

A Imersão do Artista- -Investigador e a Estética da Afetividade

palavras-chave

autorretrato
fotografia
retrato pintado
cultura indígena

keywords

self-portrait
photography
painted portrait
indigenous culture

RESUMO

Este artigo lança uma reflexão sobre um possível “lugar” da imagem, ao abordar as relações de afetividade que se estabelecem com o objeto-fotografia. Buscamos uma reflexão sobre a experiência estética de auto-representação de grupos indígenas do Brasil, a propósito de um tipo de produção fotográfica específica: a Fotopintura. Neste estudo, assumimos a perspectiva do olhar do artista, pesquisador e educador ao criar um objeto “livro de artista”, resultante da experiência vivida e aplicada, que parte de uma abordagem à fotografia como importante instrumento filosófico e poético, capaz de mediar as possíveis relações entre os afetos e a construção do conhecimento, revelando a força da estética da afetividade.

ABSTRACT

This article empowers a reflection about a possible “place” of the image, by approaching the affective relations which are established along with the photographic object. We seek a reflection about the aesthetic experience of self-representation of indigenous groups in Brazil, about a specific type of photographic process: the Photopainting. In this study, we take the perspective of the artist, researcher and educator in creating an “artist’s book”, resulting from lived and applied experience, which starts from an approach to photography as an important philosophical and poetic instrument which mediates the relationship between affections and the construction of knowledge, revealing the strength of the aesthetics of affection.

Fig. 1 Ramon Tupinamba, Ilhéus, Salvador, Brasil



O cosmos também pode ser procurado dentro de cada um de nós, como caos indiferenciado, como multiplicidade potencial. (Calvino, 1990, p. 155)

Desbravar um significado para este tempo, habitado e reproduzido por uma infinidade de imagens, aludindo ao alcance da Fotografia e ao autorretrato das nações indígenas foi nossa intenção, ao mesmo tempo em que apontamos para uma nova abordagem à linguagem fotográfica, revelando a “estética da afetividade” como estratégia e luta contra o esquecimento.

Tomando como ponto de partida os autorretratos das nações indígenas do Brasil e da sua construção, perpetuada através da pintura, procuramos entender quer a representação que fazem de si, quer o lugar que a fotografia ocupa nestas comunidades. A abordagem fez-se através de um processo de experimentação, segundo os campos da estética, da análise crítica e da reflexão artística. Procuramos ainda ao longo do percurso estabelecer um novo cenário de diálogo mediado pela fotografia e expressar de forma poética o contexto pesquisado, levando para o universo do sensível as obras no âmbito dessa mesma estética. Transversal a este percurso, demonstramos a força da fotopintura, que num momento de proliferação de imagens, sonhos e verdades, nos oferecem novas perspectivas, nesta busca pela estética da afetividade.

Ora, existia no séc. XIX a crença na capacidade mimética e imparcial da fotografia, transformada num mecanismo de apreensão do real. A fotografia seduzia os seus observadores pelo seu poder informativo, ao narrar cenários, personagens e acontecimentos de uma determinada cultura material, e ainda era dotada da capacidade de ser materializada pelos seus diferentes formatos e múltiplos enquadramentos. Não obstante o discurso fotográfico de fidelidade e neutralidade, as imagens fotográficas acabavam por manifestar os objetivos, valores e determinadas compreensões da ciência e do mundo. No caso brasileiro, o nativo era representado como uma realza tropicalizada do passado, atendendo às aspirações da elite que se indagava sobre sua identidade e rejeitava o negro e o português como modelos de representação. Nesse sentido, o indígena era lido como sujeito *Rousseniano* o “bom selvagem”, suscetível à cristianização e à civilização, agradava aos dirigentes imperiais, e encobria os conflitos que a política indígena causava. Hoje, a fotografia vai além desta função e torna-se interlocutora de novas possibilidades de compreensão, pois não é simples matéria-prima, é também história.

Neste alinhamento, a movimentação teórica por nós revelada procurou reforçar a liberdade e pensamento, para desencadear novas possibilidades de sentir. Como na exigência apresentada por Flusser (1985) para a filosofia da fotografia, é preciso sempre encontrar o ponto em que o ser humano vence o aparelho e escapa à robotização da vida. Acrescentaríamos que nos pareceu salutar, ao longo do trabalho desenvolvido, inventar conceitos e operações que arriscassem novos caminhos para explicar o lugar da imagem.

