

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Fotografia e Contemplação

Amorosidade do olhar no contemporâneo

Ana Elyzabeth de Araujo Farache

Recife, fevereiro de 2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Fotografia e Contemplação

Amorosidade do olhar no contemporâneo

Ana Elyzabeth de Araujo Farache

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para obtenção de Título de Doutora em Comunicação, sob a orientação da Prof. Dra. Maria do Carmo de Siqueira Nino.

Recife, fevereiro de 2013

Catalogação na fonte
Bibliotecária Maria Valéria Baltar de Abreu Vasconcelos, CRB4-439

F219f Farache, Ana Elyzabeth de Araujo
Fotografia e contemplação: amorosidade do olhar no contemporâneo /
Ana Elyzabeth de Araujo Farache. – Recife: O Autor, 2013.
180 p.: il.

Orientador: Maria do Carmo de Siqueira Nino.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC.
Comunicação, 2013.
Inclui bibliografia.

1. Comunicação. 2. Fotografia. I. Nino, Maria do Carmo de Siqueira
(Orientador). II. Titulo.

302.2 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2013-74)

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autora do trabalho: Ana Elyzabeth de Araujo Farache

Título: Fotografia e Contemplação: Amorosidade do olhar no contemporâneo

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para obtenção de Título de Doutora em Comunicação, sob a orientação da Prof. Dra. Maria do Carmo de Siqueira Nino.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Maria do Carmo de Siqueira Nino – Orientadora/UFPE

Profa. Dra. Ângela Freire Prysthon – Examinadora/UFPE

Profa. Dra. Cristina Teixeira Vieira de Melo – Examinadora/UFPE

Prof. Dr. Marcelo Farias Coutinho – Examinador Externo

Prof. Dr. Marcos Galindo de Lima – Examinador Externo

À minha mãe, Terezinha Farache, e ao meu irmão, Juarezinho.
Com saudade e amor eternos.

Agradecimentos

À minha querida orientadora Maria do Carmo Nino, a mais paciente de todas. Aos colegas, professores e funcionários do PPGCOM, sempre prestativos e carinhosos. À Ângela Prysthon e Marcelo Coutinho pela ajuda preciosa e a Marcos Galindo e Cristina Teixeira pela generosidade ao aceitarem participar da minha banca de tese.

Aos meus irmãos Juarez (em memória), Carlos e Tereza, e a Edimar, pela torcida incondicional em todos os momentos da minha vida.

Agradeço a Paulo pelo amor e estímulo. À minha amada mãe (em memória), à minha filha, Francisca, e aos meus netos, Tiago e Luiza, por tornarem minha vida mais plena e feliz.

E, finalmente, agradeço a todos amigos, professores e mestres de Yoga que me ajudam a despertar o olhar amoroso que existe em mim e em todos os seres do universo.

Resumo

Esta tese se estrutura em torno do questionamento sobre o espaço reservado para a contemplação no contemporâneo através de um olhar amoroso. A impressão é a de que a contemplação como dimensão do olhar não teria mais lugar nos dias de hoje pela velocidade e diversidade imposta nas atividades cotidianas. São já corriqueiros os argumentos de que a modernidade ampliou a quantidade de tentações visuais ao mesmo tempo em que aumentou a velocidade de distribuição e de circulação das mesmas. Nesse sentido, uma posição que defenda a permanência de uma experiência visual que procura discernir a unidade naquilo que é fragmentado e múltiplo pareceria condenada, a priori, ao fracasso. No entanto, apesar dessas circunstâncias de superfície do contemporâneo, não são poucas as oportunidades em que se torna possível apreender posturas contemplativas capazes de impregnar parte da produção visual, em geral, e da fotográfica, em particular.

Assim, a partir dessa reflexão surgiu a indagação: Que olhar é este que contempla? E mais: O que é contemplar? E como se dá essa contemplação no contemporâneo? Para refletir sobre essas questões, foi mantido o foco na relação que se estabelece entre o objeto e o observador, o contemplado e o contemplador, o visto e a visão. Uma visão na qual, segundo Plotino, “o objeto se converte no próprio ato de ver.”

Abstract

This thesis is structured around the questioning about the space reserved to contemplation in contemporary through a loving gaze. The impression is that contemplation, as a dimension of the gaze, would be out of place nowadays as a result of the speed and diversity imposed by the daily activities. Arguments that modernity expanded the amount of visual temptations while it increased the speed of distribution and circulation of the same are now commonplace. In this sense, a position that defends the permanence of a visual experience that seeks to discern the unity in what is fragmented and multiple seems, *a priori*, sentenced to failure. However, despite these circumstances, there are opportunities when it becomes possible to grasp contemplative stances capable to impregnate part of the visual production, in general, and photographic production, in particular.

Therefore, the following question arose from this discussion: which gaze is this that contemplates? And: what is contemplating? And how this contemplation happens in the contemporary? To reflect about these issues, the focus was kept on the relationship established between the object and the observer, and contemplated the contemplator, the seen and the vision. A vision in which, according to Plotinus, "the object becomes the very act of seeing."

Resumé

Cette thèse s'articule autour de questions sur l'espace réservé à la contemplation dans contemporain à travers un regard amoureux. L'impression est que la contemplation comme dimension du regard n'aurait plus sa place aujourd'hui à cause de la diversité et la vitesse imposées dans les activités quotidiennes. Sont maintenant des arguments banales que la modernité a élargi le montant des tentations visuelles alors qu'on a augmenté la vitesse de distribution et la circulation des images. En ce sens, une position que défend la permanence d'une expérience visuelle qui cherche à discerner l'unité dans ce qui est fragmenté et multiple semble condamné a priori à l'échec. Cependant, malgré ces circonstances de surface du contemporain, ne sont pas rares les occasions où il devient possible de saisir des positions contemplatives en mesure d'imprégnier une partie de la production visuelle en général et, en particulier, la photographique.

À partir de cette discussion, donc, la question s'est posée: qui envisage ce regard contemplatif? Et: Qu'est-ce que regarder de façons contemplative? Et comment est-ce la contemplation possible dans le contemporain? A fin de discuter ces questions, l'accent a été maintenu sur la relation qui s'établit entre l'objet et l'observateur, entrece qui est contemplé et celui qui contemple, le vu et la vision. Une vision dans laquelle, selon Plotin, "l'objet devient l'acte même de voir."

Índice de Figuras

Figura 1. Fotografia, Ana Farache.....	19
Figura 2. Fotografia, Ana Farache.....	22
Figura 3. Fotografia, Ana Farache.....	23
Figura 4. Fotografia, Ana Farache.....	25
Figura 5. Fotografia, acervo de família.....	42
Figura 6. Pintura, Caspar David Friedrich.....	56
Figura 7. Capa de livro, Talbot.....	58
Figura 8. Fotografia, Talbot.....	59
Figura 9. Fotografia, Talbot.....	59
Figura 10. Fotografia, Talbot.....	60
Figura 11. Fotografia, Talbot.....	60
Figura 12. Fotograma, Atkins.....	62
Figura 13. Fotograma, Atkins.....	62
Figura 14. Fotograma, Atkins.....	63
Figura 15. Fotografia, Hill e Adamson.....	65
Figura 16. Fotografias, Lange.....	67
Figura 17. Fotografia, Adams.....	69
Figura 18. Fotografia, Adams.....	70
Figura 19. Fotografia, Adams.....	74
Figura 20. Fotografia, Adams.....	75
Figura 21. Fotografia, Curtis.....	76
Figura 22. Fotografia, Avedon.....	77
Figura 23. Fotografia, Bing.....	80
Figura 24. Fotografia, Muybridge.....	81
Figura 25. Fotografia, Muybridge.....	82
Figura 26. Fotografia, autor desconhecido.....	83
Figura 27. Fotografia, Sudek.....	85

Figura 28. Fotografia, Sudek.....	86
Figura 29. Fotografia, Sudek.....	87
Figura 30. Fotografia, Mônica França.....	95
Figura 31. Fotografia, Jefferson Odair.....	97
Figura 32. Fotografia, Mônica França.....	98
Figura 33. Fotografia, Jeanny Alves.....	99
Figura 34. Fotografia, Sandokan Xavier.....	101
Figura 35. Fotografia, Sandokan Xavier.....	102
Figura 36. Fotografia, Sandokan Xavier.....	103
Figura 37. Fotografia, Sandokan Xavier.....	104
Figura 38. Fotografia, Sandokan Xavier.....	104
Figura 39. Fotografia, Avijit.....	108
Figura 40. Fotografia, Kochi.....	109
Figura 41. Fotografia, Shanti.....	110
Figura 42. Fotografia, Puja.....	111
Figura 43. Fotografia, Suchita.....	113
Figura 44. Fotografia, Ricard.....	119
Figura 45. Fotografia, Ricard.....	122
Figura 46. Fotografia, Ricard.....	122
Figura 47. Fotografia, Ricard.....	123
Figura 48. Fotografia, Ricard.....	123
Figura 49. Fotografia, Wood.....	136
Figura 50. Fotografia, Wood.....	136
Figura 51. Fotografia, Wood.....	137
Figura 52. Fotografia, Karr.....	138
Figura 53. Fotografia, Karr.....	138
Figura 54. Fotografia, Karr.....	139
Figura 55. Fotografia Miksang.....	141
Figura 56. Fotografia Miksang.....	141
Figura 57. Fotografia Miksang.....	141

Figura 58. Fotografia, Danilo Galvão.....	144
Figura 59. Fotografia, Wagner Ramos.....	145
Figura 60. Fotografia, Karina Morais	147
Figura 61. Fotografia, Rayza Oliveira	148
Figura 62. Fotografia, Fátima Soares.....	149
Figura 63. Fotografia, Breno Rocha.....	150
Figura 64. Fotografia, Edimar Melo.....	151
Figura 65. Fotografia, Elaine Gonçalves.....	152
Figura 66. Fotografia, Ana Farache.....	155
Figura 67. Fotografia, Gabriella Lucena.....	158
Figura 68. Fotografia, Breno Rocha.....	160
Figura 69. Fotografia, Elaine Gonçalves.....	162
Figura 70. Fotografia, Jéssica Pimentel.....	164
Figura 71. Fotografia, Lyon Valentim.....	165
Figura 72. Fotografia, Tato Rocha.....	167
Figura 73. Fotografia, acervo de família.....	173

Sumário

Contemplação – Uma introdução.....	13
Imagen 1. Sobre a contemplação.....	18
1.1 Ciéncia Contemplativa.....	28
1.2 Contemplação a partir de Plotino.....	36
Imagen 2. Sobre a fotografia	52
2.1 Fotografia e natureza.....	53
2.2 Fotografia e adversidade.....	89
2.2.1 Experiéncia no Coque.....	91
2.2.2 Experiéncia no Distrito da Luz Vermelha.....	106
Imagen 3. Sobre a meditação.....	114
3.1 Meditação e Contemplação.....	115
3.2 Visão e Tempo.....	125
Imagen 4. Fotografia e Contemplação.....	132
4.1 Fotografia Contemplativa.....	133
4.2 Em busca de um olhar contemplativo.....	142
Imagen 5. Mais umas poucas palavras.....	170
Referências bibliográficas.....	174

[Para registro:

Qual minha questão? Nesta época na qual produzimos e circulamos imagens em demasia, e na qual (quase) todos reclamam da falta de tempo, há espaço para a contemplação e amorosidade no olhar?

E mais: *Qual a pertinência dessa reflexão?* Persigo uma proposta da liberação de um olhar e de um produzir olhares por meio de práticas contemplativas.

E, *Qual objetivo?* O autoconhecimento e diminuição da ignorância sobre nós mesmos. Perceber que somos plenos e completos].

Testemunho que exercitei profundamente o olhar amoroso¹ nos últimos anos. Logo que iniciei meu doutorado, uma situação – por mim considerada uma verdadeira tragédia – se instalou na minha vida. Refiro-me não a uma tragédia poética aristotélica, e sim a uma tragédia vivida, que, igualmente a qual o filósofo destacava, ensinou-me mais sobre a vida do que tudo até então adquirido à parte de minha própria experiência. Fiz uma verdadeira catarse ao liberar emoções propiciadas a partir da situação vivida pelo meu irmão caçula.

Durante dois anos, acompanhei-o em hospitais e UTI's. Na maioria das vezes, só me restavavê-lo na sua dor, na sua solidão, na sua agonia. Inicialmente quase não conseguia fitá-lo. Nada me acalmava ou me consolava. Procurava respostas, queria solução. Cheia de revolta, medo e culpa não aceitavavê-lo naquele

¹ O termo amoroso usado neste trabalho faz referência ao olhar gerado “pela aceitação da pessoa de cada um, com suas características, necessidades, expectativas, desejos, enganos e necessidades [...] (PLACCO, 2003, p. 56). Uma amorosidade “inteiramente demodé para a intelectualidade”, nas palavras de Barthes (1989, s/p), no seu livro Fragmentos de um Discurso Amoroso, onde trata, especialmente, de desvendar comportamentos e sentimentos de uma pessoa enamorada. O que não é nosso alvo, apesar de podermos ampliar o entendimento dessa figura como um enamorado pelo mundo que o rodeia.

estado. Como a doença se estendeu por meses a fio, comecei a perceber que só me restava amá-lo da maneira na qual ele se encontrava, mesmo que muitas vezes nem ao menos pudesse tocá-lo.

Foi quando aprendi a contemplá-lo. A transmitir todo meu amor através do meu olhar, compassivo e amoroso. Então, quase sempre, quando ficava com ele, junto a ele, não pensava mais em nada. O amava pelo olhar e sentia que estávamos conectados, com nossas almas unidas de irmãos que éramos e que somos. Durante as longas horas que passava como acompanhante ou na espera dos poucos minutos que nos liberávamos para vê-lo quando estava em tratamento intensivo, li muito sobre dor, amor, morte, vida e todas essas questões para mim fundamentais e que realmente me impulsionam a estudar. Mas, acredito que meu pouco aprendizado sobre esse olhar contemplativo – que também chamo de amoroso – me foi propiciado por toda essa experiência que vivi ao lado do meu irmão.

Então, arrisco, nesta introdução, a definir sucintamente o olhar contemplativo a partir do que percebi pela minha própria vivência: Contemplar é olhar sem julgar, sem esperar nada em troca, sem ao menos tecer expectativa alguma. Contemplar é ver o que está vivo, sadio, belo e intocável no contemplado. É ver nele o que percebo e sinto que também está em mim. É aceitar como o visto está envolto e não deixar que o invólucro cegue minha visão.

E é assim que hoje contemplo as imagens do meu irmão. O que vejo nas tais fotografias vai além do que apenas meus olhos seriam capazes de enxergar. Nas palavras de São Tomás de Aquino: "*ubi amor, ibi oculus*", onde está o amor, aí está o olhar...

∞ ∞ ∞ ∞ ∞

Esta tese, intitulada de “Fotografia e Contemplação: amorosidade do olhar no contemporâneo”, dá continuidade ao meu estudo desenvolvido na dissertação de mestrado “Fotografia e Experiência Estética: a superação do efêmero no fotojornalismo contemporâneo”, defendida em janeiro de 2008.

Na dissertação, ressaltei que determinadas fotografias, mesmo as presentes na mídia e na maioria das vezes com vida efêmera, em certas circunstâncias produzem sentidos que não se esgotam na descrição de fatos, na veiculação de conteúdos e na construção de um conhecimento inteligível. Apontei para a capacidade das imagens provocarem no espectador uma experiência estética. Experiência resultado de uma percepção sensorial capaz de nos levar a um estado de prazer, comoção, dor, harmonia ou inquietação. Uma experiência passível de ser considerada como estética, posto que “é essencialmente final, isto é, o seu fim reside em considerar a situação de pertença de modo mais amplo, mais rico, intenso, fora dos mecanismos da rotina e sem recair numa nova habitudinariedade mecânica” (BARILLI, 1994, pp. 33-34).

Postulei, então, a possibilidade da experiência estética acontecer através do que não é considerado artístico, ou seja, do que não é definido social ou institucionalmente como obra de arte. Parti do princípio que a experiência estética pode eclodir nas circunstâncias simples do cotidiano e recorri a Morin (2005, p. 78), que afirma: “eu não defino a estética como a qualidade própria das obras de arte, mas como um tipo de relação humana muito mais ampla e fundamental”.

Assim, meu estudo propôs que algumas fotografias despertam um sentido que ultrapassa aquilo que está nela diretamente representado. Nesse caso, a observação de imagens pode remeter o espectador, através de uma experiência estética que também pode ser percebida como próxima da experiência psicanalítica, a uma: “silenciosa abertura ao que não é nós e que em nós se faz

dizer” (FRAYZE-PEREIRA, 2005, p. 24).

No entanto, essas reflexões levaram-me a novos questionamentos. Em primeiro lugar, surgiu a indagação: que olhar é este que nos conduz a uma experiência estética? E mais: seria um olhar que simplesmente observa, ou ainda o que reflete ou, mais ainda, o que contempla? O que é contemplar? E como se dá essa contemplação no contemporâneo? Para refletir sobre essas questões, mantive o foco na relação que se estabelece entre o objeto e o observador, o contemplado e o contemplador, o visto e a visão. Uma visão na qual, segundo Plotino, “o objeto se converte no próprio ato de ver” (Citado por BEZERRA, 2006, p. 88). Nessa direção, recorro também a Merleau-Ponty (2004, p. 42), quando diz que a visão é “o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, por assistir por dentro à fissão do Ser, ao término da qual somente me fecho sobre mim”.

Apesar deste estudo ser um desdobramento do meu mestrado, contrariamente, não priorizei como ponto de partida uma fotografia em especial, como foi o caso. O que me atraiu e me atrai nesta pesquisa, mais e mais, é o próprio conceito *contemplação*. É a própria experiência de *contemplar*. Para mim é fascinante saber que tenho a capacidade de contemplar algo ou alguém. Ser livre para olhar atentamente e cuidadosamente para o objeto de minha escolha. Dirigir-me para algo com amorosidade, despojada de preconceitos e finalidades. Sem gestos e palavras. Ser capaz de simplesmente contemplar.

Imagen 1. Sobre a contemplação

Para contemplar: Imagem 1



Figura 1
Fotografia: Ana Farache, Calhetas/PE, 1979

Na diagonal da lona plástica, negro sobre negro, dois olhares vagueiam. No campo inferior esquerdo, a menina olha à distância; acima dela, a outra desolha, remetendo para o inferior o facho agudo da visão. Uma lança o olhar para o mundo, a outra o engole, numa metáfora do próprio ato fotográfico que também executa esse duplo movimento de captura e expansão. Como uma bala que é atirada, o olhar sobre o humano também atrai, traga o olho do mundo para a objetiva (CUNHA FILHO, 1995, p. 7).

A fotografia das meninas na janela (fig. 1) foi tirada no final dos anos setenta, na praia de Calhetas, município do Cabo de Santo Agostinho, Pernambuco. A casinha era de taipa, a janela de plástico, e as meninas eram filhas de Zé, um pescador da família de dona Ambrosina Santana, antiga moradora do local. Em 1978 descobri a praia, um verdadeiro paraíso, com apenas três pequenas casas. Aluguei uma delas e durante quase dez anos fui uma das visitantes cativas de Calhetas. Tempo suficiente para conhecer seus moradores, admirar e explorar sua natureza exuberante e tirar fotografias. Muitas fotografias.

A imagem selecionada das meninas na janela me leva ao olhar contemplativo e às questões: Quem contempla e quem é o contemplado? As meninas, o meu olhar sobre elas (naquele momento e agora), a paisagem para aonde elas dirigem seus olhares? Como, afinal, ocorre o jogo de olhares, personagens e paisagens que a fotografia evoca? O que dessas meninas está em mim? O que está nos olhos do observador que não as conheceram e que as olham agora, tantos anos depois, a partir da imagem que produzi? Quais os limites dessas múltiplas paisagens (a fachada da casa simples, o entorno que a fotografia deixa supor, o espaço que está implicado no olhar das crianças)? O que atravessa o olhar do fotógrafo e do fotografado para se concretizar no olhar do espectador?

Incialmente me satisfaço com a reflexão de Bergson, que diz: “o absoluto se revela muito próximo de nós e, em certa medida, em nós” (Citado por HUISMAM, 2001, p 137).

Para contemplar: Imagens 2 e 3



Figura 2
Fotografia: Ana Farache, Calhetas/PE, 1979

Quando comecei a fotografar – percebo hoje que levada por um fascínio despertado pelo ritual de passear pelo álbum de minha família durante toda a infância – tenho a impressão que nutria um sentimento mais espontâneo de empatia com as pessoas e com a natureza a minha volta. Julgava pouco e era mais compassiva. Também me sentia totalmente feliz e confortável fazendo longas caminhadas – na maioria das vezes, sozinha – no Cabo de Santo Agostinho, entre as praias de Calhetas e de Suape (na época, local de beleza ainda intocada), passando pela Vila dos Remédios, em Nazaré.

Numa dessas andanças me deparei com dois meninos (fig. 2) numa cocheira

parecendo abandonada. Dois meninos, lá, parados, naquela cena quase que no meio do nada. Por certo, pensei, tomavam conta de um burrinho que descansava perto deles, numa sombra (fig. 3), depois de ter pastado pelos arredores.



Figura 3
Fotografia: Ana Farache, Calhetas/PE, 1979

Vi os meninos, parei, foquei e disparei. Não trocamos nenhuma palavra. Eu que sempre fui de puxar conversa, principalmente com crianças, simplesmente contei a cena, seus olhares, aquele momento. Eles não me dirigiram sequer um olhar. O menino maior fitava o horizonte e tinha uma expressão reflexiva, com a mão à boca. Quase a espreita de algo acontecer. O menor concentrava seu olhar para baixo, por entre as tiras de um par de sandálias havaianas. Até hoje, quando vejo essa imagem, percebo o silêncio e a intensidade daquele

momento perfeito, completo. Todos em harmonia: eu, as crianças e o cenário. Uma imagem contemplada e revelada.

∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞

Assim, reflito: Contemplar é ver o que está latente e intocável no contemplado. É ver com uma memória pura, bergsoniana, que é contemplativa e desinteressada e que registra o singular em si e por si (Conferir em HUISMAN, 2001, p. 139). E repito: o que contemplo vai além do que apenas meus olhos seriam capazes de enxergar.

∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞

Para contemplar: Imagem 4



Figura 4
Fotografia: Ana Farache, Sertão do Pajeú/PE, 1998

As palavras de Plotino (2008, p. 63) traduzem meu olhar diante da paisagem que me mostra a fotografia acima (fig. 4):

[...] a alma é a contemplante, e ela produz o que lhe é posterior, que contempla de um modo mais externo e não é como o que está antes dela: e a contemplação produz contemplação. Não tem limites a contemplação nem o objeto de contemplação.

A fotografia foi produzida no Sertão do Pajeú, em 1999. Estava, na época, responsável pelas imagens de still de um filme sobre a região², e percorremos vários quilômetros de estradas à procura de locações adequadas para o trabalho. Foi assim que me deparei com essa cena, para mim envolvida por uma calma e

² Vídeo documentário “No sertão eu vi”, de Katia Maciel.

um silêncio indescritíveis. Vi uma pequena casa com porta e janela fechadas. No pátio de terra batida, patos a ciscarem o chão seco de época de estiagem. Um céu com nuvens carregadas, e árvores e arbustos típicos do sertão. E havia, afinal, uma ausência momentânea de pessoas, como se algo tivesse afastado todas elas do lugar que fora deixado ao encantamento de si mesmo. Qual o limite dessa imagem? Não conseguia responder. Quanto mais a contemplo, menos vejo limites, mas ela se expande e igualmente expande e aprofunda minha visão. A imagem atinge minha alma “e quanto mais dentro da alma, mais silêncio” (Idem, p. 65).

O silêncio é um estado inerente da contemplação. Quando contemplamos, o silêncio se apossa do nosso interior. Nossa mente se cala. Escuta. “A alma, então, atinge a tranquilidade e nada busca por estar plenificada, e a contemplação, nesse estado, repousa no interior, por confiar possuir” (Idem).

Nesse disparo fotográfico, instintivamente, sem ter tempo para racionalizar, registrei e percebi encontros e indivisibilidades entre o manifesto e sua essência, entre a terra e o ar, a carne e o espírito, e a vida e morte. Percebo a imagem e nela me percebo. Percepção que me leva às palavras de Einstein (Citado por MIOTELLO, 2012, s/p):

O ser humano vivencia a si mesmo, seus pensamentos, como algo separado do resto do universo – numa espécie de ilusão de ótica de sua consciência. E essa ilusão é um tipo de prisão que nos restringe a nossos desejos pessoais, conceitos e ao afeto apenas pelas pessoas mais próximas. Nossa principal tarefa é a de nos livrarmos dessa prisão, ampliando o nosso círculo de compaixão, para que ele abranja todos os seres vivos e toda a natureza em sua beleza. Ninguém conseguirá atingir completamente este objetivo, mas lutar pela sua realização já é por si só parte de nossa liberação e o alicerce de nossa segurança interior.

Entenda-se aqui compaixão no sentido de “se colocar no lugar de”. Do latim *compassioónis*, a palavra, entre outros significados, nos remete aos conceitos de comunidade de sentimentos, opiniões comuns, simpatia. Conceitos intimamente

conectados ao ato de contemplar que requer uma empatia ao que é contemplado e a um desejo de sentir e estar com o outro. Uma universalidade que pode ser relacionada a uma passagem da Isa Upanisad³, que afirma que “aqueles capazes de perceber todos os seres em si mesmos, e a si mesmos em todos os seres, não conhecem o medo”(Citado por KUPFER, 2009, p. 254).

Assim, inicio esta jornada guiada pela indicação que me leva à contemplação: termo bastante usado e referenciado num passado remoto e hoje quase que totalmente indecifrável para e por nós.

³ Texto da tradição védica, com cerca de 3500 anos.

1.1 Ciência Contemplativa

Os princípios da contemplação têm sustentações históricas que se estabelecem num total entrosamento com a abordagem científica. Portanto, não por acaso, e justamente por esse motivo, a palavra contemplação – do latim *contemplatio*, que significa ação de olhar atentamente, reflexão, meditação – seja equivalente ao termo grego *theoria*. Dessa maneira, tanto o conceito de contemplação quanto o de teoria têm como premissa “uma total lealdade para com o revelar, esclarecer e tornar manifesta a natureza da realidade” (WALLACE, 2009, p. 13).

Mas, apesar dos dois vocábulos – contemplação e teoria – serem sinônimos, a expansão do império da razão, notadamente no Ocidente, marcou fortemente o conceito de contemplação como algo alheio ao pensamento científico. Trata-se, evidentemente, de um desvio questionável. Como reforça Marilena Chauí (1988, p. 34), contemplação é teoria:

[...] théoria, ação de ver e contemplar, nasce de théorein, contemplar, examinar, observar, meditar, quando nos voltamos para o théorema: o que se pode contemplar, regra, espetáculo e preceito, visto pelo théoros, o espectador.

Os filósofos pré-socráticos enfatizavam, sobretudo, a relação existente entre o termo *theoria* e o ato de ver:

[...] ao ato de ver, olhar e observar com atenção e admiração. De fato, não se trata de ver, seja o que for que se apresente à vista, mas o que vale a pena ser visto, o que interessa, o que atraio o olhar, o que força a admiração, enchendo os olhos, que ficam presos, deslumbrados pela maravilha e excelência do espetáculo (Conferir em LOGUS, 1989, v. 5, p. 108-18).

Voltando-nos, assim, para os primórdios da filosofia greco-romana, iremos constatar que Pitágoras tampouco afastava a dimensão contemplativa do pensamento científico. Ao contrário, foi ele quem criou no sul da Itália a primeira comunidade contemplativa conhecida, uma comunidade ao mesmo tempo religiosa, científica e marcada, sobretudo, pelo pensamento matemático. Fundada com o objetivo de purificar o corpo e a mente dos seus participantes, a sociedade estimulava, assim, o cultivo da pureza e do autoconhecimento. Para Pitágoras, o verdadeiro filósofo seria o homem que se volta para a prática de purificação, “aquele que ‘contempla’ (*theorein*), e o melhor de todos os métodos de purificação é a ciência” (Citado por WALLACE, 2009, p. 24).

Vale destacar que muitos filósofos na época trabalhavam com a ideia da imortalidade da alma e de que a contemplação proporcionaria uma condição evolutiva dessa alma. Pitágoras era um dos que acreditavam na teoria da metempsicose, ou seja, na transmigração da alma através de vários corpos com a finalidade de realizar sua purificação. Essa visão de imortalidade da alma também está presente em Platão, como pode ser constatada no diálogo *Fedro*, onde se lê a seguinte afirmação, creditada a Sócrates:

Por causa do desejo físico, que as persegue sem cessar, elas [as almas] voltam a se aprisionar de novo dentro de um corpo. E como era de se esperar, elas continuam presas ao mesmo tipo de caráter ou natureza que desenvolveram durante a vida (Idem, p. 25).

Para Platão, o homem que passa a vida a servir ao corpo está continuamente a viver para o que está fadado à morte, enquanto o que se volta para o imaterial está cuidando do que viverá para sempre (Conferir em REALE, 2011, v. II, p. 147). O fenômeno da metempsicose encontrava-se presente igualmente nos pensadores do cristianismo primitivo⁴ como Orígenes de Alexandria⁵. Para o

⁴ Cristianismo primitivo: “A denominação ‘cristianismo primitivo’ compreende o período que vai da morte de Jesus em 33 a.C até a chamada “conversão de Constantino” (306-337) ocorrida ao que parece no ano 337 d.C. CANTAREIRA – Revista Eletrônica de História. Volume 2 – Número 2 – Ano 3 – Ago. 2004. www.historia.uff.br/cantareira

⁵ 185-254 d.C.

teólogo cristão fortemente marcado pelo pensamento de Pitágoras e Platão, o homem já carrega consigo, ao nascer, o conhecimento de Deus. Esse conhecimento poderia “ser lembrado e despertado por meio de disciplinas especiais” (WALLACE, 2009, p. 25). E uma dessas disciplinas, segundo Orígenes, seria justamente a contemplação.

Constata-se, assim, que a conexão entre transmigração da alma e contemplação era firmada a partir da concepção de que “por meio da contemplação (*theoria*), a alma avança no conhecimento (*gnosis*) de Deus, que a transforma, segundo Platão, até tornar-se divina” (Idem). Um conhecimento que, para a filosofia oriental, seria a própria iluminação de acordo com o texto Siva Samhita⁶, que afirma apenas ser eterno o Conhecimento: “Ele não tem início nem fim. Não existe nada fora ele. A aparente diversidade do mundo é resultante da limitação dos sentidos. Quanto esta limitação desaparece, apenas o Conhecimento, e somente ele, resplandece” (Citado por KUPFER, 2009, p. 51).

E como esse conhecimento poderia ser alcançado? Para Platão, ele poderia ser despertado justamente com a prática da contemplação. Ou seja: a alma seria imortal e para sua evolução teria que habitar corpos diferentes, várias vezes. Contaria com a prática da contemplação como uma maneira de acelerar o conhecimento de Deus até ao ponto de se tornar divina e não mais necessitar de um corpo para se aprimorar nessa direção. Portanto, seguindo o pensamento platônico, o ato de contemplar estaria intrinsecamente ligado a um conhecimento espiritual, a um estado de transcendência que levaria o homem ao encontro de Deus. Um estado que suplanta e transcende a materialidade corpórea humana.

⁶ Texto sobre Hatha Yoga, datado de século XVII.

Introduzindo nesta discussão um pensamento contemporâneo, podemos citar o filósofo Merleau-Ponty (2004, p. 43) que ressalta o fato de que

Qualquer coisa visual, por mais individuada que seja, funciona também como uma dimensão, porque se dá como resultado de uma deiscência do Ser. Isso quer dizer, finalmente, que o próprio do visível é ter um forro de invisível em sentido estrito, que ele torna presente como uma certa ausência.

