



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Faculdade de Educação da Baixada Fluminense

Luana Ediena Câmara Lobato

Mottainai:

**Um estudo de caso nas oficinas de fotografia artesanal
de Miguel Chikaoka**

Duque de Caxias

2017

Luana Ediena Câmara Lobato

Mottainai:

Um estudo de caso nas oficinas de fotografia artesanal de Miguel Chikaoka

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação, Cultura e Comunicação em periferias urbanas, ao Programa de Pós-graduação em Educação, Cultura e Comunicação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Área de concentração: Educação, Comunicação e Cultura.

Orientadora: Prof^a. Dra. Liliane Leroux
Coorientador: Prof. Dr. Leandro Pimentel

Duque de Caxias

2017

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/ BIBLIOTECA CEHC

L796 Lobato, Luana Edilena Camara
Tese Mottainai: Um estudo de caso nas oficinas de fotografia
artesanal de Miguel Chikaoka / Luana Edilena Camara Lobato –
2017.
110f.

Orientador: Liliane Leroux .
Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação da
Baixada Fluminense, Universidade do Estado do Rio de
Janeiro.

1. Fotografia artesanal – Estudo e ensino - Teses. I.
Leroux, Liliane. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Faculdade de Educação da Baixada Fluminense. III. Título.

CDU 77:37

Bibliotecária: Lucia Andrade – CRB7/ 5272

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Luana Ediena Câmara Lobato

Mottainai: Um estudo de caso nas oficinas de fotografia artesanal de Miguel Chikaoka

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação, Cultura e Comunicação em periferias urbanas, ao Programa de Pós-graduação em Educação, Cultura e Comunicação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Educação, Comunicação e Cultura.

Aprovada em 20 de julho de 2017.

Banca Examinadora:

Prof^ª. Dra. Liliane Leroux (Orientadora)

Faculdade de Educação da Baixada Fluminense – UERJ

Prof. Dr. Leandro Pimentel (Coorientador)

Instituto de Artes – UERJ

Prof^ª. Dra. Bárbara Andrea Silva Copque

Faculdade de Educação da Baixada Fluminense – UERJ

Prof^ª. Dra. Anne Danielle Soares Clínio dos Santos

Ibict - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Duque de Caxias

2017

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais que sempre estiveram presentes, nos sorrisos e nas lágrimas, nas conquistas e derrotas, que me apoiaram incondicionalmente nas minhas decisões, que nunca duvidaram da minha persistência e força de vontade. Agradeço também a minha tia Dalila que me acolheu nessa caótica cidade do Rio de Janeiro, nos primeiros meses que cheguei e me senti perdida, que me ajudou emocionalmente e financeiramente nas batalhas difíceis que enfrentei. Ao meu companheiro Renan, pelo amor, cumplicidade e companheirismo nesses últimos dois anos de estudos intensos. Também agradeço a minha eterna amiga Camila Aranha, que percorre comigo desde a faculdade de Artes Visuais a intensa batalha acadêmica. À minha orientadora, Liliane Leroux, primeiramente por ter aceitado orientar o projeto que desencadeou neste trabalho, em segundo, pelas discussões e orientações que contribuíram para o amadurecimento desta pesquisa e em terceiro, por me apoiar em todas as dificuldades que enfrentei ao longo do curso.

Agradeço então, ao meu mestre Miguel Chikaoka, por inspirar e instigar esta pesquisa, por ter me mostrado ao longo dos anos a enxergar o mundo com outros olhos e não somente com lentes da câmera fotográfica.

À FAPERJ pelo financiamento desta pesquisa.

"Nós não vemos as coisas como elas são, porém como nós somos"

Anais Nin.

*"Cada qual descobre e inventa novas formas de invenção,
criando até uma nova linguagem fotográfica."*

Regina Alvarez.

RESUMO

LOBATO, Luana Ediena Câmara. *Mottainai*: Um estudo de caso nas oficinas de fotografia artesanal de Miguel Chikaoka. 2017. 110.f. Dissertação (Mestrado Educação, Cultura e Comunicação) – Faculdade de Educação da Baixada Fluminense, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Duque de Caxias, 2017.

Esta pesquisa realizou um estudo de caso de duas oficinas de fotografia artesanal mediadas pelo educador e fotógrafo, Miguel Chikaoka no município do Rio de Janeiro. A partir de um olhar sobre o cotidiano das oficinas e do registro descritivo (texto e imagem), pude observar e investigar a prática de ensino de Chikaoka, assim como compreender quais principais categorias aparecem em suas propostas educativas. A pesquisa buscou compreender também, como a expressão de origem Zen budista, *Mottainai*, muito utilizada na cultura japonesa como um mantra do “não desperdício” se torna mote principal de sua metodologia, sendo intrínseca aos valores e filosofias que Chikaoka propõe-se disseminar, desvelando-se em métodos de ensinar, experimentar, vivenciar e aprender a fotografia artesanal.

Palavras-chave: *Mottainai*. Fotografia Artesanal. Chikaoka. Educação

ABSTRACT

LOBATO, Luana Ediena Câmara. *Mottainai: A case study in the artisan photography workshops of Miguel Chikaoka*. 2017.110.f. Dissertação (Mestrado Educação, Cultura e Comunicação) – Faculdade de Educação da Baixada Fluminense, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Duque de Caxias, 2017

This research carried out a case study of two workshops of handmade photography mediated by the educator and photographer, Miguel Chikaoka in the city of Rio de Janeiro. From a look at the daily activities of the workshops and the descriptive record (text and image), I could observe and investigate the Chikaoka teaching practice, as well as to understand which major categories appear in their educational proposals. The research also sought to understand, as the expression of Buddhist Zen origin, *Mottainai*, widely used in Japanese culture as a mantra of "non-waste" becomes the main motto of its methodology, being intrinsic to the values and philosophies that Chikaoka proposes to disseminate, unveiling themselves in methods of teaching, experiencing, experiencing and learning handmade photography.

Keywords: *Mottainai*. Handmade Photography. Chikaoka. Education

LISTA DE IMAGENS

Imagem – 1	Reportagem do jornal Diário do Pará	15
Imagem – 2	Oficina na Escola Municipal no bairro da Terra.	16
Imagem – 3	Foto tirada com a <i>pinlux</i> por aluno no Ver o Peso.....	18
Imagem – 4	Mercado do Ver o Peso sob a chuva, em Belém do Pará.....	19
Imagem – 5	Mapa do bairro da Terra Firme	20
Imagem – 6	Palafitas próximas ao rio Tucunduba	23
Imagem – 7	Mapa da Região metropolitana de Belém	25
Imagem – 8	Vista de Belém sobre a baía do Guajará.....	26
Imagem – 9	Cartaz da oficina Brincando com a Luz.....	32
Imagem – 10	Dinâmica de apresentação de grupo.....	34
Imagem – 11	Mãos em ação, confecção da câmera obscura.....	36
Imagem – 12	Processo de confecção da câmera obscura.....	38
Imagem – 13	Decorando a câmera obscura.....	39
Imagem – 14	Participante da oficina manipulando sua câmera.....	40
Imagem – 15	Experimento Visual.....	41
Imagem – 16	Criação dos participantes.....	42
Imagem – 17	Dinâmica do furo do olho.....	43
Imagem – 18	Experimento com a lupa /a concentração dos raios luminosos.....	43
Imagem – 19	Dinâmica das sementes.....	44
Imagem – 20	Resultado dos experimentos com pincel de luz.....	45
Imagem – 21	Procurando materiais orgânicos e explorando o espaço.....	50
Imagem – 22	Momento de inspiração e criação dos visores orgânicos....	50
Imagem – 23	Criando os visores orgânicos.....	51

Imagem – 24	Visores orgânicos.....	51
Imagem – 25	Círculo da alteridade/objetos íntimos.....	52
Imagem – 26	Diálogos íntimos.....	53
Imagem – 27	Listando em grupo na dinâmica “mãos para fazer” ,,,,,,,,,,,,,,	55
Imagem – 28	Contornando as mãos sobre o papel cartão.....	56
Imagem – 29	Ritual da câmera obscura.....	57
Imagem – 30	Experimentando a câmera obscura.....	58
Imagem – 31	Dinâmica da troca.....	60
Imagem – 32	Dinâmica dos raios de luz.....	60
Imagem – 33	A ampulheta e Chikaoka.....	62
Imagem – 34	Abraços.....	63
Imagem – 35	Câmera <i>pinhole</i> estilizada, feita com tubo de filme fotográfico.....	64
Imagem – 36	Pausa para o descanso.....	65
Imagem – 37	Chikaoka marcando o local do furo (obturador).....	65
Imagem – 38	Chikaoka na “gambiarra” do laboratório.....	66
Imagem – 39	Preparação dos químicos para revelação fotográfica.....	67
Imagem – 40	Experimentos em grupo.....	68
Imagem – 41	Comparando os resultados em grupo I.....	69
Imagem – 42	Comparando os resultados em grupo II.....	69
Imagem – 43	Autorretrato -experimentação individual.....	70
Imagem – 44	“Fixador”.....	71
Imagem – 45	Papel de controle individual /observando as imagens reveladas.....	72
Imagem – 46	Dinâmica: A linha do olhar.....	73
Imagem – 47	Participante na dinâmica da linha do olhar.....	74
Imagem – 48	Observando a câmera escura com lente.....	75

Imagem – 49	Materiais pincel de luz.....	76
Imagem – 50	Pintando com o pincel de luz.....	76
Imagem – 51	Relatos finais na roda de conversa.....	77
Imagem – 52	Bonde dos fotógrafos.....	78
Imagem – 53	Álbum do Pará em 1899.....	82
Imagem – 54	Fachada do Casarão Fotoativa.....	87
Imagem – 55	Chikaoka na Feira do Açaí em Belém -PA.....	95
Imagem – 56	Símbolo do Ênso.....	98

SUMÁRIO

	PERCURSSOS INICIAIS	12
	I. Coletivo Câmera Aberta	14
	II. A Terra Firme sobre o Rio Tucunduba	19
	III. Belém do Pará, uma floresta urbana	24
	IV. As oficinas de Miguel Chikaoka	28
1	BRINCANDO COM A LUZ	32
1.1	Círculo da alteridade: apresentação individual a partir do lugar de afeto	33
1.2	O corpo como ferramenta: mãos pra quê?	36
1.3	Matéria e Materiais	37
1.4	O Ritual da câmera obscura.	38
1.5	Olho no olho: A trajetória da luz na linha do olhar	43
1.6	Pincél de luz: O gesto revelador	46
2	FOTOTAXIA, EM BUSCA DO ELO PERDIDO	48
2.1	Explorando o espaço	50
2.2	Círculo da alteridade I: Objetos íntimos	51
2.3	Diálogos de olhos vendados	53
2.4	Círculo da alteridade II: Apresentando as histórias dos objetos íntimos	55
2.5	Mãos para fazer	56
2.6	O Ritual da câmera obscura	57
2.7	Dinâmica da troca	60
2.8	O físico e o simbólico numa teia	61
2.9	A roda do tempo	62
2.10	Experimentações com a <i>pinhole</i>	64
2.11	Construindo um laboratório na gambiarra	66
2.12	Jogos entre tempo, luz e imagem	67
2.13	No escurinho da luz vermelha	71
2.14	A linha do olhar	73
2.15	A câmera obscura com lente	74
2.16	Pincél de luz	75
2.17	Revelando experiências no tempo da ampulheta	77
3	CHIKAOKA E UM TERRITÓRIO DE IMAGENS	80
3.1	Antecedentes históricos	80
3.2	Chikaoka e o surgimento da Fotoativa	84
3.3	Aspectos da fotografia contemporânea paraense	87
4	CHIKAOKA, MOTTANAI E O TEMPO	93
4.1	Mottainai, Zen Budismo e o Tempo	98
4.2	Um educador experimental e propositor de vivências para além da imagem	103
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	106

PERCURSOS INICIAIS

Os percursos iniciais descritos aqui, proporcionaram o ‘estopim’ desta pesquisa e me guiaram na busca por entender as relações que se constroem na prática com a fotografia artesanal de Miguel Chikaoka. A partir do olhar, de experiências sensoriais, técnicas e afetivas que apreendi junto com Chikaoka ao longo de minha formação acadêmica e pessoal e em experiências com a fotografia em outros espaços, pude experimentar as diferentes possibilidades estéticas e culturais que surgem a partir do uso da fotografia artesanal e as relações sociais que ela evidencia.

Minhas primeiras experiências com a fotografia artesanal, e os inúmeros aprendizados que tive como mediadora de oficinas de fotografia, aconteceram dentro do Coletivo Fotográfico “*Coletivo Câmera Aberta*” e com a participação em oficinas de diferentes temáticas e propostas na Associação Fotoativa¹, em Belém do Pará, sob mediação do fotógrafo e educador Miguel Chikaoka.

Trabalhando como voluntária nas ações da Fotoativa e participando de diferentes oficinas mediadas por Chikaoka, aprendi muito sobre a fotografia artesanal e ao mesmo tempo, estes aprendizados me guiaram até aqui na intenção de compreender mais profundamente os conceitos e sensibilidades que permeiam sua metodologia, suas relações, tanto com a tradição japonesa na qual foi criado, quanto com o ambiente paraense (local que escolheu morar) e, por fim, investigar quais os efeitos de sua proposta ao ser aplicada fora de seu “contexto local”.

Ao integrar o *Coletivo Câmera Aberta*, entre os anos de 2011 e 2013, ainda como estudante do curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Pará, participei de ações sociais e educativas, em regiões de baixa renda, utilizando a fotografia *pinhole*² como ferramenta educativa. Este, certamente, também foi um dos motivos para que a fotografia entrasse na minha vida como uma curiosidade crescente, que se estende até hoje. As experiências foram tão importantes que

¹ Fundada em Belém em 1984 por Miguel Chikaoka, se consolidou como um núcleo de referência para o desenvolvimento de uma cultura fotográfica na região amazônica e como uma das mais atuantes e criativas organizações culturais do Brasil.

² A *pinhole* (*buraco de agulha*) é basicamente uma câmara escura que tem um pequeno orifício em um lado da câmara. O material sensível à luz (filme ou papel fotográfico) é colocado na câmara escura do lado oposto ao furinho. Qualquer objeto opaco, como uma caixinha de fósforo ou uma lata, podem virar uma *pinhole*.

culminaram no tema de meu trabalho de conclusão de curso em Artes Visuais, intitulado “*Coletivo Câmera Aberta: disparos estéticos em transe*”, no qual relato todos os processos pelos quais passei como participante no Coletivo, assim como as discussões teóricas e históricas sobre os coletivos de fotografia contemporânea do Brasil.

Ao perceber no âmbito acadêmico de Artes Visuais, nas palestras, cursos e workshops de fotografia e educação que frequentava em Belém a crescente influência de Chikaoka e suas oficinas ao redor do Brasil, decidi pesquisar suas propostas educativas, frequentando cada vez mais os cursos e oficinas ministradas por ele. Ao passo que estas relações se aprofundavam, compreendi que a câmera artesanal era somente uma ferramenta, um eixo norteador de suas propostas metodológicas, que na verdade eram muito mais complexas. Os diferentes temas e categorias abordados por Chikaoka, iam muito além do ensino da fotografia.

Por este motivo, julgo ser importante para este trabalho, perfazer alguns dos trajetos que percorri ao longo das ações vigentes no Coletivo Câmera Aberta e também resgatar memórias importantes durante os percursos de aprendizado e experiências sensíveis durante as oficinas que participei com Chikaoka, já que, estas, instigaram o objetivo central desta pesquisa.

Inicialmente farei uma introdução do Coletivo Câmera Aberta e de como as relações sociais e educativas que aconteceram no decorrer deste projeto contribuíram diretamente para este trabalho. Posteriormente, apresentarei as experiências com as oficinas de Chikaoka em Belém e os objetivos que impulsionaram esta pesquisa. Posteriormente, no capítulo 01, apresento o primeiro estudo de caso, a oficina *Brincando com a Luz*, descrevendo as etapas e dinâmicas assim como os registros das imagens que elegemos serem as que melhor descreveram os métodos da proposta de Chikaoka. No capítulo 02, *Fototaxia, em busca do elo perdido*, há a descrição da segunda oficina do estudo de caso, também intercalando texto e imagem. Nestas observações, procurei estar mais atenta aos mínimos detalhes acerca da metodologia, trazendo um olhar etnográfico e narrativo sobre os processos e etapas da oficina. Assim como, me aproximei mais dos participantes, procurando ouvi-los e observá-los mais atentamente. No capítulo 03, *Chikaoka e um território de imagens*, apresento os antecedentes históricos da fotografia no Pará, assim como a contribuição de Chikaoka para a cena fotográfica em Belém e um breve aspecto atual da fotografia contemporânea paraense. É

imprescindível falar da fotografia no Pará e não citar Chikaoka. No capítulo 04, *Chikaoka, Mottainai e o tempo*, apresento reflexões teóricas sobre a expressão *Mottainai* e sua relação com a metodologia de Chikaoka assim como a discussão sobre o tempo, categoria que aparece em sua proposta educativa.

