas que se desgarram de uma bicicleta para se tornar olhos que, mesmo livres, insistem em existir em par (*Falange ciclope*); um mosquiteiro que não sabemos se dança ou se, como as bailarinas de Degas, apenas se alonga, se aquece ou ensaia (*Ballerinas*); as sombras desse mesmo mosquiteiro que se tornam corpos etéreos vagando num universo denso (*Argonautas*); um cavaliño de madeira que se cansa de andar em círculo e sai em busca de sua odisseia (*Carrossel para um Kubrick solitário*). Esses objetos que se tornam personagens de suas narrativas já chegam a Prearo carregados de histórias: são garimpados pelo caminho, presenteados por amigos ou tomados de empréstimo por prazo indeterminado. E se tornam seus companheiros de viagem.

## Archive

Recently, Prearo's archive went through a careful process of reorganization that relied on the help of other professionals. Part of his documentary production from the beginning of his career is still hard to access, since the slides and original negatives remained with the editors and record producers that he worked with. This was not the only difficulty. The greater part of the material, brought together in the course of his personal projects, has remained with the artist. But in the midst of an intense production that has lasted 35 years, it was not easy to identify all the series he produced, nor to map the images which, at different moments, were tested or included effectively in each of them.

In the inventory that was just completed, 43 series were counted which include more than 500 images, many of them polyptychs. We know that some series were not included because they had insufficient material or because they did not satisfy the artist's own selection criteria. There are works whose names changed along the way, others that were broken apart into different groups. In some cases, we recognize origins, fragments of images and characters that were included in more than one work, in a procedure that can be considered an updated form of *cross processing*. The dating is also difficult, because the works were put together in many stages: the taking of the photo, the postproduction of an image that is often mixed with others, the insertion of a result within a series, its eventual reprocessing in light of needs constructed by the grouping, the assignment of a title to the series which, as stated previously, can occur at

## Arquivo

**Recentemente, o arquivo de Prearo passou por um cuidadoso processo de reorganização, que contou com o apoio de outros profissionais. Parte de sua produção documental mais antiga permanece com acesso restrito, uma vez que os cromos e negativos originais ficaram com as editoras e gravadoras para as quais trabalhou. Essa não foi a única dificuldade. A maior parte do material, constituída em função de seus projetos pessoais, permaneceu com o artista. Mas em meio a uma produção intensa que já dura trinta e cinco anos, não foi simples identificar todas as séries realizadas e mapear as imagens que, em momentos distintos, foram testadas ou incluídas efetivamente dentro de cada uma delas.**

**No inventário que acaba de ser concluído, foram contabilizadas 43 séries que reúnem mais de 500 imagens, sendo muitas delas polípticos. Sabemos que algumas séries ficaram de fora porque ainda não apresentam material suficiente ou porque não mais satisfazem as exigências do artista. Há trabalhos que mudaram de nome pelo caminho, outros que foram desmembrados em conjuntos distintos. Vez ou outra, reconhecemos matrizes, fragmentos de imagens e personagens que atravessam mais de um trabalho, algo que poderíamos tomar como uma forma atualizada de *cross processing*. A datação também não é simples, porque os trabalhos são constituídos de muitas etapas: a captação da foto, o processamento de uma imagem que muitas vezes se mescla a outras, a inserção de um resultado dentro de uma série, seu eventual reprocessamento em função de necessidades construídas pelo conjunto, a atribuição**

different moments of this process. On a timeline, some of the series appear allocated to a single year, others span various decades, in some cases right up to the present. And sometimes, series that were supposedly finished have gained new unfoldings.

When questioned, Prearo admits that he has little talent for organizing his own material. But it is necessary to consider whether his method of work is compatible with the logic of archives. For this logic to be effective, what it is interpreting must first be stabilized, in order to then be divided into categories and hierarchies. But how to circumscribe something that exists as a flow? And there is also an epistemological problem that quantum physics has already dealt with: how to measure the qualities of a phenomenon if those qualities are changed by the very act of observing it? It is not rare to perceive that while talking about his production, Prearo reelaborates it. In short, how to collect that which is anarchic? It would be more apt to propose that this material should be called not an artist's archive but rather an artist's "anarchive" (the neologism is not new, it has been claimed previously by other artists).

Some have said that Prearo produces too much. He responds: "What am I going to do? Doing nothing is not an option for me!" When observing his work from a distance, there is no way to discern the demands he imposes on himself, which have little to do with the conditions required by the art market and art circuit in order for something to be shown. Not even our vocabulary seems to help. In the field of photography, we call an edited and well-resolved work an "essay." The same word is used in literature and in filmmaking, with the difference that, in those fields, it still bears connotations of a certain poetic wandering in the thought presented. In photography, the documentary

**de um título para a série que, como foi dito, pode ocorrer em momentos distintos desse processo. Numa linha do tempo, algumas dessas séries aparecem alocadas num único ano, outras atravessam várias décadas, podendo chegar até o presente. E vez ou outra, séries supostamente encerradas ganham desdobramentos.**

**Provocado, Prearo admite não ter grande vocação para organizar seu material. Mas antes é preciso que se pergunte o quanto seu modo de trabalho é compatível com a lógica dos arquivos. Para que demonstre sua eficiência, essa lógica exige estabilizar aquilo que interpreta, para dividi-la em categorias e hierarquias. Mas como circunscrever o que existe como fluxo? E há ainda um problema epistemológico com que a física quântica já se deparou: como medir as qualidades de um fenômeno se o próprio ato de observá-lo o afeta? Não é raro perceber que, enquanto fala de sua produção, Prearo a reelabora. Em resumo, como arquivar aquilo que é anárquico? Seria mais justo propor para esse material algo que merecesse ser chamado de "anarquivo" (o neologismo não é novo, foi reivindicado anteriormente por outros artistas).**

**Houve quem dissesse que Prearo produz em demasia. Ele responde: "O que vou fazer? Não fazer não é uma opção para mim!". Para quem o acompanha à distância, não é simples dar conta das exigências que ele se coloca, que tem pouco a ver com as condições que o mercado e o circuito das artes impõem para que algo seja mostrado. Nem mesmo nosso vocabulário parece ajudar. No campo da fotografia, chamamos de "ensaio" uma obra editada e bem resolvida. Na literatura e no cinema, idem, com a diferença de que, nesses campos, ainda se pressupõem certa errância poética do pensamento apresentado.**

and scientific uses of this medium, aiming to convey historical certainties, still carry a lot of weight. For their part, the various series produced by Prearo seem to bear much of the original meaning of this expression. A photographic essay should be — as it is in the performing arts of theater, dance and music — a space that is still sensitive to the creative flow, a moment of testing in which one can hesitate, take a risk, make a mistake, change one's idea, change course.

There is another term that needs to be relativized: due to a curious metonymic shift, what the artists call “a work,” refers not only to the process of making something, but to the finished thing itself. If Prearo invites us to see his work, it is necessary to know: we will be witnessing an ongoing process and we will hear many unfinished stories.

**Na fotografia, ainda pesam as certezas históricas que fizeram dela uma imagem documental e científica. Por sua vez, as séries de Prearo parecem restituir aquilo que poderia ser o sentido original dessa expressão. Um ensaio fotográfico deveria ser, como nas artes performáticas — o teatro, a dança e a música —, um espaço ainda sensível ao fluxo criativo, um momento de teste em que se pode hesitar, arriscar, errar, mudar de ideia, corrigir o rumo.**

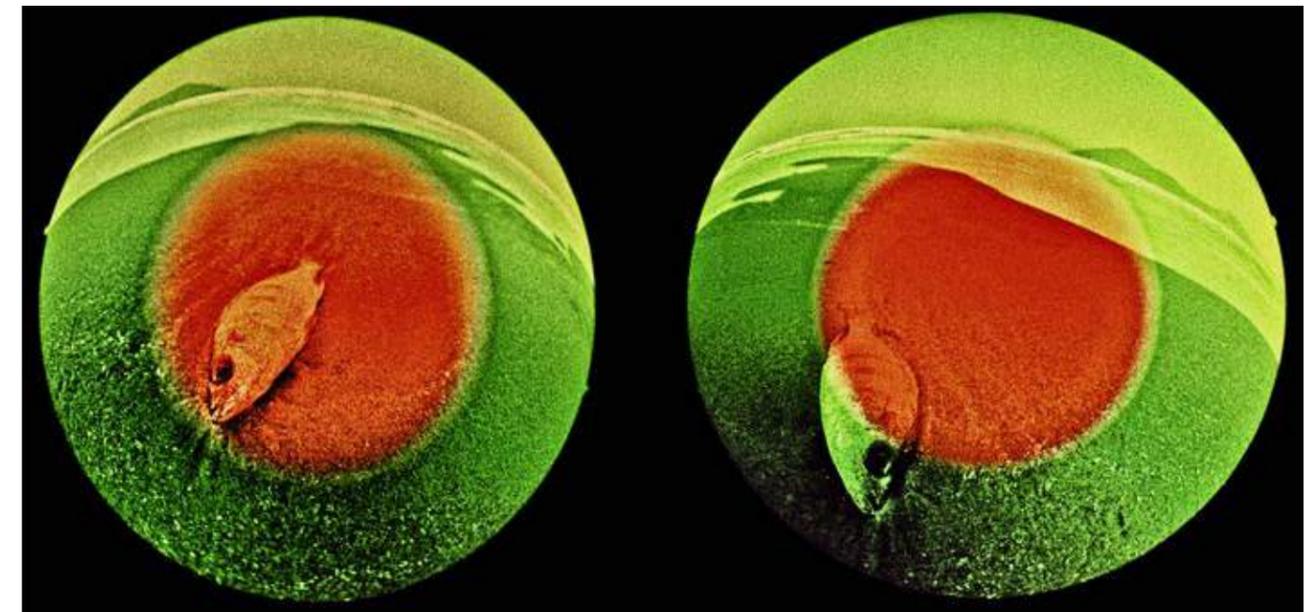
**Há outro termo que exige ser relativizado: por um curioso desvio metonímico, o que os artistas chamam de “trabalho” se refere não tanto a um processo de feitura, mas à própria obra concluída. Se Prearo nos convida a ver seu trabalho, é preciso saber: estaremos diante de uma operação em curso e ouviremos muitas histórias inacabadas.**



Da série *Falange ciclope*, 2010-2012

For him, work is not only a continuous process, but one full of simultaneities. He is working when he goes out to seek his images, as well as when he finds those he was not looking for. Just as he is working when he is pondering an image that already exists, but is still not fully found, because it is not ready. He works by bringing together, overlaying and excavating his photographs. Also, when he treats his objects as characters and involves them in a narrative web. He is working when he plays with words, composing titles and inventing narratives. He is likewise working when he needs to restore the silence so that his fabulations can work on their own. And we can imagine that, at this moment, he is working to upset the order that was given to his archive, so it can continue as a living space.

**Trabalho é para ele um processo não apenas contínuo, mas repleto de simultaneidades. Ele trabalha quando sai para buscar suas imagens, também quando encontra aquelas que não buscava. E principalmente quando se debate em torno de uma imagem que já existe, mas que ainda não foi plenamente encontrada, porque não está pronta. Trabalha juntando, sobrepondo e escavando suas fotografias. Também quando trata seus objetos como personagens e quando os coloca num enredo. Trabalha quando joga com as palavras, compondo títulos e inventando narrativas. Trabalha igualmente quando precisa restituir o silêncio para que suas fabulações trabalhem por si mesmas. E podemos imaginar que, neste momento, trabalha perturbando a ordem que foi dada ao seu arquivo para mantê-lo como um espaço vivo.**

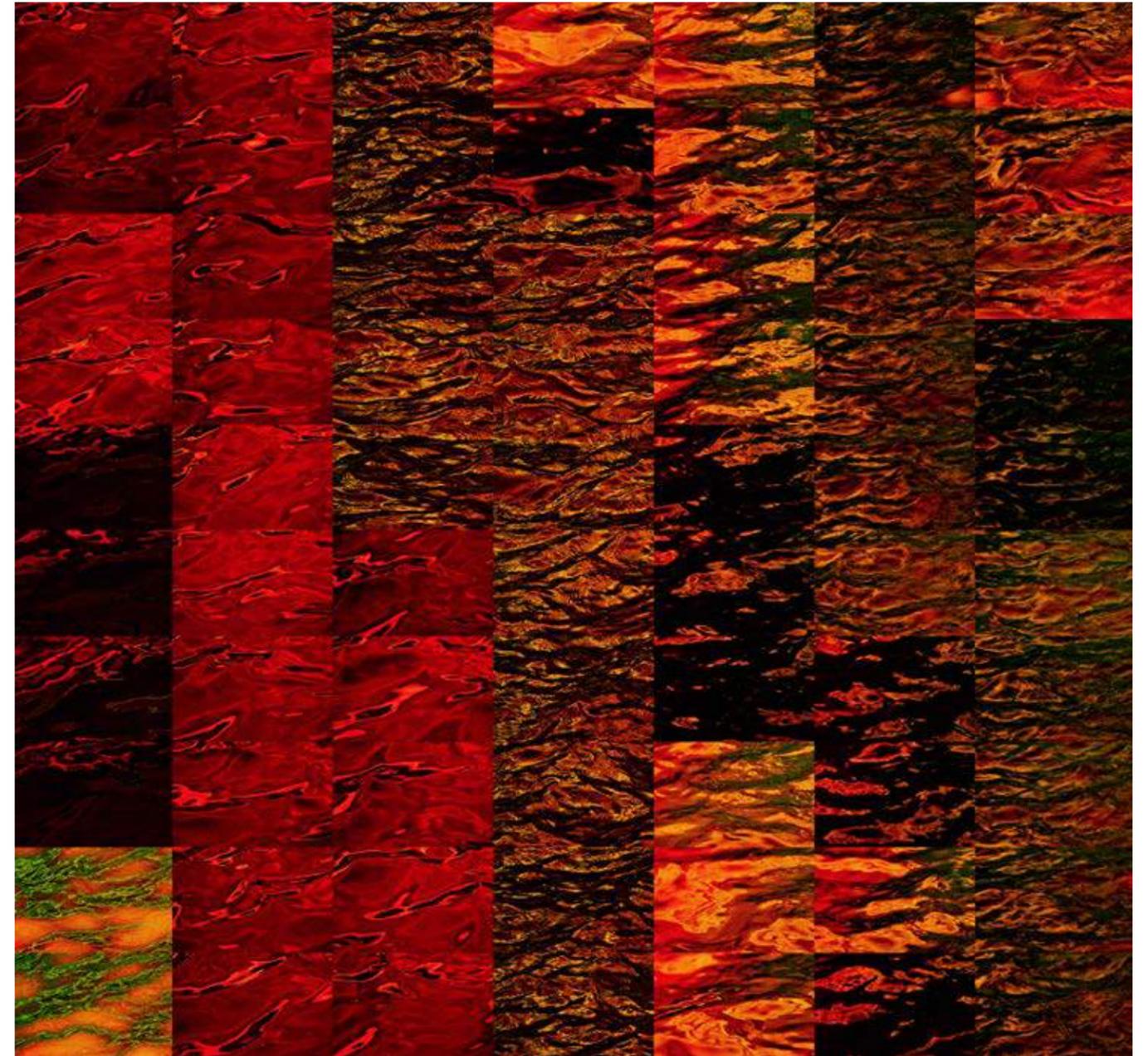


Da série *Fronteiras movediças*, 2001-2013

**Séries**  
**Series**

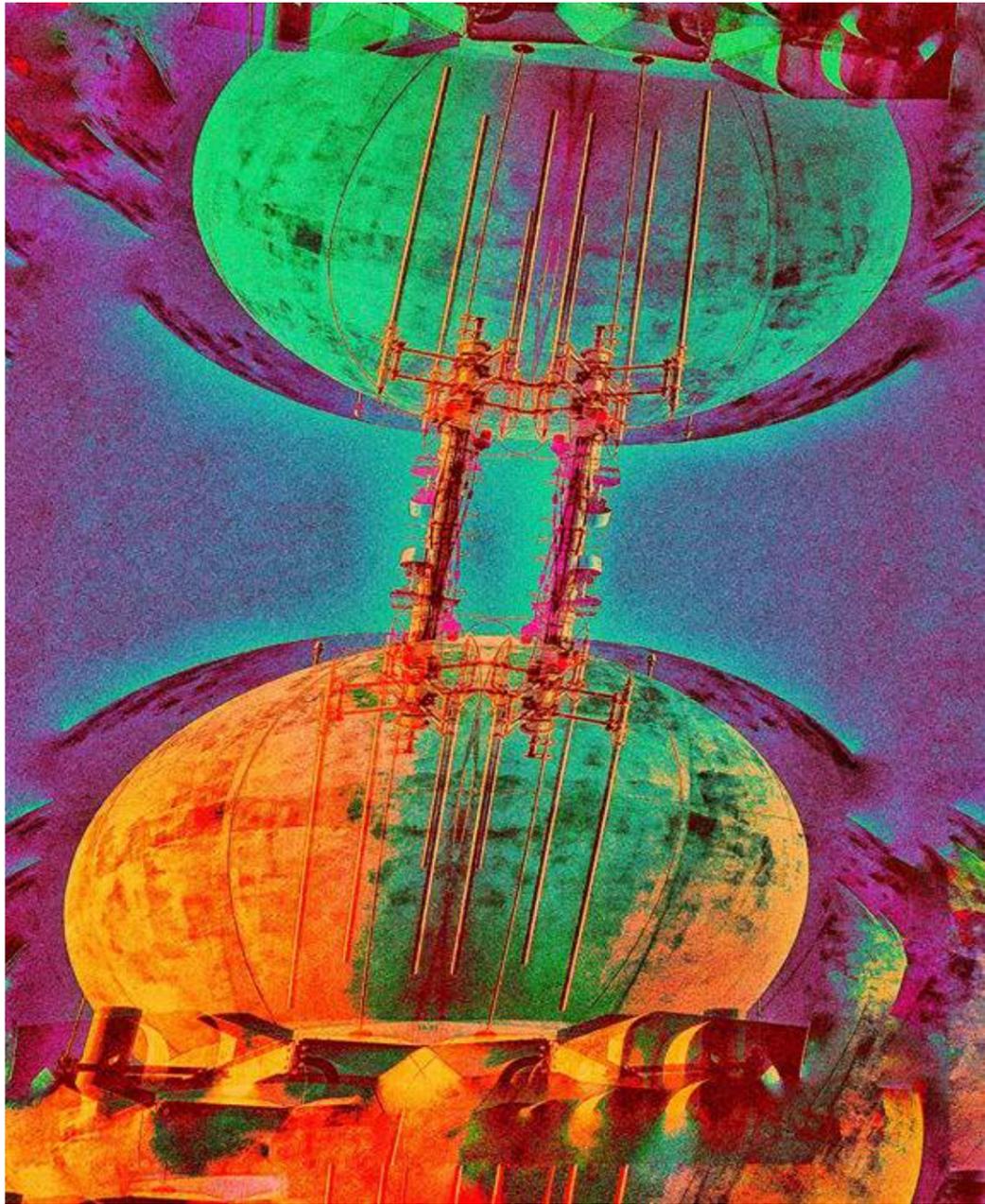
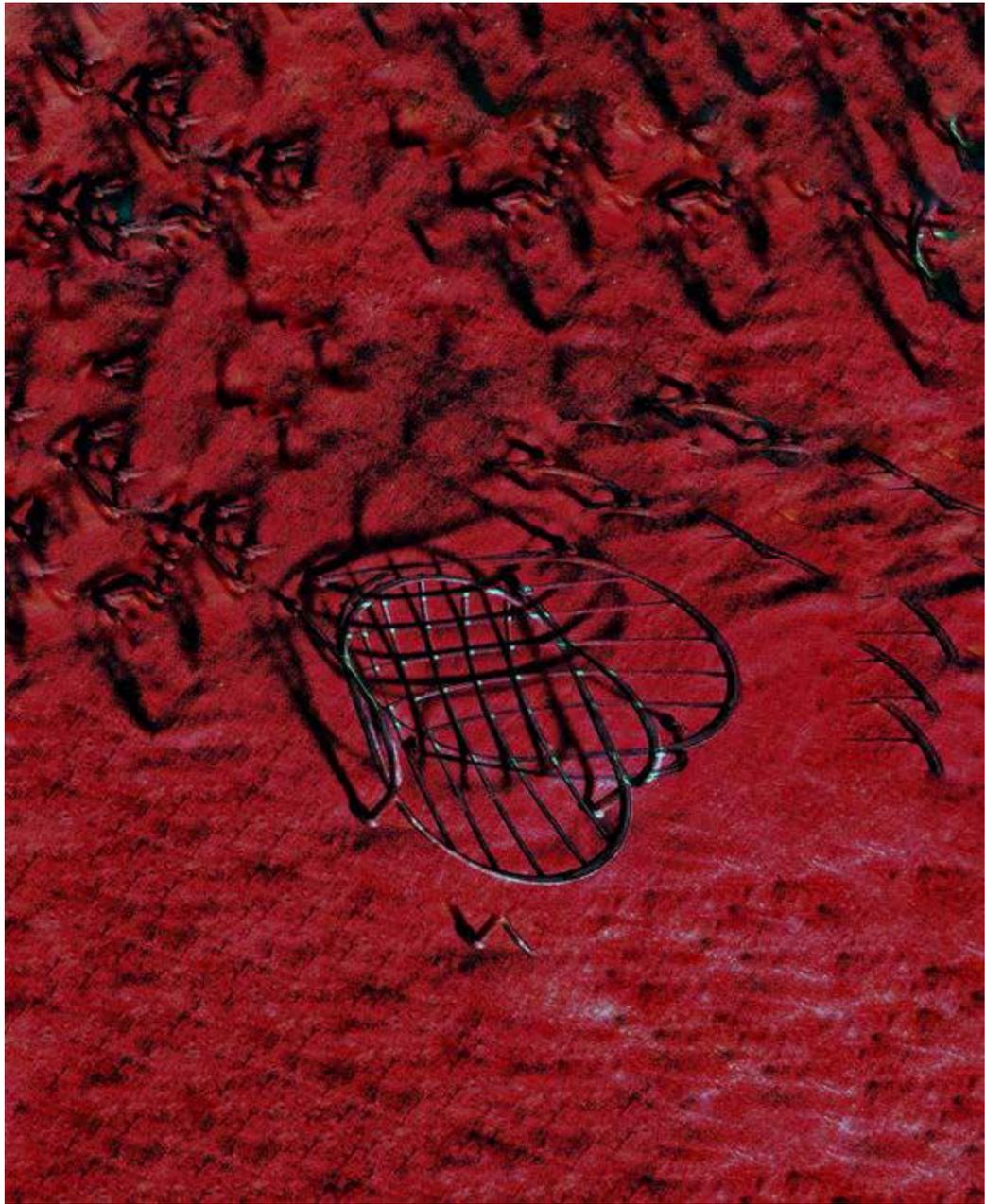
# Vida em Marte

[1973 - 2018]



