

As Poéticas Interdisciplinares: A imersão do artista investigador e a estética dos afetos



Ângela Ferreira¹

angelaferreira@esmad.ipp.pt

[Design e Arquitectura / Design and Architecture]

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. No âmbito da realização de estudos de doutoramento, buscamos uma reflexão sobre a experiência estética de autorrepresentação de grupos indígenas do Brasil, a propósito de um tipo de produção fotográfica específica: a Fotopintura. Neste estudo, assumimos a perspetiva 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.

Keywords

Identidade; autorretrato; fotografia; pintura; retrato pintado; fotopintura; estética da afetividade; antropologia visual; cultura indígena.

1. Introdução

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 do Nordeste do Brasil 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 Nordeste 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 perspetivas, nesta busca pela estética da afetividade. Por fim, e como resultado desta imersão, apresentamos um “livro de artista” como instrumento de afetividade e como expressão sensível da nossa experiência, no âmbito do processo de investigação sobre as comunidades indígenas e caboclas do Nordeste do Brasil.

¹ Instituto Politécnico do Porto, Escola Superior de Media Artes e Design, Vila do Conde, Portugal.

2. A fotopintura e a estética da afetividade

Ora, ao longo desta pesquisa tivemos a oportunidade de testemunhar que a identificação indígena do Nordeste brasileiro é também nuclearmente movida pelo afeto, ou seja, pela experiência do sentimento ou emoção, sendo uma parte fundamental da interação social quotidiana – tanto quanto a necessidade de terra e outros recursos – e está intrinsecamente relacionada com a intensificação de tal identidade. Certos elementos da cultura, quando articulados juntos, podem aparecer como centrais para a promoção de um sentimento de grupo e identidade individual. Neste aspeto e, recorrendo ao pensamento de Espinosa, somos necessariamente seres afetivos: o afeto é o elemento fundamental para o desenvolvimento da vida ética. O corpo humano é, para Spinoza (2009), uma singularidade complexa, ente singular e dinâmico em constante relação com o ambiente, pois dele não se exclui, tanto do seu ponto de vista, uma vez que se constitui através das relações que mantém com a exterioridade. No limiar da nossa experiência afetiva, encontramos-nos inicialmente com nós mesmos: experimentar os afetos é, primeiramente, experimentar-nos, ou seja, é desta maneira que formamos um primeiro conhecimento da nossa constituição, uma vez que a mente humana não conhece o próprio corpo e não sabe que ele existe senão por meio das ideias das afecções pelas quais o corpo é afetado. Nesse sentido, a afetividade humana constitui-se como uma expressão particular da potência global da natureza. Neste contexto, “afetividade” é uma noção que emerge como uma ideia-chave na vida quotidiana do movimento indígena e que se revelou nuclear ao longo desta pesquisa e seu trabalho de campo. Ao fotografar estas comunidades encontramos uma profunda relação de afeto estabelecida com as fotografias exibidas no interior de suas casas. Os retratos religiosamente afixados na parede principal de suas casas provocam um certo estranhamento e mistério, pela forma como são adornadas por santos e objetos religiosos.

Com efeito, desde o final do século XIX, alguns artesãos decidiram oferecer um elemento a mais à nascente técnica fotográfica. Literalmente, tratava-se de um colorido especial, um retoque artesanal que, com o passar do tempo, também acumulou a função de restaurar os primeiros retratos. Simbolicamente, trata-se de uma reprodução e uma fantasia em torno da memória. Seja ela, uma memória individual ou recontando momentos significativos da vida familiar, sobretudo os seus rituais de passagem, por vezes até com uma certa tonalidade fictícia. Na sua essência, estes retratos, aqui designados por “retratos pintados” ou “fotopinturas” pretendem narrar a assumida ou recriada ligação do homem com a Fotografia, por vezes sagrada, a possível inocência do olhar, a hipotética alegria, o possível amor ou a surpreendente interrogação acerca do tempo. Os fotógrafos utilizavam esta técnica de colorir e retocar imagens a partir de retratos fornecidos pelos clientes, para depois os pintar com uma espécie de aguarela quase transparente que permitia manter as características das pessoas retratadas. Estas fotografias mostram-nos um outro tempo, um momento de pormenor e de observação cuidada. O uso da cor reforça essa relação com o referente e a sua naturalidade. A forma como esses retratos são colocados e dispostos carinhosamente na casa dos re-