I. O Coletivo Câmera Aberta

O *Coletivo Câmera Aberta* ou CCA (sigla do coletivo), surgiu com a intenção de traçar novas estratégias de pesquisa e intervenção utilizando a fotografia como ferramenta de discussão, ensino e debate.

Ainda como estudante do curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Pará, elaborei, juntamente com cinco amigos, quatro deles também do curso, um projeto que foi contemplado pelo edital do Prêmio Proex (Pró Reitoria de Extensão Universitária) de Arte e Cultura da UFPA em 2011. Este prêmio, era destinado a alunos da graduação que possuíam projetos e ações que contemplassem trabalhos sociais articulados às áreas das Artes. O Projeto, nomeado de *Coletivo Câmera Aberta*, elegia como parte central de sua prática, a fotografia analógica como meio de experimentação-ação e a fotografia artesanal como proposta prática de oficinas. Além de compartilharmos ideias, espaços de produção e trocas afetivas, havia uma intensa atividade de pesquisas e estudos sobre o papel da fotografia analógica na história e na contemporaneidade e sobre o poder da imagem na cultura social.

As ações construídas coletivamente e as formas como pensávamos as estratégias de mediação das oficinas também despertaram ao longo do tempo, as seguintes indagações: Que tipo de relação visual temos com a nossa cidade? Como a fotografia pode influenciar no modo como concebemos o território que habitamos? Como direcionamos nosso tempo e olhar para a o mundo e as coisas? Algumas destas questões foram tratadas no Trabalho de Conclusão de Curso de Artes Visuais que apresentei em 2014 na Universidade Federal do Pará - UFPA.

Um dos focos principais do Coletivo Câmera Aberta eram as ações sociais, a linguagem fotográfica que queríamos levar para rua e para os espaços onde ela pudesse ser apreendida e re-significada. Foi no Coletivo Câmera Aberta que descobri o universo analógico e artesanais, experimentando processos de revelação caseira e conhecendo mais a fundo a história da fotografia paraense. Conheci também, a fotografia contemporânea paraense, frequentando exposições e

colóquios, e conhecendo mais intimamente o trabalho de meus professores, Alexandre Sequeira e Claudia Leão, ambos, fotógrafos reconhecidos na cena fotográfica contemporânea nacional e que participaram da defesa do meu trabalho de conclusão de curso de Licenciatura em Artes Visuais.

Imagem 01 – Reportagem do Jornal “Diário do Pará”



Fonte: Diário do Pará

No entanto, foi na periferia de Belém, no Bairro da Terra Firme, que aconteceu a experiência mais significativa para mim, dentro do Coletivo.

A escolha pelo bairro não foi aleatória, basicamente dois critérios a influenciaram: primeiro o fato de na época eu ser professora de uma escola municipal no bairro o que tornou a captação dos participantes - alunos da EJA³ – mas acessível, segundo, por se encontrar próximo à Universidade Federal do Pará e, com isso, facilitar nosso acesso ao local após as aulas. A oficina de fotografia teve em média 15 participantes, já que os vinte alunos, inscritos inicialmente, oscilavam muito entre faltas e presenças. Durante uma semana percorremos diversas técnicas fotográficas, focando na dimensão lúdica das dinâmicas influenciadas diretamente por experiências que os integrantes do Coletivo já haviam tido na Fotoativa e/ou com Miguel Chikaoka.

Ao longo destas experiências, pude observar algumas relações dos alunos com as imagens cotidianas e entender mais sobre a realidade social na qual

³ O EJA - Educação de Jovens e Adultos é uma modalidade da educação orientada para adultos, institucionalmente, àqueles que completaram ou abandonaram a educação formal.

estavam inseridos. As imagens que impregnavam suas vidas, fruto de experiências complexas, individuais e coletivas e das relações subjetivas com o mundo, ecoavam em suas falas nas conversas recorrentes durante a oficina. Nenhum deles tinha tido contato com imagens produzidas artesanalmente, nenhum conhecia de fato o processo pelo qual a imagem é concebida. Tudo era novidade no âmbito das imagens artesanais e tudo gerava encantamento.

Imagem 02 – Oficina na Escola Municipal no bairro da Terra Firme



Fonte: Acervo Coletivo Câmera Aberta

Durante as experiências da oficina observamos que a curiosidade era o combustível de aprendizagem dos alunos.

Muitos alunos estavam acostumados a fotografar pelo celular ou com câmeras digitais e o encontro com o analógico e com o artesanal fez ecoar uma tensão entre o experimentar e o poder. Nas experiências artesanais, integravam-se num jogo recíproco de trocas sensíveis e subjetivas. O ato de fazer sua própria câmera despertou nos participantes uma curiosidade crescente, muitos não conseguiam acreditar que de uma simples caixinha de fósforo ou caixa de papelão poderiam surgir imagens.

Cada um possuía suas próprias relações estéticas e afetivas com o meio em que viviam, a periferia da Terra Firme, e sua violência psíquica, social e moral. Entender a realidade daqueles alunos era quase tão importante quanto ensiná-los a

construir artesanalmente as câmeras sem lente. Queríamos conhecê-los, trocar conhecimentos.

No decorrer da oficina organizamos uma saída para fotografar com uma das câmeras produzidas em sala. As imagens foram produzidas com a câmera *pinlux*⁴, e o local escolhido coletivamente pelos participantes para o experimento de suas câmeras foi o Mercado do Ver -o- Peso⁵.

Procuramos deixar os alunos livres de qualquer imposição que os influenciassem ao que fotografar. Tomou-se a liberdade do olhar, guiada pela intuição de cada um, na exploração de um território tão próximo culturalmente e distante imagetivamente. Nossa intenção foi a de proporcionar aos alunos o caminhar, o observar e imaginar o local, direcionando sua atenção para a contemplação e percepção, mesmo que muitos ficassem preocupados com a técnica de manipulação da câmera e acabassem esquecendo de fotografar alguns pontos importantes do local.

Logo observamos o entusiasmo de um *flâneur*, mas aqui com um sentido de alguém que perambula “com” compromisso, um compromisso guiado pela vontade de capturar imagens.

Dentro deste espaço de percepções variadas, as imagens iam se construindo conforme orientações subjetivas, individuais, coletivas e intuitivas, num explorar de um território pouco frequentado por eles, o mercado do Ver- o - Peso.

⁴ Uma pinlux é uma pinhole feita a partir de caixa de fósforos, onde o material sensível é um filme fotográfico de 35mm. Este nome é devido as caixinhas de fósforo da marca fiat lux, que são as mais utilizadas para fazer este tipo de câmera fotográfica artesanal.

⁵ O mercado do ver o peso, localizado às margens do rio Guamá e amazonas é exemplo, por excelência, de um mercado popular, de tradição regional e local e, ao mesmo tempo, como um espaço translocal, transnacional, onde se articulam novas e antigas formas de organização e venda de produtos, sociabilidades e identidades, num contexto de modernidade amazônica. FONTE: <www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/_arquivo_lusoafroomercadodover-o-peso-belem1.pdf> acessado em nov.2015

Imagem 03 – Foto tirada com a *pinlux* por aluno no Ver o Peso



Fonte: Acervo Coletivo Câmera Aberta.

O Ver o Peso, maior feira ao ar livre da América Latina, é um lugar fisicamente próximo ao bairro da Terra Firme, e sendo um lugar onde muitos moradores do bairro trabalham, os alunos participantes da oficina relataram que pouco, ou nunca, o frequentam. Alguns, criaram em seu imaginário o estigma de que o lugar só podia ser frequentado por turistas.

Belém, assim como toda metrópole, cria seus espaços de segregação social e é muito comum ouvir nos discursos de alunos de periferia que eles não podem ir a determinados espaços públicos pois são lugares destinados aos turistas e abusivamente caros.

Neste sentido, o passeio fotográfico os aproximou mais de um ponto turístico da cidade e fazê-los compreender a importância histórica e cultural do mercado para Belém, aproximando também a noção de pertencimento de um lugar que é de todos democraticamente. Um espaço público que pode ser frequentado por eles e por todos que quiserem estar ali. Esta discussão foi levada posteriormente à sala de aula e discutimos muito com eles a importância do acesso a estes pontos ditos “turísticos”, frequentar estes lugares é um ato de resistência social, afinal espaços públicos devem ser frequentados por qualquer classe social.

Imagem 04 – Mercado do Ver o Peso sob a chuva, Belém do Pará.



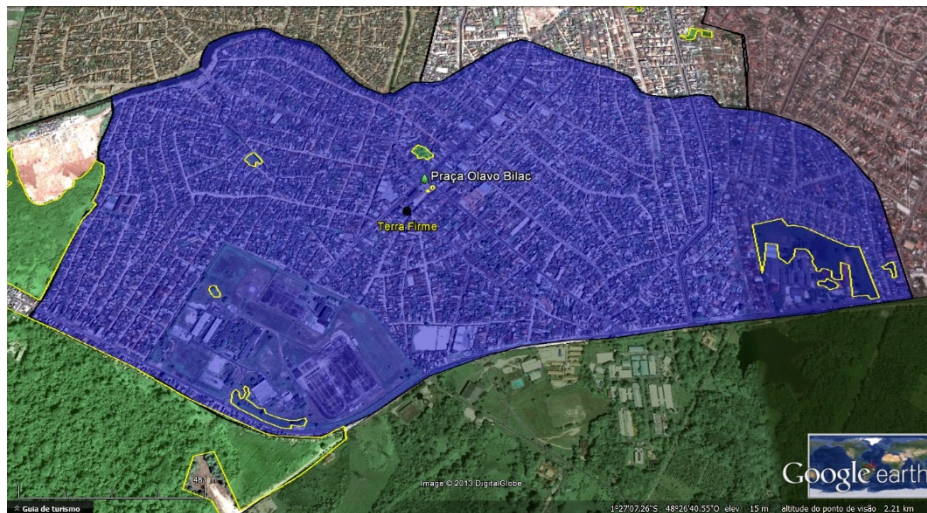
Fonte: o autor , 2017.

Neste contexto de resgate de experiências importantes que tive na cidade de Belém, quase que intrínsecas ao que impulsiona a necessidade de análise desta pesquisa, compreendo ser importante situar os leitores sobre a periferia da Terra Firme e a cidade de Belém. Descrevo em poucas palavras e em imagens como é este território para que seja possível um imaginar do lugar, para aqueles que nunca estiveram lá.

II A Terra Firme sobre o Rio Tucunduba

O Bairro da Terra Firme, periferia da região metropolitana de Belém, é lugar estigmatizado pela violência, pela falta de infraestrutura (ausência de drenagem e tratamento dos esgotos domiciliares, industriais e comerciais) e pelo fornecimento de água precário. O mesmo canal que aproxima os produtores de hortifrutigranjeiros do arquipélago da ilha do Marajó, e outras regiões, possibilita o tráfico de drogas, que é intenso na região e provoca conflitos constantes entre a polícia militar e a população local.

Imagem 05 – Mapa do bairro da Terra Firme.



Fonte: Google maps, 2016.

Cortado pelo rio *Tucunduba*⁶, assim como vários outros bairros da cidade de Belém, a Terra Firme é cenário de constantes alagamentos com a cheia do rio e potente via de escoamento para o tráfico de drogas.

A área da bacia do Tucunduba que envolve os bairros do Guamá e da Terra Firme, ainda preserva em seu espaço alguns pontos críticos da moradia que expressam uma concentração espacial da pobreza urbana. Por isso, de lugar de resistência da população que foi expulsa da área central da cidade e dos imigrantes do interior do Estado que vieram para a capital, o Tucunduba foi incorporado à lógica perversa da economia do crime que se materializa no espaço e fixa pontos estratégicos para a organização em escala local da trama do narcotráfico e sendo assim, a violência urbana da

⁶ O nome do rio *Tucunduba* deriva da existência do grande número da palmeira Tucun (*Astrocaryum aculeatum*) em suas margens no período da ocupação da bacia hidrográfica. Possivelmente criado pelos índios Tupinambá, seus prováveis primeiros habitantes (ALVES, 2010).

área o transformou em um lugar de perversidade para aqueles que (so) brevemente em meio ao controle das facções que transformam o cotidiano das pessoas em uma fobópole⁷. (COUTO, 2013).

Entre o final do século XX e início do século XXI presenciamos um aumento da violência urbana nas metrópoles brasileiras. Belém, também vê um crescimento da criminalidade, no qual sentimentos de insegurança e medo são visíveis e sentidos por quase toda população.

Pode-se afirmar que o rio *Tucunduba* é um “acessório” importante dentro da articulação da violência no bairro da Terra Firme, pois ele conecta vários bairros ao entorno, sendo palco das famosas “rixas” entre as facções vizinhas, adjacentes ao rio.

(...) a bacia do Tucunduba se enquadra como uma área que também está na trama das redes ilegais, recebendo boa parte da droga que abastece os bairros da Terra Firme, uma parte do bairro do Guamá, Marco e Canudos, uma conexão direta com o rio Guamá. Daí entender o porquê de existirem muitos conflitos envolvendo facções rivais nos bairros da Terra Firme e Guamá. (COUTO, 2013).

O tráfico de drogas, muitas vezes, administra as dinâmicas sociais de um lugar, mas não podemos apenas associar o índice de violência e desigualdades sociais do bairro apenas às características geográficas, é certo que o descaso público e infelizmente, a historicidade do bairro, contribuíram muito para que o mesmo delineasse predominantemente um cenário de violência e de fortes conflitos sociais. Atualmente a região passa por um processo de combate e prevenção à violência. A ação da polícia militar privilegia lugares considerados de risco, nos moldes das UPPs do Rio de Janeiro.

Nascido na década de 1950, o bairro ganhou corpo a partir da ocupação de terras públicas em áreas aqui tratadas de baixadas⁸ (favelas), onde predomina a arquitetura da palafita. O bairro que tem cerca de 60 mil habitantes e abriga a Universidade Federal do Pará (UFPA), da antiga Faculdade de Ciências Agrárias do Pará (FCAP), Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária (Embrapa), e do Museu

⁷“Fobópole” é resultado da combinação de dois elementos de composição, derivados das palavras gregas *phóbos*, que significa 'medo', e *pólis*, que significa 'cidade'. [...] uma 'fobópole' é [...] uma cidade dominada pelo medo da criminalidade violenta. Mais e mais cidades vão, na atual quadra da história, assumindo essa característica (SOUZA, 2008, p. 9)

⁸ Baixadas são áreas alagadas ou alagáveis pela concentração das águas das chuvas e pelos fluxos das marés dos rios e seus afluentes que cortam o sítio urbano de Belém. São “terrenos cujas curvas de níveis estão abaixo da cota de 4m [do nível do mar]” (ABELÉM, 1988, p.31)

Paraense Emílio Goeldi. Boa parte da sua população é composta por migrantes internos (vindos do interior do Estado do Pará) ou do Nordeste, em particular do Maranhão. Em Belém, as baixadas que tiveram um rápido processo de ocupação urbana, coordenadas por um planejamento autoritário e desigual, tiveram um papel importante para a questão da moradia periférica na cidade. A população excluída do caro mercado imobiliário encontrou nestes espaços uma oportunidade de moradia. Foi nesse contexto que o bairro da Terra Firme e do Guamá tivera, sobretudo, na área do *Tucunduba*, uma evolução urbana desestruturada. Assim, a favelização do bairro é evidente na área da bacia do rio.

O Projeto *Tucunduba*, iniciado pelo governo do Estado em meados de 2013, tem reconfigurado boa parte do território espacial da Terra Firme e do Bairro próximo, o Guamá, neste projeto, muitas casas foram realocadas ou demolidas, para proporcionar um alargamento da Avenida Perimetral, uma das principais vias que cortam o bairro. Há relatos também de que muitos moradores da região, próximos ao replanejamento de moradia para revitalização e saneamento do curso do rio, tenham ficado frustrados com as decisões tomadas pelo Governo do Estado do Pará, pois os acordos de realocação delimitados anteriormente não foram cumpridos.

A Terra Firme, retratada majoritariamente pela mídia belenense pela violência e infraestrutura precária, é também um importante polo cultural dentro da cidade de Belém. No bairro coabitam vários terreiros de umbanda e candomblé, igrejas evangélicas e católicas, blocos de carnaval, reggae, campeonatos de quadrilha de São João, boi bumbá e muitos Institutos e Pontos de cultura, assim como projetos sociais e de Arte voltados para a população local.

