



Maturacá: Para Fora e Além da Lente¹

Juliana BISCALQUIN²

Orientador Prof. Dr. Celso Bodstein

Pontifícia Universidade Católica de Campinas, SP

RESUMO

Maturacá- Para Fora e além da lente é experimentação fotográfica apoiada em tendências contemporâneas de se produzir e pensar fotografia. Empréstimo características do chamado Jornalismo Literário, o fotodocumentário constrói narrativas a partir de textos que advêm de interações intensas com a comunidade e das conversas com Deise, adolescente yanomami que acompanhou a produção do projeto. Pretendeu-se abordar temas do cotidiano, os hábitos, os costumes, os ritos. O projeto explora outro tipo de relacionamento com a verdade jornalística, em que a credibilidade das informações imagéticas não estão apenas no caráter indicial da fotografia - vestígio do real - mas, na imersão do jornalista e no seu envolvimento com o tema. Para lapidar ainda esse conceito, a diagramação também segue a linha experimental na qual a forma produz sentido.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia, Yanomami, Contemporaneidade.

INTRODUÇÃO

O projeto *Maturacá – Para Fora e além da lente* surgiu em dezembro de 2007 quando tive a oportunidade de entrar em contato com a cultura indígena yanomami. Durante o período de 40 dias de expedição, o grupo ao qual pertencia, visitou cerca de 10 comunidades ribeirinhas, exercendo trabalhos voluntários nas áreas de educação e saúde. Entre essas comunidades, estava Maturacá.

A comunidade fica a apenas vinte quilômetros do Pico da Neblina, a oito horas de “voadeira”, rio acima, partindo de São Gabriel da Cachoeira, cidade com população predominantemente indígena, a noroeste do estado do Amazonas, a 860 Km de Manaus.

A longa distância entre Maturacá e São Gabriel acaba por retardar o processo contínuo de perda de identidade, provocado, entre outros motivos, pela convivência nem sempre saudável com o Exército Brasileiro¹, pelo crescimento do alcoolismo e do índice de suicídio e pela prostituição. Em relação à cidade, esses fatores são amenizados em

¹ Em São Gabriel da Cachoeira está a 2ª e a 5ª Brigada de Infantaria de Selva.



Maturacá. A comunidade foi escolhida para o projeto por apresentar duas realidades: a da interferência e a da preservação dos costumes.

OBJETIVO

A intenção do trabalho, como fotodocumentário, é discutir, por meio das imagens e de experimentos de linguagem contemporâneos, o cotidiano, os hábitos, os costumes, os ritos, a relação com a natureza, as interferências culturais e também a miséria e a negligência em relação às comunidades indígenas como a de Maturacá.

Adotando experimentos de linguagem contemporâneos e dentro de uma proposta que não segue limites esmagadores, o projeto se dá sem nenhum estatuto. A ideia não foi produzir imagens que se tornassem reféns de centralizações específicas, ou de preocupações exacerbadas com os princípios clássicos da fotografia. O receptor não é limitado aos poucos centímetros quadrados do retângulo. É convidado a ir além. Contudo, é importante lembrar que esse descompromisso com a técnica não fez com que a qualidade do material fosse diminuída, mas sim, com que uma outra proposta de produção e recepção de imagem fosse apresentada.

Em produções como essas, o que está “fora dos padrões” como a imprecisão do foco, ou o enquadramento não é descartado, mas, ao contrário, utilizado como forma mais legítima de se retratar a realidade: o momento singular e único do “clique” fotográfico. Esse espaço fotográfico, retirado no momento do “corte” no tempo é um espaço parcial, ou seja, uma fatia pequena de realidade. Para Dubois, (1992) esse isolamento em relação ao espaço referencial alude ao que está “fora e além”. A porção excluída do enquadramento e ausente do visível fotográfico é tão importante quanto o que ela dá a ver. Isso ocorre porque há uma relação do exterior com o interior do enquadramento. A visão contemporânea sobre a fotografia compactua com Dubois e se apresenta, sob esse aspecto, como uma possibilidade bastante intimista, prazerosa e libertária de se fazer fotografia

Estabeleceu-se que o realismo puro não seria capaz de contemplar as intenções do projeto, tampouco o ideal da objetividade fotográfica, supostamente capaz de capturar “a verdade”. Entendendo-se distante de conceitos já superados que entendem a fotografia como testemunho do real, o fotodocumentário pretendeu somar cognições às imagens, preocupando-se com o que está fora dela, a fim de mostrar ao receptor, que não estava presente no momento da produção da foto, o que aconteceu e como aconteceu.

