

IMAGEM, LINGUAGEM E ESPAÇOS DE PODER: FOTOFILME DA ARTISTA INDÍGENA SALLISA ROSA

Beatriz Fernandes Pinheiro do Amaral / PUC Campinas

Luisa Paraguai / PUC Campinas

RESUMO

Pretende-se investigar a poética artística da artista indígena Sallisa Rosa no fotofilme documental “Oca do Futuro” (2018). A partir dos conceitos operatórios, materialidades e tecnologias da imagem (REY, 2002), contextualiza-se como a artista constitui seu lugar de fala (RIBEIRO, 2017) dentro do sistema epistêmico das Artes, na medida em que promove o exercício de uma resistência cultural (ROGERS, 2006) através das escolhas teóricas e práticas que fundamentam sua linguagem visual.

PALAVRAS-CHAVE

Processo de criação; conceitos operatórios; linguagem audiovisual; narrativa; identidade.

Introdução

A partir dos embates entre sociedade e tecnologia, nos quais, especificamente os indígenas, devido a outros modos de constituir o território e o coletivo, evocam saberes nem sempre compreendidos e/ou validados pela nossa cultura, pretendemos descrever o fotofilme documental “Oca do Futuro (2018)” de Sallisa Rosa e seus modos operatórios. Buscamos na leitura da obra identificar metodologicamente os conceitos operatórios de Rey (2002) em suas dimensões abstrata, prática e conceitual¹. Entendendo que toda ação artística implica uma construção teórica, responsável por sustentar as expressões, assume-se o processo de instauração como uma cadeia de operações teóricas e técnicas inseridas em um sistema sócio-cultural, no qual podemos reconhecer tecnologias, procedimentos e materiais.

O fotofilme documental tem duração de oito minutos e cinquenta e sete segundos com 42 fotografias sequenciadas que constituem a auto-narrativa² de Tapixi Gajajara no ambiente urbano e formalizam o posicionamento crítico da artista. Adiante, selecionaremos alguns *frames* desta obra para estabelecer articulações com os conceitos de “identidade híbrida” (HALL, 2006) e “lugar de fala” (RIBEIRO, 2017), e agenciar a intenção poética da artista em seus processos de significação.

Fotofilme documental “Oca do Futuro” (2018)

A primeira imagem da obra (figura 1) inicia o percurso da artista na narrativa: seus pés descalços iluminados pelo sol em “primeiríssimo plano” – quando enfatiza uma parte do corpo (MARTIN, 2003) pisando o chão de terra. As escolhas quanto ao “plano próximo” da câmera³ e as cores (tons terrosos) apresentam materialidades e texturas locais de sua origem, que constroem e significam sua identidade nativa.



Figura 1: Oca do Futuro, fotofilme documental, (06"- 34"; 8'57"), 2018. Fonte: <<https://vimeo.com/302802614>>. Acesso em: jun. 2020.

O ângulo *contra-plongée* da imagem seguinte (figura 2) apresenta Tapixi Guajajara centralizada. Ela usa brincos de pena e miçangas. Seus olhos estão fechados. Atrás dela emana a luz solar que a ilumina. Tapixi está a frente das construções urbanas do programa Minha Casa Minha Vida da cidade do Rio de Janeiro. Observamos ainda a fiação exposta, comum dos espaços urbanos. O som da cidade abafa quase completamente o som produzido pela natureza. Ela diz: “... E botaram a gente nessa espaço que a gente não tem nem como fazer nossos rituais...”.



Figura 2: Oca do Futuro, fotofilme documental, (04'58"- 05'13"; 8'57"), 2018. Fonte: <<https://vimeo.com/302802614>>. Acesso em: jun. 2020.

Pode-se entender com a imagem e o recurso auditivo que Tapixi está apresentando ao observador o local, para o qual ela e outros indígenas foram deslocados, denunciando a ausência de espaço para prática de seus rituais. De acordo com Rogers (2006), uma das estratégias para exercer a Dominância Cultural é a assimilação de instituições culturais (nesse caso, a Aldeia Maracanã) para substituir uma cultura subordinada pela cultura dominante, bloqueando ou dificultando o exercício das manifestações culturais nativas, neste caso, através do próprio espaço arquitetônico.

A imagem seguinte (figura 3) apresenta em “plano americano” uma mulher indígena com pintura facial indígena, brincos e colares, e uma máquina fotográfica, como quem está prestes a fotografar. Atrás dela há uma parede cheia de registros de pessoas indígenas em diversos contextos e espaços. Neste trecho, o som da natureza e o barulho da cidade se confrontam ao fundo de sua fala: “... não se pode usar assim, telefone, computador, essas coisas assim. Então isso eles tem muito preconceito com a gente...”.

