

Dissertação de Mestrado

O vento veio e falou comigo:
reflexões sobre o eu e o outro no contexto amazônico

Daniel Mira

O vento veio e falou comigo:
reflexões sobre o eu e o outro no contexto amazônico

Dissertação de Mestrado

O vento veio e falou comigo:
reflexões sobre o eu e o outro no contexto amazônico

Daniel Mira de Carvalho

ORIENTAÇÃO

Célia K. Matsunaga Higawa



Universidade de Brasília | PPG - Design

Linha de Pesquisa: Design de Informação e Interação

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

MC331v Mira de Carvalho, Daniel
O vento veio e falou comigo: reflexões sobre o eu e o
outro no contexto amazônico / Daniel Mira de Carvalho;
orientador Célia Kinuko Matsunaga Higawa. -- Brasília, 2018.
185 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Design) --
Universidade de Brasília, 2018.

1. Amazônia. 2. comunidades tradicionais. 3. experiência
de transformação. 4. processos etnográficos. 5. processos
fenomenológicos . I. Kinuko Matsunaga Higawa, Célia ,
orient. II. Título.

DANIEL MIRA DE CARVALHO

**O VENTO VEIO E FALOU COMIGO: REFLEXÕES SOBRE O EU E O
OUTRO NO CONTEXTO AMAZÔNICO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Design.

Aprovada em 27/07/2018

BANCA EXAMINADORA



Célia Kinuko Matsunaga Higawa - FAC/UnB



João Miguel Manzóllilo Sautchuk - DAN/UnB



Rogério José Camara - DIN/UnB

Resumo

Nesta dissertação apresento reflexões sobre a experiência de transformação do pesquisador a partir do contato com comunidades tradicionais ribeirinhas do Rio Tapajós em Alter do Chão, Pará. Foram encontros que ocorreram durante expedições à aquela região da Amazônia e resultaram em um reposicionamento da visão de fotógrafo, artista e designer. Entendendo o lugar de fala do pesquisador, faço ponderações acerca dos processos fenomenológicos e etnográficos como pontes de composição e escuta no cenário da arte e do design contemporâneos. Nesse âmbito, as buscas de elucidação avançam por meio da experiência do viajante pesquisador, bem como o seu diálogo com o meio, dando ênfase aos anciãos da comunidade e sua relação com o rio e a floresta. Propondo, assim, possíveis diálogos composicionais com os meios e integrando as linguagens e os métodos à experiência. O resultado tem como possível argumento uma reflexão acerca do desenvolvimento (caminhar) da imagem poética como acesso ingênuo na dimensão do outro. Situo assim a necessidade de análise crítica do momento contemporâneo e da visão de experiências com o outro nos contextos que nos competem, nesse caso a Amazônia.

Palavras chave:

Amazônia, comunidades tradicionais, experiência de transformação, processos etnográficos e fenomenológicos .

Abstract

In this dissertation I present reflections about the experience of transformation of the researcher from the contact with traditional communities Ribeirinhas of Tapajós River at Alter do Chão, Pará. During the expeditions to this region of the Amazon, it was possible to reframe the vision of photographer, artist and designer. Understanding the place of speech of the researcher, I make considerations about the phenomenological and ethnographic processes as bridges of composition and listening in the scene of contemporary art and design. In this context, the search for elucidation advances through of the researcher, as well as his dialogue with the environment, emphasizing the elders of the community and their relationship with the river and the forest. Therefore, was possible to observe compositional dialogues with the media and integrating the languages and the methods to experience. The result is a reflection about the development (walking) of the poetic image as a naive access in the dimension of the other. Thus, I bring the need for a critical analysis of the contemporary moment and the vision of experiences with the other, in the contexts that compete us. In this case the Amazon.

Key words:

Amazon, Traditional communities, transformation experience, ethnographic processes and phenomenology.

Lista da Figuras

Prefácios

- 1 DANIEL MIRA, a mata e o silêncio.
- 2 DANIEL MIRA, movimento perpetuo

Vol. 01

- 3 Shi k'ó desenho do Mestre Zen e o Tigre
- 4 DANIEL MIRA, sem título
- 5 KANDINSKY, sem título (||| ABSTRACT ||| SOTHEBY'S)
- 6 KAZEMIR MALEVICH, Suprematismo série 34 DESENHOS
- 7 KANDYNSKY, estudo do movimento e do corpo
- 8 DANIEL MIRA, sem título
- 9 DANIEL MIRA, série de observações fotograficas, sem título
- 10 DANIEL MIRA, Comunidade do Jarí, altar religioso
- 11 DANIEL MIRA, primeira visita as comunidades ribeirinhas. Comunidade do Jarí
- 12 DANIEL MIRA, sem título

Vol. 02

- 13 DANIEL MIRA, distancias do Rio I
- 14 CLAUDE LÉVI-STRAUSS, indigena amazônia. Acervo Musée du Quai Branly
- 15 Les demoiselles d'Avignon, 1907. Pintura de Pablo Picasso
- 16 Mascara Ritual do Demônio da doença (Mahacola-Sanni-Yaksaya). Sri Lanka.
- 17 Capa da revista: O Cavaleiro Azul
- 18 Obras etnográficas Kandinsky, La Vie Mélangée
- 19 KANDINSKY: Pequenas palavras 11 (Small Worlds XI) 1922
- 20 SHO: caligrafia poética japonesa.
- 21 DANIEL MIRA: Medidas de transferência.
- 22 CLAUDIA ANDUJAR: Sonho verde azulado.
- 23 CLAUDIA ANDUJAR: Série Marcados
- 24 PIETER HUGO: Gadawan Kura” como são conhecidos na Nigéria.
- 25 ROBERTA CARVALHO: Projeto Symbiosis
- 26 ROSEMBAUM: tribo Yawanawa

- 27 ROSEMBAUM: tribo Yawanawa
- 28 DANIEL MIRA: Reflexões sobre o ato
- 29 ANDY GOLDSWHORTY: Leaning into the Wind
- 30 RICHARD LONG: Um Círculo em Huesca, 1994
- 31 RICHARD LONG: River Avon Mud Circle em M-Shed Bristol.
- 32 RICHARD LONG: River Avon Mud Circle em M-Shed Bristol.

Vol. 03

- 33 e 34 Daniel Mira: Reflexões da janela. O Rio corre ou eu corro?
- 35 Daniel Mira: Observações topofilicas, meus embrulhos
- 36 Daniel Mira: Florestas em movimento. Há que se debruçar.
- 37 Daniel Mira: Observações topofilicas da floresta. Principios da correspondência
- 38 Daniel Mira: Reflexões, tombo I
- 39 Daniel Mira: Reflexões, tombo II

Agradecimento

Agradecer é quase um ato de redenção ao outro, que assim seja e que todos que de alguma forma participam das minhas experiências se sintam contemplados .

Aqueles que diretamente participaram desta pesquisa.

Célia, pela coragem de acreditar no próximo

Carol, por estar sempre ao meu lado

Victor, por ser meu grande irmão

ao time do NOUS por me ajudar a crescer

FIGURA 01:

Daniel Mira,
a mata e o
silêncio.

ÍNDICE

Prefácio

Um breve passo

Vol.01 | O explorador e o passageiro

A bagagem

Eidos e o Tao

A visão Zen: oriente e ocidente

O simbólico (conversas com Wassily Kandinsky)

Gramática da criação

As modulações

Visão da janela

A exploração visual

O vazio especulativo do explorador

Vol. 02 | O ouvinte viajante

Experiência etnográfica

Kandinsky e a etnografia

Outros artistas etnógrafos

As linguagens gráficas

A experiência fenomenológica

A imersão fenomenológica

Vol. 03 | O eu, o outro e o silêncio

A fenomenologia poética

A floresta e a imagem poética

O rio

Considerações finais





Um breve passo

Introdução

O efêmero do olhar, há que ser sincero os termos são imagens e delas vemos o ato. Explorar, em um sentido de investigar, sobressai o ímpeto humano de encontrar seus pedaços e remontar a si mesmo. Passa diante do verbo uma sensação de crescimento, sem muitas vezes perceber quantos galhos quebramos nessas aventuras. Dizer que sempre foi assim, abster-se das rupturas e lastros históricos do explorador seria negligenciar o passado e tantas cicatrizes. Mas todo viajante foi um dia explorador. Quando pequeno, navegava sua imaginação a explorar todos os confins da galáxia, pronto para trazer seus troféus. Eu sou (o viajante) assim e mesmo crescido, me sinto ainda pequeno. E na ânsia de achar, quebrei e ainda continuo quebrando muitos galhos pela imensa ansiedade de ver.

Como artista e pensador, se temos apego ao passado, “a filosofia da poesia deve reconhecer que o ato poético não tem passado”. (BACHELARD, 1993, p.183). Não há de haver divisas, a experiência poética se sobressai “a imagem poética é um súbito relevo do psiquismo, relevo mal estudado nas causalidades psicológicas secundárias.” (BACHELARD, 1993, p.183). Não são divisas, mas aquilo que queremos, pensamos, sentimos e somos, se modela em sobressaltos contínuos. Nossa segurança no percurso se forma com aquilo que, de certa forma, harmoniza com os limites de nossa própria paisagem. Não é sobre ressaltar algo ou achar fronteiras imaginárias na experiência do ser, mas apenas vivê-las.

Ao contrário de procurar senti-la, busca-se, na maioria das vezes, apenas registrar aquilo que se vê. Assim como um registro factual que fazemos em nosso dia a dia, nas viagens, o perceptível é o novo para o explorador (viajante) e o ordinário para o habitante local.

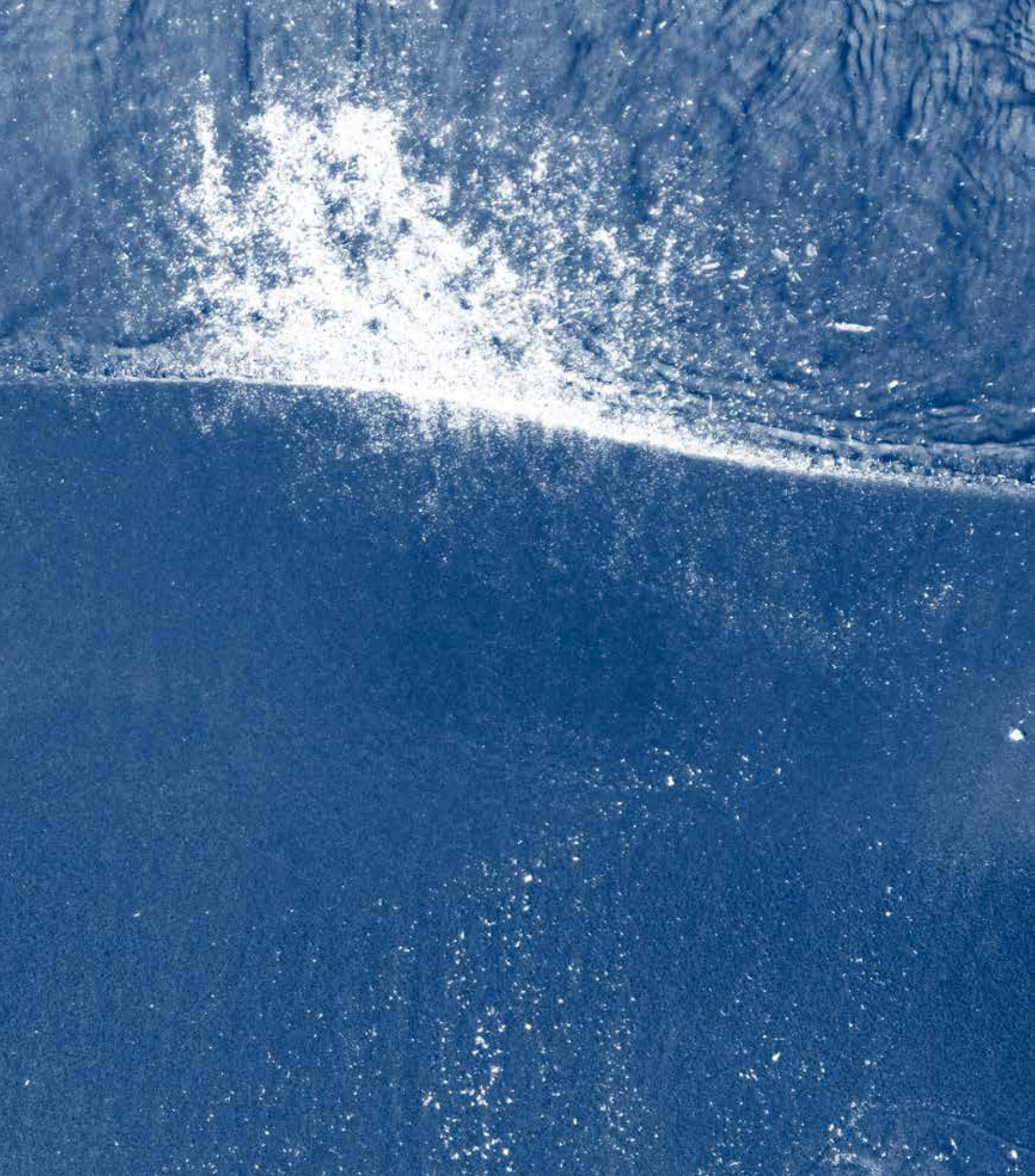
Não se trata, nesse instante, de tentar direcionar a fala, mas de entender o lugar do viajante. Inserir-se ou pertencer são caminhos no tempo e espaço, em que o andarilho sugere percursos e paradas. Nas andanças o pensamento se distrai, busca a lógica já conhecida e muitas dúvidas aparecem: é possível propor a criação imagética que contém nosso referencial cultural e contrapor - sem violentar - o contexto da realidade vivida por populações tradicionais? De que maneira nos tocamos? Onde um ser encontra o outro? Foi a partir do primeiro contato com a realidade amazônica, realizado no ano de 2016, que algumas indicações desse caminho foram surgindo. A ideia partiu de três aspectos da imersão imagética: observação, contemplação e reflexão.

Em muitas circunstâncias, falar de metodologias para experiências de criação pode esbarrar em pontos fundamentais como a liberdade de discurso, descontaminação e autoria. Assim, a escolha das metodologias para experiência criativa se torna uma tarefa valiosa e duvidosa ao mesmo tempo. No âmbito de projetos sobre criatividade que envolvem os campos sociais e culturais, as metodologias podem ser restritivas ou abrangentes demais. Nesse contexto, a fenomenologia e a etnografia podem contribuir para avaliações de caminhos interpessoais, onde o autor se torna ouvinte e os indivíduos e contexto pesqui-

sados se tornam os condutores da fala. Uma espécie de imersão criativa, na qual o agente atua integrando seu imaginário de maneira coletiva e cuja autoria se torna ponto de vista de uma grande imagem do espaço e tradição. O autor ouvinte se integra, buscando pontos de vista híbridos, abertos e em estado sensível à experiência. Dando vida a um trabalho coletivo, no qual, apesar do recorte de olhar de quem vê, a trajetória conta com a comunicação no sentido de comungar.

Nenhuma criatura vive meramente só sua pele; seus órgãos subcutâneos são meio de ligação com o que está além de sua estrutura corporal, e ao qual, para viver, ele precisa adaptar-se, através da acomodação e da defesa, mas também da conquista. A todo momento, a criatura viva é exposta aos perigos do meio que a circunda, e a cada momento precisa recorrer a alguma coisa nesse meio para satisfazer suas necessidades. A carreira e o destino de um ser vivo estão ligados a seus intercâmbios com o meio, não exatamente, mas sim de uma maneira mais íntima. (DEWEY, 2010. p.75)

A autoria da experiência criativa talvez nos conecte a outros aspectos da razão humana. Quando mesclamos a experiência de forma integral, que Dewey chama de singular, a fonte de acesso metodológico dificilmente poderá separar da análise dos aspectos de contexto, contato, sensações, sentimentos e pensamentos daquele que vive a experiência. A transversalidade das experiências e conhecimentos gerados dificilmente conseguem isolar um campo de conhecimento para análise. Do ponto de vista da ciência antropológica, o acesso à experiência, como mecanismo de entendimento e compreensão cultural, pode ser repensado. E, talvez nesses momentos, a transversalidade interdisciplinar surja como um mé-



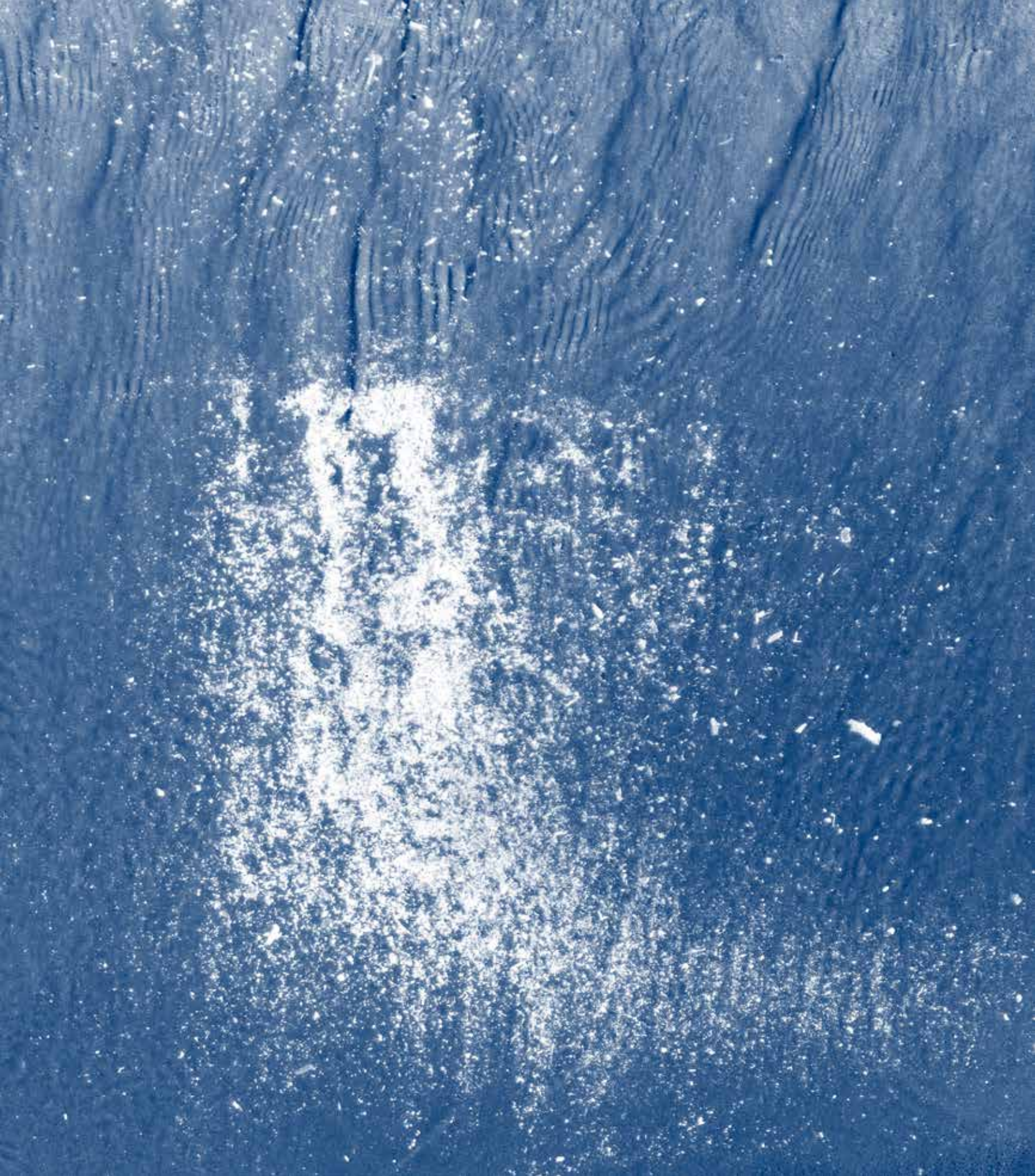


FIGURA 02:
Daniel Mira,
movimento
perpetuo

todo possível. Segundo o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, no momento, até mesmo a visão antropológica dos saberes necessita de reflexões acerca da sua própria fala científica, quando diz:

“estimamo-nos felizes (enquanto teóricos) quando os indígenas mostram um desdém olimpiano pela prática da auto interpretação, e um interesse ainda menor pela cosmologia e pelo sistema. A ausência de interpretação nativa tem grande vantagem de permitir a proliferação de interpretações de tal ausência, e o desinteresse pela arquitetura cosmológica permite a construção de belas catedrais antropológicas onde as sociedades estão ordenadas conforme a sua maior ou menor disposição à sistematicidade. Em suma, quanto mais prático o nativo, mais teórico o antropólogo. (VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo 2015. p.46)

Viveiros de Castro aponta, entre uma série de questões, a necessidade de diversificação das análises “estruturais” da cultura humana. Sua multiplicidade de valores implica em um reposicionamento não só dos métodos, mas talvez do olhar. Em suma, pesquisas acerca da cultura podem e necessitam de análises híbridas, nas quais o observador e observado participam de um ato dialógico. A etnografia, como metodologia investigativa, vem se ampliando como possibilidade de intersecção de conhecimento entre a cultura, suas falas e a sociedade. No âmbito antropológico, no qual emergem muitas das bases da etnografia, habitam discussões acerca desta possibilidade de “escuta” do meio cultural para ponderar questões do comportamento humano. A etnografia, conforme afirma Michael Hoey, é muito mais do que um relato sobre uma cultura, trata-se de uma pesquisa

qualitativa provida de detalhes e análises profundas do dia a dia e práticas de determinado grupo social. É uma tentativa de interpretar uma cultura, conforme o antropólogo Clifford Geertz afirmava ainda na década de 70.

