



COMUNICAÇÃO: visualidades e diversidades na amazônia

vol.6

Netília Silva dos Anjos Seixas
Alda Cristina Silva da Costa
Luciana Miranda Costa
Orgs.

COMUNICAÇÃO:

visualidades e diversidades na amazônia



Netília Silva dos Anjos Seixas

Alda Cristina Costa

Luciana Miranda Costa

Organizadoras

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C741 Comunicação : visualidades e diversidades na Amazônia / Organizadores Netília Silva dos Anjos Seixas, Alda Cristina Costa, Luciana Miranda Costa. – Belém : FADESP, 2013.

324 p. : il. – (Comunicação, cultura e Amazônia ; v. 6)

ISBN 978-85-62888-09-0

1. Comunicação – Amazônia. 2. Comunicação e cultura – Amazônia. 3. Comunicação – Pesquisa – Amazônia. I. SEIXAS, Netília Silva dos Anjos, org. II. COSTA, Alda Cristina, org. III. COSTA, Luciana Miranda, org. IV. Série.

CDD 23. ed. 302.23



Sumário

- 7 **Apresentação da série**
- 9 **Apresentação do livro**
- 17 **Comunicação da ecologia ou ecologia da comunicação?**
Adriano Duarte Rodrigues
- 27 **Círio de Nazaré: celebrações, divergências e rupturas**
Antonio Fausto Neto
- 51 **A travessia do Sairé: uma perspectiva ecossistêmica e semiótica**
Nair Santos Lima
Itala Clay de Oliveira Freitas
- 73 **Imagem e sociedade na Amazônia**
Fábio Fonseca de Castro
Marina Ramos Neves de Castro
- 97 **Pelas ruas de Belém: a série fotográfica "Corte Seco", de Alberto Bitar**
Ana Shirley Penaforte Cardoso
Ivânia dos Santos Neves
- 123 **Ciência e mídia na região Norte brasileira: um estudo sobre três jornais paraenses em 130 anos**
Luisa Massarani
Vanessa Brasil de Carvalho
Netília Silva dos Anjos Seixas

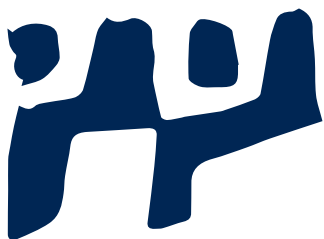


Imagem e sociedade na Amazônia

APROXIMAÇÃO AO OBJETO: A INTERSUBJETIVIDADE DE UMA FORMA DE VER

75

Uma das mais instigantes tradições intelectuais da cidade de Belém é a reflexão sobre a visualidade e sobre o olhar - sensível ou não - do mundo amazônico. Procurando compreender essa tradição, ou, mais especificamente, tentando compreender como a experiência social de um “saber visual” tem constituído uma prática intersubjetiva capaz de subsidiar a formação de socialidades, sociabilidades e práticas sociais, empreendemos uma observação de dois anos de duração que apresentamos, sinteticamente, por meio deste capítulo. O horizonte desta pesquisa foi produzir uma reflexão, com base numa sociologia compreensiva, sobre a experiência de “constituir um olhar amazônico”, historicamente elaborada e repassada – embora não de forma linear, contínua e racional - de geração a geração. Com esta proposta identificamos, no cenário cultural da cidade de Belém, três elementos sociais importantes: a) uma “representação reificada” dessa experiência visual, composta por discursos e práticas sociais específicas; b) uma “intersubjetividade”, compreendida como um espaço de conexões e trocas de perspectivas subjetivas individuais; c) um campo social de experiências, formado pelos mecanismos e instrumentos de articulação dos diversos agentes sociais envolvidos na produção desse “saber visual amazônico”.

O resultado foi uma cartografia imperfeita, porosa e circunstancial.

Imperfeita porque, embora falando em nome de uma pretensa “experiência visual amazônica”, essa “representação reificada” se produz, sistematicamente, a partir da intelectualidade da cidade de Belém, conformando, portanto, uma identidade atribuída e/ou reivindicada e, certamente, uma referência apropriada e, depois de o ser, também dissimulada

– no sentido de que procura fazer com que a apropriação cometida seja legitimada por vias discursivas e por práticas sociais de constituição de lugares e de autorizações de fala.

Porosa porque, naturalmente, tal como todo processo intersubjetivo, essa experiência se revela polifônica e dialógica (BAKHTIN, 2010a, 2010b), cravada por entre-falas e, mais do que uma verdade-em-si, se constitui como um entre-lugar interpretativo, conformado por nossa percepção, autorizada a partir do encontro com outros sujeitos que se pretendem dela participantes, bem como com objetos artísticos, informativos e midiáticos nela produzidos ou incluídos, contextualmente, por esses mesmos sujeitos.

Circunstancial porque, constituindo-se como campo social de experiências, trata-se de uma “tradição” em camadas, um entre-lugar, constituído por meio de articulações sociais que se formam a partir da experiência social desses agentes sociais diversos que, envolvidos na produção do “saber visual amazônico”, reelaboram suas posições conforme cenários e conjunturas variáveis.

Sendo uma cartografia imperfeita, porosa e circunstancial, fica evidente que estamos tratando, aqui, de uma diferença, no sentido que Derrida (1967) confere ao termo, ou seja, como temporalização, como algo que *está se estabelecendo* e não que já *está estabelecido*.¹ Não no sentido de *ser diferente*, de *não identificar*, mas no de remeter a depois, temporalizando a coerência e permitindo que o sentido permaneça ambivalente. A diferença, em Derrida (1967), significa adiar o cumprimento de um desejo ou vontade e reporta os fenômenos de sentido que não se produzem da maneira clara.

Nesse sentido, nosso empenho, nossa preocupação, é com uma interpretação e não com uma sistematização.