Entre suas palafitas⁹ e estivas¹⁰, construções arquitetônicas rudimentares, uma forte cena criativa e cultural ecoa. A dinâmica social do bairro, com forte influência ribeirinha¹¹, convive entre a cultura de massa, com suas festas de aparelhagem¹² e a resistência social diária, contra o estigma de violência e infraestrutura precária.

⁹ Habitação de madeira permanente sobre água ou áreas encharcadas.

¹⁰ Pontes de madeira interligadas que servem de via de acesso às palafitas

¹¹ A população tradicional que mora nas proximidades dos rios e sobrevive da pesca artesanal, da caça, do roçado e do extrativismo é denominada de ribeirinha.

¹² As festas de aparelhagens são realizadas na Região Norte do Brasil, mais precisamente em Belém do Pará, o “altar” da aparelhagem, lugar onde ficam posicionados os DJ’s, centro das atenções da

A intenção inicial, ao fazer a oficina com os alunos da Escola Municipal na Terra Firme, era de percorrer o bairro e fotografar aquele território, porém, a maioria dos alunos não optou em explorar o próprio lugar de moradia, alegando não ter nada de “atrativo” para se fotografar. Este posicionamento coletivo levou a algumas indagações acerca da sensação de não pertencimento ao lugar, e de um estigma dos próprios habitantes. Tais questões não serão exploradas nesta pesquisa, porém não deixam de ser importantes para compreender a relação de pertencimento e valorização de quem habita a periferia.

Imagem 06 – Palafitas próximas ao Rio Tucunduba.



Fonte: Imagens Google, 2016.¹³

O bairro da Terra Firme, no entanto, é só mais um entre tantos nas periferias de Belém, que convivem diariamente com o descaso e violência. Segundo a análise do índice de bem-estar urbano - IBEU Local, “há um estudo que aponta que a região Metropolitana de Belém pode ser caracterizada como uma extensa periferia precária, com agudas carências de infraestrutura e serviços urbanos”.¹⁴

Porém, esta mesma Belém, se configurou como um importante polo criativo nacional e difusor de umas das cenas fotográficas mais importantes do país.

festa, é como uma espaçonave que vem descendo no meio do clube, por trás de tudo, um gigantesco painel de leds iluminando o lugar com imagens “remixadas” pelos próprios DJ’s.

¹³ Disponível em < <http://mapio.net/a/114579869/> >. Acessado Out. 2016.

¹⁴ <http://www.observatoriodasmetroles.net> > Acessado em 10/12/2016.

III Belém do Pará, uma floresta urbana.

(...) Nunca quis escalar montanhas.
 Sou profundo e profundeza.
 No lugar de onde eu vim conviviam a mata e os coroados, as regras e os descabíveis, o luar e os candelabros.
 Não havia: tinha que ser.
 Por favor não me peça explicações, eu não sou homem nem bicho.
 Eu sou meio, as pontas, as lanças e os perfurados.
 A minha cidade é suada, sarada, safada, molhada.
 A minha alegria é sagrada. Eu sou paraense, me entenda.
 Lá o tempo passa diferente, sem tempo, com tempo, sem pressa, correndo, morrendo e nascendo.

André Lima

Falar de Belém é sempre falar com emoção, como na poesia de André Lima, ser belenense é ser profundo e profundeza. Belém, terra banhada por rios e mata, um centro urbano caótico imerso dentro da floresta amazônica.

"*Em Belém o calorão dilata os esqueletos e meu corpo ficou exatamente do tamanho da minha alma*", registrou o escritor Mário de Andrade, em sua obra *O Turista Aprendiz*, de quando esteve na capital paraense em maio de 1927. Batizada em 12 de janeiro de 1616, Belém, localizada na região Norte do país, carinhosamente chamada pelos seus de 'Cidade Morena' e popularmente conhecida pelo calor do início de tarde seguido pelas chuvas vespertinas é "nem bela nem formosa, cabocla desajeitada e pequenina" como diz o cantor e compositor Alcyr Guimarães, é um pedaço da Amazônia, envolta por rios, mitos e mata verde.

Nascer e crescer em Belém é estar bem próximo à natureza e mesmo assim negá-la, é uma cidade que vive num intenso paradoxo, onde sua população insiste em progredir sem se desvencilhar da sua raiz ribeirinha. De longe, dos altos prédios que contornam a cidade é possível avistar as palafitas e barcos, o vento que sopra de longe traz consigo aquele ar úmido e molhado, fruto do clima equatorial. Estar em Belém é vivenciar asfalto e o cheiro de mata verde.

Imagem 07 – Mapa da região metropolitana de Belém



Fonte: Google maps, 2015.

Diferentemente da noção que outras regiões têm sobre a Amazônia, pautadas no olhar do colonizador, e que a sintetizou sob uma perspectiva exótica: natureza exuberante, eldorado, paraíso perdido, vazio demográfico ou inferno verde. Imagem esta, ainda muito divulgada por meios de comunicação em massa, especialmente a televisão, a Amazônia, especificamente Belém, dialoga entre o concreto e a floresta, entre a cultura cosmopolita e ribeirinha, num paradigma eloquente entre a cidade do verde, circundada por florestas, e do concreto pesado de suas construções arquitetônicas modernas.

Belém, é cidade histórica e portuária, localizada ao extremo nordeste da maior floresta tropical do mundo, também foi colônia de Portugal. Terra explorada pelos portugueses que dizimaram muitas aldeias indígenas que ali habitavam, não perdeu o ar tradicional das fachadas dos casarões e das igrejas do período colonial. Nas últimas duas décadas, passou por um forte movimento de verticalização, devido a novas tendências na construção civil local e ao plano de valorização do espaço da cidade. A cada dia os prédios invadem mais a sua paisagem urbanística, quase fechando a visão para a baía do Guajará que circunda boa parte da cidade.

Imagem 08 – Vista de Belém sobre a baía do Guajará.



Fonte: o autor, 2014.

Belém convive com níveis sociais desiguais, marcada pela concentração do poder econômico na mão de minorias e vê um assustador crescimento da violência e descaso urbano, onde casarios antigos, do período colonial são demolidos e abandonados diariamente, retrato de um governo corrupto e ausente. “É a 26ª cidade mais violenta do mundo, a 9ª do Brasil e a 3ª da Amazônia, segundo o levantamento divulgado pelo Conselho Cidadão para a Segurança Pública e a Justiça Penal de uma ONG mexicana”.¹⁵

É possível encontrar marcas do período áureo da Borracha em algumas das suas arquiteturas no centro da cidade as quais contrastam com uma periferia urbana que foi empurrada para próximo dos rios onde não houve saneamento básico.

“A Amazônia é uma floresta urbana”, enfatizou a professora Bertha Becker, baseada em dados censitários. Belém é uma delas. A principal capital da região é quase uma ilha. Dos 505.823 km², 332.037 km² é região insular (65,64%), formada por 43 ilhas. Sob um clima quente úmido, numa temperatura média de 30° C, é o comércio e a prestação de serviço que fazem a cidade se mover economicamente. A hidrografia é rica: furos, igarapés, rios e baías. Tanto em sua parte continental quanto na insular. (BECKER, 2011)

Ou seja, uma Belém das águas que habita muitos rios, sem falar da água da chuva, que banha a cidade quase todos os dias. Um rio-mar de gentes. Olhares, saberes, cores, cheiros e histórias. A abundância de recursos florestais, minerais e hídricos a torna alvo dos mais diferentes interesses em variadas dimensões: econômicas, sociais, políticas e ambientais. E em escalas: local, regional, nacional e

¹⁵ Retirado do Site < <https://lucioflaviopinto.wordpress.com/2016/10/28/belem-violencia-mundial>> Acessado em Maio.2017

global, onde o direito à propriedade privada sobre a terra tem se sobreposto à posse ancestral indígena.

Os Belenenses mantêm com fervor, o gosto pelas coisas da terra, detentor de uma rica culinária, misto de sabores indígenas, africanos e europeus, se destaca nacionalmente na alta gastronomia.

Belém é um punhado de terra longínqua dos grandes centros urbanos do país, mas que convive com iguais problemas sociais e econômicos. Cidade mergulhada sobre rios e baías, onde a terra é molhada e úmida e o sol, ator sempre presente. Lugar que pulsa cultura, cena fotográfica de referência nacional, palco de poetas e escritores conhecidos no mundo todo, Belém se configura na complexa relação ambígua entre vanguarda e província, entre o bucólico e o violento.

Belém é fotograficamente atraente, por este motivo muitos fotógrafos nacionais e internacionais aportam na cidade, alguns se encantam e ficam para sempre, como foi o caso de Chikaoka, natural de São Paulo e morador há mais de 30 anos da cidade, um verdadeiro ‘samurai amazônico’.

Chikaoka escolheu Belém como refúgio e morada, aglutinando uma cena fotográfica de imensa potência e que se sustenta fortemente até hoje. Foram lá que as suas primeiras experiências educativas se consolidaram. Foi em Belém que Chikaoka inaugurou a Fotoativa, mola propulsora de várias gerações, que, ao se inscreverem nos cursos propostos, em busca de algum tipo de informação, eram “despertados” para o mundo da visão e da sensibilidade.

Segundo as curadoras Ângela Magalhães e Nadja Peregrino, as oficinas da Fotoativa eram “(...) permanente ebulição que tem por finalidade pesquisar, estimular e difundir a fotografia como prática de linguagem”. Estas oficinas que se iniciaram em meados dos anos 80, e que serão resgatadas historicamente em seu contexto, aqui neste trabalho, se desdobraram ao longo dos anos e levaram o nome de Chikaoka à referência nacional. Mas o que há nestas oficinas propostas por Chikaoka que despertam a curiosidade e apreço por fotógrafos e educadores de vários lugares do país?

IV As oficinas de Miguel Chikaoka

Como dito anteriormente, as experiências com a fotografia artesanal com os alunos da Terra Firme dentro do Projeto *Coletivo Câmera Aberta* e as oficinas de fotografia com o fotógrafo e educador Miguel Chikaoka foram os impulsos que motivaram esta pesquisa.

A participação nas oficinas de fotografia artesanal com Chikaoka na Associação Fotoativa e posteriormente, já graduada em Artes Visuais, na oficina de formação de professores de Artes Visuais da Secretaria Municipal de Educação de Belém, ambas com Chikaoka, construíram meu caminho até aqui. Os vários interesses em percorrer esses territórios sensíveis e fotográficos, eclodiram na necessidade de investigar mais o universo da luz e aqueles que a experienciam, desencadeando na minha decisão em observar mais atentamente as mediações educativas de Chikaoka e de sua metodologia, observando como os métodos em suas práticas educativas afetam outras culturas. Assim, esta pesquisa tem por objetivo investigar: A contribuição de Chikaoka para que Belém se tornasse referência na cena fotográfica nacional, influenciando fotógrafos e artistas - educadores de outras regiões do Brasil. Os fundamentos, atos performativos e elementos que Chikaoka utiliza em seu trabalho com grupos que instiga fotógrafos de outras regiões - como a do Rio de Janeiro - a participar de suas oficinas.

Para nós, esta proposta de pesquisa, elege como método o estudo de caso de duas oficinas de fotografia artesanal mediadas pelo educador e fotógrafo Miguel Chikaoka no município do Rio de Janeiro.

A partir de um olhar sobre o cotidiano das oficinas busquei resquícios e nuances, assim como categorias que explicitassem o estado de espírito que permeia a prática de ensino de Chikaoka. Compreendi quais conceitos, filosofias e valores ele carrega consigo, desvelando-se em métodos de ensinar e experimentar a fotografia artesanal. Além de entender questões como: Que instrumentos Chikaoka utiliza em sua metodologia que instiga a vontade e apreço de fotógrafos de outras regiões como a do Rio de Janeiro a participarem de suas oficinas? Que relação cultural e pessoal Chikaoka construiu em Belém para que a mesma se tornasse referência na cena fotográfica nacional, influenciando fotógrafos e artistas - educadores de outras regiões do Brasil?

A pesquisa de campo foi realizada em dois momentos: O primeiro com a oficina *Brincando com a Luz*, no Atelier da Imagem, no bairro da Urca, Rio de Janeiro. O segundo, com a oficina *Fototaxia, em busca do elo perdido*, no espaço cultural Laurinda Santos Lobo, no bairro de Santa Tereza, Rio de Janeiro.

Chikaoka não leva consigo em suas oficinas apenas suas habilidades técnicas fotográficas, ele nos permite refletir e dialogar sobre diferentes conhecimentos e filosofias, nos propondo reflexões sobre nossa relação com o outro e com a natureza. Tendo uma forte veia cultural oriental, sempre utiliza em sua prática uma expressão bastante conhecida pela cultura oriental japonesa, *Mottainai*¹⁶, palavra de origem Zen budista que guarda um forte e intenso aprendizado para vida. A palavra se tornou um “mantra” e se integra a quase tudo que Chikaoka se propõe a fazer, para educação, para a arte e para vida, sendo então a chave da sua proposta de formação.

A presença e o olhar também são atitudes necessárias à prática Zen budista do *Mottainai*, que significa estar presente, inteiro e atento para não desperdiçar a possibilidade de estabelecer um laço com a essência do que quer que seja que esteja na nossa frente. Como num jogo de opostos, não desperdiçar a essência implica e exige que se desperdice tempo social (perder tempo) e que se abandone um olhar engajado, viciado e direcionado.

Entendendo que nosso mundo e conseqüentemente a educação são modelados nas relações sociais com o tempo e avaliando a hipótese de que o tempo e a expressão oriental *Mottainai* são algumas das categorias que Chikaoka utiliza em sua prática educativa, esta pesquisa se propôs a investigar, através de um estudo de caso e da observação quase “etnográfica” de suas oficinas, a construção da relação do tempo com sua prática pedagógica. Tempo este que é associado à expressão *Mottainai*, no sentido de desperdício.

Como esta pesquisa se direciona para as observações de grupos que compuseram as oficinas de fotografia artesanal de Chikaoka, optamos pelo estudo de caso como método de investigação.

Chikaoka fala de um outro tempo, aquele da expressão *Mottainai*, que deve ser desperdiçado. Nas suas oficinas, aprender é perder tempo. O que se contrapõe

¹⁶ Nos próximos capítulos será discutido mais detalhadamente a origem e conceitos desta expressão oriental.

diretamente à proposta de educação que se construiu socialmente, onde aprender é não perder tempo, no sentido de que não é experiencial, vivencial, sensorial, mas sim um ato puramente cognitivo.

Para o *Mottainai* expressão que dialoga com a ideia do não desperdício (material ou imaterial) – não desperdiçar, pois faltará – Para Chikaoka, o tempo tornar-se uma categoria que deve ser desperdiçada a fim de proporcionar um aprendizado mais sensível e experiencial. Na ideia de *Mottainai*, tal como Miguel Chikaoka dela se apropria em suas oficinas, acreditamos encontrar algo próximo a estas discussões, compreendendo que o tempo nas oficinas é abordado de uma maneira diferente da que observamos em nosso sistema educacional formal.

A prática de Chikaoka é artesanal. O artesanal é algo que historicamente diz respeito muito mais à mão do trabalhador do que ao gesto do artista. Como se no primeiro caso se tratasse simplesmente de um ofício (habilidade, técnica, repetição) e, no segundo, de uma obra singular (criação, inteligência, inspiração, genialidade). Ao inserir o artesanal dentro de um regime de tempo (perdido), de olhar (desinteressado) e de presença (sensível) próprio ao esteta, às elites artísticas e intelectuais, Chikaoka conecta a inteligência ao sensível. Nesta operação, ele se aproxima de uma perspectiva de igualdade já presente no julgamento acerca do belo em Kant e no sonho da educação estética de Schiller.

Buscaremos então colocar em perspectiva a profanação que suas propostas realizam sobre o regime comum de tempo social e educativo. Assim como compreender que outras categorias, além do tempo, aparecem em sua prática educativa.

A escolha por estudar as oficinas no Rio de Janeiro, é fundamentada também, na intenção de se compreender de que maneira, os métodos de Chikaoka afetam pessoas de outra cultura e regiões, diferentes da realidade paraense. Chikaoka percorre diferentes regiões do Brasil levando seus métodos peculiares de ensinar a fotografia artesanal e já possui um nome no cenário fotográfico nacional. Por este motivo é comum observar a imensa procura por suas oficinas.