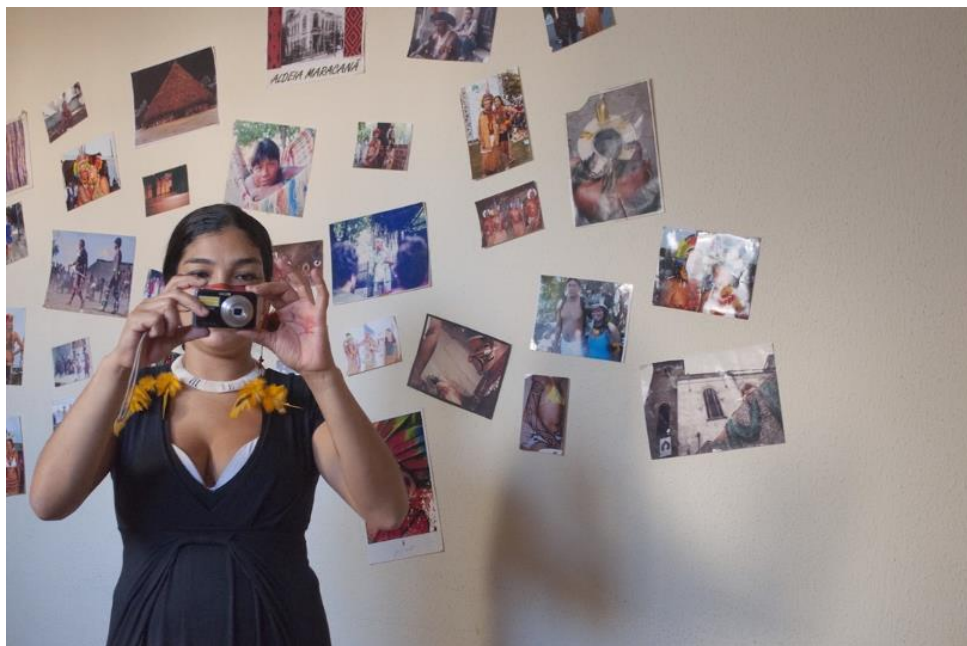


Figura 3: Oca do Futuro, fotofilme documental, (06'16"- 06'22"; 8'57"), 2018. Fonte: <https://vimeo.com/302802614>. Acesso em: jun. 2020.

O uso da tecnologia fotográfica pela mulher, para registrar seus companheiros indígenas da habitação urbana, evidencia o exercício de "resistência cultural" (ROGERS, 2006), pois documenta a manutenção da memória da cultura indígena. A fala da narradora denuncia o preconceito sofrido por essas pessoas ao adotarem tecnologias dominantes, enquanto estratégia de apagamento das suas identidades, como quando Tapixi afirma: para os moradores oriundos do Rio de Janeiro, os indígenas não podem usar telefone ou computador. Esse gesto se aproxima ao discurso de Hall (2006):

Os padrões de troca cultural desigual, familiar desde as primeiras fases da globalização, continuam a existir na modernidade tardia. [...] Por outro lado, as sociedades da periferia têm estado sempre abertas às influências culturais ocidentais, e, agora, mais do que nunca. A ideia de que esses são lugares 'fechados' - etnicamente puros, culturalmente tradicionais e intocados até ontem pelas rupturas da modernidade - é uma fantasia ocidental sobre a 'alteridade': uma 'fantasia colonial' sobre a periferia, mantida pelo Ocidente, que tende a gostar de seus nativos apenas como 'puros' e de seus lugares exóticos apenas como 'intocados' (HALL, 2006, p. 79-80).

Na última imagem do fotofilme (figura 4) há os mesmos pés descalços outrora na figura 1, que agora calçam um chinelo de marca popular com as cores e o desenho

da bandeira do país. Os pés estão sobre uma mistura de materialidades e texturas: concreto, pedra e piso cerâmico, formalizando a vida construída nas/pelas diferenças.



Figura 4: Oca do Futuro, fotofilme documental, (08'11"- 08'25"; 8'57"), 2018. Fonte: <https://vimeo.com/302802614>, Acesso em: jun. 2020.

Neste *frame*, o som da natureza está com volume mais alto do que aquele vindo dos veículos e da urbanização. Gradualmente, o som da natureza resiste ao som dos automóveis até que só seja possível escutá-lo. A narradora termina sua fala: “... não é fácil mesmo”. A imagem, ao retornar os mesmos pés retratados no início da obra, mas agora no chão de concreto e calçando chinelos, retoma a ideia de Hall (2006) acerca das culturas híbridas:

Este conceito descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram *dispersadas* para sempre de sua terra natal. [...] Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem perder completamente suas identidades. [...] Porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, [...] Devem aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e a negociar entre elas (HALL, 2006, p. 88-89).