Isto considerado, podemos colocar um elemento geral de nossa interpretação, a ideia de que esse “saber visual” sobre a Amazônia constitui uma experiência social coletiva, significativa para a sociedade urbana regional, mas, também, uma experiência em construção,

1 O neologismo francês cunhado por Derrida (1967) também admite, na sua tradução para o português, outras possibilidades, como “diferença”. Nossa opção pelo jogo s/ç se deve ao intuito de preservar a dimensão homofônica presente no original francês, a qual não se faz possível na possibilidade referida.

um processo vivo. Trata-se de uma tradição interpretativa, ou melhor, explorativa, mas, também, de uma dúvida, de um incômodo constante e, em decorrência, de uma tradição descontínua, ainda que sólida enquanto experiência social intersubjetiva.

Mapeando essa experiência social, observando seus *incipits* – ou seja, suas margens de visibilidade – seus lastros, de visibilidade, suas margens de confluência, suas formalizações descritivas, teorizantes e autorreflexivas, podemos refletir sobre a maneira como as práticas de produção de um saber visual local constituem um instrumento privilegiado para a produção de sentidos que a sociedade amazônica faz de si mesma.

Num plano derivado – nessa “tradição” em camadas – procuramos também perceber a forma como tal experiência social intersubjetiva se associa à própria produção visual amazônica, ou seja, influenciando na produção dos conjuntos de enunciados artísticos, informativos e midiáticos, ou seja, na sua manifestação empírica em geral. Trata-se de um processo dialógico e contínuo: alimentada pela produção de sentidos, a reflexão intersubjetiva leva os produtores de sentidos a autorreflexões, que, por sua vez, resultando em novas manifestações, em novos fenômenos, renovam esse ciclo.

PERCURSO TEÓRICO E METODOLÓGICO

A questão de partida na pesquisa era compreender como se efetivam as variáveis dessa reflexão/produção: como os *fazedores* de imagens de Belém – dentre fotojornalistas, fotógrafos, cinegrafistas, ilustradores, artistas visuais, narravam, por meio de suas imagens, a Amazônia? Quais as características comuns a essa produção? Quais os seus processos e suas estratégias de atuação? Como se desenvolve e institucionaliza seu campo de experiência? Quais os desenvolvimentos teóricos e técnicos gerados? Quais as suas dinâmicas intersubjetivas?

Munindo-nos de um referencial da sociologia compreensiva – a reflexão de Schutz (1987) sobre a produção de sentidos pré-ontológicos –, procuramos desenhar um mapa dessa narrativa múltipla, ou melhor, de seu caráter intersubjetivo. Nesse processo, aquelas questões caminharam em direção a uma outra: como, intersubjetivamente, os indivíduos que produzem um olhar reificado (especializado, profissional em suas competências jornalís-

ticas, midiáticas, artísticas, críticas) sobre esse *lugar* que identificam como Amazônia, dão a ver um mundo, idealizam um mundo, que se conforma como uma tradição narrativa comum?

Pressupomos que essas idealizações constituem um tecido de conceitos, noções, dispositivos de leitura, paradigmas e discursos presentes na cidade de Belém, centro intelectual da Amazônia e espaço central de elaboração intersubjetiva dessa “tradição”. Ao indagarmos sobre as dinâmicas intersubjetivas dos atores sociais envolvidos na produção de uma “visualidade amazônica” procuramos compreender como o saber visual referido constitui uma reserva de experiência social e, em simultâneo, tipicalidades e estruturas de pertinência codificadas e vigentes no espaço social observado.

Nossa observação utilizou três referenciais teóricos: as noções de representação reificada, de intersubjetividade e de campo de experiência. Por representação reificada compreendemos as “idealizações coletivas” elaboradas por “especialistas” – os artistas, críticos e intelectuais da cena cultural estudada. O marco teórico referencial para os estudos do fenômeno foi a obra de Moscovici (1976) que, apesar de referir uma derivação do fenômeno, no caso das representações sociais, estabelece os mecanismos necessários para identificá-lo. Sinteticamente, pode-se dizer que o estudo das representações sociais, a partir desse marco, se interessa pelas regras que regem os pensamentos coletivos e, portanto, a subjetividade manifesta. O campo aberto por esse interesse volta-se para as visões de mundo, para os espíritos do tempo, para o senso comum, para os consensos e estereótipos, crenças e preconceitos, para o pensamento banal, para o pensamento *naïf*, para o cotidiano, em síntese. Por sua vez, a dimensão das representações reificadas refere o olhar especializado, técnico, culto, reflexivo, capaz de conformar esquemas elaborados de pensamento. Essas idealizações conformam um tecido de conceitos, noções, dispositivos de leitura, paradigmas e discursos presentes no saber visual dos agentes sociais estudados.

A noção de intersubjetividade incidiu no trabalho como a estrutura de conexão dos saberes reificados da experiência visual amazônica. Entendemos por intersubjetividade o espaço de conexões e dinâmicas múltiplas daqueles agentes sociais em torno de questões pertinentes aos temas e práticas do “ver” e do “fazer” imagens. Nesse sentido, acrescentam-se às dinâmicas específicas do ver e fazer locais, as práticas, técnicas e discursos uni-

versais, estruturas culturais – artísticas, informativas e midiáticas – presentes na sociedade contemporânea de maneira ampla e, no saber especializado, de maneira específica. Nossa perspectiva parte da reflexão de Schutz (1987) a respeito da constituição da experiência social.

Schutz (1987) elabora uma *análise constitutiva da experiência*, objeto central de sua obra, procurando estabelecer um diálogo entre a fenomenologia de Husserl e a sociologia compreensiva de Weber. Schutz (1987) propõe uma tipologia das relações sociais e, ao mesmo tempo, uma teoria fenomenológica da cultura, baseada no conceito weberiano de tipos ideais e na reflexão husserliana de que a tipificação é o processo fundamental pelo qual o homem conhece o mundo, bem como a ideia complementar de que essas tipificações, ou senso-comum, estão em contínua transformação.