1. BRINCANDO COM A LUZ

No dia 27/08/2016, no horário das 09h00min às 17h00min, aconteceu a oficina “Brincado com a luz” do fotógrafo Miguel Chikaoka, no Ateliê da Imagem, no bairro da Urca, Rio de Janeiro. Segundo descrição do mesmo, no site da escola:

Sua proposta é:

(...) “estimular o exercício da percepção/expressão de si e do mundo através de vivências pautadas em abordagens do elemento luz enquanto matriz inspiradora. Nesse sentido, as construções das atividades dessa oficina surgem a partir da releitura dos significados da luz, em todas as suas dimensões, constituindo um repertório de vivências articuladoras dos potenciais humanos. O que se pretende nesse exercício é engendrar conexões que nos conduzam para a percepção e exercício crítico da nossa humanidade plena.” (CHIKAOKA, 2016)

Nessa construção, cada indivíduo é convidado a participar da roda afirmando sua individualidade no mesmo tempo que experimenta a alteridade.

Seus objetivos são: Potencializar a dimensão humana através de vivências reflexivas; Promover a articulação e integração de diversas disciplinas; Articular e integrar vivências e práticas baseadas na releitura das dimensões física e simbólica da luz; Compartilhar pensamentos e ações potencializadoras de processos sustentáveis, de baixo custo e impacto; Facilitar a compreensão do princípio científico da formação da imagem; Pensar o “fazer fotográfico” enquanto possibilidade transversal; Repensar o tempo e espaço das imagens que povoam o nosso cotidiano.

Os materiais utilizados durante a oficina foram: 1 Folha de papel cartão ou color plus 180g de cor escura (preta de preferência); 1 lupa simples; 1 tubo de 40 g de cola branca; 1 envelope pequeno, mais ou menos 7 x 10 cm; 1 lápis; 1 lupa simples; 1 venda; 1 pincel fino.

Com o objetivo de investigar e analisar as práticas, metodologias e experiências vivenciadas durante a oficina, fiz uma observação participante. Analisando possíveis evidências que demonstrassem um certo estado de espírito que permeia as oficinas de Chikaoka, assim como desenvolver argumentos lógicos que justificassem tal estado.

Durante a oficina, não pude deixar de lembrar minhas vivências que participei com mediação de Chikaoka em Belém do Pará, e a medida que minhas anotações iam sendo construídas, se revelavam uma curiosidade maior na busca

pelas possibilidades da luz enquanto esfera poética, educativa e investigativa do mundo.

Imagem 9 – Cartaz da oficina Brincando com a Luz.



Fonte: Atelier da Imagem, 2016.¹⁷

Cheguei ao Atelier da Imagem uns 15 minutos atrasada. Chikaoka, sempre pontual, já se encontrava com os participantes em uma pequena sala adaptada para oficina. Ao adentrar na sala, todos os 08 participantes já estavam iniciando suas apresentações, de um jeito bastante peculiar, todos de olhos vendados.

Para melhor descrever as etapas analisadas durante a oficina, nomearei as dinâmicas na sequência em que foram trabalhadas, nomeando as etapas com base na ementa completa proposta na grade da oficina.

1.1 **Círculo da alteridade: apresentação individual a partir do lugar do afeto**

Chikaoka descreve a dinâmica como uma experiência mobilizadora do corpo e dos sentidos da percepção. A alteridade é uma palavra constante na sua proposta.

¹⁷ Retirado do Site: < www.instagram.com/ateliedaimagemespacocultural >. Acessado em agosto de 2016.

Ela é tanto a capacidade de se colocar no lugar do outro na relação interpessoal quanto na relação com grupos, família, trabalho e lazer, mas poderia ser também a capacidade de nos tornarmos outro, a cada vez.

Quando você se relaciona com outras pessoas ou grupos é preciso conhecer a diferença, compreender a diferença e aprender com a diferença, respeitando o indivíduo como ser humano. Isso é alteridade.

É solicitado aos participantes que escolham um objeto pessoal e o deixem sobre a mesa no meio da sala.

Os participantes sentam em pares, dispendo suas cadeiras uma na frente da outra. Miguel Chikaoka passa de dupla em dupla entregando um tecido para que os olhos sejam vendados. Propõe então que as duplas comecem a conversar sobre a escolha do objeto e que dialoguem na intenção de conhecer um ao outro.

Ao fundo, uma música calma toca no computador e assim iniciam-se as conversas. Sem contato visual direto, somente a proximidade dos rostos e as ondas sonoras vibrando sobre o espaço pequeno que os separa. Vou escutando várias vozes distintas e posso compreender que intimidades e experiências de vida vão sendo compartilhadas. Estranhos se tornam íntimos, rodeados por uma esfera bastante acolhedora que envolve a sala.

Ao meu lado, uma dupla conversa sobre o sentido da fotografia e uma das participantes diz: *“para mim, o sentido real da fotografia é de liberdade, e isso é o que me impulsiona fotografar”*.

Neste momento de trocas e conversas intensas, Chikaoka se retira da sala para ir ao banheiro e por alguns minutos eu observo várias pessoas falando e gesticulando incessantemente, como se já se conhecessem há tempos, num grau de intimidade muito agradável de se ver. Elas nem se dão conta de que o professor se ausentou da sala e algumas perguntam em voz alta “Miguel, posso tirar a venda?”. Eu não respondo e espero ele chegar.

Da mesma forma que saiu, sem ninguém perceber, ele entra novamente. Chikaoka tem uma maneira calma de ser e de andar, seus passos são silenciosos e nos transmite tranquilidade, é possível estar ao seu lado e nem o perceber. Assim que entra em sala, fala aos participantes para retirarem aos poucos as vendas dos olhos. Solicita então, que cada dupla pegue o objeto deixado sobre a mesa e fale o porquê de sua escolha, descrevendo o seu amigo a partir do que o escutou falar sobre ele próprio e o objeto.

Chikaoka havia pedido que cada um dos participantes deixasse sobre a mesa central da sala um objeto íntimo seu, que significasse algo importante. As duplas conversam sobre este objeto, descrevendo as histórias por detrás deles e conseqüentemente falando um pouco sobre suas vidas.

Aos poucos, cada um vai falando e descrevendo o seu parceiro, explicando o porquê da escolha do objeto, os argumentos e histórias variam de dupla em dupla, os objetos em cima da mesa também, são eles: anéis, óculos, celulares, livros, entre outros. Cada um então vai socializando histórias escondidas em objetos íntimos. Um verdadeiro desafio à reflexão da identidade, das características, dos sonhos que cada um carrega consigo, diariamente, transcrito em objetos de benquerença.

Ao final da dinâmica de apresentação, Chikaoka faz uma pausa e espera que os participantes falem e expressem o que sentiram durante a experiência. Uma das falas que resume melhor o que foi dito pelo grupo foi a de um dos alunos: *“É mais fácil escutar o outro com os olhos fechados”*.

Imagem 10 - Dinâmica de apresentação do grupo



Fonte: o autor, 2015.

Esta primeira etapa é importante, pois a socialização e integração do coletivo se torna quase espontânea. Chikaoka consegue envolver as pessoas de uma maneira bem peculiar, sem que haja o contato visual. Diferentemente de outras

dinâmicas de apresentação, a dinâmica com olhos vendados possibilita que as pessoas desenvolvam outros sentidos.

Quando todos já estão descontraídos e falantes, a segunda etapa é iniciada.

1.2 O corpo como ferramenta: Mãos para quê?

Para esta etapa da oficina, Miguel Chikaoka sugere que se formem grupos de três pessoas e que façam uma lista de coisas que podemos fazer com as mãos. Com um cronometro, ele marca o tempo de 1 minuto para que se escreva o máximo de possibilidades deste fazer: Para que servem as mãos? Quais suas potencialidades? Que mãos são essas? São perguntas que instigam o exercício.

Muitas palavras são escritas: comer, criar, protestar, acariciar, cuidar, coçar, fotografar, entre outras. Cada grupo lê em voz alta e socializa as palavras. É interessante nos darmos conta do tanto de possibilidades que as mãos podem nos trazer.

Chikaoka diz: *“cada verbo nos leva a uma ação”* fala também que, *“muitas vezes, a sociedade instala uma proibição do corpo, nos limitando a pensar as possibilidades e potências que ele possui”*.

Na oficina, o fazer manual permeia todo o processo, as mãos são as principais ferramentas do processo criativo. Elas são os olhos dos cegos e voz dos mudos, não nos damos conta, pois estamos mecanicamente acostumados a usá-las sem percebê-las. Chikaoka provoca a reflexão sobre nosso corpo, sobre como ele nos é importante e a potência criativa que emana dele.

A todo momento estamos plenamente atentos ao fazer manual, a observação do corpo, do sentir os materiais e a aprender a como manipulá-los. Nesta ligação íntima com o fazer, nos afastamos um pouco das ideias prontas e nos permitimos a criatividade.

Imagem 11 – Mãos em ação, confecção da câmera obscura.



Fonte: o autor, 2016.

1.3. Matéria e materiais

Neste momento, Chikaoka distribui um papel A4 para os mesmos grupos formados na dinâmica anterior para que sejam feitas as anotações. A proposta é que falem sobre sua origem, história, processo e propriedades físicas e o que se pode fazer com ele.

É dado um tempo aos grupos para que desenvolvam as respostas. As anotações então são expostas, falam sobre a matéria-prima do papel, que é a madeira, alguns comentam sobre a origem chinesa do papel e despertam a curiosidade em relação ao restante do grupo que desconhecia tal informação. Os processos e propriedades físicas como a gramatura do papel, sua dimensão e peso também foram comentadas, tudo em falas pouco aprofundadas sobre o assunto, já que a intenção, segundo Miguel Chikaoka, é apenas refletir sobre as inúmeras possibilidades e curiosidades que você desperta sobre um determinado material.

O mesmo exercício foi feito com o papel alumínio e o papel vegetal, os materiais que são utilizados na confecção da câmera escura. Chikaoka aponta para a questão da luminosidade dos papéis, sendo que cada um possui um comportamento diferente perante a luz, o papel cartão é opaco, o vegetal é translúcido e o papel alumínio reflete a luz com mais intensidade. Mas a intenção é

de trabalhar a origem das coisas, de criar um comportamento mais investigativo e sobre as relações com os materiais que habitam este mundo.

Chikaoka comenta durante a oficina que “(...) *essa análise dos materiais pode se desdobrar em uma grande pesquisa histórica, ecológica e social.*” Penso que também pode possibilitar a interdisciplinaridade com outras áreas do conhecimento, desfragmentando o aprendizado que é muitas vezes voltado somente para um assunto ou conteúdo.

As discussões em grupo direcionam para uma temática interessante, que sinaliza que este desdobramento investigativo, que vai além da atividade prática pode resultar em inúmeros trabalhos poéticos e criativos, sem se preocupar em descrever somente as etapas, cortes, segmentos, colagens e recortes no papel. O conhecimento se faz como um todo e hoje estamos habituados a não valorizar os materiais e objetos que nos cercam. A consciência construída sobre aquilo que usamos enquanto matéria proporciona uma reflexão maior sobre: De onde vêm esses materiais? Para onde vão? O que fazemos com eles? Eles possuem fim? Estes e outros inúmeros outros questionamentos podem ser feitos em sala de aula, instigando o aluno a pesquisa e a investigação.

1.4 O Ritual da câmera obscura

Essa é uma das atividades mais aguardadas durante as oficinas de Chikaoka. A construção da câmera obscura ou caixa mágica como também é chamada, desperta olhares atentos e curiosos nos participantes.

A fala inicial é sobre a importância de se trabalhar – no momento da construção da câmera – em silêncio. Ele justifica que essa postura surgiu a partir das inúmeras tentativas frustradas que teve ao verbalizar as etapas e ter que parar várias vezes durante o processo, pois as pessoas não se concentravam, não conseguiam acompanhar a confecção da câmera. Chikaoka contou também que foi em uma oficina com surdos realizadas há alguns anos atrás, no Rio de Janeiro, que surgiu a ideia de assumir esse modo de fazer a câmera, mesmo com participantes ouvintes. Como não podia comunicar-se verbalmente com os surdos, e sim, visualmente, criou certo ritual, no qual as dobraduras no papel cartão, baseadas na técnica do

origami¹⁸, eram realizadas etapa a etapa, em silêncio. A partir apenas da observação e da repetição por parte dos alunos dos gestos de Chikaoka a câmera é confeccionada em um estado de forte percepção e presença.

Imagem 12 – Processo de confecção da câmera obscura



Fonte: o autor, 2016.

“Processar informação sonora não é o mesmo que processar uma informação visual”. (CHIKAOKA, 2016). A partir dessa fala, ele propõe aos alunos que se organizem em círculos ao redor da mesa e cada um pegar uma folha de papel cartão preto.

Durante a confecção, os alunos trabalham apenas com as mãos e com o auxílio de moedas ou chaves de casa ou de carro para auxiliá-los a dobrar o papel mais firmemente, fazendo os vincos sobre o papel e quebrando as fibras do mesmo, já que isso facilita na hora de cortá-lo. Não há nenhuma comunicação verbal entre eles.

Passo a passo ele vai demonstrando as marcações e dobraduras no papel. Escuto apenas o barulho das chaves e moedas roçando sobre a mesa. Após fazer as dobraduras e cortes nos locais indicados os participantes colam as caixas que vão tomando corpo e forma.

¹⁸ Origami é uma técnica japonesa, uma arte de dobrar papel, e existe há mais de um século, fazendo jus ao significado do termo, que é fazer dobras de papel, sem cortes e nem colas, para criar objetos e outros seres.

“Antes, há um tempo atrás, quase desisti de fazer este processo, pois fazia com régua e medições matemáticas e era muito traumático pois muitas pessoas não conseguiam fechar a caixa, ou faziam as marcações e cortes errados, então eu tinha que parar e refazer tudo de novo. Era muito cansativo e frustrava os participantes, principalmente as crianças. Esse quase desistir, me remeteu a técnica do origami e do silêncio e assim começou a dar mais certo”. (Chikaoka, 2016.)

“O corpo fica impresso na sua câmera”, diz Chikaoka, “(...) você passa a ter uma sensação de pertencimento, autoria e identidade sobre o que está sendo feito”.

Conforme as câmeras vão ficando prontas e tomando vida, veem-se as expressões de alegria e conforto dos participantes ao perceberem que deu certo. *“Nossa, que alívio, ficou certinho”*, diz uma das participantes manuseando sua câmera obscura de papel.

Ao finalizar a atividade, Chikaoka observa que cada uma das câmeras possui um tamanho, abertura e encaixe próprio, pois vai da individualidade de cada um o “modo de fazer” e que como a marcação das dobraduras é feita com o corpo, e cada pessoa tem suas próprias dimensões corporais, tamanho das mãos, dedos e polegares, a câmera é quase que um prolongamento desse corpo.

Com as caixas inseridas uma dentro da outra, os alunos a decoram com colas coloridas, e posteriormente a furam com um espinho de Tucumã¹⁹, trazido de Belém do Pará por Chikaoka.

Imagem 13 – Decorando a câmera obscura



Fonte: o autor, 2016.

¹⁹ Palmeira de até 20 m (*Astrocaryum aculeatum*), de estipe com faixas de espinhos negros, folhas ascendentes, inflorescência ereta, e frutos amarelos com tons avermelhados; tipicamente encontrada na Amazônia.

Imagem 14 – Participante da oficina manipulando sua câmera



Fonte: o autor, 2016

Durante a confecção da câmera, os participantes são convidados a passear pela relação corpo – sentidos - movimentos, pela história das convenções métrica, formas e conteúdo, até chegar à natureza da luz e ao princípio científico que rege a formação da imagem e tudo o mais que possa ser percebido a cada passo dessa construção mágica. (LIMA,2015, p.119)

Chikaoka diz que “a câmera escura capta a imagem que já existe na massa luminosa”, ou seja, a imagem não é uma propriedade da câmera, ela capta o que já está na ambientação, no emaranhado de luz que existe no ambiente. É como se ela fosse uma vara de pescar, que pesca uma imagem num oceano de imagens.

Presenciando os olhares atentos dos participantes aos fenômenos da luz, fui relembrando minhas primeiras experiências visuais com a câmera escura. Recordei a sensação de euforia e espanto ao ver pela primeira vez uma imagem nítida e invertida saindo de dentro de uma caixa de papelão que havia feito há pouco tempo. A luz é uma constante permanência, ela sempre está ali, pronta para mais uma captura.