A fala de Tapixi, ao reforçar a dificuldade e sofrimento causados pelo processo de adaptação à cidade vêm de encontro ao “preconceito cultural” (GILROY, 1992 apud HALL, 2006, p. 64) vivenciado por ela e outros membros das comunidades indígenas

no local carioca, outrora citado em seu discurso. Ora rejeitados ou fetichizados (ROGERS, 2006), ora atacados pelas reações defensivas dos grupos étnicos dominantes que se sentem ameaçados com a presença dos indivíduos indígenas (HALL, 2006).

Enfrentamos, de forma crescente, um racismo que evita ser reconhecido como tal, porque é capaz de alinhar 'raça' com nacionalidade, patriotismo e nacionalismo. Um racismo que tornou uma distância necessária das grosseiras ideias de inferioridade e superioridade biológica, busca, agora, apresentar uma definição imaginária da nação como uma comunidade cultural unificada. Ele constrói e defende uma imagem de cultura nacional – homogênea na sua branquitude, embora precária e eternamente vulnerável ao ataque dos inimigos internos e externos. [...] Sua construção onírica de nossa ilha coroada como etnicamente purificada propicia um especial conforto contra as devastações do declínio (nacional) (GILROY, 1992 apud HALL, 2006, p. 64).

Os modos de uso dos recursos sonoros indicam que o som da natureza sobreviveu ao barulho do ambiente urbano, e juntamente a fala de Tapixi e os elementos imagéticos constituintes dos *frames* apontam que apesar das adversidades e dificuldades, os sujeitos indígenas resistem pelos seus direitos políticos no espaço urbano carioca. Assim fazem através da adoção de aspectos impostos da cultura urbana para resguardar a cultura indígena e resistir ao processo de dominação cultural, muitas vezes, sem consciência da cultura colonizadora, nomeado por Rogers (2006) como “resistência cultural”.

Considerações finais

Sallisa Rosa registra e traz reflexões sobre a situação contemporânea das etnias indígenas no meio urbano. Enquanto sua ação artística constitui um modo de resistir ao processo de apagamento da cultura indígena contemporânea e aproxima-se de Ribeiro (2017):

[...] Desestabilizar e transcender a autorização discursiva branca, masculina, cis e heteronormativa e debater como as identidades foram construídas nesses contextos. [...] Linda Alcoff, novamente, nos provê uma reflexão muito interessante sobre isso. [...] Para descolonizarmos o conhecimento, precisamos nos ater à identidade social, não somente para evidenciar como o projeto de colonização tem criado essas identidades, mas para mostrar como certas identidades têm sido historicamente silenciadas e desautorizadas

no sentido epistêmico, ao passo que outras são fortalecidas (RIBEIRO, 2017, p. 18-19).

Para a autora “lugar de fala” é o local social do discurso dos sujeitos. Entendê-lo implica reconhecer o modo exclusivo do modelo epistemológico⁴ eurocêntrico enquanto conhecimento válido e dominante, que inviabiliza outros modos produtivos para legitimar quem pode falar. Este fenômeno acontece em todas as áreas de conhecimento, inclusive na pesquisa artística. Quando Ribeiro (2017) toma o “lugar de fala” como modo de refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes decorrentes destas diferenças sociais, termina por confrontar a autorização de discurso que estruturalmente prioriza a identidade branca em detrimento de outras. As possibilidades de existência, produção e popularização de conhecimento ampliam-se às identidades sociais que sempre foram desautorizadas a ocupar esse lugar.

A fala de Tapixi também exercita o “lugar de fala” (RIBEIRO, 2017) indígena na obra de Sallisa. Ao reivindicar a produção de conhecimento acerca de suas próprias narrativas, combate o que Rogers (2006, p. 486) define como “degradação cultural”: a apropriação de elementos da cultura dominada pelos indivíduos da cultura dominante – os que possuem autorização de discurso epistemológico – que corrói a integridade da cultura explorada ao ser representada erroneamente.

¹ Neste sentido, a autora determina três dimensões operacionais que compõem este processo, ainda que suas fronteiras apresentem-se diluídas de modo mais visível ou não, devido ao trânsito ininterrupto entre prática e teoria. A primeira dimensão – abstrata, refere-se às ideias, pensamentos e esboços que podem vir ou não a se transformar em produtos artísticos. A segunda dimensão – prática, refere-se às manipulações técnicas e operacionais em processos tecnológicos. A terceira dimensão – conceitual, é responsável pelo processo de significação do objeto; produção de sentido, por conectar a obra à esfera do conhecimento, na medida em que articula em um processo dialético com o receptor, conceitos e manifestações culturais. Esta última dimensão traz o caráter questionador das obras, deslocando significados pré-estabelecidos através da construção singular de linguagem que manifesta as intenções das artistas (REY, 2002).