Voltando aos filósofos gregos, a importância da contemplação na vida dos homens não estaria ligada apenas ao crescimento e imortalidade da alma. Para Aristóteles, por exemplo, a contemplação seria a via capaz de proporcionar felicidade ao homem. Felicidade entendida como uma expressão da alma guiada concomitantemente pela razão e pela a virtude. Na contemplação estaria presente toda a raiz da felicidade, uma vez que:

A atividade da razão, que é contemplativa, tanto parece ser superior e mais valiosa pela seriedade como não visar a nenhum fim além de si mesma e possuir o seu prazer próprio (o qual, por sua vez, intensifica a atividade), e a autossuficiência, os lazeres, a isenção de fadiga (na medida em que isso é possível ao homem), e todas as demais qualidades que são atribuídas ao homem sumamente feliz são, evidentemente, as que se relacionam com essa atividade (ARISTÓTELES, 1987, p. 189).

A vida contemplativa seria, juntamente com a política e o prazer, um dos três estilos de vida apontados por Aristóteles, apesar da maioria dos homens levar uma vida “bestial”, uma existência que visa quase que exclusivamente o gozo (Idem, pp. 11-12). Por outro lado, uma parcela composta por pessoas mais cultas e ativas relaciona a felicidade com a honra, uma finalidade relativa à vida política, também igualmente superficial, “visto depender mais de quem a confere que de quem a recebe, enquanto o bem nos parece ser algo próprio de um homem e que dificilmente lhe poderia ser arrebatado” (Idem, p. 12).

Assim, para o filósofo, a felicidade só pode ser alcançada pela atividade contemplativa, que “parece ser a única que é amada por si mesma, pois dela

nada decorre além da própria contemplação, ao passo que das atividades práticas sempre tiramos maior ou menor proveito à parte da ação” (Idem, p. 89). Além de compreender a importância da contemplação enquanto uma prática que propicia felicidade ao homem, a ética aristotélica também ressalta a primazia da alma sobre a essência do homem, tendo como base o pensamento socrático-platônico segundo o qual “os verdadeiros valores são os da alma, relativamente aos quais os outros bens assumem um significado apenas instrumental” (Citado por REALE, 2011, v II, p. 380). Percebe-se, então, que a tradição filosófica aponta para um quadro em que o conceito de contemplação ocupa os estágios superiores da evolução dos indivíduos.

∞ ∞ ∞ ∞ ∞

Num contexto no qual não existiam barreiras entre ciência e espiritualidade, o filósofo e teólogo Orígenes subdividia a vida contemplativa em contemplação de Deus e contemplação da natureza. Segundo o pensador do cristianismo primitivo, essa visão teria três estágios: “a vida ativa (*praktikē*); a contemplação da natureza, ou ‘contemplação natural’ (*physikē*); e a contemplação no sentido estrito, a visão de Deus, também chamada de ‘teologia’ (*theologia*) ou ‘conhecimento espiritual’ (*gnosis*)” (WALLACE, 2009, p. 25).

Quase três séculos após os escritos de Orígenes, essa integração entre ciência e espiritualidade começa a ser destituída. A visão da imortalidade da alma e reencarnação será condenada através de um edicto publicado pelo Imperador Justiniano, em 543, que ia de encontro à ideia do teólogo da preexistência da

alma: “Quem sustentar a mítica crença na preexistência da alma e a opinião, consequentemente estranha, de sua volta, seja anátema” (ATKINSON, 1997, p. 47). O édito foi posteriormente referendado durante o V Concílio Ecumênico de Constantinopla II, de 553, quando é declarada como herética a doutrina da reencarnação e passa a ser rejeitado todo o pensamento do filósofo e teólogo da Alexandria.

Antecedendo a proibição, o tema foi abordado por outros pensadores como Santo Agostinho⁷. Para o filósofo, a origem da alma poderia ser estudada a partir de quatro pressupostos: herdamos a alma dos nossos pais; nossa alma tem origem no momento da concepção; as almas já existem independentemente dos corpos físicos e passam a habitar um corpo por ordem de Deus, ou, na última hipótese, por vontade própria (WALLACE, 2009, pp. 26-27). Essas hipóteses, entretanto, não iriam levantar dúvidas sobre a única verdadeira essência do homem que seria “sobretudo um ser pensante e seu pensamento não se confundiria com a materialidade do corpo” (PESSANHA, 1987, p. XIV). Nesse sentido, o pensamento do homem estaria circunscrito à alma e não ao corpo.

Agostinho defendia, portanto, a existência da alma a partir do pensamento platônico: a alma teria uma ascendência sobre o corpo que seria sua morada enquanto estabelecida na terra. A partir dessa premissa, teríamos um tipo de conhecimento adquirido pelos órgãos sensoriais e outro captado pela alma. O primeiro estaria condicionado aos sentidos e relacionado aos objetos/imagens exteriores, ou seja, estruturado a partir de qualidades instáveis já que tudo no mundo da manifestação tem um começo e, consequentemente, um fim. Os sentidos estariam, assim, à mercê das ações do mundo exterior e seriam os responsáveis por um conhecimento de caráter impermanente e não verdadeiro. Já o conhecimento adquirido pela alma não teria influência dessa ação, pois: “[...] sem nada sofrer, tiraria de sua própria substância uma imagem

⁷ 354-430 d.C.

semelhante ao objeto. Essa imagem, que constituiria a sensação não é, portanto, paixão sofrida pela alma, mas ação” (Idem). Nessa perspectiva, o conhecimento da alma estaria apoiado em regras imutáveis, que não podem ser diferentes do que são, uma vez que são permanentes e, desta forma, verdadeiras. A substância do que é aprendido nos objetos/imagens estaria relacionada ao pensamento platônico para o qual tudo no mundo visível, sem exceção, seria uma cópia efêmera e decadente de um mundo ideal (Conferir em MURDOCH, 1977, p. 17).

É novamente a Platão que Agostinho irá recorrer, após sua conversão para o cristianismo, para desenvolver sua Doutrina da Iluminação Divina e apontar para algo que transcende essa alma individual e a torna capaz de preservar e conhecer a substância imutável do que lhe é posto no mundo material. Para mostrar como Deus seria capaz de transmitir ao homem verdades imutáveis, Agostinho recorre à célebre Alegoria da Caverna, onde Platão discorre sobre a maneira do homem confrontar-se com a representação da realidade.

Como sabemos, no texto bastante difundido, Platão estabelece uma analogia entre o verdadeiro conhecimento e a luz solar, demonstrando que na ausência dessa fonte de iluminação, agimos como cegos que vivem a tatear. Só a partir da exposição à luz, tomamos consciência que vivíamos nas trevas e podemos perceber verdadeiramente o objeto e não apenas sua sombra, ou seja, sua representação. Um conhecimento “como resultado do bem, representado pelo sol que ilumina o mundo inteligível” (PESSANHA, 1987, p. XV).

E o que representava para o filósofo cristão esse entendimento do mundo, esse fim da ignorância? “Entender algo inteligivelmente equivaleria a extrair da alma sua própria inteligibilidade e nada se poderia conhecer intelectualmente que já não se possuísse antes, de modo infuso” (Idem). Ou seja, o que já está presente em nós, o que não foi adquirido ou apreendido. Um conhecimento infuso,

anterior e que, se por um lado aproximava-se da ideia platônica de *reminiscência*⁸, por outro afastava-se dessa doutrina por considerar que esse conhecimento não seria adquirido pela alma numa existência anterior e sim pela irradiação divina no presente.

Mas como se daria essa irradiação para Agostinho? Para ele, as ideias poderiam ser o foco da própria iluminação, nesse caso o homem não teria percepção visual dessa luz divina, que lhe proporcionaria “contemplar as ideias, arquétipos eternos de toda a realidade” (Idem). A outra irradiação seria através da contemplação direta da luz divina, considerada, então, uma *experiência mística*. Esse contato com o pensamento platônico, na sua versão mística, chegou a Agostinho recuperado e apresentado principalmente por Plotino.

⁸ Reminiscência: em Platão, “todo o nosso poder de conhecer a verdade é o lembrar de um estado anterior em que, vivendo com os Deuses, possuímos uma visão imediata das Ideias” (LALANDE, 1996, p. 951).

1.2 Contemplação a partir de Plotino

Toda a alma torna-se o que ela contempla

(PLOTINO, 2008, Tratado 27-29, p. 75).

Para Plotino⁹, a experiência mística estaria relacionada a um crescimento espiritual com base num esforço não apenas moral, mas, também, intelectual (BEZERRA, 2006, p. 90). Um intelecto não circunscrito a um indivíduo, pois “[...] o intelecto não é o intelecto de alguém, mas é universal e, sendo universal, é intelecto de todas as coisas” (PLOTINO, 2008, p. 73). Assim a própria Alma seria precedida pela Inteligência, pelo intelecto:

Como ele é todas as coisas e é de todas elas, também sua parte deve conter tudo e todas as coisas; caso contrário, terá uma parte sua que não é intelecto e ele será composto de não-intelectos e será uma aglomeração amontoada esperando para tornar-se um intelecto a partir de todas as coisas. Por isso ele é ilimitado também dessa forma, e se algo provém dele, ele não se enfraquece, nem o que provém dele, pois ele é todas as coisas, nem aquele de que ele próprio provém pois, ele não é um ajuntamento de partes (Idem).

Na sua obra *Enéadas*¹⁰, o filósofo aponta para a ideia de que a animação do mundo é fruto de uma inspiração e que só a posteriori nos damos conta que todas as coisas do mundo se apresentam na medida certa (Conferir em HUISMAN, 2001, p. 789). De início, se dizendo brincando, Plotino (2008, p. 53) abre sua tese sobre a contemplação com a seguinte indagação:

⁹ Segundo a biografia escrita pelo seu discípulo, Porfírio, *Sobre a Vida de Plotino e sobre o ordenamento de seus escritos*, o filósofo nasceu em Licópolis, no Egito, em 205 d.C. Apenas aos chegar a Alexandria, aos 28 anos, irá dedicar-se à filosofia, tendo como mestre Amônio Saccas. “Logrou adornar-se tão bem da filosofia que se propôs a conhecer diretamente a que se professa entre os persas e a que é venerada entre os hindus” (PORFÍRIO, 2002, p. 246).

¹⁰ Ao morrer, Plotino deixou cinquenta e quatro tratados, organizados e publicados posteriormente por seu discípulo Porfírio, em seis volumes, cada qual contendo nove Tratados ou Enéadas. A primeira Enéada é sobre a ética e moral, a segunda e terceira, sobre mundo sensível (física e cosmologia), a quarta trata da Alma, a quinta versa sobre o Intelecto e, a sexta, o Um ou do Bem.

Se dissermos que todas as coisas anseiam a contemplação e miram esse fim, não só os viventes racionais, mas também os irracionais e a natureza nas plantas e a terra que as engendra, e que todas elas a atingem com a intensidade que lhes é possível, conforme a natureza que possuem, cada uma delas contemplando e atingindo de modo diferente, umas verdadeiramente, outras obtendo apenas sua imitação e imagem – quem sustentaria essa tese paradoxal?

Logo o filósofo esclarece que, brincando ou sério, parece que

[...] toda ação inclui um esforço dirigido para a contemplação, a compulsória mais ainda, arrastando a contemplação para o exterior, e a dita voluntária menos, embora também ela nasça do desejo da contemplação (Idem).

Volta-se à natureza, para discorrer sobre como ela, sendo, de acordo com que dizem, “desprovida de imaginação e raciocínio, possui em si mesma a contemplação e faz o que faz através da contemplação que não possui” (PLOTINO, 2008, p. 55). E, é assim que introduz ao leitor seu conceito de *theoría*, que viria a revolucionar toda a tradição filosófica até então sobre o tema (REALE, 2008, p. 132), ao entendê-la de maneira mais ampla e relacioná-la a uma contemplação criadora.

É justamente no tratado 30 da Enéada III. 8 que Plotino faz uma relação exata entre contemplação e criação. “O criar é contemplar ou, se se prefere, efeito de contemplar” (Citado por REALE, 1992, p. 132). Plotino também anula a diferença que Aristóteles propõe entre a *theoría* (contemplação) e *práxis* (ação), ao considerar que toda ação é o resultado do ato contemplativo:

A ação existe por causa da contemplação e do objeto de contemplação: assim, a contemplação é a finalidade também para aqueles que agem, e o que são incapazes de conseguir diretamente, buscam obter circunvagando. Pois quando alcançam o que desejam, o que eles queriam que existisse, não a fim de não conhecê-lo, mas para o conhecêrem e o verem presente em sua alma, é evidente que era algo que esperava para ser contemplado (PLOTINO, 2008, p. 65).

O conceito plotiniano de *contemplação criadora* – onde não existe separação entre ação e contemplação – não está mais preso ao pensamento grego nem, tampouco, se caracteriza como um pensamento cristão (REALE, 1992, p.132). Uma união que seria, segundo a tradição hindu, propiciadora da própria imortalidade: “[...] aqueles capazes de combinar ação e contemplação, atravessando o mar da morte pela ação, alcançam a imortalidade através da contemplação” (Citado por KUPFER, 2009, p. 255).

Assim, a contemplação, segundo Plotino (Enéada, VI, 9, 7), surge com o desvincilhamento do que nos é exterior:

É necessário prescindir de todo o exterior e voltar-se totalmente ao interior: não estando inclinado a nada externo, mas ao contrário, ignorando-o completamente; primeiro com a disposição do ânimo e logo com a liberação de toda forma, e ignorando-se a si mesmo, penetrar na contemplação daquele (Citado por BEZERRA, 2006, p. 96).

É preciso enfatizar que as reflexões sobre a contemplação não se restringem ao pensamento filosófico antigo – seja ele socrático ou pré-socrático –, ou ao contexto medieval. Neste sentido, podemos fazer um entrelaçamento entre *o voltar-se totalmente ao interior*, de Plotino, com o *esquecimento do Ser*, segundo Heidegger.

∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞

Para Heidegger, desde o pensamento de Platão, o mundo ocidental vem se afastando cada vez mais do Ser. Como é sabido, Heidegger dedicou todo o seu esforço de pensamento à pergunta: qual o sentido do ser? O que significa ser? Na verdade, o pensador fazia um retorno aos pré-socráticos para recolocar a radicalidade do pensamento grego original, limpá-lo de toda contaminação posterior, das leituras domesticadas que foram sendo acrescentadas no decorrer do tempo. Para ele, as indagações iniciais pela busca do ser foram sendo escamoteadas em detrimento, principalmente, dos avanços materiais e tecnológicos do mundo moderno (Conferir em MACDOWELL, 1993).

Mas, mesmo para Heidegger, a pergunta central (o que significa ser?) continuará para sempre aberta, sem resposta. Seu pensamento focado e persistente – resultado de uma meditação que dura toda a vida, numa prática sistemática exercitada nas suas caminhadas na Floresta Negra, no recolhimento de sua cabana na montanha – se mantém em permanente dúvida sobre o ser e se abre em sucessivos desdobramentos, em novas perguntas, em novos modos de perguntar a mesma coisa. É assim que o filósofo vai refletir também sobre a poesia e sobre a técnica, a política e o sagrado, a arte e a língua.

Em *O Ser e o Tempo*¹¹, Heidegger defende que o ser não é “transparente”, que ele precisa ser constantemente esclarecido. Ou seja, nós enquanto entes conscientes temos que estar em permanente prática de autoconhecimento sobre esse nosso próprio ser. Nessa procura das profundezas, Heidegger vai criar o conceito de *Dasein* (ser-aí), como explica Benedito Nunes (2010, pp. 11-13), o “ente que nós mesmos somos”, ou “o ente que comprehende o ser”, “um ente que põe em jogo o seu próprio ser”, “aquele que, em virtude do próprio ser, tem a possibilidade de colocar questões”.

Um pensamento que aponta para as práticas da contemplação e da meditação como vias de nos afastar conscientemente das condições automatizadas da vida

¹¹ Publicado em 1927.

cotidiana, e de nos devolver a capacidade de percebermo-nos em nós mesmos, identificando-nos com o que somos essencialmente. Assim, quando Heidegger defende o *Dasein* como o que tem consciência, refere-se a algo que nos interessa: o ser em ato, aquilo que é (tó òn), o ser do ente enquanto presente.

Para o filósofo, nossa obsessão pelo pensamento superficial – *pensamento calculador* – é incessante e nos afasta de um pensamento mais profundo e absorve nossa energia e atenção. Todos os pensamentos na superfície, sejam eles de qualquer natureza, artísticos ou mesmo religiosos, são calculadores e nos afastam de nós mesmos. Mas, segundo enfatiza, nada consegue privar nossa consciência da sua natureza essencial que é contemplativa. “O homem é um ser pensante, ou seja, um ser que medita” (Citado por HIXON, 1992, s/p). E ainda:

O pensamento profundo, em vez de organizar a energia, contempla o significado que reina em tudo o que é. O modo contemplativo cura, acalma, fortalece. Ele abre a pessoa ao objeto primordial de toda contemplação, que Heidegger denomina Existência, cuja radiância, ou significado, reina em todos os lugares.

Mas como desenvolver esse pensamento contemplativo? Apesar de acessível a qualquer pessoa, é necessário prática para dominá-lo, segundo Heidegger (Idem), que adverte:

O pensamento meditativo, à semelhança do pensamento calculador, não ocorre sozinho. Às vezes ele requer um esforço mais intenso. Ele exige mais prática. Ele precisa de um cuidado mais delicado do que qualquer outra habilidade genuína. Devemos desenvolver a arte de esperar, deixar fluir e confiar num processo espiritual natural e espontâneo.

Portanto, a contemplação seria uma prática capaz de nos reconectar ao sentido do ser. Para Heidegger, o pior esquecimento é o não-lembrar. O ser se retrai, parece se esconder, e se a metafísica permitiu o aparecimento da ideia do “eu humano”, do “indivíduo” moderno, prenhe de sua autoconfiança e da falsa

sensação de poder e de totalidade, provocou o surgimento da subjetividade extrema, do isolamento, da ansiedade e da solidão modernas. Por isso, entende que não é mais possível uma volta absoluta ao ser – pois isso seria algo devastador para o homem moderno e sua percepção de liberdade. Entretanto, o filósofo prega a “lembraça do ser”. Ou seja, se o ocidente moderno nos fez “esquecer do ser”, podemos ao mesmo tempo, eventualmente, lembrarmo-nos dele. Para que a sociedade da era da técnica não se perca de vez na subjetividade como “vontade de poder”, mas que reinvente a radicalidade dos gregos, ao lembrar-se de algo muito mais profundo:

O ser jamais é posse, [...] o ser jamais é óbvio, [...] o ser jamais é manejável em seu destino, mas que, pelo contrário, o ser nos comanda em nossa história, [...] o ser decide, porque nos destina como sua clareira (Citado por STEIN, 2011, p. 176).

Heidegger explica em muitos dos seus textos que o ser ficou cada vez mais “velado”. Curiosa expressão do pensamento heideggeriano, usada tantas vezes por nós fotógrafos, que trabalhamos – ou melhor, para a grande maioria, trabalhávamos – com o método analógico de produção de imagens.

∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞



Figura 5
Acervo Familiar, Natal/RN, 1936

Um menino olhando direto para os meus olhos, vestido de marinheiro, sentado num carro de brinquedo. Um vislumbre. Um cenário ao fundo, pintado como se fosse um jardim. O menino era um tio quando criança, o cenário, a roupa e

o carrinho eram do estúdio fotográfico.

Ainda hoje quando vejo essa imagem – a roupa de marinheiro era preta e os debruns brancos, na verdade acho que era azul marinho, mas a fotografia era em preto e branco – ela me encanta do mesmo jeito que quando eu tinha meus doze anos. É como um som, passarinhos, e aquele menino tão lindo, tão vivo, abrindo as portas para mim de um tempo que não me pertencia mas que me acolhia. Que me protegia.

Era guardada no meio de dezenas de fotos que minha avó colocava, quase escondia, em cima do guarda-roupa. Uma caixa que só ela alcançava. E ela sabia: a caixa ser aberta tornava o momento especial. Então se podia ver foto por foto, pensar uma por uma, imaginar uma por uma. Algumas vezes se pedia explicações: quem era, quando era e até por que era. Na maioria das vezes, no entanto, não se precisava de nenhuma palavra sobre elas. Elas eram a própria revelação.

Fico perseguiendo minhas lembranças, desmontando o tempo, tentando recuperar todo aquele ritual. E encontro imagens ora fixadas em papel, ora fixadas na memória. Por que para escrever sobre aquelas imagens, e aquele tempo, fecho os olhos e, como num laboratório escuro, revelo cena por cena, escolhendo o momento certo de interromper o que ainda pode surgir e, por fim, fixo e trago à luz só algumas e velo tantas outras?

Por que ainda me surpreendo quando percebo que minha memória produz as imagens que recheiam os álbuns da minha vida, muitas fixadas antes do disparo de uma máquina fotográfica? São questões para as quais não tenho respostas. Indagações que me levam a percorrer uma trilha que dei por chamar de *memória premeditada*. Durante algum tempo refleti sobre essa memória do ponto de vista de quem estava sendo fotografado. O que essa pessoa me transmite, através de seu olhar, de sua expressão facial, de sua postura e em tal cenário realmente

representa o que ela é ou foi? Ou será que essa imagem representa apenas a maneira que ela gostaria de ser lembrada?

Reflito mais e abandono a possibilidade de entender a transcendência em tais fotografias através de uma especulação do que o fotografado pretendia. Essa pretensão em nada poderia mudar as impressões que tenho ao olhar para elas. Quando fixo o olhar nelas, sobre elas, são minhas memórias que começam a se revelar. Memórias, muitas vezes, esquecidas apesar de latentes, como num filme já exposto à luz, mas ainda não revelado. Nesse momento, não importa aonde pousa meu olhar. O que foco em primeiro plano são as imagens da minha lembrança.

E volto à velha caixa de fotos em cima do guarda-roupa. Lembro da minha avó, revejo suas fotos, inclusive as dela, e mergulho no meu quarto escuro da memória. Memória que revelo a cada foto que me atrai.

∞ ∞ ∞ ∞ ∞

Diz-se velado, em fotografia, um negativo que por alguma distorção na sua captação ou revelação recebe luz indevida e fica turvo, indefinido ou mesmo totalmente apagado. O que vela o ser é de outra ordem. Para Heidegger, três véus eram capazes de velar o ser, ajudando no seu esquecimento: (1) o cálculo – palavra que esconde uma série de procedimentos modernos ligados ao excesso de matematização, de objetivação, de transformação do subjetivo em objeto, em medida; (2) a velocidade – nossa conhecida falta de tempo para tudo, “cegueira [...] para o que não é efêmero, mas revela a eternidade”, ou

seja, o nosso muito contemporâneo pavor ao tédio; (3) finalmente, a explosão do massivo: o que nos importa é o maior número e o calculável, o que é acessível a todos do mesmo modo (Conferir em INWOOD, 2002, pp. 53-54).

Como considerava a partir desse velamento da metafísica que o ser estava turvo, apagado, indefinido, Heidegger pregou a lembrança do ser, ao outorgar-lhe a primazia que deveria ter para todos. O retorno às origens deveria permitir que nos reaproximassemos do nosso próprio ser, efetuando um “desvelamento” para além da modernidade, para além da racionalidade objetiva. Se em Plotino descortina-se um desejo de desvencilhamento do que é exterior, em Heidegger aparece o desvelamento, a retirada dos três véus (cálculo, velocidade, massivo) que nos escondem o ser.

No filósofo, a busca vai a Parménides e a Heráclito, pré-socráticos que teriam o poder, se bem entendidos, de dar consistência ao homem moderno, que está atolado até a alma na técnica e prisioneiro de um ideal de progresso que o fez acreditar no mito de que o indivíduo seria livre e que dispensaria o ser. Para Heidegger, a filosofia ocidental se fundou na ontologia heraclitiana (a tensa oposição entre ser e não-ser), mas não manteve a sua radicalidade, preferindo o logos ao ontos, a palavra à realidade dos objetos e dos seres do mundo. Segundo ele, a metafísica fala muito do ser, é um discurso sobre o ser, mas é, ao mesmo tempo, o seu esquecimento.

O que nos importa aqui é compreender que Heidegger aponta para um problema central – o do esquecimento da diferença entre o ser e os seres (ou entre o ser e os entes). Instaura-se não somente o esquecimento do ser, mas o esquecimento desse esquecimento. É o que o filósofo vai definir como o mais profundo dos niilismos, quando nada mais resta do ser. O *Dasein* é uma forma dinâmica do ser, maior do que a soma de todos os entes, do que a humanidade. O homem é um ente em relação ao ser. Como explica Eagleton (1993, p. 218), “o papel da humanidade é o de ser simplesmente o pastor e o

guardião desse mistério, a que Heidegger se referirá progressivamente como ‘sagrado’ e associará com ‘os deuses’.”

Sabemos que, para Heidegger, o sagrado estava “acima dos deuses”, que era “mais antigo que os tempos”. Ele se referia, ao estudar a poesia de Holderlin, que o sagrado “é o que o poeta funda”. No seu livro *Que é Metafísica*, Heidegger afirma: “o pensador diz o ser, o poeta nomeia o sagrado” (1969, p. 37). Em 1966, irá declarar: “Só um deus pode ainda nos salvar” (Citado por DUBOIS, 2004, p. 200). Salvar é reconduzir à essência, fazer o ser ressurgir, relembrado, no caos do cotidiano. Se ainda temos algum receio em nos referir ao sagrado no meio acadêmico, Heidegger vem nos redimir, ao constatar uma dívida do pensamento contemporâneo com uma dimensão irrestrita do seres.

A história das religiões aponta para os inúmeros modos com que o transcendente se esconde no mundo. Desde sempre, o transcendente nos surpreende, aparece ali onde achávamos que só haveria o natural objetivo. E a modernidade fez com que nos tornássemos cada vez mais incapazes de reconhecer o sagrado. Nos desinteressamos dessa dimensão por nos considerarmos indivíduos plenos de poder e de controle. A técnica crescente disponível, a velocidade inacreditável dos nossos processos, nos levou a recolher – e, mais tarde, a ridicularizar – nossa relação com o sagrado.

A ideia mesma de um ser supremo será considerada um resquício de etapas primitivas da história humana. Para Heidegger, o (des)aparecimento do sagrado no mundo contemporâneo é uma das formas de sua manifestação. O escondimento do sagrado é sagrado. Como diz Paul Gilbert (2005, pp. 23-24), “o esquecimento do ser não pode ser preenchido, mas ele pode ser meditado, e não tem de ser corrigido pela recordação do que foi ocultado”. Heidegger usa uma palavra para definir esse processo medidativo: conciliação (*Austrag*). É a conciliação que dá sentido ao acontecimento do ser, ao seu ressurgir, à sua lembrança, ao que Plotino pedia como desvincilhamento do mundo exterior,

ou, no caso de Heidegger, para o aparecimento do diferente. No seu modo peculiar de falar e escrever, diz: “O ser passa para além e acima do que ele des-cobre; ele sobre-vem ao que des-cobre e que, somente por essa sobre-vinda, chega como aquilo que de si se desvela” (2006, p. 298).

Diante da opacidade do mundo contemporâneo, com meu olhar turvo, velado pela banalidade do cotidiano, pela sua velocidade insana, pelo mito de que estamos no controle individual de tudo, pela ansiedade dessa cegueira cheia de imagens alienadas, resta um gesto: o susto de reencontrar o ser, de retirá-lo do esquecimento no qual a metafísica o condenou. No entanto, sem esperança de um reencontro pleno. O desvelamento heideggeriano – ou o desvencilhamento plotiniano – serão sempre um paradoxo

∞ ∞ ∞ ∞ ∞

Como podemos verificar, as primeiras reflexões sobre a questão da contemplação eclodem entre os pré-socráticos e percorrem grande parte das filosofias clássicas do oriente e ocidente. A partir de Aristóteles, o conceito de contemplação aplicou-se ao pensamento em geral como algo oposto à atividade, na medida em que estabelecia um corte entre a vida ativa e a contemplativa. Pensamento que irá ser rebatido por Plotino, como visto, ao postular que “a ação existe por causa da contemplação e do objeto de contemplação” (2008, p. 65). Para o filósofo, a contemplação evoca certo estado de espírito que está absorvido no próprio objeto de seu pensamento, ao

ponto de nos fazer esquecer das outras coisas e de superar nossa própria individualidade (Conferir em LALANDE, 1996, p. 202).

Mas, é, sobretudo, na Idade Média que a contemplação passa a ser fortemente associada à dimensão religiosa, o que explica, em grande medida, as reações de oposição à ideia de contemplação a partir da ruptura cartesiana. O império da razão voltado para a constituição da abstração matemática marcou fortemente o conceito de contemplação como algo alheio ao pensamento científico, o que vai totalmente de encontro ao pensamento do filósofo Pitágoras, considerado o pai da matemática e criador da primeira comunidade contemplativa conhecida.

Assim, a teoria como ação de ver, contemplar e meditar está voltada para uma atitude na qual não se percebe nada da intenção de Descartes de tornar o homem, a partir do conhecimento, senhor e proprietário da natureza. Ao contrário, esse contemplar o mundo traz uma única intenção de chegar à verdade:

[...] verdade, constituída da realidade, que se mostra, na medida do possível, como ela é. *Theoria* significa uma atitude livre da prática orientada ao "para quê", em que não se percebe nem um sopro daquela intenção proclamada por Descartes [...] (PIEPER, 1998, s/p).

Concepção que nos leva às reflexões de Michel Foucault, para quem o procedimento cartesiano requalificou o lema grego clássico "conhece-te a ti mesmo" em prejuízo de outro lema com esteva conectado: "cuidado de si" (FOUCAULT, 2004, pp. 18-19). O *conhecimento de si*, radicalmente estabelecido apenas pela razão, significa normalização, em detrimento do singular, do diferente, do crente, do ingênuo – de tudo aquilo que, para o filósofo, remete a existência e à contemplação, na medida em que ela, ao contrário da razão, busca o inefável, o util, o que está para além da racionalidade que de tudo desconfia.

E é nessa segunda vertente do pensamento grego, *cuidado de si*, complementar ao espaço da razão, que Foucault vai posicionar as questões vinculadas à meditação e contemplação, vistas como condições essenciais para a compreensão do homem e da natureza. "Em primeiro lugar, pois, volver o olhar para si é desviá-lo dos outros. Desviá-lo dos outros quer dizer: desviá-lo da agitação cotidiana" (FOUCAULT, 2004, p. 268). Essa conversão do olhar indica um papel central para a contemplação, uma vez que:

[...] trata-se, para o sujeito, de olhar sua própria meta. Trata-se de ter diante dos olhos, do modo mais transparente, a meta para qual tendemos, com uma espécie de clara consciência dela, do que é necessário fazer para atingi-la e das possibilidades de que dispomos para isso (Idem, p. 272).

Quando a filosofia pretende se separar da espiritualidade que a havia acompanhado desde a Antiguidade, pensa Foucault, é a relação entre subjetividade e verdade que se transforma profundamente, uma vez que essas duas dimensões sempre estiveram articuladas e não se excluíam uma da outra. Com a separação, a filosofia moderna teria expurgado modos diferenciados de atingir a verdade. Assim, o desprezo pelo *cuidado de si* rejeitou a possibilidade de conversão do sujeito, ou seja, a oportunidade de uma transcendência de si mesmo. Sócrates, acrescenta Foucault, já havia caracterizado a prática do cuidado de si "como exercício de um olhar, olhar que incida, precisamente, sobre si mesmo" (Idem, p. 552). A importância deste olhar, o que lhe conferia fecundidade estava no fato de que

A alma via a si mesma, e era precisamente nesta apreensão de si mesma que apreendia também o elemento divino, aquele elemento divino que constituía sua virtude própria. É porque se olhava no espelho de si mesma, espelho perfeitamente puro – pois era o do próprio brilho divino – e é porque se via neste brilho divino, que reconhecia o elemento divino como o seu próprio (Idem, pp. 552-553).