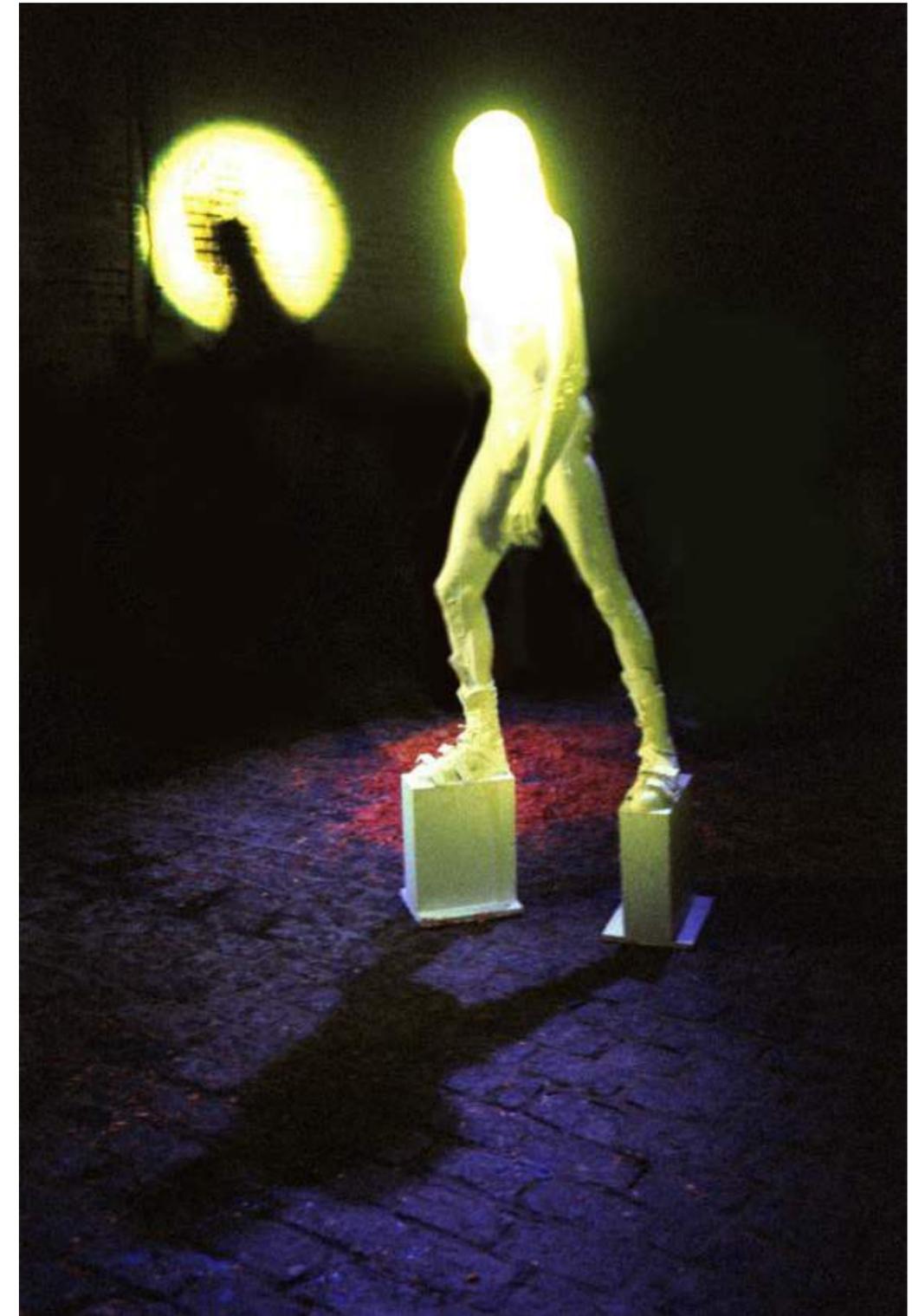
2013 - 2015



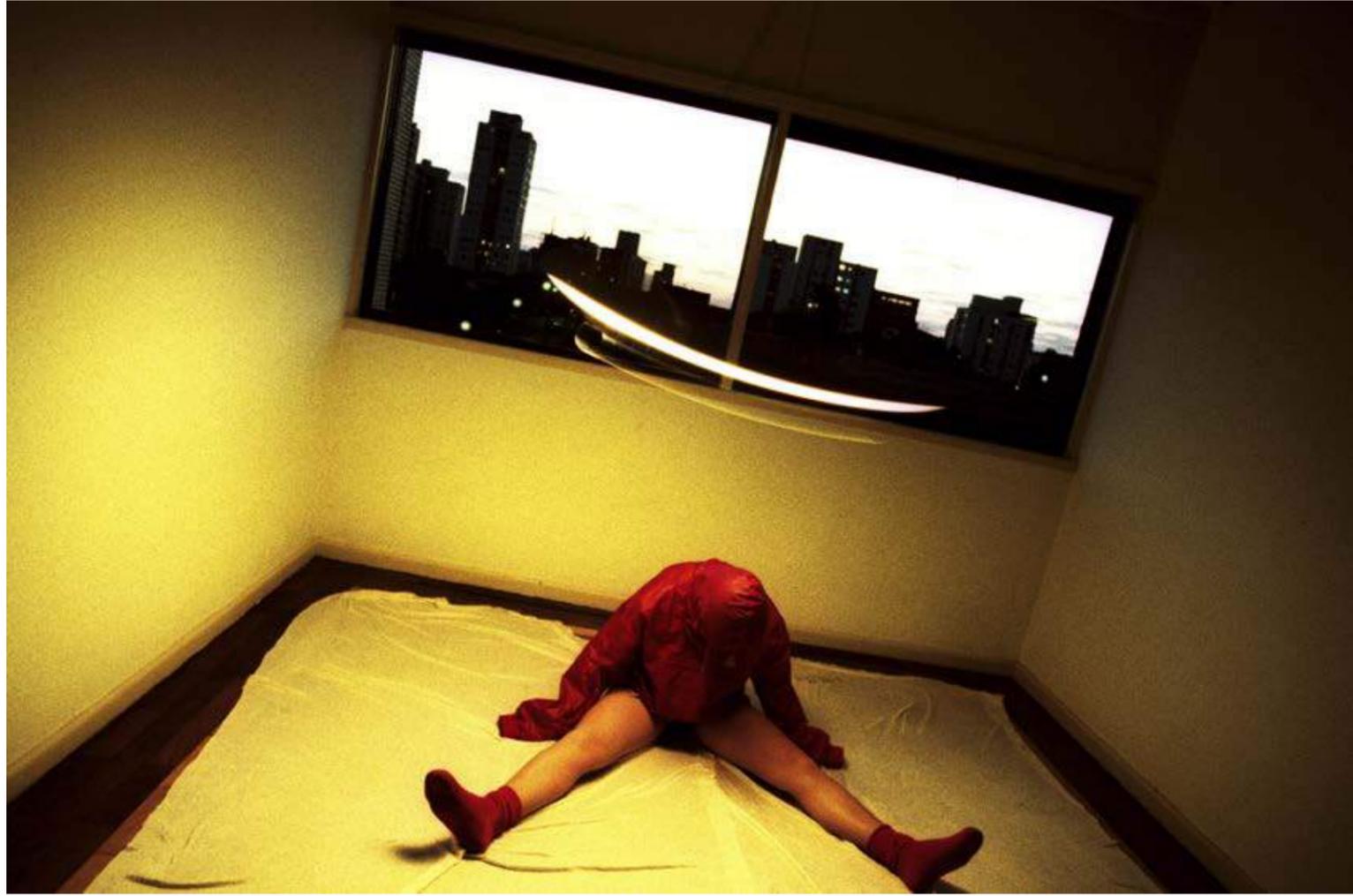


# Transmutantes

[1984 - 2015]



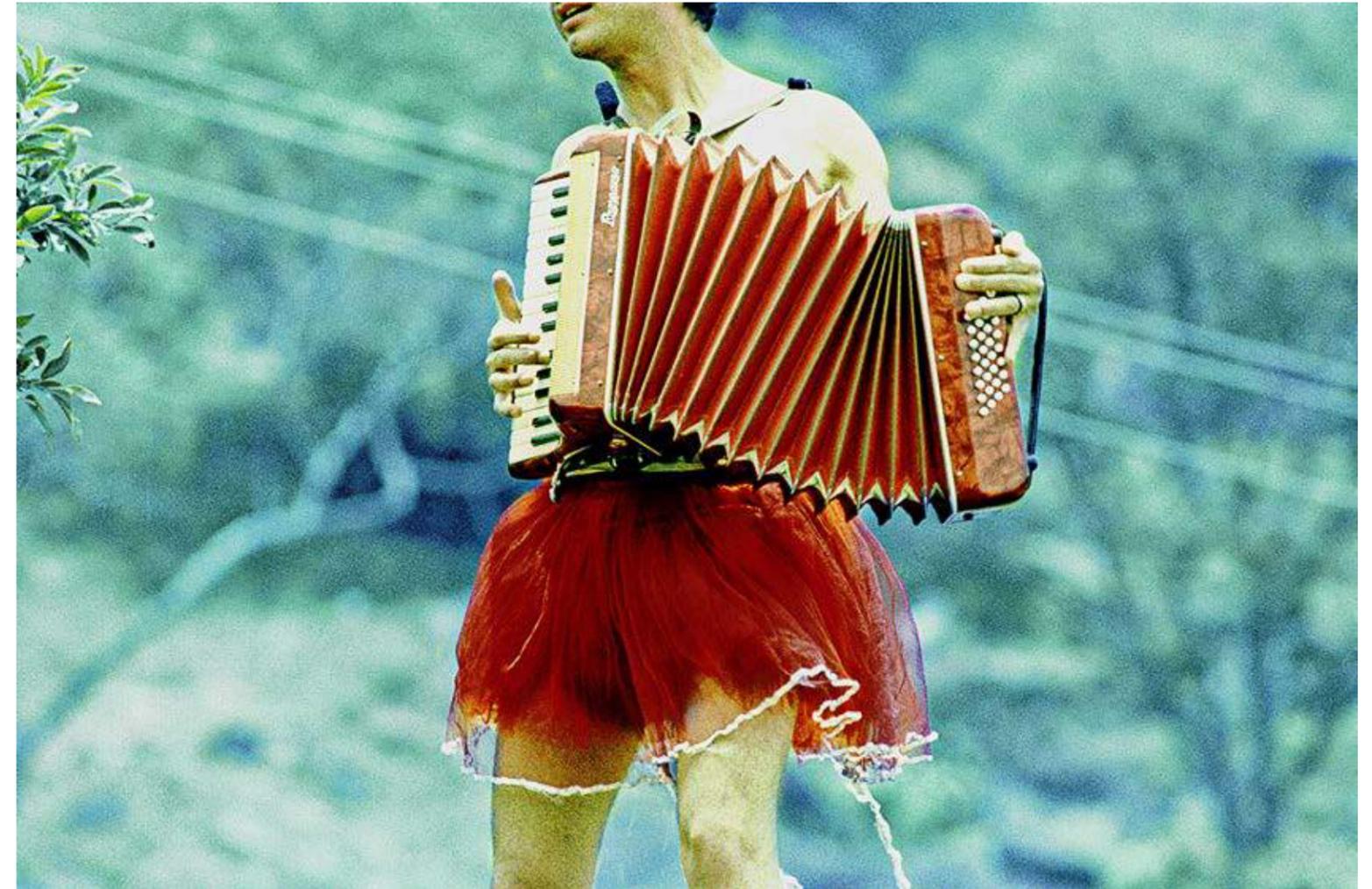






# Nefelibatas

[1989 - 2015]







# Ballerinas

[1991 - 2016]



1991



# São todos filhos de... Deus

[1994 - 2000]



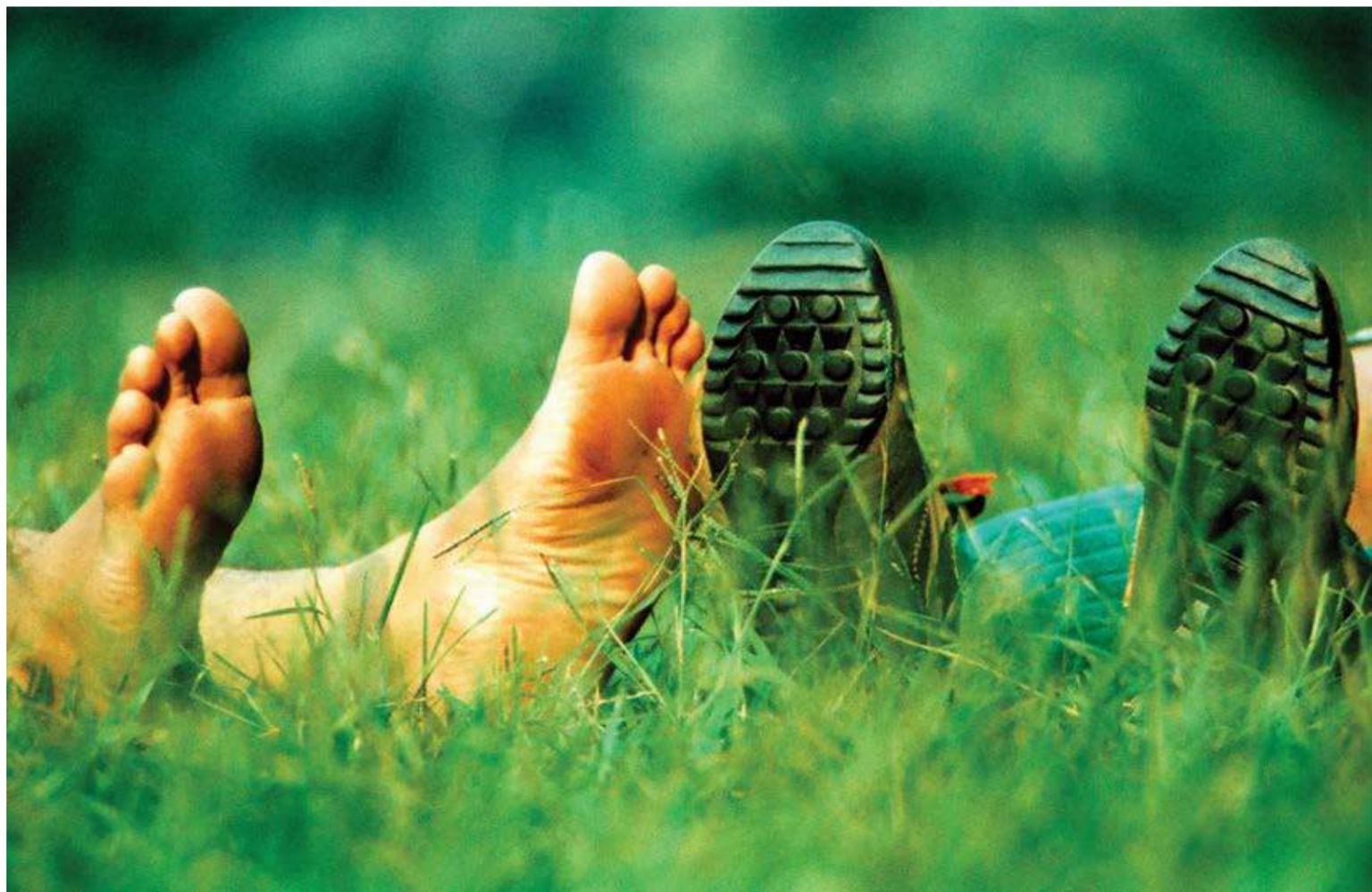


# Atalhos para o Éden

[1994 - 2015]

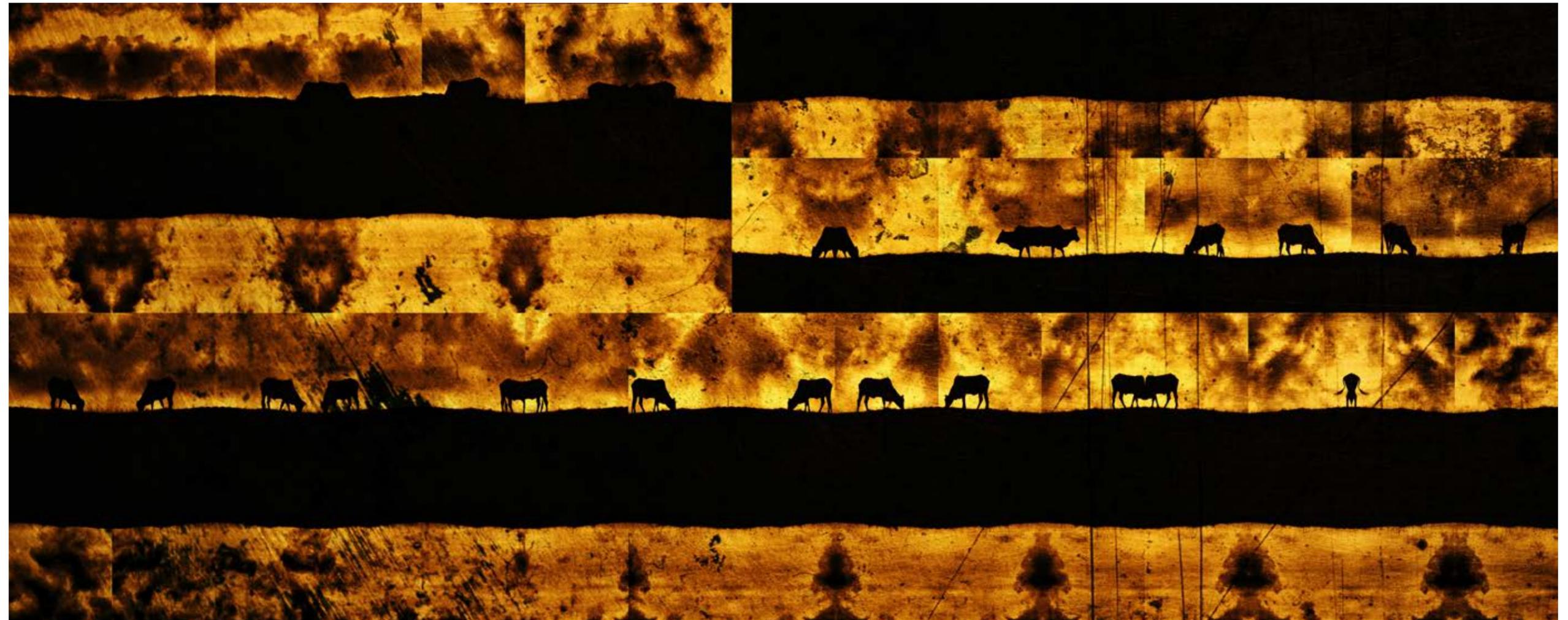






# Recenseamento de iguais diferentes

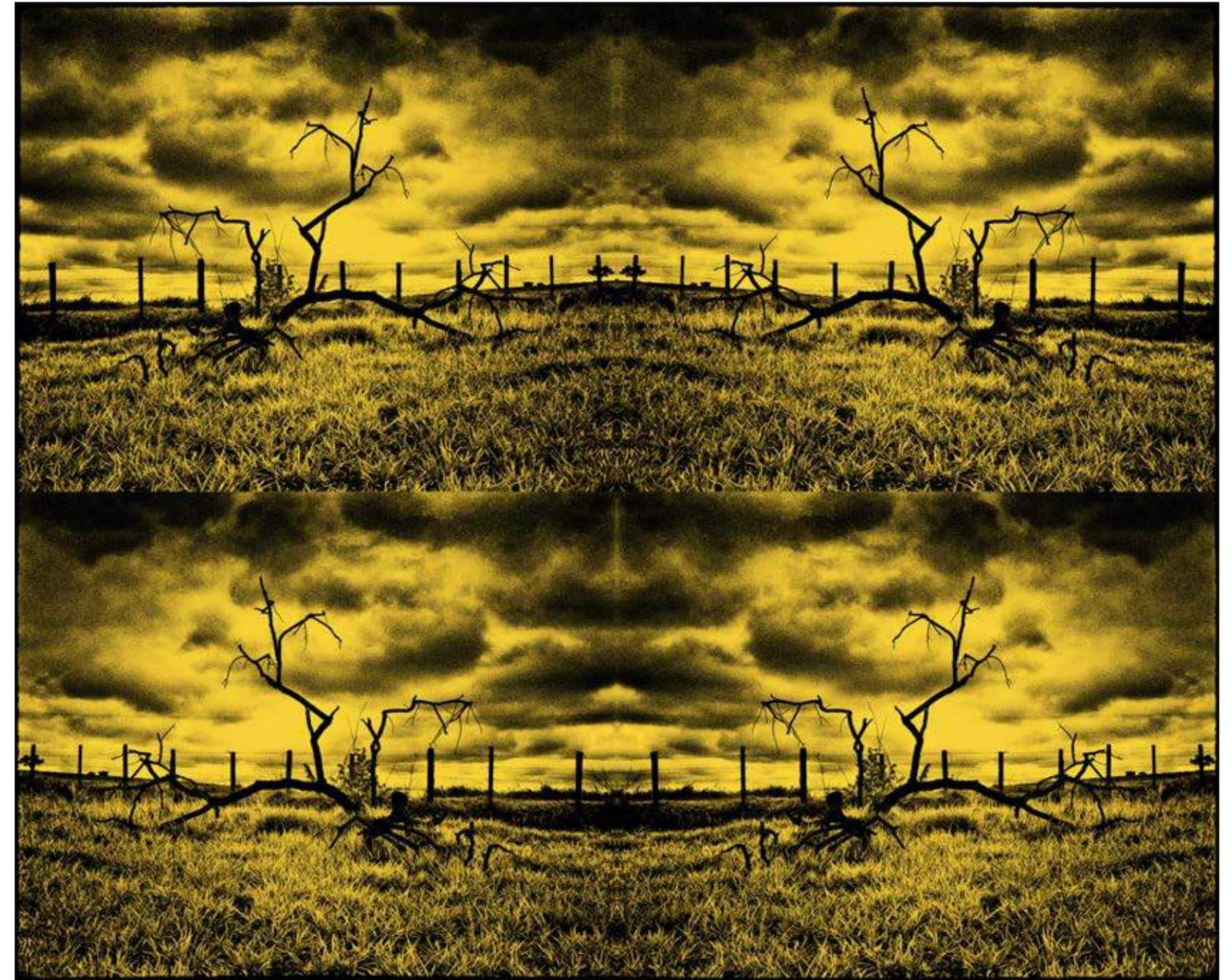
[1998 - 2017]





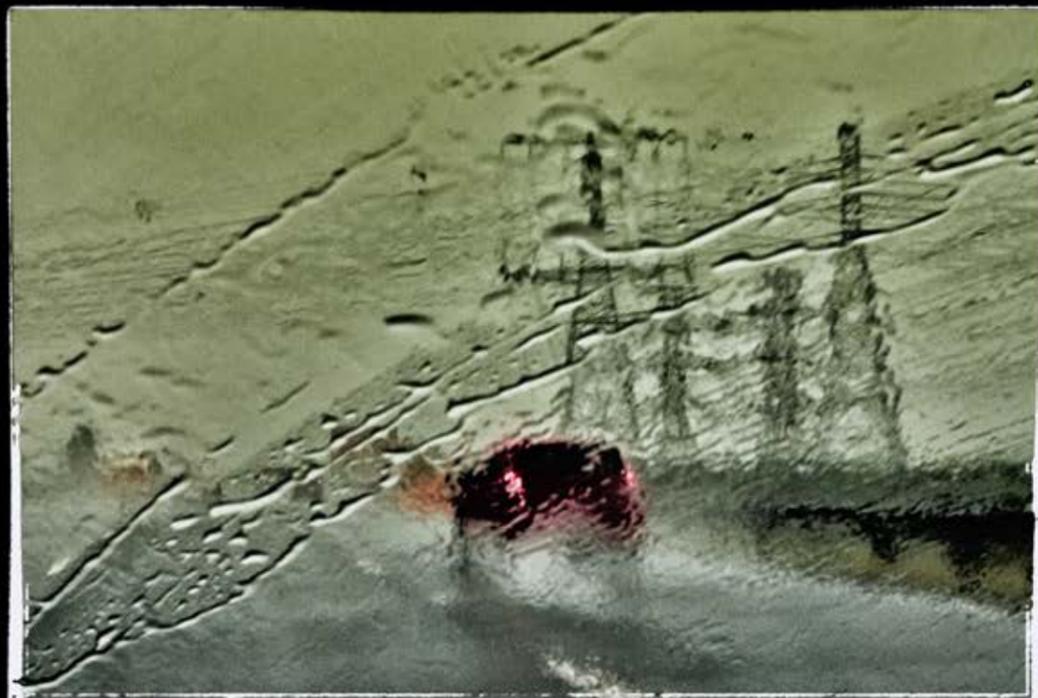
# Fronteiras move-diças

[1996 - 2018]