Ao se revelar as realidades as quais fotógrafa e objeto estavam expostos, por meio de outros enquadramentos, alterações de foco etc, acabou-se por dar lugar a um relato



visual mais comprometido com produção jornalística com a busca da autenticidade dos acontecimentos.

O intuito foi e é, de fato, fazer com que o receptor lembre-se de “que existe algo fora e além da lente”. É esse o percurso sugerido ao receptor: um olhar mais libertário, que não suprime sentidos, mas os amplia.

JUSTIFICATIVA

Para iniciar o processo de construção da interpretação da imagem, sabe-se que, cada receptor acaba por ativar seu próprio imaginário, formado por seus conhecimentos culturais, ideológicos, éticos e até estéticos. A definição de Juremir Machado da Silva (2006) expõe que o imaginário

“agrega imagens, sentimentos, lembranças, experiências, visões do real que realizam o imaginado, leituras da vida e, através de um mecanismo individual/grupal, sedimenta um modo de ver, de ser, de agir, de sentir e de aspirar ao estar no mundo.” (SILVA, 2006, p.12).

A forma como o receptor está acostumado a ver o indígena faz parte desse processo. Será que sabe ou consegue encontrar nos becos da mente algo para reconhecer como aldeia indígena? Nela há uma televisão? Será que é possível imaginar uma indígena, jovem, bonita, sorridente, que quer estudar e que fala muito bem o português, sem gaguejar? Será que é possível resgatar uma imagem de um indígena morrendo, ou não há como se ter referência de uma cena como essa em nenhum lugar do inconsciente?

Em prefácio para o livro de Valdir Cruz, *Faces da Floresta- Os Yanomami*, Marina Silva, ex-ministra do Meio Ambiente, diz que,

“Um índio segurando uma espiga de milho significa tanta coisa: uma relação com a natureza, um modo de viver, de alimentar-se, de trabalhar, plantar, esperar e colher. E tudo o que se vive no tempo entre a semente e o fruto”. (CRUZ, 2004, p.5)

Nesse sentido, o objetivo do projeto é fazer com que o receptor olhe para a espiga, para a etnia, para as diferenças, contra a homogeneização de visualidade que cerca a figura indígena no Brasil e fortalece um imaginário que é, entre outros predicados, falso.

O processo de produção desmedida dessas falsas imagens é fomentado pela mídia e responsável por manter uma visualidade irreal no imaginário coletivo. De maneira geral,

não há outras oportunidades para que esse imaginário excessivo de mesmices seja exercitado ou desafiado.

Acerca desse processo, Braune (2000) afirma que,

“(…) ironicamente, a contemporaneidade nos coloca diante do mesmo impasse vivido pela fotografia diante da luz- o excesso como fator destruidor. Quando nos defrontamos com o imenso acumulo de imagens a que somos submetidos, corremos o sério risco de nada vermos, da saturação tornar-se prenúncio da não absorção e metafórica e paradoxalmente, da própria escuridão”. (BRAUNE, 2000, p.136)

O “excessivo” e o “falso” são responsáveis por nivelar os valores de representação à pura indiferença, o que acaba por banalizar a representatividade indígena.