No nosso entendimento, a hipercirculação das imagens contemporâneas obriga-nos a ultrapassar as categorias estéticas e a entrar no domínio da ontologia e da estética dos afetos. Ao longo deste estudo procuramos conhecer de que forma os indígenas se relacionam com a sua imagem e constroem a sua realidade, observando o lugar que a fotografia ocupa na comunidade indígena, que traz consigo características únicas.

Fig. 2 Thyago Tupinambá, Ilhéus, Salvador, Brasil



Sabemos que o mundo contemporâneo possibilita o acesso a novas tecnologias de forma prática e dinâmica, pelo que as culturas indígenas têm estabelecido mecanismos de relações com esses novos processos em benefício da própria comunidade. Exemplo disso é o uso da máquina fotográfica como um meio para criação de documentos fotográficos que têm vindo a ser produzidos com bastante relevância sobre a cultura dos grupos indígenas. A linguagem fotográfica revelou-se neste processo um papel fundamental para o restauro da identidade indígena e da sua auto-imagem. Ao mesmo tempo, através destas oficinas, os indígenas receberam a oportunidade de relatar as suas histórias, invocar o seu próprio imaginário e de serem reconhecidos a partir dos seus próprios discursos, linguagens e relatos. A utilização da câmara para exposição dos seus desejos, memória e fantasia surgiu neste estudo como uma importante ferramenta para criar um espaço de reflexão, quer sobre a identidade, quer sobre o lugar da fotografia. Neste processo, os sujeitos das oficinas participaram ativamente na construção de sentidos, ao criar representações visuais das fantasias e anseios das culturas aos quais pertenciam, justificando os seus pontos de vista. Por outro lado, a pesquisa com as nossas próprias imagens, implicou a busca de outros modos de olhar e resultou na elaboração de produtos visuais-verbais que deram novos sentidos à pesquisa imagé-tica realizada. O autorretrato, como forma discursiva e artística constituiu o espaço de um sujeito em construção, o qual foi integrando a

sua própria identidade. Posicionando-se entre o documento e a ficção, o autorretrato aproximou-se da indeterminação e imprevisibilidade.

Fig. 3 Potyra Tupinambá, Ilhéus, Salvador, Brasil



Através das pinturas apostas nos retratos dos participantes indígenas, em que a fotografia foi usada não como um meio mas como um lugar de inscrição, os sonhos, desejos e delírios mais íntimos da cultura despertaram. A fotografia aqui, pintada pelos indígenas foi o palco onde se deram e se revelaram formas de vida. A comunicação existiu, foi reveladora da paisagem e do contexto dos participantes, enunciando um hibridismo de cores, ora intensamente naturais, ora electricamente artificiais, para ali se estenderem na experiência afetiva de construção do seu autorretrato, cujas linhas – entre o real e a ficção – se tornaram quase invisíveis.

Durante muito tempo, os antropólogos que estudavam sociedades indígenas no Brasil foram levados a desempenhar, por falta de alternativas, o papel de porta-vozes dessas comunidades. Hoje, a voz dos índios faz-se ouvir sozinha e com a devida força. Uma breve nota para lembrar Lévi-Strauss (1976) e o papel do antropólogo empenhado em sensibilizar o ocidente às diferenças e, fazê-lo perceber a verdadeira dimensão do humano.

Nesta experiência, pretendemos possibilitar uma espécie de memória futura do presente, num jogo com o tempo em que passado e presente se sobrepõem e se confundem. Não se trata de uma investigação genealógica, gramatical ou psicológica, mas da descrição do modo como o esforço humano, no seu processo de exploração e conhecimento do mundo, forma representações. Podemos dizer que as imagens constituíram desvios, produziram erros ou criaram ilusões, mas o que é assinalável neste fenómeno é o facto maravilhoso e extraordinário de uma produção humana como é a construção de imagens.

A nosso ver, o retrato pintado articula uma série de elementos fundamentais para as práticas contemporâneas, como a apropriação, a manipulação e a recontextualização e atua num espaço delicado entre o documento e a ficção. A imagem surge aqui abordada sob o ponto de vista da fusão de mundos e como espaço privilegiado de reunião da realidade e da fantasia, do sagrado e do profano, do corpo e da alma. O retrato pintado – manual ou digitalmente – parece ser, a representação ideal da figura humana, a sublimação de um momento precioso.