2004 - 2013





# Quem você pensa que é? Zeroego.

[1999 - 2009]



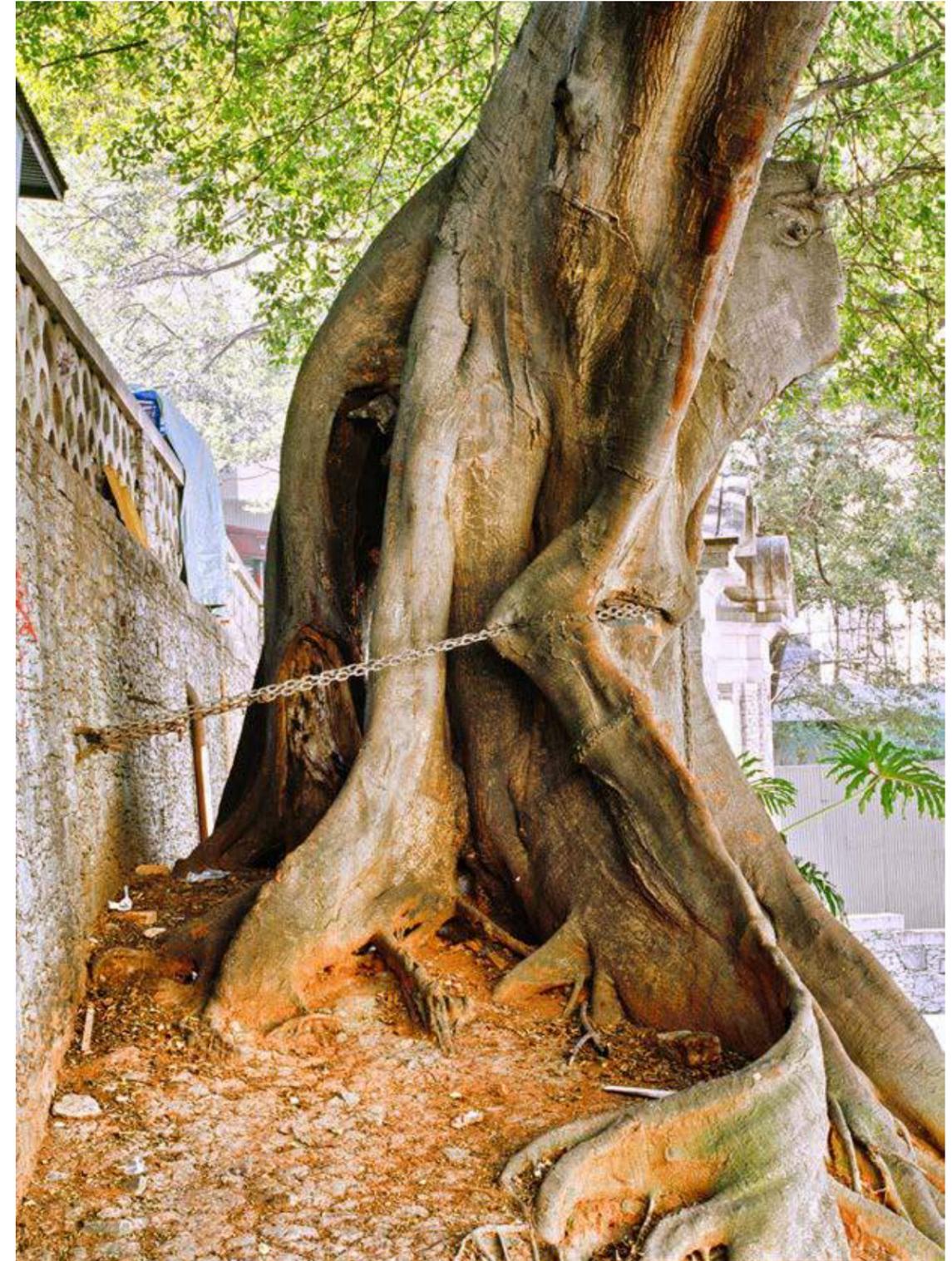
2000





# Tempo estranho fracas estrelas que abato a tiros

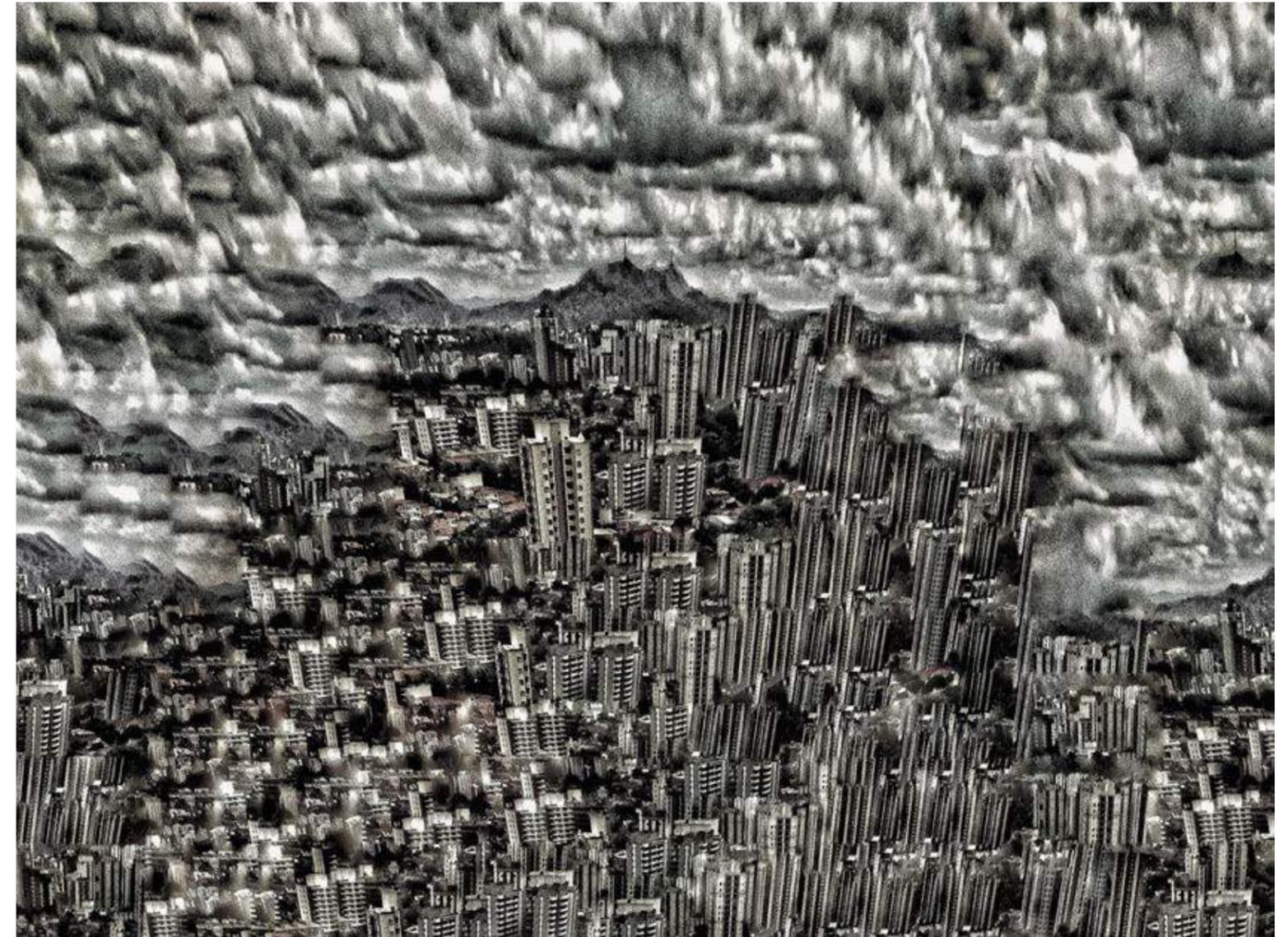
[2001 - 2002]



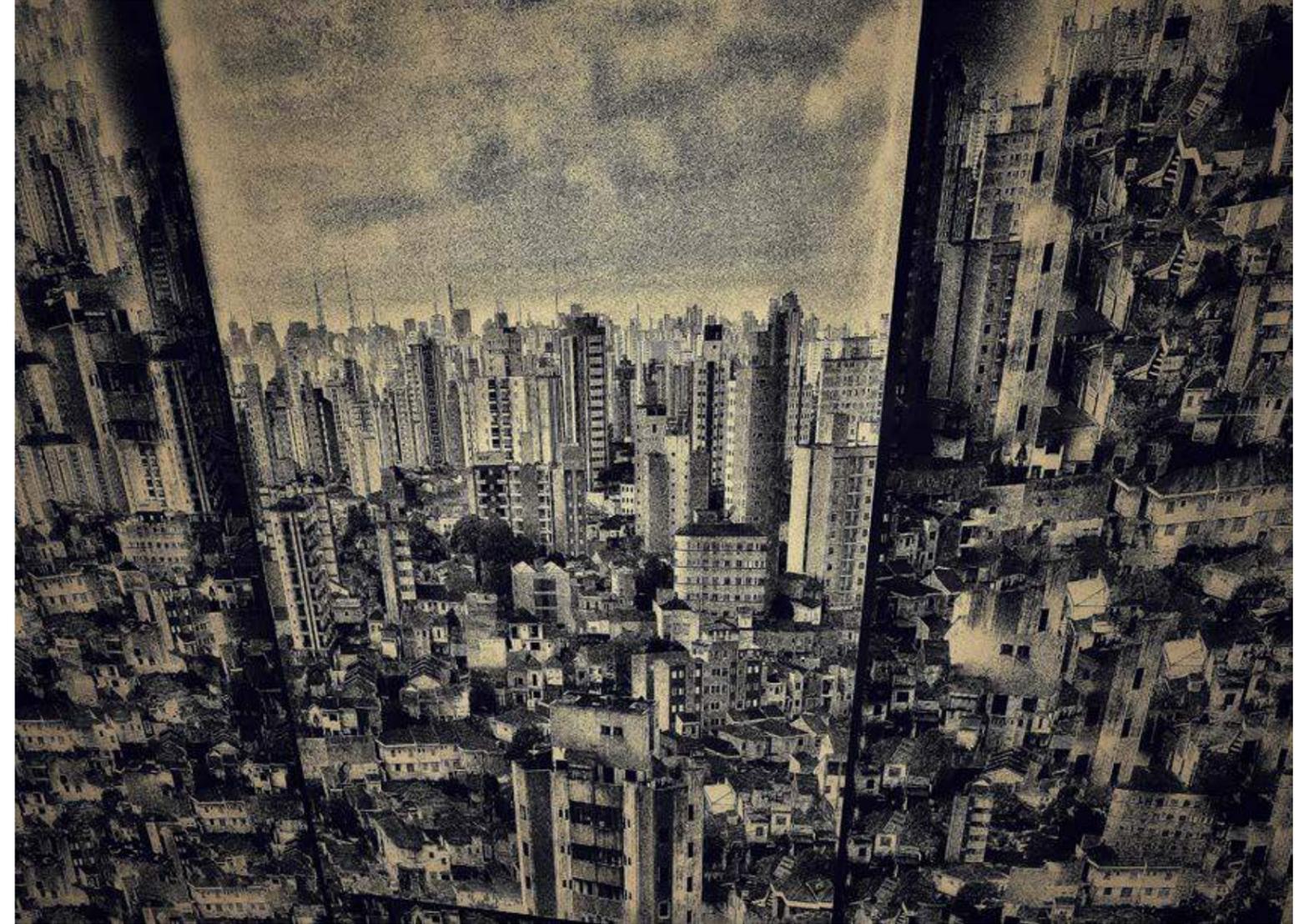
[Tributo a | Tribute to Arthur Bispo do Rosário], 2002

# Tribunal das pequenas alterações

[1984 - 2020]





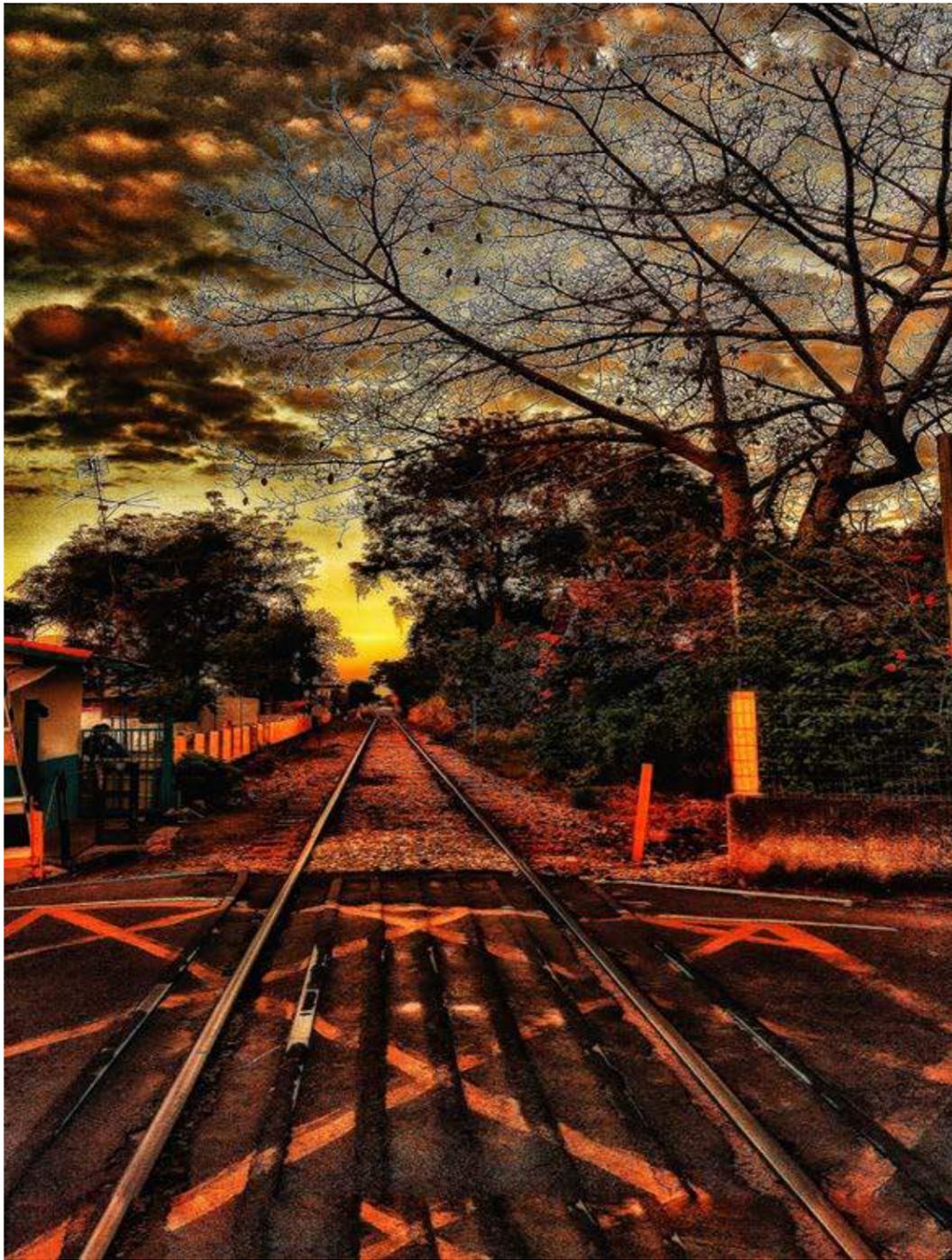


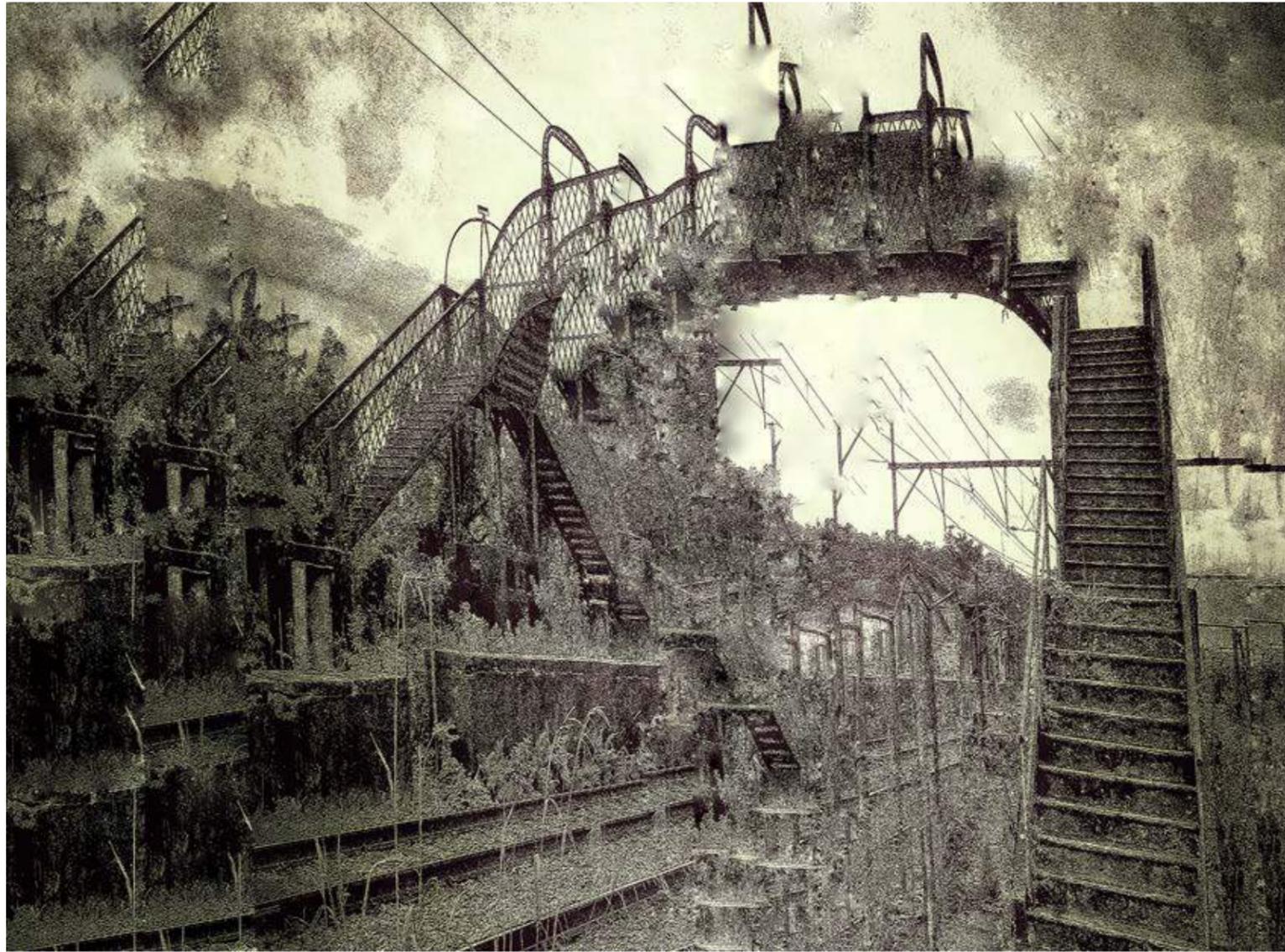
# Andando nos trilhos

[1973 - 2019]