tratados ou seus familiares, estabelece uma nova relação entre o espaço e tempo. Aqui se encena uma estética da afetividade, o que permite pensar sobre o lugar de cada um no mundo e os seus modos de se relacionar com os familiares e amigos. A vocação afetiva da prática fotográfica, que sempre circundou a produção doméstica dos álbuns familiares, encontra no Retrato Pintado uma exacerbação dos afetos e uma subjetividade envolta em narrativas confessionais. Buscando o entendimento dessa afetividade a partir da filosofia de Spinoza, sugerimos que a fotografia seja encarada como importante instrumento filosófico capaz de mediar as possíveis relações entre os afetos e a construção do conhecimento.



Os retratos pintados, na maioria das vezes, prestam-se a immortalizar uma situação inusitada ou impossível, como a união entre familiares que nunca se conheceram. Mais do que simplesmente possibilitar esses encontros, os retratos vêm carregados com a aura de perenidade e da supremacia da pintura em relação à fotografia. A fotopintura é realiza-

Fig. 1. *Chico Tapeba*, Retrato de indígena da nação Tapeba, Ceará Brasil.

da de diversas maneiras, do simples retoque que imita a maquiagem das mulheres humildes à total pintura da superfície fotográfica. Estes retratos são sempre formas immortalizadoras, ícones populares presentes em todas as casas dos habitantes, ao lado dos ícones religiosos muito celebrados no norte e nordeste do Brasil. O retrato de Chico Tapeba foi o primeiro retrato pintado que encontramos no Nordeste do Brasil, captado na casa do Sr. Francisco, indígena Tapeba, da região de Caucaia, do Estado do Ceará. Desde essa altura e, ao longo da última década, temos colecionado estes retratos, tendo realizado exposições sobre o tema, procurando ao mesmo tempo dar a conhecer os retratos dos indígenas do Nordeste Brasileiro, na sua relação com a Fotografia e o Retrato. Estes retratos pintados, habitam o interior das casas, povoam a memória destes personagens que exibem orgulhosamente os vários rituais da sua vida, na forma da alegria e da tristeza, do medo e da felicidade, da infância e da velhice e até da sua morte. Este tipo de fotografia é muito associado ao interior nordestino, com lugar garantido na sala do sertanejo humilde: aquela fotografia com cores fortes, pintada à mão, retratando um parente, muitas vezes um casal – pais ou avós dos donos da casa. Embora tenha sido praticado em todo o Brasil e até noutros países da América Latina, o retrato pintado está muito ligado ao imaginário do nordestino. Os primeiros processos fotográficos produziam unicamente resultados monocromáticos, cuja tonalidade variava dependendo das substâncias empregadas, sendo o preto e branco tão predominante que se tornou quase sinónimo de fotografia.

A busca por alterar ou inserir cores esteve sempre presente na prática fotográfica, seja através de viragens e outras manipulações na etapa química, seja através da colorização com aquarela ou outras técnicas. Em muitos desses casos o princípio norteador envolvia a busca por uma

maior fidelidade à cena fotografada, a inserção de cores tinha como objetivo uma maior semelhança com a realidade: devolver à imagem as cores que o processo não conseguia registrar. Noutros casos, a intervenção visava resultados estéticos que se diferenciavam de uma prática automática e mecanizada difundida pelo uso de aparatos fotográficos. Cada fotografia traz aqui várias significações sobre o que representa um retrato, perpetuado aqui pelos traços da Pintura. Por isso se dá a estes retratos o nome de “Retrato Pintado” que cobre em silêncio a espiritualidade, religiosidade e adoração de um povo brasileiro. A valorização da imagem individual é realçada pelo traço da pintura que embeleza a fisionomia dos retratados, através de um colorido especial, atribuindo nobreza a cada um dos momentos significativos expressos no retrato. Isto significa que as pinturas apostas no retrato engrandecem a imagem, o que nos leva a refletir sobre o real e a sua relação dos retratados com a Fotografia. Sabe-se que a fotografia é um meio de aprisionar a realidade, entendida como inacessível, de fazê-la parar. E também é certo que não se pode possuir a realidade, mas pode sim possuir-se imagens. E por isso, possuir o mundo na forma de imagens é re-experimentar a irrealidade e o carácter distante do real. Percebemos na fotopintura, um jogo profundamente dinâmico entre o realismo fotográfico e a expectativa de um uso da fotografia como uma representação idealizada dos sujeitos e situações sociais. A fotopintura apresenta-se como um procedimento de apresentação de uma realidade inventada a partir de uma representação que é a síntese das expectativas do retratado e da interferência técnica e estética do pintor. Um aspeto importante na trajetória dessa técnica é o facto de ela ter permitido aos consumidores e profissionais da fotografia a possibilidade de escapar à cruel objetividade fotográfica. Com a fotopintura os sujeitos têm a sorte de concretizar as representações que idealizam de si mesmos, unindo as vantagens do realismo fotográfico e interferindo nesse mesmo realismo quando ele se torna indesejado. No Brasil, a técnica teve início no século XIX e apareceu no Nordeste, contemplando o universo estético do sertanejo. Por isso se diz que o retrato pintado é pura ornamentação destinada a corrigir os defeitos e imperfeições dos retratados. A fotopintura era, muitas vezes, uma composição de carácter criativo. O fotopintor criava dignidade aos retratados, colocando fato e