No que se refere a intersecção entre a experiência criativa e etnografia, podemos visualizar cada vez mais como um pensamento “imantador” de métodos, processos e conceitos. Nesse ambiente, a etnografia pode contribuir de forma relevante como um delimitador e conector de acesso aos comportamentos, suas significações e repercussões histórico-sociais. A etnografia, assim como a experiência criativa, trata de questões relativas à cultura humana. Sua intersecção, passa pela afirmação de Dewey, “o que é feito e o que é vivenciado, portanto, são instrumentos um para o outro, de maneira recíproca, cumulativa e contínua.” (DEWEY, 2010. p.75) Nesse sentido, a experiência parece ser provedora de cultura e, ao mesmo tempo, recebedora da mesma, tendo na etnografia um caminho aparentemente estruturado. O autor etnógrafo pode, através da experiência, contribuir na escuta e na fala, integrando o agente à sua própria imersão imagética.

Atualmente, diversas ciências se transversalizam e buscam outras fontes de integração às práticas do conhecimento. Áreas como antropologia, design, sociologia, filosofia, artes visuais e outras, integram seus saberes a fim de encontrar novas faces de conhecimento e soluções para suas necessidades. A antropologia, por exemplo, tem se integrado aos campos de pesquisa visual, como uma fonte de abertura a outras interpretações e conhecimentos simbóli-

cos de suas análises culturais. Neste âmbito, o que hoje se chama de antropologia visual busca, através das práticas fotográficas e cinematográficas, algumas portas de acesso ao estudo iconográfico¹.

O tema da imagem ganhou, nas últimas décadas, lugar central nas reflexões antropológicas. A imagem propicia à antropologia uma conexão com o cinema de ficção, documentário, a fotografia, a cultura visual, a arte e o teatro, construindo um campo fértil de comunicação com as chamadas formas expressivas. (GONÇALVES, Marco. 2016. p. 19)

Nesse sentido, a fenomenologia de certa forma, busca a experiência *in natura*, ou seja, aquele que apreende o fenômeno em sua essência, vivenciando parte do saber implícito no tempo e espaço circunstanciais. O fenômeno advindo da presença existencial no mundo colaboraria para a experiência social. Diante das circunstâncias, o pesquisador fenomenológico se adentra ao objeto pronto para escutar e compor com o ser que habita o tempo e o espaço, o seu momento a priori. A fenomenologia, como processo de pesquisa integra não só o ponto de vista das “coisas” em seu contexto existencial mas também das relações que esta existência implica e por vezes além até mesmo do observador. Como Edmund Husserl aponta, “o eu que vive, este objeto, o homem no tempo mundano, esta coisa entre as coisas, etc., não é nenhum dado absoluto; por conseguinte, também

1 i-co-no-gra-fia (sf) 1 Conhecimento da representação de imagens. 2 Arte e técnica de representar por imagens. 3 Descrição de imagens. 4 Material visual que documenta todas as civilizações. 5 Conjunto de imagens relativos a determinado assunto. 6 Conjunto de fotografias de pessoas ilustres. 7 Seção de biblioteca destinada à organização, descrição e arquivo de material visual. Fonte: <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=xRo4Q>

o não é a vivência enquanto sua vivência.” (HUSSERL, 2008 p. 24)

A experiência, advinda do fenômeno como aspecto que suscita pontos de vista de aproximação e composição, aponta para caminhos de pesquisa onde o imaginário se inscreve. Nesse sentido a contribuição da fenomenologia na experiência conduz para o que Gaston Bachelard chama de imaginação poética. Não só pelas suas premissas mas principalmente pela necessidade íntima do ser falante e de aprofundamento no simples: “A imagem poética transporta-nos a origem do ser falante”. (BACHELARD, 1989 p.7).

A representação do espaço, antes vinda da experiência do autor e sua bagagem, pode, nesse contexto, contaminar-se com o imaginário do outro. É o ato de comungar, não somente seu relato, mas o de encontrar na experiência com o outro um lugar de composição. Como Martin Buber aponta, “o experimentador não participa do mundo: a experiência se realiza “nele” e não entre ele e o mundo.” (BUBER, 1974 p. 16). Algo que implica no fenômeno compartilhado, que contamina e contaminado. O pesquisador é, além de tudo, um experimentador, onde o fenômeno reduz suas deduções à simplicidade e irrelevância crítica do imaginário poético. As pretensões do viajante, antes de explorador, agora apontam para um diálogo com o EU, como relata Buber e já está em relação ao outro. Direcionando a dimensão desse contexto como um espaço de composição com o pesquisador, onde o ribeirinho, a floresta e o rio, de alguma forma, habitam não só o imaginário, mas também a transformação deste autor.









Referencial Bibliográfico

BACHELARD, Gaston. **A poética do Espaço**. SP: Martins Fontes, 1993.

BARNES, Jonathan. **Filósofos pré-socráticos**. Tradução de Júlio Fischer.
SP: Martins Fontes, 1997.

BORNHEIM, Gerd. - **Os Filósofos Pré-Socráticos**. SP: ED. Cultrix 1998

BUBER, Martin. **Fu e Tu**. SP: Centauro, 2001.

DEWEY, John. **A arte como experiência**. SP: Martins Fontes 2010

– **Experiência e Natureza**. Pensadores. SP: Editora Abril 1974

GONÇALVES, Marco **A experiência da imagem na etnografia**, 2016

HUSSERL, Edmund. **A idéia da Fenomenologia**. RJ: Edições 70, 2008.

KANDINSKY, Wassily. **Ponto, linha, plano**. SP: Edições 70, 2015.

– **Gramática da criação**. SP: Martins Fontes, 1996.

– **Espiritual na Arte**. SP: Martins Fontes, 1996.

– **Curso da Bauhaus**. SP: Martins Fontes, 1996.

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. Lisboa: Editora Calouste, 2001.

RIBEIRO, Darcy. **O povo Brasileiro - A formação e o sentido do Brasil**.
SP: Editora Global, 2014.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. SP: Cosac Naif, 2010.

PLATÃO. – **Ion** – SP: Editora Autêntica, 2011.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo, **Metafísicas Canibais**, SP: Cosac Naify, 2015.



vol 01

O explorador e o passageiro

Vol. 01

A bagagem

Nunca fui bom em arrumar as malas. Sempre coloquei muitas coisas na bagagem, levei livros que não li, fitas cassetes que não escutei e roupas que não usava. Mas tudo estava ali, garantindo uma experiência essencialmente minha. Era preparar-se para o inusitado, para o horizonte além do seu, o que é encantador e ao mesmo tempo assustador. Caminhar não apenas com os pés, mas com a alma. O fazer e desfazer é por demais enriquecedor; nossas malas podem ser nós mesmos. Assim, aqui apresentar o que em resumo são as origens do meu pensamento, é também uma tentativa de não exceder na bagagem desse pequeno e singelo passageiro.

Eidos e o Tao

SÓCRATES — Agora imagina a maneira como segue o estado da nossa natureza relativamente à instrução e à ignorância. Imagina homens numa morada subterrânea, em forma de caverna, com uma entrada aberta à luz; esses homens estão aí desde a infância, de pernas e pescoço acorrentadas, de modo que não podem mexer-se nem ver senão o que está diante deles, pois as correntes os impedem de voltar a cabeça; a luz chega-lhes de uma fogueira acesa numa colina que se ergue por detrás deles; entre o fogo e os prisioneiros passa uma estrada ascendente. Imagina que ao longo dessa estrada está construída um pequeno muro, semelhante às divisórias que os apresentadores de titeres armam diante de si e por cima das quais exibem as suas maravilhas. (PLATÃO, 1997 p. 266)

As questões da imagem sempre foram centrais em minhas reflexões. No âmbito psicológico, filosófico ou artístico, o acesso a ideia pode revelar serem falsas ou verdadeiras. Assim como nas fogueiras dos sentidos, na visão de Platão ou nos apontamentos abstratos do Taoísmo. Na maioria das vezes o que concebemos da imagem parte de diversos aspectos e pontos de vista.

*Tao gera o Um.
O Um gera o Dois.
Dois gera o Três.
O Três gera todas as coisas.
Atrás de todas as coisas há escuridão
e elas tendem para a luz,
e o fluxo da força dá-lhes a harmonia.
(WILHELM, 2008. p. 81)*

Os antigos pré-socráticos foram alguns destes pensadores ocidentais que se debruçaram sobre as percepções da vida por meio da filosofia natural. Parmênides, filósofo grego que participou da escola pitagórica, onde foi instruído por Ameinias, traz em seu poema da natureza, reflexões do ponto de vista simbólico, filosófico e científico através da imagem. Da Natureza, Parmenides:

*...como a terra e o sol e a lua
e o éter que a tudo é comum e a Via-Láctea e o Olimpo
extremo e o calor ardente dos astros forçados a nascer.
(SANTOS, 2000. p.27)*

O trecho exercita a reflexão metafísica, integrando as tradições do panteão grego ao pensamento científico. Muitos destes filósofos encontram no pensamento reflexivo e na imaginação simbólica de suas culturas, chaves para o exercício de reflexão e imaginação pelas expressões da Natureza. Outro filósofo pré-socrático, de nome Xenófanes, versa em “Sobre a Natureza”:

*29 — Tudo o que nasce e cresce é terra e água.
30 — O mar é fonte da água, fonte do vento.
Pois nem das nuvens (surgiria a força do sopro do vento) sem o mar
imenso; nem o curso das águas, nem as chuvas celestes;
no mar imenso nascem as nuvens, os ventos e os rios.
31 — O Sol balançando-se sobre a Terra e esquentando-a.
32 — O que chamam de íris, não é mais do que uma nuvem
segundo sua natureza, púrpura, escarlate e verde-amarela.
33 — Nascemos todos da terra e da água. (BARNES, 1997. p. 115)*

Xenófanes¹ expõe reflexões nas quais a experiência está implícita na percepção, e o acesso à imagem parece se dar como John Dewey afirma em suas falas sobre a experiência como acesso às ideias: uma espécie de fusão do sentir com o *animus*², ou seja, a mente e os sentimentos se fundem em uma percepção da Natureza, algo como uma ponte da Psique para Nous na concepção Grega. Dewey, observa que os deslocamentos modernos acerca da experiência isolada nas galerias de arte retiram parte da experiência da obra do expectador. O sentir, através de sentidos físicos, psicológicos e intelectuais, participam da experiência absorvendo também no que lhe está implícito. Para Dewey, a experiência é um alinhamento do indivíduo integral com o fenômeno. Nesse emergir do fenômeno, a experiência pode ser um caminho que vai de encontro à essência da imagem. Na visão Platônica, de Eidos³ (Nous) ou Imago⁴ no latim, deriva a imaginação, magia e imagem. Nesse sentido, a ima-

1 Um dos mais longevos filósofos pré-socráticos, Xenófanes, nasceu entre 580 e 577 a.C. e continuava escrevendo aos 92 anos de idade; deve, por isto, ter morrido por volta de 460 a.C. Rapsodo, declamava os seus versos em todas as cidades da Grécia. Abandonou sua cidade natal, Colofón, aos vinte e cinco anos, e não se fixou em nenhum outro lugar, embora parece que se tenha demorado algum tempo na Eléia e em algumas cidades da Sicília. Escreveu exclusivamente em versos, e tornou-se famoso tanto por seus ataques aos poetas e filósofos, como também por suas próprias doutrinas filosóficas. (BORNHEIM, 1998 p. 31)

2 Animus, -i, subs. m. 1) Princípio pensante (em oposição a corpus e anima), espírito, alma (Cíc. Tusc. 1, 80). Daí: 2) Coração (como sede da coragem, do desejo, das inclinações e das paixões), vontade, desejo, ânimo (Cíc. Marc.8). 3) Sede do pensamento, pensamento, inteligência (Cíc. De Or. 3, 67). Onde, na língua poética: 4) Caráter, condição, natureza (Verg.G. 2, 51). (FARIA Ernesto, 1962 3ª edição)

3 Realmente, a condição humana implica a faculdade de compreender o que denominamos ideia, isto é, ser capaz de partir da multiplicidade de sensações para alcançar a unidade mediante a reflexão (logismói). É reminiscência (anámnesis) do que nossa alma viu (eíden) quando andava na companhia da divindade, desdenhando tudo a que atribuímos realidade na presente existência, alçava a vista para o verdadeiro ser. (PLATÃO. Fedro. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Ed. Ufpa, Belém, 2011.)

4 Imago, imaginis, (f.). Imagem, representação, forma, imitação, cópia, sombra. Fantasma, visão, sonho. Ideia,

gem e a experiência estariam interligadas. A imagem passa a ser tanto do observador quanto do observado e ambos comungam da experiência e contemplariam o imaginário.

Não há limite para a capacidade de a experiência sensorial imediata absorver em significados e valores que em si e por si - isto, em termos abstratos -, seriam designados como “ideias” e “espirituais” (DEWEY, 2010 p. 99)

No Taoísmo chinês, Lao Tzu corrobora com a visão oriental, em que a imagem tem suas reflexões baseadas no Tao (muito similar ao mundo das ideias Platônico) como aquele que impulsiona a experiência ativa e receptiva. As duas forças contemplam simbolicamente a luz e as sombras no âmbito essencial.

Essas duas forças primordiais das quais nasce, como terceiro termo, o mundo visível, são o céu e a Terra, o Yang (força clara) e o Yin (a força escura), a série positiva e negativa, o temporal e o espacial, em suma, os opostos de que se origina o respectivo fenômeno. O céu e a Terra são comparados a um instrumento de sopro, do tipo flauta. O instrumento mesmo é o vazio, mas o sopro faz brotar dele sons e, quanto mais é soprado, maior a variedade de sons produzidos por ele. Todas as melodias infinitas surgem em sequência interminável, mas são captadas pelo instrumento, que por si só não é som. A flauta é a Terra; o sopro o céu. Quem, no entanto, produz o som? Quem é o tocado dessa flauta mágica, de onde brota esse mundo colorido? Em última análise, é o Tao. (WILHELM, 2008. p. 133)

pensamento, recordação. Retrato, máscara (de cera para representar, em cerimônias fúnebres, os antepassados). (REZENDE, e BIANCHET, 2014 p.5993 - Edição Eletrônica)

Como reflexão acerca da cultura e pensamento filosófico, o Tao assim como o idealismo platônico, que nos conduz em direção à experiência como um acesso ao Imago ou Eidos, são atribuídas como prática de vida, uma espécie de consciência contínua.

“O homem e o tigre formam uma unidade. Por que, sendo tão fiéis companheiros, seus corações e aspectos tanto diferem? O pensamento em sonho vagueia, confuso. O vento sacode pinheiros e portais. Só muito tarde na vida se alcança Um aspecto satisfeito e sereno.” monge ch’an Chiao-yin Wu-i,1334 (BRINKER, 1995. p. 72)



FIGURA 3

Shi K'o desenho do Mestre Zen e o Tigre

A visão Zen: oriente e ocidente

Pela filosofia oriental do Zen, a visão externa, mecânica e egoísta, se limita a enxergar apenas com os olhos. Neste âmbito, buscar ver o mundo através de nossos sentimentos, descobrindo a compreensão mais sutil da imagem se dá através da experiência. Trata-se de um processo que se estrutura na percepção latente do mundo das ideias, dos sentimentos (psicológico) e físicos, tornando a experiência comungada e com uma visão “colaborativa” entre os seres. Não se trata de intelectualizar a experiência buscando nela o acesso às coisas e delas extrair nossas necessidades. A visão dessas tradições implica que a experiência é, em essência, o estar presente. Um estado de consciência para com o fenômeno, não elegendo a mente como ponte única, mas sentimentos, sensações, intuições entre outros saberes. O Zen, como outras tradições, aponta na experiência uma possibilidade de conexão entre o indivíduo, o contexto e o outro. Tornando as possibilidades de acesso ao fenômeno viáveis quando se está presente.

O Zen é a “consciência cotidiana”, de acordo com a expressão de Baso Matsu (morto em 788). Essa “consciência cotidiana” não é outra coisa senão “dormir quando se tem sono e comer quando se tem fome”. Quando refletimos, deliberamos, conceitualizamos, o inconsciente primário perde e surge o pensamento,. Já não comemos quando comemos, nem dormimos quando dormimos. Dispara-se a flecha, mas ela não se dirige diretamente ao alvo e este não era onde deveria estar. (HERIGELL, 2010. p.11)

Tanto na tradição Zen, assim como no pensamento dos filósofos ocidentais Immanuel Kant e Shaftesbury, a premissa de conexão com o outro propõe o contato, não apenas aos aspectos físicos, mas também aos aspectos sutis que o animam. Para Kant, a visão particular e egoísta do homem limita a percepção da imagem e conseqüentemente do ser.

Denomino puras – no sentido transcendental – todas as representações em que nada pertença à sensação. Conseqüentemente, deverá encontrar-se absolutamente a priori no espírito a forma pura das intuições sensíveis em geral, na qual toda multiplicidade dos fenômenos se intui em determinadas condições. Essa forma pura da sensibilidade chamar-se-á também intuição pura” (KANT, 2002 p. 66)

O conde de Shaftesbury, grande referência para Kant, buscou suas inspirações em experiências reflexivas com a natureza. Enuncia em seu compêndio a filosofia, uma série de exercícios (Askhmata), cuja finalidade são experiências fenomenológicas que integram o sentir e a razão. Suas inspirações, geradas pelas experiências dos Askhmata⁵, fizeram surgir grande parte de sua filosofia, a qual se designa a revelar o valor da experiência humana e sua relação com o contexto. Assim como Platão, Shaftesbury contemplava a imagem de Eidos gerada no mundo das ideias.