Schutz (1987) articula essa teoria fenomenológica da cultura por meio de três noções - reserva de experiência, tipicidade da vida cotidiana e estruturas de pertinência. A primeira delas se refere à “sedimentação” dos saberes herdados pelo indivíduo. A segunda noção, a de tipicidade da vida cotidiana, se refere ao modo pelo qual as diversas experiências sociais se conformam, sempre baseadas num modelo anteriormente estabelecido. A terceira noção, a de estruturas de pertinência, refere-se às formas de controle das diversas situações sociais pelos indivíduos.

Ao indagarmos sobre as dinâmicas intersubjetivas dos atores sociais envolvidos na produção de uma “visualidade amazônica”, procuramos compreender como o saber visual referido constitui uma reserva de experiência social e, em simultâneo, tipicalidades e estruturas de pertinência codificadas e vigentes no espaço social observado. Por meio da noção de campo de experiência, desejamos evocar as estruturas sociais conjuntivas que solidificam e reforçam o saber visual observado, ou seja, o conjunto estruturante de espaços, instituições, práticas e discursos reificados que, em sinergia, competitivamente ou cooperativamente, conformam o espaço de produção de uma “visualidade amazônica”.

A noção de campo – ou, especificamente, de campo de experiência – está presente em Bourdieu (1989), que a define como o conjunto institucionalizado de discursos, práticas e instituições, reconhecido e respeitado pelo conjunto da sociedade. Segundo Rodrigues (1985), um campo social desempenha dois tipos de funções dentro de seu domínio espe-

cífico de competência: *discursivas*, por meio das quais os campos enunciam seus valores, princípios e regras, e *pragmáticas*, por meio das quais estabelecem, na sociedade, sua ordem de valores.

Um campo social, assim, é o resultado de um processo de autonomização de um tecido intersubjetivo. Nossa pesquisa objetivou a interpretação e descrição das visualidades amazônicas em sua interação com os processos sociais que as envolvem. Isso conforma um campo, evidentemente, com seus variados sujeitos, práticas e relações, mas é preciso ir um pouco além nessa ideia para compreender, efetivamente, a questão colocada sobre as dinâmicas intersubjetivas, pois intersubjetividade pressupõe bem mais que aquilo que está reunido na noção de campo, notadamente a possibilidade dos *traços* (LÉVINAS, 1967), das camadas de sentido (GADAMER, 1999) e das aporias (DERRIDA, 1967) – ou seja, de tudo aquilo que foge ao paradigma da presença, tão caro ao pensamento de Bourdieu (1989).²

A primeira etapa do projeto consistiu na identificação e coleta de material referencial da experiência social de constituição de um “saber visual” amazônico. Reunimos, em primeiro lugar, o material bibliográfico produzido por artistas, pesquisadores, críticos e especialistas desse “saber visual”. Esse material, composto por catálogos de exposições, livros, artigos em revistas e em jornais é de fácil localização, posto que há coleções constituídas, em Belém, em bibliotecas e acervos particulares. A partir desse material, realizamos um conjunto de entrevistas semi-diretivas com agentes sociais produtores do “saber visual” investigado. Nosso objetivo foi retirar, dessas entrevistas, em conjunto com o material bibliográfico selecionado, informações sobre a estruturação do campo analisado e sobre os elementos discursivos constituidores da “representação reificada” sobre a visualidade amazônica.

Nesse momento, iniciamos a segunda etapa da pesquisa, cujo objetivo foi decodificar e compreender essa “representação reificada”. Para fazê-lo, adotamos o procedimento analítico estabelecido em Moscovici (1976) e Jodelet (1984), baseado numa perspectiva fun-

2 Os três termos referidos constituem formas diferentes de compreender os elementos e processos da intersubjetividade. Não havendo espaço para discuti-los, apenas assinalamos o seu caráter fenomenológico e hermenêutico, com a ressalva para o fato de que a noção de aporia, de Derrida (1967), embora obedecendo a uma predisposição fenomenológica, não se pretende, a rigor, hermenêutico.

damentalmente fenomenológica, mas procurando fazer incidir, sobre esse referencial, uma dinâmica advinda da sociologia compreensiva.

Esse procedimento previu a realização de uma seleção dos significados possíveis e sua ordenação com fins práticos, visando a formação de esquemas figurativos e uma consequente naturalização do objeto analisado. Essa ação será seguida pela ancoragem do material (JODELET, 1984), por meio da qual se pretende um enraizamento da objetivação no espaço social.

A seguir, empreendemos uma avaliação das condições de produção do objeto investigado e sobre suas condições de circulação no campo social que o cerca. Essas duas ações pressupuseram que uma representação reificada compõe um sistema complexo de inter-relações entre elementos culturais (valores, modelos consagrados, anátemas, elementos invariantes), elementos de linguagem (interindividual, institucional, mediática) e elementos sociais (contexto histórico, contexto ideológico, elementos da organização social).

Nesse momento, partimos para uma compreensão dos elementos anteriormente recolhidos e sistematizados. Ou seja, à própria análise constitutiva *da experiência* proposta por Schutz (1987), e que, como já dissemos, comporta um procedimento interpretativo baseado na percepção do entrelaçamento de três elementos - reserva de experiência, tipicidade da vida cotidiana e estruturas de pertinência – no objeto estudado. Por meio desse processo, empreendemos uma leitura dos processos intersubjetivos que envolvem a experiência belemense de constituição de um “saber visual” amazônico, assim tangenciando a idealidade do campo de experiência.

Por fim, estabelecemos espaços temporais sobre os quais limitamos nossa interpretação. Embora procuremos, na pesquisa, uma percepção sobre um processo social de longa duração, que se estende por uma experiência social que se inicia ainda no momento colonial e que se estende a nossos dias, neste capítulo nos concentramos nos efeitos dessa experiência social, dessa herança de sentidos, sobre uma temporalidade presente, procurando observar o fenômeno sugerido enquanto efeito de sentidos presentes na contemporaneidade da produção visual de Belém.