Fig. 2. *Fotopintor, durante a execução de um retrato pintado, Ceará Brasil*



gravata nos homens, vestidos de flores e jóias nas mulheres, atribuindo-lhe um carácter afetivo e de elevação da auto-estima.

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 carácter antropológico. O espanto que o retrato

suscita vem de um estranhamento da própria imagem retratada, de uma ambiguidade 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.

Trata-se aqui de afirmar o lugar de origem da fotografia como uma espécie de caixa de Pandora, onde todos os segredos da nossa contemporaneidade estivessem já liminarmente desenhados e inscritos: Um retrato no qual a fotografia surge como um ser de múltiplas fisionomias, nomes e constituições, a viver numa região de intervalo entre o ser e o aparecer. Estes retratos pintados, conjuram um imaginário privado que completa a racionalidade da narrativa oficial supostamente subjacente às imagens documentais. Trata-se de um trabalho evadido de curiosidade voyeurística que nos conduz sempre à ideia de que estamos perante o universo privado de outrem. O que percebemos afinal nesta coleção não é nunca a representação nítida de qualquer coisa, mas o fantasma de algo que já passou. Nesta odisséia, está a nossa curiosidade pelos efeitos do tempo, do esquecimento e das mudanças sociais e psicológicas como transformadores da memória registrada 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.

3. O retrato pintado e o retrato do indígena brasileiro

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 realeza 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 rousseauiano, do “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.

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 sentido, este estudo reporta, através da fotografia e da pintura, não só as trajetórias pessoais dos grupos indígenas, como também procura responder à forma como estas comunidades produzem o seu autorretrato e como constroem a sua realidade. Neste processo, os sujeitos das oficinas por nós realizadas 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 imagética 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. 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 e foi reveladora da paisagem e do contexto dos participantes, enunciando um hibridismo de cores, ora intencionalmente 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.

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 assina-



lável neste fenómeno é o facto maravilhoso e extraordinário de uma produção humana como é a construção de imagens.

Com a realização de oficinas de autorretrato, pretendemos colocar os participantes num processo de registo de lidar com a sua própria manipulação de imagem, tornando-se sujeitos

da ação. É claro que os mesmos, se encontram num processo de aperfeiçoamento das práticas adquiridas, e ainda vão percorrer um caminho de aperfeiçoamento de uma linguagem audiovisual. Todavia, como moderadores das oficinas, o processo de interação exigiu pensar na formação dos participantes indígenas a partir da sua vivência coletiva e experiência pessoal, levando em conta a nossa diferença de valores, de conhecimentos e códigos. Este foi o ponto de partida. As múltiplas imagens, contidas nestes autorretratos produzidos pelos índios, tornam-se capazes de explicitar um conjunto de ideias, que possibilitam uma interpretação dos valores culturais do grupo. Nas oficinas realizadas, claramente verificamos que a aposição de desenhos nos retratos impressos depende do desenvolvimento das habilidades e destrezas técnicas, sendo comum a procura de estilos pessoais de expressão, o recurso a formas de simbolização abstrata de ideias e sentimentos, o uso das cores como elemento de crítica e como modo expressivo de si próprio. As condições sociais de produção realizam-se num universo saturado de formas visuais que preexistem ao desenho das crianças e são por elas inscritas no seu trabalho plástico, independentemente da consciência que possam possuir disso; esse universo visual é constituído pelas imagens projetadas pelos desenhos animados, nos manuais escolares indígenas, nos jogos e, de uma forma mais geral,

nas imagens vistas na televisão já acessível em grande parte dos grupos estudados.