A palavra grega que dá título aos cadernos de Shaftesbury, askhmata, além de significar “exercícios”, tem outras importantes acepções complementares, que vinham sendo formuladas no pensamento antigo desde Platão e Aristóteles. Para este, como explica Eric Auerbach, o termo se designa “o modelo pura-

⁵ Exercícios para formar ideias, para olhar para dentro de si mesmo e descobrir o que é útil para a vida, o lugar que ocupamos no cosmos, Segundo Anthony Ashley Cooper.

mente perceptivo” das representações, por contraposição a “eidolos, ou ideeis, que informa a matéria”. (SHAFTESBURY, 2014 p.13)

As aferições filosóficas do conde encaminharam, como no Zen, à reflexões acerca da natureza. Cada qual com a sua unidade é vista como um acesso à realidade. A imagem do ser está projetada na forma e, para enxergá-la, são necessários os olhos do sentir e da razão como unidade de cada indivíduo. Estas reflexões acerca das estruturas estéticas da forma foram de grande inspiração para o filósofo alemão Immanuel Kant. Em sua “Crítica da Razão Pura”, aponta a necessidade de compreensão da experiência que chama de intuição. Com esta premissa, Kant chamou de estética transcendental a possibilidade de entrar em contato com a “imagem” daquele ser.

Uma vez que aquilo, no qual as sensações unicamente se podem ordenar e adquirir determinado forma, não pode, por sua vez, ser a sensação, segue-se que, se a matéria de todos os fenômenos nos é dada somente a posteriori, a sua forma deve encontrar-se a priori no espírito, pronta a aplicar-se a ela e por tanto tem de poder ser considerada independentemente de qualquer sensação. (KANT, 2012 p.66)

Para Kant, as metodologias de acesso pela razão, necessitam, como também afirma Shaftesbury, de um caminho experiencial que, mesmo imbuído da lógica racional, esbarra na necessidade de uma escuta do fenômeno. Não há como afirmar a priori a experiência, mas sim, vivê-la conscientemente de cada detalhe lógico e simbólico, já que, assim como no oriente, a condição humana que conduz a experiência é, antes de mais nada, um ato vivencial do fenômeno.

Anos mais tarde, o filósofo e educador americano John Dewey, através da visão integral na formação do homem, volta a sugerir outros caminhos de desenvolvimento da experiência, elegendo a prática de contato com o meio comunicador (a obra) um fator integrador entre comunicador, ouvinte e contexto. Dewey propõe em “A arte como experiência”, uma crítica ao isolamento da experiência da imagem, como nas obras de arte nos acervos contemporâneos. Estocadas em grande museus e galerias do mundo para observação física e intelectual da obra, de certa forma, provoca uma limitação em sua compreensão. Em outros contextos, a experiência da imagem exposta em locais públicos, integra outros meios de compreensão e valores simbólicos. As necessidades da experiência como forma de produção e comunicação talvez implique nos fatores abordados pelos filósofos acima.

Em sua significação final, elas são intelectuais. Mas, em sua ocorrência efetiva, também foram emocionais; tiveram um propósito foram volitivas. No entanto, a experiência não foi a soma desses traços diferentes, os quais se perderam nelas como traços distintivos. (DEWEY, 2010 p.112)

Por se tratar de meios, assim como afirma Dewey, a consciência pelas partes através dos sentimentos, razão e sentidos não deveriam ser analisada separadamente. Nesta impossibilidade, a experiência da imagem passa como apontou Kant, pela transcendência ou pela abordagem pré-socrática de ver a poética do vento e relacioná-la às redes de calor e frio dos oceanos. Ou ainda, como abordava Platão, o Eidos das coisas está na dimensão metafísica e é a ponte de compreensão da existência de cada coisa.

O simbólico (conversas com Wassily Kandinsky)

Em circunstâncias especiais, em um momento em que nada parece sugerir o extraordinário, como quem nada quer, puxar uma conversa honesta com um colega de longa data, o inesperado pode acontecer. Falo daquelas viagens em que você escolhe apenas um livro para levar na bagagem de mão. Numa dessas, Kandinsky estava lá. Em meio ao caos do serviço de bordo, incluo na conversa algum disco da ECM , leio nas primeiras linhas que *“o ponto é única e última união do silêncio e da palavra.”* (KANDINSKY, 2015, p. 33). Possivelmente eu já havia lido esta frase muitas vezes e seu sentido apesar de parecer familiar, nunca havia mexido comigo. Pensei naquele momento, “ele entendeu”! Não era bem isso, quem havia entendido era eu. Parei tudo e queria falar com alguém, mas logo percebi que “eu” era o ponto. Assim a bagagem fazia bastante sentido, me parecia clara a relação entre a ideia, imagem e o sentimento. Parei tudo e queria falar com alguém, mas logo percebi que “eu” era o ponto. Assim a bagagem fazia bastante sentido, me parecia clara a relação entre a ideia, imagem e o sentimento.



Gramática da criação

O inevitável acontece quando chega sua hora. Dito de outro modo, o espírito criador (a que podemos chamar de espírito abstrato) acede então a alma, depois as almas e provoca uma aspiração, um pulso interior.

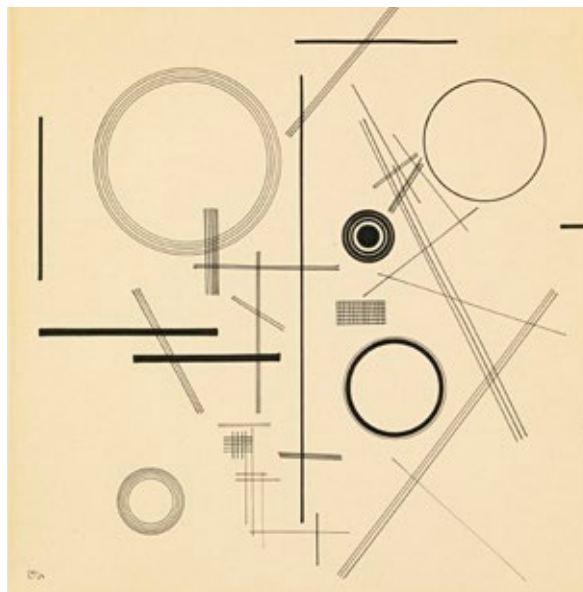
Assim que as condições necessárias ao nascimento de uma forma determinada se encontram preenchidas, esta aspiração, este pulso interior recebe o poder de criar no espírito humano um novo valor que, consciente ou inconscientemente começa a viver no homem. A partir deste instante, conscientemente ou não, o homem procura uma forma material para o novo valor que vive nele sob uma forma material. (KANDINSKY, 2015, pag. 14)

FIGURA 04:
Daniel Mira,
sem título

Do espiritual na Arte, marca não só os apontamentos teóricos de Kandinsky mas também suas construções estéticas. Formalizadas no livro “Ponto e Linha sobre Plano”, a abordagem da gramática visual, oriunda da experiência metafísica, aborda conceitualmente os aspectos primários da imagem. Como uma gênese visual, Kandinsky propõem a origem do ponto no silêncio. Nesta dinâmica, Kandinsky sugere que no vazio inicial (página branca) surge a intenção, atenuada pelo ponto que habita o espaço. Nesses apontamentos, o autor fala do nascimento do ponto e sua confluência visual surge da intenção do artista, aspecto que habita a experiência e suas formas de expressão. Isso significa que o uso do espaço é uma condicionante das constelações que o artista autor quer indicar. “O ponto geométrico é um ser invisível. Deve, portanto, ser definido como imaterial. Do ponto de vista material, o ponto compara-se ao Zero.” (KANDINSKY, 2015, pag. 33)

A partir da sua colocação no espaço orientamos seu movimento, ou seja, impulsionamos sua direção de percurso delimitando seu tempo dentro do espaço. Uma espécie de rastro que inicia a construção da forma. Assim, em movimento, o ponto se torna linha e do espaço vazio e metafísico surge a experiência contínua da linguagem. Um ato de impulso “ideográfico”, onde o caminho a seguir ocupa o espaço como um delimitador de limites e planos.

FIGURA 05:
KANDINSKY,
sem título (|||
ABSTRACT |||
SOTHEBY'S)



A linha geométrica é um ser invisível. É o rastro do ponto em movimento, portanto, é o seu produto. Nasceu do movimento, e isto pelo aniquilamento da imobilidade suprema do ponto. Aqui dá-se um salto do estático para o dinâmico. A linha é, portanto, o maior contraste do elemento originário da pintura que é o ponto. Na verdade, a linha pode ser considerada um elemento secundário. (KANDINSKY, 2015, pag. 61)

A linguagem gráfica surge, a partir do ponto de vista de Kandinsky, como uma gênese da expressão. A experiência singular de Dewey, no ato de romper o vazio, é como se habitasse dentro e fora de nós ao mesmo tempo. Talvez por isso a “radical” discordância de Kandinsky acerca da mimese pictórica, também criticada por Platão. Neste ato de expressão, a oportunidade de construção de pontes entre o que sentimos, pensamos e refletimos é uma possibilidade singular. A compreensão gráfica destes movimento e aspectos simbólicos é descrita pelo artista de maneira explícita em sua obra “Ponto e Linha sobre Plano”⁶. A notável iniciação a “alfabetização visual” descrita por Kandinsky, se assemelha às prováveis tendências da que vem surgindo de movimentos como Concretismo, Suprematismo e o próprio Abstracionismo. “O grande passo a frente da pintura e a ignorância em que nos encontramos acerca do seu futuro exigem a constituição de uma verdadeira ciência da arte, já evocada no Espiritual”. (KANDINSKY, 2015 pag. 7)

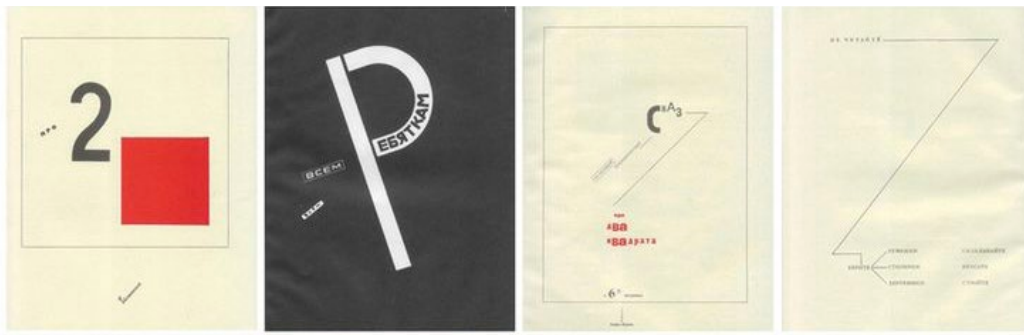


FIGURA 06:
El Lissitzky, A
Suprematist Tale of
Two Squares in Six
Constructions, 1922

6 Ponto - Linha - Plano foi publicado em 1926 pela editora Albert Langen em Munique, com o arranjo gráfico de Herbert Bayer. Kandinsky explica-nos que se trata de uma continuação orgânica do livro Espiritual na Arte. É a obra teórica capital da Bauhaus.

Neste panorama, a notável confluência de pensamentos e proposições estéticas, eclodem no modernismo como resposta à tantas mudanças e reposicionamento dos tempos modernos. Kandinsky e seus contemporâneos, influenciados pelas diversas manifestações artísticas, filosóficas e científicas, contribuem para um novo momento da expressividade da imagem. Uma “nova” e particular dimensão da imagem surge, a supressão da forma, desgastada pelo mimetismo figurativo procedente dos séculos anteriores, já habita fora das discussões modernistas acerca do imaginário. O pensamento como Eidos, como esta projeção da imagem que Platão apresentava em sua filosofia, mostra, não só as dimensões da imagem visual, mas a dimensão da cultura. E neste âmbito o modernismo funde a relação de projeção do imaginário, como a ativa experiência singular apontada por Dewey. A dimensão metafísica, proposta por Kandinsky, esboça, talvez em alguns aspectos do modernismo, grafismos que direcionam a cultura moderna. Surgem nas mais diversas expressões humanas a imagem que emerge dessa nova maneira de “olhar”.

A momentos em que a apreensão da ideia dominante se enfraquece e o artista é inconscientemente levado a preenche-la, até seu pensamento voltar a se fortalecer. O verdadeiro trabalho do artista é construir uma experiência que seja coerente na percepção ao mesmo tempo em que se mova com mudanças constantes em seu desenvolvimento. (DEWEY, 2010. p. 132)

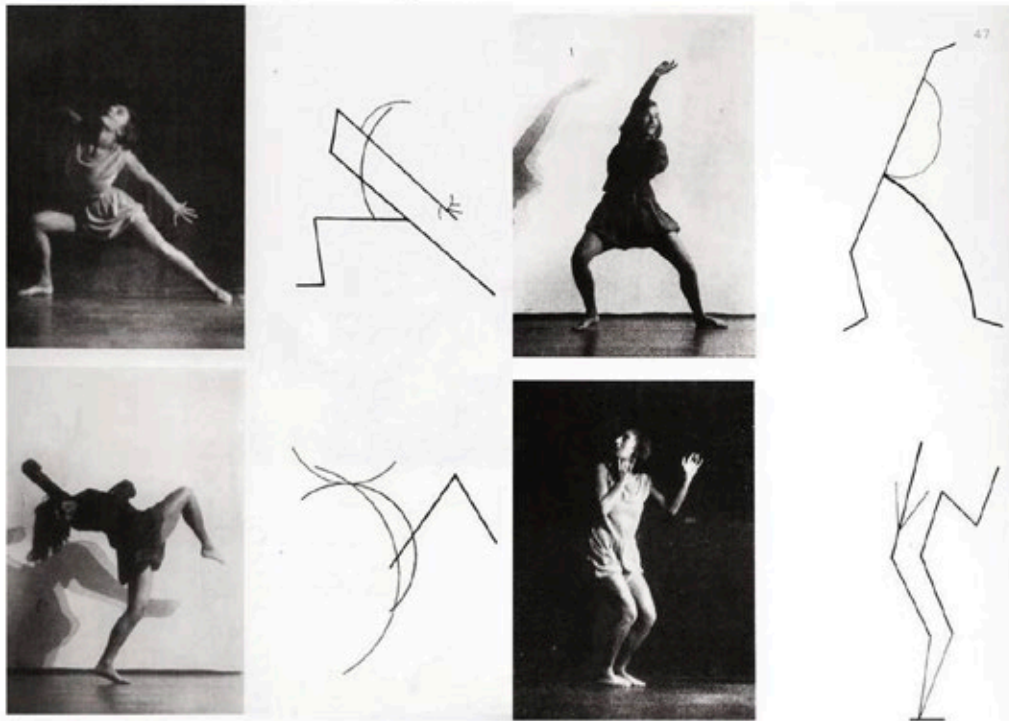


FIGURA 07
KANDYNSKY,
estudo do
movimento e
do corpo

As modulações

As conferências começam como estudo da herança dos períodos passados, notadamente do século XIX, tratando da concepção das formas e de seu andamento (evolução) até nossos dias. Em particular, do divórcio dos elementos da arte e da natureza na realidade, de sua aproximação por meio da ciência; comparação das diferentes disciplinas: de todas as artes, da arte e da ciência, da filosofia, da técnica etc.

Análise e síntese. Nesse contexto: forma e conteúdo.

Forma + veículo (material e espiritual)

Forma: cor, forma gráfica e forma no espaço. (KANDINSKY, 2015)

Assim, entre outras experiências, Kandinsky desenvolve sua visão e aplicações práticas do estudo da arte, como uma matriz científica ligada às questões do “espírito”. Nestas conferências citadas acima, aplicadas na escola Bauhaus⁷, o desenvolvimento das teorias metafísicas acerca da linguagem gráfica, aborda a interconexão das linguagens da arte (música, arquitetura, poesia, escultura, pintura, design gráfico entre outras). A linguagem passa a ser um caminho de reflexão e análise da experiência do autor. Algo como uma “maturidade” que vem da experiência e gera experiência, diversificando os campos de análise e o imaginário cultural, como propõe Dewey.

⁷ A Bauhaus foi o resultado de uma tentativa incessante de renovar a formação nas artes aplicadas da Alemanha, cujas bases encontravam-se no Deutscher Werkbund (FRAMPTON, 2000). Também partilhava do mesmo princípio semeado anteriormente por William Morris (1834-1896) com o Movimento Artes e ofícios, que procurou resgatar a relação entre o artista e o artesão perdida com a consagração do industrialismo. Fonte: https://www.researchgate.net/profile/Joao_Placido_Da_Silva2/publication/278329197_Bauhaus_conjuntura_politica_e_trajetorias/links/557f73d708aeea18b77962e9/Bauhaus-conjuntura-politica-e-trajetorias.pdf

A experiência de uma criança pode ser intensa, mas, por falta de uma base de experiências anteriores, as relações entre o estar sujeita a algo e o fazer são mal-aprendidas, e a experiência não tem um grande profundidade nem largueza. Ninguém jamais atinge uma maturidade tal que perceba todas as conexões envolvidas. (DEWEY, 2010. p. 123)

Pelo ponto de vista da experiência artística como empírica e uma forma de saber.

Com a percepção da relação entre o que é feito e o que é suportado constitui o trabalho da inteligência, e como o artista é controlado, em seu processo de trabalho, por sua apreensão da conexão entre o que ele já fez e que ele fará a seguir, a idéia de que o artista não pensa de maneira tão atenta e penetrante quanto o investigador científico é absurda. O pintor tem que vivenciar conscientemente cada pincelada que dá ou não saberá o que está fazendo nem para onde vai seu trabalho. Além disso, tem que discernir uma relação particular entre o agir e o suportar em relação ao todo que deseja produzir. Aprender tais relações é pensar, uma das modalidades mais exigentes do pensamento. (DEWEY, 2010. p. 124)

Dewey, entre outros teóricos, aponta a experiência artística, como possibilidade de aprendizado e geração de saber. Algo que para o escritor visual ampara, não só na construção de conhecimento, mas na amplitude da experiência: uma espécie de contínua expansão da linguagem, como um conteúdo de análise reflexiva e emocional. Neste contexto, o artista passa a construir o conhecimento como um meio de expressão e vivência. Assim, vários momentos de desenvolvimento da cultura, através das expressões humanas, se perpetuam em um emara-

nhado de possibilidades, algo como Max Weber expressa sobre a dimensão de cultura, onde “*o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu*” (GEERTZ, 1989, p.15). O posicionamento do artista implica em uma imersão da sua própria experiência. Neste sentido, o desenvolvimento das linguagens de expressão, são assimiladas e produzidas simultaneamente, implicando em exercícios de aprendizagem e desenvolvimento de métodos.

No que se refere à linguagem gráfica e visualidade, aplicabilidade e semânticas simbólicas, a compreensão da imagem enquanto ideia também contribuiu para a construção de uma experiência significativa. A linguagem e a cultura, habitando o mesmo tempo e espaço, podem também responder pelo fenômeno existencial. As características principais talvez sejam os aspectos composicionais e coletivos das expressões culturais. Como citado acima, a experiência artística aflora em caminhos e saberes que resultam não só no trabalho “artístico”, mas principalmente na formação de cultura e desenvolvimento do imaginário.



Visão da janela

FIGURA 08:

Daniel Mira,
sem título

A exploração visual

Nunca é por acaso. Adentrei nesta aventura como um caçador de imagens. Ainda sem fazer ideia do que realmente seja a Amazônia, e seduzido por conhecer seus encantos, embarquei. Não conhecia Alter do Chão, PA, muito menos o rio Tapajós. Navegar foi preciso. Pela internet, comecei minha viagem mais precisamente em janeiro de 2016, coletei informações sobre o lugar. Meu imaginário era povoado de ideias abstratas, difícil de imaginar o real, até desembarcar em Santarém. Cheguei num final de tarde de sexta-feira, no dia 19 de fevereiro de 2016 e no caminho entre Santarém e Alter, comecei realmente minha imersão. As árvores eram baixas e a mata entreaberta. Nesse instante percebi que Amazônia são várias “Amazônias”. Num trajeto de trinta minutos (28 km) passamos por umas cinco comunidades.