Imagem 15 – Experimento visual



Fonte: o autor, 2016

Ainda durante a experiência visual com a câmera escura os alunos iam tirando suas dúvidas técnicas com relação ao tamanho do furo, a diferença entre a imagem com e sem a lente da lupa e sobre as diversas possibilidades de se confeccionar uma câmera escura. Chikaoka fazia uma breve explicação teórica sobre ótica, sobre a convergência dos raios luminosos, que quanto menor o furo para a entrada da luz, mais nítida a imagem. Fez uma comparação com uma objetiva de câmera digital e explicou um pouco sobre as diferenças entre os tipos de lente encontradas nas lupas trazidas pelos participantes.

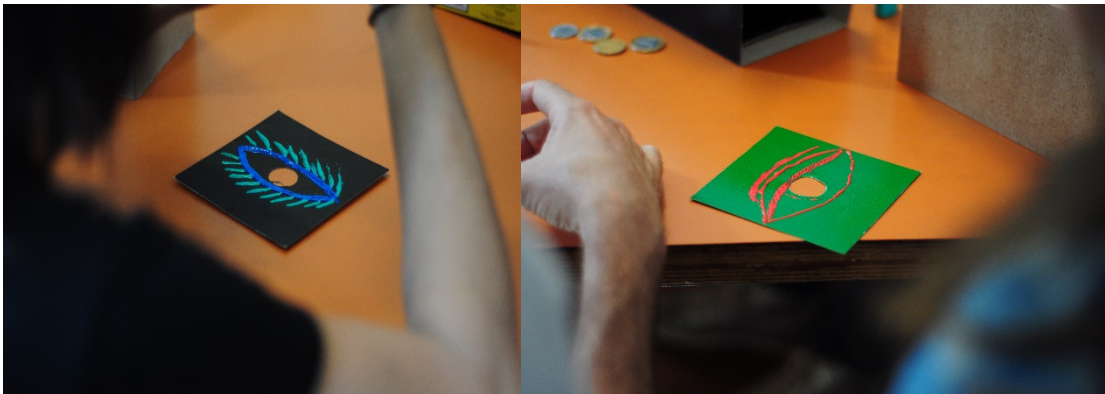
Em alguns momentos, me senti imersa em uma aula de física, arte e poesia, pois ao mesmo tempo em que a compreensão da formação da imagem fotográfica ia se tornando mais nítida, outros saberes iam se construindo. A experiência de construir a partir do artesanato, a autonomia do fazer e saber como funciona a câmera e o comportamento que a luz possui ao entrar nela, representaram um aprendizado mais completo. O indivíduo experimenta o processo, e não só experimenta a parte teórica.

1.5 Olho no Olho: a trajetória da luz na linha do olhar

Após o intervalo, de 1 hora para o almoço, os participantes retornaram à sala para dar continuidade as atividades.

Chikaoka entrega aos alunos um pedaço de papel cartão no formato quadrado com um furo ao meio. Os alunos vão então fazendo sua composição plástica sobre o visor utilizando colas coloridas em relevo. Ao fundo, uma música serena, lembrando os sons da natureza, e logo o ambiente novamente se torna gostoso e aconchegante.

Imagem 16 – Criação dos participantes



Fonte: o autor, 2016

Ao finalizar a atividade, Chikaoka pede que os participantes formem grupos de três pessoas, de modo que uma fique parada no centro segurando o cartão perpendicularmente a uma certa distância do peito. Os outros dois participantes ficam posicionados a uma distância da pessoa ao meio, uma do lado esquerdo, outra do lado direito, e olhando através do furo dos seus respectivos cartões, buscam cruzar o olhar através do furo do cartão que está nas mãos da pessoa ao centro.

Chikaoka propõe que se desloquem ao longo do ambiente, de modo que não percam o olhar sobre o outro, como se os olhos estivessem conectados sobre uma linha imaginária. A brincadeira se torna divertida e causa entusiasmo em todos.

Esses mesmos cartões irão compor a câmera obscura, sendo colados como visores e acoplados posteriormente a uma lupa que cada participante trouxe.

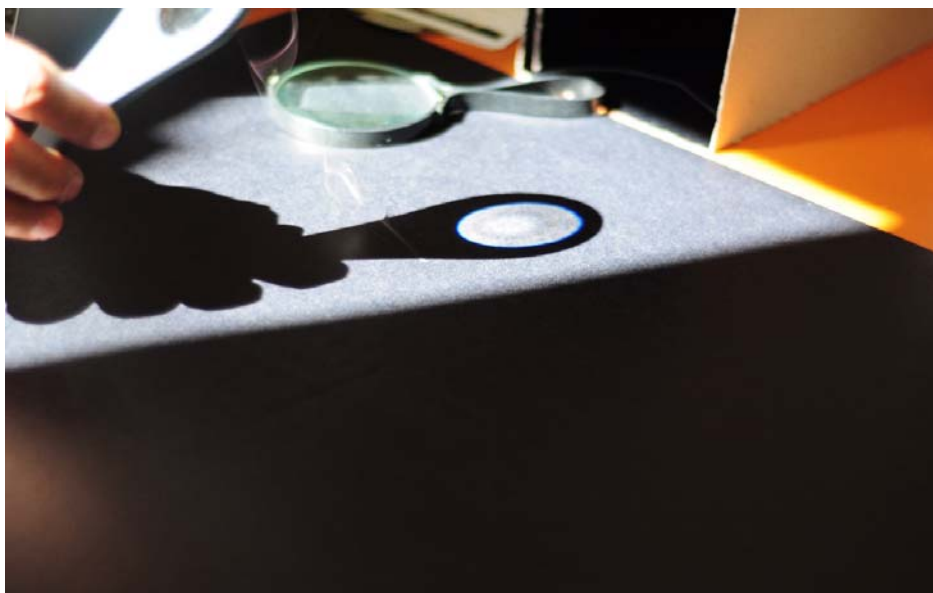
Miguel Chikaoka também faz uma pequena demonstração da concentração do raio luminoso com as lupas, demonstrando a convexidade e convergência da lente. Dependendo da distância entre a lente e o papel, a luz incidente faz o papel pegar fogo. Ao fazer o experimento os alunos ficam impressionados com o papel queimando apenas com a energia do sol. “É o poder da luz”, escuto de um dos participantes.

Imagem 17 – Dinâmica do furo do olho na oficina *Brincando com a luz*



Fonte: o autor, 2016.

Imagem 18 – Experimento com a lupa/ a concentração dos raios luminosos.



Fonte: o autor, 2016

Sentindo as sementes: sensações, latência e significados

Para está dinâmica fui convidada a participar, fazendo assim, uma “observação participante”. Novamente, com os olhos vendados, somos desafiados a ficar em duplas um a frente do outro, a medida em que Chikaoka passa com uma sacolinha cheia de sementes oriundas da região de Belém. Durante a dinâmica, somos convocados a escolher uma semente e tocá-la, sentindo sua textura, cheiro, aroma e dimensão. Ele nos pergunta: “*Conseguem imaginar de qual fruto ela vem?*”, mas é difícil, visto a imensidão de frutos que habitam a região. Atrevo-me a dizer que é uma semente de Ingá. Outros grupos gritam “*A nossa é de guaraná*”, “*A nossa é de açai*”. E aos poucos vou me lembrando dos sabores e aromas de Belém, quase que numa nostalgia olfativa e tátil. Após tatearmos e cheiramos a semente, Chikaoka diz: “*Imaginem a semente e a associem a uma palavra, depois desenhem a palavra no papel*”.

Após a dinâmica somos instigados a pensar: O que são as sementes? O que podem vir a ser sementes? Instauram-se diálogos tendo como tema a permanência das coisas, a latência e continuidade, assim como a potência que uma semente, ou qualquer outra coisa pode guardar, tal como a luz.

Imagem 19 – Dinâmica das sementes



Fonte: Miguel Chikaoka²⁰

²⁰ Disponível em < <http://slidegur.com/doc/1632197/mottainai--por-miguel-chikaoka--i-encontro-de-fotografia>>. Acessado Set.2016

1.6 Pincel de luz: o gesto revelador

Quase se aproximando das quatro horas da tarde, os participantes puderam experimentar a técnica do pincel de luz, desenhando sobre o papel fotográfico velado a latência que puderam sentir ao tatear a semente. Segundo proposta de Chikaoka, desenhar a palavra que lhe veio à cabeça ao tocar a semente, é criar sobre o papel o que ela poderia vir a ser e /ou as lembranças que lhe trouxe.

Chikaoka enfatiza que “a experiência fotográfica não depende do tamanho”, ao justificar o formato pequeno dos papéis fotográficos, e afirma que é fundamental poupar o material já que o mesmo é muito caro.

Alguns participantes ficam surpresos e perguntam sobre a técnica, então, Miguel Chikaoka responde “É simples, é só você pegar um pouco de revelador químico, um pincel fino e água. Embebeda o pincel no revelador, como o papel já está velado pela luz, você irá jogar o revelador sobre o papel que reagirá com a luz e formará a imagem”.

Imagem 20 – Resultado dos experimentos com pincel de luz



Fonte: o autor, 2016.

A cada momento novos questionamentos surgem e a curiosidade é aguçada sobre a luz e seus processos, então, Chikaoka finaliza a oficina dizendo: “As

relações aqui ultrapassam o ensinar fotografia, é uma relação do sensível, vamos criando conexões, aprendendo um com outro e isso é o que é maravilhoso”.

O grupo é convidado a trocar e-mails e contatos e propor outros encontros. Chikaoka se despede de todos e os provoca a pensar para além daquelas experiências, organizando ideias que os façam disseminar aquilo que ali aprenderam. A oficina é então encerrada.

2. FOTOTAXIA, EM BUSCA DO ELO PERDIDO

Antes de começar, que tal dizer um pouco sobre o significado de *Fototaxia*? Segundo a leitura livre de Miguel Chikaoka com base em três diferentes dicionários para elaboração escrita do projeto *Fototaxia*:

Fototaxia ou fototropismo é a designação dada ao movimento dos seres vivos, especialmente das plantas, em resposta a estímulos luminosos que poderão ser de frente para a fonte de luz (*fototaxia* positiva), em sentido oposto a esta (*fototaxia* negativa) ou perpendicular à direção dos raios luminosos (*fototaxia* transversal). Por exemplo, a *fototaxia* nas plantas é tal que o caule apresenta reação positiva, isto é, alonga-se em direção à luz, e a raiz reação negativa, conduzindo a um crescimento desta em afastamento da fonte luminosa. (CHIKAOKA, 2010)

A oficina *Fototaxia em busca do elo perdido*, segunda etapa na coleta de dados da pesquisa, dá segmento a análise das principais observações que permeiam a metodologia de Chikaoka com a fotografia artesanal.

Dividirei a descrição em duas partes a fim de facilitar a cronologia dos acontecimentos: Parte I – O planejamento prévio ao acontecimento da oficina e todas as ações que foram organizadas para que ela pudesse ser realizada na data e local escolhidos. Parte II – A Oficina, e todos os acontecimentos e métodos desenvolvidos por Miguel Chikaoka, assim como a captação das imagens durante os dois dias de oficina.

Parte I - planejando a oficina

Desde o último encontro que tive com Miguel Chikaoka na oficina *Brincando com a Luz* no Atelier da Imagem, um grupo de participantes sugeriu, que ele retornasse ao Rio de Janeiro com uma imersão educativa restrita a fotógrafos. A partir desta centelha de vontade, criamos um grupo no facebook,, mas nossa maior dificuldade foi encontrar um espaço gratuito com estrutura adequada para montar um pequeno laboratório de revelação fotográfica para a oficina.

Na procura por locais, Ana Kahn, fotógrafa e amiga de Chikaoka, sugeriu o espaço cultural Laurinda Santos Lobo no bairro de Santa Teresa. Nas conversas por e-mail com o diretor do centro conseguimos reservar os dias 08 e 09 de dezembro de 2016, e o horário de 10h às 17h da tarde. Com o espaço e horários reservados

tínhamos agora a missão de fechar 15 participantes para que imersão pudesse acontecer. Um evento privado foi criado no facebook e somente amigos dos amigos poderiam ser convidados. A intenção era montar um grupo restrito de fotógrafos e/ou educadores que já possuíam alguma experiência com fotografia e que pudessem compartilhar das suas experiências e ampliar seus conhecimentos sobre a luz.

O Centro Cultural Laurinda Santos Lobo foi criado em 1979 por sugestão de um grupo de moradores ilustres de Santa Teresa, apesar do centro cultural receber o nome da principal mecenas do bairro, Laurinda nunca morou no casarão. A homenagem aconteceu em um período em que sua antiga residência, atualmente Centro Cultural Municipal Parque das Ruínas, estava abandonada.

“O Laurinda”, como é conhecido, é o centro cultural do bairro mais ligado à memória de Santa Teresa, no espaço acontecem exposições e projeções fotográficas, oficinas de dança e de música, apresentações teatrais, atividades infantis, recitais de piano e eventos diversos ao ar livre.

1° DIA

Parte II – A Oficina

Segundo Miguel Chikaoka, a oficina se direciona para a abordagem do que constitui a gênese da imagem, um convite para caminhar com a luz para além da sua dimensão física e experimentar o que dela flui enquanto potência inspiradora. *Fototaxia* é a designação dada ao movimento dos seres vivos, especialmente das plantas, em resposta a estímulos luminosos. É uma analogia que Miguel Chikaoka se propõe a fazer e discutir nas suas experiências educativas com a luz.

O público alvo são educadores, fotógrafos e multiplicadores, que a partir dos métodos desenvolvidos têm a oportunidade para exercitar o olhar transdisciplinar na construção de percursos educativos.

Segundo Chikaoka (2010), os principais objetivos são: Reconhecer e explorar a potência pedagógica da luz; articular e integrar vivências e práticas educativas; potencializar a dimensão humana baseada em fazeres de baixo custo e impacto; introduzir conhecimentos sobre a origem das imagens que povoam o nosso cotidiano; Promover a articulação e integração de disciplinas.

Fica claro desde o início que não se trata de uma oficina de fotografia mas o exercício do olhar como expressão do nosso estado de ser, do sentir e do pensar se

faz presente a todo o momento assim como uma profunda reflexão sobre os métodos que utilizamos para ensinar nos dias de hoje.

Abaixo das etapas da oficina seguem as minhas observações e não necessariamente nomes e métodos descritos previamente por Chikaoka.

O fotógrafo não segue uma mesma sequência em todas as oficinas que ministra pois ele busca inovar em relação ao potencial educativo dos fazeres que nos aproximam sensorialmente da origem do processo fotográfico e do diálogo consigo mesmo. A tentativa é de nos conectar um ao outro, e com a natureza, pelo sensível. Algumas dinâmicas até se aproximam das desenvolvidas na oficina brincando com a luz, ou assemelham nas propostas e metodologias, mas como Chikaoka diz, o que importa são as proposições e experiências e o que cada participante tira disso.

2.1 Explorando o espaço

Cheguei ao Laurinda às 09h30min da manhã do dia 08/12/2016, 1º dia de oficina, Miguel Chikaoka já estava presente, sentado no chão da sala reservada para oficina, organizava os materiais e escutava uma música suave e relaxante. Chikaoka sempre nos passa uma boa energia, uma calma emana de sua figura simples e carismática.

Aos poucos os participantes iam chegando e o cumprimentavam, todos sentavam ao chão e repentinamente sentiam-se confortáveis e à vontade com o lugar. Alguns já se conheciam, o que facilitou o entrosamento do grupo.

Com um pouco mais da metade das pessoas presentes, Chikaoka inicia a oficina. O primeiro momento é o explorar do espaço na busca por materiais orgânicos para confecção de um visor em papel cartão. As pessoas são direcionadas para o espaço externo do Laurinda e começam a “caça” por folhas, galhos, e quaisquer outros materiais que irão compor criativamente e plasticamente seus visores.

Imagem 21 – Procurando materiais orgânicos e explorando o espaço.



Fonte: o autor, 2016

Ao passo que a coleta de materiais vai acontecendo outros participantes vão chegando, e assim, direcionados para atividade.

Ao término da exploração, os participantes adentram na sala e se dispõem aleatoriamente sobre o chão. Cola e tesoura são distribuídas e a criação dos visores começa. A música calma de fundo compõe um ambiente tranquilo de inspiração criadora. A concentração toma conta de todos, o silêncio é confortável, a umidade e os cheiros dos materiais recolhidos exalam a sala e os visores vão tomando uma linda forma orgânica e natural.

Imagem 22 – Momento de inspiração e criação dos visores orgânicos I



Fonte: o autor, 2016

Imagem 23 – Criando os visores orgânicos



Fonte: o autor, 2016.

Os resultados logo se revelam, mas ainda não são compartilhados em grupo, Chikaoka sugere que os que forem sendo finalizados sejam colocados em um canto da sala. As pessoas ainda não sabem de fato para o que se direciona a atividade, mas também não perguntam e deixam o clima de espontaneidade lhes envolver.