DESCRIÇÃO DA OBSERVAÇÃO

Como dissemos, a reflexão sobre a visualidade e sobre o olhar do mundo amazônico constitui uma das mais instigantes tradições intelectuais da cidade de Belém. Essa tradição parece ter partido do encontro do colonizador com o patrimônio etnográfico local – uma semântica complexa que reúne formas antropomorfas e zoomorfas a grafismos geometrizantes e a motivos policrômicos. O estarrecimento diante das culturas marajoaras e tapajônicas – o olhar colonizador subvertido pela diversidade insólita daquelas representações – ensejou, talvez, a compreensão de que a linguagem visual constituiria um instrumental importante para a compreensão do mundo encontrado.

Mais tarde, essa compreensão do espaço amazônico pela via da linguagem visual se desenvolveria por meio das representações do meio físico e natural local elaboradas por viajantes, militares, naturalistas, desenhistas comissionados, engenheiros e geógrafos, desde o século XVII e se consolida com a pesquisa acurada de artistas plásticos e arquitetos de Belém ao longo do século XX. Dentre os primeiros, pode-se citar um exemplo marcante dentre muitos: a imensa “Viagem Filosófica” de Domingos Soares Ferreira, ilustrada com mais de quinhentas gravuras do mundo natural amazônico. Essa expedição, iniciada em 1783, duraria cinco anos e seria seguida por novas jornadas. Em todas elas, o naturalista foi acompanhado por uma equipe técnica formada por um jardineiro botânico e por dois artistas riscadores. As representações visuais no mundo amazônico por eles produzidas contribuíram para um desvelamento de certa maneira místico do *hinterland*, conformando uma obra diretamente responsável pela visão que hoje se tem de nossa região.

Dentre as representações visuais produzidas em Belém, ao longo do século XIX, pode-se observar um diálogo instigante com essas heranças visuais. Da decoração de interiores ao retrato convencional da figura humana encontram-se abundantes referências a um mundo amazônico repleto de enigmas e dominado por signos de distância, isolamento e solidão. Nessas representações abundam, também, alegorias de crenças indígenas e caboclas e referências ao geometrismo ancestral dessas populações.

A modernidade urbana e europeia evocada pelo ciclo do látex (1880-1912) e imposta a Belém com requintes de uma *belle époque* tropical ensejou um amazonismo perquiridor, incisivo, marcado por uma evidenciação das formas gráficas marajoaras e por uma pesquisa

de cores importantes. Essa tendência evidenciou-se na primeira década do século XX. Os primeiros modernistas - Theodoro Braga, Manoel Pastana, Angelus Nascimento, dentre outros – deixaram-se mover pela elaboração política de um “desejo de resgate” e interessaram-se, assim, pela representação pictográfica de um universo de lendas e de ícones visuais produzidos na cerâmica e no vestuário de populações indígenas extintas, inspirados por um desejo de “resgatar” informações visuais.

Essa preocupação cederia lugar, mais tarde, às investigações grandemente teóricas do chamado “Grupo do Utinga” – um conjunto de intelectuais, a maioria dos quais pintores, escultores e arquitetos, que se reunia nas florestas do lago Utinga, nos arredores de Belém, para estudar a luz amazônica e seus efeitos sobre a paisagem. As pesquisas desses intelectuais geraram considerações importantes sobre uma “linguagem visual” amazônica, envolvendo reflexões sobre o suporte, os materiais e os pigmentos oriundos da região, as quais fundamentaram o trabalho da geração à qual pertenceram Milton Monte, Ruy Meira, Roberto de La Rocque Soares, Benedito Mello e José de Moraes Rêgo na pintura popular de Belém.

As reflexões do “Grupo do Utinga” seriam responsáveis pela constituição da Faculdade de Arquitetura, no final dos anos 1950, na qual se formaria uma geração de artistas plásticos que prosseguiriam a pesquisa de seus mestres sobre a “linguagem visual” amazônica. Os “Novos” – como foram, a princípio, conhecidos - Emmanuel Nassar, Dina Oliveira, Osmar Pinheiro de Souza e vários outros são autores importantes na cena cultural belemense. Sua contribuição para uma “reflexão sobre as formas de ver” da Amazônia foram muito além de seu trabalho artístico, adquirindo contornos grandemente reflexivos na medida em que estabeleceram conceitos e problemáticas que acabaram por nortear os debates mais importantes das belas artes amazônicas atuais: os temas do paralelismo como paradigma do olhar popular amazônico, da umidade como substância inerente à pintura, da apropriação como rebeldia à colonização do olhar, da presença da água como elemento esquemático do cenário, dentre outros.

Essa reflexão, porém, vai além das artes plásticas. Ela envolve igualmente a fotografia. Na segunda metade do século XIX estabeleceram-se em Belém estúdios fotográficos que, não obstante destinarem-se à produção do “retrato” de elite, compuseram importante acervo

imagético sobre a paisagem social e natural local. Dentre esses estúdios pode-se citar o *Photo Fidanza*, que atuou em Belém por mais de um século e, também, outros profissionais igualmente importantes, como os estúdios Siza e Oliveira, este último fundado em 1884 e ainda em funcionamento. Já no século XX verificou-se, na cidade, um curioso movimento de “foto-clubes”, reunindo amadores da fotografia que, por várias vezes, transpuseram para essa forma de expressão os debates teóricos havidos no campo das artes plásticas.