A cidade de Alter do Chão localiza-se no município de Santarém, famosa por suas praias de rio, considerada, na atualidade, como a praia de água doce mais bonita do mundo. A Vila Balneário tem cerca de 8000 habitantes, sendo que 1300 moram em áreas urbanas, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas (IBGE). Banhada pelo Rio Tapajós e Lago Verde contém o maior aquífero subterrâneo de água doce do planeta. Alter do Chão contempla uma grande diversidade de “contaminações” culturais devido à sua história e atualmente pelo grande número de turistas estrangeiros. Fundada em 1626 por portugueses, a região recebeu diversas missões religiosas. Sua população, até o século XVIII, era formada por comunidades indígenas, teve grande reviravolta com as

missões religiosas e nos ciclos expansionistas dos anos quarenta e cinquenta do século passado. Devido ao interesse estrangeiro na extração de borracha e sua facilidade pela posição geográfica e zona portuária, municípios vizinhos como Belterra e Fordlândia foram rapidamente estruturados para tal prática.

Hoje vista como pólo ecoturístico, a região de Alter do Chão tem grande visibilidade por suas belezas naturais e do contexto histórico e sociocultural como a festa do Sairé, com centenas de comunidades tradicionais e grande diversidade etnográfica. O foco de interesse das pessoas que chegam à região é praticamente do turismo ecológico. Próximos de Alter do Chão se encontram a reserva extrativista de Arapiuns (RESEX) e a Floresta Nacional do Tapajós (FLONA). Nestes locais as práticas artesanais, bem como os saberes extrativistas das comunidades indígenas e ribeirinhas, são fontes de pesquisas da região. Em Arapiuns, por exemplo, as práticas artesanais de cestarias feitas pelo trançado típico da região, têm sido foco de interesse de pesquisadores da região e outros locais do Brasil.

O fotógrafo, diante do novo, da imagem da cidade, da paisagem, pode se perder nas muitas possibilidades que ela apresenta. Como aponta Italo Calvino:

“O olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas: a cidade diz tudo o que você deve pensar, faz você repetir o discurso, e, enquanto você acredita estar visitando Tamara, não faz nada além de registrar os nomes com os quais ela define a si própria e todas as suas partes.” (CALVINO, 1990, p.20)

O ato, ao qual chamo de observação, busca adentrar nesta dimensão apontada por Calvino, porém, ao invés de descartar seus nomes, os coleciono. As

imagens fotográficas tornaram-se fontes de “coleta” ao relacionar, de forma livre, o contato visual e sua particularidade estética e simbólica como fonte de interesse. A informação visual propõe-se ser despreziosa, para que o desenhar da imagem seja de um pouso suave e silencioso. Como métrica, a tipologia do lugar e a categorização sensível. Algo como a lógica fotográfica da escola de Dusseldorf⁸.

Observar as redondezas de Alter do Chão; sensações, sentimentos e ao mesmo tempo, estranhamento. Dimensão de imagem restrita ao olhar de um viajante que encontra no incomum o interesse. Formas, cores e curiosidades surgem no registro fotográfico. Alguns desses aspectos formais, como as cores feitas à base de tinta xadrez, se inserem na paleta de cor da cidade. O contemporâneo e a cultura de massa estão em toda parte; aquela expectativa de uma cidade histórica de 1626 se desfaz rapidamente. A natural invasão de produtos de consumo se interpõe nas fachadas comerciais da praça central. Logo ao lado, o Lago Verde. Descendo a praça, uma escadaria leva o viajante até as dezenas de barcos atracados, à espera dos turistas.

⁸ A Dusseldorf School of Photography refere-se a um grupo de fotógrafos que estudaram na Kunstakademie Dusseldorf em meados da década de 1970 sob os influentes fotógrafos Bernd e Hiller Becher. Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/d/dusseldorf-school-photography>





FIGURA 09:

Daniel Mira,
série de
observações
fotograficas,
sem título

O vazio especulativo do explorador

No canal do Jari, situado a cerca de 20 km de Alter do Chão, vivem pequenas comunidades. Atravessando por barco, há uma estreita faixa de terra que divide o Rio Amazonas do Tapajós. Neste lugar, encontram-se práticas de pecuária e, por outro lado, pode-se observar o cuidado com a preservação ambiental. Durante todo o ano é possível encontrar diversas espécies de pássaros, iguanas, jacarés e cobras como a sucuri. Fomos recebidos por uma família que vive na região há mais de 40 anos. Formadas por pequenos núcleos, essas famílias estão separados por aproximadamente 300 à 500 metros. São pequenos produtores que sobrevivem do extrativismo, da pesca e da pecuária, além de receberem alguns subsídios estatais, como aposentadorias e Bolsa Família. Como lugar, a abrangência do olhar se reduz, não construímos no íntimo o que o contorna. Sabemos que algo que além dos dados nos permeia a visão. A experiência do espaço é algo além da geometria geográfica. Impulsiona para o habitar da existência como aponta Michel Certeau.

Marleau-Ponty já distinguia de um espaço “geométrico” (“espacialidade homogênea e isotropa”, análoga do nosso “lugar”) uma outra “espacialidade” que denominava “espaço antropológico”. Essa distinção tinha a ver com uma problemática diferente, que visava separar da univocidade “geométrica” a experiência de um “fora” dado sob a forma do espaço e para o qual “o espaço é existencial” e “a existência é espacial”. Essa experiência é a relação com o mundo; no sonho e na percepção, e por assim dizer anterior à sua diferenciação, ela exprime “a mesma estrutura essencial do nosso ser como ser situado em rela-

FIGURA 10:
Daniel Mira, primeira
visita as comuni-
dades ribeirinhas.
Comunidade do Jarí,
altar religioso





FIGURA 11:

Daniel Mira,
primeira visita
as comunida-
des ribeirinhas.
Comunidade
do Jarí

ção ao meio” - um ser situado por um desejo, indissociável de uma “direção de existência “ e plantado no espaço de uma paisagem. (CERTEAU, 1990 p.202)

Não havia o que dizer, apenas ouvir. A primeira impressão que tive foi de um sertanejo em plena Floresta Amazônica, buscando sua sobrevivência nas várzeas da mata. Seu rico imaginário mistura situações vividas, histórias de caças e enfrentamento entre ele e as gigantescas serpentes espantadas durante as noites do período de cheia do rio.

Conformou, também, um tipo particular de população com uma subcultura própria, a sertaneja, marcada por sua especialização ao pastoreio, por sua dispersão espacial e por traços característicos identificáveis no modo de vida, na organização da família, na estruturação do poder, na vestimenta típica, nos folgedos estacionais, na dieta, na culinária, na visão de mundo e numa religiosidade propensa ao messianismo. (RIBEIRO, 2015. p. 250)

Há que deixar registrado aqui a dimensão do espanto. Onde estou? Chegar de tão longe, com a mente em conflito entre o concreto e absoluto. Um estado de percepção onde o outro, o lugar e sua morada são tão distantes que o imaginar se torna muito menor do que o estar realmente vivendo. No barco, a despedida se tornou um “volto já”; o vento que agora sopra é do caminho que percorro para voltar à Alter. O silêncio da imensidão do rio entrecorta o barulho do motor do barco. O caminho de ida se fez cheio de ansiedade, com a mais completa falta de noção da realidade Amazônica: quem nela habita, o que pensam, o que levo dali? Agora, nada mais que o silêncio ecoa dentro de mim. Um vazio de expectativas e de um imaginário que se misturou por entre as águas do rio.

FIGURA 12:
Daniel Mira,
sem título





Referencial Bibliográfico

- BARNES, Jonathan. **Filósofos pré-socráticos**. Tradução de Júlio Fischer. SP: Martins Fontes, 1997.
- BRINKER, Helmut - **O Zen na arte da pintura** – SP: Pensamento, 1995
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega, VOL I** – RJ: Editora Vozes, 1986
– **Mitologia Grega, VOL III** – RJ: Editora Vozes, 1986
- BORNHEIM, Gerd. - **Os Filósofos Pre-Socráticos**. SP: ED. Cultrix 1998
- CALVINO, Ítalo. **Cidades Invisíveis**. SP: Companhia das Letras, 1990.
- CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano** – 1. Morada. Petrópolis: Vozes, 1990.
- DEWEY, John. **A arte como experiência**. SP: Martins Fontes 2010
– **Experiência e Natureza**. Pensadores. SP: Editora Abril 1974
- DURAND, Gilbert. **As Estruturas antropológicas do imaginário**. SP: Martin Fontes, 2012.
- ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**. ED Arcadia, 1979.
- FRAMPTON, K. **A Bauhaus: a evolução de uma idéia**. SP: Martins Fontes, 2000.
- GEERTZ, Clifford. **O sabor Local**. ED Vozes 2006
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978
- GONÇALVES, **A experiência da imagem na etnografia**. SP: Terceiro Nome, 2016
- HERRIGEL, Eugen, **A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen**. SP: Pensamento, 2010.

KANDINSKY, Wassily. **Ponto, linha, plano**. SP: Edições 70, 2015.

– **Gramatica da criação**. SP: Martins Fontes, 1996.

– **Espiritual na Arte**. SP: Martins Fontes, 1996.

– **Curso da Bauhaus**. SP: Martins Fontes, 1996.

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. Lisboa:Editora Calouste ,2001.

LUNENFELD, Peter **Design Research - Methods and Perspectives**. London: Brenda Laurel, 2003.

RIBEIRO ,Darcy. **O povo Brasileiro - A formação e o sentido do Brasil**. SP: Editora Global, 2014.

SANTOS, José. **Da Natureza - Parmênides** - DF: Ed. Thesaurus 2000

SHAFTESBURY, Anthony, **Askhamata – Exercícios** – SP: ED. Unesp 2016

PARMÊNIDES. **Da Natureza**. SP: Editora Loyla, 2002.

PLATÃO. **A Republia** – SP: Edipro, 2014.

– **Fedro** – SP: Edipro, 2014.

WILHELM, Richard. **Tao-Te King, os ensinamentos de Lao Tzu** – SP: Pensamento, 2008.

– **A sabedoria do Iching**

– **O Pequeno Iching**. SP: Pensamento, 1995.



vol 02 | Etnografia

O ouvinte viajante

Vol. 02
Etnografia

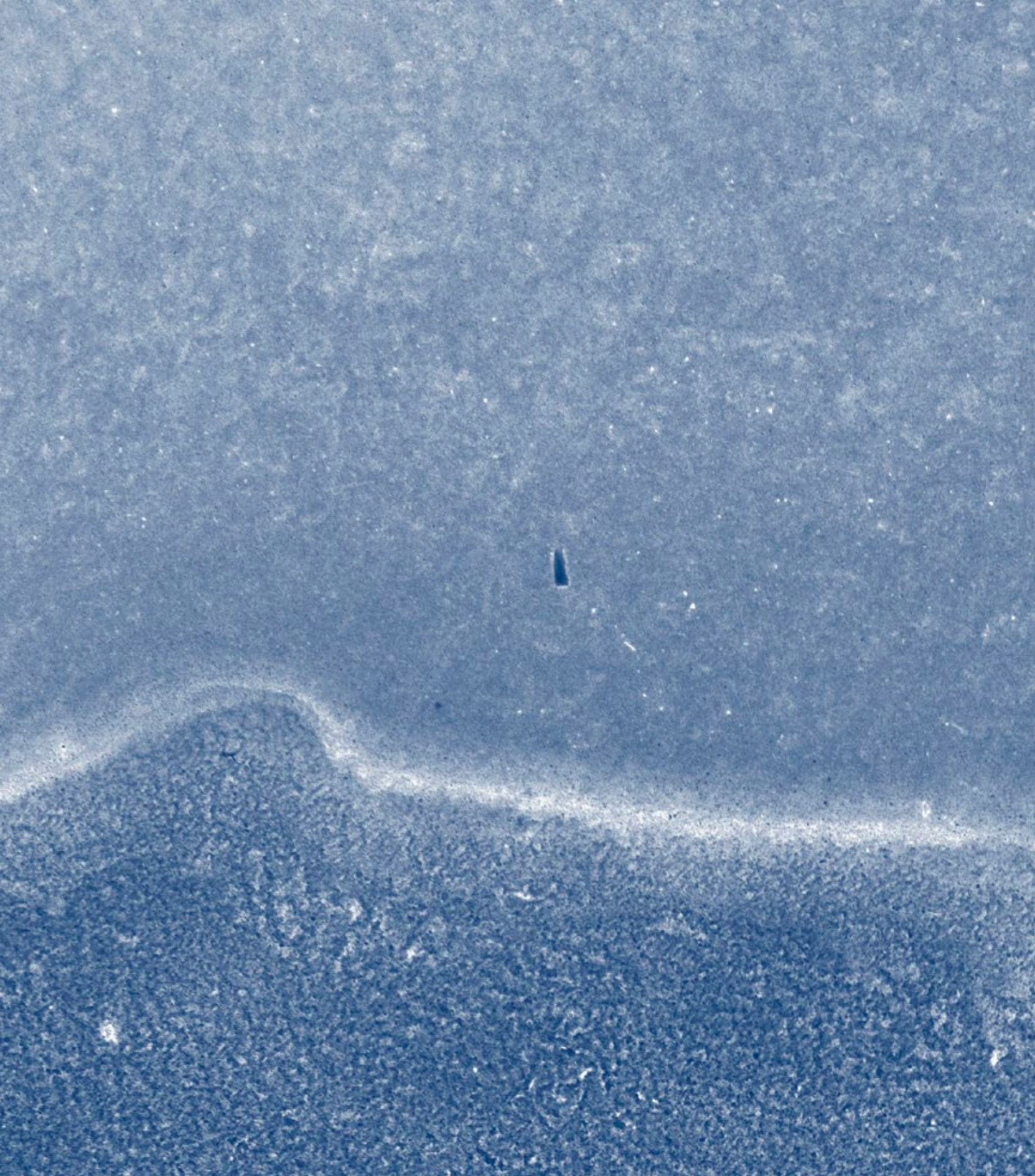




FIGURA 13:

Daniel Mira,
distancias do
Rio I

Experiência etnográfica

A etnografia corresponde aos primeiros estágios da pesquisa: observação e descrição do trabalho de campo". A etnologia, com relação à etnografia, seria "um primeiro passo em direção à síntese" e a antropologia "uma segunda e última etapa da síntese, tomando por base as conclusões da etnografia e da etnologia. (STRAUSS 1970, p. 377)

No campo das ciências antropológicas e sociais, as práticas estruturais de formação de cultura são um assunto amplamente pesquisado. Antropólogos como Claude Lévi-Strauss, Bronislaw Malinowski, Pierre Verger e outros, trazem o ponto de vista etnográfico e visual ao contexto de análise das culturas e formas de viver do homem. Neste âmbito, entender o caminho que a experiência percorre até sua análise, provoca diversas possibilidades que as ciências humanas atuais estão tentando dar conta. Neste contexto, o surgimento das facetas de estudo da cultura, propriamente dita, e da imagem, enquanto recurso de pesquisa, vão ao encontro do entendimento da experiência criativa.

Todos os países parecem conceber a etnografia do mesmo modo. Ela corresponde aos primeiros estágios da investigação: observação e descrição, trabalho de campo (fieldwork). Uma monografia acerca de um grupo suficientemente pequeno para que o autor tenha conseguido acumular a maior parte de sua informação graças a sua experiência pessoal constitui o típico estudo etnográfico. Acrescentaremos apenas que a etnografia também inclui os métodos e técnicas relativos ao trabalho de campo. classificação, descrição e análise de fenômenos culturais particulares (quer se trate de armas, instrumentos, crenças ou instituições). No caso de objetos materiais, tais operações costumam estender-se aos museus, que podem ser considerados, nesse sentido, como prolongamento do campo (ponto importante, ao qual voltaremos). (LÉVI-STRAUSS, 2008.p. 378)

Para Lévi-Strauss, a antropologia busca atingir a objetividade que conserve seus métodos e práticas que percorrem a experiência humana. Suas condições de operação e ensino, buscam avançar pelos fenômenos preservando a condição humana dos sentimentos e intelectos. A antropologia, neste contexto, abrange a experiência criativa como ponte de acesso.

Não se trata apenas de uma objetividade que permita a quem a pratica abstrair suas próprias crenças, preferências e idéias pré-concebidas, pois tal objetividade caracteriza todas as ciências sociais, que de outro modo não poderiam pretender ao título de ciência. (LÉVI-STRAUSS, 2012.p. 389)

Por se tratar de uma possibilidade híbrida de métodos, linhas temáticas como a etnografia e antropologia visual acabaram por surgir com partes da pesquisa antropológica.

FIGURA 14:
Claude Lévi-
-Strauss e a
descoberta
da amazônia.
Acervo Musée du
Quai Branly



Não obstante, essa busca intransigente por uma objetividade total, pode ser conduzida num nível em que os fenômenos conservam uma significação humana e permanecem compreensíveis – intelectual e sentimentalmente – para uma consciência individual. (LÉVI-STRAUSS, 2012.p. 390)

Outros dois aspectos de suma importância que caracterizam a antropologia, segundo Lévi-Strauss, e aparente aproximação da experiência etnográfica, são a totalidade e a significação. Para o autor, “a segunda ambição da antropologia é a totalidade. Ela vê, na vida social, um sistema cujos aspectos estão organicamente ligados”. (LÉVI-STRAUSS , 2012. p.391) Ou seja, há uma interligação sistêmica na cultura, gerando uma integração mais profunda na experiência. Já pelo aspecto da significação, o autor explicita em uma afirmação categórica a relação da experiência com as comunidades tradicionais: “tais sociedades se fundam em relações pessoais, elos concretos entre indivíduos, num grau muito mais acentuado do que as demais.”

A antropologia busca na evidência simbólica da experiência, um acesso e uma compreensão. Dentro do que consiste em símbolo e sua relação com a cultura, a visão antropológica proposta por Lévi-Strauss vai ao encontro de às ideias. Assim como um poder da linguagem simbólica e suas concretizações na cultura humana. No texto “Eficácia Simbólica”, Lévi-Strauss narra, a partir de relatos dos antropólogos Wassen e Holmer, uma ação simbólica de um Xamã. O relato conta a utilização de um texto mágico religioso para induzir a mãe, que tem complicações no parto, a controlar seu corpo e órgãos através de uma cerimônia que pronuncia o texto mágico religioso.

Essa interpretação se baseia inicialmente numa análise da noção de purba. O purba é um princípio espiritual diferente do niga, que definimos acima. Ao contrário do primeiro, este não pode ser tirado de seu possuidor, e só humanos e animais o possuem. Plantas e pedras tem purba, mas não têm niga, os cadáveres e o mesmo para, nas crianças, o niga só se desenvolve com a idade. De modo que poderíamos, aparentemente sem grandes equívocos, traduzir niga por “força vital” e purba por “duplo” ou “alma”, lembrando que essas palavras não implicam uma distinção entre animado e inanimado (para os cuna, tudo. Animado), correspondendo, antes, à noção platônica de “ideia” ou de “arquétipo”, de que cada ser ou objeto é a realização sensível. (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 203)

A experiência aparentemente ocupa um estado de consciência que vai muito além dos fatos empíricos da matéria. Ocupa, talvez, os espaços das emoções, da razão e das dimensões intangíveis que Kant chamaria de transcendente. Para Dewey,

A experiência ocorre continuamente, porque a interação do ser vivo com as condições ambientais está envolvida no próprio processo de viver. Nas situações de resistência e conflito, os aspectos e elementos do eu e do mundo implicados nessa interação modificam a experiência com emoções e ideias, de modo que emerge a intenção consciente. Muitas vezes, porém, a experiência vivida é incipiente. As coisas são experimentadas, mas não de modo a se comporem em uma experiência singular. Há distração e dispersão; o que observamos e o que pensamos, o que desejamos e obtemos, discordam entre si. (DEWEY, 2010 p.109)

Nesse ponto de vista a cultura, enquanto dimensão humana que revela e é revelada pela experiência, passa a ser um grande campo de pesquisa. Não só para a antropologia, mas outras áreas do conhecimento que necessitam despertar as dimensões sutis da experiência humana. As mitologias, textos religiosos,

folclóricos e etc, podem representar uma ampla visão das condições de experiência humana com seu meio e seu próprio eu. Ou seja, o ato de vivência de uma experiência consoma a consciência em si do contexto, mas vista pelo lado interno.