Kossoy (2001) diz que,

(...) A imagem fotográfica é o relê que aciona nossa imaginação para dentro de um mundo representado (tangível ou intangível), fixo na sua condição documental, porém moldável de acordo com nossas imagens mentais (...) A imagem fotográfica ultrapassa, na mente do receptor, o fato que representa.” (KOSSOY, 2001, p.34)

Nesse sentido, o fotodocumentário tanto contrapõe-se à mídia que acaba por sufocar o imaginário, quanto intenta colaborar com a criação de um outro com referências à experiências mais adequadas ao modo de pensamento na pós-modernidade, cuja relativização das partes constrói tramas mais complexas.

A fotodocumentalidade evidente no projeto é aquela que, de acordo com Andrade, quer, “com auxílio de olhos de estrangeiro, ver o diferente e, no diferente, a emoção de ser diferente, viajar pela própria cultura e conhecer um pouco de nós mesmos” (ANDRADE, 2002, p. 19).

Somente em virtude do modo participativo de pesquisa, em que a integração com a comunidade é premissa essencial, a captação de algumas imagens foi facilitada e o fotodocumentário exercido em sua essência.

Considerando que a associação arbitrária entre signo (fotografia, ícone) e objeto representado (a figura indígena) é capaz de construir uma simbologia, o projeto se dá apoiado em um dos alicerces da tríade da Semiologia Pierciana: a terceiridade, que refere-se à representação, à simbolização, aos significados dos signos e por fim, à reflexão.

Alicerce este responsável por permitir que, através de alternativas de representatividade não convencionais haja construção de um imaginário menos míope.

Assim, em favor de uma utilização da fotografia que ultrapasse a finalidade receptiva da imagem e que esteja engajada no valor documental que nelas se imprime é que *Maturacá- Para fora e além da lente* configura-se. Se “a fotografia reproduz ao infinito o que só ocorreu uma vez” como diz Barthes, é “repetindo mecanicamente” as imagens que esse projeto intenta reproduzir o que existencialmente vai desaparecer: a identidade de um povo.

Afinal, como conclui Sotang (2004),

“(...) aquilo que a fotografia fornece não é apenas um registro do passado, mas um modo novo de lidar com o presente(...)” (SOTANG, 2004, p.32)

MÉTODOS E TÉCNICAS UTILIZADOS

Foi utilizada uma máquina digital Nikon D-40, Sony DSC-S717 e outra analógica, Canon A-1, com filme P&B. Câmeras descartáveis também fizeram parte do projeto, porém nas mãos das crianças da comunidade. A intenção era distribuir a um grupo pequeno, que, depois de momentos de oficinas, seria orientado a produzir suas próprias imagens. Contudo, ao invés de cerca de dez crianças, como era do projeto inicial, apenas duas fotografaram. A maior parte dos textos foi escrita *in loco* a partir da vivência com Deise, jovem yanomami que acompanhou todo o processo de produção do trabalho.

DESCRIÇÃO DO PRODUTO

A primeira sequência de imagens atira o receptor em meio à aldeia. Não há inserção textual para sanar a possível curiosidade do receptor. Ela só vem mais tarde. A intenção é aproximar o receptor do momento do primeiro contato. Quando se desce da ‘voadeira’ já se está diante do choque cultural: um crucifixo meio aos adornos indígenas, penugens que cobrem o corpo vestindo short jeans.

Na introdução o texto aparece pela primeira vez. Nela relata-se o percurso até Maturacá e apresenta-se uma personagem fundamental para a realização do projeto: Deise. Jovem yanomami de 16 anos que estaria casada e grávida do segundo filho não fosse a vontade que tem de estudar. Deise fala bem o português e logo no início da viagem se propôs a acompanhar os trabalhos. São delas as explicações e muitas das falas encontradas no texto. Para a compreensão deste fotodocumentário, entender a participação de Deise é essencial. O livro é também dedicado a ela.

As justaposições, as fusões completas, os quadros e os manuscritos escaneados colaboram com a prerrogativa inicial do projeto: a forma como atribuidora de sentido. Esses recursos somaram sentido e formaram uma visualidade atípica em termos de leitura de imagem.