A partir do final dos anos 1970 a fotografia ganhava um novo impulso no Pará, vivenciando uma efervescência crescente, e ainda em curso, que produziria “frentes” e movimentos como o Fotoclube Pará, a Fotoficina, o Fotopará, a Associação de Repórteres Fotográficos e a FotoAtiva, num pioneirismo que culminou na realização, em 1985, da IV Semana Nacional da Fotografia, em Belém. Os nomes de Luiz Braga e Miguel Chikaoka, hoje nacionalmente reconhecidos, lideraram, por vias diferentes, mas sempre coincidentes, esse processo, solidificando um movimento que envolve, atualmente, dezenas de fotógrafos e que foi denominado por Pardini (2002) como “escola de Belém”.

Com efeito, a fotografia de Belém obteve uma projeção nacional nas últimas décadas, convertendo-se numa fonte vital para a reflexão sobre a visualidade na Amazônia, sobretudo a partir de sua proposição de identificar, de forma antropológica, sujeitos e elementos sociais importantes nesse espaço.

Em paralelo a essa efervescência assinala-se o desenvolvimento de uma atividade cinematográfica, lenta em virtude dos custos elevados dessa linguagem, mas importante por sua persistência e coragem.

Essa produção foi inaugurada, por assim dizer, com o trabalho do espanhol Ramon de Baños, trazido à Amazônia pela sociedade seringueira – esse *boom* econômico que tanto marcou a região – em fins do século XIX. O silêncio engendrado pela falência do modelo produtor seringueiro fez Belém aguardar o surgimento de um “cineasta da Amazônia”, como foi chamado o paulista Líbero Luxardo, chegado à cidade em 1939. Sua produção ficcional, de grande repercussão no tecido artístico da cidade, foi contrabalanceada pelo trabalho documental do cineasta Milton Mendonça, produtor de milhares de metros de película sobre a vida política e social da Amazônia, destinados a animar os cine-jornais belemenses.

No campo do audiovisual também se deve referir a produção televisiva, que, por meio de telejornais, telenovelas e programas de auditório, igualmente contribuiu para a conformação dessa tradição. A primeira emissora televisiva da cidade – e da Amazônia –, a Marajóara, canal 2, foi inaugurada em 1961. Vinculada ao Grupo Tupi, de Assis Chateaubriand, só teve concorrente em 1967, com a inauguração da tv Guajará, canal 4. Um terceiro canal, a tv Liberal, seria inaugurada em 1977. A produção dessas três emissoras, em seus primórdios – num momento em que ainda não ganhara espaço o fenômeno das cadeias nacionais de televisão –, foi intensa e contribuiu grandemente para a construção da experiência visual que nomeia, ou indaga, a Amazônia, como *lugar*.

Nos anos 1970, por sinal, observou-se uma efervescência na produção de filmes na bitola Super 8, com destaque para o trabalho “Vila da Barca”, de Renato Tapajós, premiado internacionalmente, e também para o ciclo de produções ficcionais em curta metragem.

Os anos 1980, por sua vez, viram uma crescente especialização da produção, tornando-se emblemáticas, nesse período, obras como “Ver-o-Peso”, dirigido por Januário Guedes e que foi o resultado de um curso técnico de formação de produtores em cinema produzido pela Universidade Federal do Pará em parceria com o Instituto Goethe e com a Prefeitura de Belém; “Marias das Castanhas” e “Fronteira Carajás”, documentários em média metragem da socióloga Edna Castro; e “Carro dos Milagres”, de Moysés Magalhães, transposição para o cinema da obra literária de Benedito Monteiro.

No final da década de 1990 se observou um ciclo importante de produções em curta metragem, no formato película e/ou digital, algumas das quais premiadas em festivais brasileiros e estrangeiros. Esse ciclo movimentou grandemente a cidade, gerando um desejo por reflexão e por profissionalização que pode ser representado nos diversos cursos havidos, retomada do movimento de cineclubes e formação de associações culturais e profissionais. Essa nova geração reivindica a experiência anteriormente constituída de maneira descontínua, mas pode-se perceber um esforço pela elaboração de ícones (por exemplo, a “sacralização” de personagens, como o cineasta Líbero Luxardo) e de debate, discussão e interação.

Mais recentemente, a facilidade e a interatividade próprias da cultura digital têm permitido uma multiplicação de produções audiovisuais que, ainda por analisar, contribuem grandemente para a reelaboração do tecido reflexivo referido.

SÍNTESE DA INTERPRETAÇÃO REALIZADA

Há muitos “temas” na produção visual que, em suas múltiplas formas, tem sido produzida, em Belém, com a disposição de representar, de falar sobre, de falar com a Amazônia. Porém, percorrendo esse tecido de narrativas visuais, podemos chegar a uma questão sempre tangente, a um nó enigmático, que se mostra recorrente, embora por motivações que variam conforme a epocalidade vivenciada: a identidade. Identidade, se bem podemos dizer dessa maneira, porque não estamos nos referindo a uma identidade cultural, social ou mesmo étnica, mas a um aspecto da questão sobre a identidade que antecede à sua colocação, à sua narração e que corresponde mais às motivações da questão sobre a identidade do que à identidade, propriamente. Uma identidade como preocupação de representação, mas não necessariamente como tema. Explicando: embora muitas vezes seja tematizada objetivamente pela tradição visual de Belém, a identidade à qual nos referimos é aquela que obedece a um estatuto pré-ontológico. Ela não se manifesta enquanto conteúdo, necessariamente, mas, sim, enquanto motivação, dúvida, angústia, questão, ambiguidade.