2004-2018





# Resgate da tribo perdida

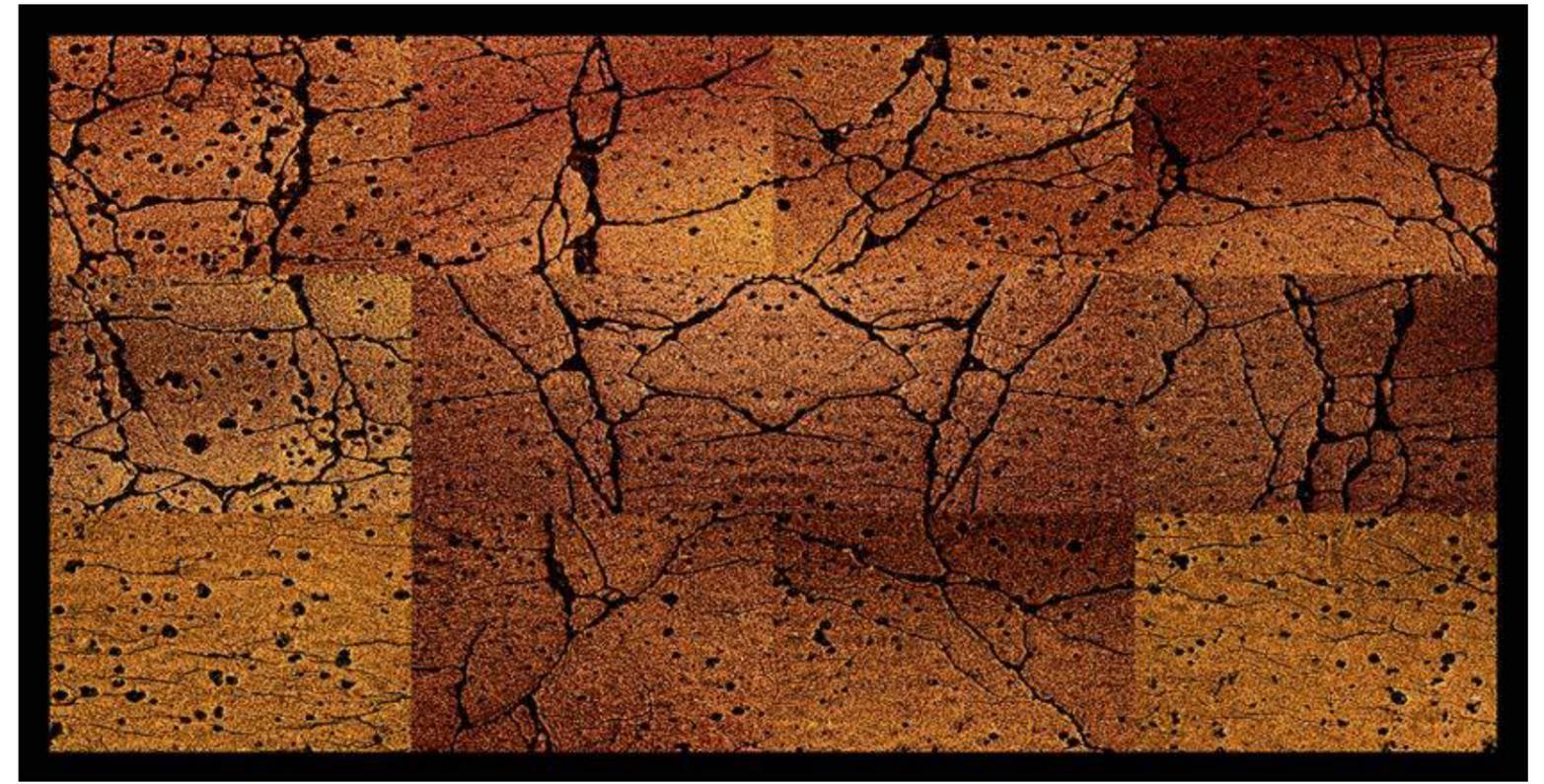
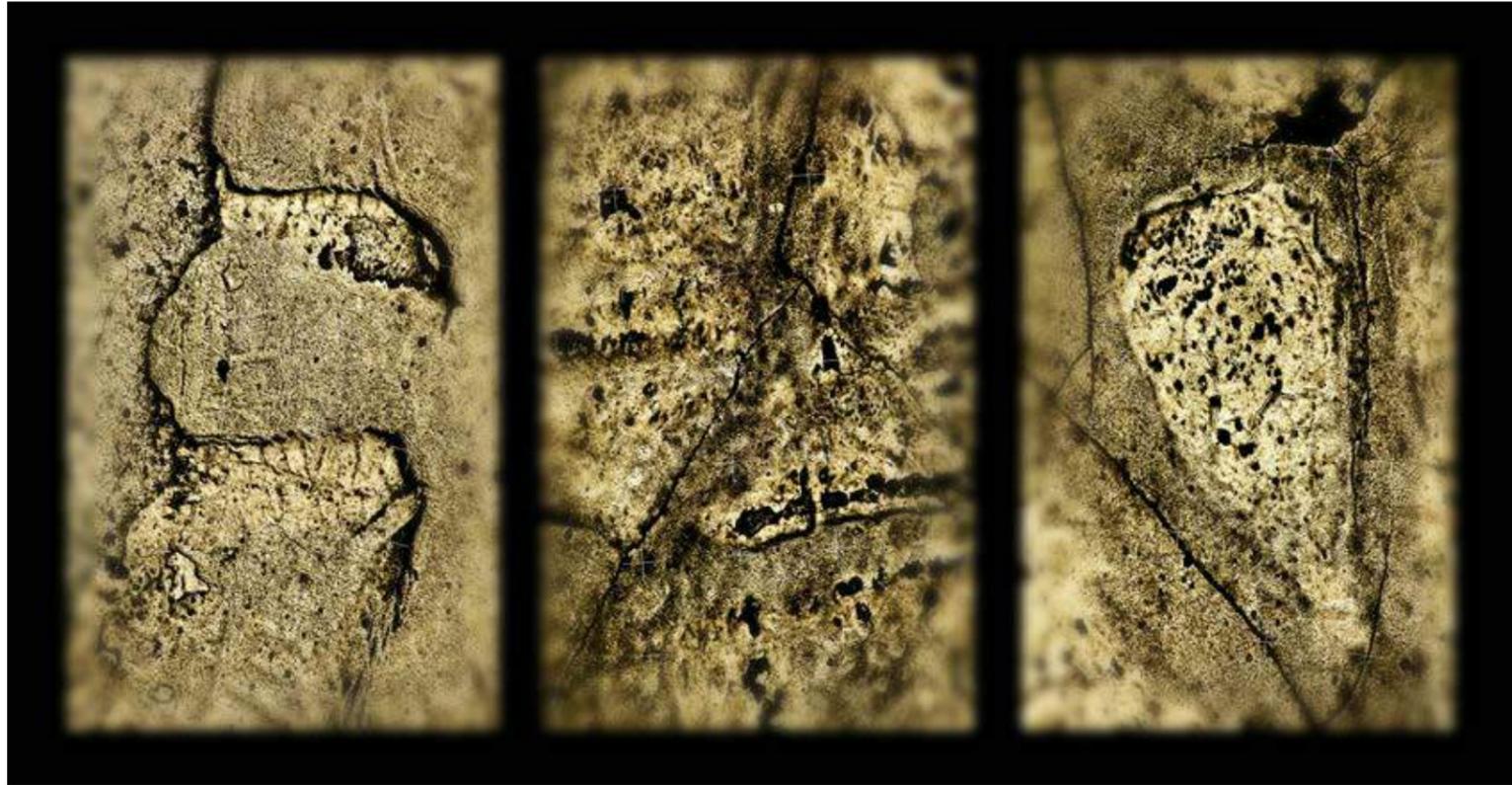
[2004 - 2020]



# Cartografia do andarilho (ex- \_Carto\_Crono\_Arqueo\_Grafia)

[2006 - 2016]

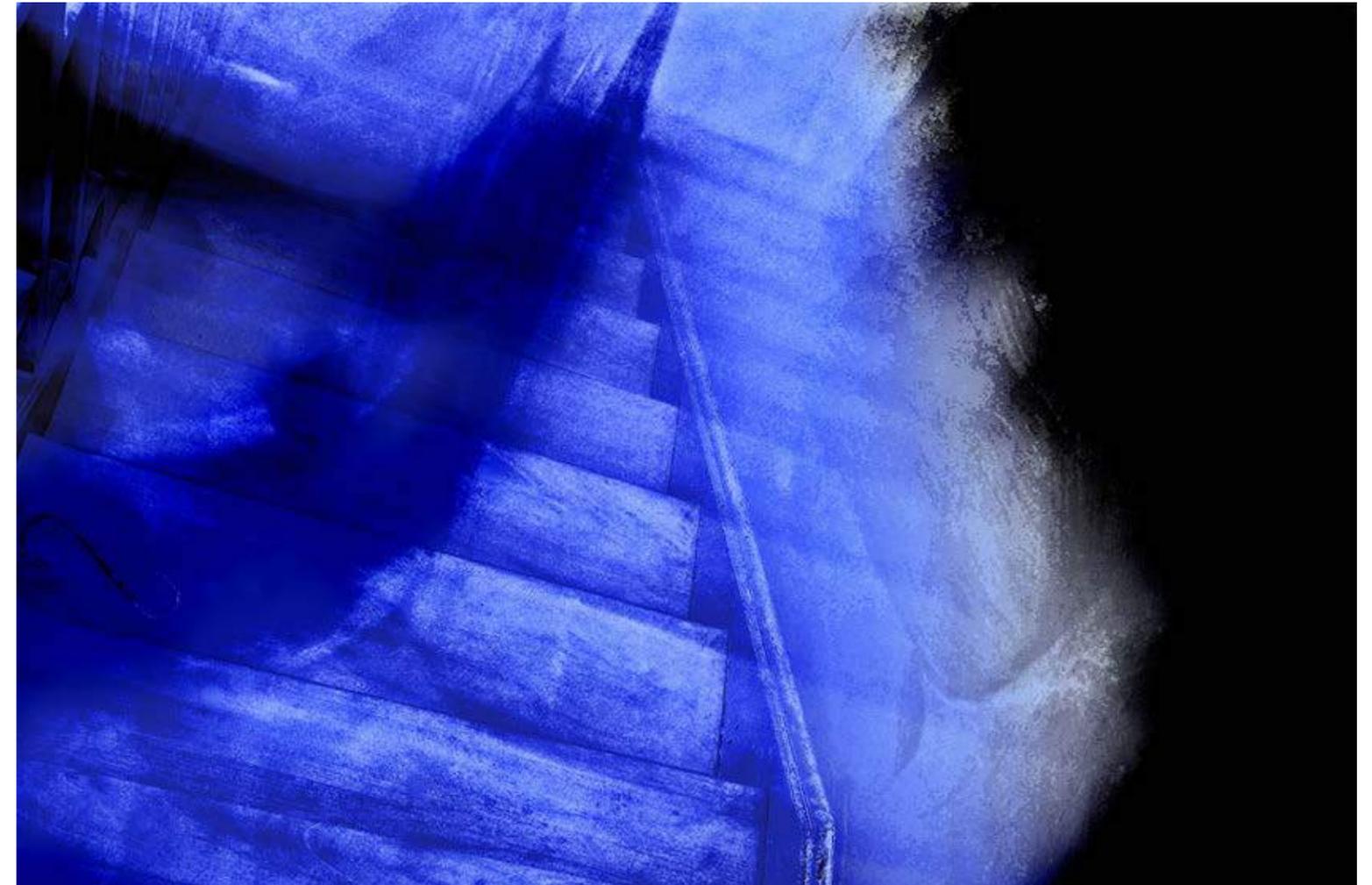






# Thelonious em Atlantis

[2005 - 2017]





# Jornada do alumbramento de Apolo

[2005 - 2018]





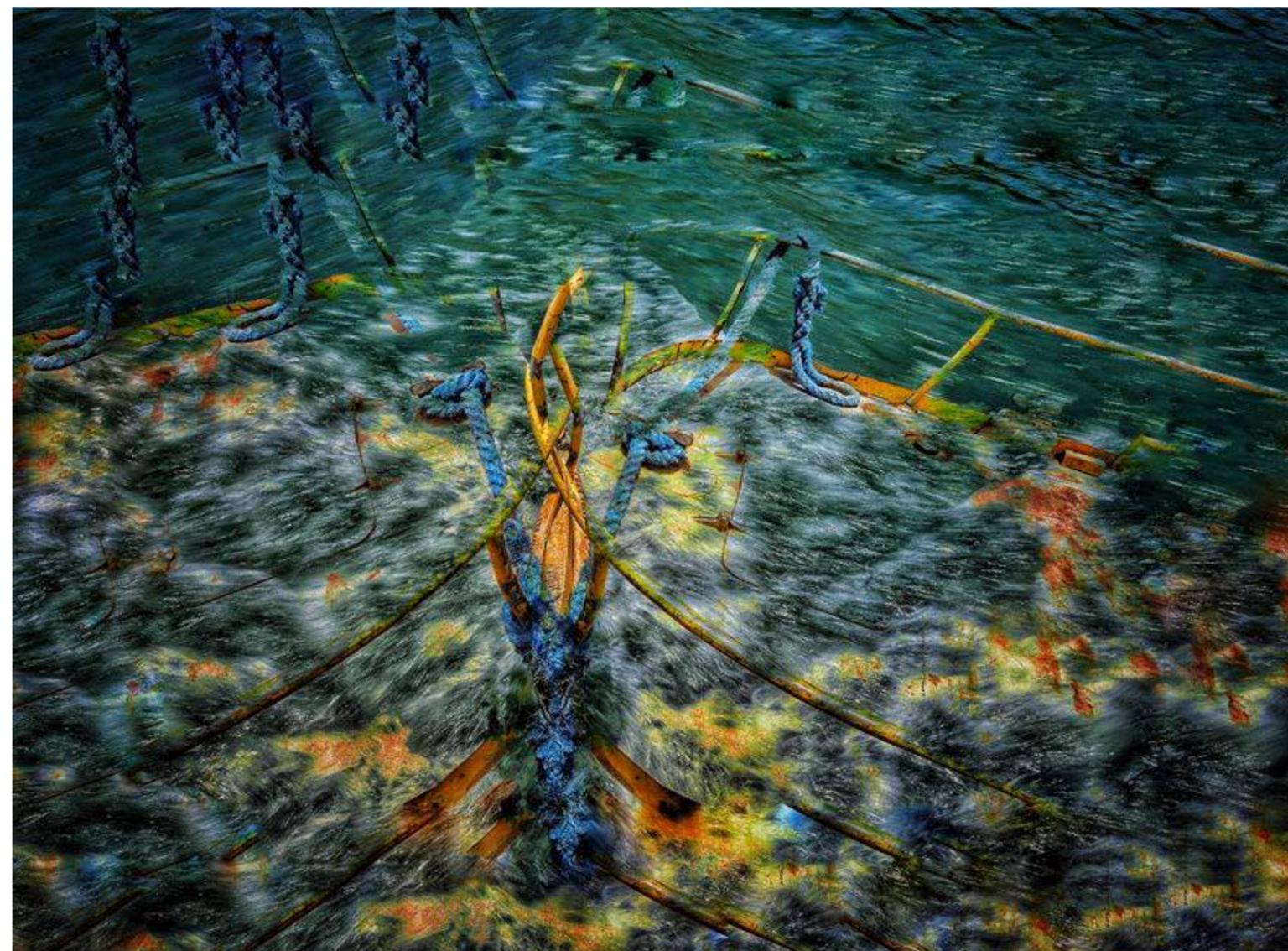
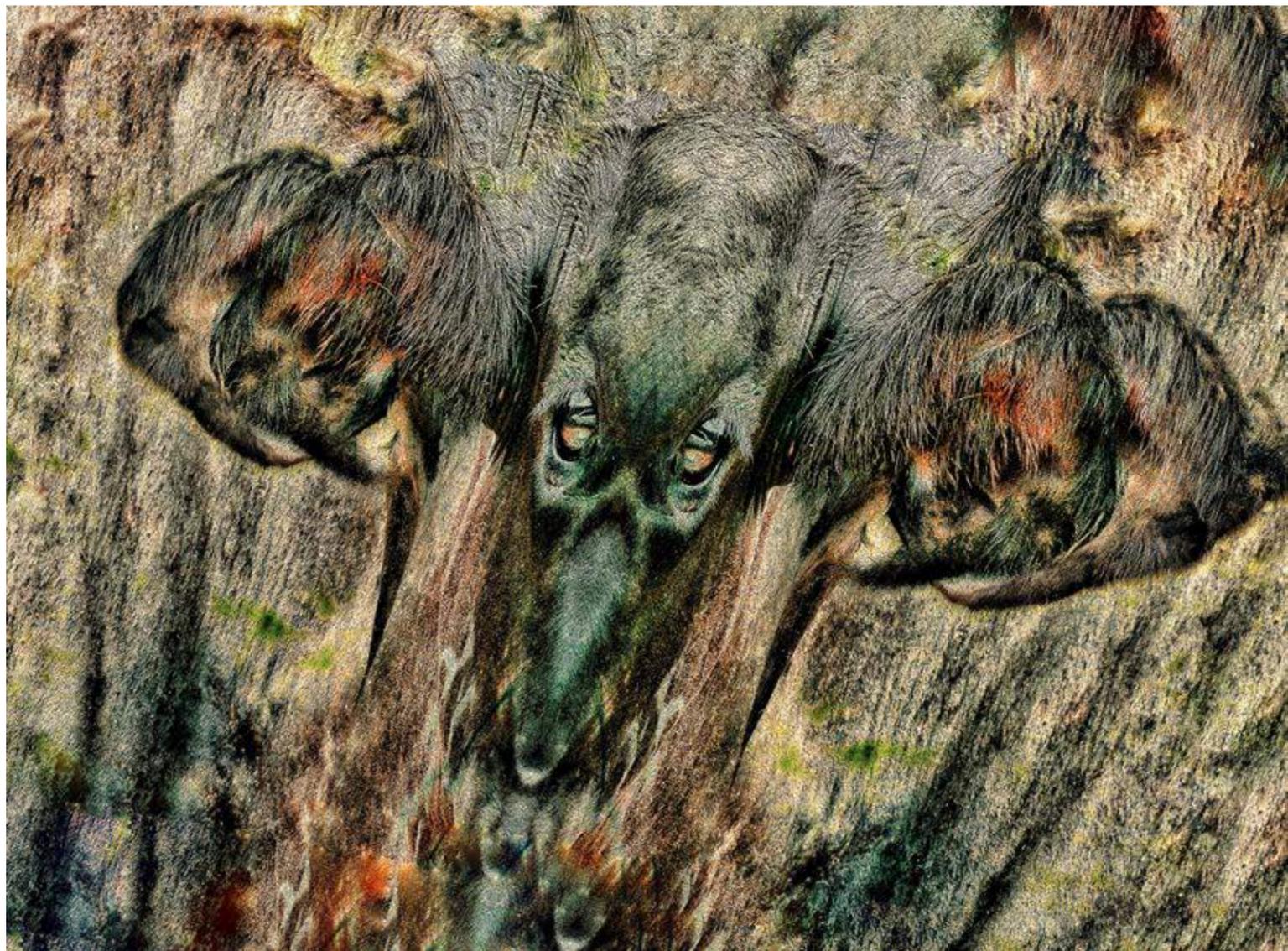


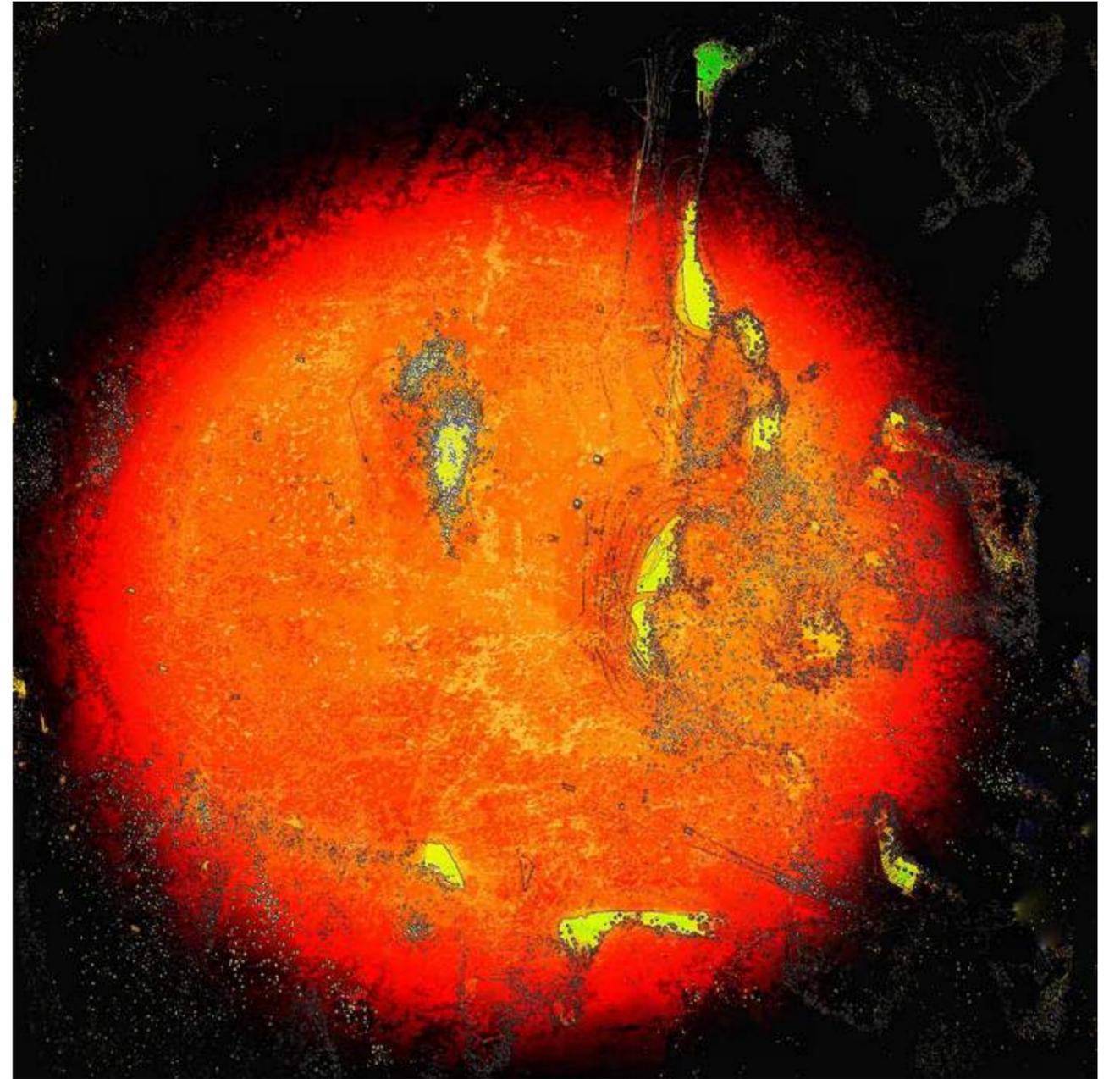
# Achados em Altamira

[2006 - 2019]



2019





# Suíte-celebração, Mulungu Calder

[2008 - 2014]



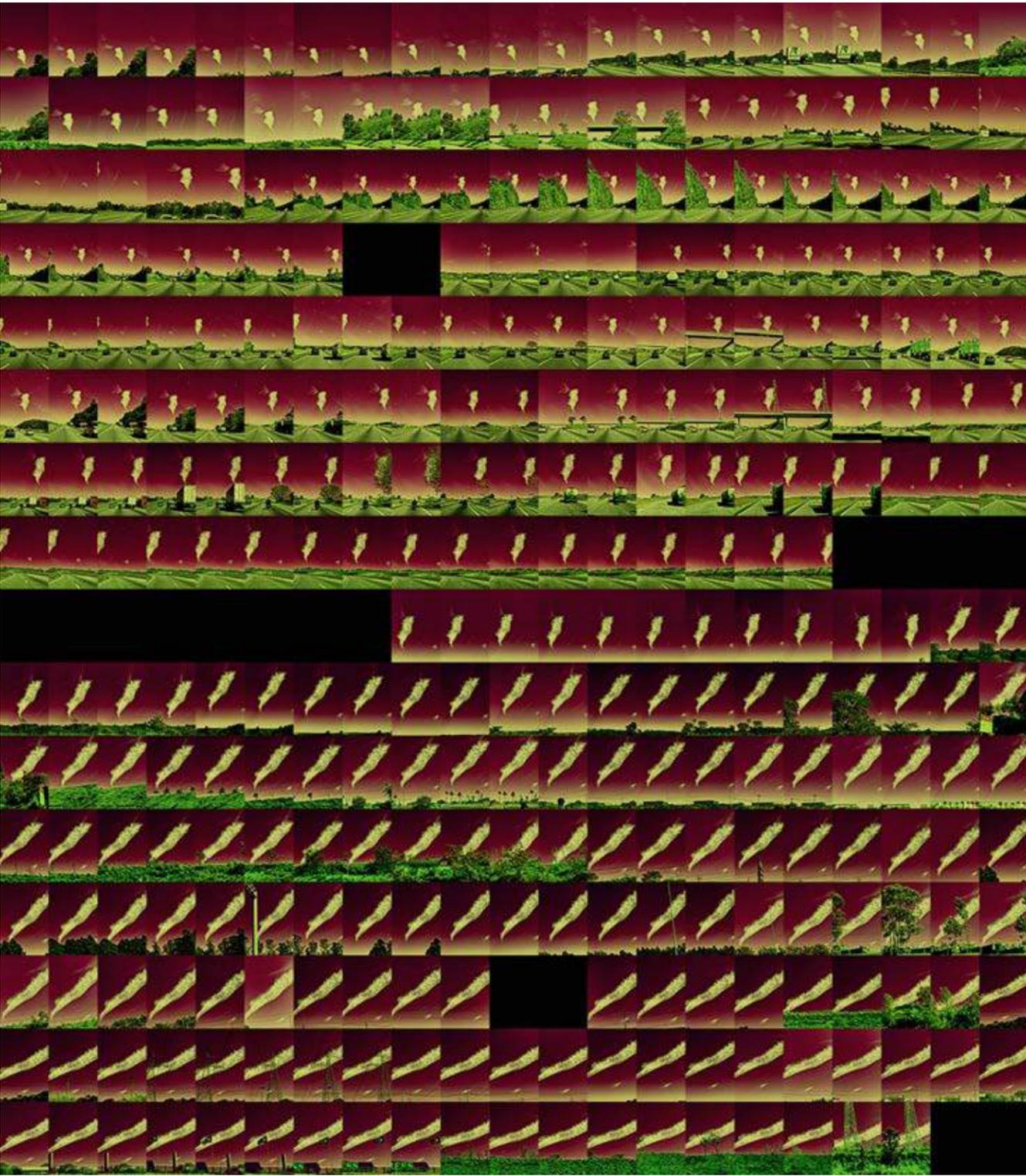
# Celebridades

[2008 - 2017]



# Celestinas

[2018 - 2017]