Derivado do latim *conversio*, a palavra conversão, remete-se a dois termos gregos de sentidos diferentes: *epistrophē* e *metanoia*. *Epistrophē* significa mudança de orientação, em geral uma espécie de retorno a si mesmo. *Metanoia* é uma mudança de pensamento, um arrependimento, o que evoca uma transformação. Temos, de um lado, na etimologia grega, um aspecto mais contemplativo (*epistrophē*) e, de outro, um aspecto mais prático (*metanoia*). Foucault vai se aproveitar dessas duas etimologias para separar o que ele chama de *mathēsis* – a conversão realizada a partir do conhecimento do mundo –, da *askēsis*, que se dá pela transformação de si (Idem, p. 19).

Assim, o filósofo refuta o universalismo do racionalismo cartesiano para defender que o conhecimento advém do fato que o sujeito pode se transformar. Nessa direção, é possível ainda apontar para o pensamento de Russel, ao afirmar que “toda a aquisição de conhecimento constitui-se num alargamento do nosso Eu, mas esse alargamento é melhor alcançado quando não é procurado diretamente” (2005, p. 122). Essa ampliação, no entanto, só é obtida caso o desejo de conhecimento seja apenas operativo, e quando não visamos demonstrar que o mundo é “tão similar a este Eu que seu conhecimento é possível sem qualquer aceitação do que parece estranho”. O desejo para provar isto, seria, segundo Russel, uma forma de egotismo, e, portanto, um empecilho para o crescimento do *eu* já que o egotismo “vê o mundo como um meio para seus próprios fins; assim, faz menos caso do mundo do que do Eu, e o Eu coloca limites para a grandeza de seus bens” (Idem, p. 123).

Na contemplação, contrariamente, “partimos do não-Eu, e por meio de sua grandeza os limites do Eu são ampliados; através da infinitude do universo, a mente que o contempla participa um pouco da infinitade” (Idem). Um olhar que se dirige ao autoconhecimento e que, segundo o Katha Upanisad¹², pode ser realizado com a prática do Yoga, assim definido: “Quando os cinco sentidos

¹² Texto da tradição védica, do primeiro milênio a.C.

e a mente estão parados, e a própria razão descansa em silêncio, começa o caminho supremo” (Citado por KUPFER, 2009, p. 242).

Detenho-me, então, à contemplação como um olhar que descortina uma nova possibilidade ao conhecimento. Uma contemplação amorosa que seria:

[...] passiva em relação ao objeto, ativa e crítica em relação ao sujeito. É dominar-se para não interferir, para não macular o objeto. A contemplação amorosa sempre parte de um objeto da representação (ou mesmo de um objeto de pensamento), para chegar ao ponto em que o objeto fala por si, transcendendo o canal representativo (ou conceptual) que não funcionou senão como o comutador que aciona um mecanismo que em seguida escapa ao seu controle (CARVALHO, 1995, s/p).

Dessa forma, pela contemplação, meu olhar amoroso recai onde as imagens se ausentam e é essa ausência que me faz procurá-las e perceber que elas existem, apesar de estarem invisivelmente presentes. Que assim seja. Contemplar, para mim, é como meditar. Meu olhar, atento, é capaz então de tornar presente e significativo o que nele me falta. O que nele me completa.

Imagen 2. Sobre a fotografia

2.1 Fotografia e Natureza

Ao refletir sobre as condições que permitiriam uma fotografia contemplativa, percebo que a imagem fotográfica é capaz de captar o que está intrinsecamente ligado a sua própria natureza e essência – ou seja, ao conjunto de elementos que a faz ser o que ela é em sua materialidade corpórea. É o pensamento se revelando enquanto pensante.

Essa dimensão particular do processo fotográfico evoca um papel importante da forma e da técnica na produção de sentido das imagens. Estamos diante de um procedimento expressivo que evoca, talvez mais do que outros, sua própria concepção, o modo dinâmico em que a recepção e a interpretação ganham muita força. Cada fotografia parece ser – e assim se mostra – um organismo em transformação. O fazer fotográfico, o ato que desemboca numa fotografia, indica, na matéria mesma da imagem, um exercício manual, fabril, mas, igualmente, um projeto espiritual, essencial. Fotografia é, muito explicitamente, produção e invenção. Poderíamos usar a explicação de Pareyson (1989, p. 32): "é um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer".

Sempre me pareceu claro que, no campo da fotografia, uma obra imagem evidencia uma unidade entre conteúdo, matéria e um modo de ver. Não tenho dúvidas de que isso ocorre em outros modelos expressivos (como a pintura ou o teatro), mas o impacto formal, material e operacional parecem mais críticos na fotografia. Cada imagem fotográfica, seria, como aponta Pareyson (1993, p. 57), o "resultado de um processo, em que a espiritualidade procura o próprio estilo e se torna esse estilo, a intenção formativa escolhe a sua matéria e a ela se incorpora, e o modo de formar se define formando a matéria".

A qualidade fundamental de coisa física e espiritual da fotografia induz à ideia de um elo – secreto mas indelével – entre o fotógrafo e o espectador, entre o produtor e a recepção. Nesse sentido, remeto-me a Plotino, para quem "pensar a si mesmo é pensar todas as coisas" (Citado por BEZERRA, 2006, p. 79). Para ele, se fosse perguntado à natureza por que produz, ela responderia assim:

Não devias perguntar, mas compreender também tu em silêncio, como eu, que me calo e não costumo falar. Compreender o quê? Que o que é gerado é o que vejo em silêncio, um objeto de contemplação que surge naturalmente, e que me cabe, eu que nasci de uma contemplação desse mesmo tipo, possuir uma natureza amante da visão (PLOTINO, 2008, p. 59).

Logo adiante, nessa mesma reflexão, Plotino explica que essa resposta dada pela natureza, caso ela se dispusesse a responder tal pergunta, significa que a natureza "é uma alma, produto de uma alma anterior de vida mais poderosa". E ainda que, "possuidora em si mesma de uma contemplação serena descansa contemplando seu objeto de contemplação" (Idem, p. 61). Aqui Plotino nos remete à filosofia platônica na qual está inserida a concepção de que tudo no mundo no qual vivemos é apenas uma réplica do mundo ideal. A natureza que contemplamos, portanto, seria apenas o reflexo da verdadeira natureza.

∞ ∞ ∞ ∞ ∞

A natureza é mais do que um dos temas da fotografia: é uma categoria do pensamento fotográfico. E como categoria, contemplar a natureza tanto é capaz de nos fazer entender o mundo quanto perceber a natureza da própria fotografia. Isso porque, além do que nos apresenta como natural, a natureza é

também o espaço privilegiado de construção do imaginário, como intuía Man Ray (Citado por SCHWARTZ, 1977, p. 323) ao dizer que não fotografava a natureza, e sim sua própria fantasia:

[...] você pode fotografar as formas na sua cabeça, pode transformar a fotografia em um espelho que capta e retém seus sonhos e desejos. É maravilhoso explorar os aspectos que sua retina não pode registrar.

Há, na visão de Man Ray, a ideia de que a natureza que a fotografia tenta mostrar, dar sentido, não é algo neutro, formado por plantas, pedras, rios e animais, posto diante dos olhos e das lentes dos fotógrafos. Mas, sim, uma dimensão categórica desde sempre permeada e cristalizada pelo imaginário. Mesmo quando expresso que só desejo – nada mais – registrar o que vejo, sei que não consigo cegar o meu olhar para o que está além do concretamente apresentado. Meu olhar vê além do que penso e suplanta o que penso ver. Essa reflexão aflora a cada vez que alcanço a diversidade de olhares que pairam sobre a fotografia. Um enigma assim descrito por Merleau-Ponty (2004, p. 18):

Eu teria muita dificuldade de dizer onde está o quadro que olho. Pois não o olho como se olha uma coisa, não o fixo em seu lugar, meu olhar vagueia nele como nos ninhos do Ser, vejo segundo ele ou com ele mais do que o vejo.

∞ ∞ ∞ ∞ ∞

Duas formas centrais da apropriação da natureza pela fotografia apontam para a natureza morta e a paisagem natural. As duas estratégias de representação são formas complementares de constituição do imaginário e incorporam uma postura contemplativa herdada da pintura, notadamente do movimento

romântico, explicado assim por Baudelaire (Citado por CARRASSAT e MARCADÉ, 2004, p.41):

O romantismo não se encontra nem na escolha dos temas nem em sua verdade objetiva, mas no modo de sentir. Para mim, o romantismo é a expressão mais recente e atual da beleza. E quem fala de romantismo fala de arte moderna, quer dizer, intimidade, espiritualidade, cor e tendência ao infinito, expressos por todos os meios de que as artes dispõem.

Uma das imagens emblemáticas do movimento romântico é a pintura de Caspar David Friedrich, *O peregrino sobre o mar de névoa* (fig. 6).

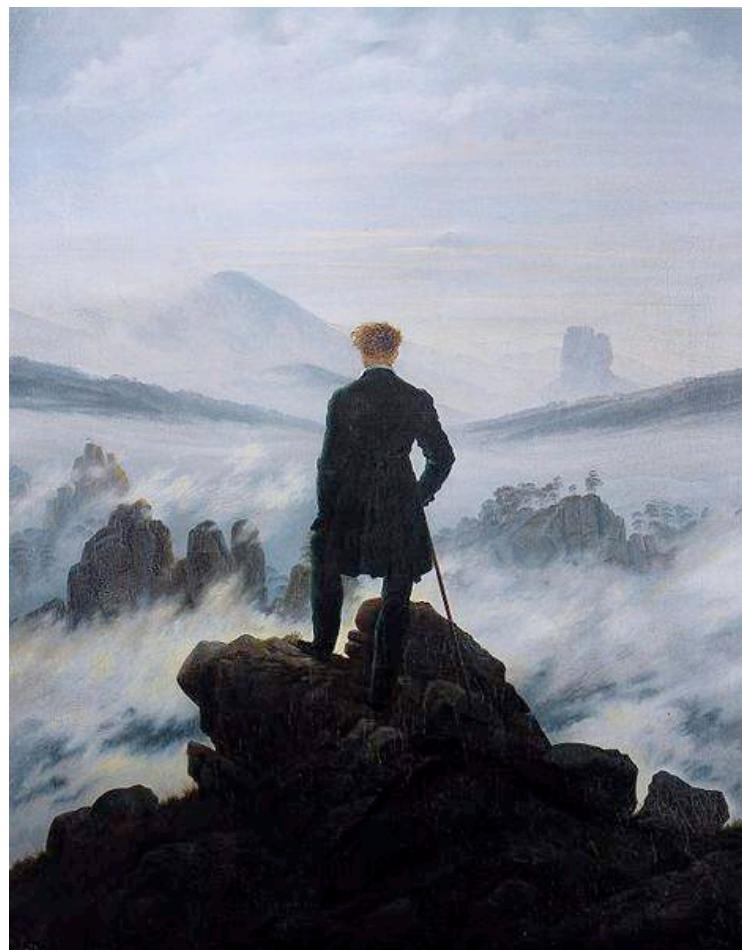


Figura 6
O peregrino sobre o mar de névoa. Caspar David Friedrich, 1818.

Simbolicamente, o peregrino encontra-se no precipício de sua própria existência: de lá é capaz de dar fim a sua vida, atirando-se do cume da montanha, ou retornar ao mundo, lá embaixo, como um novo homem. O Romantismo aponta para uma natureza incomensurável, indomada, por vezes, aterradora. Uma natureza que se confunde com as próprias emoções acumuladas na mente humana.

Caspar David Friedrich também representou a dimensão contemplativa. Se o personagem de seu quadro está de costas, sua posição não esconde o olhar do alto que lança sobre a amplidão do horizonte. Um cenário no qual os detalhes estão reduzidos aos cumes das montanhas e ao turbilhão de nuvens – ou seja: onde nada se destina diretamente ao olhar, a não ser a própria intimidade do ser. O personagem romântico olha para fora e enxerga a si mesmo, dentro de si mesmo. Por isso, contempla ao observar a natureza.

∞ ∞ ∞ ∞ ∞

O registro imagético de paisagens naturais se constitui num dos principais fatores que levaram os primeiros fotógrafos a perseguirem a fixação da imagem capturada pelas câmeras escuras. O britânico William Fox Talbot foi um deles. No verão de 1833, durante sua lua de mel, desapontado com o resultado de seus desenhos das montanhas de Bellagio, na Itália, decide deixar suas tentativas artísticas de lado e passa a se dedicar com afinco à pesquisa e experimentos químicos com o intuito de fixar as paisagens que tanto admirava, mas que não conseguia retratar com perfeição. “Como seria maravilhoso – dizia ele – se essas

imagens da natureza pudessem permanecer para sempre impressas em papel” (Citado por JOHNSON, 2004, p. 22). Pela sua investigação dos efeitos da luz do sol sobre o nitrato de prata e outros compostos químicos, desenvolve a técnica da calotipia¹³. Em 1844, quatro anos após patentear sua descoberta, lança o livro considerado o primeiro a publicar fotografias e textos sobre a nova mídia, e que recebe o título, nada fortuito, de *The Pencil of Nature* (fig. 7).

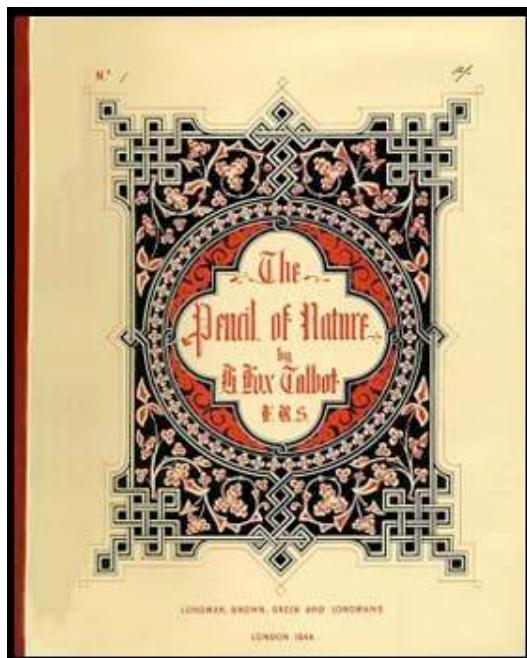


Figura 7
Capa de um dos 15 exemplares ainda existentes do *The Pencil of Nature*. William Fox Talbot, 1844

A publicação foi editada em seis volumes, com 24 pranchas, e acompanhada de uma descrição minuciosa de todo o processo fotográfico utilizado por Talbot. No livro, o autor ainda discorre sobre fotografias de pessoas, paisagens e objetos, além de apontar utilizações em áreas de arquivamento e até jurídicas.

¹³ Calotipia: um processo positivo/negativo que a partir do registro da imagem em uma única chapa produzia inúmeras cópias.

Abaixo algumas imagens produzidas pelo inventor e fotógrafo inglês (figuras 8, 9, 10 e 11).



Figura 8
Trees reflected in water, Lacock Abbey. Talbot, 1840

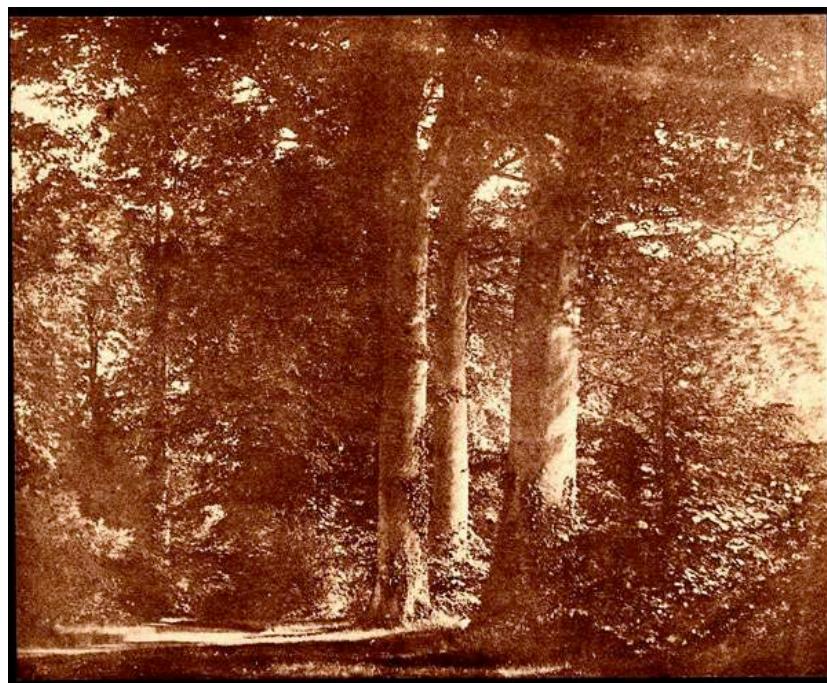


Figura 9
Beech Trees at Lacock. Talbot, 1840

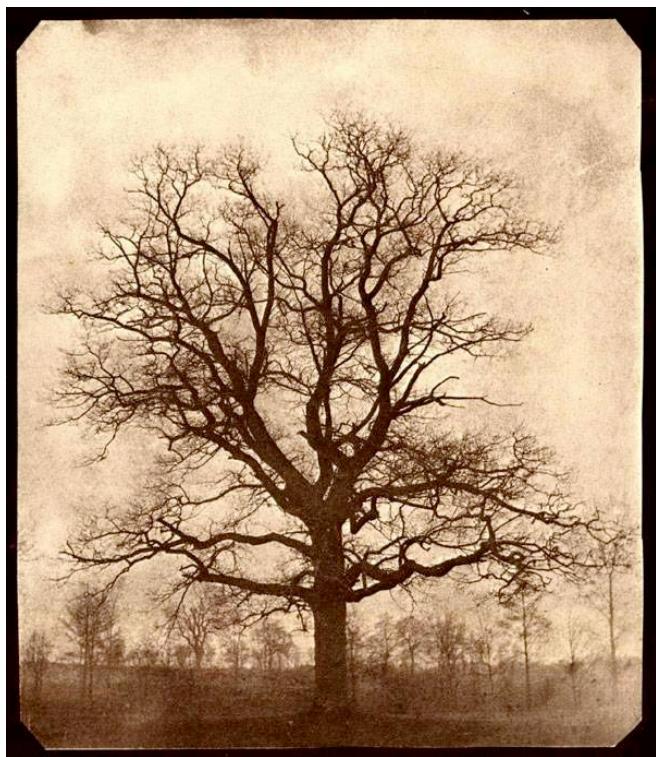


Figura 10
Oak Tree in Winter at Lacock Abbey. Talbot, 1840

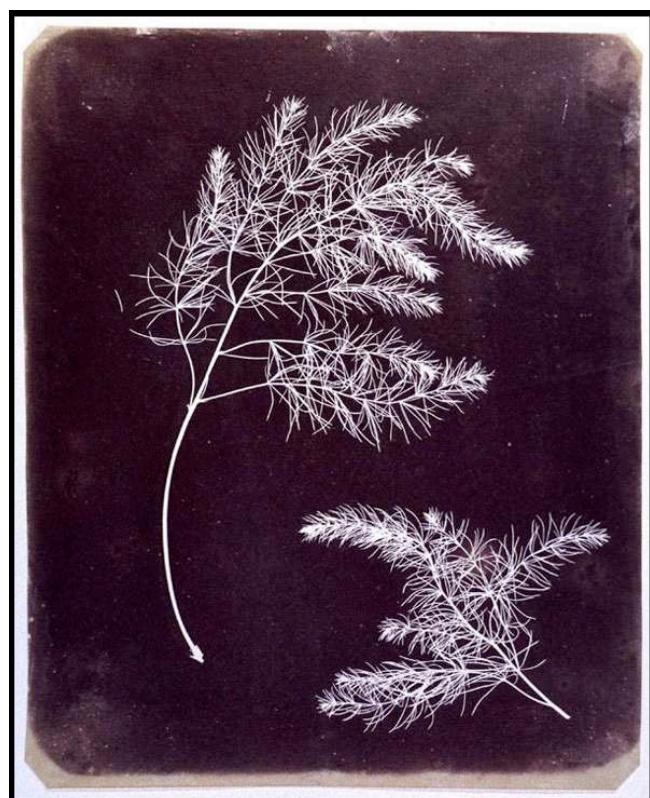


Figura 11
Talbot, 1939

Talbot se preocupava em capturar as linhas de árvores e arbustos de Lacock, assim como deixar que folhagens impregnasse os negativos com os quais trabalhava. Do grande, do que estava aberto ao olhar, ao pequeno, que chamava a atenção quando transportado para uma folha em negativo, reapresentava, dessa forma, aquilo que já era por demais conhecido.

E por que rever o que já é familiar aos nossos olhos? Essa é a lição que a fotografia retira da pintura e do desenho e leva para ainda mais longe: a representação é um reaprendizado do olhar; a fotografia não é o real conhecido, mas sua releitura a partir de um novo modo de ver e de entender o mundo. Nessa perspectiva, a fotografia reinjeta ingenuidade nos nossos olhares e nos reabilita para a contemplação.

A captura fotográfica da natureza e posterior catalogação de espécimes vegetais também atraíram a inglesa Anna Atkins¹⁴ considerada uma das primeiras mulheres fotógrafas (Conferir em JONHSON, 2004, p. 26). Botânica, ela relata como começou a trabalhar com o processo do Cianotipia¹⁵, inventado pelo astrônomo Herschel:

A dificuldade de fazer desenhos precisos de objetos tão pequenos, como muitas espécies de algas, levou-me a utilizar o belo processo do senhor John Herschel, o Cianotipia, para obter impressões das plantas que eu tenho muito prazer em oferecer aos meus amigos botânicos (Idem).

A partir da utilização dessa técnica, Atkins publicou, em 1843, um ano antes do livro de Talbot, o trabalho *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* (fig. 12), com 424 imagens. Por esse motivo para alguns autores seu livro é considerado o pioneiro no uso de fotografia, embora ela de fato não tenha utilizado uma câmera – como Talbot – e sim o processo de fotograma (figuras 13 e 14) na época conhecido como *Shadowgraphs* (LEGGAT, 2011, s/p).

¹⁴ 1799-1871

¹⁵ Cianotipia é um processo de impressão fotográfica em cópia ciano-azul. O processo foi inventado pelo astrônomo John Herschel, em 1842. Anna Atkins usou esse invento na área da fotografia.

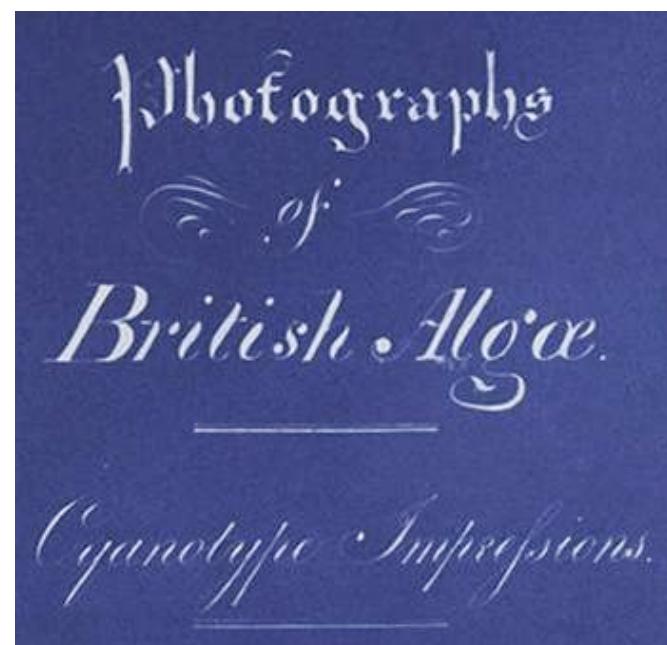


Figura 12
Capa do livro de Anna Atkins, 1843

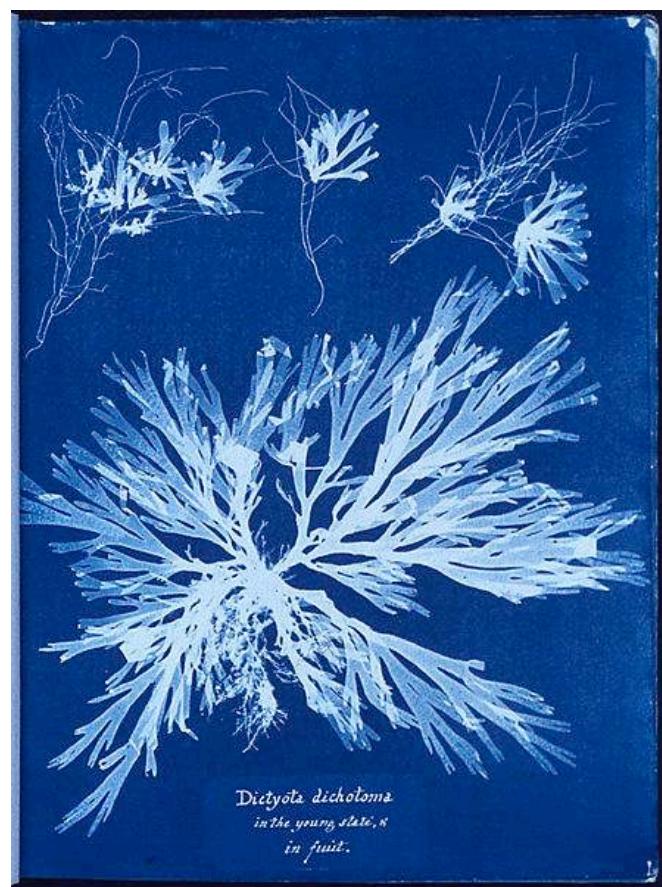


Figura 13
Anna Atkins, 1843

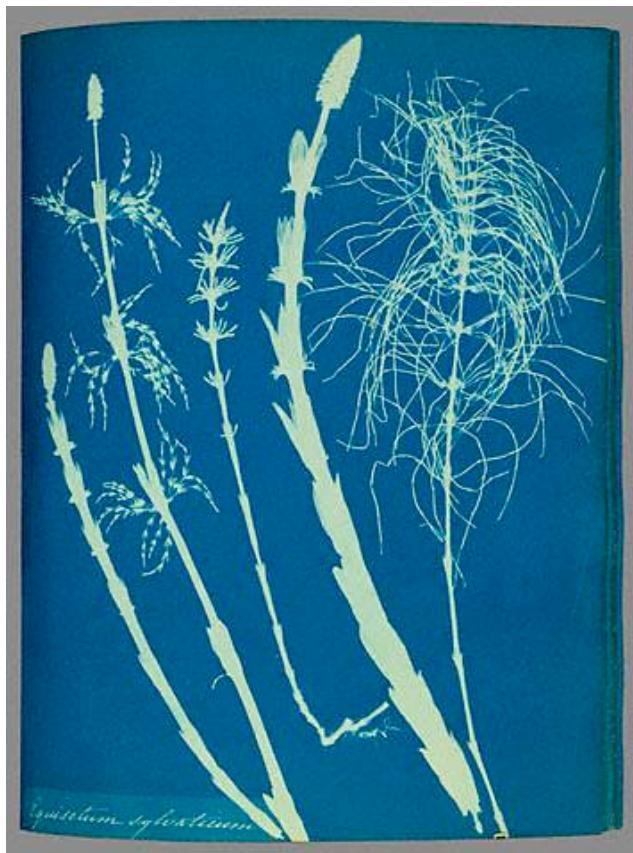


Figura 14
Anna Atkins, 1843

Enquanto Anna Atkins está focada na representação fidedigna do que estava sendo retratado para seus estudos botânicos, Talbot, por outro lado, já apontava para uma primazia estética propiciada pela natureza. Assim, na introdução do *The pencil of Nature* ele diz que as imagens apresentadas foram desenhadas pela luz sobre papel sensível. Ele afasta qualquer reverência ao aparato fotográfico e realça os elementos fornecidos pela natureza na formação e fixação da imagem. Indicava assim que a beleza natural – como a presenciada por ele em Belaggio – seria mais fiel se representada por meios oferecidos pela própria natureza.

O título do seu livro já nos leva a pensar que as imagens nele apresentadas não são mérito do fotógrafo, e sim da ação da natureza: ela sendo a artista de sua própria representação e se utilizando da luz, seu principal instrumento, para se perpetuar aos nossos olhos. Uma percepção de Talbot que aponta para um

apagamento do personagem que se considera o autor da imagem capturada, que estava à espera, apenas, de um olhar atento, contemplativo. Seria a natureza contemplando e sendo contemplada –, o que remete-nos a Plotino (2008, p. 61) e ao modo como ele induzia a ideia de que a ela contempla a si mesma:

A natureza descansa, contemplando seu objeto de contemplação, originado por ela mesma, por permanecer ela em si e consigo e ser ela mesma um objeto de contemplação: sua contemplação é tácita, porém mais turva. Existe uma outra contemplação mais nítida em sua visão, e a natureza é a imagem dessa contemplação.

∞ ∞ ∞ ∞ ∞

A expansão do uso da calotipia permitiu a muitos artistas apreender aspectos da paisagem – e assim desenvolver um pensamento fotográfico específico sobre a natureza, na medida em que essa nova mídia extrapolava as condições da pintura e do desenho. Nesse contexto, temos uma das mais ricas coleções de imagens do século 19, produzida por David Octavius Hill e Robert Adamson, entre 1843 e 1847, atualmente preservada na Glasgow University Library. A produção dos fotógrafos, que assinam juntos seus trabalhos, surge apenas quatro anos após ter sido anunciada a descoberta do processo fotográfico, em 1839. Apesar de participarem dessa fase seminal da fotografia já produziam algumas das obras mais sofisticadas e intrigantes da época (Conferir em WESTON, 2001).

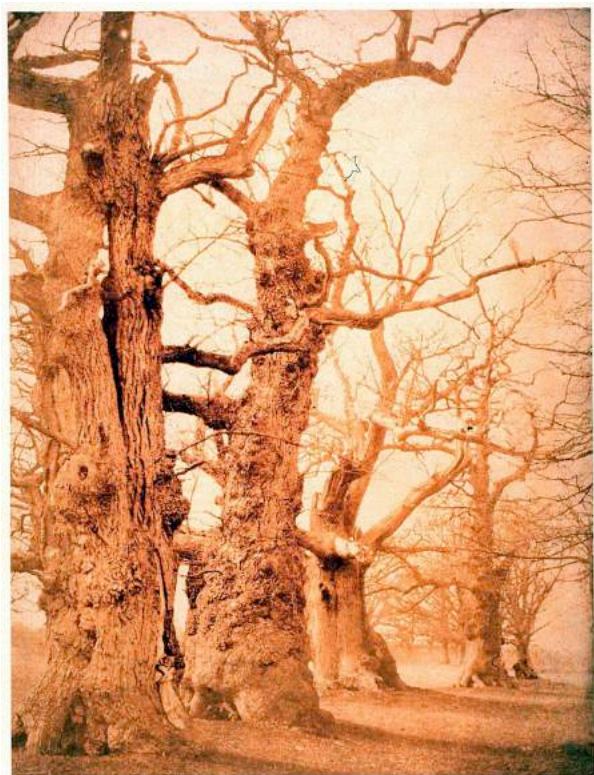


Figura 15
David Octavius Hill e Robert Adamson, 1843/47

Leafless nature oak trees (fig. 15), de David Octavius Hill e Robert Adamson, é uma das muitas imagens produzidas a partir da abrangência (ou limitação) da própria natureza fotográfica da época. Essa imagem pensa duplamente: pelo que expõe do mundo e pela contingência material a que está circunscrita, na medida em que já incorpora a dimensão imaterial que estabelece uma ideia ambígua da natureza, oscilando entre o arcaico e o moderno. A natureza aprisionada no retângulo da fotografia, rebelde e controlada, presente e ausente a um só tempo. A fotografia como a imagem da contenção, impondo a estética do enquadramento e, ao mesmo tempo, a insinuação de um resto que lhe escapa, que vai além, abrindo as portas do imaginário.