Fig. 4 Mulher Tapeba, Caucaia, Ceará, Brasil



A técnica de pintar as fotografias, tem, como base real uma imagem fotográfica e tem como intenção dar aos fotografados um sentido estético mais agradável ao olhar, camuflando as imperfeições e o desgaste do tempo. A ação da pintura sobre o retrato fotográfico e, conseqüentemente, o seu resultado artístico ou pictórico podem falar da representação, da construção da imagem desejada e da imagem emblemática de que o representado tanto almeja. Pensar a ação da pintura, no nosso caso, poderá ajudar a desenvolver uma discussão importante dentro do entendimento sobre as categorias de aura, autenticidade e original, de que fala Walter Benjamin (1980).

Do nosso ponto de vista, procuramos destacar o nosso enamoramento pela riqueza do ambiente que rodeia a construção/encomenda do retrato pintado e do entendimento das razões da sua posse, uma vez que o retrato pintado povoa as casas das famílias, os santuários, o cemitério e as casas de milagres, revelando uma representação de caráter antropológico.

O espanto que o retrato suscita vem de um estranhamento da própria imagem retratada, de uma ambigüidade que nela se manifesta, sobretudo no que diz respeito à presença e à ausência. Neste sentido, ambicionamos compreender a fotografia não como uma prática artística, ou como uma competência técnica, mas destacar a relação singular que esta estabelece com o seu objeto quando procura abarcar aquela dimensão da vida que não é visível e, logo, também não é fotografável. Aqui a fotografia surge como um ser de múltiplas fisionomias, nomes e constituições, a viver numa região de intervalo entre o ser e o aparecer.

Fig. 5 Moradora do Caminho do Horto, Juazeiro do Norte -Cariri, Ceará, Brasil



Estes retratos pintados, conjuram um imaginário privado que completa a racionalidade da narrativa oficial supostamente subjacente às imagens documentais. Trata-se de um trabalho eivado de curiosidade voyeurística que nos conduz sempre à ideia de que estamos perante o universo privado de outrem. O que percebemos afinal não é nunca a representação nítida de qualquer coisa, mas o fantasma de algo que já passou. Não encaramos por isso estas imagens como algo nostálgico, ou como um regresso ao passado, mas sim como uma ferramenta de organização do caos e do entendimento do que o ser humano é capaz de construir.

Nesta odisseia, está a nossa curiosidade pelos efeitos do tempo, do esquecimento e das mudanças sociais e psicológicas como transformadores da memória registada pela fotografia, que por sua vez, é um processo de transformação da experiência em memória. Manifestamos também o nosso interesse pela imperfeição da memória e da fotografia, pois ambas são vivências fragmentárias e aproximadas – mas mais importante do que isso, são ambas construções.

Fig. 6 Livro de Artista
"Nynhã Aba"





Fig. 7 Vistas do Livro de Artista "Nynhã Aba"

Fig. 8 Serlândia de Oliveira Silva, Serra da Umã, Terra Indígena Atikum, Paraíba, Brasil



Por outro lado, julgamos importante revelar que corporizamos nesta imersão um livro de artista como instrumento de afetividade e como expressão sensível da nossa experiência. “Coração de Índio” ou em tupi, linguagem indígena, “Nynhã Aba” é o fruto da concepção de um “livro de artista” no âmbito do meu processo de investigação sobre as comunidades indígenas e caboclas do Nordeste do Brasil. Este objeto ambicionou criar uma experiência artística visual, através de um percurso poético de investigação, reforçado pela intenção de valorizar uma estética afetiva perante a Fotografia. Esta história é contada através de representações simbólicas, dos acontecimentos, das lendas e cenas da história indígena, imaginada e reinventada, expressa nos contos e fábulas, que permeiam o universo indígena que é afinal uma cultura cabocla, infinitamente rica. O livro de artista é composto por um núcleo principal de imagens, fotografias e desenhos e uma caixa forrada com tecido de “chita”, um tecido de algodão com estampas de cores garridas, tecido popularmente usado pelas famílias brasileira do Nordeste do Brasil e que guarda parte da nossa coleção de retratos pintados, recolhidos ao longo de mais de uma década. Nesta caixa escolhemos e juntamos as fotopinturas mais significativas, com destaque para os retratos pintados e para o registo dos momentos nucleares da vida familiar, sobretudo os seus rituais de passagem, como o casamento, o nascimento e a morte. O livro paira num hibridismo de cores, ora intensamente naturais, através do uso de tecidos populares, ora electricamente artificiais com o recurso às serigrafias douradas, para ali se estenderem num retrato dos afetos sobre auto-representação das comunidades indígenas e caboclas, cujas linhas – entre o real e a ficção – são quase invisíveis. A escolha das imagens, sua edição e montagem, a inserção de elementos táteis e de textos não se apresentam ao leitor como meros registo documentais, mas como leituras possíveis de um universo tão imenso e rico de culturas, lutas e afirmação de identidades. Trata-se por isso de uma composição poética de imagens que servem de ignição para o olhar do investigador, em busca pelo conhecimento.