As seqüências justapostas ou sobrepostas são semelhantes àquelas criadas pelo cinema. Diferentemente das imagens isoladas, há uma significação horizontal, isto é, cada fotografia possui uma mínima mudança de elemento em seu próprio conteúdo, o que acaba por produzir o efeito de movimento. Por meio da sucessão dos acontecimentos, a narrativa atesta uma abordagem legítima em relação àquela realidade. O olhar que encara as imagens sequenciais vai ampliando seu conhecimento a respeito delas à medida com que percorre a página. O pequeno espaço que divide as cenas é preenchido por pensamentos que ligam cada imagem isolada ao contexto na história visual, à narrativa e à sua intencionalidade.

Com as fusões, a visualidade do receptor é ainda mais desafiada. Quando apresentado a uma série de imagens sobrepostas, dúvidas podem surgir: é a mesma imagem, foi copiada e repetida? A linha do horizonte sempre alinhada tanto confunde o receptor quanto permite a visão mais ampla do cenário. Quando há bordas, o receptor consegue acompanhar o trabalho da diagramação, pois vê as dimensões de cada fotografia, onde cada uma começa e termina e até onde foram fundidas. Quando a borda é retirada a experimentação visual é outra, outra representatividade, mais ousada, menos passiva, ligada à proposta de atentar o receptor para cenas simples do cotidiano e que resumem o modo de vida de um povo.

Sobre potencialidade de leitura da fotografia, Barthes (1980), diz que se

“(..) por um lado, uma fotografia jornalística, é um objeto trabalhado, escolhido, composto, construído, tratado segundo normas profissionais, estéticas ou ideológicas, que são outros tantos fatores de conotação; por outro lado, essa mesma fotografia não é apenas percebida e recebida, é lida(..)” (BARTHES, 1980, p.14)

E pode ser lida de diversas maneiras. O *punctum* apontado por Barthes é apenas uma delas. Contudo, apesar de saber que a recepção das imagens está subordinada essencialmente ao repertório do observador, o projeto faz com que o receptor se depare com uma disposição que o sugere seguir as imagens conforme a diagramação, construindo uma narrativa própria ao livro. Essa disposição apropria-se da lógica da leitura ocidental de texto, que começa da esquerda para a direita. Depois os olhos se veem novamente libertados para seguir os detalhes presentes na mesma fotografia.



A narrativa que compõe todo o projeto é a não linear. Uma narrativa fragmentada que passa de uma fotografia para outra seguindo as explicações de Deise, que acabam por unir as páginas como num passeio por Maturacá.

Assim, o receptor recebe uma imagem capaz de transcender em seus detalhes, de induzir a associação de ideias ativando o imaginário.

O uso das fotografias em que apareço tem concessão no reduto da contemporaneidade em que o caráter autoral é evidenciado. Algumas vezes, é possível notar a presença metaforizada, como nos manuscritos sobre as imagens em que são reveladas as escrituras do caderno de anotações da viagem.

Para Schaeffer (1996) apud Lombardi (2007), do ponto de vista da mediação, o testemunho é a função comunicacional mais importante da imagem fotográfica. Segundo o autor,

“o testemunho fotográfico é um gênero jornalístico: define-se pela inserção da imagem em uma narração quase diz verídica e que, muitas vezes, está ligada a tomadas de posição ideológicas ou éticas.”(SCHAEFFER, 1996, p.125).

O recurso utilizado para dividir o livro foi criado a partir de uma vivência legítima na comunidade. Essas páginas foram chamadas de “*Naka tira foto*”, frase dita pelas crianças quando pediam para serem fotografadas. Nelas, o receptor encontra os rostinhos miúdos dos pequenos *yanomamis* para causar a mesma sensação de interrupção vivida *in loco* durante a produção das imagens.

As fotos em preto e branco ora tentam apresentar cenas que requerem pausa e reflexão, no intento do resgate da sensibilidade, ora remetem aos bastidores.

O trabalho com as crianças foi pensado a partir do entendimento de que são capazes de construir uma narrativa visual sem os vícios a que se está acostumado. Como diz Flusser, por não fazerem parte da “programação” do “aparelho” e, dessa forma não serem caracterizados como “funcionários” do mesmo, esses pequenos fariam parte de uma abordagem a partir de olhos diferentes.