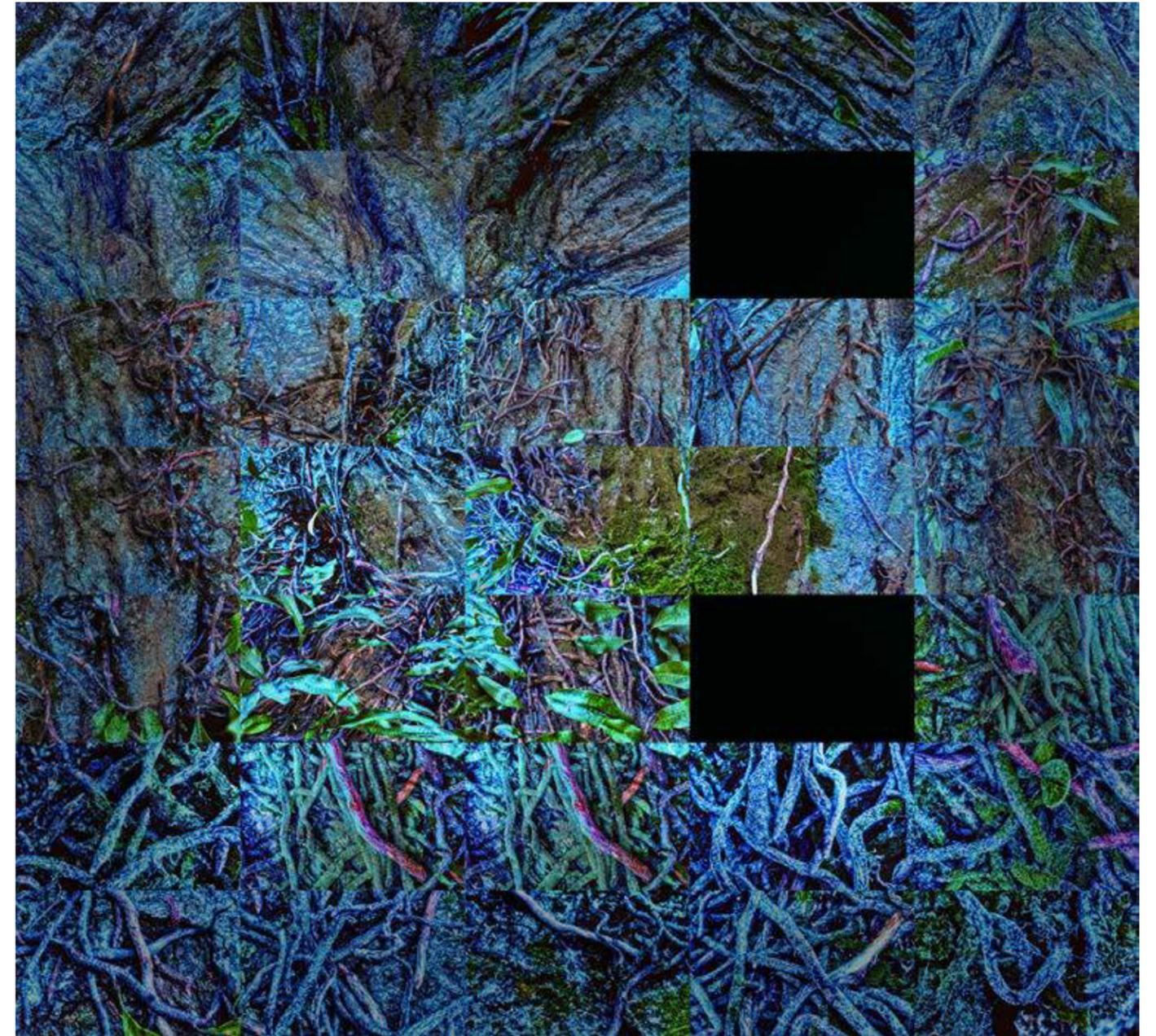
# Carrossel para um Kubrick solitário

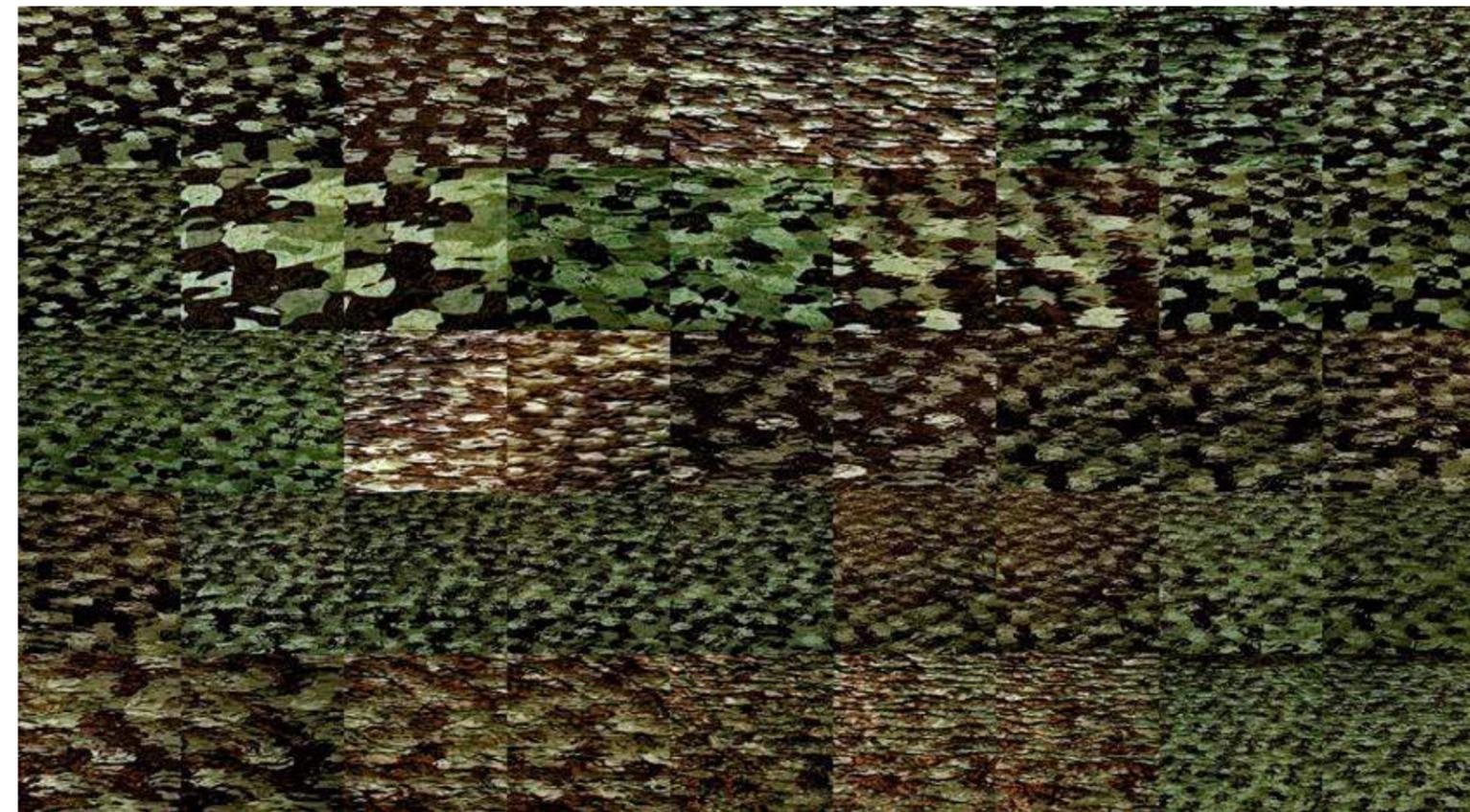
[2008 - 2017]

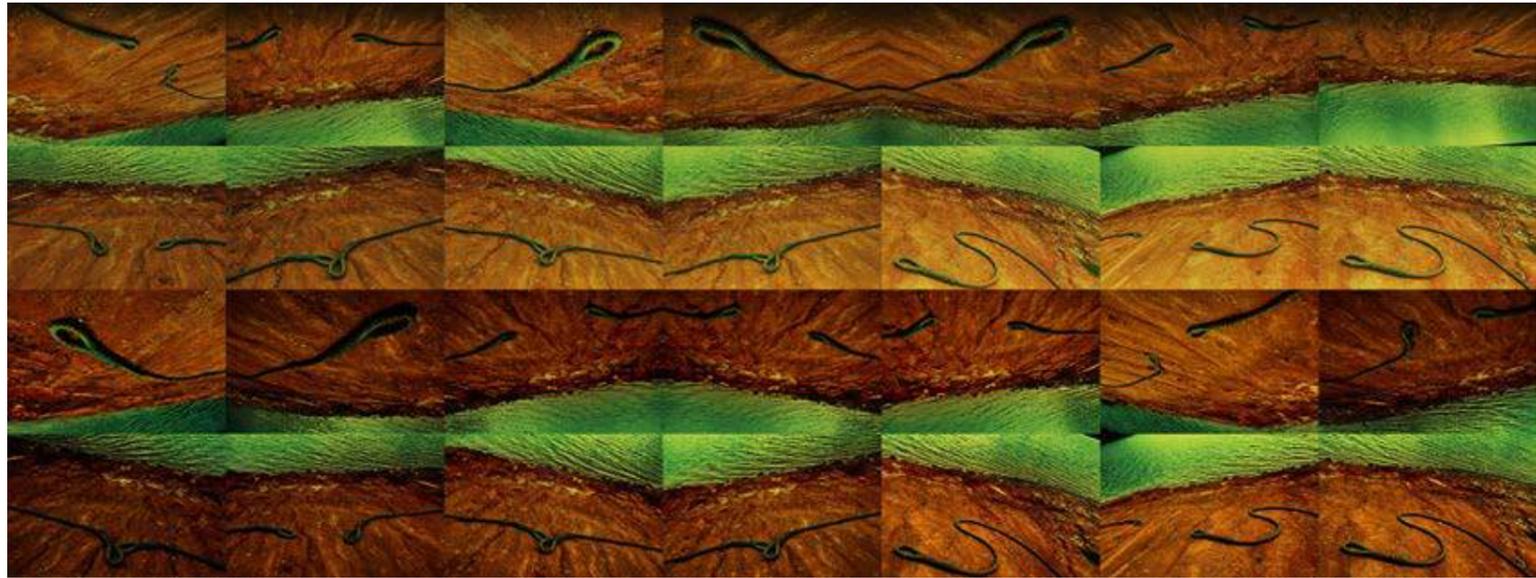


# Movimento réptil

[2008 - 2017]



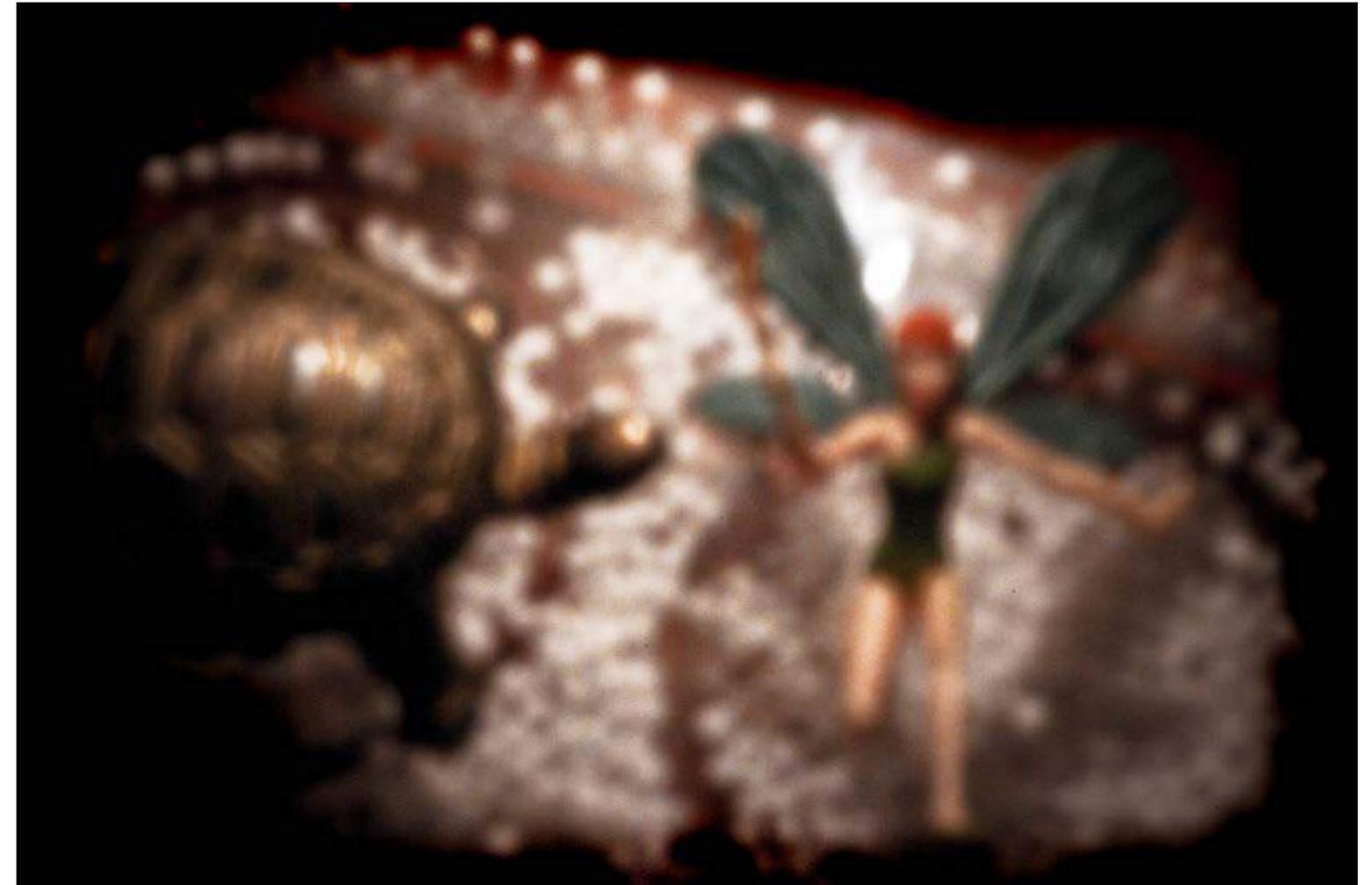




# Cenas de convívio

[2009]

[Pinhole digital]







# Caleidoscópicas erráticas

[2009 - 2017]

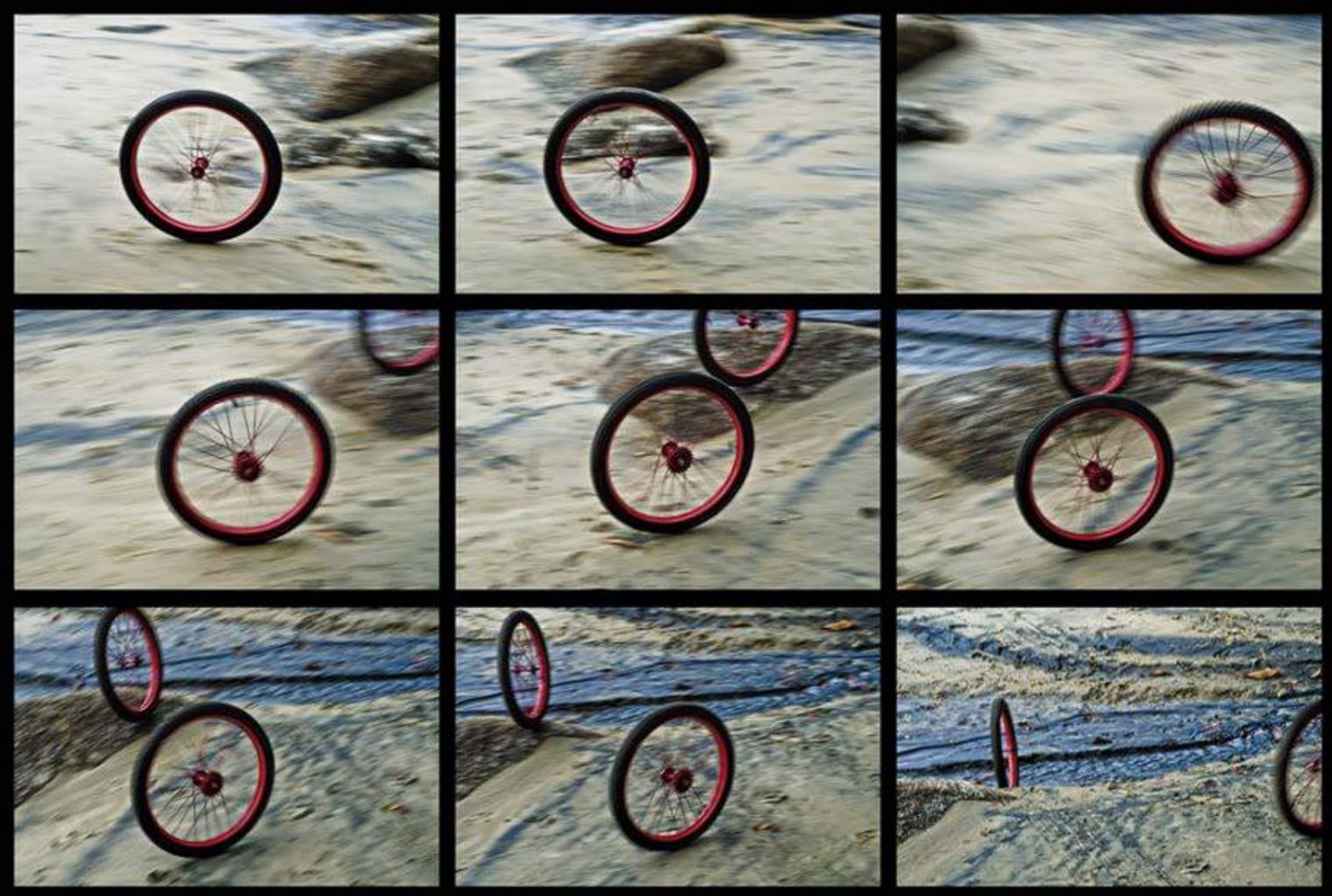






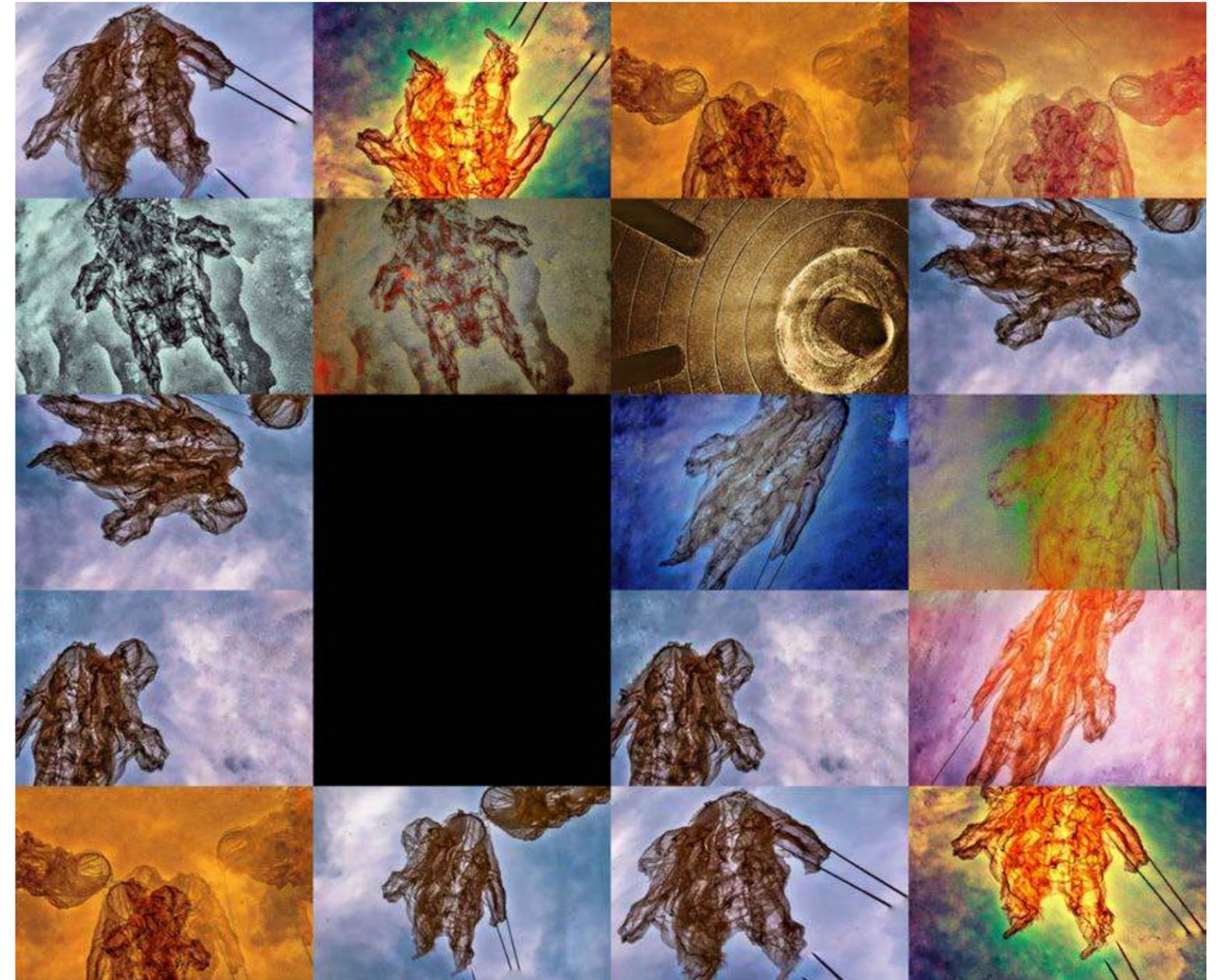
# Falange ciclope

[2010 - 2017]



# Argonautas

[2013 - 2019]