∞ ∞ ∞ ∞ ∞

Em 1935, Ansel Adams, aos 33 anos, escreve uma carta¹⁶ para Dorothea Lange:

Querida Dorothea,

A fotografia, quando diz a verdade, é magnífica. Mas ela pode ser deturpada, deformada, reduzida e comprometida mais do que qualquer outra arte. Porque o que fica diante das lentes sempre passa a ilusão da realidade; mas o que é selecionado e capturado pelas lentes pode ser tão falso quanto qualquer mentira totalitária. [...] As conotações de boa parte da fotografia documental é – para mim – excessivamente rígida. [...] Eu me sinto como se quisessem me ensinar que certas coisas têm um sentido. [...] Eu me sinto manipulado e conduzido a uma fórmula de pensamento e comportamento político-social. Eu sinto as implicações da ideia de que uma fotografia sem função político-social não teria valor para a população.

Eu sinto o muito óbvio desprezo dos elementos de beleza. [...] E eu acho importante trazer para as pessoas as provas da beleza do mundo, da natureza e do homem, tanto como oferecer-lhes um documento de feiura, miséria e desespero. [...] Você foi uma das poucas que colocou emoção humana suficiente em seu trabalho para tornar esse tipo de imagem suportável para mim. Eu quero e tento pensar sobre você como uma artista – o que você é; isso é uma forma de ver o mundo muito mais importante do que qualquer mera extensão de um movimento sociológico. Amor, Ansel.

A carta de Adams está contaminada pela diversidade que marcou a sua vida como artista, educador, músico, escritor e ecologista¹⁷. Há nela, ao mesmo tempo, desconfiança com a fotografia documental – cujas conotações lhe pareceriam rígidas demais, passíveis de serem manipuladas – e essa profissão

¹⁶ A carta está citada no texto “Inspiration and Influence: The Visions of Ansel Adams”, de Drew Heath Johnson, disponível em: www.tfaoi.com/aa/3aa/3aa325.htm.

¹⁷ O primeiro emprego fixo de Ansel Adams, em 1919, foi o de curador da Sierra Club Lodge, no Vale Yosemite. Essa associação o aproximou de vários grupos ecologistas da época. Adams foi inclusive diretor do Sierra Club durante 37 anos e um militante ativo da Wilderness Society, que sempre permitiu que suas imagens fossem utilizadas em campanhas ambientais, chegando a atuar como lobista ambiental no Congresso dos Estados Unidos.

de fé num outro tipo de fotografia: “Eu penso ser tão importante levar ao povo a prova da beleza do mundo da natureza e do homem, quanto oferecer-lhe o documento da feiura e do desespero”.

A carta estabelece um curioso elo entre uma das mais famosas fotógrafas documentaristas do mundo, Dorothea Lange, e aquele que veio a ser considerado um dos mais instigantes fotógrafos da paisagem americana. A premonitória carta, apontando para os desvios da fotografia documental, foi escrita um ano antes de Lange produzir, para a *Farm Security Administration*, a antológica e polêmica sequência (fig. 16) da qual isolaria a fotografia denominada posteriormente *Migrant Mother*.

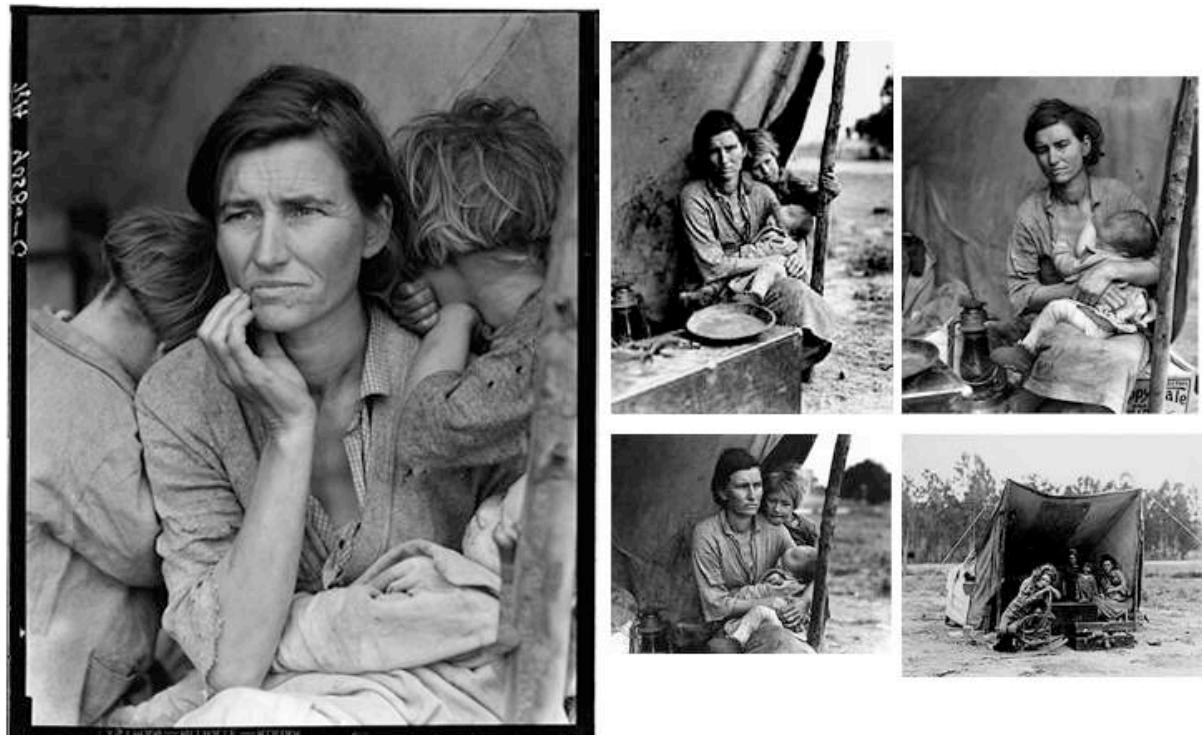


Figura 16
Sequência que resultou na fotografia intitulada *Migrant Mother*.
Dorothea Lange, 1934.

O que faz Lange para produzir essa imagem antológica? Aproxima-se da mulher que acalenta e protege os filhos, a ponto de retirar toda a natureza do quadro:

Eu vi e me aproximei da faminta e desesperada mãe, como se atraída por um imã. Eu não lembro como expliquei a minha presença ou minha câmera para ela, mas lembro que ela não perguntou nada. Eu fiz cinco fotografias, trabalhando cada vez mais perto, avançando na mesma direção. Eu não perguntei nem o nome dela nem a sua história. Ela me disse sua idade, que tinha 32. Ela me disse que estavam sobrevivendo comendo vegetais congelados dos campos próximos, e pássaros que as crianças caçavam (LANGE, 1980, p. 53).

Na imagem de Lange, nada dos campos e das plantações congeladas, nada dos pássaros que as crianças famintas caçavam para comer, apenas o drama humano estampado no corpo da mãe e das crianças marcadas pela depressão americana, resumido nessa troca de olhares entre a mãe e a fotógrafa. Um ano antes, Adams contestava esse recorte para pensar em outra dimensão, aquela que se definia pelo ponto de vista oposto, o da natureza e da representação da beleza¹⁸. É conhecido o vínculo de Ansel Adams com os parques naturais americanos, notadamente o Yosemite¹⁹, que visitava com frequência desde 1916 quando, aos catorze anos, o fotografou pela primeira vez com uma Kodak Number 1 Box Brownie, presenteada pelo seu pai.

¹⁸ Minor White, que foi assistente de Adams e, posteriormente, tornou-se outro grande fotógrafo de natureza, garantia que, antes das imagens de seu mestre, "a natureza nunca tinha sido tão grandiosa, romântica, sensual e mágica. [...] Nós percebemos, se olharmos o suficiente, que atrás da mais literal de suas imagens... resta um sentido de assombro antes da criação, de vida e de morte, de homem e de natureza".

¹⁹ O Parque Nacional Yosemite, na Califórnia, é uma das primeiras reservas selvagens dos Estados Unidos, com cerca de mil quilômetros quadrados de cachoeiras, sequoias e pradarias.

Para contemplar: Imagens 17 e 18



Figura 17
Ansel Adams, 1963



Figura 18
Winter Sunrise, Sierra Nevada vista de Lone Pine. Ansel Adams, 1944

Sobre *Winter Sunrise* (fig.18), feita após quarto dias de espera, Ansel Adams conta: “Finalmente encontrei o brilhante e reluzente nascer do sol com nuvens claras vindas do sudeste e lançando rápidas sombras em movimento no prado e nas escuras colinas” (ADAMS, 1944, s/n). No último momento da espera, um cavalo ao longe, vira-se e oferece uma vista de perfil. Um instante especial, assim entendido pelo fotógrafo: “algumas vezes acho que vou a lugares exatamente quando Deus precisa de alguém para acionar o obturador” (Idem).

Muitas análises da obra de Adams estabelecem uma vinculação genética entre o olhar do fotógrafo e o êxtase visual provocado pela primeira visita ao Yosemite. O resultado desse encontro são paisagens e naturezas mortas que continuam a despertar reconhecimento universal para uma obra singular,

constituída por imagens em preto e branco que exploram o poder grandioso da natureza. Esse reconhecimento é marcado, inclusive, por um persistente sucesso comercial que faz com que suas imagens continuem sendo vendidas em livros, cartões postais, selos, pôsteres e calendários.

Adams nunca aceitou considerar suas fotografias comerciais como parte de sua obra artística. Entre 1930 e o final dos anos 1970, assim como seus contemporâneos Edward Weston e Paul Strand, Adams trabalhou produzindo imagens para catálogos de lojas femininas, publicidade e coloramas gigantes para a Kodak. Além disso, são conhecidas os seus murais para o Departamento do Interior do governo americano e para as revistas *Life* e *Fortune*.

Admirador do trabalho de pioneiros da fotografia de natureza do século XIX, como Timothy O'Sullivan e Carleton Watkins, Adams sempre louvou a capacidade que tiveram de trabalhar com placas de vidro em circunstâncias totalmente adversas, no calor extremo e na poeira, levando câmeras pesadas no lombo de mulas, para produzir fotografias que revelaram a desmesura da paisagem americana.

Portanto, as fotografias da natureza de Adams não se destacam pela originalidade do tema, mas, sobretudo, pelo adensamento de uma perspectiva, que dispensa o caráter geográfico, documental, para atingir dimensões semânticas próprias, a partir da importação e a subversão da tradição pictórica. Adams assumia que perseguia a beleza – num sentido muito particular, como diria numa outra carta à amiga Dorothea Lange, em 1953²⁰:

²⁰ Conferir em Drew Heath Johnson, já citado.

Não tenho medo do termo “beleza”. Com esse termo não me refiro ao bonito. Mas à intensidade e à claridade. Eu não consigo ver de que maneira a omissão da beleza poderia dar qualquer resultado.

O diálogo entre Adams e Lange sintetiza a articulação intensa que a fotografia promove entre a ideia de natureza e a de paisagem. O jogo que a pintura e posteriormente a fotografia estabeleceram é de construir as diversas representações da natureza através do artifício da paisagem, como explica Anne Cauquelin (2007, pp. 166-167):

De um lado, a paisagem “interdita” a natureza; de outro, um comentário infinito força essa interdição a se apresentar como essência natural da paisagem... Desse modo, os criadores se esforçam para mostrar/ocultar a mesma medida que os simples amadores equilibram pelo instinto, desconhecendo o que não querem saber. [Os criadores] procedem a apagamentos e marcações, e, produzindo vastos conjuntos ou modestos pormenores, esforçam-se para fazer ver o que não se pode ver, fazer sentir o que não se pode tocar, para sugerir o invisível: a estrutura oculta que preside à existência da paisagem.

A própria ideia de paisagem é uma construção cultural. Foi estabelecida, sobretudo, a partir das práticas pictóricas holandesas do século 17 e desenvolvida, posteriormente, no contexto da pintura inglesa no século 18. Mesmo diversos, esses momentos vincularam à paisagem às vistas que associam a natureza às mudanças provocadas pelos humanos no ambiente natural. De forma ampla, inclui, de um lado, mares, campos, rios; de outro, conecta o ambiente intocado a jardins, prédios e canais.

De certa maneira, a natureza está vinculada à ideia de “mundo material” – no senso comum ao mundo em que vive o ser humano e que existe independentemente das atividades humanas. Quando se imagina que a natureza pode sintetizar um conjunto de elementos (mares, montanhas, árvores, animais etc.) impõem-se a força do que se chama cenário natural.

Ocorre que a natureza também extrapola essa síntese geomorfológica, uma vez que se refere também ao universo e seus fenômenos, e aquilo que compõe a substância do ser, a essência.

Essa tensão permite que a pintura ocidental tenha cunhado o termo de natureza morta, uma vez que certas composições representam coisas ou seres inanimados (animais mortos, frutos em cestas, flores num vaso). Ora, a filosofia da natureza, tão antiga quanto a filosofia em geral, nasce da “busca de um princípio fundamental capaz de explicar a existência de todas as coisas” (GONÇALVES, 2006, p. 7).

Assim, a fotografia participa, desde o século XIX, das diversas representações da natureza e, de alguma forma, reitera a tradição instituída pela pintura, ao preservar muito dos seus padrões de operação.

A fotografia de paisagem herdou em grande medida as convenções de composição da pintura de paisagem. Em geral, fotografias de paisagem são retângulos laterais – e não é apenas acidente que o “formato paisagem” é usado para descrever fotografias onde a largura é maior do que a altura. Do ponto de vista da composição, a “regra de ouro” das proporções um terço/dois terços frequentemente é obedecido, assim como as regras da perspectiva (WELLS, 1998, p. 297).

Herdando essa tradição, um grupo expressivo de fotógrafos, a partir do instante em que teve nas mãos as ferramentas fotográficas, decidiu voltar-se para essas regiões que pareciam intocadas pela ação humana – ou pelo menos livres dessa dimensão que passamos a considerar como cultural.

No entanto, como diz Pasolini, “os deuses que amam também odeiam” e nesse processo de aproximação do olhar e das regiões incultas, a fotografia vem constantemente colaborando com a instituição de dimensões arquetípicas, simbólicas e míticas da própria natureza – ou seja, as dimensões cultas do natural:

Os fotógrafos do século 19 eram artistas que foram liberados da tarefa

de reproduzir as maravilhas da natureza – suas câmeras passaram a fazê-lo para eles. Eles puderam concentrar seus esforços criativos para explorar cenas apavorantes em composições surpreendentes que, quando capturadas na película, produziam obras de arte dramáticas (FINN, 1994, p.102-103).

Ansel Adams, na primeira metade do século XX, permitiu uma nova compreensão da natureza ao fotografar Zabriskie Point (fig. 19), no Vale da Morte californiano. Foi com as imagens de Adams que a natureza passou a estabelecer uma relação alegórica com a paisagem na dimensão grandiosa e patriótica que passaria posteriormente a ser adotada pelos filmes do gênero western. O natural seria a desmesura, a ausência (ou a pequenez) do homem, o lugar do indomável.



Figura 19
Zabriskie Point. Ansel Adams, 1932

Seria ainda o extremo oposto, como em Rosa sobre madeira flutuante (fig. 20),

na qual a natureza é o detalhe singelo e a busca da perfeição formal.



Fig. 20
Rosa sobre madeira flutuante. Ansel Adams, 1933

Mas Adams estava longe de ser um pioneiro. É possível discutir a diferença do seu trabalho do ponto de vista da maestria com a qual registrou a paisagem americana, mas nunca enquanto o primogênito dessa longa tradição de representar a grandeza da paisagem e a fragilidade do humano diante dela. Edward S. Curtis registrou, no final do século 19, um índio pescador da tribo Hupa (fig. 21).



Figura 21
Edward S. Curtis

A imagem desse índio do noroeste da Califórnia, registrado pelo fotógrafo e etnógrafo amador Edward Curtis, contemplando a terra no momento em que seu povo começava a ser apartado dela, diz muita coisa da natureza e da fotografia. Da noção de pano de fundo, com o céu nublado, as montanhas e o rio servindo como cenário para a exibição da solidão do índio, à questão da pose – que não deixa de ser a forma artificial de ser natural –, passando pelo que não está registrado: o fim de uma era, de um espaço, de uma cultura e de uma ideia da natureza, violentamente substituída por outras ideias. E dentro dessas novas perspectivas sobre da natureza, esse índio que torna-se figuração

para um olhar deslocado, um olhar do diferente.

Há muitos outros exemplos da presença da fotografia na constituição das várias dimensões da natureza (e, na mesma perspectiva, a presença da natureza na definição do que é a fotografia). Em 1955, o fotógrafo Richard Avedon, criou uma imagem célebre para o mundo da moda, ao fotografar, para a Maison Dior, a modelo Dovima, com um longo vestido preto e branco, à frente de um grupo de enormes elefantes (fig. 22) – exacerbando o contraste entre a dimensão selvagem e a civilização.



Figura 22
Avedon, 1955

Assim como na imagem de Avedon, a relação da fotografia com a natureza é híbrida ao articular memória e matéria na construção imaginária de paisagens e lembranças. É fácil constatar como a fotografia em vários momentos privilegia o artificial, em detrimento do natural. Não faltam tentativas de explicação para essa preferência: a fotografia nasce no quadro da revolução industrial, é um dispositivo de representação entre tantos outros dispositivos, e manteria sua coerência ao representar os seus próprios domínios – ou seja, o próprio mundo artificial de onde surgiu.

Atento à progressiva degradação do pensamento arcaico, quase desesperado com os perigos associados ao esgotamento do sagrado no mundo contemporâneo, Pier Paolo Pasolini filmou *Medéia*, em 1969. Logo no início da narrativa, o personagem do centauro fala ao filho de 13 anos:

Não há nada de natural na natureza, meu pequeno. Guarde isso na sua mente. Quando a natureza te parecer natural, tudo terá acabado. E começará alguma outra coisa. Adeus céu, adeus mar [...]. Que belo céu! Tão perto! Feliz! Diga, não te parece mesmo pouco natural qualquer pedacinho dele? Não te parece que pertence a um Deus? Assim como o mar, neste dia em que fazes 13 anos e estás pescando com os pés nas águas mornas? Olha atrás de teu ombro. O que vês? Talvez alguma coisa natural? Não, é uma miragem que percebes atrás de ti, com as nuvens que se espelham na água parada, pesada, das três da tarde. Olha lá longe, aquela linha escura sobre o mar, brilhante como o azeite, aquelas sombras de árvores e aqueles canaviais. Em cada ponto onde que teus olhos pousarem, estará escondido um Deus. E se por acaso ele não estiver, é porque deixou lá os sinais de sua presença sagrada.

Um pensamento expandido por Brassai ao enfatizar a dimensão fantástica da realidade. Para o fotógrafo, nada é mais surreal que a própria vida. E assim ele

explica em qual sentido suas fotos estariam inseridas no movimento surrealista:

Minhas imagens são surreal simplesmente no sentido de que minha visão trouxe para fora a dimensão fantástica da realidade. Meu único objetivo foi expressar a realidade, porque não há nada mais surreal que a própria realidade. Se a realidade não nos enche de admiração, é porque caímos no hábito de vê-la como algo comum (Conferir em GAUTRAND, 2000, p. 20).

Nesse sentido fica compreensível a ideia lançada pelo centauro de Pasolini: quando nos deparamos com a grandiosidade da natureza, com a magnitude de um nascer ou de um pôr do sol, com a vastidão de um mar que enche todo nosso campo de visão, como ver tudo isso como natural – natural esse que facilmente se confunde com o rotineiro, o banal? Como tão bem nos lembra Rubem Alves, temos que olhar com olhos de criança, com olhos que sempre se surpreendem.

Quantas vezes observamos que o céu está tão vermelho, a paisagem incrivelmente bela, e que essas imagens que admiramos parecem mais uma pintura ou, mesmo, uma fotografia? Algumas vezes me vejo prestes a fazer comentários assim, mas, quase sempre, calo-me prontamente. Talvez porque considero, na maiores das vezes, a natureza mais bela que qualquer representação imagética (claro que há representações e há naturezas).

Mas, o artificial é apenas o resultado de uma leitura parcial da produção fotográfica, como demonstra a clássica imagem de Ilse Bing (fig. 23), de 1931, intitulada Auto-retrato com Espelhos, e na qual vemos a própria fotógrafa e sua câmera, de frente e de perfil, representando-se através de um jogo de espelhos e de olhares cruzados.



Figura 23
Auto-retrato. Ilse Bing, 1931

Fugindo de todo o natural, a imagem induz o olhar do espectador a seguir um determinado caminho no qual só têm sentido os elementos do próprio dispositivo. Tudo parece artifício nessa imagem de Ilse Bing, tudo tende ao apagamento da natureza: espaço construído e fechado, máquina, espelhos, objetos sobre uma mesa. E, no entanto, a natureza impõe-se na representação do artificial, resistindo nos seus restos: partes de um corpo de mulher e vagos destinos de olhares, evocando o que corpo e olhar conseguiram manter de natural no mundo do artifício.

Nessa perspectiva, assumimos o vínculo constitutivo da fotografia com a natureza, uma vez que a reproduzibilidade técnica das imagens nasce pela necessidade de apreensão da natureza e de suas artimanhas: Como voam os pássaros? Como galopam os cavalos? Cientistas e amadores do século 19 fizeram avançar a fotografia principalmente para responder a questões dessa

ordem, colaborando, inclusive, como Eadweard Muybridge, com o surgimento do cinema ao reproduzir imagens em sequência para estudar os movimentos dos animais. E parece curioso observar que quando pretendeu estudar o humano, Muybridge retratou homens (fig. 24) e mulheres (fig. 25) despidos, em atitudes desprovidas de toda emotionalidade, andando ou saltando como bichos aprisionados nos limites da jaula do dispositivo fotográfico.

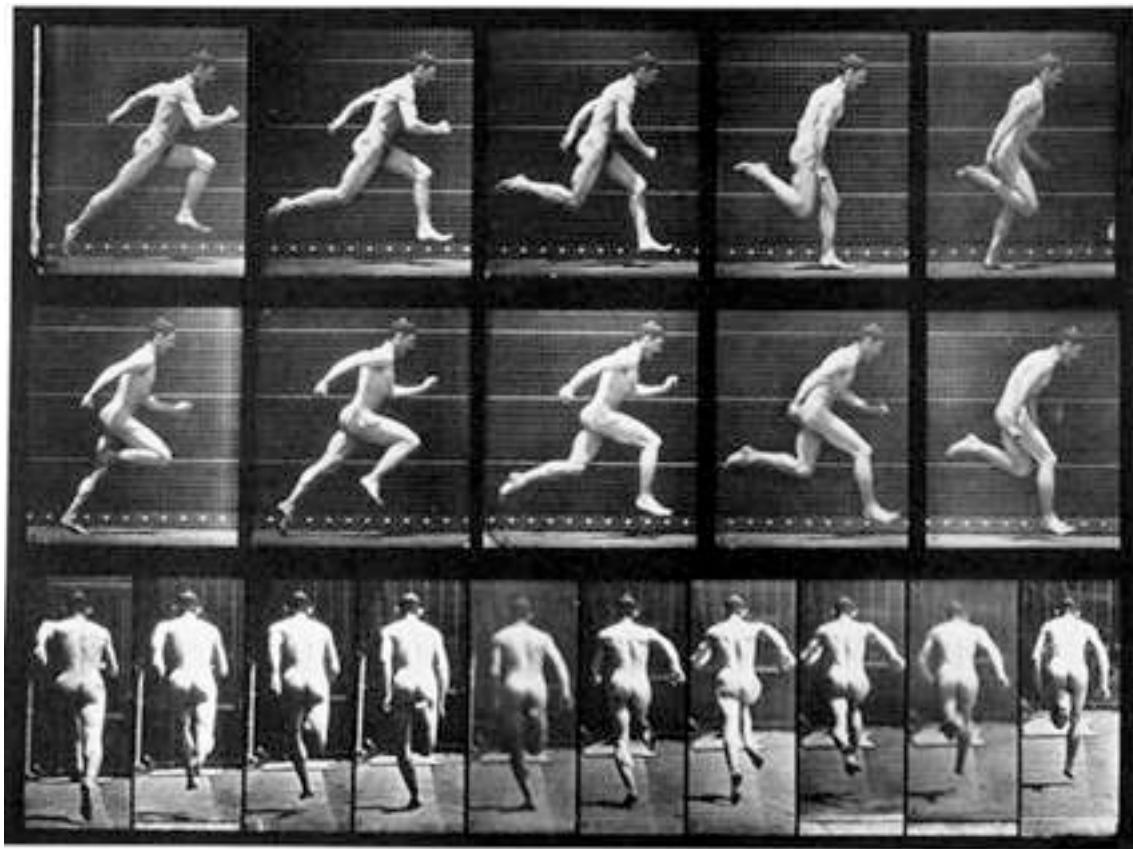


Figura 24
Muybridge, 1887

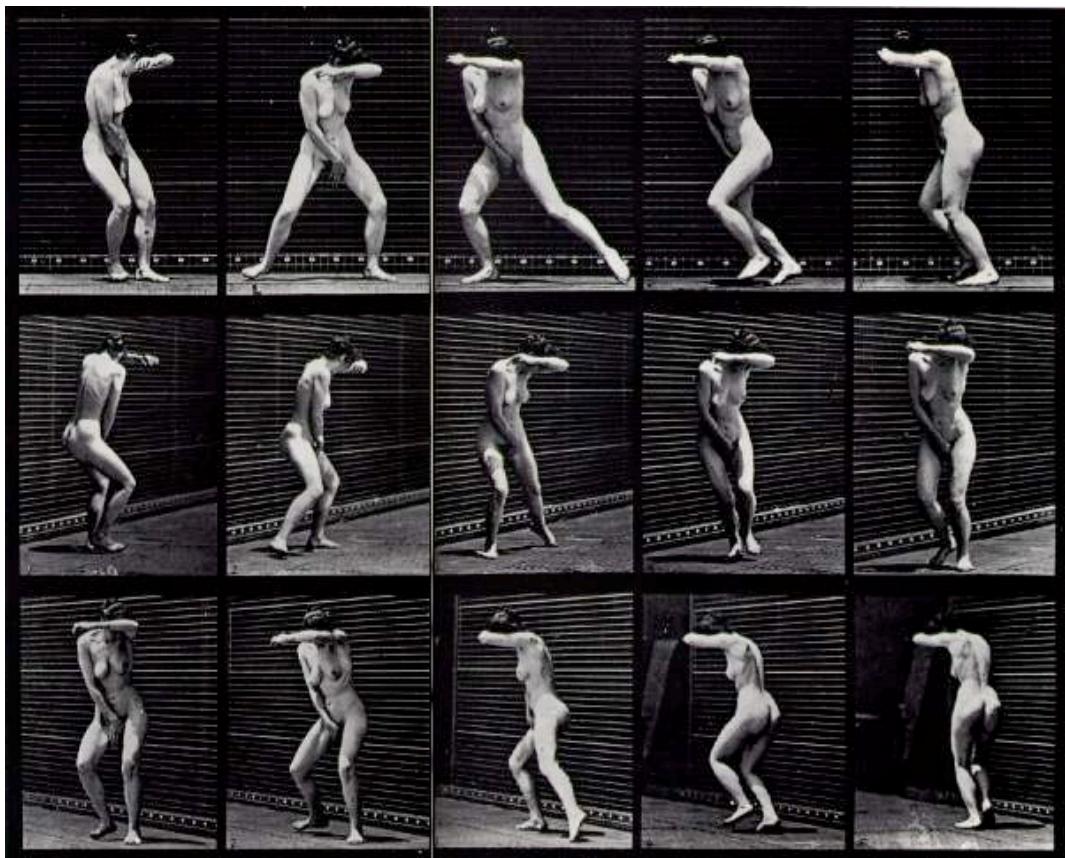


Figura 25
Muybridge, 1887

As séries de Muybridge evocam essa impossibilidade de manter a natureza viva na representação, de poder apenas evocá-la e de circunscrever o homem na condição do afastamento definitivo do natural: resta a queda, o mergulho no artifício, a vitória da máquina. Resta ainda a própria ideia de captura.

Mesmo a fotografia erótica nascente não se furtou nos primórdios em estabelecer a relação ambígua entre o humano e o natural. Como no caso da imagem (fig. 26), de 1905 e de autor desconhecido, na qual duas mulheres nuas posam ao lado de um falso caracol gigante no quadro de um igualmente falso cenário de lago.



Figura 26
Autor desconhecido, 1905

Essa imagem mostra como estamos constituindo acervos gigantescos, e de várias ordens, capazes de servir à reinterpretação do conflito entre máquina e natureza, entre o domador e a fera. A primeira câmera cinematográfica construída pelos irmãos Lumière recebeu a curiosa denominação de *Domitor* (Domador), aquele capaz de sujeitar, domesticar, amansar, subjugar. A fotografia e, depois dela, o cinema, acabaram participando do projeto moderno de organizar o natural, retirando do selvagem aquilo que poderia ser medido, calculado, hierarquizado, assim como os botânicos e os enciclopedistas já vinham fazendo com desenhos e aquarelas. A imagem técnica tentava reinventar a natureza ao se inventar.

Todo esse jogo complexo remete a uma simbologia da liberdade, na qual a fotografia pensa o natural como um artifício do humano. A cada passo, a cada imagem, ao aliar concretude e transcendência, a fotografia reafirma o seu caráter técnico-expressivo e abre espaço para a participação dos artefatos como motores do imaginário. A fotografia acessoriamente induz a uma

reflexão sobre o papel das diversas estruturas de mediação para o estabelecimento da dimensão simbólica. De acordo com Stephen Shore, em *The nature of Photographs*:

Fotógrafos baseiam suas fotografias em modelos mentais. Esses modelos podem ser muito rígidos, como quando, por exemplo, um fotógrafo só reconhece o pôr do sol como digno de ser fotografado. O outro extremo seria o modelo flexível. Em geral, o modelo é inconsciente, mas o fotógrafo pode controlá-lo, tornando-se consciente dele (LA GRANGE, 2005, p. 25).

∞ ∞ ∞ ∞ ∞

Quais seriam as questões fundamentais da constituição de um imaginário do natural e de sua dependência com as representações técnicas? Como pano de fundo, o princípio da contradição (ou da complementaridade) que há na invenção tecnológica da natureza representada, na dialética que impera na representação fotográfica da natureza: a do objeto técnico que cisma em estabelecer um vínculo com a pureza mítica do selvagem – ou, pelo menos, com o espaço intermediário do rural. Nessa busca pelo elo perdido, a representação fotográfica pensa tanto na perspectiva da religação quanto na da definição de seu próprio regime.

O olho artificial remete ao olho natural e só se justifica a partir dessa remissão. De modo que há uma deriva do imaginário que se sedimenta em níveis sucessivos de apreensão. A relação da fotografia com a natureza evoca um essencialismo e solicita a compreensão de uma dinâmica na qual a construção

do registro imagético dialoga e contribui para a própria instituição do que se entende por natureza. E essa compreensão, sempre provisória, rebate sobre a natureza da fotografia, que deixa de ser registro para tornar-se usina de sentidos.

Não se trata de uma condição do passado da imagem técnica, mas uma dimensão que continua, como no trabalho do tcheco Josef Sudek que fotografou naturezas mortas no seu estúdio e, através de sua janela, a paisagem de seu jardim (figuras 27, 28 e 29).