Conclui-se uma obra de modo satisfatório; um problema recebe uma solução; um jogo é praticado até o fim; uma situação, seja a de fazer uma refeição, jogar uma partida de xadrez, conduzir uma conversa, escrever um livro ou participar de uma campanha política, conclui-se de tal modo que o encerramento uma consumação, e não uma cessação. Essa experiência é um todo e carrega em si seu caráter individualizador e sua auto-suficiência. Trata-se de uma experiência. (DEWEY, 2010 p.110)

Kandinsky e a etnografia

O modernismo, talvez influenciado pelas várias ciências instituídas no século XX, é demarcado pelo imaginário cultural de muitas tradições e deu início a uma grande aventura pelas diversas formas de expressão. Picasso, Gauguin, Man Ray e outros são muito influenciados pelas possibilidades plásticas e conceituais de outras culturas tradicionais. As máscaras africanas de Picasso são um exemplo da influência estética e conceitual nas obras dele relacionadas ao cubismo.

FIGURA 15

Les demoiselles
d'Avignon, 1907.
Pintura de Pablo
Picasso



Nesse contexto, a experiência em si não passa por uma imersão ou algo de contato com a cultura e homem da cultura in loco, mas uma pesquisa amparada por grandes acervos estéticos e etnográficos de grande valor. Obviamente, não se trata de comparar as imersões e pesquisas de tais artistas. O que, porém, por vezes a obra pode não transparecer, é que o indivíduo e sua conduta humana passa por mudanças estruturais tão intensas, que muda o percurso do caminho traçado. Um exemplo recente e peculiar disso é do artista Wassily Kandinsky, em suas imersões etnográficas em que afirma:

“com a primeira expedição de 1889 no governo de Vologda, Kandinsky entrou em contato com os Zyrianos — um povo ugro-fínico da nação Kómi, por meio do qual era possível encontrar os xamãs. Ele ficou encantado com a beleza e as cores dos móveis e objetos de arte popular que decoravam suas casas.” (PETROVA, Evignia 2015 p.29)



FIGURA 16

Mascara Ritual do Demônio da doença (Mahacola-Sanni-Yaksaya). Sri Lanka.

Nestas imersões realizadas antes mesmo de o artista propor suas reflexões teóricas e suas obras, ele mesmo realiza, com Franz Marc, a primeira mostra do movimento intitulado “Der Blaue Reiter” (O Cavaleiro Azul), selecionando algumas peças do acervo etnográfico do museu de Múnaco. Posteriormente à amostra, Kandinsky inicia a publicação do editorial “O Cavaleiro Azul”, que deu base à uma série de pensamentos e publicações acerca do espaço metafísico da arte. Aparentemente, sua produção artística é marcada pela influência etnográfica e fenomenológica. Suas considerações e especulações acerca da espiritualidade na arte se referem direta e indiretamente às fusões das culturas pagãs, cristãs e filosóficas, com as quais mantinha contato na Rússia e na Europa. Em suas próprias palavras, Kandinsky aponta percepções simbólicas oriundas da fértil imagética das regiões visitadas. Muito comum nas culturas tradicionais, a integração de elementos folclóricos à imagética cultural, como demônios, seres alados, fadas, espírito da natureza, além de todo um panteão regente, são alguns dos seres “imaginários” dessas culturas.

“O próprio Kandinsky descreveu o espírito da floresta vorsa zyriano com uma excitação clara no diário da expedição a Vologda: «Um diabo e demônio... Vive na água e na floresta. Há dez anos raptou um rapaz. Foi visto no ano passado. Apanhou um cavalo e estrangulou-o. É inimaginável. É grande como uma árvore e castanho-escuro. Levanta a sua mão direita.» (PETROVA, Evignia. 2015. p.10)

As práticas de imersões etnográficas foram comuns neste contexto, Alexander Borisov outro artista russo comenta. Konstantin Korivin viaja para



FIGURA 17

Capa da revista:
O Cavaleiro Azul

fazer uma série de pinturas intituladas “Os confins da Rússia”, expostas em Paris em 1900. Seu trabalho busca a direção do relato do observador imerso que, assim como pintores, ilustram o cotidiano local. Sua experiência se distingue do caminho no qual Kandinsky orbitou, não só nos componentes estéticos, mas, principalmente, no imagético metafísico que viria a mergulhar. Neste ponto, a importância das metodologias etnográficas, baseadas na visão da experiência propostas por Kandinsky, marcam caminhos cruciais para o argumento do espaço criativo provindo da experiência criativa.

Esse interesse pela velha Rússia foi, sem dúvida, apenas um episódio na biografia do pintor. Porém, deixou uma marca notável em sua obra, de forma que, posteriormente, de uma maneira ou outra, ele voltaria aos temas de lendas. Os milagres, o fantástico e a irrealidade que determinam a essência dos contos de qualquer povo ajudaram Kandinsky e muitos outros pintores a se livrar da pressão do naturalismo. O próprio Kandinsky recorda em “Degraus” que as impressões que mais fortemente o influenciaram, além das da música, foram as das histórias populares russas que sua tia lhe contava. (PETROVA, 2015, p. 10)

Assim como citado anteriormente, o interesse de Kandinsky pela dimensão imagética e seus aspectos transcendentais, acaba por seguir caminhos muito distintos da pintura figurativa. Nascido em 1886, de origem russa, naturalizado alemão e posteriormente francês, Kandinsky, até os trinta anos, tem seu contato com a pintura resumido à enorme admiração. Formado em economia pela Universidade de Economia Nacional Russa, inicia sua trajetória artística após viagens de cunho etnográfico ao norte da Rússia pela universidade onde encontrou contexto e tradições.

Estudou com muita seriedade a vida, os costumes e a situação econômica do povo dessa região, em cuja história se misturaram raízes russas e finlandesas. Nesse período, Kandinsky encontrou vários artigos científicos dedicados ao povo Zyriane. Mas o que ele trouxe de seu contato com os Kómi e com a terra nórdica foi, principalmente, o amor por essa gente simples e até primitiva, por seu modo de vida e a sua arte. (PETROVA, 2015, p. 8)*

A partir destas imersões, suas trajetórias profissionais, pessoais e ideológicas se interseccionam – suas convicções a respeito da vida espiritual e sua relação com a arte passa a ser muito comum.



FIGURA 18
Obras etno-
gráficas Kan-
dinsky, La Vie
Mèlangée

Kandinsky dava especial importância ao conceito zyriano de ort (espírito, alma — espíritos bons que povoam o espaço aéreo). Segundo a dedução de Kandinsky, toda pessoa tem seu próprio ort, que vem com a pessoa quando ela nasce. Desde então, o tema “alma” aparece frequentemente em sua correspondência e em seus artigos. (PETROVA, 2015. p. 8)

Os primeiros passos a uma proposição transcendente, não só em sua obra, mas em seus pensamentos, talvez iniciem de forma clara neste momento.

A profunda convicção de Kandinsky de que, tanto na vida quanto na arte, a alma, o espiritual, devem prevalecer sobre o material, formou sua concepção de mundo ainda naquela época, no fim dos anos 1880. O tema do conteúdo interior que gera o sentido da obra de arte torna-se, por um longo tempo, a base de suas reflexões teóricas e da busca prática de uma nova linguagem artística. (PETROVA, 2015. p. 9)

Pelo seu próprio ponto de vista, a compreensão pela experiência do fenômeno, gerou o caminho que constituiu a sua arte abstrata.

*São bem conhecidas e citadas as linhas do verso “Degraus” nas quais Kandinsky descreveu o momento em que entendeu exatamente como deveria pintar seus quadros. “Lembro-me muito vivamente como eu parei diante desse espetáculo inesperado. Mesa, bancos, um enorme e altivo forno, armários e prateleiras — tudo decorado com ornamentos multicoloridos espaçados. Estampas nas paredes: um Hércules apresentado simbolicamente, batalhas, uma canção transmitida pelas cores. O canto vermelho da casa, cheio de ícones a óleo e em estampas. Pois foi nessas isbás * incomuns que eu me encontrei com aquela maravilha, que posteriormente tornou-se um dos elementos de meus trabalhos. Foi aí que eu aprendi a não olhar para os quadros de fora, à distância, mas me mover dentro do quadro, viver nele...”. (PETROVA, 2015. p. 9)*

O argumento teórico sobre a metafísica da arte e sua relação com o indivíduo surge na carreira de Kandinsky como um sopro das culturas tradicionais e sua visão da espiritualidade influenciada pela teosofia. O livro “Do Espiritual na arte” surge como um movimento de confrontação à figuração sem alma das artes ainda ligadas à imagem concreta. Kandinsky, assim como alguns de seus contemporâneos, desperta para uma intenção de atingir a percepção e a experiência criativa acima dos sentidos físicos. Em uma de suas famosas afrontas à arte figurativa, afirma:

Cada época de uma civilização cria uma arte que lhe é própria e jamais se verá renascer. Tentar revivificar os princípios artísticos de séculos passados só pode levar à produção de obras natimortas. Assim como é impossível tentar reviver em nós o espírito e as maneiras de sentir dos antigos gregos, também os esforços

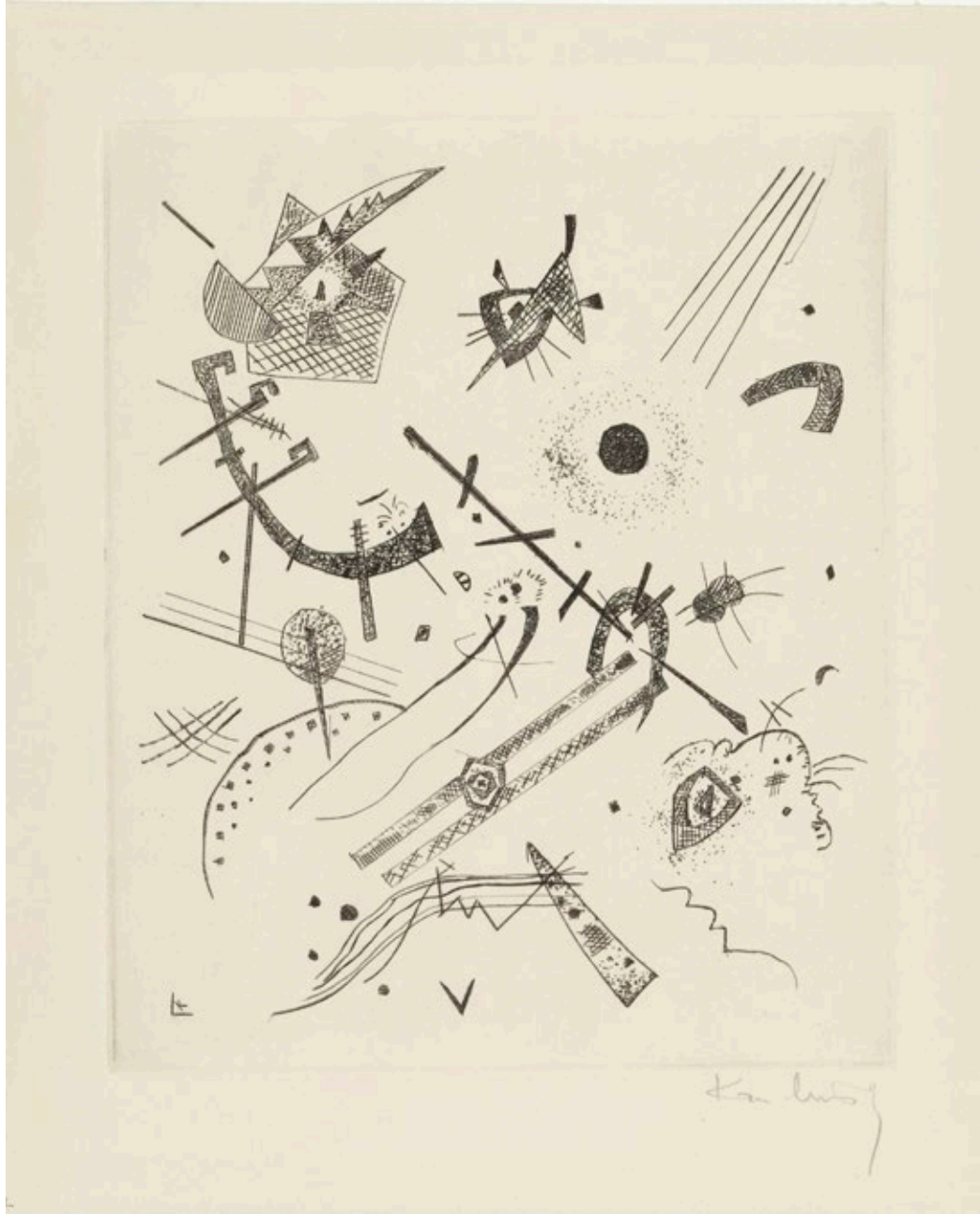
tentados para aplicar seus princípios – por exemplo, no domínio da plástica – só levarão à criação de formas semelhantes às formas gregas. A obra assim produzida será sem alma para sempre. Essa imitação assemelha-se ao dos macacos. Aparentemente, os movimentos dos macacos são os mesmos que o do homem: o macaco senta segura o livro e o folheia com ar grave. Mas esta mímica é desprovida de qualquer significação. (KANDINSKY, 2015, pag. 27)

A trajetória e discurso artístico atingem marcos expressivos na história da arte, influenciando gerações e abrindo de forma singular a discussão sobre os caminhos da imagem e sua relação com o indivíduo. Ainda neste contexto, seus apontamentos acerca da imagem, retomam os discursos platonianos sobre a dimensão da imagem ligada à ideia (Eidos) e não à matéria. Kandinsky, afirma de forma veemente que nossa cultura materialista retira da experiência o significado espiritual das coisas, tornando os artista um imitador sem compreensão do que faz.

Este ponto de contato interior, apesar de toda sua importância, não é, entretanto, mais do que um ponto. Após o longo período de materialismo de que ela está apenas despertando, nossa alma acha-se repleta de germes, de desespero e de incredulidade, prestes a soçobrar no nada. A esmagadora opressão das doutrinas materialistas, que fizeram da vida e do universo uma vã e detestável brincadeira, ainda não se dissipou. (KANDINSKY, 2015, pag. 28)

O livro “Do espiritual na Arte”, marca, não só os apontamentos teóricos de Kandinsky, mas também suas construções estéticas. Formalizada no livro “Ponto e Linha sobre Plano”, a abordagem da gramática visual, originá-

FIGURA 19
KANDINSKY:
Pequenas
palavras 11
(Small Worlds
XI) 1922



ria da experiência metafísica, aborda, conceitualmente, os aspectos primários da imagem. Quase uma interpretação visual da gênese platônica, onde o mesmo sugere que primeiro vêm as ideias, depois os números, as formas geométricas e por últimos os sólidos. Nesta dinâmica, Kandinsky acrescenta que no vazio inicial (página branca) surge a intenção, atenuada pelo ponto que habita o espaço. Nas afirmativas, o autor aborda que do nascimento do ponto e sua confluência visual surge da intenção do artista, aspecto que habita a experiência e suas formas de expressão. Isso significa que o uso do espaço é uma condicionante das constelações que o artista e autor quer indicar. “O ponto geométrico é um ser invisível. Deve, portanto, ser definido como imaterial. Do ponto de vista material, o ponto compara-se ao Zero.” (KANDINSKY, 2015, pag. 33)

A partir da sua colocação no espaço “arbitramos” seu movimento, ou seja, impulsionamos sua direção de percurso delimitando seu tempo dentro do espaço. Um rastro que inicia a construção da forma. Assim, em movimento, o ponto se torna linha e do espaço vazio e metafísico surge a experiência contínua da linguagem. Um ato de impulso “ideográfico”, onde o caminho a seguir ocupa o espaço como um delimitador de limites e planos.(Fig. 12 e 13)

A linha geométrica é um ser invisível. É o rastro do ponto em movimento, portanto, é o seu produto. Nasceu do movimento, e isto pelo aniquilamento da imobilidade suprema do ponto. Aqui dá-se um salto do estático para o dinâmico. A linha é, portanto, o maior contraste do elemento originário da pintura que é o ponto. Na verdade, a linha pode ser considerada um elemento secundário. (KANDINSKY, 2015, pag. 61)

Outros artistas etnógrafos

No que consiste a criação gráfica e visualidade, aplicabilidade e semânticas simbólicas, a “escuta fenomenológica” e “a visão etnográfica” também contribuíram na construção de uma experiência significativa. A linguagem e a cultura, habitando o mesmo tempo e espaço, podem também responder pelo fenômeno existencial. As características principais talvez sejam os aspectos composicionais e coletivos dos processos criativos. Como citado acima, a experiência criativa aflora em caminhos e saberes que resultam, não só no trabalho “artístico”, mas principalmente na formação de cultura e desenvolvimento do imaginário.

Nesse mergulho profundo na antiguidade russa e nos diversos gêneros do folclore, formaram-se muitos artistas da vanguarda russa na pintura (Natalia Goncharova, Kazimir Malevich, Vladimir Tatlin e outros) que estavam na primeira etapa do figurativismo. Kandinsky, que sentiu a influência da arte popular, viva e pitoresca, porém privada de continuidade, talvez tenha tomado emprestado dela sua essência decorativa, lacônica e expressiva, “sem palavras”. “Frequentemente eu desenhava esses ornamentos que nunca se perdiam em pormenores e foram feitos com tanta força que o próprio objeto perdia-se neles...”. Provavelmente, justo por causa dessas impressões, encarnavam-se minhas posteriores intenções e meus objetivos na arte”. (PETROVA, 2015. p.16)

No contexto moderno, a peculiaridade das linguagens pode ser analisada por se tratar de processos de criação gráfica, tendo como referências alguns artistas russos, assim como outros que se dispuseram a contaminar o pensamento e a linguagem visual, buscando subsídios na análise, nas cons-

truções teóricas e práticas de seus trabalhos. A etnografia, bem como outras metodologias, influenciou o modernismo como aporte de linguagem e conteúdo. No caso de Kandinsky, a influência de comunidades tradicionais da Mongólia, do norte da Rússia e de tradições nórdicas como Kalevala (epopeia nacional da Finlândia) suscitaram em diversas reflexões metafísicas. Isso, provavelmente, alimentou suas obras teóricas como “Ponto e linha sobre plano”, o “Do Espiritual na Arte” entre outras, trazendo para as bases de linguagem visual a essência do pensamento gráfico. Essa possibilidade mostra uma ponte de acesso à identidade cultural, cujo desenvolvimento proporciona uma multidisciplinaridade nos caminhos da pesquisa. Assim como aconteceu no século passado, a linguagem do design gráfico surge da “rebeldia” e da contestação para o desenvolvimento das vanguardas.