² “Diversas são as possibilidades de registro da autonarrativa no qual são registrados os fatos como observados, assim como os sentimentos, as reações, os preconceitos, ou seja, são registrados tanto os aspectos cognitivos quanto afetivo-sociais. Segundo Souza (2006), a autonarrativa pode ter como fonte: a) as entrevistas narrativas podem se dar em um diário de campo (escrito, gravado ou filmado), logo após a atividade ou ao final do dia ou rememoração de situações vivenciadas, por exemplo; e b) documentos pessoais, tais como agendas, bilhetes, fotos e desenhos. Além da descrição do que foi vivenciado, tem o como foi vivenciado e a distância entre a expectativa inicial da vivência e a marca deixada” (OLIVEIRA; SATRIANO, 2014, p. 378).

³ “Deve haver adequação entre o tamanho do plano e seu conteúdo material, por outro lado (o plano é tanto maior ou próximo quanto menos coisas há para ver), e seu conteúdo dramático, por outro (o tamanho do plano aumenta conforme sua importância dramática ou sua significação ideológica)” (MARTIN, 2003, p. 37).

⁴ “Epistemologia é então, a ciência da aquisição de conhecimentos, que determina: 1) (os temas) quais temas ou tópicos merecem atenção e quais questões são dignas de serem feitas com o intuito de produzir conhecimento verdadeiro. 2) (os paradigmas) quais narrativas e interpretações podem ser usadas para explicar um fenômeno, isto é, a partir de qual perspectiva o conhecimento verdadeiro pode ser produzido.

3) (os métodos) e quais maneiras e formatos podem ser usados para a produção de conhecimento confiável e verdadeiro. Epistemologia, como eu já havia dito, define não somente como, mas também quem produz conhecimento verdadeiro e em quem acreditamos” (KILOMBA, 2017, apud RIBEIRO, 2017, p. 49).

Referências

HALL, Stuart. **A identidade cultural na Pós Modernidade**. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.

MARTIN, Marcel. O papel criador da câmera. In: _____. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990-2003. p. 30-55.

OLIVEIRA, Valéria Marques de; SATRIANO, Cecilia. Narrativa autobiográfica do próprio pesquisador como fonte e ferramenta de pesquisa. **Linhas Críticas**, v. 23, n. 51, p. 369-386, jun./set. 2017.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. A Colocação do Problema: Arte Como Processo Híbrido. In: Blanca Brites; Élide Tessler. (Org.).

Metodologia da Pesquisa em Artes Visuais. Porto Alegre: UFRGS, 2002, p. 123--140.

REY, Sandra. A dimensão crítica dos escritos de artistas na arte contemporânea. **Pós: Belo Horizonte**, v.1, n. 1, p. 8--15, maio, 2008.

RIBEIRO, Djamila. **O que é: lugar de fala?**. Belo Horizonte, MG: Letramento, 2017.

ROGERS, Richard A. **From Cultural Exchange to Transculturation: A Review and Reconceptualization of Cultural Appropriation**. 2006. Disponível em <http://www2.nau.edu/~rar/papers/RogersCT2006.pdf>. Acesso em: jun. 2020.

Agradecimentos à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (**FAPESP**) (Processo n. 2019/19677-7) pela Bolsa de Iniciação Científica.

Beatriz Fernandes Pinheiro do Amaral

Estudante em Licenciatura em Artes Visuais pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Possui interesse pela temática latina e contemporânea das artes, sobretudo às linguagens visuais híbridas. Contato: ceudabeatriz@gmail.com.

Luisa Paraguai

ISSN 2175-8212 – Anais do 29º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. [recurso eletrônico]. RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso; ROCHA, Cleomar (Orgs). Goiânia: Anpap, 2020.

Docente e pesquisadora da Faculdade de Artes Visuais, PUC Campinas, e artista nas interlocuções entre arte, design e tecnologia. Graduada em Engenharia Civil pela USP, com Mestrado e Doutorado em Mídias pela Unicamp, e Pós-doutorado no Planetary Collegium, Milão. Atualmente em estágio Pós-doutoral no Media Lab / UFG. Consultora Ad Hoc da CAPES e FAPESP. Colaboradora da Leonardo Digital Review. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Contato: luisa.donati@puc-campinas.edu.br.