Fortalecendo essa iniciativa Silva e Nunes (2002) dizem que,

“As crianças têm algo original a dizer, socializam-se ao longo de uma relação dialógica com o mundo à sua volta de tal modo que, justificadamente, sua vivência, representações e modos próprios de ação e expressão devem constituir objetos da pesquisa social”. (SILVA e NUNES, 2002, p.22)



Ademais, em seu trabalho Borges defende a que,

“a construção de diferentes visualidades representa vias de acesso à compreensão de sociedades indígenas em suas múltiplas manifestações: construção de identidades, processos de revisão das auto-imagens, categoria de alteridade, noções de temporalidade e humanidade.”(BORGES, 2003, p.67)

O trabalho realizado com Kelly e Loiane, as duas eleitas para a experimentação, pode ser visto nas páginas espelhadas com a “galeria” de cada delas. Em poucas imagens conseguem resumir o universo em que estão imersas e a convivência com o diferente.

O livro levanta questões gerais como a da saúde infantil, do abandono e da perda de identidade. As imagens que o compõe não estão diretamente ligadas a um acontecimento momentâneo, mas a vários que acontecem diariamente, enquanto se lê o livro e nesse sentido, adquirem validade atemporal.

No momento do disparo, não há mais tempo para nada. A imagem já está ali, irremediável. Este, o momento real, o testemunho real, é o exercício do jornalismo no tocante a sua atuação. O contato com as fontes, a percepção do cenário, os elementos importantes, a distinção do que é “lugar comum” e do que é notório de se tornar público. As bonecas de plástico, os televisores, as antenas e os crucifixos. Tudo isso é prova documental e trabalho jornalístico em *Maturacá – Para fora e além da lente*.

CONSIDERAÇÕES

Foi possível, como era da intenção do projeto ainda em seu planejamento, discutir, por meio das imagens e de experimentos de linguagem contemporâneos, o cotidiano, os hábitos, os costumes, os ritos, a relação com a natureza, as interferências culturais e também a miséria e a negligência em relação à comunidade de Maturacá.

A tarefa de apresentar o indígena, sem os estereótipos comuns foi realizada a partir da utilização de uma representatividade alternativa à apresentada pela mídia ou pelos livros. O fotodocumentário mostra que as imagens são capazes de produzir narrativas próprias e, junto da forma adotada pela diagramação, as justaposições, as sequências, os desfoques etc, conseguem somar significados.

Da interação próxima com a aldeia resultou a espontaneidade dos textos e a garantia da credibilidade de um relato construído a partir das explicações e histórias nativas, contadas, sobretudo, por Deise. A experiência do trabalho com as crianças foi positiva no tocante à construção de narrativas genuínas e à vivência entre elas.



A marca da autoralidade admitiu inserções textuais de uma maneira mais livre e autêntica, fugindo da lógica da objetividade, sem, contudo, comprometer a veracidade das informações. As permissões advindas de um texto mais literário tornaram possível a construção de uma narrativa complementar às fotografias e capaz de incorporar, de forma íntima, o universo da comunidade.

A intenção de provocar questionamentos e revisões imagéticas no imaginário do receptor está resguardada nas páginas com diagramações não óbvias, inserções de manuscritos ou ainda com imagens não muito claras. A resposta a essa iniciativa é variável a cada receptor podendo ser eficaz no sentido de provocar sensações e ineficaz em relação ao estranhamento e a aversão, sem compreensão.

Por mais que essa forma alternativa de se produzir fotografia ainda não tenha encontrado seu lugar na grande mídia impressa, seu mérito não pode ser ignorado pois, como diz Cajouille, “faz-se um exame salutar daquilo que está em risco quando a fotografia se apropria de si mesma para confrontar o mundo contemporâneo e submetê-lo ao questionamento”.