Figura 27
Josef Sudek, 1940-1954

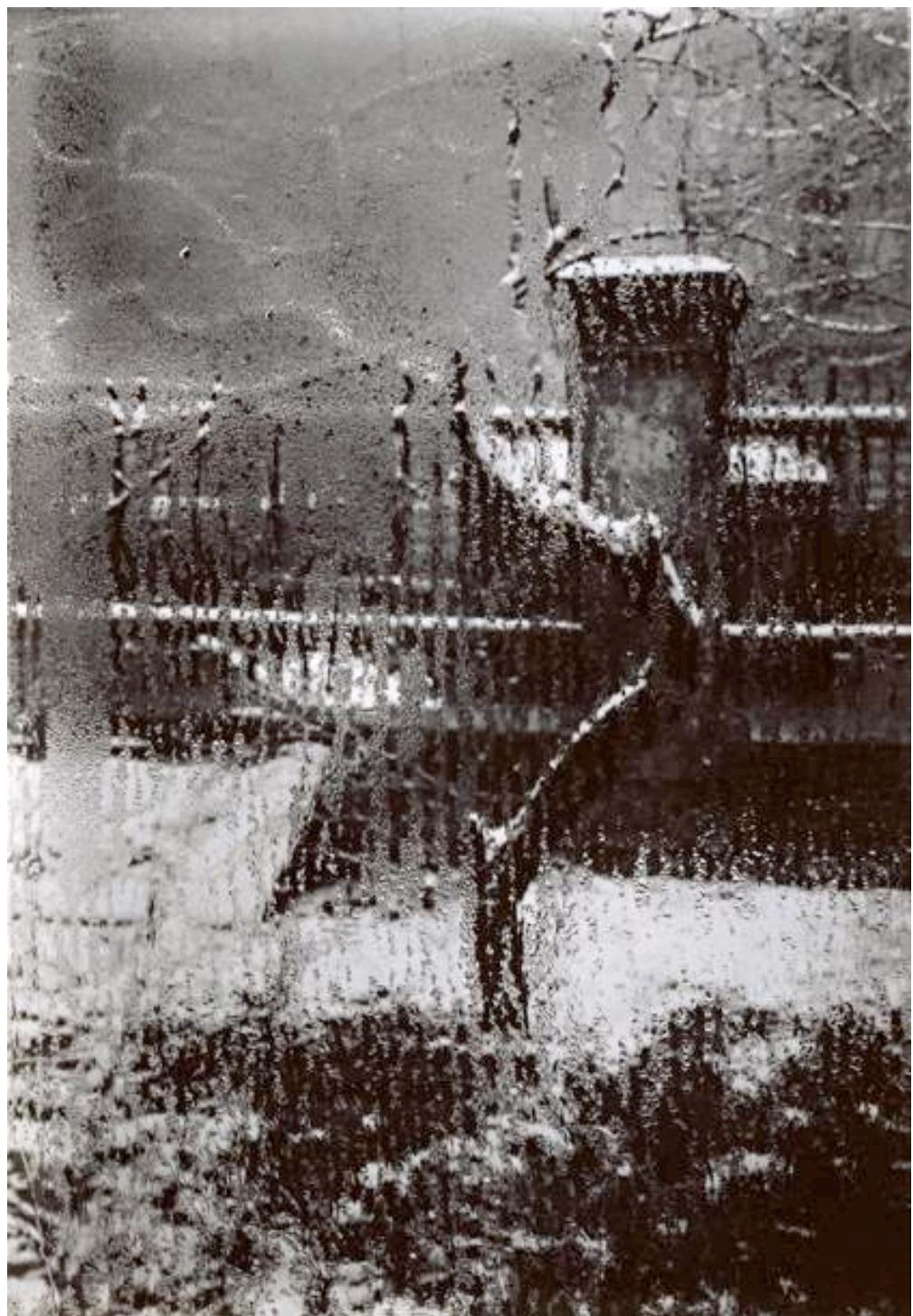


Figura 28
Josef Sudek, 1940-1954

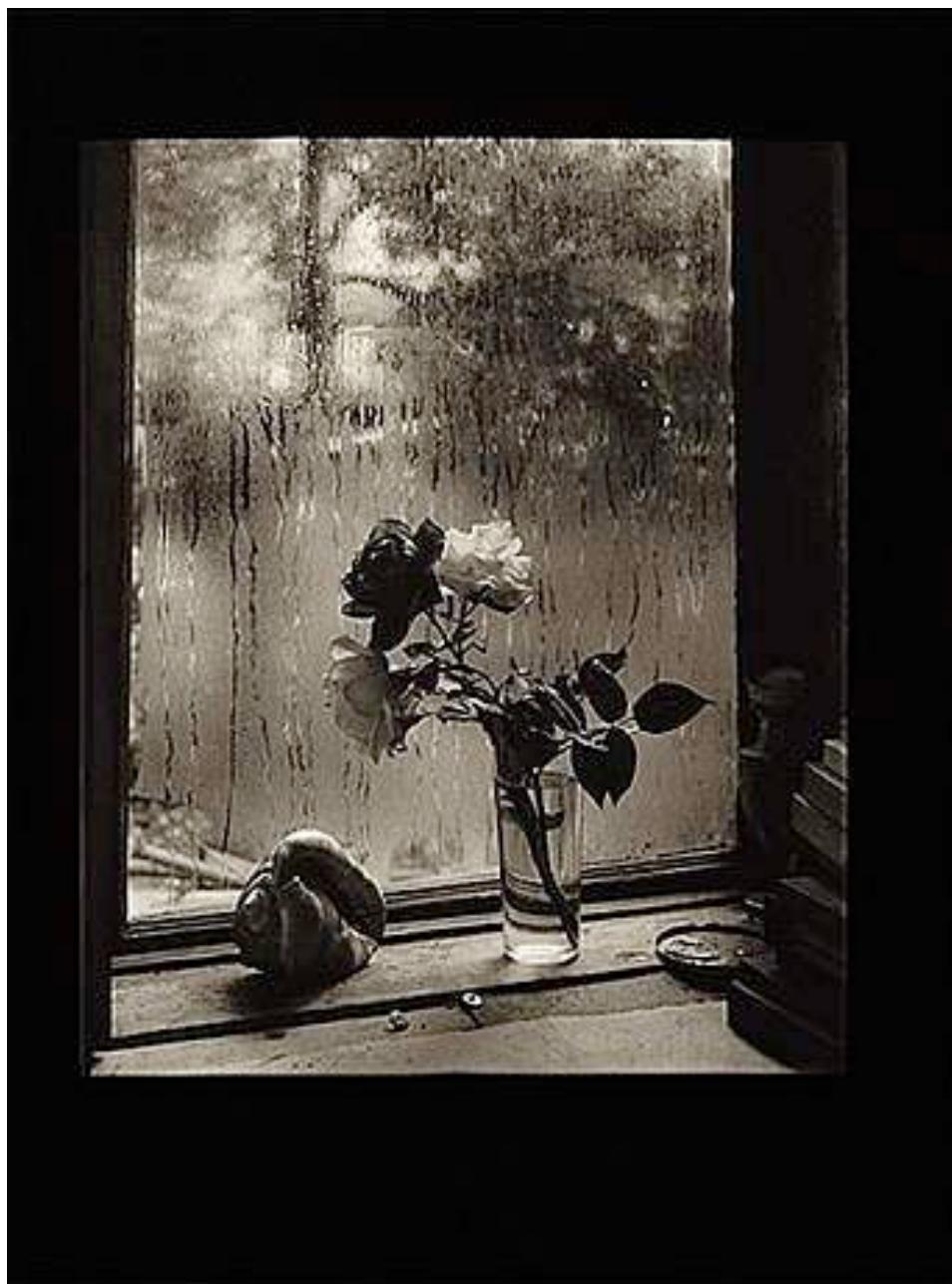


Figura 29
Josef Sudek, 940-1954

As imagens do fotógrafo transbordam numa quietude e lirismo capazes de despertar nossa reflexão e nosso silêncio interior. São imagens que revelam uma dimensão quase inacessível ao nosso olhar, porém aparente para alguns, como nos diz Sudek (JOHNSON, 2004, p. 236):

Tudo que está em torno de nós, vivo ou morto, aos olhos de um fotógrafo louco, misteriosamente se apresenta de diversas maneiras,

de modo que um objeto aparentemente morto ressuscita através da luz ou pela força do seu entorno. E se o fotógrafo tiver um pouco de senso, talvez ele seja capaz de capturar um pouco disso – e eu suponho que isso seja lirismo.

Em Sudek, a luz, que é sempre natural, se revela pelo efeito da temperatura solar sobre o vidro e sobre a paisagem, como a neblina e o degelo. Foi a partir dessa experiência que o fotógrafo criou o conceito de *available light*, a luz disponível, sem qualquer acréscimo de iluminação artificial, buscando um apagamento quase absoluto do artifício. Mostra-nos até que ponto a natureza está efetivamente disponível para a representação imagética e o que essa disponibilidade quer, de fato, dizer. Ao fazer isso, participa da longa aventura que mostra que a natureza ao se prestar à representação, estimula a fotografia a especular sobre aquilo que ela é capaz de capturar e de domar, e, ao mesmo tempo, sobre a sua própria natureza. Se a natureza da fotografia é constituída pelos seus princípios materiais e imateriais, se essa natureza é sua própria essência, então a fotografia se revela enquanto pensante, ao pensar em si e sobre todas as coisas.

Dessa forma, tendo a acreditar que a temática da natureza, sempre presente nas diversas estratégias expressivas da humanidade, encontra na fotografia seu momento de conexão privilegiado com o modo contemplativo. Se não é a temática exclusiva da contemplação – nem mesmo exclusiva da fotografia, na medida em que foi explorada desde sempre pela pintura – a natureza reinventada em paisagem vai constituir, no universo fotográfico, um dos territórios pensados por Plotino: ali onde o mundo se contempla, a fotografia vai contemplar a própria contemplação.

2.2 Fotografia e adversidade

[Principal questão: *Até que ponto a contemplação estaria na dependência de um conjunto de circunstâncias supostamente necessárias (materiais e contextuais) para uma fruição amorosa?*]

Num primeiro momento, a impressão que se pode ter é a de que a contemplação, como dimensão do olhar, não teria mais lugar nos dias de hoje pela velocidade e diversidade impostas nas atividades cotidianas. São já corriqueiros os argumentos de que a modernidade ampliou a quantidade de tentações visuais ao mesmo tempo em que aumentou a velocidade de distribuição e de circulação das mesmas. Nesse sentido, uma posição que defende a permanência de uma experiência visual que procura discernir a unidade naquilo que é fragmentado e múltiplo pareceria condenado, a priori, ao fracasso.

No entanto, apesar dessas circunstâncias de superfície do contemporâneo, não são poucas as oportunidades em que se torna possível apreender posturas contemplativas capazes de impregnar parte da produção visual, em geral, e da fotográfica, em particular. Foi nessa perspectiva que selecionei um conjunto de fotografias produzidas por jovens inseridos em contextos de extrema exclusão e pobreza, portanto circunscritos num ambiente no qual se espera mais prontamente um olhar impregnado (ou direcionado), majoritariamente, pelas dificuldades enfrentadas no dia a dia. Acredito ainda que essa mesma feição de uma realidade tão árida nos leva a aferir que a amorosidade no olhar pode nos conduzir a uma imagem que transborde os limites estreitos da banalidade do cotidiano e aponte para dimensões mais sutis e mais profundas da nossa condição humana.

Nesse sentido, selecionei fotografias produzidos por jovens pertencentes a universos distintos da periferia: um que vive num bairro conhecido como Distrito da Luz Vermelha (*Red Light District*), em Calcutá, no Nordeste da Índia; e outro inserido na comunidade do Coque, no Recife, no Nordeste brasileiro. Nessas imagens pude verificar o olhar contemplativo, capaz de emergir da contingência mais atroz (a exclusão e a pobreza, por exemplo) e dar lastro à transcendência, a partir do enfrentamento desse mesmo paradoxo: uma realidade trágica capaz de potencializar o amoroso. Para refletir sobre esse cruzamento de perspectivas estéticas e regimes visuais diferenciados, adotei a perspectiva de que o olhar contemplativo e, portanto, sensível, pode ser requisitado através de um objeto que não é definido social ou institucionalmente como obra de arte.

2.2.1 Experiência no Coque

Para refletir sobre a questão do espaço reservado a olhar contemplativo num espaço/tempo adverso, detive-me, inicialmente, num conjunto de fotografias produzidas por jovens que vivem na comunidade do Coque, no Bairro de Joana Bezerra²¹, uma das áreas mais estigmatizadas e temidas do Recife, sobretudo pelos altos índices de violência registrados principalmente a partir da década de 90²². Apesar de muitos cidadãos de outros bairros da cidade evitarem circular pelo local, a comunidade é vista do alto por milhares de pessoas que diariamente transitam pelo viaduto Joana Bezerra, um dos principais corredores que ligam a zona norte à zona sul do Recife. Localizada a poucos quilômetros do Centro e do bairro de Boa Viagem, o Coque é vizinho ainda de áreas com destaque econômico como a Ilha do Retiro, a Ilha Paissandu e a Ilha do Leite, considerado o principal polo médico da capital.

Os índices de pobreza da área são gritantes: 57% da população vivem com renda mensal entre meio e um salário mínimo, número abaixo da média estadual, segundo o Mapa do Fim da Fome II, elaborado pelo Centro de Políticas Sociais da Fundação Getúlio Vargas (2004). E mais: 73% das famílias são mantidas pelas mulheres que trabalham como empregadas domésticas, lavadeiras, catadoras de lixo e em pequenos bares e restaurantes. As crianças e os jovens também entram no mercado informal, como biscaiteiros, seja nas praias ou nos cruzamentos de trânsito, de acordo com pesquisa realizada pelo Pacto Metropolitano (2004). Na área da educação os números são ainda mais

²¹ Situada em uma ilha com 116 hectares, a comunidade tem 12.755 habitantes, segundo Censo 2000 (dados do site da Prefeitura do Recife, acessado em julho de 2011) e enfrenta graves problemas de saneamento, moradia, meio ambiente, educação e saúde.

²² Já em 1996, foram contabilizados 56 assassinatos, sendo quase a metade dos casos resultado de conflitos entre quadrilhas locais (Conferir FREITAS, 2005). Em 1997 (12 de janeiro) é citada como a “morada da morte” no Caderno Cidades do Jornal do Commercio.

chocantes: o percentual de analfabetos funcionais atinge 81% dos adultos e 74% dos jovens da faixa etária entre 14 a 18 anos, segundo levantamento divulgado no Atlas de Desenvolvimento Humano do Município do Recife (2005)

oooooooooooo

Segundo relatos orais, as primeiras casas da área onde hoje está fincada a comunidade do Coque foram construídas num antigo engenho de propriedade do Barão Correia de Araújo. O Coque teria se erguido, então, numa área bucolicamente descrita por antigos moradores como “revestida com de vegetação de mangue e também de árvores frutíferas” (FREITAS, 2005, p. 256). Paisagem que se transformou num panorama mais árido a partir de diversos aterramentos locais.

A expansão desse povoamento aconteceu, principalmente, entre 1970 e 1989, com a vinda de famílias emigrantes das zonas do agreste e da mata do estado. Uma ocupação que, apesar de contextualizada nos parâmetros observados na expansão dos centros urbanos do país, apresentaria determinadas especificidades²³. Segundo Freitas (2005, pp. 255-256), “a comunidade viveu um processo complexo de expansão, crise e reconfiguração das suas

²³ A partir de 1983, o Coque passa a ser classificado pela Prefeitura do Recife como uma das Zonas Especiais de Interesse Social do município – ZEIS, definidas como “áreas de assentamentos habitacionais de população de baixa renda, surgidos espontaneamente, existentes, consolidados ou propostos pelo Poder Público, onde haja possibilidade de urbanização e regularização fundiária” (RECIFE, 2010). Mas, apesar das obras públicas, “a qualidade de vida no bairro e o atendimento das necessidades básicas de infraestrutura, saúde, educação, saneamento e segurança são bastante precários” (FREITAS, 2005, p. 257).

práticas associativas”. E todo esse panorama foi agravado pelo conhecimento da atuação de grupos locais em assaltos e no narcotráfico, o que acabou por estigmatizar a comunidade como um todo: “O estigma que cerca o bairro é tamanho que basta a inclusão do nome ‘Coque’ no currículo para os moradores do bairro terem suas chances de empregabilidade reduzida” (COQUE VIVE, 2009, p. 01).

Assim, esse estigma que paira sobre a comunidade, tornou-se um dos maiores desafios para as instituições governamentais ou não-governamentais que lá atuam. Entre elas, destaca-se o projeto/ação Coque Vive, formado inicialmente por jovens do bairro e professores e estudantes da Universidade Federal de Pernambuco, UFPE, que surgiu com o objetivo de “romper essa lógica de discriminação e exclusão”, encontrada no local (COQUE VIVE, 2009, p. 2).

Projeto Coque Vive

Desenvolvido desde 2005, o Coque Vive volta-se para a capacitação, apoio e assessoramento da Comunidade do Coque com vistas à realização de suas próprias representações sociais por meio da produção/difusão de discursos midiáticos. Pretende, com isso, colaborar para a (re)construção das suas imagens e autoimagem, assim como para promover a valorização da comunidade. Como explica a coordenadora do projeto Coque Vive, Yvana Fechine (COQUE VIVE, 2008, p. 4):

Preocupados tão somente em “escapar” desses jovens que enxergam como “bandidos em potencial”, parece mais fácil aos moradores dos bairros ricos que cercam o Coque não ver o que há para ser visto. Como milhares de outros bairros pobres de todo o Brasil, o Coque é um fruto amargo das desigualdades que os modelos socioeconômicos que escolhemos estão plantando há anos aqui e em outros países latino-americanos. Na mesma rua – às vezes na mesma casa – convivem

jovens cooptados pelo crime organizado, graças às promessas de prosperidade, e jovens que teimam em brigar por outras oportunidades e por outro tipo de visibilidade para o bairro.

É nesse contexto que acontecem, entre outras atividades, as oficinas de fotografia, inicialmente viabilizadas a partir da doação de máquinas fotográficas mecânicas, com modelos já superados pela tecnologia digital, por alunos e professores do Departamento de Comunicação da UFPE e que contam com a monitoria de estudantes do mesmo departamento universitário. Nessas oficinas, jovens de 13 a 17 anos são orientados a registrar sua comunidade, sendo estimulados, a seguir, a discutir sobre as imagens produzidas.

O primeiro grupo de exercícios *Revelando o Coque* teve inicio em setembro de 2006, e contou com a participação de sete meninos e meninas entre 14 e 17 anos, munidos de cinco câmeras fotográficas. No decorrer de dois anos, o projeto abrigou 15 adolescentes que tiveram as primeiras máquinas analógicas substituídas por digitais. Aparelhos simples que não limitaram o trabalho desenvolvido, como afirma o coordenador do grupo, na época estudante de Jornalismo, Lucas Cordeiro Cardin (COQUE VIVE, 2008, p. 6):

Talvez tenha sido a simplicidade das câmeras que tenha despertado nos meninos o trabalho rigoroso de composição, aperfeiçoando o uso da profundidade, da luz, do enquadramento e, principalmente, da sensibilidade em construir representações locais com um poder universalizante (COQUE VIVE, 2008, p. 6).

O resultado da primeira oficina foi exposto na mostra *Revelando o Coque*, e, posteriormente, registrado na publicação *Coque Vive – Exercícios do Olhar* (2009) na qual, por diferentes ângulos, os jovens explicitaram visualmente o que significava ser um filho ou filha do Coque. A constituição desse contexto define, de maneira mais clara, o problema central da nossa reflexão: verificar as condições através das quais é possível fazer emergir da contingência mais atroz (exclusão e pobreza) o olhar contemplativo imbricado com a construção da

autoestima, a partir do enfrentamento desse paradoxo: o espaço em que a realidade trágica é capaz de gerar um olhar amoroso. Nossa questionamento também poderia ser colocado nas circunstâncias contextuais: até que ponto a contemplação estaria na dependência de um conjunto de circunstâncias supostamente necessárias (materiais e contextuais) para uma fruição amorosa?

Os jovens e suas fotografia

Vários jovens participantes do curso de fotografia do projeto Coque Vive optaram pelo padrão documental, produzindo imagens cujo objetivo é claramente o de apresentar o bairro onde moram, na medida em que uma das questões centrais do princípio de exclusão, percebido pelos próprios moradores, é que o Coque sofre de um processo de apagamento urbano: o lugar se torna invisível apesar de ser passagem obrigatória e diária para dezenas de milhares de habitantes do Recife.

Um exemplo desse olhar que acolhe e ver amorosamente seu espaço é a fotografia *Nossos Lares*, de Mônica França (fig. 30).



Figura 30
Fotografia: Mônica França, 2007-2009

A intenção é simples de se perceber: por trás da diagonal formada pelas casas humildes do Coque, coladas umas às outras em filas sucessivas, há o *skyline* marcado pelos altos prédios do bairro de Boa Viagem, considerado um dos que abriga o maior número de pessoas ricas da cidade. O princípio perseguido é o contraste, tanto entre o céu claro e o casario escuro quanto entre os ricos e os pobres. Mônica França, de 17 anos, mora no Coque desde que nasceu:

Minha família é muito grande, por isso eu não sei quantas pessoas tem. Assim que nasci fui morar na casa da minha avó Elzinha. Quando eu tinha dois anos, minha mãe conheceu um homem chamado Luiz, que foi verdadeiramente o meu pai. Ele morreu quando eu tinha nove anos, mas eu nunca me esquecerei de uma das pessoas mais importantes da minha vida. Hoje moro com minha avó Paulina (COQUE VIVE, 2008, p. 23).

O tamanho e a plasticidade dos laços familiares, assim como as mudanças de residência dentro do próprio bairro, estão evidenciados na imagem que ela pretendeu dar do Coque: a cidade ao mesmo tempo longe e perto, a homogeneidade das casas enfileiradas, uma espécie de fatalismo contraditório que mostra como as diferenças estão próximas geograficamente.

O mesmo vigor documental está na fotografia Trabalhadoras de Artesanato, de Jefferson Odair (fig. 31), onde três mulheres ocupam um espaço iluminado pela luz de uma porta e montam cestos de palha.



Figura 31
Fotografia: Jefferson Odair, 2007-2009

A despeito da passagem efetuada entre a paisagem aberta de Mônica França e o interior intimista da fotografia de Jefferson Odair, não é difícil perceber a sinergia entre os projetos dos dois jovens: documentar o Coque a partir de cenas capazes de naturalizar o bairro, tornando-o mais ameno como cenário e nas atividades dos seus personagens. O que surpreende nesses dois casos, nos aproximando da ideia mesma de deriva do olhar, é como foi possível para os jovens fotógrafos perceber e construir um discurso do equilíbrio, da ação virtuosa, lá onde se esperava deles a revolta e o drama visual. Essa deriva é confirmada ainda na fotografia Ciranda, também de Mônica França (fig. 32).



Figura 32
Fotografia: Mônica França, 2007-2009

Em contraste com a paisagem externa com a qual circunscreveu o Coque em oposição a Boa Viagem, nesse caso Mônica aproxima o seu olhar do ambiente doméstico e, como Jefferson, captura o cotidiano pacífico das crianças do bairro. A dinâmica fica garantida pela baixa velocidade do obturador, o que força o estabelecimento do sentido pretendido: a felicidade, ali onde todos parecem condenados à violência e ao abandono. Também preocupada em retratar a infância, Jeanny Alves, de 18 anos, propôs (fig. 33) uma cena – por ela intitulada Infância – mais íntima, na qual uma menina brinca de dar banho em uma boneca.



Figura 33
Fotografia: Jeanny Alves, 2007-2009

No depoimento que deu aos monitores do projeto Coque Vive, Jeanny deixou claro como relaciona a infância ao sonho e ao enfrentamento do destino:

Eu me lembro que, quando éramos pequenas, eu e Jully íamos à casa de vó Maria. Além de nos deliciarmos com as frutas do seu quintal, ela ensinava a gente a fazer roupinhas para as nossas bonecas. [...] Quando falo da minha infância, lembro que sonhava em ser uma grande profissional, que passasse responsabilidade e que fosse respeitada. [...] Minha história não termina aqui, esses foram apenas os primeiros capítulos (COQUE VIVE, 2008 p. 28).

Na imagem que produziu, Jeanny foi cuidadosa ao contemplar e registrar o momento com precisão: a criança encena frontalmente a brincadeira com a boneca na bacia (representação da representação, na medida em que muitas

crianças do bairro são banhadas dessa forma), tendo em primeiro plano um triângulo formado por bolas de gude; ao fundo, os sinais da pobreza: restos de louça, tijolos amontoados e telhas sobre o chão de terra. Mais uma vez o discurso que aponta discretamente para o contraste e para o estabelecimento de um modo pacífico de viver.

∞ ∞ ∞ ∞ ∞

Não me lembro muito bem da minha avó. Só sei uma coisa: quando eu tinha cinco anos de idade, ela morreu (Sandokan).

∞ ∞ ∞ ∞ ∞



Figura 34
Fotografia: Sandokan Xavier, 2007-2009

As fotografias assinadas por Sandokan Xavier constituem, notadamente, o grupo de imagens mais surpreendente do projeto. Ele foi capaz de estabelecer um regime expressivo diversificado e ousado, tanto do ponto de vista dos conteúdos quanto daquele dos regimes formais que buscou criar. Um exemplo desse processo audacioso é a fotografia por ele intitulada *Fenda* (fig. 34), plena de artifício e solidão.

Essa forma particular de perceber o Coque está igualmente presente na fotografia *Aurora nos Trilhos*, abaixo (fig. 35), uma experiência extremamente formalista, utilizando as linhas compostas pelos fios e pelos trilhos em sua relação com a luz da manhã.



Figura 35
Fotografia: Sandokan Xavier, 2007-2009

Esse modo de ver e de permitir ver coloca as imagens de Sandokan num patamar diferenciado uma vez que suas fotografias estabelecem outros princípios do olhar. Não é apenas a deriva, presente nos trabalhos dos outros jovens fotógrafos, mas algo que transcende, que o retira literalmente da contingência de pobreza e exclusão, mesmo quando ele olha de frente para as condições do bairro.

Quando eu era criança, tinha vontade de ser delegado, porque eu achava que sendo delegado ia ser o protetor da minha família, mas com o tempo desisti dessa ideia, porque eu pensava que era impossível (COQUE VIVE, 2009, p. 17).

Uma das suas imagens mais interpeladoras é a que ele chamou, prosaicamente, de Calcinhas (fig. 36).



Figura 36
Fotografia: Sandokan Xavier, 2007-2009

Há, nesse caso, um primado do humor, sem dissociação com a questão formal, cuja densidade sai da própria proximidade com a qual ele registra a cena prosaica de um varal de roupas. Sandokan é capaz de brincar com o enquadramento, com a tensão entre sombra e luz, permitindo uma viagem ao Coque mais secreto, mais vulnerável. Trata-se de uma fuga do banal pelo registro do que há de mais banal.

Finalmente, duas outras imagens que demonstram a versatilidade de suas construções visuais. *Senhora* (fig. 37) e *A Última Chama* (fig. 38) são fotografias quase antagônicas com relação aos elementos que colocam em operação.

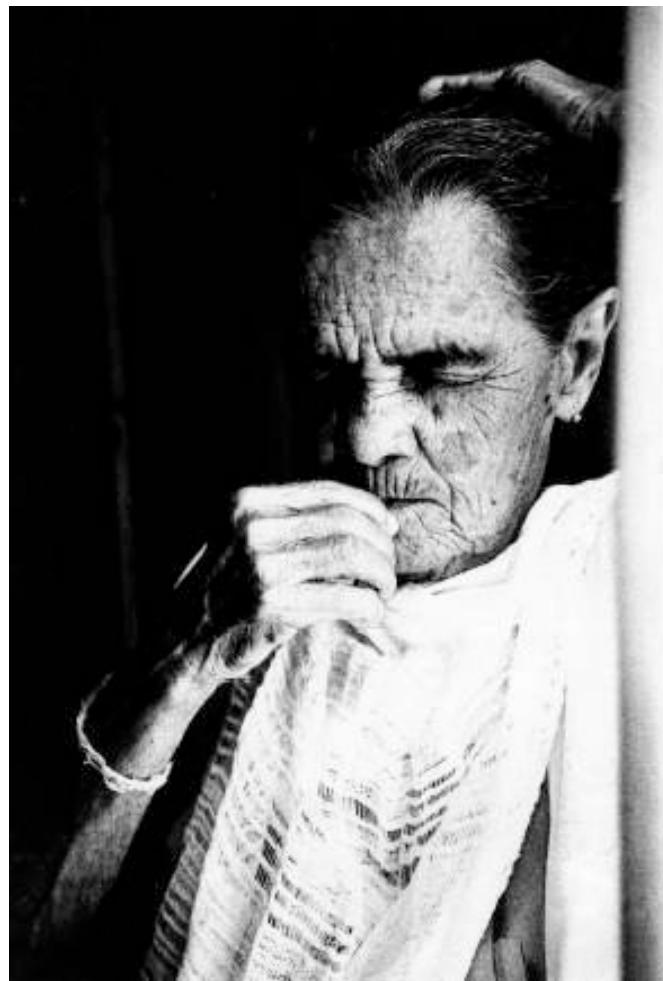


Figura 37
Fotografia: Sandokan Xavier, 2007-2009



Figura 38
Fotografia: Sandokan Xavier, 2007-2009

Enquanto na figura 37 o que nos atrai é a captura do instante preciso, desses olhos que se fecham para que as mãos façam o seu trabalho, colocando o prendedor no coque, na imagem acima (fig. 38) é a ausência de *pathos*, na pequena luz de vela que teima em fixar a película.

São imagens do silêncio, transcendentes, a um só tempo impregnadas do Coque, e liberadas dele – imagens de todo lugar, de todos os olhares. A velhice tranquila e a persistência da luz na escuridão.

∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞

O meu contemplar produz um objeto de contemplação, como os geômetras desenham contemplando; todavia eu não desenho, mas contemplo, e as linhas dos corpos ganham existência como se elas tombassem. Experimento o mesmo que minha mãe e aqueles que me geraram: eles também nasceram da contemplação [...] (PLOTINO, 2008, p. 59).

∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞

2.2.2 Experiência no Distrito da Luz Vermelha

Calcutá, capital do estado da Bengala Ocidental, é a terceira maior aglomeração urbana e a quarta maior cidade da Índia, com 14,68 milhões de pessoas que vivem na sua área metropolitana. A exemplo dos grandes centros de países em desenvolvimento, a cidade apresenta problemas urbanos como pobreza, poluição, falta de saneamento básico e violência.

As crianças do bairro que abriga a maioria dos bordéis de Calcutá, o Distrito da Luz vermelha (*Red Light District*), vivem em total estado de abandono. São filhos e filhas de prostitutas, quase sempre sem uma figura paterna, que crescem sem acesso a uma educação formal, largados pelos guetos da área. As meninas são induzidas também a entrar na prostituição e os garotos fadados a trabalhar em subempregos (Conferir em BRISKI, 2004).

Nascidos em bordéis

O projeto fotográfico Nascidos em Bordéis, desenvolvido com crianças do bairro, foi iniciado em 1998 pela jornalista e fotógrafa inglesa Zana Briski quando ela realizava um ensaio fotográfico sobre as prostitutas e as suas condições de trabalho, no Distrito da Luz Vermelha. Ao conhecer as crianças, percebe que havia uma história para ser contada pela sensibilidade de cada uma delas. Reúne, então, um grupo de oito meninas e meninos de 12 a 15 anos, e inicia uma oficina semanal sobre as técnicas fotográficas, que irá durar cerca de seis meses. Segundo a fotógrafa, ela encontrou muita dificuldade para conseguir a confiança e autorização das prostitutas para começar seu trabalho sobre os bordéis. Só após meses de tentativa, conseguiu, finalmente, morar em um dos pequenos quartos de um dos prostíbulos e iniciar o documentário. Já a acolhida pelos meninos e meninas da área, foi instantânea: “As crianças me

aceitaram imediatamente. Eles não entendiam direito o que eu estava fazendo ali mas estavam fascinados comigo e com minha câmera" (BRISKI, 2004, p. 16). Zana Briski intuiu, então, que "seria maravilhoso" ver aquela localidade pelos olhos das suas crianças. Desiste do documentário com as prostitutas e se dedica integralmente ao novo projeto. Todo esse processo resulta num conjunto de fotografias e num documentário que rendeu a ela e ao diretor Ross Kauffman dezenas de prêmios, entre os quais, o Oscar de Melhor Documentário de 2002.