Referimo-nos aqui àquele corpo de fenômenos que Lévinas (1967) e Derrida (1967) descrevem como *traço* e que corresponde a uma spectralidade, presente no fundo da narrativa. Segundo Lévinas (1967), o traço é aquilo que ainda está constituindo as suas condições de fenômeno, as causalidades que ainda se pactuam, como sentido, para se constituírem como nome, saber e ideia sobre um dado fenômeno. Diz Lévinas (1967, p. 201) que “la trace est la présence de ce qui, à proprement parler, n’a jamais été là, de ce qui est toujours passé”³ – em outros termos, o traço é aquilo que deve ser pensado antes do ser. Em Derrida (1967), a noção de traço designa a ausência de uma origem absoluta, uma impossibilidade de presente e um fracasso da presença. Por presença se deve entender o postulado central da metafísica ocidental, que não consegue pensar o ser e nem conceber a verdade senão como presença do objeto no espírito. O traço é aquilo que não consegue se fazer presente, que não consegue se conceber como sentido – e que, nessa condição, decorrentemente, é pré-ontológico. Nessas condições, Derrida (1967) distingue o traço daquilo que já possui sentido - o signo: “La trace, par rapport aux autres signes, a encore d’exception-

3 “O traço é a presença daquilo que, a bem dizer, jamais esteve lá, daquilo que é sempre passado” (tradução nossa).

nel ceci: ele signifie en dehors de toute intention de faire signe et en dehors de tout projet dont ele serait de visée”⁴ (DERRIDA, 1967, p. 199). Em resumo, Derrida (1967) observa que, possuindo uma condição pré-ontológica, o traço escapa à modulação entre ser e ente (1967), excede a simples diferença ontológica. E, nesse sentido, não significa, não refere, uma *différence* (diferença), mas sim uma *différance* (diferença).

Retornando ao nosso tema, propomos, em primeiro lugar, que a marca, a característica, a condição de sentido que nos parece mais apropriada para caracterizar a produção visual sobre a Amazônia, havida e refletida na cidade de Belém, na sua dimensão de experiência social histórica, é esse temário que aqui poderíamos chamar de identidade – e que preferimos chamar de *identificação*, porque não o vemos como um conjunto acabado e definido de questões sobre a identidade, mas sim como um estado pré-ontológico de questões sobre a identidade, de questões que tangenciam a identidade e que se manifestam por meio de motivações, dúvidas, angústias, questões, ambiguidades. A ideia de identificação nos parece mais apropriada para tratar desses temas, em função do fato de que o foco de nossa observação privilegia os processos cognitivos formativos, e não as perspectivas categorizantes já estabelecidas, talvez necessária para falar sobre identidades sociais, culturais e étnicas.

Em segundo lugar, desejamos observar que as condições de possibilidade desse temário narrativo que, assim, chamamos de identificação, devem ser percebidas em suas condições narrativas pré-ontológicas e, portanto, como traços constitutivos de uma diferença, tal como colocado por Derrida (1967). De outra forma, o resultado de nossa interpretação não seria uma cartografia imperfeita, porosa e circunstancial, como acima sugerimos, mas sim uma cartografia resiliente, marcada por presenças ontológicas.

Percorrendo esse tecido de narrativas visuais que conformam nossa cartografia, vamos encontrar esse temário da identificação, assim, na sua diferença.

Os sujeitos sociais investigados, misturadas as epocalidades e as espacialidades de sua situação no corpo social, bem como misturadas as linguagens e as percepções, se caracte-

4 “O traço, em relação aos outros signos, tem ainda outra coisa de excepcional: ele significa fora de toda intensão de significar e fora de todo projeto no qual ele seja visado” (tradução nossa).

terizam pelo processo de, em comum, ainda que descontinuamente, conformarem um tecido social intersubjetivo cujo ponto vetorial central de articulação parece ser o esforço pela conformação de uma tipicidade para essa sua diferença, para a sua identificação. Essa tipicidade parece ser conformada por meio de um saber visual socialmente constituído e instituído, o qual produz campos de ação e de articulação.

Sua experiência social é vivenciada, numa dada dimensão, individualmente – o que não quer dizer que não seja, assim também, uma experiência intersubjetiva. Os sujeitos sociais que, em outra dimensão, se articularam, intersubjetivamente, para a confecção de uma ideia comum, ainda que repleta de interstícios e conflitos, sobre a identificação amazônica, também vivenciaram algum tipo de experiência individual que, de alguma forma, os habilitou a incluírem-se na intersubjetividade referida. Essa experiência vivencial aparenta decorrer, ser motivada, alternativamente ou inclusivamente, por formas sociais de vivência: de uma vivência cultural específica, que habilita o sujeito a *ter* conhecimento de um grande número de códigos da *duração* amazônica, ou de uma vivência intensa de um determinado presente, temporalmente caracterizado por dada experiência geracional – dentre as diversas possíveis, quando determinadas gerações amazônicas se confrontaram com fatos sociais traumáticos ou significativos.

Intersubjetiva, a experiência social dos indivíduos que conformam nossa cartografia se apresenta como um sentimento de evidência, uma *sensação de realidade* que se manifesta por meio dessa operação simples do dar-a-ver, do mostrar, do desvelar, que está presente em todo ato de produção daquilo que é visual. Quem narra a Amazônia – uma certa ideia de Amazônia – por meio de conteúdos visuais, seja a partir de uma motivação artística, por meio de uma motivação informativa ou de um evento de midiatização, está dando-a-ver um mundo que, para si, intersubjetivamente, consiste numa sensação de realidade e se inscreve como uma vivência significante.

A dimensão intersubjetiva desse evento, considerando suas condições pré-ontológicas, pode ser descrita como uma narração em constante processo de sedimentação. Schutz (1987) explica esse processo de sedimentação recorrendo à distinção, feita por Husserl (1964), entre a *ação em andamento* (*Handeln*) e a *ação já realizada* (*Handlung*). O processo de conformação de uma vivência significante corresponde a uma *ação em andamento*. Nela, o sentido é plurívoco

e Schutz (1987) refere-se a esse tipo de ação como sendo o que chama de *síntese politética*. Trata-se de um primeiro estágio no processo de sedimentação da significação.

Porém, quando a vivência já se conforma de maneira mais clara e recorrente e se assemelha a uma *ação já realizada*, ela se apresenta à consciência de uma maneira sintética, gerando também uma síntese, mas que, desta vez, em função de seu caráter mais estruturado, será denominada síntese monotética.