Imagem 24 – Visores orgânicos



Fonte: o autor, 2016.

2.2 Círculo da alteridade I: objetos íntimos

Finalizada a atividade de criação dos visores, Chikaoka solicita que os alunos se disponham em um círculo e vão depositando objetos que possuem valor sentimental para eles. Também desenham em um pedaço de papel branco algo de valor sentimental e íntimo. Os participantes podem optar em desenhar no papel e colocá-lo sobre o lenço ou em escolher um objeto seu e depositá-lo sobre o lenço. Chikaoka fala sobre o compartilhamento de desejos, e diz que a oficina busca trabalhar com o deslocamento físico, afetivo, sentimental e mental. Fala que tudo que nos une ou são os sentimentos pelo outro ou por bens materiais.

A relação afetiva aos objetos é antiga, por vezes até ritualística. É incrível ver a comoção e histórias guardadas por trás de pequenos fragmentos materiais. Nas conversas desencadeadas pelo círculo, escuto longas narrativas sensíveis onde pequenos traços no papel ou pequenos objetos cotidianos se transformam em belas histórias.

Imagem 25 – Círculo da alteridade/objetos íntimos



Fonte: o autor, 2016

2.3 Diálogos de olhos vendados

Ao finalizar o círculo de alteridade, Chikaoka propõe que os participantes formem duplas e que compartilhem entre si as memórias e o porquê da escolha pelo objeto a ser colocado no círculo. É importante falar sobre o significado emocional do objeto e sua importância afetiva.

Neste momento as vendas vão sendo colocadas e as duplas iniciam os diálogos, o tempo é livre, não é estipulado previamente por Chikaoka, é necessário o máximo de intimidade com o outro, alguns se tocam na tentativa de afirmarem que não estão falando sozinhos.

A sala é invadida por conversas aleatórias e histórias pessoais e íntimas, uns falam alto e é possível escutar tudo detalhadamente. Outras duplas mais discretas posicionam-se nos cantos da sala e conversam baixinho, em uma cumplicidade bem notória. Aos poucos os diálogos iam cessando e as duplas tiravam as vendas, a sala era escura, a luz era natural, uma luz fraca que não incomodava tanto os olhos adentrava e iluminava vagarosamente a sala.

Imagem 26 – Diálogos íntimos



Fonte: o autor, 2016

2.4 Círculo da alteridade II: apresentando as histórias dos objetos íntimos.

Ao retornar para roda, após os diálogos de olhos vendados, os participantes apresentaram-se um no lugar do outro, falando sobre o objeto e/ou desenho que o outro colocou em cima do lenço no chão.

Nesta atividade a importância da memória afetiva presente no objeto não é mais importante do que falar sobre aquilo que ouviu. É mais do que tomar o lugar do outro, é dar-lhe a voz.

Cada um ia descrevendo a história sobre o objeto do seu acompanhante da dupla, relatos não só íntimos, mas de buscas pessoais, conquistas, trocas culturais e materiais.

“*Você se confunde se a pessoa fala dela ou do outro*”, disse um participante. As intimidades se confundem. Há sempre algo a se espelhar no outro.

Ao término, quando todos se apresentam, Chikaoka pergunta sobre a importância de se apresentar no lugar do outro, sobre a venda nos olhos e de como ela os aproxima.

Um dos participantes fala: “*Tenho dificuldade de me concentrar quando não olho nos olhos de uma pessoa, mas ao tocar nela, me sinto mais seguro*”.

Uma outra discussão é colocada à tona quando uma das participantes comenta sobre o lenço utilizado por Miguel Chikaoka para dispor os objetos no meio da roda e pergunta sobre a importância do *Furoshiki*²¹. Ele diz ser uma prática muito utilizada na cultura japonesa a fim de evitar desperdício, o que remete novamente à filosofia *Mottainai*, já que o lenço serve para carregar e embrulhar várias coisas e ser lavado e reutilizado inúmeras vezes. Evitando assim, o desperdício.

Chikaoka finaliza a atividade falando que “*As lembranças que temos das nossas experiências e o compartilhar disso com o outro é um ato generosamente humano*”. As pessoas então recolhem seus objetos do círculo e outra dinâmica é iniciada.

²¹ O furoshiki é a arte tradicional de embrulho japonês, através da utilização de um tecido quadrado, este, possibilita embrulhar qualquer objeto.

2.5 Mãos para fazer...

Chikaoka numera as pessoas dispostas em um círculo e pede para que elas formem grupos de quatro, conforme as numerações atribuídas. Um papel em branco é distribuído a cada grupo e Chikaoka pede para que eles escrevam o máximo de coisas possíveis que podemos fazer com as mãos, desta vez a atividade é cronometrada, um minuto para todos finalizarem.

Chikaoka bate palmas, o tempo se encerrou, os grupos elegem um integrante que lê a lista de atribuições que podem ser feitas com as mãos.

Cortar, escrever, criar, acariciar, acolher, regar, fotografar, amar, estas e outras tantas palavras aparecem como exemplos. *“Toda dinâmica abre portas para mil coisas, os desdobramentos são mil possíveis, comenta Chikaoka após a dinâmica”*. Com esta afirmação Chikaoka instiga aos participantes a criarem dinâmicas com seus alunos que se desdobrem para além desta que ele propôs.

Imagem 27– Listando em grupo na dinâmica “mãos para fazer”



Fonte: o autor, 2016.

Após discussões sobre atividade, Chikaoka começa a falar sobre o processo da construção da câmera escura. Ao entregar papéis cartão para os participantes, pede que eles façam o contorno das mãos sobre o mesmo. Sentados no chão, desenham suas mãos sobre o papel lembrando uma cena muito comum na

educação infantil, na qual crianças, na descoberta de seu corpo contornam suas mãos e outras partes do corpo a fim de descobrir suas formas.

O corpo é uma das principais ferramentas que Chikaoka utiliza em suas oficinas quase que o tempo todo, no seu discurso ele sempre enfatiza a importância de usarmos as mãos, pés, braços como suporte de medição e auxílio na confecção criativa dos objetos. *“Na ausência de materiais, temos o corpo”*, diz Chikaoka.

Imagem 28 – Contornando as mãos sobre o papel cartão



Fonte: o autor, 2016.

2.6 O ritual da câmera obscura

Antes de iniciar a construção da câmera obscura, também conhecida como câmera escura, Chikaoka enfatiza que vai fazer o passo a passo em silêncio, sem falar sobre as etapas do procedimento de medida, corte e colagem.

Gesticulando e demonstrando manualmente as etapas, a sala segue em silêncio absoluto por cerca de 30 minutos. Os alunos sentados ao chão iniciam a construção da câmera. Escuto apenas o barulho do fincar do papel sobre o chão. Alguns usam objetos para facilitar a dobradura no papel cartão, ecoando barulhos de moedas, chaves e outros objetos metálicos. Outros utilizam somente os dedos para fincar o papel.

Há também uma espécie de respiração conjunta que emana do processo, um som que ecoa dos participantes durante o fazer da câmera. O despojamento e a leveza também são fatores explícitos. Cada um tem o seu tempo de fazer, de experimentar, são desconectados do que se passa lá fora, o silêncio provoca a imersão atenta ao processo, ocupa toda a sala e permeia todo o ritual.

Imagem 29 – Ritual da câmera escura



Fonte: o autor, 2016.

Ao final, Chikaoka pergunta sobre o que acharam do processo e muitos comentários se direcionam para a importância do silêncio.

O principal questionamento é de onde surgiu a ideia de conceber desta forma o modo de fazer a câmera escura? Miguel Chikaoka responde que a ideia surgiu a partir de uma experiência com surdos e que ao fazer a comparação com ouvintes observou que os surdos conseguiam um desempenho maior durante as etapas do processo e a finalizavam mais rápido também. Chikaoka diz que basicamente a forma de comunicação do que tramita é a luz e que aprendemos a fazer as coisas na observação, na experiência.

Chikaoka comenta o caminho até chegar neste método. Ele foi baseado nas inúmeras experiências que teve ao longo dos anos, boas e ruins, e que ao compreender melhor sobre o que não deveria fazer foi melhorando sua metodologia. Chikaoka discursa durante a oficina:

Vejo a justificativa de muita carência nas escolas por onde vou, onde na verdade não há uma carência de fato e sim uma falta do exercício de se apropriar das coisas. Vivemos em uma sociedade de resultados e não de processos, os desdobramentos do aprendizado vem também dos alunos e não de uma imposição do professor. (Chikaoka,2016)

Após estas breves reflexões ele distribui os espinhos de pupunheira²² e propõe que os participantes façam observações com a câmera após os furos.

Imagem 30 – Experimentando a câmera obscura



Fonte: o autor, 2016.

Após um breve intervalo, os participantes retornam a sala e inicia-se novamente uma conversa sobre a confecção da câmera escura. Um dos participantes fala “(...) *é um processo sinestésico*” e então Chikaoka responde dizendo que sim e conta uma lembrança da sua infância.

“Quando eu era criança sempre observava que se desenhava no chão da minha casa as manchas das nuvens do céu. Essa imagem entrava por um pequeno buraco no teto, naquele momento não tinha noção da imensidão e grandeza da luz mas minha percepção sobre ela já se fazia presente”. (Fala de um dos participantes)

²² A pupunheira (*Bactris gasipae*) é uma espécie de planta da família das *Arecáceas*. É encontrada na América Central e, no Brasil, é típica da bacia amazônica. Retirado do site: < <http://www.dicionarioinformal.com.br> > Acessado em 06/03/2017.

Ao socializar a lembrança, Chikaoka propõe que os participantes façam mais furos em suas câmeras, agora com espinhos de Tucumã²³ e observem a(s) imagens formadas.

Ao observar a câmera de um dos participantes, vejo várias imagens invertidas, sobrepostas uma as outras, refletindo a paisagem externa do local. A medida que a quantidade dos furos aumenta, as imagens também aumentam e se sobrepõem como um caleidoscópio.

2.7 Dinâmica da troca

Todos sentados ao chão, agora se organizam para a próxima dinâmica. Ao distribuir pedaços de papéis Chikaoka pede para que cada um escreva uma palavra ou desenhe um símbolo que represente a luz e então repasse o papel para a pessoa a sua esquerda a qual dará continuidade ao desenho ou a palavra/frase que foi escrito/ feito.

As pessoas vão então passando os papéis umas as outras, às vezes interrompidas por risos e curiosidades sobre o conteúdo dos mesmos. É interessante observar o semblante de felicidade em alguns rostos, àquilo tudo era uma brincadeira, estavam trocando sensações, conhecendo-se, divertindo-se e aprendendo um com o outro.

Ao final, quando todos já haviam intervindo uns sobre os outros, Miguel Chikaoka distribui envelopes e pede que cada um guarde seus respectivos papéis. O que fica no ar é o que ele fará com aquelas anotações “luminosas”?

²³ É uma palmeira que chega a 15m de altura e possui espinhos longos e finos. Dela se extrai uma fibra de nome tucum muito utilizada pelos nativos da amazônia na fabricação de redes de dormir, arco etc... < <http://www.dicionarioinformal.com.br> > Acessado em 06/03/2017.

Imagem 31 - Dinâmica da troca



Fonte: o autor, 2016.

2.8 O físico e o simbólico numa teia.

Todos permanecem nos mesmos lugares da dinâmica anterior, dispostos em círculo. Chikaoka distribui um novelo de barbante a um dos participantes da roda e explica que cada um deve falar seu nome e em seguida uma palavra, a exemplo, Pedro - Vida e assim repassar o barbante para qualquer uma das pessoas na roda.

Uma teia de fios vai se construindo aos poucos, formando uma malha de barbante no centro da sala, fazendo uma alusão aos raios de luz, formando uma malha de fios, como uma malha de raios de luz.

Imagem 32 - Dinâmica dos raios de luz



Fonte: o autor, 2016

Quando a “teia de luz” se forma, Chikaoka inicia um diálogo sobre a velocidade da luz, sua dimensão e grandeza, sobre a relação tempo x velocidade. Discorre da onda de luz e faz uma analogia com a onda do mar. Conversa sobre a vibração da luz na retina, a relação do ser com as grandezas físicas e naturais da mesma. Discursa ainda sobre as infinitas relações que a luz estabelece ao percorre o caminho até a câmera, comenta sobre seu pensamento equivocado que tivera há muito tempo em achar que a imagem estava na câmera quando na verdade ela estava no emaranhado de luz que é composto o ambiente. Chikaoka diz que “*a câmera escura é o ambiente onde eu me permito ver a imagem, no entanto ela já estava aqui, neste lugar*”. Ele então finaliza a dinâmica cortando de um a um, os fios de barbante, e os entrega aos participantes falando: “*O 1º raio de luz a gente nunca esquece*”.

O final do primeiro dia de oficina vai se aproximando e Chikaoka antecipa brevemente o que será abordado no dia posterior. Fala um pouco sobre a *pinhole*, sobre os materiais que podem ser utilizados para criá-la e da facilidade e opção em escolher um formato pequeno a ser utilizado por ele nesta oficina. Explica o mecanismo de funcionamento da *pinhole* e afirma que o processo e a experiência de fazê-la é a melhor maneira para entender como ela funciona.

2.9 A roda do tempo

Imagem 33 – A ampulheta e Chikaoka



Fonte: o autor, 2016.

Na roda do tempo, uma ampulheta passa de mão em mão e cada um vai falando suas percepções sobre o primeiro dia de oficina e também sobre sua relação com a fotografia. “*A fotografia é um laço afetivo*”, argumenta uma pessoa na roda.

O silêncio foi um tema bastante discutido também, muitos enfatizaram a importância de atividades não verbalizadas e o deslocamento da atenção para o fluxo de informações através do som para a luz, dos ouvidos para os olhos. Sem alardes, com mais eficiência e precisão.

Chikaoka fala com muita emoção sobre a importância de ser feliz no sentido de sentir que o que fazemos faz sentido, e o quão é importante termos um tempo para nos dedicar as coisas, tempo este que não pode ser visto como desperdiçado quando se é feliz fazendo o que se gosta.

A ampulheta vai passando e a cada fala uma salva de palmas. Alguns falam sobre como a fotografia entrou em suas vidas, outros elogiam a oficina e dizem ter sido uma experiência sensível e educativa ímpar.

Ao encerrar as trocas afetivas em palavras, todos então se abraçam no final, encerrando o primeiro dia de uma intensa jornada de aprendizado.

Imagem 34 – Abraços



Fonte: o autor, 2016.

2º DIA

2.10 Experimentações com o *Pinhole*.

No dia anterior Chikaoka já havia antecipado que iria dedicar o segundo dia à experiências com a câmera *pinhole*. Elas já estavam previamente prontas, o modelo que ele quase sempre utiliza em suas oficinas é o tubinho utilizado para guardar filmes de 35mm, usados em câmera analógica. Chikaoka enfatiza que é uma câmera *pinhole* já pronta, sendo necessário somente você furá-la para entrada de luz e construir um dispositivo que permita fechar e abrir o furo para a entrada dessa luz.

Imagem 35 – Câmera *Pinhole* estilizada, feita com tubo de filme fotográfico.



Fonte: o autor, 2016.

Os participantes chegam aos poucos e Chikaoka os orienta a pegar uma câmera no balcão e posteriormente leva-las até ele para fazer os furos com espinho de tucumã. Os ajustes e reparos são feitos nas *pinholes* para que a vedação da entrada da luz seja completa, caso contrário, a imagem fica velada²⁴.

Sinto que todos já estão bem confortáveis com o ambiente, as pessoas conversam em pequenos grupos pela sala, tiram os sapatos, deitam no chão. Enquanto isso Chikaoka vai acertando as câmeras de um por um, num gesto bem meticuloso e paciente.

²⁴ Termo utilizado por fotógrafos para dizer que o filme ou papel fotográfico utilizado para conter a imagem capturada pela câmera, foi ocultada pela longa exposição da luz sobre o filme.

Imagem 36 – Pausa para o descanso



Fonte: o autor, 2016.

Imagem 37– *Chikaoka* marcando o local do furo (obturador) na *pinhole*



Fonte: o autor, 2016.

2.11 Construindo um laboratório na gambiarra.

O laboratório de revelação fotográfica é parte integrante da oficina, propiciando a experimentação sobre os processos físico-químicos básicos da fotografia. Os participantes podem manipular os químicos no laboratório e revelar suas próprias imagens.

Porém, antes da experimentação propriamente dita, a construção do laboratório também é um dos pontos mais importantes ao longo da proposta de Miguel Chikaoka, pois além de ser um mergulho na iniciação à fotografia é também um processo de improvisação do espaço e dos materiais, instigando os participantes a pensarem com criatividade na adaptação do local agindo com “gambiarra”²⁵ frente aos recursos disponíveis.