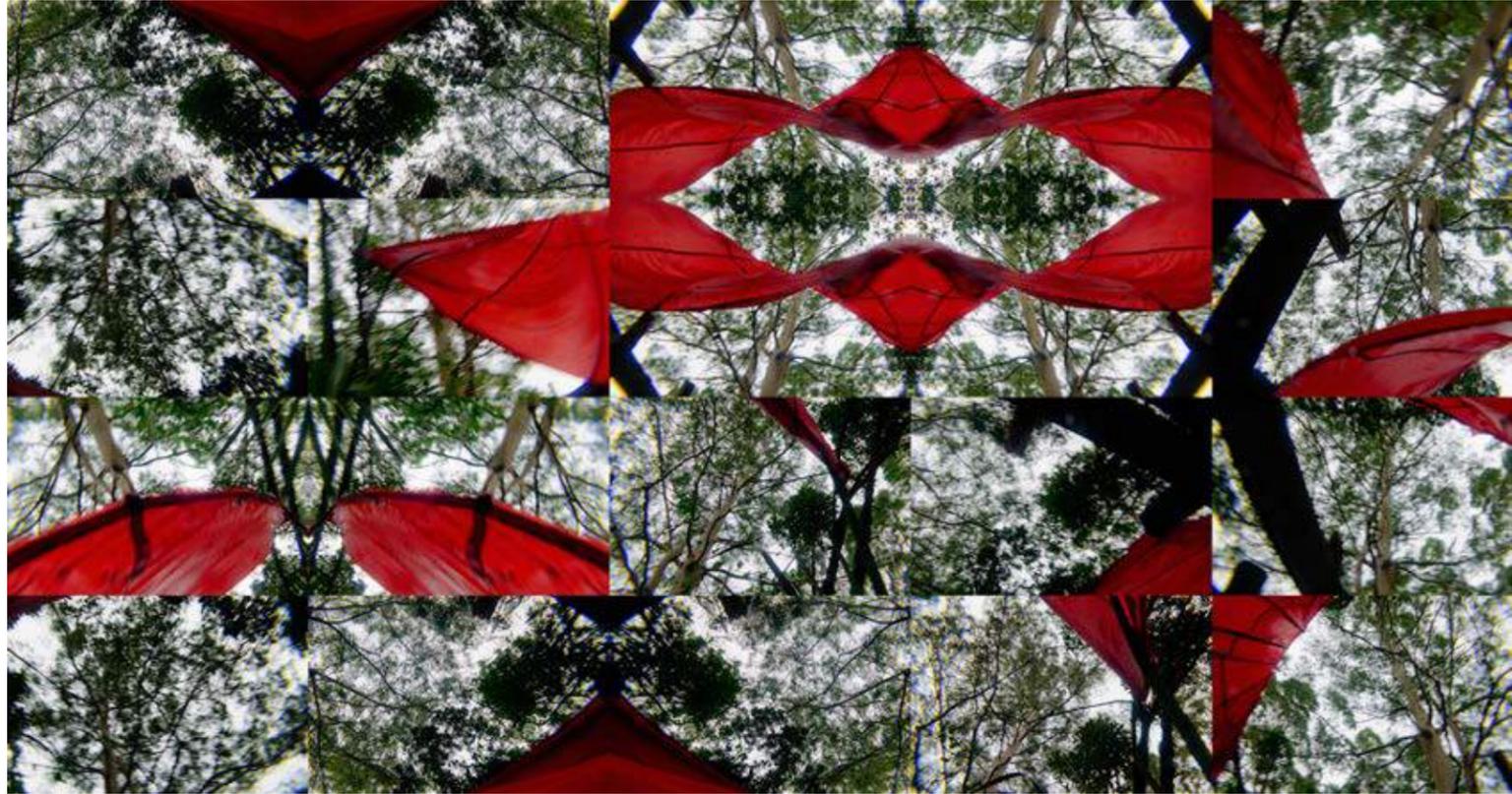


2013-2019

# Fuga escarlata

[2013 - 2016]



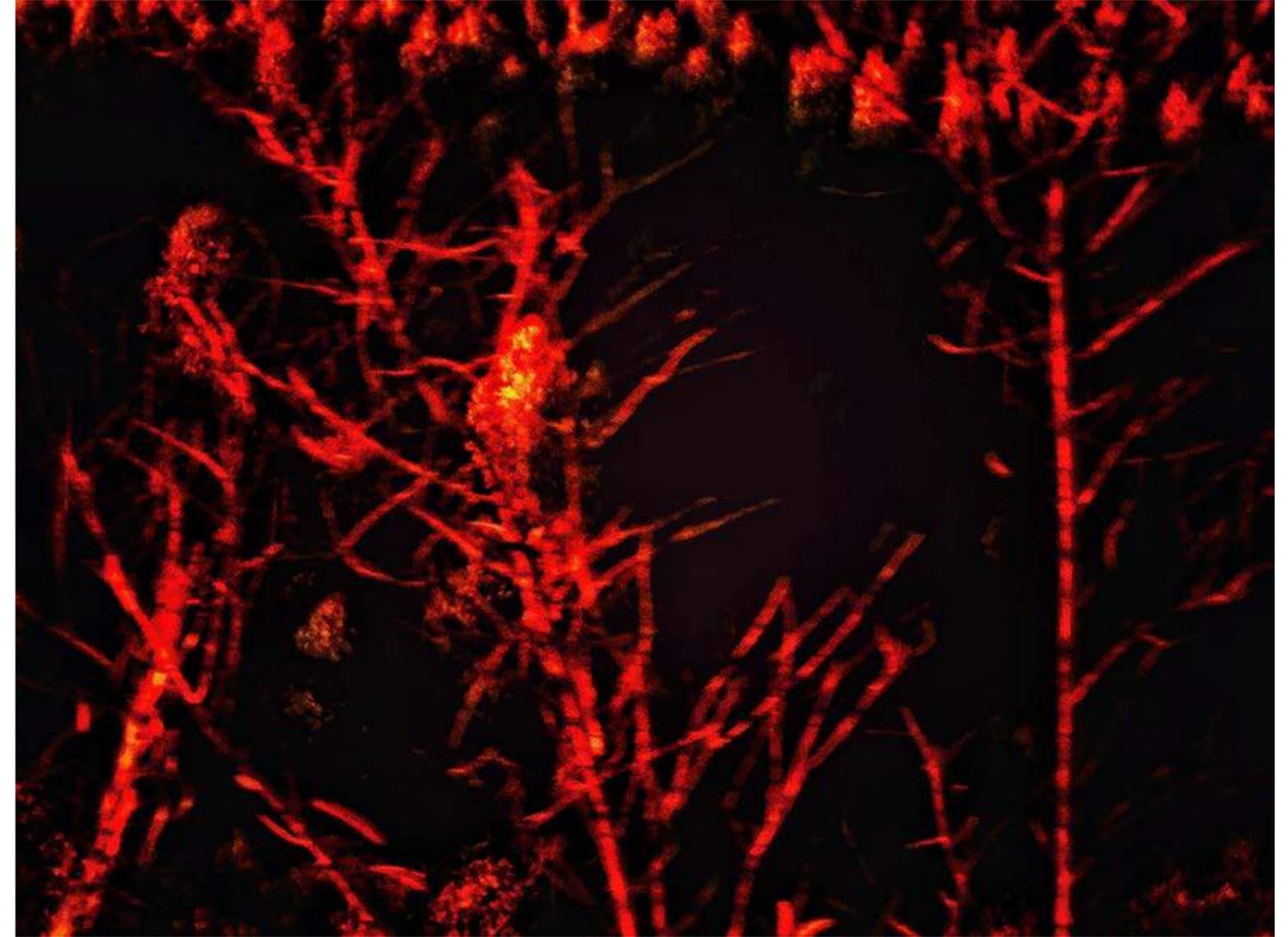


# Inquietante naturaleza escarlate

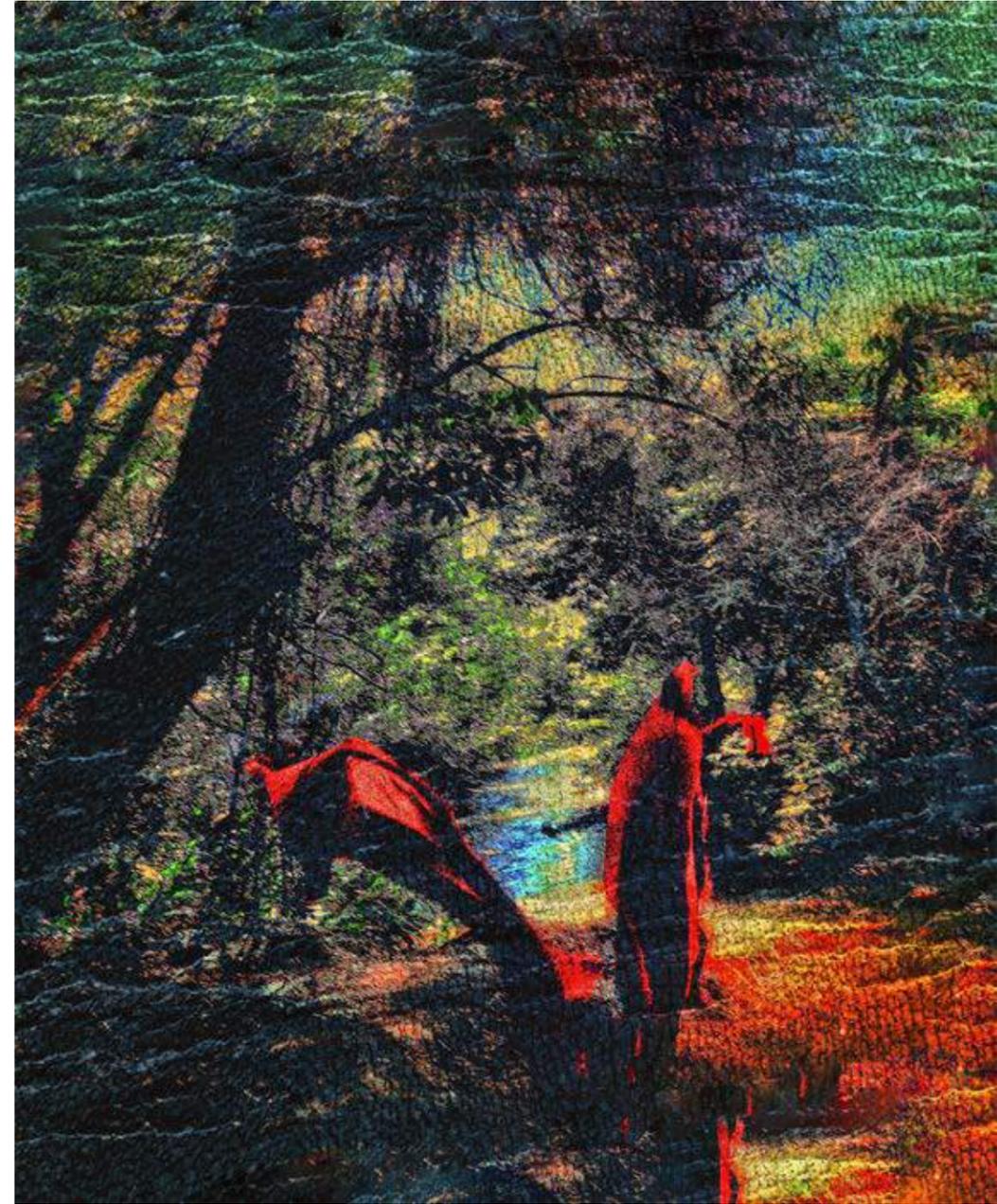
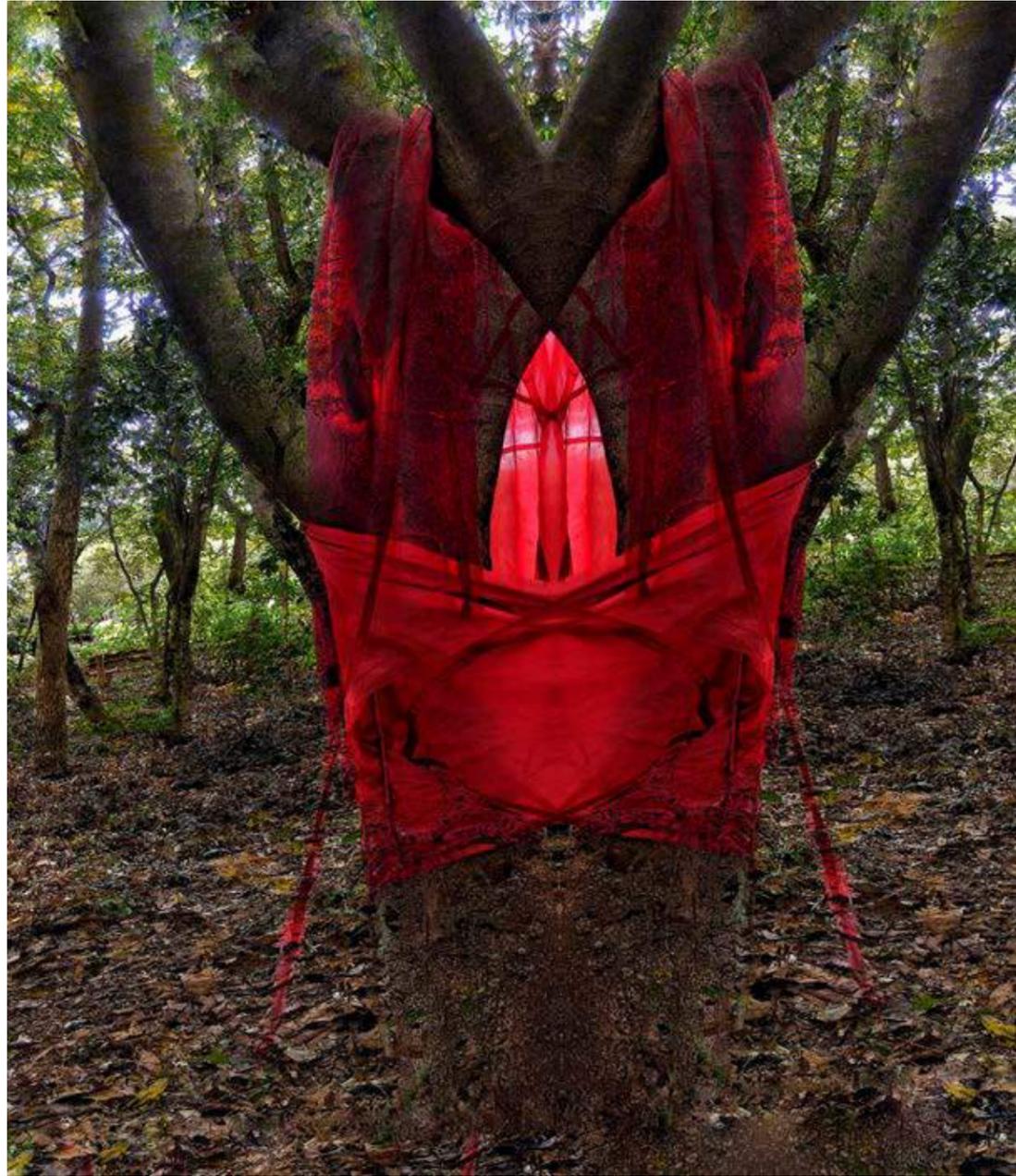
[2014 - 2019]



2017







# Condomínio

[2017]





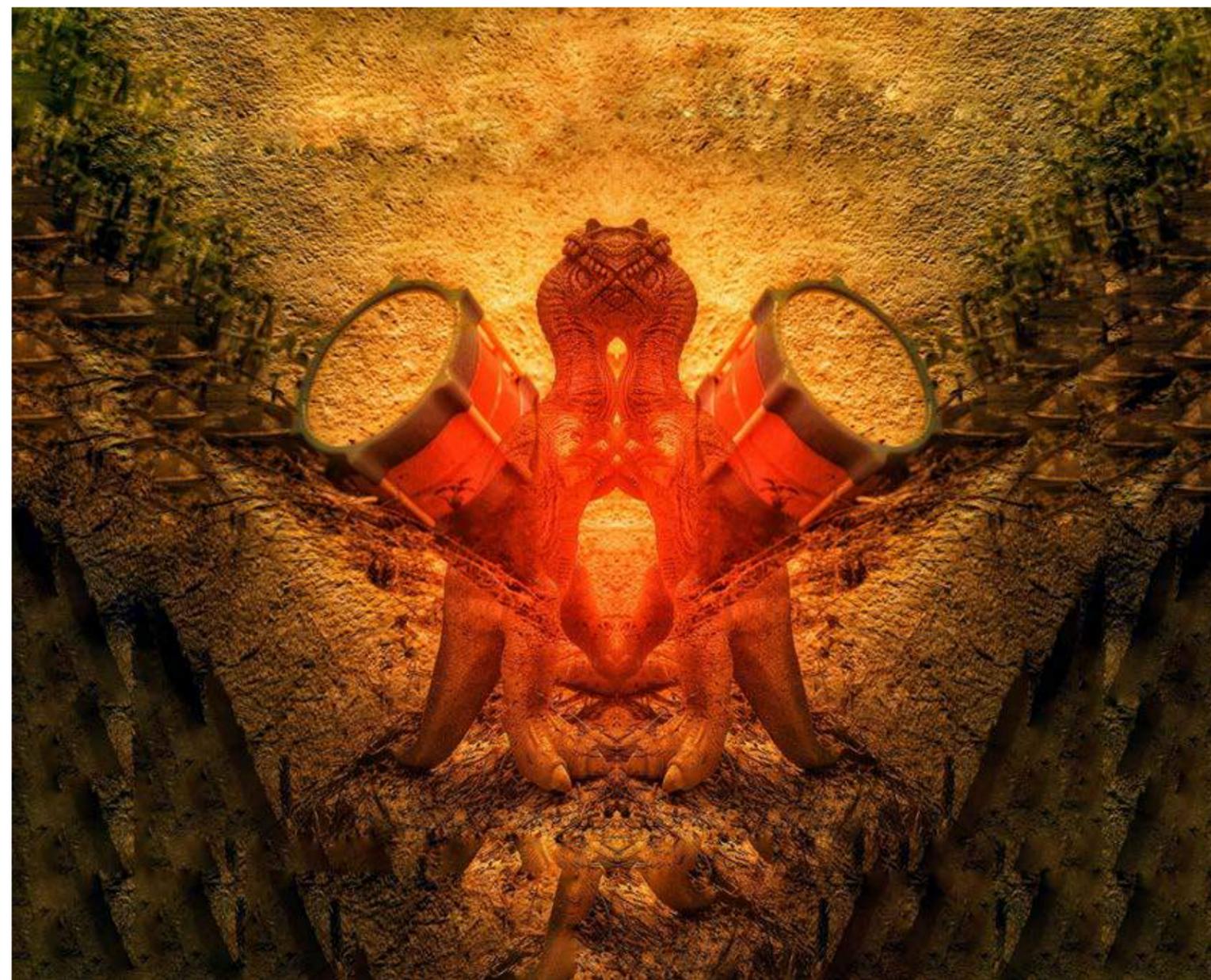
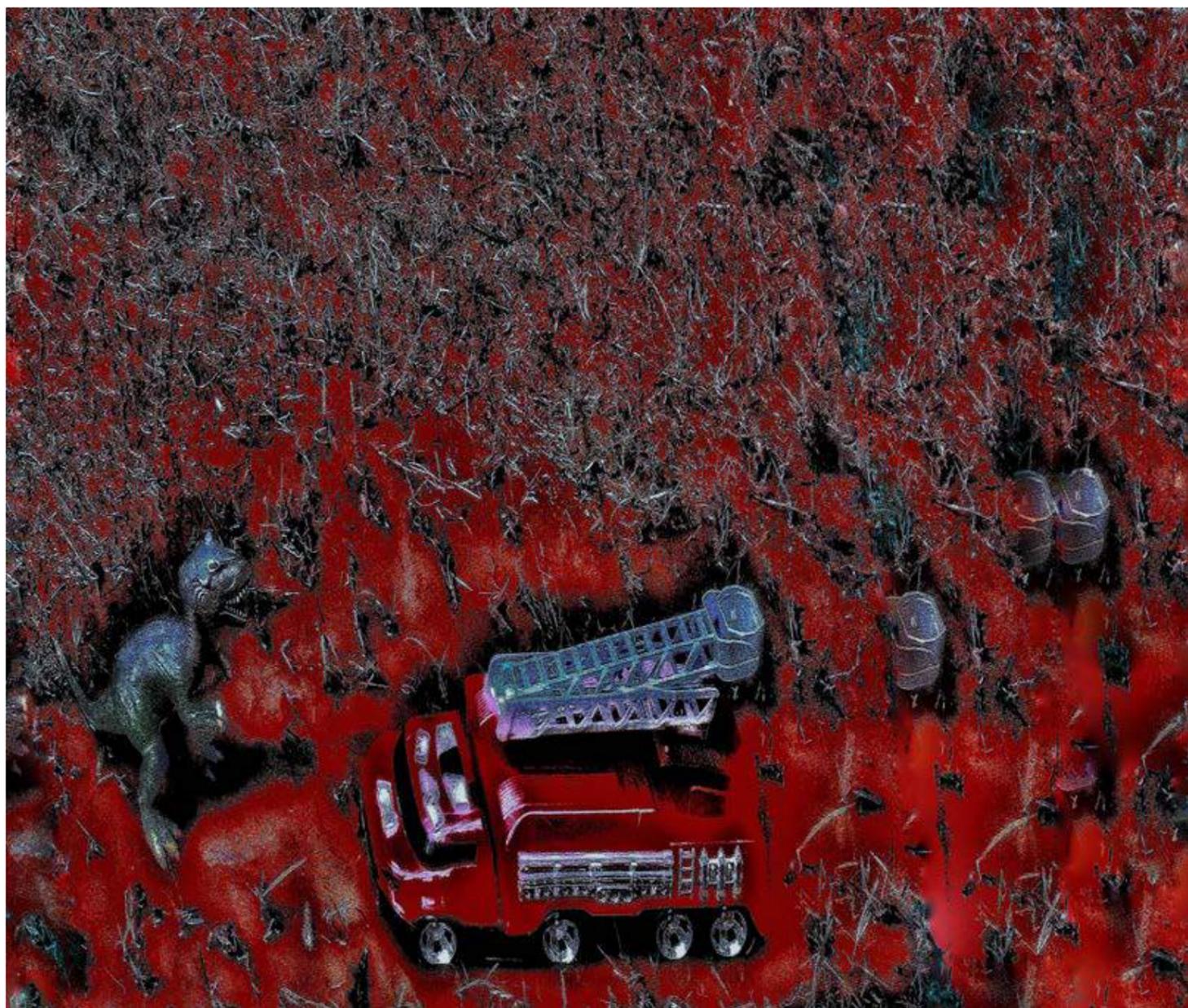


# McPrear visita...

[2017]



"David Lynch", 2017





# GRANDE AQUÁRIO para pequenos tubarões

[2017 - 2018]



2018





# Relação de obras

## Exhibition Checklist

### **Vida em Marte** [1973 - 2018]

p. 53, 2013 - 2015; p. 54, 2018; p. 55, 2012-2018;  
p. 56, 2017 e p. 57, 2018

### **Transmutantes** [1984 - 2015]

p. 59, 1995; p. 60, 1996; p. 61, 1984; p. 62, 1990;  
p. 63, 1991 e pp. 64/65, 1993-2013

### **Nefelibatas** [1989 - 2015]

p. 67, 1989; p. 68, 1991; p. 69, 1991; p. 70, 1991  
e p. 71, 1991

### **Ballerinas** [1991 - 2016]

p. 73, 1991; p. 74, 2010 e p. 75, 2013

### **São todos filhos de... Deus** [1994 - 2000]

p. 77, 1994; p. 78, 1996 e p. 79, 1996

### **Atalhos para o Éden** [1994 - 2015]

p. 81, 1994; pp. 82/83, 2012; p. 84, 1994 e p. 85, 1994

### **Recenseamento de iguais diferentes** [1998 - 2017]

pp. 86/87, 2014; p. 88, 2014 e p. 89, 2012-2015

### **Fronteiras movediças** [1998 - 2018]

p. 91, 2004 - 2013; pp. 92/93, 2004 - 2013  
e pp. 94/95, 2010 - 2013

### **Quem você pensa que é? Zeroego.** [1999 - 2009]

p. 97, 2000; p. 98, 2009; p. 99, 2003; p. 100, 2005;  
e p. 101, 2005

### **Tempo estranho**

#### **fracas estrelas que abato a tiros** [2001 - 2002]

p. 103, 2002 [Tributo a Arthur Bispo do Rosário]

#### **Tribunal das pequenas alterações** [1984 - 2020]

p. 105, 2017; p. 106, 2019; p. 107, 2018; p. 108, 2017  
e p. 109, 2017

#### **Andando nos trilhos** [1973 - 2019]

p. 111, 2004-2018; p. 112, 2017-2018; p. 113, 2017-2018;  
p. 114, 2015-2018 e p. 115, 2017-2018

#### **Resgate da tribo perdida** [2004 - 2020]

p. 117, 2004

#### **Cartografia do andarilho**

##### **(ex- \_Carto\_Crono\_Arqueo\_Grafia)** [2006 - 2016]

p. 119, 2012; p. 120, 2012; p. 121, 2012  
e p. 122/123, 2006-2008

#### **Thelonious em Atlantis** [2005 - 2017]

p. 125, 2005; p. 126, 2008 e p. 127, 2008

#### **Jornada do alumbramento de Apollo** [2005 - 2018]

p. 129, 2009; p. 130, 2009; p. 131, 2009; p. 132, 2009  
e p. 133, 2009

#### **Achados em Altamira** [2006 - 2019]

p. 135, 2019; p. 136, 2009-2018; p. 137, 2008-2019;  
p. 138, 2020 e p. 139, 2020

### **Suíte-celebração,**

#### **Mulungu Calder** [2008 - 2014]

pp. 140/141, 2013 - 2014

#### **Celebridades** [2008 - 2017]

p. 143, 2000 - 2015

#### **Celestinas** [2008 - 2017]

p. 145, 2012-2015 e p. 146/147, 2012

#### **Carrossel para um Kubrick solitário** [2008 - 2017]

p. 149, 2010

#### **Movimento réptil** [2008 - 2017]

p. 151, 2017; p. 152, 2011; p. 153, 2013; p. 154, 2009  
e p. 155, 2014

#### **Cenas de convívio** [2009] - Pinhole digital

p. 157, 2009; p. 158, 2009; p. 159, 2009; p. 160, 2009  
e p. 161, 2009

#### **Caleidoscópicas erráticas** [2009 - 2017]

p. 163, 2013; p. 164, 2016; p. 165, 2016  
e pp. 166/167, 2014

#### **Falange ciclope** [2010 - 2017]

p. 169, 2012

#### **Argonautas** [2013 - 2019]

p. 171, 2013-2019

### **Fuga escarlata** [2013 - 2016]

p. 173, 2013; p. 174, 2013-2014 e p. 175, 2013-2014

#### **Inquietante natureza escarlata** [2014 - 2019]

p. 177, 2017; p. 178, 2017; p. 179, 2017; p. 180, 2017;  
p. 181, 2017; p. 182, 2017 e p. 183, 2017

#### **Condomínio** [2017]

p. 185, 2017; p. 186, 2017; p. 187, 2017; p. 188, 2017  
e p. 189, 2017

#### **McPrear visita...** [2017]

p. 191, 2017; p. 192, 2017; p. 193, 2020; p. 194, 2017  
e p. 195, 2017

#### **GRANDE AQUÁRIO para pequenos tubarões** [2017 - 2018]

p. 197, 2018; p. 198, 2008; p. 199, 2011; p. 200, 2008  
e p. 201, 2011

**Penna Prearo**  
**O arquiteto de imagens**  
**The Architect of Images**

Henrique Siqueira  
Patricia C. A. Alessandri



## Early background

Penna Prearo was born Ariovaldo Carlos Prearo, in 1949, in São Roque, an outlying district of the Greater São Paulo Metropolitan Region. His family lived in the Mailásqui neighborhood, named in honor of the originally Hungarian but naturalized Brazilian businessman and railway entrepreneur Luiz Matheus Maylasky. With time, the pompous-looking “Maylasky” was refashioned in Portuguese orthography, sparking resentment among many members of the local community — including Penna Prearo — who futilely tried to retain the original spelling.