Uma síntese monotética é uma vivência em estado fenomênico e transcendental. Ou seja, comporta uma projeção configurada, partilhável socialmente pelo fato de se encadear a outras redes já firmes, já consolidadas, de significação. Uma síntese monotética conforma-se pela via de uma “configuração de significações” (*Sinnzusammenhang*) (SCHUTZ, 1987, p. 42) que partilha sentidos já ontologizados.

A identificação, ou o tema aberto, pleno de dúvidas, da identidade, consiste, nesse sentido, em uma síntese politética da Amazônia. É por meio dela, de seus *traços*, que a Amazônia se torna, idealmente, um *lugar* – ou, na seqüência de nosso raciocínio, um desejo de lugar, um desejo de identidade, uma identificação, uma aproximação. Desejo de lugar cultural, histórico e social – lugar da experiência coletiva. O que a narração visual desvela? Um lugar de sentidos, um nó de sentidos. Aquilo a que Bergson (1964) denomina *atenção à vida* e que Schutz (1987), chama de *tensão da consciência*.

Uma *atenção à vida* é, necessariamente, uma tensão da consciência. Ao dar-a-ver essa Amazônia, o narrador desse lugar, pensado na sua individualidade, como pessoa, ou na sua intersubjetividade, como grupo social de experiência, intui as coisas do mundo e doa, a si próprio, a realidade das coisas do mundo. Husserl (1964) chama a isso de intuição. Para ele, a intuição seria um “ato de preenchimento” (*Einfühlung*) que levaria, por sua vez, à evidência. Normalmente, *Einfühlung* é traduzido por empatia. E equivale, justamente, à experiência do sentir-com, do sentir a partir de uma dimensão intersubjetiva. O termo indica a enigmática possibilidade de estar dentro, estar presente, viver com e como o outro o seu *pathos*, paixão, sofrimento e doença. Indicando ora a possibilidade de projetar de modo imaginativo sua consciência e, assim, apreender o objeto contemplado, ora a capacidade de compreender os sentimentos e os pensamentos de um outro, colocando-se em seu lugar.

De acordo com Husserl (1964), a empatia se dá por meio de uma operação com dois fatores: intuição e evidência. Haveria três tipos de intuição e outros três de evidência. As três intuições seriam: a intuição categorial, puramente formal, caracterizada por partir da materialidade dos fatos – de seu “real ôntico”; a intuição eidética, que, por sua vez, parte da essência dos fatos, imaginando-a para, em seguida, transpô-la para a sua própria verdade e, o terceiro caso, a intuição sensível, relativa à contingência ôntica do objeto e que, em função da dificuldade de se observá-la e mesmo comprová-la, acaba por fragilizar o sujeito observador. Por sua vez, os três tipos de evidência seriam a apodídica, a qual se apresenta como uma certeza absoluta; a adequada, que deve ser compreendida como uma espécie de laboratório, com o qual o sujeito experimenta o que aparenta ser a verdade do mundo e, enfim, a evidência do-que-vai-de-si (*Selbstverständlichkeit*), que é hipotética, presuntiva.

A figuração visual da Amazônia por meio da questão identitária que a descreve como *lugar*, que dá a ver a Amazônia, idealmente, como *lugar*, se reproduz empaticamente porque é conformada enquanto desejo de identidade: desejo de lugar, identificação, aproximação. Desejo de lugar cultural, histórico e social – lugar da experiência coletiva.

A identificação visual da Amazônia por meio de uma intuição categorial, aquela que é puramente formal e centrada na materialidade dos fatos, se apresenta, sobretudo, na produção de conteúdos informativos sobre a região: por meio do fotojornalismo e do telejornalismo, por exemplo; por meio das narrativas publicitárias e dos audiovisuais de caráter documental; por meio de tudo o que é registro visual. Essa intuição, bem como as demais, conforme o caso, pode estar baseada em evidências apodídicas, adequadas ou presuntivas. Um exemplo de intuição categorial com evidência apodídica seria o fotojornalismo mais tradicional, norteado pela crença na objetividade jornalística e que reproduz o caráter apodídico que podemos dizer presente idealmente na midiatização jornalística. Uma intuição categorial com evidência adequada estaria presente, por exemplo, num fotojornalismo mais documental – e aqui pensamos na obra da fotógrafa Paula Sampaio (2005) sobre a Transamazônica, que relata o cotidiano desse espaço. Já uma intuição categorial com evidência presuntiva seria, por exemplo, a produção cartográfica sobre a região, notadamente a Nova Cartografia Social da Amazônia, projeto cooperativo de investigação que possibilita, a comunidades e povo tradicionais do espaço amazônico, a construção de

autocartografias representativas do seu espaço, com recurso à construção de autorrepresentações imagéticas da sua identidade (PROJETO NOVA CARTOGRAFIA SOCIAL DA AMAZÔNIA, 2013).

Já a identificação visual da Amazônia por meio de uma intuição eidética – por meio da qual se parte de uma pressuposição a respeito da essência dos fatos em direção a uma transposição, dessa suposta essência, para uma verdade própria – está presente, sobretudo, na produção visual de natureza artística.

Um exemplo de intuição eidética com evidência apodídica seria a produção visual não-profissional, ou convencionalmente assim considerada pela mentalidade *savante* – aquela que produz as normas e os códigos que determinam os padrões aceitos como “profissionais” e que, portadora de um olhar *naïf*, correspondem às pinturas e ilustrações expostas à venda em lojas turísticas e nas feiras de artesanato.