Apesar da beleza e sensibilidade das fotografias e do documentário, considero que o maior mérito do projeto está em propiciar uma nova perspectiva de vida a essas crianças que sempre foram estigmatizadas, assim como os jovens do Coque, por pertencerem a uma comunidade carregada de problemas sociais, culturais e ambientais. Para Diane Weyermann, diretora do Sundance Institute, um dos parceiros do projeto, a transformação que as oficinas de fotografia causou nas crianças foi surpreendente, não só por liberarem sensibilidades e talentos artísticos mas, principalmente, pelo fato de abrirem novas perspectivas para suas vidas.

As pessoas mais estigmatizadas do Distrito da Luz Vermelha de Calcutá não são as prostitutas, mas sim seus filhos. Diante da extrema pobreza, abuso e desespero, essas crianças têm pouca possibilidade de escapar do destino de sua mãe ou de criar novas possibilidades de vida (Citada por BRISKI, 2004, p. 8).

Não restam dúvidas que essas novas possibilidades de vida e o sucesso do projeto foram resultado, primordialmente, do olhar amoroso da fotógrafa sobre o local, seus moradores e, principalmente, sobre suas crianças. Sua amorosidade e sensibilidade serviram de fio condutor para uma experiência reconhecida internacionalmente. É importante relembrar que o olhar contemplativo, esse olhar que consegue alcançar o que vai além das aparências, foi acionado em uma região que reúne e expõe o que, majoritariamente, não é considerado digno de apreciação e, portanto, fadado ao apagamento pela sociedade.

Os jovens e suas fotografias

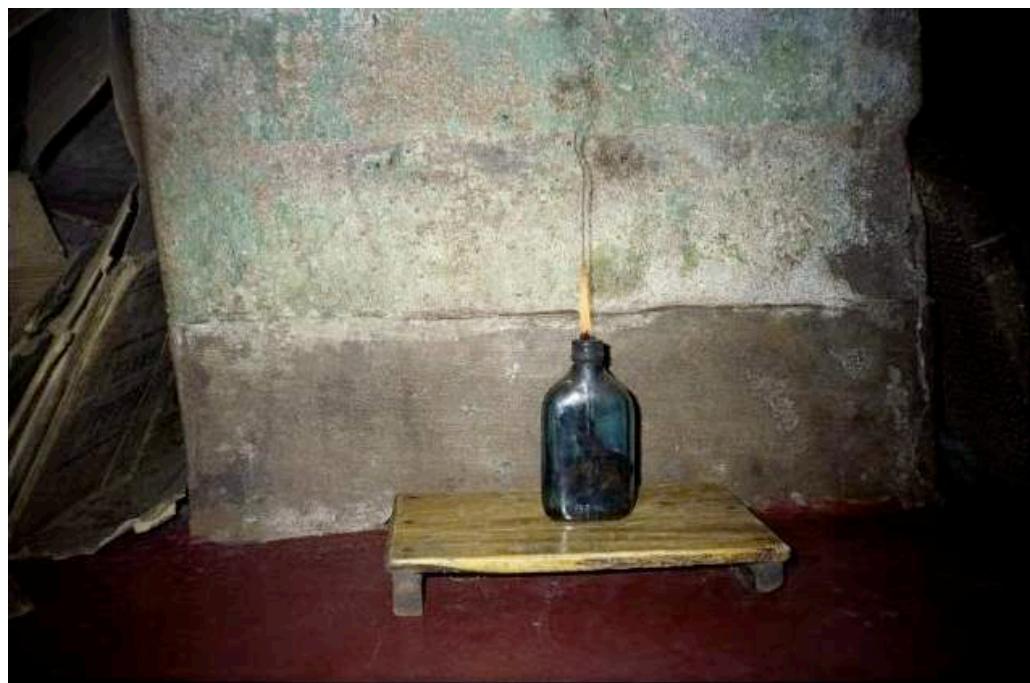


Figura 39
Fotografia: Avijit

Avijit, 12 anos, foi um dos alunos do projeto que mais se destacaram, tendo participado, inclusive, do júri infantil do World Press Photo de 2002. O ato de fotografar lhe trouxe uma nova perspectiva de vida, impulsionando-o para uma profissão, até então, não cogitada: “Eu queria ser doutor. Depois quis ser artista e agora quero ser fotógrafo” (Citado por BRISKI, 2004, p. 33).

A imagem selecionada do jovem indiano se impõe pela singeleza e completude (fig. 39). O olhar perspicaz de Avijit transforma um recanto de uma casa humilde, iluminada apenas pela chama de uma lamparina, numa imagem majestosa, completa, definitiva. Nenhum elemento presente é capaz de macular sua composição requintada. A fotografia aponta para uma dimensão que extrapola a forma e o tempo. Ausência de emoção. Captura do instante como ele se apresenta. Não há o que acrescentar. Nem, ao menos, o que retirar – tudo está dado e a imagem é plena de si mesma e dos sentidos que vagarosamente podemos adicionar a ela. Um olhar que vê o que é. E que significa o que vê.

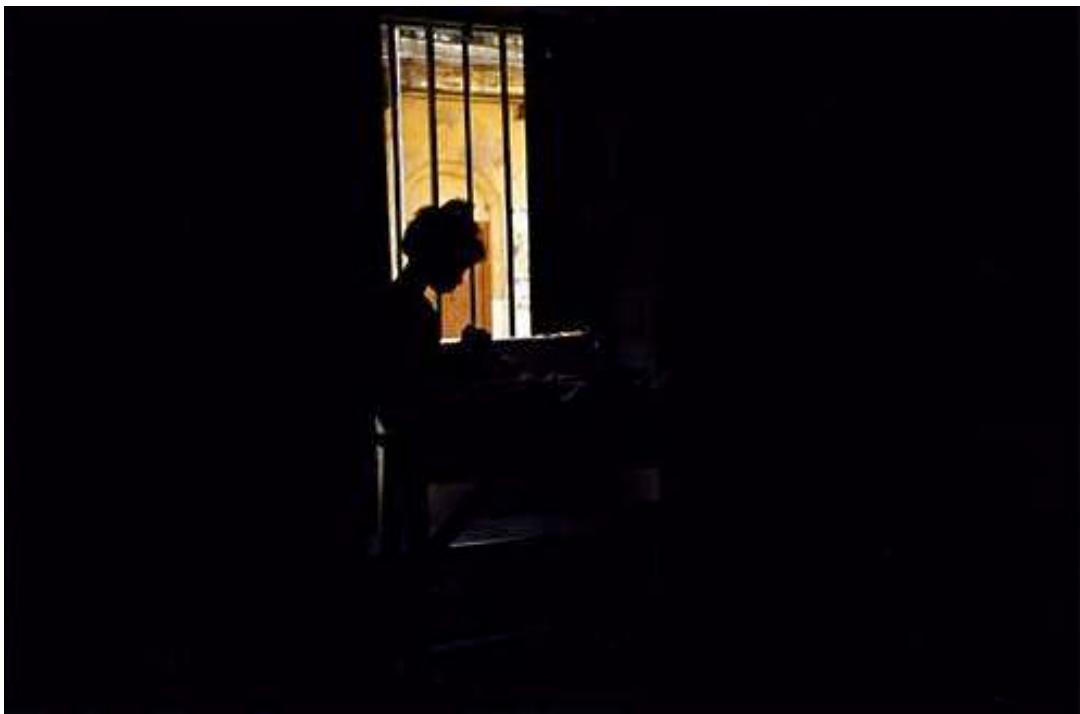


Figura 40
Fotografia: Kochi

Kochi é uma menina de 10 anos, gentil e tímida que mora em um bordel afastado dos demais onde vivem seus colegas de turma. Apenas depois de vários encontros com o grupo, começou a mostrar mais autoconfiança e conseguiu se comunicar mais livremente. “Eu me sinto envergonhada em tirar fotos na rua. As pessoas zombam de nós. Elas dizem: ‘De onde eles trazem essas câmeras’? (Idem, p. 50). Por esse motivo, Kochi prefere tirar suas fotos na intimidade de sua própria casa, como nesta bela imagem em contraluz (fig. 40). Desse modo, a jovem fotógrafa isola a figura que surge recortada na janela gradeada, exacerba o seu jeito, cabisbaixo, emprestando ao conjunto uma melancolia imensa.

O olhar de Kochi instiga o nosso próprio olhar ao fotografar um perfil de menina num momento tão íntimo e, igualmente, misteriosamente inacessível. Uma prece num quarto escuro e protetor. E, diante de nós, o silêncio. Profundo. Conciliador. Uma imagem que contracena e coabita com a luz de Avijit, como duas faces da mesma moeda.



Figura 41
Fotografia: Shanti

Shanti, 11 anos, mora com sua mãe e seu irmão, Manik, também integrante do projeto que gerou o documentário *Nascidos em Bordéis*. Shanti gosta de fotografar principalmente a família e, mais ainda, adora filmar. Foram delas as cenas das oficinas em sala de aula apresentadas no documentário. Segundo Zana Brisk, ela é “extremamente inteligente e defende com paixão seus argumentos e projetos” (Idem, p.75).

Na fotografia dos carneiros (fig. 41), Shanti aposta num efeito de velocidade que realça o movimento do seu tema. Em plena cidade de Calcutá, um pastor leva seus animais para um pasto ou para recolhê-los. Os animais são todos marcados por um traço cor de rosa, e têm, igualmente, o pelo claro, muito semelhante. Na imagem resplandece a liberdade no olhar. Perspectiva, enquadramento e corte, todos os elementos apresentados em um (des)equilíbrio que é arrematado por um movimento sutil e pacífico, desenhado suavemente na imagem da jovem fotógrafa.



Figura 42
Fotografia: Puja

Puja, 11 anos, produz a maior parte das suas fotografias no quarto onde vive com sua mãe, avó e seu papagaio de estimação. Durante a oficina de fotografia, foi estimulada a perder o medo dos ambientes externos e explorar com mais liberdade seu entorno. Finalmente, com o desenrolar das atividades do curso, tornou-se uma das mais ousadas no grupo ao fotografar na rua. Suas imagens, ricas em detalhes, refletem, “a riqueza do seu mundo interior” (Idem, p. 69).

Na foto acima (fig. 42), a postura desafiante que o senhor lança para a lente da jovem fotógrafa é capturada com firmeza pelo olhar de Puja. O ato fotográfico, por segundos, a liberta do medo e timidez diante do mundo. Ela não se intimida e se posiciona diante desse outro ameaçador. A imagem capturada e exposta se concentra no senhor fotografado, e todo meu olhar é atraído em sua direção. A rua quase vazia, o caminhão colorido – alaranjado como a roupa do homem, quase que propositalmente escolhida –, e o ar de calmaria não são suficientes para afastar a minha atenção e a de Puja do ser presente diante de nós.



Figura 43
Fotografia: Suchita

Suchita, 14 anos, também é uma talentosa fotógrafa, que captura a maioria das suas imagens a partir do seu telhado. “Quando eu tenho a câmera em minhas mãos, eu fico feliz. Eu sinto como se estivesse apreendendo algo. Eu posso ser alguém” (BRISKI, 2004, p. 83). Órfã, criada por uma tia, Suchita, como suas colegas, relutava em fotografar na rua e partiu para registrar a vida doméstica.

A imagem acima (fig. 43) foi escolhida para capa do calendário da Anistia Internacional de 2003. É instigante vislumbrar o que levou Suchita a abrir espaço para dois cenários distintos mas complementares. A jovem numa pose e sorriso contidos está colocada à frente de uma parede azul. Azul como seu vestido. Apenas o verde do pano que cobre sua cabeça e cai pelos seus ombros, suavemente se destaca. Uma interpretação parcial, só da área esquerda da cena. Mas, a imagem é maior. Abarca os opostos que ora se chocam, ora se completam. É surpreendente perceber a abertura para o mundo que esta menina fotógrafa, avessa ao lado de fora, mostra ao descortinar essa brecha da vida ao nosso olhar.

Sua imagem, como a dos demais jovens do grupo, é simples, natural e nos provoca um sentimento profundo do que nossos olhos – não só os que veem mas, principalmente os que se tornam conscientes – são capazes de alcançar. São instantes que acionam nosso olhar contemplativo ou pensamento meditativo que, nas palavras de Heidegger,

[...] Não precisa de modo algum ser extravagante. É suficiente demorarmo-nos no que está próximo e meditarmos no que está mais perto... aqui e agora, aqui neste pequeno pedaço de torrão natal. O trecho mais próximo de torrão natal é a consciência primordial, tal como ela permeia nossa atividade cotidiana. Na atual era tecnológica, não podemos nos tornar um planeta de aldeões rurais, mas a simplicidade natural e a harmonia da aldeia está disponível, onde quer que nos encontremos, através do pensamento contemplativo. A contemplação é nossa origem espiritual (Citado por HIXON, 1992, s/p).

Imagen 3. Sobre a meditação

3.1 Meditação e Contemplação

Percebo que para contemplar uma imagem tenho que me desfazer (ou, melhor, perseguir esse desenlace) de qualquer processo mental de julgamento. Julgamento que sempre implica em dicotomias como gosto/ não gosto, certo/errado, bonito/feio. Quando contemplo uma imagem, uma cena, uma pessoa ou uma fotografia, só uma ação é pertinente: observar atentamente com o olhar. Note-se que o uso aqui da palavra observação não se refere a uma das definições encontradas no dicionário, que diz: “olhar, fitar com atenção e minúcia, buscando chegar a um julgamento, a uma conclusão”. Ao contrário. O observar ao qual me refiro é um dos sinônimos para a palavra contemplar que, segundo o mesmo dicionário, etimologicamente significa olhar atentamente, meditar.

Que assim seja. Contemplar, para mim, é quase como meditar. E ainda: dependendo da técnica de meditação utilizada – que são inúmeras – meditação e contemplação podem ser estados considerados similares. Quando me fixo num som, num mantra, numa imagem ou na minha respiração, só observo o foco da minha atenção. Nada mais. Deixo os pensamentos virem e irem sem tentar julgá-los e sem me fixar neles. Deixo-os passar e volto a observar o foco da minha atenção. Da mesma maneira que, para Bergson, a filosofia deveria se processar: com um desinteresse seminal capaz de nos permitir “ver por ver, e não ver para agir” (Citado por HUISMAN, 2001, p. 137). Pensamento que também pode ser encontrado em Granger (1994, p. 43), quando afirma que:

A ciência não deixa de ser desinteressada e até, de certa maneira, lúdica: a busca do saber pelo cientista é um trabalho intenso, mas também um jogo. De qualquer forma, o primeiro resultado da visão é a satisfação de compreender, e de modo algum, agir.

Na meditação o que procuro é acalmar minha mente, refrear os pensamentos, e

mergulhar no meu ser, na minha consciência. Perceber o espaço entre um pensamento e outro. Sentir esse espaço de silêncio. O pensamento oriental difunde essa dimensão há séculos. De acordo com o *Yoga Sutra*, de Patanjali²⁴ (Conferir em DAUSTER, 2009, p. 75): “Meditar (*dhyāna*) é fixar a consciência em um único objeto”. Como a consciência do ser se espalha, ou melhor, não tem o limite material/espacial do corpo físico, e se encontra em todas as outras consciências, volto a pensar que ao meditar liberto meu olhar para a contemplação. Contemplar é, nessa perspectiva, uma extensão ou uma consequência da prática da meditação.

Quando contemplo, mergulho na imagem que vejo, com foco restrito a ela. Não tenho mais objetivos voltados para alimentar meus próprios pensamentos – mesmo considerando que eles são criados, incessantemente, pela minha mente. Com outras palavras, meditando me adentro na consciência do observado.

∞ ∞ ∞ ∞ ∞

Comecei a meditar regularmente e guiada por uma técnica específica há cerca de 10 anos. A constância veio com um curso de Meditação Transcendental (MT) que indica sua prática durante vinte minutos, duas vezes ao dia. A técnica foi criada pelo mestre indiano Maharishi Mahesh Yogi que nos anos 70 se estabeleceu nos Estados Unidos de onde difundiu e atraiu adeptos de várias partes do mundo. Segundo o mestre, “através da Meditação Transcendental o

²⁴ Um dos principais textos sobre o Yoga escrito no início da era cristã.

cérebro humano pode experimentar aquele nível de inteligência que é um oceano de todo o conhecimento, energia e bem-aventurança” (MT, 2012).

Nas inúmeras entrevistas que concedeu, durante os mais de 50 anos de ensinamento, Maharishi era muito questionado sobre quais os principais benefícios da prática. E assim ele costumava explicar:

Experimentos científicos com pessoas que praticam a Meditação Transcendental indicam que ela produz normalização em todas as áreas da vida. Ela reduz o estresse, melhora a saúde, enriquece o funcionamento mental, melhora os relacionamentos pessoais e aumenta a produtividade e a satisfação no trabalho (Idem).

Da minha própria experiência, posso afirmar que ainda lembro os efeitos nos primeiros dias que vivenciei a meditação. A sensação era muito forte e seus resultados também. Tudo ficava mais claro e mais perceptível principalmente pelo fato de ser uma prática nova para mim, e assim notava a grande diferença entre como eu me sentia antes da meditação e, logo depois, a adotá-la. O que percebo em mim tem sido vivenciado e anunciado por muitos praticantes, inclusive pessoas que percebem o efeito da prática no seu processo criativo. O cineasta David Lynch considera a meditação responsável pelos resultados do seu trabalho: “Meus 33 anos de prática [...] têm sido fundamentais para o meu trabalho com filmes e pinturas, e para todas as áreas de minha vida (LYNCH, 2008, p. 1).

Atualmente minha prática da meditação não se prende a uma única técnica e se expande a ensinamentos vindos igualmente do budismo e hinduísmo. Independentemente de qual ritual estabeleço, posso testemunhar que a meditação tem trazido muitos benefícios a minha vida. Essa é uma afirmação, no entanto, que só pode ser constatada com uma vivência, pois se trata de um conhecimento que tem que ser experimentado por cada um que realmente o deseje alcançar. Vale salientar que o conhecimento que advém da experiência pessoal e subjetiva não pode ser desconhecido ou menosprezado. Como disse

Montaigne, nos seus *Ensaios* (1988, p. 201): “O desejo de conhecimento é o mais natural. Experimentamos todos os meios suscetíveis de satisfazê-lo, e quando a razão não basta apelamos para a experiência”. Mas, sem dúvida, além da nossa experiência, depoimentos de estudiosos e praticantes da meditação podem dar mais consistência sobre o tema, principalmente para os mais cépticos sobre estudos que se voltam para um nível espiritual do ser.

∞ ∞ ∞ ∞ ∞

Para o ex-pesquisador em genética celular e monge budista há mais de 35 anos, Mathieu Ricard, os benefícios que encontramos ao reservar um espaço para a prática da meditação no nosso cotidiano “superam em muito os eventuais problemas para quem tem uma agenda muito apertada. É possível empreender uma transformação interior baseada na realidade do dia a dia” (RICARD, 2007, p. 65).

Nascido e criado numa família de intelectuais, com pai filósofo²⁵, Mathieu Ricard vive, há quase quatro décadas, no Himalaia onde iniciou seus estudos sobre o budismo, deixando para trás uma promissora carreira acadêmica, já que fazia parte da equipe do laureado cientista François Jacob (Prêmio Nobel de Medicina em 1965). Também fotógrafo, o monge tem vários livros publicados,

²⁵ Mathieu Ricard (1946) é francês, filho do filósofo Jean-François Ravel, com quem escreveu o bestseller *O monge e o filósofo*. É fotógrafo e autor de vários livros, como *The quantum and the lotus*, com o astrofísico Trinh Xuan Thuan. Mathieu Ricard também é tradutor do Dalai Lama.

entre os quais, *Motionless Journey – Form a Hermitage in the Himalayas*. As fotos publicadas no livro – num total de 71 imagens – foram produzidas durante o ano que passou em retiro, na solidão de um eremitério nas montanhas perto de Kathmandu, no Nepal, rodeado por um espetacular cenário entre vales e o Himalaia. O monge-fotógrafo capturou entre uma e duas imagens por semana, cedo da manhã e ao entardecer. Numa “espera sem estar esperando”:

[...] Enquanto eu contemplava aquela paisagem sublime desde as primeiras horas da manhã, bem antes do amanhecer, até depois do anoitecer, de vez em quando uma luz extraordinária iluminava a visão e se projetava continuamente diante de meus olhos encantados (RICARD, 2007, s/p).

A beleza e o silêncio do lugar podem ser sentidos não apenas nas palavras do autor, mas, principalmente, nas imagens capturadas do terraço do seu local de recolhimento.



Figura 44
Fotografia: Matthieu Ricard

Na imagem acima (fig. 44), observamos num primeiro plano um grupo de crianças surpreendidas pela fotografia no instante em que se moviam rápidas, numa brincadeira presumível. Nos planos que se sucedem, montanhas gigantescas da cordilheira tomam conta do restante da imagem. Impponentes e absolutas como que intocadas pelo tempo.

Além de suas fotografias suaves e reflexivas, Matthieu Ricard também inspira com suas palavras. Sobre a meditação, ele explica que, contrariamente a uma reflexão apenas intelectual, o ato de meditar implica em uma experiência que está sempre se renovando:

Não se trata apenas de experienciar algum relâmpago repentino de compreensão, mas de chegar a uma nova percepção da realidade e da natureza da mente, de incubar novas qualidades até que elas se tornem integral do nosso ser. Muito mais que brio intelectual, a meditação é uma habilidade que requer determinação, sinceridade e paciência (RICARD, 2007, p. 274).

Aceito e confio nas palavras do monge e nas de tantos outros pensadores que me guiam. Com eles, sigo minha jornada em busca de um conhecimento que me dispa das couraças e me leve a me perceber como um ser livre que sou – todos somos –, autora do meu próprio destino e das minhas próprias imagens.

∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞

*A imensidão e a beleza em constante mudança deste cenário sublime
permeiam todo o meu ser como um elixir* (Matthieu Ricard, 2007, s/p).

∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞

Para contemplar: Imagens 45, 46, 47 e 48



Figura 45
Fotografia: Matthieu Ricard. Nepal, 2007



Figura 46
Fotografia: Matthieu Ricard. Nepal, 2007



Figura 47
Fotografia: Matthieu Ricard. Nepal, 2007.



Figura 48
Fotografia: Matthieu Ricard. Nepal, 1989.

Imagens que me convidam para a contemplação. Meu olhar, então, totalmente capturado, mas paradoxalmente liberto, recai sobre elas, dentro delas. Adentro no conjunto de formas, cores e luzes. Deixo o sentido vagar, não mais no campo das evidências, das objetividades, mas para além disso, na direção de algo que diz sem afirmar, que evoca sem definir, que me leva sem me obrigar a nada. O que está nessas imagens também se localiza nas palavras de Plotino (2008, p. 83),), que com perfeição, traduzem meu encanto diante do que me apontam as fotografias:

[...] este nosso belo universo também é sombra e imagem dele (o intelecto), e ele repousa em todo fulgor, porque nada nele é ininteligível, nem obscuro, nem desmesurado...

∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞

3.2 Visão e Tempo

O budismo e a fotografia têm um vínculo firmado a partir do fato de que ambos perseguem uma clara maneira de ver. Na fotografia, esse olhar límpido proporciona a captura de imagens vívidas, inusitadas, imagens que só podem ser observadas por um olhar atento e preciso. Para o budismo, é com a visão clara que podemos ver as coisas como elas realmente são e assim nos livrar da ignorância.

A experiência que temos a partir dos traços ultrapassa o que é determinado pelos traços. A experiência é determinada por uma operação mental interna. Quando localizamos essa operação mental, vemos que temos liberdade diante dela, ou seja, podemos conduzi-la para um resultado ou outro. Podemos criar um clique interno que nos faz passar de uma experiência para outra (SAMTEM, 2010, p. 119).

A afirmativa do lama budista é feita a partir do exemplo da visualização de um simples cubo desenhado sobre uma folha numa base plana. De fato, o que temos são traços que, após o olharmos com atenção poderemos visualizar, no mínimo, duas imagens. Nada muda no desenho, mas podemos perceber ora a imagem de um cubo (com profundidade) ora os traços que formam um losango, ou até mesmo uma sombrinha vista do alto. E o que faz com que nossa percepção mude? A percepção do que vemos vai mudar a partir de um processo interno da mente, acionado pela nossa capacidade de “conduzi-la para um resultado ou outro” (SANTEM, 2010, p. 42). Uma capacidade com a qual, segundo ele, temos que lidar com cuidado, pois se trata de algo que podemos chamar de “a essência da liberdade” (Idem). Essa dimensão requer muita atenção: a liberdade não consiste em dar roupagem nova ao cubo (colorindo-o ou recortando-o, por exemplo) e sim em usar o livre arbítrio para vê-lo de uma maneira ou de outra. O conhecimento aqui, ou melhor, a saída da ignorância

(*avdyā*, em sânscrito), seria minha capacidade de perceber que o cubo que eu vejo não está separado de mim, eu não sou um mero observador, e o cubo não é um mero conjunto de traços isolado de mim, pois não existe a separação, a dicotomia, entre o sujeito e o objeto.

Ao contrário de qualquer possibilidade de separação, o cubo (ou outra coisa qualquer) só é reconhecido naquela imagem formada por traços a partir de uma operação mental. Curiosamente, apesar disso, ao vermos o desenho do cubo imediatamente pensamos que ele está ali, preso aquela folha, separado de nós. *Avidya* é, então, segundo a tradição budista, a ignorância que nos leva a separarmo-nos dos objetos que vemos e que dá lugar a cegueira, e que, segundo Santem, “nos impede de ver as coisas como realmente são” e “cria a experiência do cubo existindo autonomamente diante de nós” (2010, p. 41). Essa explicação pode ser aproximada do pensamento de Einstein, citado anteriormente²⁶, quando ele diz que nós, seres humanos, temos a ilusão, de sermos “algo separado do resto do universo. [...] E essa ilusão é um tipo de prisão que nos restringe a nossos desejos pessoais, conceitos e ao afeto apenas pelas pessoas mais próximas”.

A indissociabilidade entre o sujeito e o objeto, entre o que pensamos e como percebemos o mundo, foi considerada, também, por Shopenhauer (2001, p. 9) ao afirmar que: “O mundo é minha representação”. Para o filósofo alemão, o mundo exterior não tem existência própria independente da nossa percepção.

Nenhuma verdade é portanto mais certa, mais absoluta, mais evidente do que esta: tudo o que existe, existe para o pensamento, isto é, o universo inteiro apenas é objeto em relação a um sujeito. Percepção apenas, em relação a um espírito que percebe. Em uma palavra, é pura representação <vorstellung>. (Idem)

²⁶ Conferir na página 28.

Essa total imbricação entre sujeito e objeto foi, ainda, como é sabido, ressaltada por Kant em relação às experiências sensíveis que determinados artefatos ou situações nos provocam. No pensamento kantiano, essa reação passa a ser estudada a partir da quebra de qualquer distância entre o sujeito e o objeto. O termo estética será definido, então, a partir da seguinte reflexão: "[...] uma universalidade que não se baseia em conceitos de objetos [...] não é absolutamente lógica, mas estética, isto é, não contém nenhuma qualidade objetiva do juízo, mas somente uma subjetiva [...]" (KANT, 2005, p. 59). Ainda mais: "[...] Aquilo que é puramente subjetivo na representação de um objeto, isto é o que constitui a sua relação ao sujeito e não ao objeto, é a sua qualidade estética" (Citado por PASCAL, 2005, p. 169).

A partir da Idade Média, a intuição foi largamente aceita como a compreensão de um objeto pela sensibilidade do observador. Uma concepção que foi consagrada com o pensamento kantiano, para o qual a intuição seria sempre sensível. Contrariamente a esse entendimento, haveria a intuição intelectual que não apenas apreende o objeto pelo sensível, mas, também, o produz. Essa ideia foi assimilada pelos românticos alemães, como Holderlin, para quem "a unificação entre sujeito e objeto, impossível para o conhecimento teórico, obtém-se esteticamente na intuição intelectual" (CARCHIA & D'ANGELO, 1999, p. 214).

Apesar da indicação dos autores de que atualmente o termo *intuição* é largamente aceito no que o relaciona à sensibilidade e à estética, questiono-me qual a relevância em delimitar uma única concepção de intuição para tentar entender a experiência contemplativa que vivencio ao me defrontar com determinadas imagens fotográficas. Não se pode esquecer, entretanto, que o racionalismo e o empirismo acabaram por dar ao conceito de intuição o sentido empobrecido de uma forma de relação sujeito-objeto menos rigorosa do que o distanciamento crítico. Essa reversão do pensamento de Kant ocorre no apogeu

da era das máquinas, na aurora da Revolução Industrial e das arrogâncias típicas do pensamento matemático e computacional, prioritariamente. Mas, o que percebo (ou intuo?) ser relevante nas minhas reflexões é a possibilidade de me fazer entrar num universo aparentemente desconhecido do outro; de me impulsionar a uma dimensão na qual, ao vislumbrá-la, me reconheço tanto no prazer quanto no desprazer, e de me fazer enxergar um eu que se completa e que se reconhece no deleite ou na dor do outro. Refiro-me a uma experiência que apesar de ser vivenciada por mim não está relacionada ao meu ego, a uma experiência que tentamos entender "precisamente para saber como nos abre ela para aquilo que não somos" (MERLEAU-POUNTY, 1992, p. 156).

Aponto ainda para uma experiência que me guia, nas palavras de Barilli (1989, p. 42), a uma "mítica experiência originária". Uma experiência que se constitui a partir de conceitos de duração qualitativos e não quantitativos, como o estabelecido por Bergson – uma experiência originária da humanidade, onde não existe o controle mecânico, intelectual e econômico do cotidiano –, e por Freud, ao relacionar a duração no estético inspirada no princípio do prazer que vai ao encontro a um tempo qualitativo (Idem).

Contrariamente a um observador que se protege, Lebrun posiciona o espectador contemporâneo, a partir das vanguardas, mais como detetive do sensível do que seu voyeur. O autor ponta para o fato de que, na maioria das vezes, uma imagem nos interessa porque nos atrai para algo que não está presente nela, ela nos toca "pelo que nos deixa adivinhar, ou pelo que continua a ocultar" (Citado por FRAYZE-PEREIRA, 2006, pp. 293-294). Aqui não se trata de uma tentativa de me apossar do que vejo, pois percebo que a apropriação não está, necessariamente, relacionada à identificação. Dificilmente me uno ao que me aproprio. O ato de arrogar estabelece hierarquias e afasta a possibilidade de reconhecimento, diluição e entendimento.

Como me encontrar no que eu coloco à parte de mim, e, concomitantemente, submeto ao meu domínio, ao meu julgo? Nas palavras esclarecedoras e poéticas de Merleau-Ponty (2004, p.16), "o vidente não se apropria do que vê; apenas se aproxima dele pelo olhar, se abre ao mundo".

Nessa perspectiva, percebo-me vidente do mundo e também assumo minha atração pelo que se abre diante de mim, não apenas pelo que me vincula ao que vivencio ao contemplar determinadas fotografias estampadas, entre milhares de outras, no universo midiático contemporâneo; mas, também, pelo que me leva a uma tentativa de narrar essa experiência. Merleau-Ponty (Idem) afirma que "basta que eu veja alguma coisa para saber juntar-me a ela e atingi-la". O autor não se refere a qualquer cena que esteja disponível a ser vista, mas sim àquela que requisita o movimento da minha visão, a que me faz deter o meu olhar nela. Sobre ela.

∞ ∞ ∞ ∞ ∞

Se por um lado podemos apreender o objeto pela intuição, por outro lado, é pelo raciocínio que somos capazes de perceber que uma imagem – como o cubo citado como exemplo pelos budistas – “surge de forma inseparável de nossa mente” (SAMTEN, 2010, p. 42). De acordo como nossa mente se posiciona, a imagem aparece e reaparece de formas distintas. A imagem do Buda é usada como exemplo pelo lama:

Quando vemos um Buda pintado em tecido, vemos o Buda no pano, mas na verdade ele é inseparável de nós. O que existe é tinta sobre o tecido, mas nós vemos o Buda, do mesmo modo que vemos um cubo onde só existe papel e traços. A separatividade é construída. A experiência de separatividade é limitante, porque ela não existe de fato, não é real (Idem).