When still a child, the young Ariovaldo moved together with his family to the town of Itapevi, west of the city of São Paulo, where he would often accompany his father, a telegrapher, during his work for the Sorocabana Railway Company. Working at the railway was a family tradition begun by his grandfather, and the same railway was to lead Prearo to new, unforeseeable paths.

At that time, it was common for youths to begin working early in life, and the still young Prearo would travel sporadically from Itapevi to São Paulo, to pick up supplies for the local drugstore by the name of Farmácia Popular, where he worked as an assistant from 1962 to 1968. The boy would get off the train at Júlio Prestes Station in São Paulo in the morning and walk across the city’s downtown toward Praça da Sé, where he would make the necessary purchases. It was an adventure for a 14-year-old, spurring the development of his inner world; the urban landscape revealed unknown perspectives, and the curious boy with an attentive gaze absorbed everything he could while strolling through the city.

## Becoming a photographer

In 1968, at the age of 19, Prearo moved definitively to São Paulo, staying somewhat nomadically at the houses of friends while familiarizing himself with the city. He worked for a time at Abril publishing house, where he became known as “Peninha” — since it was a common practice there to christen each worker with a playful nickname, and Peninha was a Disney character (Fethry Duck), with



Aos 11 meses com a mãe **Angelina Guirardelli** em Mailásqui, 1950

Recordação escolar, 1960



Extrema, MG, 1979

Com os filhos Déborah e Pablo, em Itapevi, 1980



## Trajetória

Penna Prearo nasceu Ariovaldo Carlos Prearo, em 1949, em Mailásqui, distrito de São Roque, na região metropolitana de São Paulo — a grafia original deste bairro prestava homenagem a um húngaro naturalizado brasileiro, Luiz Matheus Maylasky; com o tempo, o pomposo “Maylasky” foi aportuguesado para “Mailásqui”, causando indignação à comunidade local — incluindo Penna Prearo —, a qual tentou, sem sucesso, manter a grafia original.

Ainda criança, o pequeno Ariovaldo, junto à família, mudou-se para Itapevi, oeste da capital paulista, onde rotineiramente acompanhava o pai, telegrafista na Estrada de Ferro Sorocabana, no exercício de seu ofício. O trabalho na ferrovia era uma tradição familiar originada por seu avô, e a estrada de ferro conduziria Prearo a novos e desconhecidos caminhos.

À época, a labuta começava cedo, e o ainda jovem Prearo esporadicamente se deslocava de Itapevi a São Paulo, a fim de suprir as demandas da Farmácia Popular, onde trabalhou como ajudante entre 1962 e 1968. O garoto desembarcava bem cedo na estação Júlio Prestes, na capital paulista, e cruzava a região central em direção à Praça da Sé, onde realizava as compras necessárias. Era uma aventura para o jovem de 14 anos, a qual promoveu a ampliação de seu mundo interior; a paisagem urbana descortinava perspectivas desconhecidas, instigando o curioso menino de olhar atento a absorver tudo o que podia enquanto flanava pela cidade.

## A consolidação do fotógrafo

Em 1968, já com 19 anos, Prearo mudou-se definitivamente para São Paulo, e de um modo um tanto nômade, circulando entre as casas dos amigos, familiarizou-se com a cidade. Trabalhou por um período na Editora Abril, onde ficou conhecido como “Peninha” — pois era hábito na editora renomear os funcionários de forma lúdica, e Peninha era um personagem da Disney,

eccentric and new-age ways (Prearo had certainly done something to become associated with this figure). At Abril he also began to get involved with photography. When he saw that this career would not be possible for him in his current position — as the publishing house had a policy of not allowing workers to shift between departments — he quit and got a job at another publisher, Arte & Comunicação, where he worked as a researcher, rubbing shoulders with artists, journalists, photographers and other people linked to the arts and culture, fueling his desire to work in this field.

The sensory impressions he had experienced through his professional activities since coming to São Paulo had sharpened Prearo's perception, allowing him to spot emerging opportunities, and his wish to work as a professional photographer in the field of the arts began to materialize.

One of these opportunities arose when Prearo discovered that in Itapevi his family had a neighbor originally from the state of Ceará who knew another native of that state who was a partner in a photographic studio in São Paulo's Brás District, focused on weddings, brides and social events. Prearo thus took his first step toward his professional path. There, he was also introduced to working in the darkroom, learning to develop and print black-and-white film, gaining a broad understanding of the entire process of analog photography.

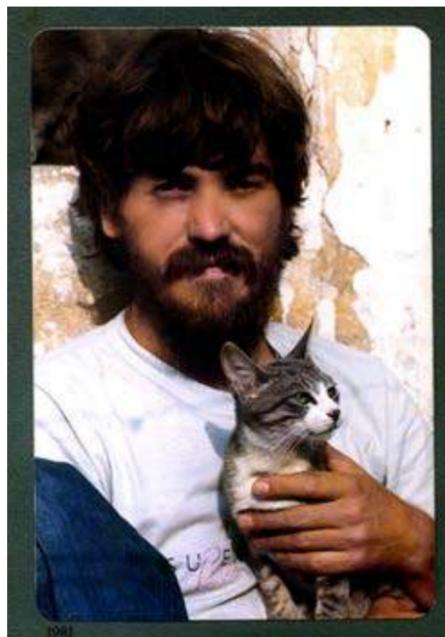
In 1972, Prearo was working as a freelancer and often visited Prova Filmes, a musical producer and meeting point for artists, producers, musicians, and the like. It was there, interacting with friends from the musical and cultural scene, that everything really began. Prearo, who would often fill in for the workers during their breaks, answered the phone one day to hear the voice of a certain Célia Macedo, calling to inquire about borrowing some sound equipment to be used at Estúdio Eldorado. She asked to talk with "Peninha" (referring to a worker at Prova with the last name of Schmidt). The confusion of names led to a conversation, during which she asked Prearo about his own professional activity, and he stated, for the first time, that he was a photographer. Célia invited him to come to her studio to photograph a musician — Tim Maia. Prearo leapt at the opportunity without batting an eye.

When the photographer went to sign the record album with the portrait he had made of Tim Maia, using the brand name Peninha



Com Zico Priester em São Paulo, 1972. Foto Meca Assumpção.

Com o gato em São Paulo, 1981



Com Roberto Menescal e Fafá de Belém, 1979

Com Milton Nascimento, Simone e Dhu Moraes (Frenéticas), Boate Saint Paul, São Paulo, 1979



um pato atrapalhado, com jeitão avoadado e alternativo (Prearo certamente aprontou alguma que o associou ao personagem). Na Abril também se iniciou o flerte com a fotografia. Entretanto, percebendo que a trajetória nessa área não seria possível — a editora tinha uma política que não permitia o trânsito entre departamentos —, demitiu-se e migrou para a Arte & Comunicação, onde trabalhou como pesquisador, convivendo com artistas, jornalistas, fotógrafos, pessoas ligadas às artes e à cultura, o que fomentou seu desejo de orbitar nesse universo.

As impressões sensoriais vivenciadas através de experiências profissionais desde a vinda para São Paulo estimularam o olhar apurado de Prearo, o qual aos poucos vislumbrava as oportunidades que surgiam, e a vontade de atuar como um fotógrafo profissional no campo das artes foi se materializando.

Uma dessas oportunidades foi a descoberta de Prearo de que um cearense vizinho de sua família em Itapevi tinha um conterrâneo que era sócio de um estúdio fotográfico no Brás, empresa que fotografava casamentos, noivas e eventos sociais. Assim, Prearo deu seu primeiro passo em direção à trajetória profissional. Foi lá também que ele se aproximou das práticas de laboratório fotográfico, aprendendo a revelar e ampliar em preto e branco, e entendendo de forma ampla todo o processo da fotografia analógica.

Em 1972, Prearo atuava como freelancer e já frequentava a Prova Filmes, produtora musical e ponto de encontro entre artistas, produtores, músicos etc. Foi ali, onde convivia com amigos do cenário musical e cultural, que tudo realmente começou. Prearo, que cobria os períodos de descanso dos funcionários, atendeu ao telefonema de Célia Macedo, que trabalhava no Estúdio Eldorado e procurava pelo Peninha (o Schmidt), para tomar emprestado um equipamento musical. A coincidência do nome propiciou uma conversa, e ao se ver questionado quanto à sua atuação profissional, assumiu-se como fotógrafo pela primeira vez, e foi convidado por Célia para fotografar um músico — Tim Maia. Prearo aproveitou a oportunidade sem pestanejar.

Quando o fotógrafo ia assinar o álbum com o retrato que tinha feito de Tim Maia com a marca Peninha Imagem, foi questionado pelo amigo e arquiteto Zico Priester, que problematizou o uso do nome no diminutivo para quem estava começando uma carreira, e assim o rebatizou. Nascia então o artista Penna Prearo.

Imagem, a friend of his, architect Zico Priester, observed that the use of a name with a diminutive suffix was problematic for someone beginning a career, so he rechristened him. The artist Penna Prearo was thus born.

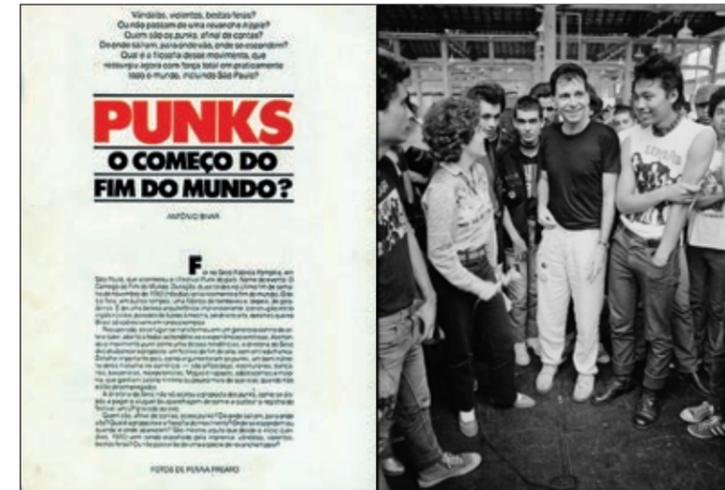
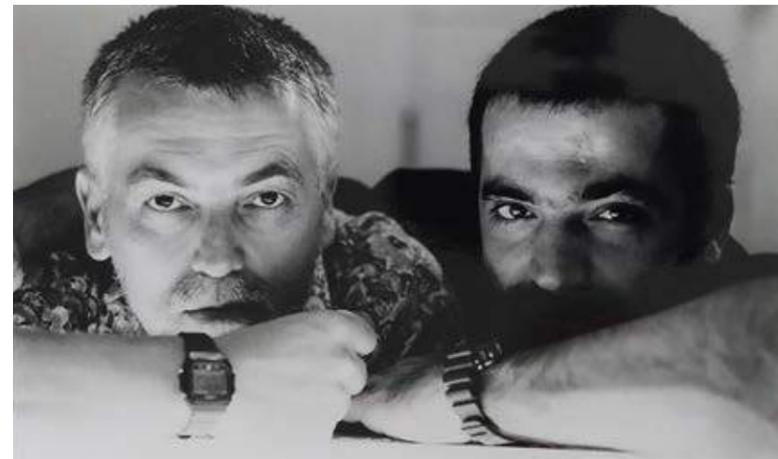
At that time there were no formal courses for learning how to become a professional photographer. It was a career that one built up by practical experiences. There were only a few courses, offered mainly by cultural institutions and museums, and by a handful of photography schools, such as Focus and Imagem & Ação, but the real training took place through the habit of photographing. Moreover, Prearo needed to work. His training, therefore, is that of a self-taught photographer who studied less than he would have liked, but who made up for this lack with every opportunity that arose, including his first commissioned work, when he photographed Tim Maia. On that occasion, he delved into the musical scene to develop his professional career as a photographer, working with important Brazilian musicians such as Elis Regina, Gilberto Gil, Itamar Assunção and Milton Nascimento, with works that were published on record album covers and in articles in magazines including *Placar*, *Show Bizz*, *Trip*, *Caras* and *Saúde*. He also gained experience in photojournalism, working for large newspapers like *O Estado de S. Paulo* and *Folha de S. Paulo*.

Penna Prearo and Lenora de Barros, 1992. Foto João Paulo Ribeiro.



Com Sérgio Silva no Estúdio Fotográfico Fotorama, Brás, 1971

Penna Prearo and Paulo Giandalia in *Folha de S. Paulo*, 1991. Foto Paulo Giandalia.



Antônio Bivar no festival "O Começo do Fim do Mundo", 1982 Sesc Pompeia, São Paulo, SP

Com Helcio Nagamine, São Paulo, 1993



À época não havia ensino formal para se profissionalizar na área de fotografia. Esta era uma carreira que se construía por meio de experiências práticas. Havia escassos cursos, ministrados especialmente por equipamentos culturais e museus, e escolas de fotografia com cursos específicos, como a Focus e a Imagem-Ação, entretanto a real formação se dava pelo do hábito de fotografar. Além disso, Prearo precisava trabalhar. Sua formação, portanto, é de um autodidata que estudou menos do que gostaria, mas que preencheu essa lacuna com todas as oportunidades que surgiram, incluindo seu primeiro trabalho comissionado, em que fotografou Tim Maia. Nessa ocasião, mergulhou no cenário musical para desenvolver sua trajetória profissional com a fotografia, trabalhando com importantes músicos brasileiros como Elis Regina, Gilberto Gil, Itamar Assunção e Milton Nascimento, com trabalhos que figuraram tanto em capas de discos quanto em matérias para revistas como *Placar*, *Show Bizz*, *Trip*, *Caras* e *Saúde*. Também fez editoriais e transitou pelo fotojornalismo, trabalhando para jornais de grande circulação, como *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo*.

Com Luiz Calanca e Fausto Chermont, 2004



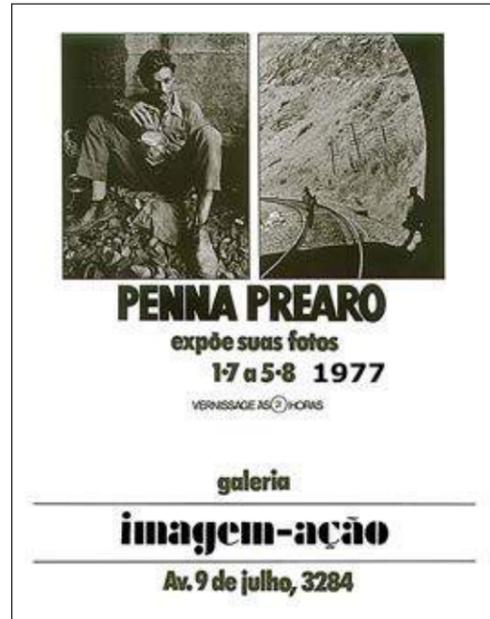
## The institutionalization of his professional path

With a well-structured network of personal relationships, the artist could then go on to other developments of his professional career, showing his work at various opportunities, the first of these being at the school Imagem & Ação, in 1977. The following year, he participated in the 1st Colóquio Latino-Americano de Fotografia, in Mexico, and in 1979 he participated in the 1st Trienal de Fotografia of the Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP).

A little later, in 1984, while photographing two boys in the area of Paulista Avenue in São Paulo, Penna Prearo perceived that he was not cut out for photojournalism. The photo of the two boys was beautifully shot, but Prearo was profoundly troubled by having noted marks of violence on one of the children. At that moment, the artist's sensitivity allowed him to see that he would not be able to handle the onerous reality, portrayed in black and white, of photojournalism. Despite his knack for journalistic photography, poeticizing human cruelty was not part of his plans. This experience was definitive for Prearo to decide what he did not want to do as a photographer, and the always restless artist continued his search to find his own identity.

In parallel with his professional work, he had developed a personal project in which he incorporated characteristics from other art fields, staging scenes and incorporating qualities of painting, such as textures, smudges and saturated colors. Prearo then began to use color in his photography, producing images based on various techniques, achieving unexpected results, incorporating the randomness arising from his experimentations and gradually establishing his own method of working. An image he took in 1984 became a "turning point", the beginning of his research into color. This was the work *Transmutantes* [Transmutants], the first of a series of photographs that represent a sort of reinvention of the artist's work, while also symbolizing the inner change that the artist was going through.

At that time, Prearo was often visiting the country house of a friend in Extrema, Minas Gerais, where he created situations



Exposição na Galeria Imagem-Ação, 1977

Exposição *Sobrecor* na Casa da Fotografia Fuji, com a crítica e fotógrafa Stefania Bril, 1991



Da série *Música no ar* - Gilles Eduar, 1991

Grupo *Música ligeira* - Mário Manga, Fábio Tagliaferri e Rodrigo Rodrigues, 1977



## Institucionalização do percurso profissional

Com uma rede de relações pessoais já bem estruturada, o artista pôde investir em desdobramentos de sua trajetória profissional, expondo seu trabalho em diversas oportunidades, sendo a primeira delas na escola Imagem-Ação, em 1977. No ano seguinte, participou do 1º Colóquio Latino-Americano de Fotografia, no México, e em 1979 participou da 1ª Trienal de Fotografia do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP).

Pouco depois, em 1984, Penna Prearo percebeu, numa ocasião em que fotografava dois meninos na região da avenida Paulista, que não tinha perfil para o fotojornalismo. A foto dos meninos era belíssima, todavia Prearo ficou profundamente incomodado ao notar marcas de violência numa das crianças. Ali, a sensibilidade de artista lhe permitiu perceber que não daria conta de lidar com a realidade árdua, retratada em preto e branco pelo fotojornalismo. Poetizar a crueldade humana não estava em seus planos, mesmo que tivesse absoluta competência para realizar belas imagens de cunho jornalístico. Essa experiência foi definitiva para Prearo decidir o que não queria fazer como fotógrafo, e o sempre inquieto artista seguia trabalhando em busca de uma identidade própria.

Em paralelo, como trabalho pessoal, desenvolveu ensaios nos quais agregava à fotografia características de outros campos das artes, incorporando em seu fazer fotográfico encenações próprias das artes cênicas e especificidades da pintura, como texturas, borrões e cores saturadas. Prearo então se voltou para o universo da cor, produzindo imagens a partir de técnicas variadas, absorvendo resultados inesperados, incorporando o acaso decorrente das experimentações realizadas e estabelecendo, aos poucos, uma própria metodologia de trabalho. Em 1984 uma imagem marcou essa mudança de percurso e o início de sua pesquisa pela cor. Trata-se de *Transmutantes*, a primeira de uma série de fotografias que representa uma espécie de reinvenção do trabalho do artista, além de simbolizar a mudança interna que o artista experimentava.

Prearo costumava viajar para o sítio de um amigo na cidade de Extrema, Minas Gerais, e ali criava situações usando alguns

using some props that he would recurrently add to the local landscape. One year before, when he had been working on this photographic series (*Transmutantes*), some light had entered in a way that he considered a “mistake” in the final result. Later, when looking at the image again, he felt that there was a path there for innovation. The alterations looked interesting to him, with aspects of color, definition and transparency that deserved to be worked on. This gave rise to images that would compose a fragmented narrative, that the photographer categorized as anthropomorphic, as he associated human shapes to unknown beings. To describe these works, Prearo also uses the term “nefelibatas,” which refers to those who walk among or live in the clouds. In fact, upon observing these images we become displaced from references of the world as we traditionally recognize it. Time seems to be suspended, the landscape is unrecognizable, the bands of light lend a dreamlike air to the image, the figure portrayed has a human body and unidentifiable head, and the colors are pure and intense sensation.



Da série *Transmutantes*, 1984

Some time after he had made this work and realized its importance, Penna Prearo was invited to participate in a documentary, beginning a process of organizing and revisiting his own archive, which is when he named the photo *Transmutantes*. Since then, the artist has attached great significance to the names he gives to his works, lending them a poetic, provocative, or ironic air, always adding meaning to his work. Thus, Prearo gradually began to see himself as a provocateur, a teller of invented stories through photography. This characteristic approximates him to one of his references, American photographer Duane Michals.

Penna Prearo began to participate in many exhibitions, very notably including *Vollbart, langes Haar... Das Bildnis Jesu Christi in der Fotografie*, in 2001, in Frankfurt, Germany, where his *São Todos Filhos de... Deus* was shown alongside Michal's work. Among Prearo's seminal works, there is a strong and provocative series consisting of photos of groups of people who lose their own physiognomy to take on a fictitious identity given by standardized masks depicting Jesus Christ. The artist thus entered into a phase of the institutionalization of his work, participating in shows at various cultural institutions and receiving his first critical reviews.