Um exemplo de intuição eidética com evidência adequada seria a série de imagens “Identidades calcinadas”, de Alexandre Sequeira, uma coleção que resultou do projeto “Impressões de um lugar”, financiado pelo Instituto de Artes do Pará (SEQUEIRA, 2010). O projeto se constituiu como experiência artística-etnográfica: o artista vivenciou uma comunidade cabocla amazônica, no lugarejo de Nazaré de Mocajuba, fotografando a comunidade e recriando sua vivência no lugar por meio de uma obra visual que fundiu técnicas e processos diversos. Fica clara sua intenção de recriação, bem como seu poder de transcendência. Sua intuição é eidética porque possui a intencionalidade de fazer convergir a experiência social na própria experiência criadora do artista. Sua evidenciação é *adequada* porque se justifica plenamente nesse projeto, sem pretensão a qualquer forma de objetividade que não na coerência interna que decorre de sua intencionalidade.

Um exemplo de intuição sensível com evidência presuntiva seria a publicidade e o jornalismo referentes ao Círio de Nazaré, uma produção visual que, quando dirigida aos paraenses, reproduz a ideia de um pacto de identidade centrado na figura, intuída, de uma experiência comum, subjetivamente partilhada.

Por fim, a identificação visual da Amazônia por meio de uma intuição sensível, aquela relativa à contingência ôptica do objeto e que, em função da dificuldade de se observá-la e mesmo comprová-la, acaba por fragilizar sua apresentação como *algo mostrado*, ou como

conteúdo visual, reúne toda sorte de eventos narrativos que, apesar de intuïrem a questão pré-ontológica intersubjetivamente construída, não se pretendem, necessariamente, como *comunicadores de sentido*. Essa terceira forma de identificação está presente, pensamos, num bloco de visualidades que não se pretendem artísticas – que não pretendem possuir um saber-fazer artístico nem, tampouco, um saber-fazer informativo-midiático e que, assim, não conformam representações reificadas, mas que são passíveis de serem lidas como objetos artísticos e/ou objetos informativos. Nesse conjunto cabem matérias menos “classificáveis”, em função de sua narrativa híbrida, como cartões postais, calendários, certa dimensão da narrativa publicitária, embalagens, pintura de casas e toda forma de visualidade utilitária, objetos decorativos banais e todo o imenso conjunto de fazeres visuais quotidianos, presentes na vida cotidiana de produtores de sentido que não se pretendem especializados.

Em todas as formas de intuição e de evidenciação há um ponto vetorial que acaba constituindo a própria motivação de todo o processo: uma dinâmica de intencionalidade. Ou seja, há sempre um empenho em narrar e uma motivação para fazê-lo. O mundo, por si, não se faz como ver, como olhar; é o narrador que dá a ver o mundo, a partir de um evento empático – a *atenção à vida* (BERGSON, 1964); a *tensão da consciência* (SCHUTZ, 1987).

Quando observamos nossa cartografia imperfeita, porosa e circunstancial da tradição de ver a Amazônia, percebemos que os indivíduos que se propõem a narrar esse *lugar* estão empaticamente atentos à essa vida, a esse *lugar* que, antes de que se faça ver, é dado, por eles mesmos, intencionalmente, a ver. As narrações que fazem desse lugar parecem estar tensionadas por um dever de narração – ou pela crença, algo mística, num dever de “representação”, certamente impossível de viabilizar – e, a fundo, por essa ambiguidade pré-ontológica que consiste na própria construção da questão sobre o *lugar*.

Porém, há aí uma metafísica tangente: se é perguntando pela identidade, intuindo, inventando, identificando a identidade que chegam à ideia de lugar, esse lugar não comunica a identidade como resposta, mas, sim, unicamente, enquanto questão – e, portanto, enquanto dúvida, suspeita, hipótese. Afinal, identidade e lugar não são, não conformam, senão metafisicamente, categorias ontológicas semelhantes.

Não é a “Amazônia” – ideia incompleta, *lugar* excessivo e indefinido – que está lá figurada,

mas, sim, um desejo de ver alguma Amazônia: uma suspeita, um espectro. Há uma questão obstruída pelo dar a ver a Amazônia pretendido pelos seus narradores belemenses: a vacuidade própria de seu ato narrativo enquanto representação. No fundo, a questão da visualidade amazônica é, simplesmente, uma questão de visibilidade *da* Amazônia.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010a.
- _____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 2010b.
- BERGSON, Henri. **Essai sur les données immédiates de la conscience**. 80. ed. Paris: PUF, 1964.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. São Paulo: Difel, 1989.
- DERRIDA, Jacques. **L'écriture et la différence**. Paris: Seuil, 1967.
- GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.
- HUSSERL, Edmund. **Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps**. Paris: PUF, 1964.
- JODELET, Denise. Les représentations sociales. In: MOSCOVICI, Serge (Dir.). **Psychologie sociale**. Paris: PUF, 1984. p. 357-389.
- LÉVINAS, Emmanuel. **En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger**. Paris: Vrin, 1967.
- MOSCOVICI, Sergio. **La psychanalyse, son image, son public**. Paris: PUF, 1976 (1961).
- PARDINI, Patrick. Escola de Belém: o artesanato da iniciação. In: PARÁ. Secretaria Executiva de Cultura. **Fotografia contemporânea paraense: panorama 80/90**. Belém: SECULT, 2002.
- PROJETO NOVA CARTOGRAFIA SOCIAL DA AMAZÔNIA. **Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia** (website). Disponível em: <<http://novacartografiasocial.com/>>. Acesso em: 10 ago. 2013.
- RODRIGUES, Adriano Duarte. **O campo dos media**. Lisboa: Vega, 1985.
- SAMPAIO, Paula. **Paula Sampaio**. Coleção Senac de Fotografia, volume 7. São Paulo: Senac, 2005.
- SCHUTZ, Alfred. Sens commun et interprétation scientifique de l'action humaine. In: Alfred SCHUTZ. **Le chercheur et le quotidien**. Paris: Méridiens-Klincksieck, 1987, p. 7-63.

SEQUEIRA, Alexandre. Nazaré do Mocajuba, 2010. Disponível em: <<http://alexandresequeira.blogspot.ca/2010/07/nazare-do-mocajuba.html>>. Acesso em: 10 ago. 2013.