Chikaoka então convida a todos a participar da construção do laboratório. Grupos se dividem e saem a procura de tábuas, papelão e outros objetos para compor ou fechar as entradas de luz no local escolhido, um pequeno banheiro ao fundo da sala principal da oficina. O ambiente já era um pouco escuro, mas uma janela grande em sua frente facilitava a entrada de luz o que prejudicava sua total vedação a entrada de raios luminosos.

Imagem 38 – Chikaoka na “gambiarra” do laboratório.



Fonte: o autor, 2016

²⁵ "Gambiarra" (substantivo feminino) é uma palavra com vários significados, entre os quais os mais predominantes são "extensão de luz" e, no Brasil, "improvisação". Site: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Gambiarra>> visitado em 09/03/2017.

Imagem 39 – Preparação dos químicos para revelação fotográfica



Fonte: o autor, 2016.

2.12 Jogos entre tempo, luz e imagem.

A proposta inicial é que primeiramente as experimentações sejam feitas em grupo e posteriormente, de forma individual. Chikaoka dá os direcionamentos, fala que o controle da entrada de luz na câmera é o que vai definir a imagem, explica sobre a manipulação e captura da imagem, fala da importância de no primeiro momento, em grupo, contarem juntos o tempo. Ele até possui uma forma de contar que é muito peculiar, diz que para ter uma cronometragem mais próxima aos segundos é interessante você criar uma palavra entre o espaço da contagem. Se usar a palavra caranguejo, você conta assim - um caranguejo, dois caranguejos, e assim sucessivamente - A palavra pode ser algo que você cria, em grupo ou individualmente, ela pode ser próxima a você ou a cultura de sua região.

O mais importante é não ficar ansioso pelo resultado e observar atentamente o sol, a sombra do local e analisar quanto de luz deve entrar na câmera em um determinado tempo para formar a imagem. Chikaoka diz ser um exercício do olho e de como ele faz a leitura da luz.

Ao “carregar” suas câmeras (colocar os papéis fotográficos dentro das *pinholes*), os grupos se dividem e vão para a área externa à sala realizar seus experimentos.

Imagem 40 – Experimentos em grupo



Fonte: o autor, 2016.

Durante os experimentos em grupo observo a troca de informações técnicas e teóricas, alguns compreendem melhor o processo do que outros e em coletivo vão trocando informações. Na imagem acima, o integrante do meio esquece de fechar a entrada de luz de sua *pinhole* e ao se dar conta disso leva um susto e diz “nossa, não tapei o furo, estraguei a foto!” Esta situação foi capturada pelas lentes da minha câmera e o espanto do autor da frase é registrado acima.

Ao retornar para a sala, aos poucos, os grupos iam entrando no laboratório, Chikaoka entrega um papel de controle para que comparem os tempos de exposição sobre a luz permitindo uma melhor compreensão dos resultados das imagens após a revelação química.

“Esta etapa é fundamental para que vocês troquem conhecimentos e discutam a relação entre abertura e velocidade, ou seja, em termos de fotografia

artesanal, entre o tamanho do furo e o tempo que a luz penetrou na câmera”, diz Chikaoka.

Imagem 41– comparando os resultados em grupo I



Fonte: o autor, 2016

Imagem 42 – Experimentos



Fonte: o autor, 2016

Após os experimentos em grupo, os participantes sentam em roda para levantar as principais questões e deduções sobre o tempo de exposição da série de imagens. Eles discutem sobre a possibilidade de obter uma imagem mais nítida, É então que Chikaoka diz:

É importante deslocar a atenção para uma análise do tempo e luz, deslocar o sentido do objeto ao qual eu vejo. Uma imagem que estou focando não é necessariamente a mesma que obterei, esse é o sentido de fotografar com pinhole. Temos a chance de inventar uma realidade outra.(CHIKAOKA, 2016)

Chikaoka enfatiza ainda que temos que nos liberar dos parâmetros do que se diz ser correto, da importância de se quebrar o comprometimento com o resultado e pensar mais no processo.

Direcionados agora para o experimento individual e livre, Chikaoka diz que o momento agora é de brincar com a luz, não se prender a fotografar os detalhes e sim estudar a luz de uma forma divertida e lúdica. Aprendendo com os erros, divagar sobre o tempo, sentindo a luz e sua potência. Experimentar o tempo, se desconectar.

Imagem 43 – Autorretrato - experimentação individual



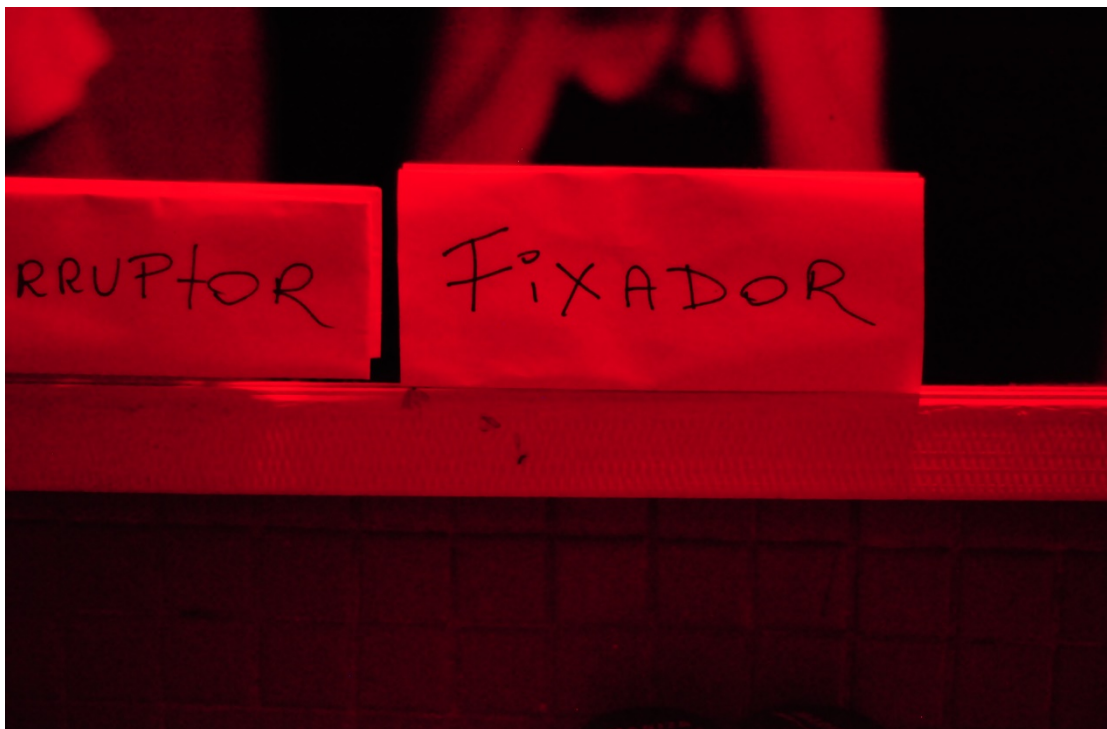
Fonte: o autor, 2016

2.13 No escurinho da luz vermelha

Depois dos experimentos livres com as *pinholes* os participantes entram e saem do laboratório, alguns familiarizados com a técnica de revelação, alguns são fotógrafos e passaram pelo processo. Outros, ainda com certa dificuldade, são auxiliados pelos mais experientes. No geral, o processo é simples, três bandejas são nomeadas como revelador, fixador e interruptor, basta mergulhar em cada uma das bandejas, com um tempo cronometrado, o papel fotográfico para que a imagem se revele em preto e branco.

O laboratório é um pequeno espaço improvisado no banheiro da sala da oficina, a luz vermelha levanta um ar de suspense e a cada foto revelada é possível ver na expressão das pessoas um misto de surpresa e êxtase.

Imagem 44 – “Fixador”



Fonte: o autor, 2016

Os resultados logo são compartilhados, as fotos são coladas em um papel de controle, no qual o tempo de exposição é designado abaixo da imagem, com isso permite que os participantes tenham noção da relação imagem x tempo e conseguem manipular a “quantidade” de luz que entra na *pinhole* e obter uma imagem mais ou menos nítida. As questões teóricas começam a se desdobrar da

prática e este é o momento ápice da oficina, onde escuto os comentários fascinados de fotógrafos e educadores experientes que nunca haviam se dado conta da magia presente em uma pequena câmera artesanal.

Imagem 45 – Papel de controle individual/observando as imagens reveladas



Fonte: o autor, 2016

Após as experimentações, Chikaoka discute em grupo os resultados. Afirma que o processo fotográfico é cumulativo de informações e que a larga margem de imagens invisíveis ao olho pode ser captada pela *pinhole*, até mesmo aquelas que você não pensou em capturar.

Segundo Chikaoka, o processo situa melhor a pessoa sobre a gênese do conhecimento fotográfico e sobre a potência da luz e ainda permite que cada um experimente um tempo só seu, aquele tempo do *Mottainai*, pois torna-se lentamente, através dos sentidos, um leitor dos signos presentes nas imagens do mundo nunca será tempo perdido.

2.14 A linha do olhar

A dinâmica consiste em observar a linha do olhar por meio dos visores orgânicos construídos no primeiro dia de oficina. Grupos de três vão para o pátio externo do Laurinda, com intenção de cruzar o olhar através do furo do visor que está nas mãos da pessoa ao centro.

Imagem 46 – Dinâmica: A linha do olhar



Fonte: o autor, 2016.

Imagem 47– Participante na dinâmica da linha do olhar



Fonte: o autor, 2016.

2.15. A câmera obscura com lente

Após a dinâmica do olhar, Chikaoka distribuiu lupas para que os participantes colemb em seus visores e façam observações com os mesmos nas câmeras escuras. A intenção é demonstrar a diferença entre o aparato com o furinho de tucumã e com a lente da lupa, visto que uma mesma imagem pode ser vista de maneiras distintas quando usadas com cada um destes recursos.

A lente da lupa permite a formação de uma imagem mais nítida, o que provoca espanto em alguns dos participantes. Hipóteses começam a ser levantadas e a cada observação da paisagem com a câmera na mão um sorriso se abre. Posso escutar de longe algumas pessoas falando sobre o quão maravilhoso é este processo e de como crianças iriam ficar fascinadas ao experimentarem.

Imagem 48 – Observando a câmera escura com lente



Fonte: o autor, 2016.

2.16 Pincél de luz

Após observações com a câmera escura acoplada a lente de uma lupa, Chikaoka propôs um exercício com o pincel de luz, técnica conhecida também como quimigrama, em que o revelador é usado para pintar diretamente no papel fotográfico. A intenção é mostrar ser possível fazer uma impressão fotográfica sem o uso de uma câmera.

Esse exercício é experiência sensorial na qual Chikaoka venda os olhos dos participantes e pede que eles sintam sementes da região amazônica. Eles, são então convidados a desenhar com a técnica do quimigrama, denominada de pincel de luz, já que o desenho é feito com um pincel, em que a “tinta” é o revelador e o papel fotográfico a tela.

Os desenhos devem seguir a ideia da potência que a semente guarda, fazendo uma alusão à potência que a luz guarda e que aos poucos é revelada. Os materiais são organizados no centro do chão da sala, bandejas com água e

copinhos plásticos com revelador químico sobre um papelão são suficientes, então, começam a desenhar.

Imagem 49 – Materiais pincel de luz



Fonte: o autor, 2016.

Imagem 50 – Pintando com o pincel de luz



Fonte: o autor, 2016.

2.17 Revelando experiências no tempo da ampulheta

Ao final de todas as experiências propostas, Chikaoka convida a todos para uma roda de conversa na qual são compartilhadas as impressões da oficina, as leituras e releituras dos processos e também possíveis desdobramentos. Todos sentam-se em círculo e novamente a ampulheta passa de um a um, então os relatos vão sendo narrados.

Chikaoka argumenta sempre que o que foi proposto na oficina poderia ser desdobrados em inúmeras dinâmicas e possibilidades diferentes. Esta é uma pequena amostra do que se pode fazer tendo a luz como eixo temático. Ele fala também da importância de se trabalhar em coletivo, no aprendizado mútuo e no contato com o mundo do outro.

A educação está falindo, não construímos ideias para lidar com sentimentos e pessoas e sim para obter lucro e formar pessoas aptas ao trabalho, essas práticas tentam nos aproximar um dos outros e a lidar com nossas emoções(CHIKAOKA,2016)

Imagem 51 – Relatos finais na roda de conversa



Fonte: o autor, 2016.

As falas são múltiplas, alguns direcionam para experiências despertadas individualmente e outros analisam a importância dos processos aprendidos e que

serão disseminados posteriormente em outros espaços e vivências por eles mesmos.

Chikaoka diz que o processo é muito mais lento e que aprendeu muito com todos. Encerrando as falas, todos se abraçam.

Imagem 52 – Bonde dos fotógrafos



Fonte: o autor, 2016

A trajetória de vida de Chikaoka, sua híbrida construção cultural que envolve um misto de oriental, paulista e paraense o transformou em uma pessoa icônica que influencia diversos fotógrafos em todo Brasil, detentor de uma forma de trabalhar a imagem de maneira única e particular, Chikaoka e suas oficinas são fortemente cobçadas por fotógrafos renomados do país. O que provoca esse interesse? O que Chikaoka traz da cultura paraense para as suas oficinas?

Falar da fotografia paraense é quase que consequentemente falar de Chikaoka. A cena fotográfica no Pará e a trajetória dele como educador e fotógrafo se misturam completamente. Por este motivo, antes de desenvolver as principais observações sobre as oficinas e as principais categorias observadas, se faz necessário e indispensável conhecer a cena fotográfica paraense, que é reconhecida nacionalmente, assim como compreender um pouco da trajetória de Miguel Chikaoka e de sua *persona*. Entender o Pará como um território de imagens

é compreender o que levou Chikaoka a fincar residência há mais de trinta anos neste local e conhecer melhor o lugar que culminou em suas primeiras experiências educativas com a luz.

Chikaoka ampliou e desenvolveu o alcance da fotografia no cotidiano cultural da cidade de Belém, de forma ímpar, o que findou por aproximar gerações às questões da arte, o que veio a se transformar em um aspecto precioso na identificação de Belém como cena de intensa produção artística no campo da fotografia.

3. CHIKAOKA E UM TERRITÓRIO DE IMAGENS: O PARÁ

O colonizador vislumbrou na Amazônia o novo mundo, um espaço de projeção do desejo, uma terra imaginada. A terra que se abriu à vista, no entanto, já havia sido ocupada por populações que, segundo algumas teorias, teriam migrado da Ásia para as Américas e aqui assentado mais do que imaginação: culturas complexas, cujas representações imagéticas ainda são, aos olhos de hoje, a presentificação da sua pretérita existência.

Paulo Chaves Fernandes

Conforme defendido pelo professor e pesquisador Orlando Maneschy (2003), a região Norte, em específico o Pará, tem sido foco das mais diversas visitas e abordagens antropológicas desde o início de sua colonização. Foi através do olhar estrangeiro - dos fotógrafos de fora - que esta região começou a se enxergar, na busca de se reconhecer. Pode-se dizer que a história da visualidade Amazônica se construiu sob diferentes pontos de vista. A imagem exótica e selvagem, imposta e difundida sobre a região norte para todo Brasil e exterior durante anos está sendo gradativamente substituída por um entendimento de que o Pará e a extensa região Amazônica é muito mais complexa e cheia de múltiplas significações, como qualquer outra região do país.

Para entender a importância da cena fotográfica paraense e seu papel de destaque no Rio, nos dias atuais, é necessário que busquemos os antecedentes históricos para compreender sob que aspectos e contextos isto foi construído.

3.1. Antecedentes históricos

Nas últimas décadas do século XIX, a cidade destacava-se pela economia do ciclo da borracha, o que facilitou a movimentação cultural e estética da região²⁶.

Vários fotógrafos vieram à região norte por meio de expedições, como o fotógrafo Americano Charles De Forest Fredricks, que em 1844, chegou ao Pará, via Orenoco, canal de Cassiquira, rio Negro e Amazonas. Fredericks trabalhou na cidade por um período de três meses com a intenção de

²⁶ Fotografia contemporânea paraense: panorama 80/90. Belém: SECULT, 2002.

fotografar a selva. (LEAL,1998 in SECULT,2002, p.20)

Também aportou em terras paraenses o alemão Albert Frisch, em 1865, onde produziu uma série de imagens veiculadas pela Casa Leuzinger, do fotógrafo George Leuzinger, com sede no Rio de Janeiro. “Pela originalidade desse trabalho, considera-se que seja um dos primeiros ensaios na área de etnografia visual. ” (FERNANDES JUNIOR, 2002, p.21).