Neste processo, testemunhamos uma profunda reconfiguração das culturas que respondem não somente à evolução dos dispositivos de dominação, mas também à intensificação de sua comunicação e interação com as outras culturas de cada país e do mundo. Um aspeto que percebemos com clareza, é que estas

Fig. 3. *Serlândia*, Retrato pintado por criança, resultado da oficina na nação Attikum, Pernambuco, Brasil.



Fig. 4. *Mosaico* constituído por retrato pintados por crianças, resultado das oficinas na nação Tapeba Ceará, Brasil.

culturas vivem uma pluralidade de tempos e valores: estão ao mesmo tempo a vivenciar a tradição, o arcaico, o novo, o moderno, o diferente, imbricados num politeísmo semântico. Fazem parte de um mundo imaginário e com valores, com expressões próprias, autênticas, e ao mesmo tempo utilizam objetos e mesclam estéticas de outras culturas. Estas oficinas serviram também como porta-vozes para apresentar, de um lado, a relevância tradicional e cultural desses povos e, de outro, para denunciar as desigualdades por ele sofridas e a difícil rotina de adaptação em meio ao ambiente urbano coordenado pelos povos não-indígenas. Na verdade, percebemos que a partir do momento em que os indígenas passaram a utilizar a câmara, abriu-se uma possibilidade para a expansão dos seus conhecimentos. Nessa perspectiva observamos a importância da auto-representação para os grupos indígenas, pois, ao articular as suas imagens, os índios realizam um jogo, em que, a alteridade se faz presente ao reportar a realidade indígena para os não índios, criando uma relação intercultural. Nessa tomada de posição, os povos indígenas apresentam a sua imagem, uma imagem híbrida que agrega valores que devem ser respeitados não como uma perda de identidade, mas sim como uma afirmação.

4. A imersão do artista investigador

Por outro lado, esta pesquisa não poderá ignorar a nossa postura de artista visual, que esteve presente desde o início da pesquisa, pelo que é base de um quadro conceptual que sustenta a nossa atividade artística no âmbito da Fotografia e Artes Visuais. Com efeito, se ao longo das oficinas de autorretrato a figura de autora se retraía para dar lugar à postura de investigadora e educadora, revelava-se depois em plenitude na captação da realidade indígena, processo que se foi fazendo com cruzamentos e varias interseções. Faz por isso parte da pesquisa a recolha de imagens para a concepção de um livro de artista, aqui designado “Coração de Índio”, em tupi linguagem indígena: “Nynhã Aba”.

Ora, a imagem, apesar de ser elaborada por um procedimento mecânico e essencialmente técnico, pertence ao mundo do fotógrafo e, conseqüentemente, fala desse mundo. É importante ter claro que a fotografia, além de ser polissémica e ao sabor da abstração de quem lê ou de quem a produz, é ditada e determinada tanto pela tecnologia utilizada, quanto pela historicidade e intencionalidade de quem a constrói. Por outras palavras, a imagem fotográfica traz em si tanto da subjetividade do autor (histórica e determinada pelo seu tempo) quanto da objetividade do registo, na fidelidade física e descritiva com que capta os elementos dispostos em frente à câmara. Assim, toda e qualquer fotografia, por ser determinada pelo seu tempo e possuir historicidade, é fonte histórica. A nossa decisão pela produção de um livro de artista, prende-se com a capacidade deste ser um espaço para guardar imagens, guardar afetos. O livro é pois um discurso, um veículo que surge de dentro para fora e que provoca a convivência entre a natureza da imagem e a natureza da palavra, nas suas múltiplas possibilidades. O trânsito entre a palavra e a imagem, quando a palavra se torna imagem e quando desta se torna escrita, constrói narrativas que nascem da materialidade, da continuidade/descontinuidade

entre as páginas. Daí que os livros possam múltiplas personalidades, circulem entre as suas próprias brechas, pelo que a tarefa de os explicar é complexa. O livro auto-publicado, desmultiplica as formas do livro e acede a um múltiplo leque de possíveis materializações, reforçando as infinitas camadas permitidas à imagem fotográfica. É pois um livro-objeto que ambiciona pois criar uma experiência artística visual, através de um percurso poético de investigação do artista, aqui reforçado pela intenção



Fig. 5. Vista lateral do Livro de Artista “Nynhã Aba”.