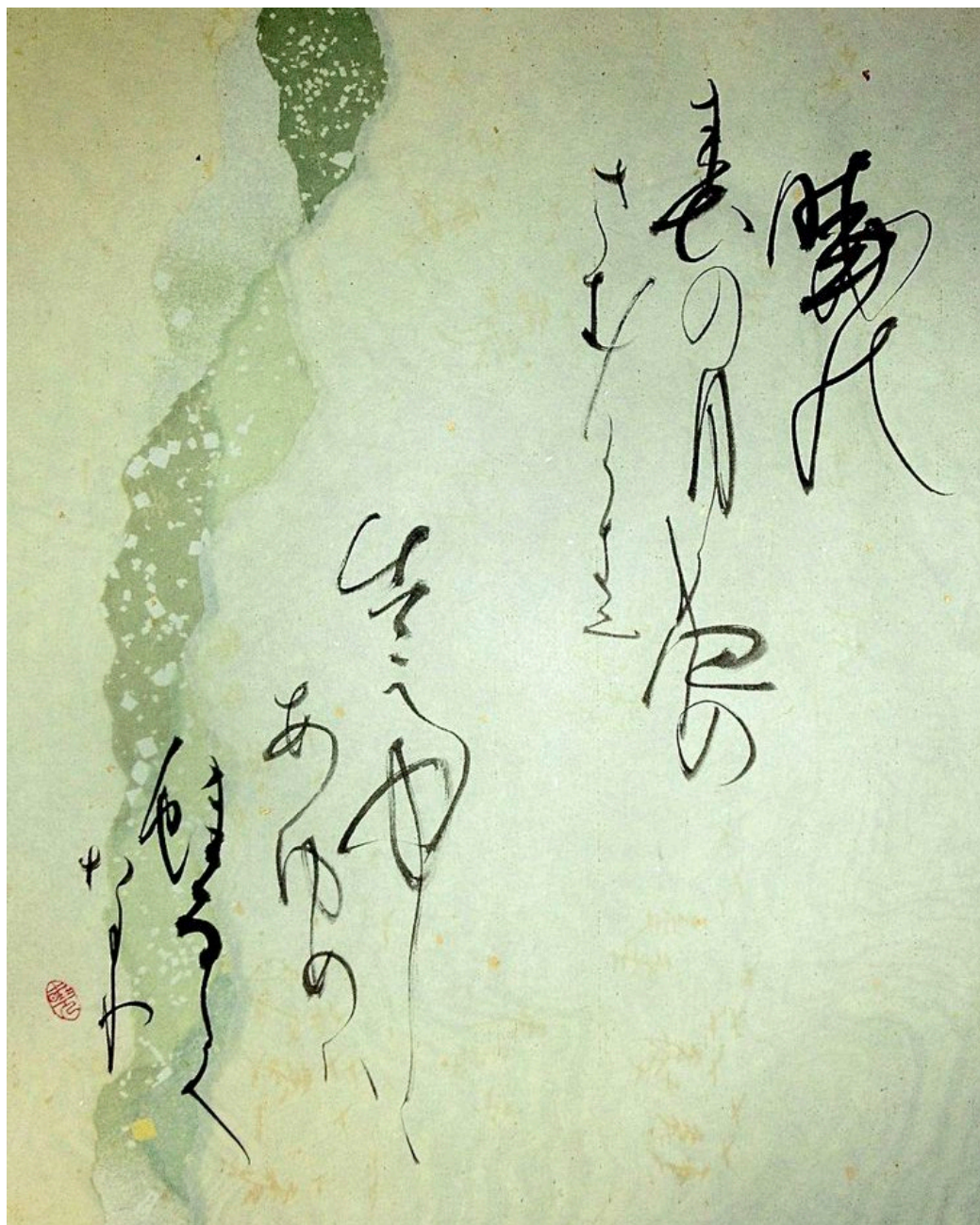
Tratar as convenções estéticas de simetria e ornamentação como restos rançosos a serem combatidos com todo vigor. No lugar disso, as vanguardas foram buscar inspiração na máquina - reluzente, funcional, eficiente, poderosa. Eles tentaram descobrir as formas visuais imaculadas que se adequavam ao mundo novo moderno. Por meio desses experimentos, exploraram o leiaute assimétrico, a valorização do espaço em branco, o design serial, os tipos geométricos, o minimalismo, a hierarquia, o funcionalismo, o minimalismo, a hierarquia, o funcionalismo e a universalidade. Do empenho deles surgiram movimentos - futurismo, Dadá, De Stijl, construtivismo, Nova Tipografia. As ideias deles se chocaram e convergiram para estabelecer os fundamentos modernos sobre os quais surgiria a disciplina do design gráfico. (ARMOSTRONG, 2015. p.251)

O design, como ciência transdisciplinar, aponta caminhos para compreensão e estruturação da imagem na contemporaneidade. Como explicita Helen Armstrong (2015), os temas vanguardistas, como os de autoria universais e de responsabilidade social, foram retomados de maneira descentralizada na estrutura social. Tem-se no imaginário subsídio de acesso à cultura, bem como uma estruturação das pontes que intercomunicam o ser e o objeto. O termo imagem é a possível fonte de expressão da criatividade humana que permite compreender a infinidade de códigos e comportamentos. Uma troca de culturas em duas vias, em que os participantes se contaminam. Isso gera uma capacidade humana de se comunicar que há séculos vem sendo discutida por filósofos e teóricos como observa Vilém Flusser (2005).

A singular capacidade de criar imagens para si mesmo e para os outros tem sido, pelo menos desde Platão, um dos temas das reflexões filosóficas e teológicas. Essa capacidade parece algo de fato próprio da espécie humana, pois nenhuma outra espécie anterior à nossa produziu coisas que pudessem ser comparadas com as imagens rupestres da Dordonha, por exemplo. (FLUSSER, 2005, p.161)

Porém, como o próprio Flusser afirma, o momento contemporâneo abrange outros aspectos acerca da imagem e imaginação, em que o ato da imaginação criadora se recoloca em elaboração antes, durante e depois do “registro”. As ditas imagens técnicas do século XXI tem em si o desdobramento imagético, autoavaliativo e criativo.

FIGURA 20
SHO: caligrafía
poética japonesa.



Sem dúvida alguma isso é ousadia, mas não temos escolha: devemos ousar. Independentemente de querermos ou não, a nova imaginação entrou em cena. E é uma ousadia empolgante: os níveis de existência que temos de galgar graças a essa nova imaginação, promete-nos vivências, representações, sentimentos, conceitos, valores e decisões – coisas que até agora só podemos sonhar, no melhor dos casos; essa ousadia promete colocar em cena as capacidades que até agora apenas dormitavam em nós. (FLUSSER, 2005. P.176)

Assim, também Kandinsky fala sobre o olhar gráfico em que dirige o pensamento sobre o vazio e suas forças latentes, como o poder metafísico das composições visuais ao afirmar que toda forma gráfica ou pictural é elemento. Porém, também afirma que as formas exteriores não definem o conteúdo de uma obra, mas as forças e tensões que vivem nessas formas. O ponto em movimento forma a linha, a linha em movimento forma o plano. Aparentemente óbvio e simplista, as perguntas básicas são as que impulsionam o ponto e onde habitam estas forças. Neste aspecto, as concepções de Platão, do Zen e Taoísmo, agregaram ao pensamento gráfico de Kandinsky o elemento ideológico como inspiracional.



As linguagens gráficas

Linguagens como fotografia, artes visuais, design e outras, também se apropriam dos caminhos metodológicos das outras ciências para expandir seu saber. A fotografia, pelo seu viés documental, tem ampliado suas frentes de pesquisa e aplicações em projetos abordando diversas construções imagéticas

FIGURA 21

Daniel Mira:
Medidas de
transferência.



FIGURA 22

Claudia Andujar:
Sonho verde
azulado.

acerca da cultura. Claudia Andujar², por exemplo, desenvolve a temática indígena em seu trabalho fotográfico, incluindo pelo discurso estético e temático seus posicionamentos ideológicos.

² Claudia Andujar (Neuchâtel, Suíça 1931). Fotógrafa. Dedicou-se à fotografia e trabalha para publicações nacionais e internacionais, como as revistas Realidade, Claudia e Life. Na década de 1970, compõe a equipe de fotógrafos da Realidade e realiza ampla reportagem sobre a Amazônia. Nessa época, inicia à pesquisa na Fapesp para estudar os índios yanomami.

FIGURA 23

Claudia Andujar:
Série Marcados



Pelo que consiste as práticas de um fotógrafo etnógrafo, os aspectos de pesquisa diferentes dos aplicados na antropologia, buscam, através da imagem em seu sentido temático, formal e ideológico, compreender os significados que muitas vezes estão fora da análise antropológica. Assim como Viveiros de Castro argumenta, a ciência antropológica, bem como todas as outras, tem em si um aspecto da visão. A busca pela complementaridade destas visões implica e permeia outras práticas de experiência. O autor etnográfico talvez expanda a condição de experiência e a dimensão da cultura, o que, de certa forma, ajuda a ampliar seu campo de visão. Um exemplo disso é o fotógrafo sul-africano, Pieter



FIGURA 24

Pieter Hugo:
"Gadawan Kura"
como são conhecidos na Nigéria.

Hugo³, em sua série intitulada Gadawan Kura. Hugo explora a plasticidade da pose pictórica das tradicionais pinturas, reconstruindo os fatos pelo alinhamento quase de um time de futebol. A posição do olhar etnográfico percorre a experiência, um contato com fato em rearranjo visual e iconográfico.

³ O fotógrafo Pieter Hugo vive na Cidade do Cabo, na África do Sul, mas costuma cruzar o continente africano em busca de uma boa história. O conjunto da sua obra, bastante focada em retratos de grande formato, poderia compor uma galeria de tipos humanos peculiares: curandeiros, apicultores, albinos, lavadores de taxis, criadores de hienas etc.

FIGURA 25

Roberta Carvalho:
Projeto Symbiosis



Em trabalhos como os da artista brasileira Roberta de Carvalho⁴, a experiência etnográfica perpassa a análise de ocupação e principalmente de composição, onde o receptáculo da imagem é a própria paisagem. Uma construção híbrida de reordenação do espaço e do habitante. O trabalho “Symbiosis”, de Roberta, é uma série de projeções de vídeo e fotografias que ocupam as copas das árvores nas redondezas de Belém. Desenvolvido junto às comunidades ribeirinhas, o trabalho compõe as relações do homem, sua imagem e paisagem, integrados em um só lugar.

⁴ Roberta Carvalho é artista visual nascida em Belém do Pará. Estudou artes visuais na Universidade Federal do Pará (UFPA). Desenvolve trabalhos na área de imagem, intervenção urbana e videoarte.



FIGURA 26
ROSEBAUM:
tribo Yawanawa

O design também tem utilizado metodologias antropológicas, já que a premissa de trabalho busca aprofundar o conhecimento sobre o humano e suas relações com os objetos. As necessidades de compreensão da cultura estão, não somente no aspecto de consumidor, mas principalmente como usuário. Para a antropologia, os aspectos metodológicos de uma pesquisa etnográfica necessitam de processos estruturados. Porém, como propõem o antropólogo James Spradley, “a melhor maneira de se aprender a fazer etnografia é fazendo” (Spradley, 1979, p.42). Para o antropólogo, o processo, apesar de prático, deve passar pelo que chama de “pesquisa estratégica”, incitando etapas processuais que au-

FIGURA 27
ROSEMBAUM:
tribo Yawanawa



xiliam o pesquisador. Não muito longe disso, as práticas contemporâneas de pesquisa em design, focadas no usuário, também se beneficiam de estratégias que visam a compreensão do indivíduo e sua formação cultural.

Neste aspecto, um exemplo de tal prática são as do designer brasileiro Marcelo Rosenbaum⁵, cujo trabalho visa a compreensão e redirecionamento de funções estéticas ligadas ao produto. Pelo instituto “A gente transforma”, Rosenbaum tem desenvolvido algumas ações de caráter etnográfico. Exemplo do projeto “Encuentro Peru” e a parceria com o povo Yawanawá .

No cenário contemporâneo, estes métodos, apropriações de conceitos e processos têm se consolidado como ferramentas muito úteis. Uma espécie de

⁵ Nascido no ano de 1968, Marcelo Rosenbaum é natural de Santo André, município do grande ABC de São Paulo. No mercado há mais de duas décadas com seu próprio escritório, o Rosenbaum, ele acumula uma série de trabalhos, prêmios e conquistas no âmbito da arquitetura, decoração e design.

necessidade em autodesenvolvimento, em que a experiência etnográfica corrobora para repercutir em vários setores e cenários da humanidade contemporânea. Para o design, assim como para fotografia, artes visuais e linguagens, a interdisciplinaridade das ciências e suas práticas metodológicas se tornaram ferramentas muito poderosas. Entender e dialogar sobre suas finalidades, talvez seja a necessidade mais latente nos dias de hoje, já que o direcionamento apenas comercial e exploratório dos cenários, principalmente das culturas tradicionais, não dialoga para a preservação e composição entre as diversas culturas.

No que compõem a experiência etnográfica, a etnografia assim como a fenomenologia, implicam em premissas do observador, cuja absorção de tal vivência depende, como propunha Kant, de uma transcendência dos seus interesses. O que acaba por dar consistência, não só a experiência, ao observador e observado, gerando outras perspectivas para a cultura. Em seus apontamentos Dewey afirma:

O olho acompanha e relata a consequência daquilo que é feito. Graças a essas ligação íntima, o fazer posterior é cumulativo, e não uma questão de capricho nem de rotina. Em uma enfática experiência artístico-estética, a relação é tão estreita que controla ao mesmo tempo o fazer e a percepção. Essa intimidade vital da ligação não pode ser alcançada quando apenas a mão e os olhos estão implicados. Quando ambos não agem como órgãos do ser total, existe apenas uma sequência mecânica de senso e movimento, como em um andar automático. A mão e o olho, quando a experiência é estética, são apenas instrumentos pelos quais opera toda a criatura viva, impulsionada e atuante durante todo o tempo. Portanto, a expressão é emocional e guiada por um propósito. (DEWEY, 2010. p. 131)









vol 02 | Etnografia

O ouvinte viajante

Vol. 02
Fenomenologia







A experiência fenomenológica

A fenomenologia e suas diversas variações de análise, bem como sua flexibilidade nas abordagens metodológicas, suscitam na experiência fenomenológica, um campo amplo e talvez paradigmático no que se refere à função e imaginário. Nesse âmbito, a fenomenologia se insere como método transgressor, que relativiza o pensamento estético e busca uma composição integrada entre o autor, cenário, público e objeto. Para a fenomenologia, o autor é parte integrante do fenômeno e não um ser alheio. Nesse sentido, a contribuição da fenomenologia para a pesquisa é na interconexão dos entes conscientes da ação presente nos contextos em que o autor se insere através de sua recorrência.

O pensamento natural, da vida e da ciência, despreocupado quanto às dificuldades da possibilidade do conhecimento - o pensamento filosófico, definido pela posição perante os problemas da possibilidade do conhecimento.

As perplexidades em que se enreda a reflexão sobre a possibilidade de um conhecimento atinente às próprias coisas; como pode o conhecimento estar certo da sua consonância com as coisas que existem em si, de as <<atingir>>?- Qual a preocupação das coisas em si, de pelos movimentos do nosso pensamento e pelas leis lógicas que os regem? São elas leis do nosso pensar, leis psicológicas. - Biologismo: as leis psicológicas como leis de adaptação. (HUSSERL, 2008 p. 19)

A fenomenologia, proposta por Edmund Husserl, pode ser entendida como a observação de um fenômeno visto diante da consciência de quem o observa. Visa o fenômeno e não atribui a esse dado um julgamento, pois não considera nada para além do próprio fenômeno. Sendo assim, como Husserl pro-

FIGURA 28

Daniel Mira:
Reflexões sobre
o ato

põem: “o objeto de conhecimento para a Fenomenologia não é o sujeito nem o mundo, mas o mundo enquanto é vivido pelo sujeito.”

Contra-senso: ao reflectir-se naturalmente sobre o conhecimento e ao ordena-lo, justamente com a sua efectuação, no sistema do pensamento natural das ciências, cai-se logo em teorias atractivas que , no entanto, terminam sempre na contradição ou no contra-senso.

- Tendência para o ceptismo declarado. (HUSSERL,2008 p. 19)

Husserl ressalta as possibilidades metafísicas de conhecimento, sem que neguemos o fenômeno em si. Segue pela premissa do não julgamento um meio de acesso ao fenômeno. Algo como retirarmos as lentes de “pré-compreensão”, para se dispor a experiência do fenômeno, integrando não só os aspectos físicos, mas também os psicológicos e espirituais. Muito similar à filosofia natural do Zen, onde, no cotidiano, a própria experiência vivida é a reflexão. Para a fenomenologia, toda consciência é consciência de alguma coisa. Não há pura consciência separada do mundo e ela existe para apenas um “eu” e é ele quem dá o significado de tudo que o rodeia.

O método fenomenológico, tal como foi apresentado por Edmund Husserl (1859-1938), propõe-se a estabelecer uma base segura, liberta de proposições, para todas as ciências. Para Husserl, as certezas positivas que permeiam o discurso das ciências empíricas são “ingênuas”. A suprema fonte de todas as afirmações racionais é a “consciência doadora originária”. Daí a primeira e fundamental regra do método fenomenológico: “avançar para as próprias coisas”. Por coisa entende-se simplesmente o dado, o fenômeno, aquilo que é visto diante da consciência. (GIL, 2008, p.14)

A pesquisa fenomenológica requer maior flexibilidade de técnica, conforme afirma Gil e por isso não cabe, portanto, definir normas rígidas a respeito do projeto que as orienta. Já pelo aspecto situacional e do fenômeno, a escolha da fenomenologia para compor a pesquisa, vem da necessidade do desenvolvimento de processos criativos que se inspirem a partir do imaginário do outro, gerando interseções de visualidade. Aqui, me dou conta do contexto da realidade vivida na Amazônia, quando entendo o eu e o outro. Não há como não ser tocado, não há como não tocar. Sim, somos um e o outro.

... a realidade não é tida como algo objetivo e passível de ser explicado como um conhecimento que privilegia explicações em termos de causa e efeito. A realidade é entendida como o que emerge da intencionalidade da consciência voltada para o fenômeno. A realidade é o compreendido, o interpretado, o comunicado. Não há, pois, para a fenomenologia, uma única realidade, mas tantas quantas forem suas interpretações e comunicações (BICUDO, 1994, p. 18).

Assim, interessa para o pesquisador a maneira como o fenômeno se dá para cada pessoa. Conforme aponta Gil, 2008 “O objeto de conhecimento para a Fenomenologia não é o sujeito nem o mundo, mas o mundo enquanto é vivido pelo sujeito.” Proporciona, assim, uma descrição direta da experiência, tal como ela é, sem questionar sua origem ou relações causais que especialistas podem ter. Por isso, orienta-se ao que é dado diretamente para a consciência, excluindo tudo aquilo que pode modificá-la, incluindo nisso a própria opinião do pesquisador.

A imersão fenomenológica

A pesquisa, sob esse enfoque, procura resgatar o significado atribuído ao objeto que está sendo estudado pelo sujeito, incluindo como técnicas mais utilizadas as de natureza qualitativa e não estruturada. Por esse motivo, a pesquisa fenomenológica requer maior flexibilidade de técnica. O contato do autor com a obra se torna volátil e invade uma perspectiva que perpassa um ao outro como um afloramento de dentro para fora. A experiência poética por meio da fenomenologia se dirige em uma confluência de premissas, podendo atingir uma reciprocidade de argumentos, valores e projeções. Nas artes visuais, por exemplo, o deslocamento da experiência poética em certas circunstâncias habita o que Dewey propõe como desenvolvimento e “resultado gráfico”, onde o cerne da obra está no ato presente. Andy Goldsworthy, artista britânico do movimento Landart, tem como premissas do trabalho o tempo, a efemeridade e o espaço. Em seu projeto “Leaning into the Wind”,

mantêm os elementos processuais que são centrais para os rios e marés. Nós vemos Goldsworthy no Brasil, maravilhados com um lindo chão de cabana, que é feito de barro e esterco de vaca e se assemelha a uma fusão entre o sorvete de sorvete de massa e o macio. Goldsworthy fala com os habitantes locais antes de instalar dois troncos de árvores no teto de um edifício, que ele e sua equipe cobrem com lama, cabelo e outros materiais. (BOWEN, Chuck²)

² Fonte: <https://www.slantmagazine.com/film/review/leaning-into-the-wind-andy-goldsworthy>

Obras como as de Goldsworthy³, incitam as premissas da experiência poética, assim como diversos aspectos da fenomenologia. Como pontes de conexão, continua o fazer da arte em constante mutação exercita o estar no fenômeno. A obra em si, nem sequer exercita seu estado de ponto final, mas de uma continuidade com a experiência. E como Dewey ressalta, a consumação é um ato que não se isola, mas participa da experiência do autor e da obra. Algo como um silêncio compartilhado, que Husserl chamaria de redução fenomenológica, onde a imanência e transcendência não se dariam por premissas pré-estabelecidas, mas no ato da experiência.