Assim, quando olhamos para uma fotografia de uma pessoa, da natureza ou até de objetos, conseguimos ver qualidades e acionar sentimentos em relação a ela.

Mas como isso é possível? Se a imagem existisse separada de nós, se fosse estabelecida apenas a partir de sua materialidade física, como poderíamos vislumbrar qualidades e nutrir sentimentos pelo que ela mostra? A condição de separação entre sujeito e a imagem material colocaria toda emoção surgida da representação no campo de uma patologia grave: como admitir que a ausência retida numa imagem possa me fazer triste? De fato, essa imagem tanto não tem existência além de nós como a empatia ou rejeição que temos ao percepê-las podem, inclusive, mudar com o tempo: “Nós mudamos, as fotos mudam. E não apenas as fotos. Nossas lembranças mudam, o passado muda. A luminosidade não obstruída, livre e criativa manifestada através da mente é a natureza de Buda dentro de nós” (SANTEM, 2010, p.42).

Imagen e tempo

A fotografia recorta momentos e espaços precisos. Não me mostra o antes nem o depois, ainda que, muitas vezes, remeta-me ao passado ou lance-me para o futuro. Congela um tempo que, com o passar do tempo, retorna apenas nos sonhos, na imaginação e na memória. Por se fixar nessa dimensão, a experiência alheia confrontada por uma fotografia leva-me a processar minhas próprias lembranças ao rememorar momentos e espaços que, além de não estarem mais presentes, nunca me pertenceram de fato. Como afirma Bergson, toda percepção está "impregnada de lembranças" (1999, p. 30), e, ainda, segundo Kossoy, "fotografia é memória e com ela se confunde" (1998, p. 41).

É justamente esse entrelaçamento da memória com a imaginação que me possibilita trazer o passado para mais perto de mim. Ao me deparar com determinadas imagens, não só visualizo cenas vivenciadas por mim ou por outros, como fico passível de experimentar sensações, próprias ou não, já adormecidas. Um sentimento que me remete às palavras de Merleau-Ponty (2004, p. 43) ao afirmar que "o próprio do visível é ter um forro do invisível em

sentido estrito, que ele torna presente como uma certa ausência". Memória que Bergson (1999, p. 88) define como *espontânea* e que:

[...] registraria, sob forma de imagens-lembranças, todos os acontecimentos de nossa vida cotidiana à medida que se desenrolam: ela não negligenciaria nenhum detalhe; atribuiria a cada fato, a cada gesto, seu lugar e sua data. Sem segunda intenção de utilidade ou de aplicação prática [...] nela nos refugiaríamos todas as vezes que remontamos, para buscar aí uma certa imagem, a encosta de nossa vida passada.

Uma memória que, operando de forma análoga ao olhar contemplativo, exerce uma atividade desinteressada e que não se constitui pelo hábito da repetição e sim a que se estabelece pelo significado especial de momentos vividos. Primeiramente, Bergson nos remete a um conjunto de mecanismos inteligentemente interligados que nos levam a ter respostas adequadas às mais diversas interpelações. É o que define como *memória-hábito* e que não passaria de um instrumento motor da *memória espontânea*, e que seria o resultado da repetição constante de algum ato, tornando-se um automatismo psíquico e muitas vezes também corporal e que se torna "cada vez mais impessoal, cada vez mais estranha à nossa vida passada" (BERGSON, 1999, p. 91).

Mas essa nossa memória, com o tempo, com bem enfatiza o lama Santem, pode ser mudada: "O passado se estrutura a cada momento como uma nova experiência na nossa mente. Também ele é a manifestação dessa mente criativa e incessante" (SANTEM, 2010, p. 42). E é no presente, no momento único em que nos é facultado a percepção da nossa existência – quando fazemos nossas escolhas com determinados atos ou omissões – que somos capazes de contemplar o outro e a nós mesmos. Desse modo, o olhar contemplativo nos liberta das amarras do passado e da ansiedade do que virá. O olhar contemplativo se molda ao instante presente. O olhar contemplativo volta-se para o passado mas se estabelece no agora.

Imagen 4. Fotografia e Contemplação

4.1 Fotografia contemplativa

A fotografia resultado de um olhar contemplativo se aposa do momento presente que afunila nosso olhar para um alvo preciso de adentramento sem, no entanto, desprezar ou macular nada ao seu redor, tornando-se um adubo para nossa vida interior, em vez de nos afastar dela. Segundo Mathieu Ricard (Conferir em KARR e WOOK, 2011, s/p) essa fotografia “tem a ver com desapego, nada a perder ou nada a ganhar, mas tudo para oferecer aos olhos do observador”. O objetivo do olhar contemplativo não é formar um melhor fotógrafo mas, sim, estimular um observador presente, pleno e sensível.

Metodologias de ensino voltadas para essa maneira de ver o mundo e que prioriza a simplicidade, o silêncio, o singelo, a calma, o menos, podem ser verificadas nos dias de hoje. São métodos que se juntam a diversas correntes e grupos que vão contra os excessos do mundo atual. Portanto, a fotografia contemplativa é uma prática que já conta com a adesão de alguns fotógrafos e educadores.

Após desenvolver a metodologia aplicada às minhas aulas sobre imagem, como veremos a seguir, tive contato com o livro *The Practice of Contemplative Photography*, de Andy Karr e Michel Wood, lançado em 2011. Fiquei surpreendida ao ver que uma metodologia parecida – mas não igual – estava sendo adotada pelos fotógrafos do Canadá em workshops na América do Norte e na Europa. Os autores definem a fotografia contemplativa, como

um método para ver e fotografar o mundo de maneiras novas, para revelar a riqueza e beleza que é normalmente escondido da vista. Em vez de enfatizar assunto ou os aspectos técnicos da fotografia, a abordagem contemplativa ensina você a ver claramente, e fazer imagens com base em percepções frescas (Conferir em SEEINGFRESH, 2012).

Uma definição, como pode se constatar, em total consonância com minhas reflexões até o momento. Nas oficinas os fotógrafos se utilizam das seguintes etapas, assim denominadas: flash da percepção, discernimento visual e formatação do equivalente ao que está sendo visto.

O flash da percepção poderia ser equiparado ao que chamamos comumente de insights, ou seja, quando estamos em qualquer situação corriqueira e temos plena consciência do momento presente. Simplesmente vemos o que está a nossa frente, nosso contínuo mental racional é desacelerado e vivenciamos o momento presente percebido entre um pensamento e outro. A mente fica alerta e tudo ao redor parece mais vívido: “Flashes da percepção não se fabricam. Acontecem naturalmente. Você não pode fazer eles acontecerem mas pode aprender a reconhecê-los” (KARR e WOOD, 2011, p. 43).

Para o aprendizado, são utilizados exercícios como olhar para pessoas e coisas com atenção genuína, como se fosse a primeira vez que as estamos vendo, e não rotular, de imediato, o que se vê para ser possível se enxergar o que realmente está posto, com suas mudanças e aparências apresentadas naquele exato momento (mesmo que se esteja olhando para um parceiro de anos, algo de desconhecido se apresenta, seja na aparência física ou numa emoção exposta).

Um exercício para esse olhar é deixar a câmera fotográfica de lado e se transformar na própria máquina, o que os autores denominam de “câmera humana”. A experiência pode ser feita em qualquer lugar. A pessoa deve ficar em pé, mas relaxada, olhar ao seu redor, nada em particular e, em determinado momento, fechar os olhos. “Bem devagar, gire 180 graus com os olhos fechados e pare. Sinta os sons, as sensações [...]. Após meio minuto, abra seus olhos rapidamente” (Idem, p. 94). Depois de várias vezes abrindo e fechando os olhos, e girando o corpo, durante uns cinco minutos, o que se vê? Quais cores? Quais sensações? Quanto mais se repetir o exercício e mais rápido se piscar

olhos, mais constantes serão os flashes de percepção. Numa analogia à câmera fotográfica, quanto mais rápida for a velocidade do obturador (dos seus olhos, no caso anterior), menor será o espaço de tempo que se tem para nomear e rotular o que vê, e maior será sua capacidade de ver, sem racionalizar, o que é visto.

A segunda etapa da metodologia da fotografia contemplativa é considerada, pelos autores, como a mais difícil de se aprender. Isso porque o discernimento visual só é possível com a permanência do estado contemplativo da mente após se exercitar o flash da percepção. Embora seja nomeado de discernimento, não se trata de uma prática intelectual ou analítica no senso comum da palavra. As principais dificuldades apontadas para esta prática seriam a emoção e o pensamento de como construir a imagem (Conferir em KARR e WOOD, 2011, p. 43). Paradoxalmente, a emoção que pode ser causada por um flash de percepção nos afasta de uma visão clara – ou seja, quando vemos as coisas realmente como se apresentam – e, por outro lado, ao se racionalizar como produzir a fotografia a mente contemplativa é perdida. Para essa fase do aprendizado também são elencados exercícios como olhar mais além e mais profundamente o objeto fotografado (Idem, p. 123).

Chegamos, então, a última etapa: formando o equivalente da nossa percepção, ou, simplesmente, fazendo fotos. Neste momento, há um encontro entre o que vemos e o produzir a fotografia, com o uso da câmera fotográfica, quando são desenvolvidas várias experiências com a utilização de diferentes lentes, aberturas, velocidades e profundidades de campo. Assim, finalmente, chega a hora de levarmos a câmera aos olhos, fazermos os ajustes necessários e apertarmos o disparador para produzir uma fotografia equivalente a nossa percepção (Idem, p. 147).

Para contemplar: Imagens de Michael Wood



Figura 49



Figura 50



Figura 51

O trabalho de Michael Wood pode ser descrito a partir da ideia de afastamento do real. Em suas imagens, o que fica mais evidenciado é que os enquadramentos recortam trechos do cotidiano para isolá-los e fazer com que o banal se torne inusitado, e que isso solicite o apaziguamento da nossa própria maneira de olhar para o mundo. Uma rua que se perde numa elevação (fig. 49), um iPad negro e fosco jogado sobre a superfície lisa e brilhante de um automóvel (fig. 50), e o conjunto radicalmente vermelho formado por parte da lateral de um carro (fig. 51) evocam a busca pelo inusitado no banal. Cada recorte vem assim argumentar: ao deslocar o olhar, podemos ver o que antes – o que usualmente – não nos chamava a atenção.

Michael Wood assume no seu projeto um risco aparentemente calculado ao recorrer ao ambiente urbano, industrial, tecnológico, para localizar nele elementos de rupturas com o contexto de banalização do mundo contemporâneo.

Para contemplar: Imagens de Andy Karr



Figura 52



Figura 53

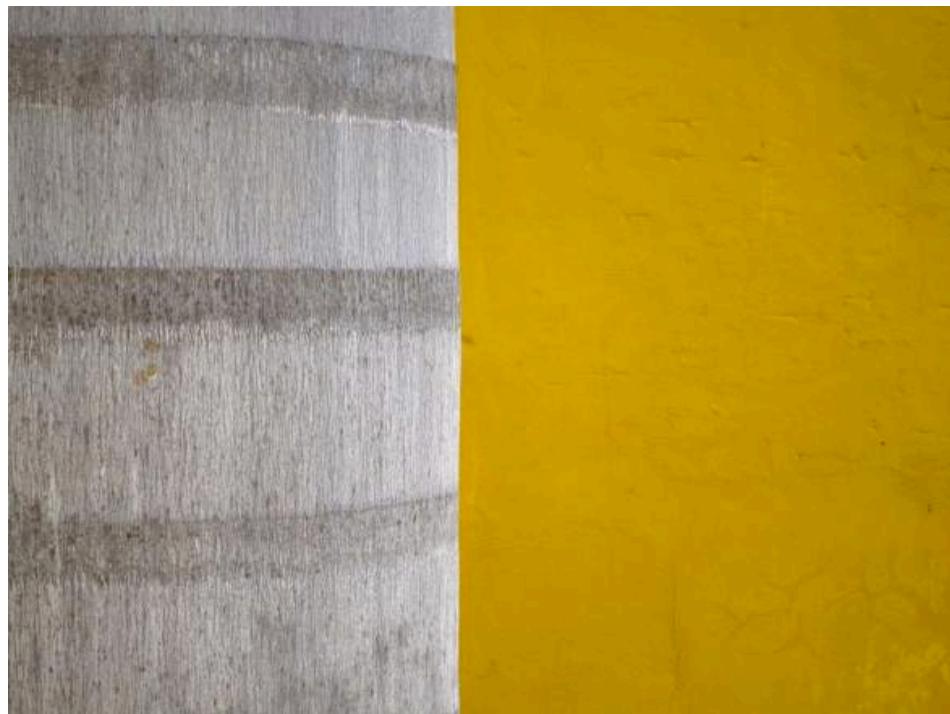


Figura 54

Embora Andy Karr tome direções que se aproximam daquelas adotadas por Micheal Wood (sobretudo pela valorização dos enquadramentos), há claramente, no seu trabalho, uma radicalidade mais afirmada: a impressão de abstração se amplia, o mundo real – seja ele um muro de madeira (fig. 52), uma praia (fig. 53) ou um poste diante de um muro amarelo (fig. 54), desfaz-se, praticamente, para evocar grafismos e oposições de texturas ou de cromatismos.

O que sua proposta indica é uma diluição quase absoluta dos elementos materiais que ele fotografa, e a busca pelo conjunto de traços elementares que dão ao mundo uma lógica, uma organização, uma estabilidade que não poderíamos ver de outro ângulo.

∞ ∞ ∞ ∞ ∞

Essa metodologia de ensino, desenvolvida por Andy Karr e Michael Wood para a produção de uma fotografia contemplativa, foi estabelecida a partir dos princípios da fotografia Miksang, palavra de origem tibetana que significa olho bom. Esse modo de fotografar foi trazido ao ocidente pelo monge tibetano Chogyam Trungpa²⁷, especificamente pelos seus ensinamentos sobre a natureza da percepção.

O "bom" se refere ao nosso mundo, tal como ele é, inherentemente rico e vivo. O "olho" se refere à prática da fotografia contemplativa que nos capacita a entrar em sintonia com essas qualidades do nosso mundo. Esta é uma jornada muito simples: ver com nossos olhos abertos e com nossa consciência alerta. Uma vez que temos um momento de percepção fresca, viva e clara, há um desejo natural de comunicar essa experiência. Através de exercícios visuais e trabalhos fotográficos, Miksang é projetado para permitir que o olho e a mente sejam naturalmente sincronizados, de modo que a experiência de ver aconteça no presente e sem distrações (SHAMBHALA, 2012).

A proposta da Miksang é muito simples: fotografar o que vemos (desviando nossa atenção da técnica ou do equipamento fotográfico), sem acrescentar nem colocar nada ao que é visto. A prática visa uma total honestidade sobre o que se vê e da maneira que se mostra o que é visto. Como resultado podemos ter fotografias que, num primeiro olhar, se mostrem simples mas que, num olhar mais cuidadoso, contemplativo, percebe-se algo além do banal.

²⁷ 1939-1987

Para contemplar: Fotografias Miksang
[expostas no site <http://miksang.com> do Institute Miksang]



Figura 55



Figura 56



Figura 57

4.2 Em busca de um olhar contemplativo

Minhas pesquisas e reflexões sobre as imagens fotográficas têm como ponto de partida norteador o estabelecimento de um olhar sensível, contemplativo e amoroso. Um olhar capaz de nos libertar da ignorância e do medo que nos cercam e nos aprisionam e que não nos deixam perceber nossa verdadeira natureza que é livre e perfeita. Um olhar que nos afaste da escuridão que nos arremessa, principalmente, ao sofrimento. Um olhar capaz de nos livrar dos preconceitos e da repetição automática de hábitos, palavras, comportamentos. Uma olhar que nos ajude a voltarmo-nos para nós mesmos, num encontro de uma busca ancestral. Um olhar que nos leve à clareza. Um olhar que nos dê respostas e que, nas palavras de Heidegger, está bem à nossa frente:

Talvez a resposta que estamos procurando esteja à mão; tão próxima que todos deixamos facilmente de vê-la. Pois o caminho para o que está próximo é sempre o mais longo e, portanto, o mais difícil para nós humanos. Este é o caminho do pensamento meditativo. Durante nossa peregrinação pela catedral, percebemos, enfim, que a Luz que ilumina os vitrais da contemplação é a nossa própria Luz. E isso que está próximo: a consciência primordial (Citado por HIXON, 1992, s/p).

Assim, persigo um ato e um olhar fotográficos enquanto prática de auto-conhecimento e meditação. Proponho um constante exercício do olhar que aniquile cada vez mais a maneira distorcida como percebemos o mundo através de estados da mente impregnados de sensações destrutivas. Refletir com meus alunos sobre essa nossa cegueira, apontando para importância de enxergarmos e vencermos nossas limitações nos atos de olhar e ver tem sido minha principal motivação para estar numa sala de aula no papel de educadora.

Meu desafio como observadora e fotógrafa tem sido exercitar e estimular um olhar que me abra ao mundo e que o traga para dentro de mim. Um olhar que, segundo Foucault (2004, p. 255), supõe uma operação particular: a conversão de si. “Converter-se a si [...] significa: fazer a volta em direção a si”.

Ver o mundo. Ver com os olhos livres. Ver o que não é visível, o que está além. Não por acaso, ao estruturar minha primeira aula²⁸ no Curso de Fotografia, da Universidade Católica de Pernambuco, apresentei um texto onde Ruben Alves (2011, s/p) diz que:

Educar é mostrar a vida a quem ainda não a viu. O educador diz: "Veja!" – e ao falar, aponta. O aluno olha na direção apontada e vê o que nunca viu. Seu mundo se expande, fica mais rico interiormente e permite sentir mais alegria e dar mais alegria, razão pela qual vivemos.

E a partir dos debates em torno desse tema, ficou estabelecida a primeira tarefa da turma: compartilhar uma imagem capturada por esse olhar que ainda se surpreende e se encanta com o que vê. Ao exporem suas imagens (figuras 58 a 65), ficou claro para mim que os alunos tinham entendido o olhar que apontei ao citar Rubem Alves.

As imagens

O resultado da busca dos alunos, ao procurar atender a demanda de um olhar diferenciado, apresenta algumas dimensões que podem ser sintetizadas em dois níveis principais: (a) a formulação temática, fundada, por exemplo, na procura de figuras e espaços que fugissem da hipermobilidade urbana, ou do excesso de figurantes; (b) a formatação da imagem que, mesmo variando entre planos aproximados, médios e abertos, organizam-se em torno de uma ideia de equilíbrio.

²⁸ Disciplina Artes e Novas Tecnologias, ministradas em 2010 e 2011.



Figura 58
Fotografia: Danilo Galvão, 2011

Se observarmos a imagem proposta por Danilo Galvão (fig. 58), veremos que a opção foi a de construir uma oposição formal entre ausência e presença: dos dois lados de uma pequena árvore desfolhada, um banco está vazio e o outro ocupado por um personagem de chapéu que mira seu olhar para o extracampo. A opção pela cópia em preto & branco vem ressaltar os elementos fundantes da composição: os bancos, a árvore, a cerca viva ao fundo e, é claro, o personagem humano, detido na sua solidão e projetado pelo seu olhar para fora da fotografia. O jogo que se revela é o do olhar do fotógrafo que captura outro olhar, o do personagem, sem que estes se cruzem – como se cada um mantivesse o recato do afastamento, perdidos no silêncio da observação tranquila do tempo que passa no instante aprisionado da imagem.



Figura 59
Fotografia: Wagner Ramos, 2011

De certa maneira, a mesma estratégia pode ser verificada na fotografia de Wagner Ramos (fig. 59), embora ela seja muito diferente da anterior do ponto de vista da temática e da distância do observador. Aqui, uma criança de mãos postas, vestida com roupas muito simples e gastas, olha na perpendicular da objetiva do fotógrafo.

Como na imagem anterior, os olhares do fotógrafo e do seu personagem também não se encontram, apesar da proximidade muito maior dos atores do processo. Assim, fica ainda mais evidente a tentativa de captura de um olhar “perdido”, uma vez que ele é projetado para o fora de campo e que busca um

ponto indefinido de um espaço exterior ao quadro que desconhecemos. Na medida em que o espaço além do quadro é incógnito, transparece a evocação de um “outro lado” – ou seja, de um olhar transcendente. Claro que se trata de uma formulação exclusivamente fotográfica: a criança pode estar olhando para outra criança, para um automóvel, para uma cena paralela qualquer. Mas o recorte proposto desse corpo infantil, num plano médio vertical, assim como a posição das mãos (evocação da oração e da calma), trazem para a imagem um aspecto contemplativo inegável.

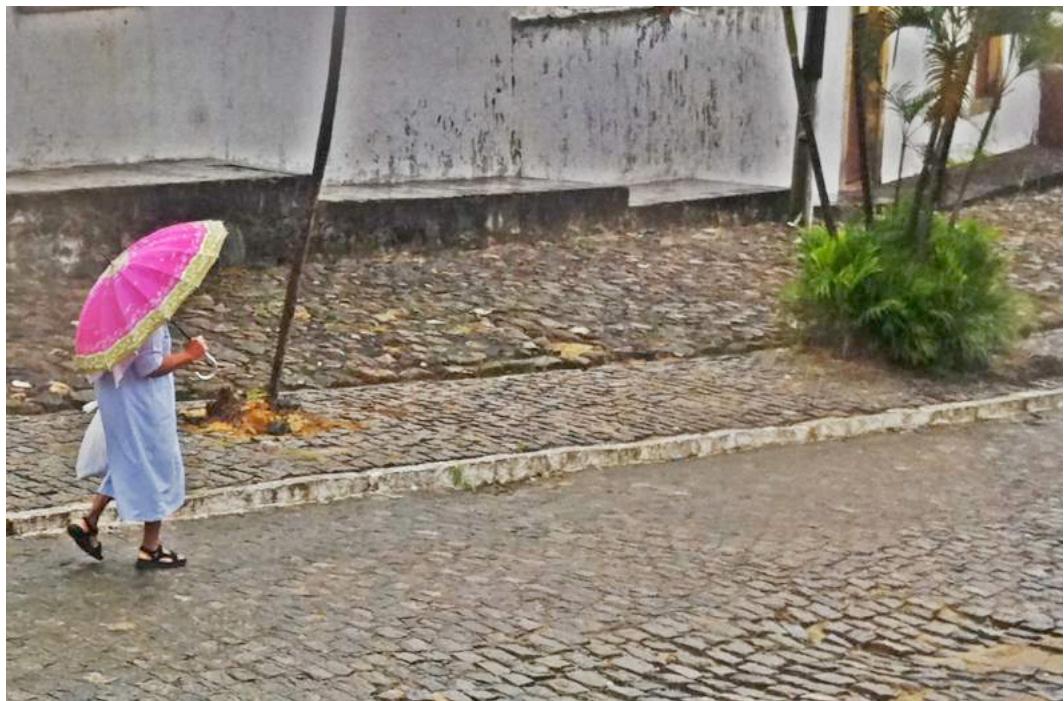


Figura 60
Fotografia: Karina Morais, 2011

As opções desse tipo de enquadramento e de formulação podem ser vistas em outras imagens produzidas na experiência com os estudantes. A fotografia de Karina Morais (fig. 60), mesmo que, contrariando a opção pelo preto & branco das imagens anteriores, seja colorida e explore justamente essa condição, também foi construída a partir de um “desencontro” entre personagem e fotógrafo. Nesse caso, uma senhora protegida do sol por uma sobrinha, caminha numa rua de pedras. Personagem solitária, como nas imagens anteriores, igualmente projetada para um dos extremos laterais da imagem, evoca aspectos sutis como o tempo, a passagem, a distância. A opção pela imagem colorida tem igualmente seus efeitos na produção dos sentidos da fotografia: o rosa da sobrinha se contrapondo ao arbusto verde na extremidade direita da imagem – sendo que essas cores se destacam sobre o fundo cinza e branco do cenário. A redução da paleta de cores elimina os excessos cromáticos da cena, tornando-a pacífica e silenciosa.



Figura 61
Fotografia: Rayza Oliveira, 2011

É exatamente a mesma estratégia que levou a fotógrafa Rayza Oliveira a propor como solução ao desafio da experiência, uma imagem (fig. 61) sem figuras humanas. A opção foi pelo registro de um pôr de sol que, mesmo sendo fotografado em cores, praticamente elimina toda variação cromática para explorar uma estreita faixa rósea-laranja de nuvens. O resto da composição se dilui no cinza-azulado do céu e no negro do horizonte e das plantas projetadas na parte inferior e esquerda do quadro. Mais uma vez, a procura pela representação do silêncio, da distância e da ausência – aqui exacerbada pela consciência do espectador da solidão do fotógrafo diante do entardecer.

Vale lembrar da presença constante, na História da Arte, do uso do crepúsculo como representação da tranquilidade. O fim do dia, o fim da labuta, a proximidade da noite e do repouso, a força mística desse momento do dia, sempre foram reveladores de tentativas dos artistas de reafirmar o necessário esforço de transcendência. Na mesma perspectiva, dois estudantes buscaram na chuva e na metáfora da janela o modo de responder à proposição da experiência. Em ambos os casos, como veremos, explorando distorções de foco.



Figura 62
Fotografia: Fátima Soares, 2011

A fotógrafa Fátima Soares trabalhou sobre o efeito da chuva na janela (fig. 62). Do mesmo modo que na imagem anterior, percebe-se a tentativa de apresentar a solidão do fotógrafo no seu possível isolamento diante da cena: a chuva, a casa como instância de proteção, o vazio da paisagem – que, aliás, não propõe nenhum sentido especial: uma rua qualquer, num provável bairro residencial. Não mais o espetáculo do poente da fotografia anterior, mas o banal, o vazio, o desimportante. Nesse caso, vale pensar no fotógrafo e na sua imobilidade, sua vontade de ver, seu espaço íntimo reafirmado pela janela e pelo olhar que se contenta com as gotas de chuva a correr sobre o vidro.



Figura 63
Fotografia: Breno Rocha, 2011

Percebe-se a mesma busca na imagem do fotógrafo Breno Rocha (fig. 63), apenas acrescentada de dois novos elementos: a inclinação do quadro, que vem desequilibrar o cenário; e o fato de que, nesse caso, o pano de fundo é a fachada de uma igreja barroca. Não mais a casa, a rua simples e desprovida de sentido, mas um prédio histórico revelador da dimensão religiosa da sociedade. Também algo diferencia essa fotografia da imagem anterior: neste caso o fotógrafo não está detido na “sua” casa, mas se desloca, apesar da chuva. Mesmo com as diferenças, as duas fotografias trabalham com a redução cromática da paisagem, limitada a um efeito de fundo esmaecido.

Esse afastamento do real, tornado cinza e desfocado nas imagens, indica uma compreensão da contemplação muito particular: se o mundo externo desvanece, é o mundo interior que se revela, mesmo que meu olhar – o olhar do fotógrafo – se mantenha alerta para capturar esse mesmo real rarefeito.



Figura 64
Fotografia: Edimar Melo, 2011

Tal efeito, a partir de outra estratégia, se verifica na imagem do fotógrafo Edimar Melo (fig. 64). Sua composição retoma elementos das imagens anteriores, mesmo sendo completamente diferente do ponto de vista temático e formal. De novo, a diluição das cores numa imagem praticamente reduzida ao alto-contraste. Pássaros repousam nos galhos de uma árvore desfolhada. Instante de suspensão, de calma, de respiração profunda. Se os pássaros descansam – assim como descansa o nosso olhar – é que se faz silêncio no ambiente. A introjeção desse silêncio na mente do próprio espectador é a alegoria presente na fotografia. Silenciar o corpo, através do olhar, para silenciar a alma.



Figura 65
Fotografia: Elaine Gonçalves, 2011

Embora tenha sido um dos procedimentos mais utilizados pelos estudantes, a redução da paleta de cores foi desprezada em alguns experimentos. É o caso da fotografia de Elaine Gonçalves (fig. 65), que justamente explorou o contraste cromático de uma flor fotografada com lente macro. O que se vê é uma composição de vermelhos, azuis e verdes, com diferentes níveis de luz, passando de áreas sombreadas para aquelas mais claras e explosivas. Nesse caso, não caberia esconder nada: Deus mora nos detalhes. Ali mesmo aonde o olhar do fotógrafo leva o nosso para explorar a delicadeza da natureza. Os estames róseos da flor que quase dormem sobre o leito da folha verde iluminada pelos raios do sol, a passagem a um só tempo suave e radical das pétalas do vermelho para o azul mais sutil, tudo remete a um pedido de atenção ao mundo natural, ao recolhimento, à constatação de que um mergulho para o mais íntimo do mundo pode nos levar a transcender.

O resultado dos trabalhos apresentados pelos alunos/fotógrafos me alegrou bastante. Houve, para a maioria deles, uma compreensão profunda do que estava por trás da agenda do mundo contemporâneo: sua exigência pela pressa, pela multiplicidade, pela violência – circunstâncias que podem ser superadas ou pelo menos abrandadas a partir de um modo diferente de ver e de produzir fotografias. E foi o que fizeram.

∞ ∞ ∞ ∞ ∞

Ao aprofundar meus estudos e reflexões sobre práticas contemplativas da imagem, passei a adotar momentos de meditação antes dos exercícios fotográficos realizados com meus alunos. Disseminei a meditação como um instrumento capaz de estimular esse novo olhar, ou melhor, capaz de tornar presente um olhar seminal já estabelecido em nós. A meditação como um esforço para transformação também é uma tema presente nas reflexões de Foucault que vai procurar o sentido do termo e levá-lo a duas dimensões: a meditação como desafio da verdade daquilo que é pensado, e a meditação como desafio daquele que pensa enquanto sujeito da verdade. Uma, portanto, é a meditação contemplativa; a outra é a meditação como exercício, prática de si. “Na meditação, o sujeito é permanentemente alterado pelo seu próprio movimento” (FOUCAULT, 2004, p. 364).

A meditação se compõe com a ascese: uma transformação do sujeito através de uma prática precisa, mas também uma transformação do sujeito pelo pensamento – uma conversão, sem a qual não se chega jamais à verdade.

Quando colocamos na nossa forma de trabalhar com a produção fotográfica a meditação, partimos desse modo de entender que Foucault levanta: a questão da meditação não é anódina, mas uma reorganização completa do modo de nos relacionarmos com o mundo, com a maneira de ver – entre o interior do corpo e o mundo exterior, na medida em que a verdade pode se abrigar nestes intervalos entre o que vemos em nós e o que o mundo nos propõe como imagem. A meditação é o exercício que articula a transcendência com a imanência, que abre espaço para o transcendental.

Meditar é considerado no nosso estudo como um trabalho, uma aspiração, um exercício – como uma prática de si que permite uma conversão, um retorno a si, um reconhecimento do lado transcendental da prática fotográfica. Foucault vai dizer: “toda experiência é uma maneira de pensar” (2001, p. 340). Meditar, portanto, é a transformação de si pela transcendência do olhar. A meditação, e a conversão subjetiva que ela permite, impõe um caminho que extrapola a individualidade e longe de nos afastar do mundo e de suas circunstâncias (sejam elas políticas, econômicas, sociais ou estéticas), nos faz mergulhar nele a partir de um modo de apreensão da verdade que estaria além da racionalidade.

∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞

Passei, assim, a adotar uma nova metodologia – bastante simples, ressalto – antes dos nossos exercícios fotográficos: 1. Relaxar; 2. Meditar; 3. Fotografar. Essa metodologia foi usada tanto em sala de aula quanto em excursões fotográficas que aconteceram em locais com grandes áreas verdes²⁹, em horários de pouco movimento, mais propícios a um relaxamento e meditação em grupo (fig. 66).