Fig. 6. Vista interior do Livro de Artista “Nynhã Aba”.

de valorizar uma estética afetiva perante a fotografia e memória.

“Coração de Índio” ou em tupi, linguagem indígena, “Nynhã Aba” é o fruto da concepção de um “livro de artista” no âmbito do seu processo de investigação sobre as comunidades indígenas e caboclas do Nordeste do Brasil. Este objeto ambiciona 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 re-inventada, expressa nos contos e fábulas, que permeiam o universo indígena que é afinal uma cultura cabocla, infinitamente rica e reinventada. 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 histórias. 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. Procura-se uma reflexão poética em busca de uma transformação do real, às vezes como sombra, como fugaz escape de um mundo que perdeu peso e



adquire a leveza da melancolia. Há nas linhas contorcidas destas imagens não só um intenso movimento, mas acima de tudo uma aspiração a uma estética de sonho que o torna imediatamente aberto e, paradoxalmente, muito vincado e pessoal. Nesta trajetória, não nos foi possível separar as inquietudes artísticas das propostas pedagógicas. A intersecção de ambas as atividades foi nossa bussola no modo de ordenar e relacionar toda a pesquisa. O livro de artista “Coração de Índio” ou em tupi “Nynhã Aba” é o produto dessa inquietude e procura despertar para o ver, embora tenha uma dimensão que cabe muito pouco no domínio do visível, antes do sensível, a preencher-se pelo sublime toque da passagem do tempo e da sua eternidade. 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 é isso: é ter um lugar onde se guarda e o que não se esquece. Tudo o mais, por mais belo que possa ser, é uma passagem, é um desaparecimento.

Referências

- ANDUJAR, Claudia. (2005). *A vulnerabilidade do ser*. São Paulo: Cosac Naify.
- BENJAMIN, Walter. (1991). *Pequena história da fotografia*. In: Sociologia. São Paulo: A tica.
- BERGER, J. (1972). *Ways of Seeing*. London: British Broadcasting Association and Penguin.
- BOURDIEU, Pierre. (2004). *O poder simbólico*. 7ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- BURKE, Peter. (2004). *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: Editora Edusc.
- CHIODETTO, Eder. (2010) *Fotopinturas - Coleção Titus Riedl*. In: Arte Brasileira: além do sistema (Catálogo). Curadoria: Paulo Sérgio Duarte. São Paulo: Galeria Estação.
- FLUSSER, Vilém. (1985). *Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec.
- GURAN, Milton. (2000). *Fotografar para descobrir, fotografar para contar*. Cadernos de Anthropologia e Imagem. Rio de Janeiro: EdUERJ.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. (1968). Prefácio. In: LUZ, Nícia Vilela. *A Amazônia para os Negros Americanos: as origens de uma controvérsia internacional*. Rio de Janeiro: Editora Saga.
- KOSSOY, Boris. (2007). *Os Tempos da Fotografia*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- NAKAGAWA, Rosely. (2010). *Júlio Santos, mestre da fotopintura*. Fortaleza: Tempo D’Imagem.
- PARENTE, Cristiana. (1998). O Retrato Pintado: manufatura e utilização de fotografias pintadas à mão no Nordeste do Brasil. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. No. 27. Rio de Janeiro: IPHAN.
- RIBEIRO, Darcy. (1995). *O Povo Brasileiro, A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- RIEDL, Titus. (2002). Últimas lembranças: retratos da morte, no Cariri, região do Nordeste Brasileiro.
- SANTOS, Júlio. (2010). *Júlio Santos: mestre da fotopintura / Júlio Santos*. Fortaleza: Tempo D’Imagem.
- SOULAGES, François. (2010) *Estética da fotografia: perda e permanência*. Tradução de Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- SONTAG, Susan. (1986). *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: D. Quixote.
- SPINOZA, B. (2009). *Ética*. São Paulo: Autêntica.