FIGURA 29

Andy Goldsworthy:
Leaning into the
Wind



³ Andy Goldsworthy é um escultor britânico, muito conhecido em seu ramo, que cria instalações temporárias feitas de galhos e pedras, e quase qualquer coisa que encontra pelo seu caminho. Filho de um matemático, Goldsworthy cresceu trabalhando em fazendas antes de finalmente conseguir sua graduação na University of Central Lancashire. “Muito do meu trabalho é como escolher frutas”.

Fonte: <https://misteriosdomundo.org/a-arte-que-beira-a-magia-feita-por-andy-goldsworthy/>



FIGURA 30

Richard Long:
Um Círculo em
Huesca, 1994

Outro exemplo, de uma talvez experiência fenomenológica, é o artista Richard Long⁴ que, aparentemente, inicia sua carreira dentro da proposta da Landart. Porém, posteriormente, seu trabalho inverte a experiência do lugar natural, como Goldsworthy, para espaço de galerias e ambientes urbanos. Long desloca a efemeridade para a caixa branca, tendo no desenvolvimento performático o ato da experiência. A obra de fragmentos “brutos” envoltos na página branca dos espaços, se incluem como um catalisador da essência que Goldsworthy atribui também ao espaço. Aparentemente, o exercício gráfico a que se dispõem os dois artistas, remontam a fala fenomenológica como método do fazer.

4 Escultor inglês, Richard Long nasceu a 2 de junho de 1945, em Bristol, na Inglaterra. Entre 1962 e 1965 frequentou, em Bristol, o West of England College of Art, deslocando-se em 1966 para Londres, onde completou os seus estudos artísticos na St Martin's School of Art (1966-1968).



FIGURA 31

Richard Long:
River Avon
Mud Circle
em M-Shed
Bristol.

Em entrevista⁵ ao The guardian, Long expõe seu pensamento sobre a imersão na paisagem.

“Há um ponto de vista”, diz ele, “se você entrar na paisagem, você só deve deixar pegadas e tirar fotografias. O outro extremo é fazer monumentos. Não tenho interesse em fazer monumentos. Mas acho que há um território fascinante entre essas duas posições. Posso mover as coisas de um lugar para outro. Posso manipular o mundo deixando pedras na estrada e não desaparecem porque a pedra ainda está no mundo - mas de forma totalmente anônima “.

“Uma coisa que eu gosto do meu trabalho é todas as diferentes maneiras que pode ser no mundo”, diz ele. “Um local poderia caminhar e não perceber, ou notar e não saber nada sobre mim. Ou alguém poderia vir em um círculo e saber que era um círculo meu. Eu realmente gosto da noção de visibilidade ou invisibilidade do trabalho bem como a permanência e a transição “.

5

Fonte: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jun/15/richard-long-swinging-6os-interview>



FIGURA 32
Richard Long:
River Avon Mud
Circle em M-Shed
Bristol.

Referencial Bibliográfico

ARMSTRONG, Helen - **Teoria do design gráfico** – SP: Ed. Cosac Naif, 2015.

BACHELARD, Gaston. **A poética do Espaço**. SP: Martins Fontes, 1989.

CALVINO, Ítalo. **Cidades Invisíveis**. SP: Companhia das Letras, 1990.

CASTRO, Eduardo Viveiros de, **Metafísicas Canibais**, SP: Cosac Naify, 2015,

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano** – 1. Morada. Petrópolis: Vozes, 1990.

DEWEY, John. **A arte como experiência**. SP: Martins Fontes 2010

– **Experiência e Natureza**. Pensadores. SP: Editora Abril 1974

DURAND, Gilbert. **As Estruturas antropológicas do imaginário**. SP: Martin Fontes, 2012.

– **O imaginário**. RJ: Difel, 2004

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**. ED Arcadia, 1979.

GOETHE, Johann. **Escritos sobre arte**. SP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005

GEERTZ, Clifford. **O saber Local**. ED Vozes 2006

– **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978

GONÇALVES, Marco. **A experiência da imagem na etnografia**, 2016

HERKENHOFF, Paulo - **Amazônia Ciclos de Modernidade**. Catalogo CCBB 2012

HUSSERL, Edmund. **A idéia da Fenomenologia**. RJ: Edições 70, 2008

KANDINSKY, Wassily. **Ponto, linha, plano**. SP: Edições 70, 2015.

- **Gramatica da criação**. SP: Martins Fontes, 1996.
 - **Espiritual na Arte**. SP: Martins Fontes, 1996.
 - **Curso da Bauhaus**. SP: Martins Fontes, 1996.
- KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. Lisboa: Editora Calouste, 2001.
- LUNENFELD, Peter **Design Research - Methods and Perspectives**. London: Brenda Laurel, 2003.
- LÉVI-STRAUSS, Claude . **Antropologia estrutural**. SP: Cosac Naif, 2008.
- **O Olhar distanciado**. SP: Edições 70
 - **O pensamento selvagem**. SP: Papyrus Editora, 2008.
 - **Tristes Trópicos**. Barcelona: Editorial Paidós, 1988.
- PEIXOTO, Clarice. **Etnografias Visuais**. Análises Contemporâneas - ED. Garamond Universitária, 2014
- PETROVA, Evigenia. **Wassily Kandinsky - Tudo começa num ponto**. Catálogo de exposição CCBB 2015.
- SPRADLEY, James. P. **The ethnographic interview**. California: ed. Wadsworth 1979.

FIGURA 33
Daniel Mira: Proxi-
mas medidas do Rio.







vol 03

O eu, o outro e o silêncio

Vol. 03









FIGURA 33 E 34

Daniel Mira: Reflexões da janela.
O Rio corre ou eu corro?

A fenomenologia poética

A imagem poética não está submetida a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar. Por sua novidade, por sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. Ela advém de uma ontologia direta. É com essa ontologia que desejamos trabalhar. (BACHELARD, Poética do espaço, 183)

Neste instante, vem a sensação de estar e sentir. Ali, naquele lugar, eu, o outro e o silêncio. Em muitas situações, tudo passa. Mas em outros permanece para sempre. É um sentimento que não apenas nos faz sentir presentes, mais do que isso, nos damos conta da dimensão do eu e do outro, tudo ao mesmo tempo. Foi assim. Pedi para estar com alguns moradores idosos da comunidade de Jamaraquá, na Flona¹ Tapajós. Em seu peculiar contexto de reserva florestal, me

1. A Floresta Nacional do Tapajós é unidade de conservação – UC federal da natureza localizada na Amazônia, criada através do Decreto nº 73.684, de 19 de fevereiro de 1974. Possui atualmente área de 527.319 hectares. A UC abrange os municípios de Aveiro, Belterra, Placas e Rurópolis, no Oeste do Estado do Pará. O objetivo da UC é o uso múltiplo sustentável dos recursos florestais e a pesquisa científica, com ênfase em métodos para exploração sustentável de florestas nativas (Lei. 9.985/2000). O Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade-ICMbio é o órgão gestor da Unidade. A Floresta Nacional possibilitou o acesso e promoção do uso sustentável dos recursos naturais pelos moradores da unidade. O Manejo Florestal Comunitário, realizado em uma área especialmente reservada para esse fim, é uma importante referência de uso sustentável da floresta. Além do Manejo Florestal destacam-se diversas iniciativas de uso sustentável com envolvimento comunitário, tais como: extração do látex, extração de óleos de andiroba e copaíba, produção do couro ecológico a partir do látex, biojóias, móveis artesanais, comercialização de frutas in natura (açai), produção de polpas e licores, produção de farinha, produção de mel, criação de peixes e turismo de base comunitária.

A UC também apresenta expressiva riqueza sociocultural, representada por cerca de mil famílias e quatro mil moradores, distribuídas em 21 comunidades, três aldeias indígenas da etnia Munduruku (Bragança, Marituba e Takuara) e localidades ao longo da BR-163 (lotes com assentados do INCRA). A unidade apresenta mais de 160 quilômetros de praias e uma grande diversidade de paisagens: rios, lagos, alagados, terra firme, morros, planaltos, floresta, campos, açazais, etc. As belas praias do Rio Tapajós, as trilhas entre a mata, as grandes árvores como a



vi envolto na floresta, sendo eu mesmo, parte do rio. Em um dos meus encontros conversei com o Sr. Luís, presidente da associação de Jamaraquá. Fiz perguntas sobre o passado da região, os problemas históricos, sociais e ambientais. Conversas vêm e vão; em uma das visitas com turistas ele conta:

- Uma vez eu fui para floresta levar uns turistas gringos, fizemos a trilha da mata primária e paramos perto do ponto de apoio; uma casa que fica no meio da mata. Acampamos na mata e de noite fiz uma fogueira para iluminar o local e nos aquecermos na mata. Ai ela chegou, o vento veio e falou comigo, foi logo fazendo aquele barulho, ela não aparece só assobia...os gringos perguntaram: - nossa que som é este? - E eu disse é um pássaro. E eles perguntaram. - Podemos ver? - Eu disfarcei e falei, sim de manhã eu mostro pra vocês...Eu não ia mostrar nada, era a mãe do mato...imagina eu falar para eles quem era a mãe do mato, eles poderiam ficar com medo...ficou a noite todinha jogando graveto na fogueira, eu arrumava a fogueira e ela jogava algo para apagar!!!

Nesses momentos, a percepção do espaço e do tempo se fundem e a ontologia própria de cada um surge. Que imagem seria aquela? Na minha bagagem apenas um vazio de uma mente despida de explicações. Agora sei que o que procuro não é o saber próprio da mente exploradora, mas de algo que, como Bachelard propõe, emerge do coração para consciência. O estar presente da filosofia Zen fora dos livros, do qual, mesmo alheio à experiência narrada por aquele senhor, de alguma forma, compartilhei com sua realidade imaginária, não com minha mente, mas com meu coração. O turista explorador se calou e apenas imaginou.

FIGURA 35

Daniel Mira:
Observações
topofilicas, meus
embrulhos

Sumaúma Vovó, a presença de população tradicional e indígena oferece aos visitantes a oportunidade de interagir com a natureza e com a cultura local. Fonte: <http://www.icmbio.gov.br/flonatapajos/>

FIGURA 36

Daniel Mira:
Florestas em
movimento. Há
que se debruçar.

A floresta e a imagem poética

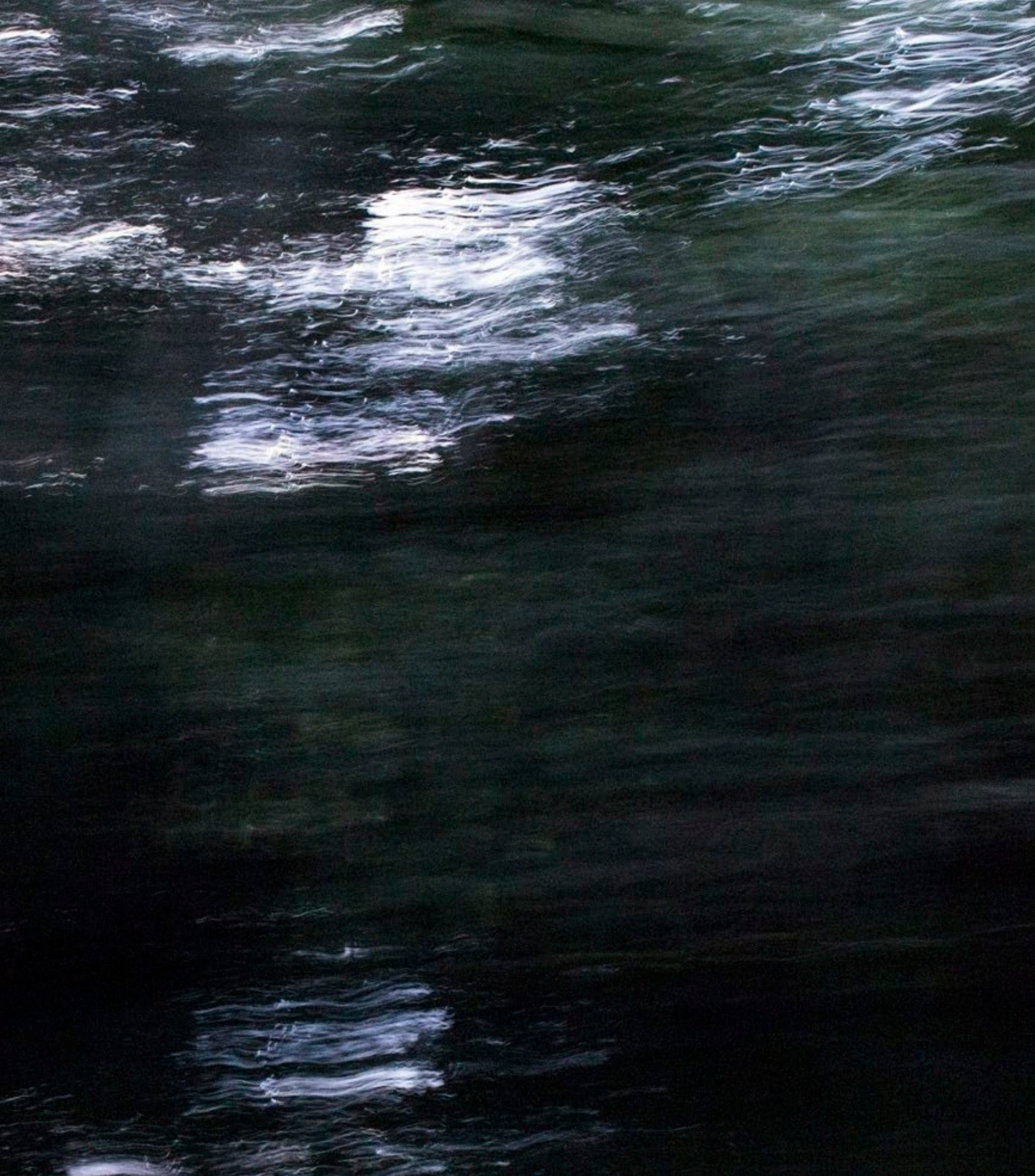
A floresta agora respira, não a vejo como antes. A imagem, como afirma Bachelard, se torna variacional, não se limita à razão das formas, mas toma outra imagem. A veracidade de um imaginário da floresta se compõe e se multiplica em silenciosas reflexões. Algo como “um estudo do fenômeno da imagem poética no momento em que ela emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser, do homem tomado na sua atualidade”. (BACHELARD, 1989 p. 02) O imaginário poético se faz na experiência e cerceado pelo que toca dentro fora de nós, de certa forma se a aparente presença da imagem se desfaz de formas e toma o corpo fluido de um outro olhar. A experiência transcende e tudo é silêncio. Como em Bachelard, a experiência é rara mas plausível. Encontrar na totalidade o que equaciona o tempo e o espaço de uma outra maneira, isto é o silêncio. Experienciar esse momento é de tal poesia que não há como não nos tocar por inteiro. Vamos entender o poético pela visão de Keneth Whitte²:

Quanto à palavra « poética », eu não a utilizo no sentido acadêmico de « teoria da poesia ». Não se trata, aqui, nem de poesia no sentido tradicional (poesia pura, poesia pessoal, etc.), muito menos no sentido pejorativo (fantasias filmicas, lirismo de canção, etc.) que se utiliza geralmente. Deixemos esta sociologia escassa, e pensemos, por exemplo, na « inteligência poética » (nous poetikos) de Aristóteles. (WHITTE, O grande Campo da Geopoética)³

² Fundador e idealizador da Geopoética. Fonte: <http://www.kennethwhite.org/biographie/>

³ Fonte: <http://institut-geopoetique.org/pt/textos-fundadores/56-o-grande-campo-da-geopoetica>





A experiência recai sobre o contato fenomenológico com o contexto, nós mesmo e o outro. O espaço, como também afirma Whitte, se torna poético, ou geopoético. Neste sentido, a busca por experiência poética, adentra o fenômeno ao mesmo tempo pelo espaço físico e metafísico. Assim como para os Pré-Socráticos, a ciência e a observação da natureza, quando compreendida como experiência, tem sua explicação na poesia. A “imagem poética transporta a origem do ser falante” (Bachelard). Ou como diria Empédocles de Agrigeto:

E assim como quando um homem que se propõe sair se mune, para atravessar a noite hibernal, de uma luz, chama viva de um fogo, acendendo lanternas protegidas de todos os ventos; estas rompem o sopro dos ventos uivantes e a luz projeta-se para fora por ser muito mais fina: assim também (quando da formação dos olhos) o fogo primitivo escondeu-se em membranas e finos tecidos, atrás das redondas meninas dos olhos, varadas de paragens maravilhosas. Afastam a água profunda que as cerca, mas deixam passar o fogo por ser muito mais fino. (BORNHEIM 1998, p.76)

O olhar agora se mistura e a experiência poética se desdobra num imaginário possível de ser compartilhado. Bachelard, quando sustenta que os poetas e pintores são fenomenólogos natos, parece dirigí-los para um mergulho no imaginário, na imagem poética. Naquele lugar possível, de águas profundas e límpidas. Através da fenomenologia poética, a experiência se condensa em uma troca constante. E cada vez mais se aprofunda na imagem que vem da fala do outro.

Observando que as coisas nos “falam” e que por isso mesmo, se damos pleno valor a essa linguagem, temos um contato com as coisas, Van den Berg acrescenta: “Vivemos continuamente uma solução dos problemas sem esperança de solução para a reflexão”. Por essa página do sábio fenomenólogo holandês, o filósofo pode ser encorajado em seus estudos centralizados no ser falante. (BACHELARD, 1989 p. 12)

Talvez neste instante não faça mais sentido falar ou escutar, somente partilhar. No vazio, onde tudo pode estar, o multicolorido da luz branca de Kandinsky se apresenta em suas nuances e infinita gradações. O viajante agora é a própria imagem. *“É pois bem claro que a imagem poética traz uma das experiências mais simples da linguagem vivida.” (BACHELARD, Poética do espaço, 191)*

Árvores, folhas, pássaros, rio, tudo se funde numa unidade. A floresta, morada de tanta vida, agora pertencia ao fenômeno de sua ontológica existência. É ainda possível escutar suas cores e lembrar seus sons das folhas que a mãe do mato balança. A floresta agora faz parte do íntimo que revela sua seiva, aprimorando a imensidão de sua morada.

Quando se torna autônoma, uma arte assume um novo ponto de partida. É interessante então considerar este início na mente de uma fenomenologia. Por princípio a fenomenologia líquida o passado e encara a novidade. (BACHELARD, 1989 p. 16)

Para os poetas, artistas e fenomenólogos, o caminhar se dá no ato. Em cada passo, uma nova direção. Nas práticas a floresta se torna morada, com cantos, sótãos e paredes circulares. É um lar selvagem que aconchega a alma. Ela

está lá, nascendo, crescendo e morrendo, sem que ninguém a perceba. Semelhante à mãe, que nos dá humanidade e nos faz pertencer.

Estes lugares-comuns provam que a experiência é dá tanto quanto em a natureza. Não é a experiência que é experienciada, e sim a natureza - pedras, plantas, animais, doenças, saúde, temperatura, eletricidade, e assim por diante.. Coisas interagindo de determinadas maneiras são a experiência; elas são aquilo que é experienciado. Ligadas de determinadas outras maneiras com outro objeto natural - o organismo humano -, elas são, ademais, como as coisas experienciadas. Portanto, a experiência avança para dentro da natureza; tem profundidade. É também dotada de largura indefinidamente elástica. Estira-se. Esse estirar-se constitui a inferência. (DEWEY, 1974 p. 165)

FIGURA 37

Daniel Mira:
Observações to-
pofilicas da flores-
ta. Principios da
correspondência

O rio

HERÁCLITO DE ÉFESO⁴

*Para os que entram nos mesmos rios,
correm outras novas águas.*

Mas também almas são exaladas do úmido.