O livro apresenta-se em narrativa, circular e aberta, onde a incompletude das imagens dão lugar à construção de narrativas intermináveis. Não apresentamos o livro com a atitude exótica de documentar apenas o que se passou nos lugares, mas despontar o olhar íntimo e familiar, tal como um álbum de família, para levar de volta às aldeias, para que os personagens, presentes e ausentes, se encontrem e reconstruam suas estórias.

A viagem fez-se por um mundo onírico, pleno de alusões ao universo da pintura. Ele é claramente evidente não só no tema, mas também na escolha dos símbolos que o integram esta obra. Neste universo, o emocional predomina sobre o racional e os sentidos são estimulados pelo entrelaçar de uma infinita rede de memórias. Neste universo, o emocional predomina sobre o racional e os sentidos são estimulados pelo entrelaçar de uma infinita rede de memórias. Trata-se por isso de uma composição poética de imagens que servem de ignição para o olhar do investigador, em busca pelo conhecimento. Nesta trajetória, não nos foi possível separar as inquietudes artísticas das propostas pedagógicas. A interseção de ambas as atividades foi nossa bússola no modo de ordenar e relacionar toda a pesquisa. Somos assim defensores da existência de uma ligação afetiva, que explica que a relação com a fotografia vale pelo que se sente e pelo que nos faz sentir. Possuir o mundo em forma de imagens isso: é ter um lugar onde se guarda, o que não se esquece. Tudo o mais, por mais belo que possa ser, é uma passagem, é um desaparecimento.

REFERÊNCIAS

- Andujar, C. (2005). *A vulnerabilidade do ser*. São Paulo: Cosac Naify.
- Benjamin, W. (1991). Pequena história da fotografia. In F. R. Kothe (Org.), *Walter Benjamin* (pp. 219–240). São Paulo: Ática.
- Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. London, England: British Broadcasting Corporation: Penguin.
- Bourdieu, P. (2004). *O poder simbólico* (7.ª ed.). Rio de Janeiro, Brasil: Bertrand.
- Calvino, I. (1990). *Seis propostas para o próximo milênio* (4.ª ed.). Lisboa: Editorial Teorema.
- Chiodetto, E. (Curador). (2010). Fotopinturas: Coleção Titus Riedl. In S. Duarte (Curador). *Arte Brasileira: Além do sistema*. São Paulo: Galeria Estação.
- Darwin, C. (2004). *A origem das espécies*. Rio de Janeiro, Brasil: Ediouro.
- Didi-Huberman, G. (1988). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo, Brasil: Editora 34.
- Dubois, P. (1994). *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, Brasil: Papirus.
- Flusser, V. (1985). *Filosofia da caixa preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo, Brasil: Hucitec.
- Guran, M. (2000). Fotografar para descobrir, fotografar para contar. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 10(1), 155–165.
- Holanda, S. B. (1968). Prefácio. In N. V. Luz, *A Amazônia para os negros americanos: As origens de uma controvérsia internacional* (p. 11). Rio de Janeiro, Brasil: Editora Saga.
- Kossoy, B. (2007). *Os tempos da fotografia*. São Paulo, Brasil: Ateliê Editorial.
- Nakagawa, R. (2010). *Júlio Santos, mestre da fotopintura*. Fortaleza, Brasil: Tempo D'Imagem.
- Parente, C. (1998). O retrato pintado: Manufatura e utilização de fotografias pintadas à mão no Nordeste do Brasil. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 27(5), 270–279.
- Rennó, R. (1997). *Rosângela Rennó*. São Paulo, Brasil: EDUSP.

- Ribeiro, D. (1995). *O povo brasileiro, a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.
- Riedl, T. (2002). *Últimas lembranças: Retratos da morte, no Cariri, região do Nordeste Brasileiro*. São Paulo, Brasil: Annablume.
- Silva, A. (2008). *Álbum de família: A imagem de nós mesmos*. São Paulo, Brasil: Edições Sesc: Editora Senac.
- Soulages, F. (2010) *Estética da fotografia: Perda e permanência*. São Paulo, Brasil: Editora Senac.
- Sontag, S. (1986). *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: D. Quixote.
- Spinoza, B. (2009). *Ética*. São Paulo, Brasil: Autêntica.