A propósito do questionamento, uma conclusão legítima em relação a produção deste fotodocumentário foi a tomada de consciência de como, de fato, uma produção como essa é incapaz de fazer com que o processo de perda de identidade yanomami seja barrado. Contudo, há um esforço por meio das imagens de fazer com que a etnia original desapareça com mais dignidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Leonel Azevedo de. REBEJ. Revista Brasileira de Ensino de Jornalismo. **Ensinar as práticas a partir da Teoria do Jornalismo: uma proposta pedagógica**. Brasília, 2007.
- ANDRADE, Rosana de. **Fotografia e antropologia: olhares fora-dentro**. São Paulo: Estação Liberdade, EDUC, 2002.
- ANDUJAR, Claudia. **Yanomami: A Casa, a Floresta, o Invisível**. São Paulo: DBA, 1998.
- BARAZAL, Neuza Romero. **Yanomami: Um povo em luta pelos direitos humanos**. São Paulo: Edusp, 2001.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. São Paulo: Nova Fronteira, 1980.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. São Paulo: Nova Fronteira, 1980.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1979.
- CRUZ, Andujar. **Faces da Floresta: os Yanomami**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- DUBOIS, Philippe. **Ato Fotográfico e outros ensaios**. São Paulo: Papyrus, 1994.
- FOIRN, Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro. **Povos Indígenas do Rio Negro: uma introdução a diversidade socioambiental do noroeste da Amazônia brasileira**. Manaus: FOIRN, 2006.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ateliê, 2001
- KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na trama Fotográfica**. São Paulo. Ateliê Editorial, 1999.



LOMBARDI, Kátia Kallak. **Documentário Imaginário**. Novas potencialidades na fotografia documental contemporânea. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2007 [tese de mestrado]

NOVAES, Silvia Caiuby, **8 x Fotografia: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

RICUERO, Carlos Leonardo. **O ver e o olhar**. Ecos Revista, Pelotas, 2004.

Folha de São Paulo. Editorial, 8 jun. 2008.

ROCHA, Jan. **Haximu: o massacre dos yanomami e suas conseqüências**. São Paulo: Casa Amarela, 2007.

SILVA, A; MACEDO, A; NUNES, A. **Crianças Indígenas: ensaios antropológicos**. São Paulo: Global, 2002.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Universidade do Oeste de Santa Catarina, Chapecó: Grifos, 2000.

Páginas consultadas na Internet:

BLENKINSOP, Philip. **Nepal**. Disponível em:

http://www.lightstalkers.org/galleries/contact_sheet/35. Acesso: 3 set 2008

<http://premiofotojornalismo.visao.pt/2008/04/10/philip-blenkinsop-2/>. Acesso em 30 out 2008

BRAUNE, Fernando. Disponível em:

<http://umpostalparaumamigo.blogspot.com>. Acesso: 21 out 2008

CAJOULLE, Christian. Disponível em:

http://www.photosynt.net/ano2/03pe/ideias/39_caujolle/index.htm. Acesso em 15 ago 2008

HARVEY, David Alan. **Tell it like it is**. EUA: 2007. Disponível em: <http://davidalanharvey.com/>.

Acesso em: 3 set 2008.

KOUDELKA, Josef. **Chaos**. Magnum Photos. Disponível em:

http://www.magnumphotos.com/Archive/C.aspx?VP=XSpecific_MAG.PhotographerDetail_VPage&pid=2K7O3R135R3G&nm=Josef%20Koudelka. Acesso: 3 set 2008

MAGNUMPHOTOS. **Agência de fotografia**. Disponível em

<<http://www.magnumphotos.com/>>. Acesso em: 12 set 2008.

Filmografia:

BRISKI, Zana; KAUFFMAN, Ross. **Nascidos em Bordéis**. Índia/EUA: Focus Filmes, 2004.

PAPPIANI,, Angela M; CORDEIRO, Silvio; Rito de Passagem. Brasil: Ideti, 2004.

PAULA, Marcelo de; **Karajá- o filme**. Brasil: Código Solar, 2006.