((BORNHEIM 1998 p.36))

Somos feitos e parte de tudo o que é água. Falo do Tapajós⁵, este que nutre e é nutrido pela maior floresta do planeta. Somente ao final desta jornada poderia dizer algo sobre ele. Apesar de tantas tentativas, posso afirmar que apenas os poetas saberiam falar sobre esse que é um dos maiores afluentes do Amazonas com tanta propriedade. Dewey, atento ao discurso sobre a experiência, evoca os dois caminhos que buscamos aplicar aqui, a visão da experiência pelo viés da poética e da natureza (“Arte como experiência” e “Experiência e Natureza”). Notemos a clara inversão de fala no momento em que Dewey busca nos apontar a possibilidade da arte como um caminho de compreensão e saber. Inversamente a em “Experiência e Natureza”, nos aponta que a própria experiência é a natureza, estamos implícitos e, ao mesmo tempo, somos parte dela.

⁴ As datas do nascimento e da morte de Heráclito são desconhecidas. Sabe-se, porém, que atingiu o acme de sua existência na época da 69.ª Olimpíada, entre 504 e 500 a.C. Isto é suficiente para situá-lo uma geração após Xenófanes, ao qual se opôs, e uma geração antes de Parmênides, o seu principal opositor. De sua vida, pouco se conhece; supõe-se que tenha pertencido à aristocracia de Efeso e que seus antepassados foram os fundadores da cidade. Mas parece que Heráclito abdicou dos seus direitos de participar do governo da cidade. Chamavam-no de orgulhoso, pois desprezava seus concidadãos e levava uma vida à parte. Cognominado de “obscuro”, relata-se que teria depositado o seu livro no templo de Artemis, mas esta e as muitas lendas que se contam sobre a sua vida, não têm fundamento histórico.

⁵ O rio Tapajós é um curso de água que nasce no estado do Mato Grosso, banha parte do estado do Pará e desagua no rio Amazonas, ainda no estado do Pará, em frente à cidade de Santarém a cerca de 695 quilômetros de Belém.





Muitas comunidades surgem às margens do Tapajós, uma a uma. Num determinado dia da viagem, chovia levemente. Porém, suas águas estavam revoltas; o barco subia e descia numa escalada de perder o fôlego. Saímos em direção à comunidade de Jamaraquá, apesar do iminente perigo da travessia. Era o dia de conversar com os mais antigos da comunidade, entrevistar pessoas com mais de 60 anos. Fomos direto à casa de dona Conceição, uma das líderes da comunidade e mais antigas na região. Sua recepção foi calorosa. Expliquei a razão de minha presença como artista/pesquisador. Na conversa ela dizia:

Antes da luz, meu filho, tínhamos que ir buscar comida e levar farinha de canoa. Demorava 5 dias para chegar em Santarém. Íamos pelas margens porque no meio é perigoso - é raso para empurrar, não era remo, não. Era galho grande que empurra o barco do chão. A gente ia de noite e dormia de dia, é muito quente de dia, a gente dormia nas praias e depois saía. (Dona Conceição, comunidade Jamaraquá)

Imediatamente me veio a imagem daquele céu cheio de estrelas, com as praias prateadas e um barco lentamente desenhando, uma dezenas de linhas contínuas de Jamaraquá a Santarém. Esta imagem, pensei, num momento silencioso entre minha fala e a fala dela. Assim como a visão filosófica e fenomenológica de Martin Buber⁶, “o homem é um ser de relação. Podemos nos referir aqui ao conceito de intencionalidade como ele é entendido na fenomenologia.” (BUBER, 1974, p. 25)

⁶ Martin Buber é considerado um dos eminentes pensadores do fenômeno religioso, no século XX. Suas obras do primeiro período, entre 1903 e 1913, sobre o misticismo cristão medieval, em especial Mestre Eckart e Jacob Böhm, e sobre o misticismo judaico, em especial o hassidismo, seus inumeráveis estudos de hermenêutica bíblica, sobre o judaísmo e sua tradução para o alemão da Bíblia judaica revelam seu particular interesse em aprofundar os estudos sobre a religião, sobre o fenômeno religioso, de uma renovação espiritual do judaísmo.

Um sobressalto, uma súbita sensação de estar um dentro do outro, ser apenas um.

O experimentador não participa do mundo: a experiência se realiza “nele” e não entre ele e o mundo.

O mundo não toma parte da experiência.

Ele se deixa experimentar, mas ele nada tem a ver com isso, pois, ele nada faz com isso e nada disso o atinge.

O mundo como experiência diz respeito à palavra-princípio Eu-Isso. A palavra-princípio Eu-Tu fundamenta o mundo da relação. (BUBER, 1974 p.16)

Buber, nos conecta com uma dimensão de possibilidades, similares às já expostas no Zen budismo e Kant, onde o Eu, que participa apenas no mundo das coisas, a partir de seus próprios interesses, perde a visão. Neste sentido, o percorrer do rio e o encontro com o outro, revelou, de alguma forma, uma profunda mudança. Como Bachelard discorre em “A Água e os Sonhos”:

As forças imaginantes da nossa mente desenvolvem-se em duas linhas bastante diferentes.

umas encontram seu impulso na novidade; divertem-se com o pitoresco, com a variedade, com o acontecimento inesperado. A imaginação que elas vivificam tem sempre uma primavera a descrever. Na natureza, longe de nós, já vivas, elas produzem flores.

As outras forças imaginantes escavam o fundo do ser; querem encontrar no ser, ao mesmo tempo, o primitivo e o eterno. Dominam a época e a história. Na natureza, em nós e fora de nós, elas produzem germes; germes em que a forma está encravada numa substância, em que a forma é interna. (BACHELARD, 2016 p.01)

Não dizia mais respeito a observar. No plano material, o aqui e agora, adensada pela poética do fenômeno do outro, revelava o oculto.

O rio que corre, sem que saibamos de onde surge, serpenteia, desliza sobre seu leito. O que corre pelas águas? Vidas e vidas que passam. Não era mais sobre esse caminho infinito do Tapajós que debruçava meu olhar, mas para uma permanente passagem que com a força das mudanças descobre as margens. As cheias vêm e trazem novas visões. E quando vão, temos uma nova visão. Essa mudança revela o quanto de nós é passageiro e que está em constante mudança. Quando Parmênides diz que “a terra tem raízes na água”, o rio seria, então, o próprio escultor. A experiência de estar com o rio é, em si mesma, um breve e contínuo aprender. Ao tocá-lo, refaz meus limites.

Decorre daí que tenha que enfrentar o problema de como é possível o conhecimento; como um mundo externo pode afetar uma mente interna; como os processos mentais podem atingir e apreender objetos definidos em antítese a eles. Naturalmente vê-se embaraçado para dar uma resposta, uma vez que as suas premissas tornam o fato do conhecimento tanto não-natural quanto não-empírico. Um pensador transforma-se em materialista metafísico e denega a realidade ao mental; outro converte-se ao idealismo psicológico e sustenta que a matéria e a força são apenas eventos psíquicos disfarçados. As soluções são abandonadas como tarefas sem esperança, ou então escolas diversas amontoam uma complicação intelectual sobre outra apenas para atingir, através de um longo e tortuoso caminho, aquilo que a experiência ingênua já possui. (DEWEY, 1974 p. 168)

O rio, neste sentido, nos impulsiona a uma imagem que, se almejada pela razão, descontinuará provavelmente a “alma” ingênua.

A imagem, em sua simplicidade, não precisa de um saber. Ela é a dádiva de uma consciência ingênua. Em sua expressão, é uma linguagem jovem. O poeta, na novidade de suas imagens, é sempre origem de linguagem. Para especificarmos bem o que possa ser uma fenomenologia da imagem, para frisarmos que a imagem existe antes do pensamento, seria necessário dizer que a poesia é antes de ser uma fenomenologia do espírito, uma fenomenologia da alma. (BACHELARD, 1989 p.04)

René Huyghe afirma que “é preciso que a pessoa se lance no centro, no coração, no ponto em que tudo se origina e toma sentido: e eis que se reencontra a palavra esquecida ou reprovada, a alma.” (Bachelard, pag. 16 poética do espaço). Foi assim comigo. Nesse caminhar encontrei eu mesmo. Agora tudo faz sentido. Ao final daquele dia, encostamos a cabeça na janela do barco e tudo era apenas o silêncio. A linha infinita do horizonte dividia, embaixo as águas do rio e, acima, o céu. Na Amazônia é assim, há um rio escuro que corre em suas margens. E acima de nós um rio desenhado no céu. Um céu acinzentado de quase cor. E se lançar à esta experiência pode nos tornar viajante, fenomenólogo, poeta e pesquisador.

FIGURA 38

Daniel Mira:
Reflexões,
tombo I





Considerações finais

A partir de alguns pontos de vista, as leituras e reflexões acerca da filosofia natural, proposta pelos Pré-Socráticos, Taoístas e Zen Budistas, entre outros, apontam para caminhos que repercutem, até hoje, como um acesso ao pensamento humano e sua conexão com a natureza. Para o olhar contemporâneo, carregado da visão materialista e utilitarista, o pensar poético ou mesmo suscitar pensamentos sobre o movimento do mar e suas relações com seres mitológicos, nos parece muito distante da realidade. No entanto, essas formas de acessar aspectos da natureza e revelar pensamentos de profundidade filosófica, científica e artística têm sido de grande valor cultural e social para humanidade. Porém, os recursos intelectuais e oriundos, por vezes, apenas de pesquisas racionais e científicas, não evidenciam, em si, os próprios aspectos propostos por tais pensamentos. A prática da experiência, enfatizada por muitos pensadores desses movimentos, propõem justamente a ruptura com a intelectualização de tais conceitos e sua vivência objetiva.

Quando andar, apenas ande, Quando sentar, apenas sente; Acima de tudo, não vacile. (SCOTT e DOUBLEDAY, 2000 p. 8)

Já nos contextos metodológicos, a etnografia e a fenomenologia se apresentam como práticas de pesquisa contemporânea, aparentemente como caminhos para uma experiência de aprofundamento do olhar. Partindo da

premissa de que a experiência, através da arte e da natureza, segundo Dewey, integra a percepção dos planos ideológicos, simbólicos e formais, como nas culturas tradicionais antigas. Nesse sentido, talvez possamos acessar, de alguma forma, o imaginário do indivíduo e sua dimensão cultural, dando a etnografia e fenomenologia uma provável perspectiva metodológica de acesso às culturas tradicionais contemporâneas. No que se refere à pesquisa realizada com as comunidades ribeirinhas de Alter do Chão, podemos tratar da transformação do explorador em um viajante. Revelou o poder da experiência com outro. A redução fenomenológica, baseada na premissa de comportamento do pesquisador como ouvinte, deu à experiência uma intersecção da escuta e visões geradas pela fala dos “entrevistados” (conversas aparentemente estruturadas).

Toda experiência, seja ela de importância ínfima ou enorme, começa de uma impulsão, e não como uma impulsão. Digo “impulsão” em vez de “impulso”. Um impulso é especializado e particular; mesmo quando instintivo, é simplesmente parte do mecanismo envolvido em uma adaptação mais completa ao meio. “Impulsão” designa um movimento de todo o organismo para fora e para adiante, e dela alguns impulsos especiais são auxiliares. (DEWEY, 2014. p.143)

No que se refere às culturas tradicionais, o alto grau de complexidade e valores, transcritos por Lévi-Strauss, entre outros etnógrafos, dá para a substância composicional diversas possibilidades de experiência. Assim, o contexto, a morada, as práticas culturais, são experiências de acesso. O pesquisador que busca a experiência de estar em contato com as comunidades tradicionais,

através da etnografia, tem acesso a um acervo imagético e imaterial de tão ampla magnitude que, como visto nos exemplos históricos do modernismo (Kandinsky, Picasso, Gauguin entre outros), puderam impulsionar diversas reflexões estéticas e conceituais de relevante impacto na cultura humana.

Para os artistas contemporâneos, as possíveis experiências etnográficas e fenomenológicas vêm, de certa forma, contribuir para um cenário de complexidade cultural e social. Em um contexto onde os caminhos histórico-sociais têm nos afastado da compreensão e composição com outras culturas e meio ambiente, a tentativa de aproximação e intersecção cultural, pode se dar pelo acesso ao imaginário cultural. Nessa perspectiva, as metodologias de escuta, como a fenomenologia, e de visão sociocultural, como a etnográfica, podem ser uma possível prática. Artistas como Richard Long, Andy Goldsworthy, James Turrell entre outros têm, em suas obras práticas composicionais que buscam, de certa forma, refletir acerca do meio ambiente e da cultura como possíveis deslocamentos de aproximação através do que chamamos fenomenologia poética.

Mas essa expressão poética, embora não seja uma necessidade vital, é mesmo assim uma tonificação da vida. O bem dizer é um elemento do bem viver. A imagem poética é uma emergência da linguagem, está sempre um pouco acima da linguagem significativa. (BACHELARD, 190 pag)

Sob a análise crítica do momento contemporâneo, a experiência da fenomenologia poética pode ser um outro caminho de compreensão do contexto e cenário sociocultural, e, no âmbito da cultura tradicional, uma possível conexão com saberes.

FIGURA 39

Daniel Mira:
Reflexões,
tombo II



O acesso ao imaginário como um ponto de contato para uma conscientização, onde a cultura e a experiência poética não se reduzem aos aspectos apenas formais, e sim, propõem outras vias de percepção do outro, sua cultura e contexto. Uma aproximação, onde a experiência criativa é um ato colaborativo entre o pesquisador e o pesquisado. Algo como uma visão coletiva do Eidos de Platão, uma comungação do imaginário.

Como parte de contextualização da pesquisa, a escolha da Floresta Amazônica permeia aspectos peculiares com olhos do mundo apontados para a maior floresta tropical do planeta. Cientistas, geólogos, biólogos, jornalistas, artistas, tantos outros profissionais e saqueadores adentram a floresta em busca de descobrimento. Durante séculos os aspectos exploratórios e predatórios da região amazônica são, em grande parte, a tônica presente até os dias de hoje. Nesse sentido, a pesquisa buscou acessar o imaginário da floresta através das imagens poéticas. Aparentemente, a experiência em meio a floresta destas comunidades, suscita relações existenciais, cuja construção cultural se dá em um constante aprendizado com o outro, como afirma Martin Buber.

Eu e Tu não é simplesmente uma descrição fenomenológica das atitudes do homem no mundo ou simplesmente uma fenomenologia da palavra, mas é também e sobretudo uma ontologia da relação. (BUBER, 1974 p. 23)

Dewey afirma em “Experiência e Natureza”, que a experiência empírica é, de fato, um aprendizado. E que “o método empírico é único capaz de fazer jus-

tiça a essa inteireza inclusiva de “experiência”, contemplando, assim, o aprendizado empírico das comunidades tradicionais. Por essa perspectiva, o contato com as comunidades tradicionais pôde impulsionar a transformação deste pesquisador, que, de alguma forma, antes tinha como tentativa de acesso ao Eidos platônico pela leitura racional e hoje, de outra forma, a transposição da bagagem intelectual se depara com o conhecimento empírico, por meio da experiência com o outro. Como apontado em vários momentos pelo Zen budismo, as palavras de um livro não são a experiência.

Objetivamente o que essa pesquisa pretendeu propor está no cerne da experiência humana com o próximo, onde as dimensões e pretensos despertares se dão por necessidades das experiências de cada indivíduo. A noção de algo que pode nos transformar somente por intermédio dos livros, pode nos afastar do que entendemos como experiência na dimensão humana. Nesse sentido, as metodologias que nos põem em contato com o outro e buscam a experiência como ponte de acesso, pode nos presentear com outras percepções. O que para dimensão do conhecimento e da pesquisa, como afirma Bachelard, pode estar simplificado pela imagem poética, ingênua e pura de preconceitos. Para tanto, o pesquisador fenomenológico embarca muitas vezes na imagem anterior à ontologia das coisas. Seu saber e experiência se dimensiona no que chamamos de alma do mundo. Sendo alma o sentido de plenitude que contempla por toda a experiência, integrando o outro e seu imaginário como parte desta dimensão.

No que se refere à Amazônia enquanto tema pesquisado, acredito ser ainda muito ingênuo, com base no pouco conhecimento que adquiri durante o processo de Mestrado. Há que se redimensionar a importância dos povos da floresta, entender que preservar e compreender a cultura desses povos não é somente importante para os estudiosos, mas fundamental para o reconhecimento de toda sociedade brasileira. . Necessitamos conhecer os que habitam a Amazônia, mais do que isso, compartilhar vidas. O outro, nessa prática, é propriamente a dimensão que ainda desconhecemos de nós mesmo. Nessa pequena viagem, o que mudei: hoje, de alguma forma, posso ver e sentir o que antes vivia em apenas em minha imaginação.





Referencial Bibliográfico

BACHELARD, Gaston. **A poética do Espaço**. SP: Martins Fontes, 1989.

– **A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria**. Trad.

SP: Martin Fontes, 2016.

BARNES, Jonathan. **Filósofos pré-socráticos**. Tradução de Júlio Fischer.

SP: Martins Fontes, 1997.

BRINKER, Helmut - **O Zen na arte da pintura** – SP: Pensamento, 1995

BORNHEIM, Gerd. - **Os Filósofos Pre-Socráticos**. SP: ED. Cultrix 1998

BUBER, Martin. **Eu e Tu**. SP: Centauro, 1974.

CALVINO, Ítalo. **Cidades Invisíveis**. SP: Companhia das Letras, 1990.

SHAFTESBURY, Anthony, **Askhamata – Exercícios** – SP: ED. Unesp 2016

DEWEY, John. **A arte como experiência**. SP: Martins Fontes 2010

– **Experiência e Natureza**. Pensadores. SP: Editora Abril 1974

DURAND, Gilbert. **O imaginário**. RJ: Difel, 2004

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**. ED Arcadia, 1979.

GOETHE, Johann. **Escritos sobre arte**. SP: Imprensa Oficial do Estado de

São Paulo, 2005

GEERTZ, Clifford. **O sabor Local**. ED Vozes 2006

– **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978

GONÇALVES, Marco. **A experiência da imagem na etnografia**, 2016

HERKENHOFF, Paulo - **Amazônia Ciclos de Modernidade**. Catálogo

CCBB 2012

- HUSSERL, Edmund. **A idéia da Fenomenologia**. RJ: Edições 70
- JUNIPER, Andrew. Wabinsabi, **The japanese art of impernance**. ED Tuttle 2003
- KANDINSKY, Wassily. **Ponto, linha, plano**. SP: Edições 70, 2015.
- **Gramatica da criação**. SP: Martins Fontes, 1996.
 - **Espiritual na Arte**. SP: Martins Fontes, 1996.
- KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. Lisboa:Editora Calouste ,2001.
- RIBEIRO ,Darcy. **O povo Brasileiro - A formação e o sentido do Brasil**. SP: Editora Global, 2014.
- SANTOS, José. **Parmênides. Da Natureza**. DF: Editora Thesaurus, 2000.
- SCOTT ,David e DOUBLEDAY, Tony. **O livro de ouro do Zen**. SP: Ediouro 2000
- SHIODA, Cécilia. - **Dô o caminho da arte**. SP: Editora Unesp, 2013.
- PARMÊNIDES. **Da Natureza**. SP: Editora Loyla, 2002.
- PLATÃO. **A Republia** – SP: Edipro, 2014.
- **Ion** – SP: Editora Autêntica, 2011.
- TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Tradução: Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.
- WILHELM, Richard. **I Ching: o livro das mutações**. SP: Pensamento, 2006.
- **Tao-Te King, os ensinamentos de Lao Tzu** – SP: Pensamento, 2008.
 - **A sabedoria do Iching**
 - **O Pequeno Iching**. SP: Pensamento, 1995.
- WHITE, Kenneth. **O espírito nômade**. Lisboa: Deriva Editores, 2008.