Exposição *A subversão dos meios*, Itaú Cultural, 2003

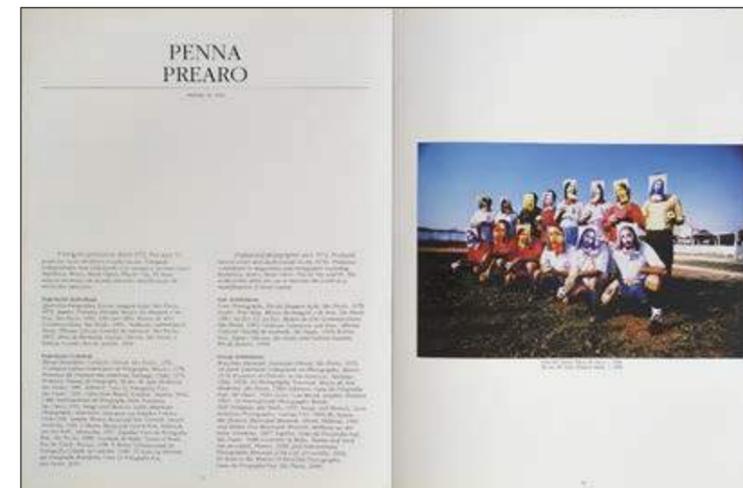


Penna Prearo  
Ofício sobre a vida # 1. Extrema, ARC, 1989  
Foto: Divulgação/Arquivo do artista



Da série *São todos filhos de... Deus*, 1994

Exposição *Coleção Pirelli-MASP*, 2001



acessórios que se repetiam, além da paisagem local. Um ano antes, quando fez essa fotografia (*Transmutantes*), julgou-a “errada” em função de uma entrada de luz inesperada que interferia no resultado obtido. Passado algum tempo, ao rever a imagem, sentiu que ali havia um caminho para uma inovação. As alterações sofridas lhe pareciam interessantes, havia aspectos de cor, definição e transparência que mereciam ser trabalhados. Assim começaram a nascer as imagens que viriam a compor o ensaio de narrativa fragmentada, que o fotógrafo categorizava como antropomórfica, pois associava formas humanas a seres desconhecidos. Prearo ainda vincula às imagens que compõem esse trabalho o termo “nefelibatas”, que se refere àqueles que andam ou vivem nas nuvens. De fato, ao observar essas imagens nos deslocamos das referências de mundo como tradicionalmente o reconhecemos. O tempo parece suspenso, a paisagem é irreconhecível, os feixes de luz dão um ar onírico à imagem, a figura retratada tem corpo humano e cabeça inidentificável, e as cores são pura e intensa sensação.

Passado um tempo desde que tinha realizado esse trabalho e inferido sobre sua importância, Penna Prearo foi convidado a participar de um documentário, dando início a um movimento para organizar e revisitar o próprio acervo, quando então nomeou a foto *Transmutantes*. Desde então, os nomes dados à sua obra passaram a ser de grande importância para o artista, podendo ter um tom poético, provocativo, irônico, sempre agregando sentido à sua obra. Assim, aos poucos, Prearo foi se percebendo um provocador, um contador de histórias inventadas através da fotografia. Essa característica o aproxima de uma de suas referências, o fotógrafo americano Duane Michals.

Penna Prearo participou de muitas exposições, algumas muito especiais, entre as quais *Vollbart, langes Haar... Das Bildnis Jesu Christi in der Fotografie*, em 2001, em Frankfurt, na Alemanha, onde seu trabalho, *São todos filhos de... Deus* foi exposto ao lado do de Michals. Esta é uma obra seminal de Prearo, provocadora, forte, composta por fotos de grupos de pessoas que, como que perdendo a própria fisionomia, passam a portar uma identidade fictícia: máscaras padronizadas que retratam Jesus Cristo. O artista entra, então, numa fase de institucionalização de sua obra, sendo convidado a expor em diversos equipamentos culturais, recebendo suas primeiras críticas.

After the phase of his commissioned work, Penna Prearo began to take part in the visual arts circuit, with a number of outstanding moments. In 1991, when he participated in the exhibition *Sobrecor*, at Casa de Fotografia Fuji, the artistic potential of his photography, with airs of painting, already indicated a singular path that he has consolidated ever since. In parallel with this activity, between 1990 and 1993 he was in charge of the photographic studio of the newspaper *Folha de S.Paulo*.

Countless exhibitions followed this phase throughout the 1990s and 2000s, but it is curious to note that, in the 1980s and 1990s, the titles of works featured at his shows often bore the phrase “olhos sobre a tela, ...” [eyes on the canvas, ...], with variations after the comma, and it is within this detail that the inter-languages relationship was established.

This interdisciplinary character has remained in his work until today.

A lover of good music, which marked the beginning of his professional career, the photographer became aware that he was conceiving his photographic projects like the narratives that were once proposed for long-play analog record albums, with sides A and B carefully conceived to be experienced by the listener. When recording a vinyl record, the music tells a story, and each track is carefully chosen to lead the listener along the intended narrative; Prearo works in the same way. His photographs are not standalone works, but rather parts of a report that can be combined in different ways, in which each image proposes a different meaning to be grasped. The artist thus invites the observer to experience different proposals in each one of his works, which are visual narratives with an intensity of saturated colors, textures, intense pictorial gestures, and displacements of reality to an imaginary universe that lead us to a world of delight and enchantment, in which truth becomes absolutely relative.

From then until now an entire provocative, challenging and intensive trajectory has developed. Penna Prearo subverts the standards of photography and its initial role as a register of reality; he invents his own reality, tingeing it with color as determined by his imagination, producing the shapes indicated by his own senses, relating soundtracks and



Da série *Cenas de convívio*, 2009

Da série *Andando nos trilhos*, 2015-2018



Da série *GRANDE AQUÁRIO para pequenos tubarões*, 2011

Da série *Vida em marte*, 2017



Na sequência, exaurida a fase comissionada, Penna Prearo passa a integrar o circuito das artes visuais, e essa perspectiva se afirma em várias ocasiões. Em 1991, ao participar da exposição *Sobrecor*, na Casa de Fotografia Fuji, o potencial artístico de sua fotografia, com ares de pintura, já indicava um caminho singular, que dali para a frente se afirmaria cada vez mais. Em paralelo, entre 1990 e 1993, tornou-se responsável pelo estúdio fotográfico do jornal *Folha de S.Paulo*.

Seguiram-se a essa fase inúmeras exposições ao longo de toda a década de 1990 e dos anos 2000, mas é curioso notar que, entre os anos de 1980 e 1990, as exposições repetiam, em sua nomenclatura, o termo “olhos sobre a tela, [...]”, com variações depois da vírgula, e é nesse detalhe que se estabelece a relação entre-linguagens que caracterizaria o trabalho do artista desde então.

Esse caráter interdisciplinar, presente em sua obra, permanece até hoje.

Amante da boa música, que marcou o início de seu percurso profissional, o fotógrafo foi se dando conta de que conceituava seus projetos fotográficos como as narrativas propostas pelos LPs, álbuns de música analógica, com lados A e B cuidadosamente pensados para serem experimentados pelo ouvinte. Ao gravar um disco de vinil, o músico conta uma história, e cada faixa é cuidadosamente escolhida para conduzir o ouvinte pela narrativa pretendida; Prearo trabalha da mesma forma. Suas fotografias não são únicas, mas partes de um relato que podem ser combinadas de diversas formas, em que cada imagem propõe um sentido diferente a ser apreendido. Desse modo, o artista nos convida a experimentar diferentes propostas em cada um de seus trabalhos, narrativas visuais nas quais a intensidade das cores saturadas, as texturas, fortemente marcadas como gestos pictóricos, eos deslocamentos da realidade para um universo imaginário nos conduzem a um mundo de deleite e encantamento, em que a verdade torna-se absolutamente relativa.

De lá para cá toda uma trajetória se desenvolveu, provocativa, desafiadora, intensa. Penna Prearo subverte os padrões e o próprio conceito inaugural de registro da realidade atribuído inicialmente à fotografia; inventa sua própria realidade, tin-

words that seem to be invented to convey the complexity that pours out from his imagination. His work has an oneiric character, which makes us question whether we are standing before a dream or a reality.

Like Cézanne, he challenges one of the canons of the visual arts, displacing lines of the horizon and perspective, causing discomfort and uneasiness through his works. Through the intensity of saturated colors, he immerses the observer into color-feeling, therefore, into poetry. He plays with textures and superpositions, he challenges our notion of time and space, provoking chaos; he exaggerates, making our gaze wander over the works, inducing dizziness and estrangement. He painstakingly considers each detail; there is no merely random aspect in his work.

In this inimitable manner of working, the artist continues to reinvent his art for the sake of an inner, intense expressive force, which needs to be externalized. This is how it is in photography generally, an art which Prearo says “tells stories, with or without a past. When this is impossible, photography reinvents.”

With his refined sensitivity, Penna Prearo chose photography as his channel for telling the many stories that he has seen and experienced in the unceasing walk of his life, which he describes as “peripatetic,” processed through his always attentive gaze. And this world can be there outside, here inside, or in the surroundings, as Prearo always finds reasons to tell his stories, despite the limits that life imposes.

The titles of his works appear unpretentious and playful, expressing and lending meaning to his creative uneasiness, to an absolutely restless mind that overflows in inventions that demand ways to placate their inventor: *Tribunal das pequenas alterações* [Court of Small Alterations]; *Achados em Altamira* [Findings in Altamira]; *Pondus coronae*; *Devaneios em Sinadubia* [Daydreams in Sinadubia]; *Thelonious em Atlantis* [Thelonious in Atlantis]; *Delírios passageiros* [Fleeting Deliriums]; *Jornada do alumbramento de Apollo* [Journey of the Enlightenment of Apollo]; *Lunáticas na Babilônia* [Lunatics in Babylon]; *Sudário de Apollo* [Winding Sheet of Apollo]; *Cena silenciosa de um cotidiano ensurdecedor* [Silent Scene of a Deafening Daily Life]; *Inventário do confinamento*



Com Guilherme Maranhão produzindo a série *Raio X da consciência*, Sesc Consolação, São Paulo, SP, 2012

Com Guilherme Maranhão produzindo a série *Ballerinas*, Bertioga, SP, 2012  
Foto Nilani Goettens



Produzindo a série *Resgate da tribo perdida*, Itapetininga, SP, 2004  
Foto Darcy Vieira

Produzindo a série *Nova jornada de Apollo*, Mailásqui / São Roque, SP, 2020  
Foto Tuta Magaldi



gindo-a da cor que sua imaginação determina, produzindo as formas que seus vários sentidos indicam, relacionando trilhas sonoras e palavras que parecem inventadas para dar conta da complexidade que transborda de sua imaginação. Seu trabalho tem um caráter onírico, que nos deixa em dúvida se estamos diante de sonho ou realidade.

A modo de Cézanne, desafia um dos cânones das artes visuais, deslocando linhas do horizonte, perspectiva, causando desconforto e estranhamento através dos trabalhos realizados. Abusa da intensidade das cores saturadas, colocando o observador diante da cor-sentimento, portanto, da poesia. Brinca com texturas, sobreposições, desafia nossa noção de tempo e espaço, provocando caos; exagera, desviando a incidência de nosso olhar sobre as obras, causando vertigem, estranhamento; detalhista, nada é por acaso em seu trabalho.

Nessa toada, o artista segue se reinventando em nome de uma força expressiva interna, intensa, que precisa se manifestar. Assim como o é com a fotografia, que de acordo com Prearo “conta histórias, com ou sem passado. Quando isso fica impossível a fotografia (re)inventa”.

Dono de uma sensibilidade apurada, Penna Prearo escolheu a fotografia como porta-voz para contar as tantas histórias que enxerga e experimenta em seu caminhar, incessante, “peripatético”, como ele gosta de dizer, que ao modo dos gregos se desloca incansavelmente pelo mundo, com seu olhar sempre atento. E esse mundo pode estar lá fora, aqui dentro, ou no entorno, pois Prearo sempre encontra motivos para contar suas histórias, apesar dos limites que a vida impõe.

Os títulos de seus trabalhos são como brincadeiras lúdicas, aparentemente despreziosas, que parecem dar vazão e significado à sua inquietação criativa, a um cérebro absolutamente irrequieto, que transborda em invenções que demandam formas para apaziguar seu inventor: *Tribunal das pequenas alterações*; *Achados em Altamira*; *Pondus coronae*; *Devaneios em Sinadubia*; *Thelonious em Atlantis*; *Delírios passageiros*; *Jornada do alumbramento de Apollo*; *Lunáticas na Babilônia*; *Sudário de Apollo*; *Cena silenciosa de um cotidiano ensurdecedor*; *Inventário do confinamento*. Entretanto Prearo tem sempre algo a dizer, mesmo quando

[Inventory of Confinement]. Prearo's often playful titles always contain a wealth of potential meanings. It seems that his creative, vibrant and vigorous capacity needs somewhere to express itself, and thus the artist challenges all the limits — personal, aesthetic, whatever — to give expression to his worldview, sometimes told in narratives and brief invented stories, sometimes re-signified in his vast archive of images, which the artist relates with music, cinema and whatever else is necessary to convey his intentions.

“Desde que nasci, nunca morri” [Since I was born, I have never died], the title of the book now published by Casa da Imagem/Museu da Cidade de São Paulo and Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, intensifies the author's attention on the precise textual communication of his photography. His works figure in representative Brazilian collections including those of the Coleção PIRELLI/MASP, the Museu de Arte Moderna de São Paulo, and the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, and have won various awards including the J.P.Morgan Photography Prize. In 2016, the Madalena publishing house released the book, authored by Prearo, *Jornada para o Alumbamento de Apollo*.

A tireless artist, Penna Prearo makes visual albums of great intensity in all their aspects: colors, characterizations of people, and inter-language relationships, thereby flooding the observer's gaze with pure poetry that is sometimes delicate, sometimes energetic. The images, packed with information, contain countless stories to be interpreted, or simply enjoyed.

To our delight, after that first moment when he boldly declared himself a photographer for the first time in 1972, this artist has gone on to discover a unique way to express himself, to exist, and to continue enchanting the world with his irreverence and visual quality.

parece estar brincando, e há sentido em cada uma das palavras escolhidas pelo artista para nomear seus projetos. Parece que sua capacidade criativa, vibrante e vigorosa precisa de um lugar para se manifestar, e assim o artista vai desafiando todos os limites, pessoais, estéticos, sejam quais forem, para dar vazão à sua visão de mundo, ora contada em narrativas, pequenas histórias inventadas, ora ressignificadas em seu vasto acervo de imagens, que o artista relaciona com música, cinema e o que mais for necessário para transmitir o que pretende.

*Desde que nasci, nunca morri*, título do livro agora publicado pela Casa da Imagem/Museu da Cidade de São Paulo e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, reforça a atenção do autor com a precisa comunicação textual de sua fotografia. Suas obras integram representativos acervos brasileiros, entre eles, a Coleção Pirelli/Masp, o Museu de Arte Moderna de São Paulo, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, e foram reconhecidas em premiações como a J. P. Morgan de Fotografia. Em 2016, a Editora Madalena lançou a publicação *Jornada do alumbamento de Apollo*.

Penna Prearo é um artista incansável, faz álbuns visuais dotados de intensidade em todos os aspectos: cores, caracterizações de personagens, relações entre-linguagens, inundando o olhar do observador com pura poesia, ora delicada, ora enérgica. As imagens contêm tanta informação, que se sabe haver ali inúmeras histórias a serem interpretadas, ou simplesmente apreciadas.

Para nosso deleite, o artista, que lá nos idos de 1972 pouco titubeou a declarar-se fotógrafo pela primeira vez, certamente encontrou um caminho próprio para se expressar, existir e permanecer encantando o mundo com sua irreverência e sua qualidade visual.



## Sobre o autores | About the authors

### Henrique Siqueira

Pesquisador e curador de fotografia. Mestre em Comunicação e Semiótica (PUCSP). Coordenou a implantação do projeto Casa da Imagem (2009 a 2010) e sua programação de exposições e publicações (2011 a 2020). É supervisor do Núcleo de Curadoria do Museu da Cidade de São Paulo.

A photography curator and researcher, he holds an MA in communication and semiotics (PUC-SP). Having coordinated the deployment of the Casa da Imagem project (2009 to 2010) and its program for exhibitions and publishing (2011 to 2020), he is currently the supervisor of the Curatorship Group of the Museu da Cidade de São Paulo.

### Patricia C. A. Alessandri

Pesquisadora formada em Comunicação Social (ESPM), mestree doutora em Comunicação e Semiótica (PUC-USP). Professora de Artes Visuais para a terceira idade no Instituto Claretiano. Ministra cursos sobre fotografia contemporânea em instituições culturais, e coordena encontros sobre fotografia no Atorres Estúdio Fotográfico.

A researcher with a BA in social communication (ESPM) and an MA and PhD in communication and semiotics (PUC-USP), she is a professor of visual arts for older adults at Instituto Claretiano. She also teaches courses in contemporary photography at cultural institutions, and coordinates meetings about photography at Atorres Estúdio Fotográfico.

### Ronaldo Entler

Crítico de fotografia e pesquisador das áreas de artes e cultura visual. Mestre em Multimeios (Unicamp), doutor em Artes (USP), pós-doutor em Multimeios (Unicamp), é professor em cursos de graduação e pós-graduação da FAAP. É autor do livro de contos Diante da Sombra (Confraria do Vento, 2018).

A photography critic and researcher in the areas of arts and visual culture. With an MA in multimedia (Unicamp), a PhD and arts (USP), and a postdoctorate in Multimeios (Unicamp), he works as a college professor, teaching undergraduate and postgraduate courses at FAAP. He authored the book of short stories Diante da Sombra (Confraria do Vento, 2018).

## Agradecimentos | Acknowledgments

Ale Ruaro  
Darcy Vieira  
Fausto Chermont  
Guilherme Maranhão  
Juan Esteves  
João Paulo Ribeiro  
Meca Assumpção  
Nilani Goettens  
Paulo Giandalia  
Tuta Magaldi

Agradecimento especial a | Special thanks to  
Adriana Vichi e Patricia C. A. Alessandri.

## Bibliografia | Bibliography

Itaú cultural. Catálogo da exposição *A Subversão dos Meios*. São Paulo: 2003.

KLEE, Paul. “Credo ducréateur” (conferência realizada em 1920). In: *Théorie de l’artmoderne*. Paris: Gonthier, 1980.

LEVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Cia. Editora Nacional, 1962.

Museu de Arte de São Paulo. Catálogo da Coleção Pirelli/MASP. São Paulo: 2001.

PREARO, Penna. *Jornada para Alumbramento de Appolo*. Editora Madalena, 2016.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: Entre o documento e a arte contemporânea*. Gallimard, 2005.

## Retratos do artista | artist portraits

Adriana Vichi – p. 2, 2006 e p.221, 2014  
Juan Esteves – pp. 204/205, 1992  
Ale Ruaro – Contra capa | back cover, 2017

## Museu da Cidade de São Paulo

Prefeitura de São Paulo  
City of São Paulo  
Ricardo Nunes

Secretaria Municipal de Cultura  
Municipal Secretary of Culture  
Aline Torres

Secretária Adjunta  
Deputy Secretary  
Bruno Modesto dos Santos

Chefe de Gabinete  
Chief of Staff  
Rogério Custodio de Oliveira

Departamento dos Museus Municipais  
Municipal Department of Museums  
Marcos Cartum

Administração  
Administration  
Andréa Lopez Ruiz, Danilo Montingelli,  
Eliane Aparecida de Oliveira (Coordenação),  
Fernando Luiz de Camargo, George Paulo de Oliveira,  
Marfísia Lancellotti e Mauro Marcelo de Souza

Acervo arquitetônico  
Architecural collection  
Lannes Galil Moura, Regina Helena Vieira Santos,  
Ricardo Aguillar da Silva e Roberto de Souza (Coordenação),  
Paulo Henrique Franca Maciel (Estagiário)

Centro de Documentação  
Documentation Center  
Fernanda Mendes Queiroz. Camila Rocha (Estagiária)

Curadoria  
Curatorship  
Gabriela Rios, Henrique Siqueira (Coordenação),  
Monica Caldiron, Paulo Vinicio de Brito e Sofia Castilho.  
David Queiroz (Estagiário)

Educativo  
Educators  
Adelaide De Estorvo, Emília Maria de Sá e  
Nádia Bosquê (Coordenação)

Museologia e Acervos  
Mueology and Collections  
Brenda Alves Marques, Elton Bueno, Evaldo Piccino,  
João de Pontes Junior, Mariza Melo Moraes,  
Paula Talib Assad (Coordenação) e Vera Toledo Piza.  
Gabriela Mesquita de Carvalho e Giulia Nascimento (Estagiárias)

Produção  
Production  
Tereza Cristina Ribeiro Lacerda (Coordenação)

Programa Jovem Monitor Cultural  
Cultural Youth Cultural Monitor Program  
Lucas Moreira Gomes Dias, Valéria Ferro e  
Maria Vitória do Nascimento (Criatividade)

Equipes Terceirizadas  
Third Party Teams  
Arteeducação Produções – Aep (Educadores),  
Mrs São Paulo (Segurança Patrimonial), Mro (Manutenção Predial),  
Paineiras (Limpeza)

Penna Prearo  
Desde que nasci, nunca morri  
Since I was born, I have never died

Direção  
Marcos Cartum

Organização  
Henrique Siqueira

Projeto gráfico  
Claudio Filus

Revisão de texto  
Renata Lopes del Nero

Versão para o inglês  
John Norman

Seleção de imagens  
Felipe Garofalo e Monica Caldiron

Pesquisa iconográfica e documental, e base de dados  
Adriana Vichi

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

Entler, Ronaldo  
Penna Prearo : desde que nasci, nunca morri  
[[livro eletrônico] / Ronaldo Entler, Patricia C. A. Alessandri,  
Henrique Siqueira. -- São Paulo :  
Museu da Cidade de São Paulo, 2023.  
PDF

Bibliografia.  
ISBN 978-65-998875-1-2

1. Arte 2. Artes visuais - Exposições - Catálogos  
3. Fotografia - Apreciação crítica 4. Fotografia - Brasil  
5. Fotografia - Exposições Catálogos 6. Fotógrafos - Brasil  
7. Prearo, Penna  
I. Alessandri, Patricia C. A. II. Siqueira, Henrique. III. Título.

23-146627

CDD-770.92

**Índices para catálogo sistemático:**

1. Fotografia : Arte : Apreciação crítica 770.92  
Henrique Ribeiro Soares - Bibliotecário - CRB-8/9314

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da  
Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.  
Foi feito depósito legal na Biblioteca Nacional  
(Lei no 10.994, de 14/12/2004)  
Direitos reservados e protegidos pela lei no 9.610/1998  
Proibida a reprodução total ou parcial sem a prévia  
autorização dos editores.

Formato: 25 x 25 cm  
Tipologia: Família Apex Sans

Edição digital publicada no Brasil em 2022

**Casa da Imagem  
Museu da Cidade de São Paulo**

Rua Roberto Simonsen, 136 - Sé  
01017 020 São Paulo - SP,  
Telefone 11 3241 1081  
[www.museudacidade.prefeitura.sp.gov.br](http://www.museudacidade.prefeitura.sp.gov.br)





**mc**  
**sp** museu  
da cidade de  
são paulo

**são paulo**  
capital da  
cultura

  
CIDADE DE  
**SÃO PAULO**  
CULTURA