Figura 66
A turma no Parque da Jaqueira, após um relaxamento,
num momento de meditação. Março de 2012

Nos exercícios ficou estabelecido que, além de fotografar, os alunos escreveriam algo sobre a experiência e sobre as fotografias produzidas por eles. Estimulei-os a expor as sensações que as imagens – já enquanto fotografias – lhe provocavam. Apesar do pouco tempo de experiência com este olhar contemplativo precedido da prática da meditação, o grupo deixou registrado a importância da abertura para este olhar, como testemunhou Breno Rocha:

²⁹ Parque da Jaqueira e Oficina Francisco Brennand

Conseguimos em pouquíssimos momentos de meditação, refletir sobre tanta coisa. Pensávamos que não conseguiríamos sentir tamanha serenidade frente a este mundo louco. Pois bem, um pouco desse mundo foi capaz de transformar o nosso em algo mais alegre, divino e calmo. Vejo as imagens com outros olhos, na verdade com os mesmos de sempre mas enxergando diferente.

∞ ∞ ∞ ∞ ∞

O proposto aos estudantes de fotografia foi uma experiência relacionada a um aspecto especial da cada indivíduo, ligado ao seu porvir e a sua qualidade de ser humano. Uma experiência englobante, capaz de atingir comportamentos, sentimentos, emoções, gestos e olhares. Assim, a prática fotográfica se estabeleceu a partir da relação entre uma subjetividade e um conjunto de objetos. O foco da experiência era, ao mesmo tempo, o mundo exterior e o mundo interior. Haveria, portanto, um encontro das questões de formação (técnica ou não), de acervo cultural acumulado, de emoções de cada estudante, com o entorno imediato do contexto com o qual cada um iria projetar suas sensações. Na verdade, a proposta pedia um olhar capaz de escapar de um contexto imediatista e veloz da produção de imagens para uma respiração de outra ordem, internalizada, lenta, de certa forma ingênuas.

Como em toda experiência fotográfica, a vivida pelos estudantes dispôs de características próprias, como o fato de que ela seria sempre particular, um momento único entre cada indivíduo e o mundo percebido, e que essas experiências seriam fruto de interpretações visuais. Entretanto, no exercício

proposto, a experiência fotográfica aconteceria também após a prática de relaxamento e meditação, quando a mente torna-se mais calma e, portanto, mais aberta para novas percepções, em derivas inéditas na produção de sentidos. Por fim, a experiência seria igualmente prática e, em certo sentido, generalizante. Ou seja, haveria de existir procedimentos concretos, atos a serem realizados e que poderiam ser compartilhados por todo o grupo.

De fato, a hipótese era a de que a experiência provocaria, por menor que fosse, uma alteração na maneira de olhar para o mundo exterior que, no fim de percurso, introduziria uma nova concepção do ato fotográfico. Uma abertura imagética para o segredo de cada um dos participantes, capaz de provocar mudanças no modo de ver, de pensar e de reagir ao mundo.

E, como veremos a seguir, cada estudante viveu algo em comum e, ao mesmo tempo, profundamente pessoal.

Para contemplar: imagens e textos

1. Gabriella de Vasconcelos Lucena

Gabriela optou por olhar de perto. A imagem que ela escolheu (fig. 67) para sintetizar o que tinha experimentado mostra três pequenos rolos da casca seca de uma planta espinhosa, sobre uma superfície de pedra, como um banco ou um muro baixo. O fundo, desfocado, aponta para a vegetação do parque.

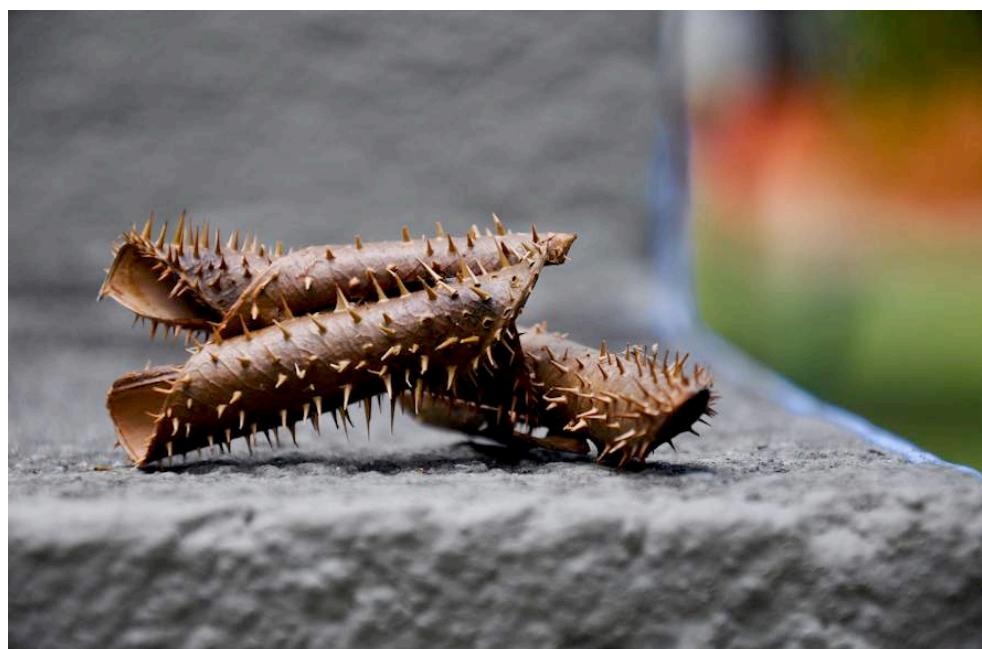


Figura 67
Fotografia: Gabriella de Vasconcelos Lucena, 2012

A fotografia de Gabriela faz ressurgir a indagação primordial da criação artística: por que não olhamos para as coisas simples? Para aqueles objetos, animais ou pessoas que estão a todo instante ao alcance do nosso olhar e, mesmo assim, nos são despercebidos. Como a lebre gravada por Durer ou a sela e o guidão de bicicleta transformados em cabeça de touro por Picasso. O pequeno, o desprezível, aquilo que renasce para o sentido simplesmente porque eu lanço sobre ele meu olhar atento, amoroso.

Eis o relato de Gabriela sobre sua experiência:

Na prática da fotografia contemplativa, começamos fazendo um pouco de meditação e, logo após, mais leves e renovados, fotografamos. Isso nos afasta um pouco dos preconceitos que temos em relação ao que seria uma boa fotografia, nos possibilitando aventurarmos por novas áreas e mundos desconhecidos, priorizando a sensibilidade, ao invés da técnica.

[alteração na condição do tempo do olhar]:

Vivemos correndo contra o tempo, apressados, com um turbilhão de ideias, lembranças e emoções rodando nossas cabeças, sempre atrasados. Não paramos mais para contemplar, para observar a vida acontecer ao nosso redor. Não enxergamos o que está diante dos nossos olhos. E isso é triste. E é justamente nessa cegueira que deixamos de ver as coisas mais belas.

[as circunstâncias que viveu não se referem exclusivamente ao profissional da fotografia, que é uma condição estreita demais para que ela explique a experiência da fotografia contemplativa]:

A prática da fotografia contemplativa não é algo apenas para fotógrafos. Todos deveriam experimentar isso pelo menos uma vez na vida, para aprender a dar valor a cada momento ao invés de perdê-lo com alguma coisa banal.

[interpretação da imagem produzida a partir da relação entre o momento do olhar e suas memórias mais antigas]:

Dentre as fotos que fiz, gostei muito dessa pelo fato dela lembrar a minha infância. Sempre muito ligada à natureza, gostava de correr entre as árvores, brincar com as plantas e com os animais. Lembro bem dessa sementinha perversa que machucava os pés das crianças que só queriam saber de brincar. Lembro dos olhares preocupados e ao mesmo tempo orgulhosos dos meus pais ao me verem correndo, saudável e feliz. Apesar das poucas cores, as acho muito significativas. Com a baixa profundidade de campo, consegui um efeito que me lembra uma aquarela, as cores interagindo umas com as outras. Acho ainda que isso só reforça a ideia de nostalgia que acabei por passar. Gosto da textura da pedra onde a semente está posta, suave, contrastando com a da própria semente.

2. Breno Rocha



Figura 68
Fotografia: Breno Rocha, 2012

A fotografia que Breno apresentou como resultado da sua experiência meditativa (fig. 68), teve como base um detalhe da natureza com seus recortes mais íntimos. Além do aparente tronco ressecado e corroído, de dentro do qual surge um galho também seco e quebrado, percebi uma perfeita sintonia entre o sujeito e o objeto. Vislumbrei no centro do tronco um olho com íris, raios e pupila que via o fotógrafo tanto quanto esse o via. Olho no olho, numa espiral de olhares que interligam pessoas e natureza.

Breno descreveu assim sua experiência de fotografia contemplativa:

Fotografando após a experiência de desconstrução da parcialidade do olhar através da mente, proporcionada pela meditação, vi algo muito além da natureza morta, na verdade observei um significado que transcendeu o sentimento de impacto comumente vivido, elevando-me a um

nível maior de diálogo com os detalhes da imagem, visto que, com a mente mais vazia, a interação torna-se mais forte e presente.

[o papel do tempo das diversas temporalidades que estão associadas ao ato fotográfico]:

Assim como a linha do tempo tem três vertentes: presente, passado e futuro; a imagem divide-se cronologicamente representada por três planos. O primeiro seria a moldura, o segundo e o terceiro se alinharam entre o que é o meio e o fim. O passado por nós vivido seria a moldura estagnada por uma história imutável, repleta de perguntas e vontade de se projetar. Os outros dois planos se confundem assim como na vida. O presente tem inclinação para o futuro e na imagem se entrelaça a ele, terminando por confundir-se com ele.

[interpretação que extrapola a própria imagem por ele produzida]:

Hoje respondemos indagações feitas no passado e prospectamos o dia em que as responderemos. Se não fosse o constante processo de renovação da mente, poderíamos um dia lidar com certezas, mas a nossa mente não para, mesmo inconscientemente, fomentamos novas incertezas. Apesar do ser humano se preocupar com o passado e futuro, é no presente onde escolhemos qual caminho trilhar.

Por isso a imagem foi intitulada O Início e o Fim no Meio. O que passou já foi registrado nos trazendo ao agora e esse será fator preponderante na construção no que há de vir. O centro da imagem é análogo ao centro da vida pois está acontecendo neste momento, onde precisamos fazer o melhor de nós, e fugir dos protocolos para que nossas emoções futuras não sejam sentimentos já catalogados.

3. Elaine Gonçalves



Figura 69
Fotografia: Elaine Gonçalves, 2012

Elaine produziu uma das fotografias mais singelas dentre as produzidas nas excursões fotográficas (fig. 69). Optou por retratar um pequeno espaço de jardim, no qual aparece, no quadro inferior direito, uma pequena flor avermelhada. A área está banhado pelo sol forte da manhã que iluminou homogeneamente quase todo o quadro da imagem, suavizando o contraste entre as cores verde e vermelha da foto. Nada na fotografia se extrapola. É um cantinho na relva, facilmente despercebido por passantes desatentos. Mas o olhar de Elaine captou o tênué realce entre os ramos verdes das plantas e gramíneas e a florzinha solitária que nasce no canto da imagem.

Para interpretar sua experiência com a fotografia contemplativa, Elaine buscou a ideia de tranquilidade:

A experiência para mim foi muito agradável e tranquila. Pudemos deixar um pouco a ansiedade e agitação do dia a dia de lado e nos concentrar, nos ligar naquele momento com a Natureza, seus sons e desse modo nos acalmar e através de nossos outros sentidos, como a audição e o tato, perceber o ambiente ao nosso redor, já que tínhamos nossos olhos fechados.

[conceitos da arte e da cultura impregnados pelas suas leituras e aulas que teve; estabelecimento de uma relação forte entre o que fez e a criação, no sentido místico – evocando o lado demiúrgico da fotografia]:

A fotografia por mim escolhida me transmite singeleza; é uma foto minimalista com a predominância de duas cores – vermelho e verde –, onde em meio às plantas flagramos uma minúscula flor de pétalas avermelhadas. A imagem me fala da beleza na simplicidade, do belo nos pequenos detalhes, remete-me à criação e ao cuidado divino para com os seres humanos, onde Deus como criador do Universo e de tudo o que nele há, pensou em cada detalhe e criou o que era bom e depois fez sua obra-prima: o homem. O seguinte versículo bíblico fala deste momento: “A terra, pois, produziu relva, ervas que davam semente segundo a sua espécie e árvores que davam fruto, cuja semente estava nele, conforme a sua espécie. E viu Deus que isso era bom” (Gênesis 1.12). Outra passagem que me vem à mente ao observar a fotografia é a que diz para não andarmos ansiosos por coisa alguma, pois Deus sempre será nosso provedor: “Ora, se Deus veste assim a erva do campo, que hoje existe e amanhã é lançada no forno, quanto mais a vós outros, homens de pequena fé?” (Mateus 6.30).

[recuperação da ideia de superação de preconceitos e de regras, inclusive as que determinam se uma imagem é correta, perfeita ou bela]:

Na realização da Fotografia Contemplativa é importante romper com preconceitos e regras, é preciso estar aberto e observar as pequenas coisas, pois qualquer uma delas pode se tornar um motivo a ser registrado fotograficamente. É preciso deixar que não somente a visão, mas também os outros sentidos nos guiem no momento do click

4. Jéssica Pimentel

Jéssica produziu uma imagem carregada de efeito cromático (fig. 70). A alameda vazia, com gramado e folhas amareladas, realça a sensação de afastamento e calma que deve ter motivado sua escolha. O quadro, que busca a distância através de planos mais próximos antecipando os planos mais longínquos, cria uma perspectiva curva, na diagonal, desequilibrando o lado mais retangular da imagem.



Figura 70
Fotografia: Jéssica Pimentel, 2012

Num texto curto, Jéssica expôs o fato de ter conseguido, num ambiente corriqueiro para ela, descobrir algo novo:

Foi bastante interessante ter visto esse parque, que sempre faz parte da minha vida, por uma perspectiva diferente. Essa foto tinha como cor predominante o verde, porém ao fazer esse exercício de descondicionar o olhar, decidi modificar as cores reais para ter uma visão que nunca antes tive deste local.

5. Lyon Valentim

A fotografia que Lyon escolheu para representar sua experiência após a meditação em grupo foi a mais formalista (fig. 71) da excursão do dia. No seu conjunto, a imagem ressalta as linhas e suas interseções: fios, equipamento de ginástica, linha das folhas das árvores. Todo o aparato é ressaltado por cores fortes do amarelo, laranja e verde. E são justamente essas cores que criaram uma consonância entre a imagem e o íntimo do fotógrafo.

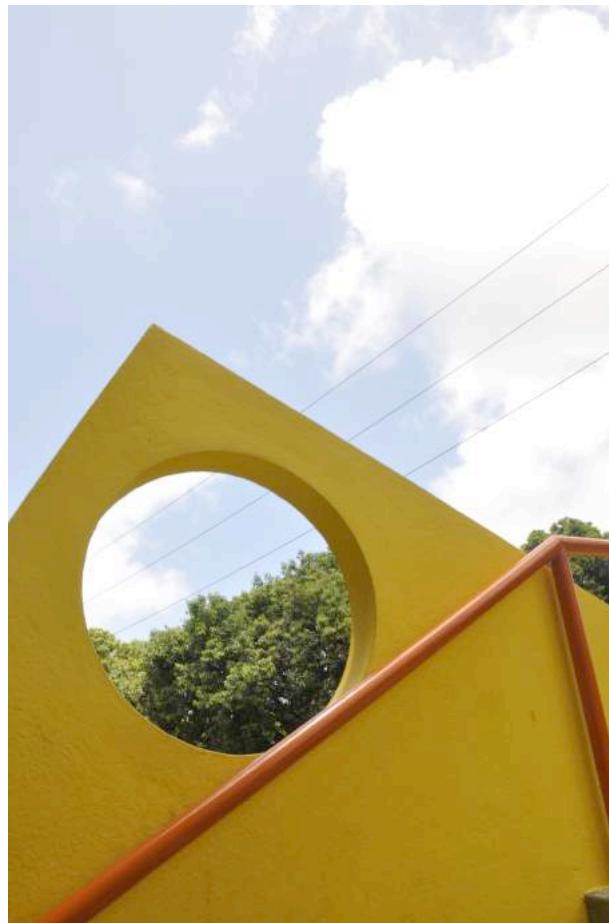


Figura 71
Fotografia: Lyon Valentim, 2012

Lyon evoca o som para interpretar sua experiência com a fotografia contemplativa:

Ao som dos pássaros e dos ventos que passavam entre as copas das árvores, meditamos por alguns minutos e tive a sensação de estar totalmente desligado do mundo e dos problemas do dia a dia. Senti meu corpo e minha mente mais relaxados. Terminada a meditação chegou a melhor hora: todos fomos fotografar com essa grande tranquilidade que permaneceu em nós naquele momento.

[ênfase nas formas da sua fotografia]:

Na fotografia escolhida encontrei a composição das formas geométricas que inclui o triângulo e o círculo, com destaque para as cores amarela, azul, verde e branco. O azul celestial juntamente com o branco me passaram suavidade; o verde das árvores, a sensação da natureza que envolve este mundo, e o amarelo, a esperança e o sentimento que ocorrerá tudo bem. Os fios de eletricidade me lembram a energia que me move e que existe dentro de mim. Uma energia que me leva a fotografar e reproduzir o que meus olhos viram e a perceber a essência do que senti no momento da captura da imagem.

7. Tato Rocha

Na fotografia produzida por Tato (fig. 72) percebo um olhar que persegue o infinito, o transcendental, o que está além do banal e do que os olhos físicos podem ver num primeiro instante. É com esse olhar que se abre ao mundo, que a imagem de Tato encontra e evoca a vida. Vemos um ninho, acolhido por uma árvore, que protege os ovos de pássaros ainda por vir. Uma imagem que celebra a vida, o momento e o acolhimento.



Figura 72
Fotografia: Tato Rocha, 2012

Tato estrutura sua interpretação em torno do impacto da meditação no resultado que ele alcançou:

A meditação se encontra no meio de dois polos; a concentração e a contemplação. E foi por através dela que fiz algumas fotos, das quais, escolhi essa como a que mais me identifiquei.

[o momento preciso em que viu o que precisava ver]:

Não precisei olhar muito tempo para essa imagem para lembrar que sempre que olhava pela janela via uma estrada cheia de liberdade. Imaginava como seria estar nos lugares onde eu nunca pude chegar. Mas também sempre imaginei aonde iria dar essa estrada. Tanta gente já se arrependeu por segui-la, mas eu sempre soube que comigo poderia ser diferente e que esse era um caso a se pensar. Perdi a conta do número de vezes que pensei em ir embora, mas desisti por ver que lá fora eu jamais teria tudo o que tenho aqui.

[interpretação final]:

Então você vê que a o tempo passa, a vida cobra e a gente tem que crescer. Passamos a observar que as vezes as coisas que nos chateiam acontecem por amor e que você ainda tem

uma vida inteira pra viver. Que na hora certa você vai poder ir embora e que quando essa hora chegar, certamente você não o vai fazer com tanto prazer. Que tudo aquilo fazia parte de um grande ninho em que você estava protegido da hostilidade do mundo lá fora.

∞ ∞ ∞ ∞ ∞

Desse conjunto de depoimentos relacionados com as fotografias produzidas, surge um padrão que pode ser resumido a partir de determinados parâmetros: (a) existe um fator de indução, que decorre da orientação inicial de deslocar o olhar, de se preparar para ver, de tentar uma atitude fotográfica diferenciada; (b) a partir dessa indução, diversas particularidades passam a tomar vulto na prática dos fotógrafos: a atenção se orienta para o detalhe, ou para outros elementos que possam ser vinculados à própria experiência preparatória que eles vivenciaram antes de capturar suas imagens; (c) finalmente, na autocrítica produzida sobre as imagens, os fotógrafos assumem uma postura de reconhecimento de que um processo de transformação de fato ocorreu.

Vale salientar, ainda, que nos comentários posteriores sobre o material produzido, a avaliação parece recair muito mais sobre as sensações vividas e sobre a percepção de que algo mudou, do que sobre a qualidade de forma ou de conteúdo das imagens em si. Ou seja, poucos se referem ao que fotografaram, ou mesmo como elaboraram os enquadramentos ou como

escolheram suas objetivas – o discurso incide basicamente sobre a experiência que cada um viveu. Os reflexos das mudanças nas fotografias são consequências que não são consideradas em primeiro lugar, mas acessoriamente.

De modo que é possível verificar, em todos os casos aqui relatados, a primazia de um sentimento de mudança interior e um reflexo, posterior, sobre o modo de fotografar. Para todos os participantes, primeiro o ser se modifica, se prepara, para em seguida produzir transformações no modo de ver e, finalmente, se revelar em imagens específicas.

∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞

Com o olhar contemplativo, ao abandonarmos preconceitos, estreiteza de visão e medo do outro, nossa maneira de ver o mundo se expande e se completa.

∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞

Imagen 5. Mais umas poucas palavras

Silencio e almejo escutar meu coração.

[E, no esforço de umas outras poucas reflexões, mais uma vez, questiono]:

O que contemplo? Onde encontro o que sou? Onde vivem a paz infindável e o pai e a mãe de todos nós? Como achar o caminho capaz de me levar às correntezas da percepção seminal, germinal? O mundo e meus pensamentos têm consistências próprias, suficientes para levarem-me além de mim mesma? O que sou? O que posso me tornar?

O que almejo encontrar no que contemplo?

Por que recorro às imagens, do papel e da memória, para resgatar o fio que me une ao universo?

Por que razão o ritual de contemplar fotografias me persegue como uma miragem que sempre me empurra adiante, na busca de mim mesma e da essência do que sou?

E, finalmente: Onde encontro o meu irmão?

Silencio.

∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞

Contemplar fotografias, apenas contemplar, é um alento para a alma. A mente repousa. Cochila e deixa o tempo estar. E a alma se vê livre do julgo do som, muitas vezes, estridente do martelar do pensamento. E baila numa música consonante. Encantadora.

Quando repouso na imagem, meu coração se aquieta, minha consciência fica alerta. Adentro no que vejo e num mergulho radical me afasto de um tal imã que teima em me separar de mim mesma. No fundo me encontro e me envolvo e me acolho. E me misturo. E me espalho. Estou no mundo, sou o mundo.

∞ ∞ ∞ ∞ ∞

[fig. 73]

Éramos sete: Tereza, a irmã mais velha; minha avó Inah; eu, com um cachorro por perto; Carlinhos, meu irmão do meio; Juarez, na época, meu pai; Terezinha, minha mãe, com Juarezinho no colo, o caçula dos irmãos. Éramos uma família e, como todas as famílias, formávamos um mundo particular. Particular e vasto. Tão vasto quanto o infinito.

Nessa imagem me encontro, encontro o mundo, encontro a vida, encontro o destino de todos nós. E nela, encontro meu irmão em mim.

Termino pelo começo e, novamente, questiono: qual o espaço reservado para o olhar contemplativo no contemporâneo?

Para mim, todo.



Fotografia: Acervo familiar
São Paulo, 1959

Referências bibliográficas

ADAMS, Ansel. In www.anseladams.com/winter-sunrise-sierra-nevada-from-lone-pine-1944-newly-released-as-an-archival-replica. Acessado em dezembro de 2011.

ALVES, Rubens. In <http://revistaeducacao.uol.com.br/formacao-docente/152/artigo234696-1.asp>. Acessado em fevereiro de 2012.

ARISTÓTELES. **Poética**. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Nova Cultura, 1987 (Os Pensadores).

ATLAS de Desenvolvimento Humano do Município do Recife. <http://www.recife.pe.gov.br/pr/secplanejamento/pnud2005/>. Acessado em 2011.

ATKINSON, W. W. **A Reencarnação e a Lei do Carma**, São Paulo, Pensamento, 1997.

BARILLI, R. **Curso de Estética**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

BARTHES, R. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

BERGSON, H. **Matéria e Memória**. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Martins Fontes, São Paulo, 1999.

BEZERRA, Cícero Cunha. **Compreender Plotino e Proclo**. Petrópolis: Vozes, 2006.

BRISKI, Zana. **Born into Brothels**. New York: Umbrage Editions, 2004

CARCHIA, G.; D'ANGELO, P. **Dicionário de estética**. Lisboa: Edições 70, 1999.

CARRASSAT E MARCADÉ. **Movimientos de la pintura**. Spes Editorial, S.L., 2004.

CARVALHO, O. **Apostilas do Seminário de Filosofia**. www.olavodecarvalho.org, 1995. Acessado em janeiro de 2008.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CHAUI, M. "Janela da alma, espelho do mundo". In: **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

COQUE VIVE. **Exercícios do Olhar**. Recife: Projeto Coque Vive, 2008.

CUNHA FILHO, Paulo. **Suplemento Cultural**. Recife: Cepe, 1995.

DAUSTER, Gustavo. **Yoga Sutra de Patanjali: Uma abordagem Prática**. Alto Paraíso: Editora Paraíso dos Pândavas, 2009.

DAVID LYNCH. **Águas profundas: criatividade e meditação**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2008.

DIARIO DE PERNAMBUCO. **A morada da morte**. Jornal, em 12.01.1997.

DUBOIS, Christian. **Heidegger: introdução a uma leitura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

EAGLETON, T. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS. **Mapa do Fim da Fome II**. FGV, 2004.

FINN, David. **How to look at photographs**. New York: Harry N. Abrams Inc., 1994.

FOUCAULT, M. **A Hermenêutica do Sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

.....**Ditos e escritos. Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. v. 3.

FRAYZE-PEREIRA, J. A. **Arte, dor: inquietude entre estética e psicanálise**. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

FREITAS, A. SIMÃO. **Fundamentos para uma sociologia crítica da formação humana: Um estudo sobre o papel das redes associacionistas**. Tese de doutorado, UFPE, 2005.

GAUTRAND, Jean-Claude. **Brassai - Paris**. Paris: Taschen, 2000.

GILBER, P. **Paciência de Ser**. São Paulo, Edições Loyola, 2005.

GONÇALVES, Márcia. **Filosofia da natureza**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GRANGER, Giles Gaston. **A ciência e as ciências**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1994.

HEIDEGGER, M. **O Ser e o Tempo**. Petrópolis: Vozes, 1988.

_____ **Que é isto - a filosofia? Edentidade e Diferença**.
Petrópolis: Vozes, 2006.

_____ **Que é metafísica?** São Paulo: Duas Cidades, 1969.

HIXON, Lex. **O Retorno à Origem**. São Paulo: Cultrix, 1992

HUISMAN, D. **Dicionário dos filósofos**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

INWOOD, M. **Dicionário Heidegger**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

JOHNSON, B. (Ed.) **Photography speaks: 150 photographers on their art**. New York: Aperture Foundation, 2004.

LA GRANGE, Ashley. **Basic critical theory for photographers**. Oxford: Focal Press, 2005.

LALANDE, A. **Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LANGE, Dorothea. **The assignment I'll never forget**. In: NEWHAL, Beaumont (Ed.). **Photography: essays and images**. London: Secker and Warburg, 1980.

LEGGAT, Robert . In www.mpritchard.com/photohistory/index.html. 1999.
Acessado em julho 2010.

LOGUS. **Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia**. Lisboa/São Paulo: Verbo, vol. 5, 1989.

KARR, A.; WOOD, M. **The Practice of Contemplative Photography. Seeing the World With Fresh Eyes**. Boston: Shambhala, 2011.

KOSSOY, B. "Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia". In: SAMAIN, E. **O fotográfico**. São Paulo: Jicotec, 1998.

KUPFER, Pedro. **Yoga Prático**. Florianópolis: Dharma, 2001.

MACDOWELL, J. A. **Gênese da ontologia fundamental de Martin Heidegger: ensaio de caracterização do modo de pensar de Sein und Zeit**. São Paulo: Loyola, 1993.

MAGEE, B. **História da filosofia**. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

MAUSS, M. **Manuel de anthropologie**. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1967.

MEDITAÇÃO TRANSCENDENTAL. In:
www.meditacaotranscendental.com.br/maharishi. Acessado em janeiro de 2012.

MERLEAU-PONTY, M. **O Olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

————— **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva. 1992

MIOTELLO, Valdemir e Di Camargo Junior, Ivo. **Em Busca das Chaves do Novo Humanismo: Bakhtin, o Chaveiro do Século XXI.**" *Revista de Letras Norte@mentos* 1.2 (2012). http://projetos.unemat-net.br/revistas_eletronicas/index.php/norteamentos/article. Acessado em janeiro de 2012.

MONTAIGNE, M. **Ensaios**. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

MOREAU, Joseph. **Plotino ou la gloire de la philosophie antique**, Paris, J. Vrin, 1970.

MORIN, E. **Cultura de massas no século XX**. Volume 1: Neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

MURDOCH, I. **The Fire and the Sun**: Why Palo Banished the Artists. Oxford: Oxford University Press, 1977.

NUNES, B. **Heidegger & Ser e tempo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

PACTO METROPOLITANO. Pesquisa Diagnóstico sobre a Situação das Crianças e Adolescentes em Situação de Risco Pessoal e Social na Região Metropolitana do Recife. 2004.

PAREYSON, L. **Os problemas da estética**. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. 2^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

————— **Estética: teoria da formatividade**. Tradução de Alves, E. F. Petrópolis: Vozes, 1993.

PASCAL, G. **Compreender Kant**. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

PASOLINE, Píer Pablo. **Medeia** (filme). DVD Versátil, cód. 7895233146204, 1969.

PESSANHA, J.A. Motta. **Santo Agostinho**. São Paulo: Nova Cultura, 1987 (Os Pensadores).

PIEPER, J. **Philosophie und Weisheit**. ANO II № 4 (Suplemento) Jan-Abr 98 .
www.hottopos.com/mirand4/suplem4/filosofi.htm. Acessado em 2007

PLACCO, V; ALMEIDA, L. **O coordenador pedagógico e o cotidiano da escola**. São Paulo: Edições Loyola, 2003

PLOTINO. Enéada III. 8 [30] **Sobre a natureza, a contemplação e o Uno**. Introdução, tradução e comentário de José Carlos Baracat Júnior. Campinas: Editora Unicamp, 2008.

PORFÍRIO. **Vida de Plotino e o Ordenamento de seus escritos**. Tradução direta do grego e notas do Prof. Dr. Reinholdo Aloysio Ullmann. Em: Plotino. Um estudo das Enéadas. Porto Alegre: Edipucrs, 2002.

REALE, Giovanni. **História da Filosofia Antiga**, v. II, p.147. Online.

————— **Plotino e Neoplatonismo**: História da Filosofia Grega e Romana, Vol VIII. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

RICARD, Mathieu. **Felicidade: a prática do bem-estar**. São Paulo: Palas Athena, 2007.

————— **Motionless Journey – From a Hermitage in the Himalayas**. London: Thames & Hudson, 2007.

RUSSEL, B. **Os Problemas da Filosofia**. Tradução de Jaimir Conte. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2005. Disponível em <http://www.cfh.ufsc.br/~conte/russell.pdf>

SHAMBHALA. In <http://www.shambhala.org/arts.php>. Acessado em 2012.

SAMTEN, Lama Padma. **A Roda da vida como caminho para a lucidez**. São Paulo: Peirópolis, 2010.

SCHWARTZ, Auturo. **Man Ray – the rigour of imagination**. New York: Rizzoli, 1977.

SCHOPENHAUER, A. **O mundo como vontade e representação**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

SOUZA, J. Cavalcanti. **Os Pré-Socráticos**. São Paulo: Nova Cultura. 1989. Coleção Os Pensadores.

STEIN, E. **Introdução ao pensamento de Martin Heidegger**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2011.

WALLACE, B. Allan. **Ciência Contemplativa: onde o budismo e a neurociência se encontram.** São Paulo: Cultrix, 2009.

WELLS, Liz. **Photography: a critical introduction.** London: Routledge, 1998.

WESTON, David. In www.gla.ac.uk/services/specialcollections/collections-az/hilladamson/introduction. Acessado em 2010.

ZEIS. www.recife.pe.gov.br/pr/leis/luos/soloZEIS.html, acessada em 2011.

SEEINGFRESH. In www.seeingfresh.com. Acessado em março de 2012.