Mas foi somente após 1867, com a chegada da comitiva do Imperador D. Pedro II, este mesmo um entusiasta da nova técnica, que a fotografia começa a ser difundida de maneira mais significativa no Pará. “Desembarca também nesse período, o fotógrafo italiano Felipe Augusto Fidanza, cujas primeiras imagens - que se têm registro na capital - são dos arcos construídos em comemoração a abertura dos Portos da Amazônia ao comércio exterior” (MANESCHY, 2003, p.2). A partir daí Fidanza se estabelece em Belém em estúdio próprio, localizado no Largo das Mercês, dando início a uma longa genealogia de fotógrafos nesta capital.

Sabe-se que o mesmo documentou a cidade em seu cotidiano urbano, e sua obra ficou registrada nas edições de 1899 e 1902 do Álbum do Pará. O estúdio de Fidanza, hoje conhecido como Galeria Fidanza, teve vida longa e foi mantido por diversos outros profissionais mesmo após sua morte.

“Vale destacar ainda a intensa produção fotográfica destinada à publicação de cartões postais, circulados intensamente no período de 1900 a 1925.” (SECULT,2003,p.21). Na época do ciclo da borracha, o cartão postal era uma peça muito produzida e utilizada no Estado. Além dos postais, a edição de álbuns trazendo imagens impressas ou ainda mesmo cópias fotográficas foi significativa no período. (MANESCHY,2003, p.03).

“Belém teve também o privilégio de ser uma das primeiras cidades do Brasil a ter um estabelecimento comercial que produzia retratos” (SECULT,2003,p.20). Supõe-se que tais “coincidências” históricas e pioneirismo fizeram da região um dos grandes centros de produção e difusão da fotografia brasileira ao longo dos anos.

Imagem 53 – Álbum do Pará em 1899



Fonte: Fauufpa²⁷

Ainda no início do século XX, enquanto a cidade crescia sob a euforia da modernidade, surgem vários estúdios fotográficos comandados por brasileiros, como o Oliveira – de Antônio Oliveira, destacando-se a produção de suas filhas, Lourdes e Kiola, que sucedem o pai no negócio, transformando o estúdio em um dos mais prestigiados da cidade -, o Foto Bastos, o Foto Leite, e o Foto Menezes, que retrataram várias gerações de paraenses.

Segundo pesquisador paraense, Orlando Maneschy:

Já familiar à sedução das imagens, o paraense intensifica sua relação com a fotografia. Não apenas frequenta os estúdios dos fotógrafos comerciais, mas vai para trás das câmeras e realiza experiências, produzindo imagens de familiares e do cotidiano. Um grande número de anônimos serve-se dos avanços técnicos da fotografia para registrar datas importantes e a imagem de entes queridos. Desse convívio estreitado com a imagem, começam a surgir pessoas que buscam utilizar a fotografia como expressão pessoal, visando lançar um olhar próprio sobre o cotidiano, bem como ampliar seus conhecimentos técnicos. Elas fazem com que o grande público perceba que a fotografia poderia ser, muito mais do que um hobby de final de semana,

²⁷ Site < <https://fauufpa.org/album-do-para-1899-paes-de-carvalho> > Acessado em 08/04/2017.

mas uma expressão artística sofisticada. (MANESCHY, 2003, p.04)

Dentro deste contexto, no qual vários profissionais da fotografia aportam na região no século XIX e contribuindo e produzindo para construção da identidade visual e cultural do paraense, já se constroem as bases de uma cena fotográfica ímpar para cidade de Belém. Esta mesma cena fotográfica histórica, entre os séculos XIX e o início do século XX, se desdobrou enquanto movimento de grupo em torno da fotografia. O Estado passa a ter então o seu movimento fotoclubista, influenciado também pelo movimento fotoclubista no Brasil no início do século XX.

A efervescência cultural fotográfica que tomava conta do Brasil, em específico o Foto Clube Bandeirantes em São Paulo e o Photo Club do Rio de Janeiro, tiveram ressonância em Belém em 1955, quando então foi criado o Foto Clube Pará, nascido na casa comercial *Fotografia Amazônia*. “A ideia geral do Foto Clube Pará, assim como seus similares era a realização de passeios fotográficos e exposições, ocasião que tinham oportunidade de trocar entre si informações técnicas e testar os equipamentos recém-adquiridos”. (SECULT, 2002, p.22). Nomes como João Nunes Rendeiro, Gratuliano Bibas e José Mendonça Goés, foram os que tiveram maior presença em salões nacionais e internacionais, representando o Foto Clube Pará. Este mesmo trio organizou em Belém três importantes eventos para consolidação da cena fotográfica na cidade: *A Primeira Mostra Fotográfica em 1964*; *o I Salão Paraense de Arte Fotográfica em 1965* e *o II Salão Paraense de Arte Fotográfica em 1966*, ambos no Teatro da Paz.

Em consonância ao trabalho desenvolvido pelos fotoclubistas no Pará vê-se o fotojornalismo como uma outra importante e marcante vertente da fotografia paraense. “Pedro Pinto, do jornal *O liberal* e Porfírio da Rocha, do jornal *A Província do Pará* reinaram isolados nas primeiras páginas durante décadas” (SECULT, 2002, p.22).

“As trocas e diálogos entre os fotógrafos fotoclubistas e fotojornalistas possivelmente foram o início de um processo de interação entre as diferentes possibilidades da expressão fotográfica na região”. (SECULT, 2002, p.22, grifo nosso).

Entre o final dos anos sessenta e início de setenta observa-se a decadência do movimento fotoclubista no Brasil, substituído pelo entusiasmo do surgimento das câmeras automáticas e pela popularização do processo fotográfico.

Com Luiz Braga, importante e renomado fotógrafo paraense, a fotografia no

Pará, inicia uma mudança paradigmática. Influenciado e auxiliado por profissionais e antigos sócios do fotoclube, como Aldo Moreira e Eliezer Serra Freire, Braga mergulha em técnicas fotográficas coloridas, juntamente com influências também do fotojornalismo de Porfírio da Rocha e Pedro Pinto.

Luiz Braga destaca a passagem meteórica por Belém de um profissional chamado Carlos Weick. Na década de setenta, instalou-se em estúdio próprio na Praça da Bandeira e seu status é decorrente de ter sido fotógrafo da revista Manchete. Seu estúdio lembra Braga, impressionava, pois trazia o layout do estúdio moderno: sombrinhas de flash eletrônico, fundo infinito, entre outras novidades. Ele publicava, com frequência, os retratos das mulheres da cidade na coluna de Isaac Soares, nos anos setenta, e seus trabalhos tinham como referência Irving Penn e David Bailey. (SECULT,2002, p.25)

Assim como Weick, uma outra figura importante aporta em terras paraenses, porém desta vez não somente de passagem, mas sim, para somar e detonar um processo novo de pensar e fazer fotografia, Miguel Chikaoka, o “samurai” paulista, chega a Belém em abril de 1980 e juntamente com outros fotógrafos como: Luiz Braga, Patrick Pardini e Leila Jinkings irá impulsionar o movimento fotográfico na região tendo por vezes bandeiras de lutas sociais , sempre apontando para um posicionamento mais firme do fotógrafo com relação aos seus direitos políticos. É então, na década de 80 que se evidencia a intensa cena da fotografia Paraense, tendo Miguel Chikaoka como figura importante na consolidação e articulação desta cena.

3.2 Chikaoka e o surgimento da Fotoativa

Em 1980, ano em que Miguel Chikaoka aporta em terras Belenenses se inicia uma retomada da fotografia dentro da perspectiva coletiva, porém, de forma paulatina e silenciosa. Segundo relato do mesmo:

(...) cheguei a Belém do Pará, onde comecei a trabalhar como fotógrafo independente e continuei exercitando o aprendizado. Em meio ao envolvimento com os movimentos políticos e culturais, fui convidado por um coletivo de arte-educadores para ministrar o primeiro curso de iniciação à fotografia. A proposta era sensibilizar o público para “arte fotográfica”. Comecei intuitivamente, mesclando o repertório de pensamentos que absorvi nas leituras com uma visão panorâmica do meu processo de aprendizado, e desenhei um percurso tendo como norte facilitar o entendimento da fotografia a partir do reconhecimento da luz como matriz

do processo. (CHIKAOKA, p.129, 2014).

O coletivo de arte-educadores que Chikaoka cita é o grupo Ajir²⁸. Mariza Morkazel, artista e curadora de arte paraense diz que, Chikaoka “(...) identificado com o grupo, aliou o experimentalismo à postura política. A arte e as questões sociais formaram um tecido em que o individual imbricava-se ao coletivo” (MORKAZEL, 2014, p.7).

Ainda na década de 80, em consequência a abertura política, iniciada, sob o governo de João Batista Figueiredo (1980-1984), uma verdadeira efervescência cultural passa a agitar o país. Em Belém, a comunidade artística começa a discutir seu papel na sociedade. Chikaoka passa então a atuar no meio artístico de Belém, como podemos comprovar na matéria “*O Movimento Cultural Ganha Espaço*”, de Jeanne Marie, publicado no jornal Resistência, em setembro de 81:

“(...) a arte fotográfica entrou num pique ótimo, graças à entrada do personagem Miguel Chikaoka no cenário de Belém (...). [Ele] tem feito um trabalho muito sério e consciente, partindo da proposta de criar um núcleo de fotógrafos atuantes e conscientes de seus poderes e direitos profissionais, integrados com os demais de todo o país. O trabalho tem sido feito através de cursos de fotografia (na Escola de Arte Ajir), coletivas organizadas juntamente com Marbo Gianacini, onde os fotógrafos ou não-fotógrafos podem apresentar seus trabalhos e discuti-los com os outros participantes e o público presente (...)”. (MANESCHY; p.5, 2003)

Entre os anos 81 e 82, surgem a Fotoficina e o “Foto Pará 82 – I Mostra Paraense de Fotografia. A Fotoficina contava com cerca de 20 fotógrafos no seu período de estruturação – entre eles, como um dos seus fundamentais articuladores, Miguel Chikaoka.

O FOTOPARÁ tinha como principais objetivos:

(...) promover o intercâmbio entre aqueles que de alguma forma, se dedicam à prática da fotografia e conseqüentemente, enriquecer o universo da produção fotográfica da comunidade; estimular a exploração da fotografia como instrumento e/ou objeto de pesquisa e criação, integrados ao processo de desenvolvimento da vida social, cultural e artística da comunidade; estimular a documentação fotográfica dos eventos sociais, culturais e artísticos do nosso povo, contribuir decisivamente para preservação da memória cultural e sensibilizar a comunidade para a importância da fotografia como forma de expressão científica, cultural e artística.²⁹

²⁸ O grupo Ajir era um grupo multidisciplinar que reunia profissionais de diferentes áreas – psicologia, artes plásticas, teatro, música entre outras – com a finalidade de desenvolver cursos, procurando agitar culturalmente a cidade com intervenções nas praças e em outros espaços públicos. (SECULT, 2002, p.25)

²⁹ Estatutos do Projeto do Fotopará 82 – I Mostra Paraense de Fotografia.

Após três edições do FOTOPARÁ, e as experiências do Fotoficina, juntamente com toda efervescência artística em torno da fotografia paraense e o crescimento de simpatizantes, nasce a Fotoativa³⁰, que “(...) manteve as mesmas características de disseminação do conhecimento fotográfico mediante as primeiras experiências com a luz e sua trajetória para sensibilizar o material fotográfico e o aluno, em diferentes níveis.” (SECULT, 2002, p.26)

Orlando Maneschky diz ainda que:

Nesta necessidade de espaços - de visibilidade, social e físico - para a fotografia estava o embrião da Fotoativa, que nasceu como espaço de iniciação à prática, reflexão e difusão da fotografia (num primeiro instante sob os auspícios do Instituto Nacional da Fotografia da Funarte e da Fundação de Amparo a Pesquisa – Fapesp). (MANESCHY, 2003, p.6)

A Fotoativa é até hoje um dos eixos mais importantes na formação de profissionais, simpatizantes, fotógrafos, arte educadores e outros na cidade de Belém. É reconhecida nacionalmente e já formou vários fotógrafos importantes na cena nacional e regional.

Com o passar dos anos e sua forte influência regional e nacional a Fotoativa então, torna-se associação, conforme explica Orlando Maneschky:

Com todo esse reconhecimento, a Fotoativa, que não existia no plano legal, vira associação no ano 2000, adquire sede própria e passa por todo um processo de reavaliação de sua trajetória, além de ampliar suas atividades e ações, sempre com a perspectiva de aprofundar discussões sobre a imagem e seus limites. Foi nesse ambiente que surgiram os trabalhos de Alberto Bitar, Cláudia Leão, Elza Lima, Mariano Klautau Filho, Patrick Pardini, Paula Sampaio, Sinvall Garcia e Walda Marques, e outros artistas-fotógrafos que, junto com Luiz Braga, vêm somando linguagem e imagens, dando visibilidade a fotografia produzida na região. Estes fotógrafos não apenas figuram em exposições e coleções, tendo suas produções documentadas em publicações no Brasil e no exterior, como também exercem um papel determinante na constituição de uma visualidade Amazônica. (MANESCHY, p .8, 2003)

Como uma de suas missões, a Fotoativa propõe sempre em seus seminários, encontros, colóquios e oficinas, novas experiências com a fotografia por via dos sentidos e um olhar mais aguçado sobre a cidade de Belém. Pode-se dizer que Chikaoka, e a Fotoativa, “viabilizaram experimentações colaborativas,

³⁰ A Fotoativa é uma entidade sem fins lucrativos, de utilidade pública municipal e estadual, voltada a ações culturais e educativas a partir da fotografia e de suas múltiplas possibilidades de articulação com outras práticas e linguagens.

exponenciadas pelo desejo-base das ações: estar juntos recriando, re-significando a experiência estética da vida através da fotografia” (MAGNO,2012).

Sobre esta experiência em grupo na Fotoativa o pesquisador Orlando Maneschy, revela que:

A Fotoativa era um ambiente libertário. Os eventos, as oficinas tinham vivências que iam além da mera relação do momento da aula. Era tudo muito misturado, aprendizagem e vida, e as pessoas também transitavam. Algumas que não eram daquele grupo participavam do evento, da viagem. Era uma grande viagem acerca da luz, do autoconhecimento, do corpo e das experiências transcendentais. (Maneschy 2012, apud MAGNO, 2012)

Imagem 54 – Fachada do Casarão Fotoativa



Fonte: Site da Associação Fotoativa, 2016

As experiências libertárias e inovadoras da Fotoativa repercutem até hoje na metodologia de Chikaoka, por meio das oficinas que ele ministra ao redor do Brasil e do mundo, tendo a fotografia artesanal e a luz como instrumentos mediadores de sua prática educativa.

Possivelmente, Chikaoka não só exerceu influência sobre o cenário da fotografia regional como articulou um coletivo de fotógrafos que modificou os rumos da fotografia contemporânea paraense. Entre novas ideias e propostas, novas gerações em um processo de continuidade e vivências intensas, iam surgindo diversos projetos e parcerias inéditas que mergulharam Belém no campo vasto da fotografia nacional.

Segundo Rubens Fernandes Júnior (2002, apud MOKARZEI, 2014, p.33), Miguel Chikaoka “provocou o aparecimento de algumas novas gerações de

fotógrafos, com gosto tanto pela fotografia convencional quanto pela pesquisa e pela experimentação”.

(...) não há dúvidas de que o processo coletivo e experimental iniciado pelas “provocações” de Chikaoka foram um forte motivador de uma condição de amadurecimento do fazer e do pensar fotografia em Belém, que contou fortuitamente com o fomento à fotografia nacional realizada pelo núcleo de fotografia da FURNARTE, posteriormente INFOTO, Instituto Nacional de Fotografia da FUNARTE, através dos encontros promovidos como as semanas nacionais de fotografia e nos encontros regionais, como o FOTONORTE. (MAGNO, 2012)

Sendo um dos responsáveis por detonar um processo novo e experimental, juntamente com a Fotoativa, e pela descoberta permanente do sensível, através do ver e sentir fotográficos, aglutinando fotógrafos e amantes da luz, Chikaoka instituiu uma nova forma de ensinar fotografia, influenciado também por outros fotógrafos, como Regina Alvarez³¹.

Diversos projetos foram e são elaborados hoje por alunos e simpatizantes da Fotoativa, dentre os quais se destacam: o Fotovaral, Cidade Velha, 24horas de Belém, ver o círio passar, dentre outros. Esta regularidade de ações educativas e artísticas ao longo de mais de 20 anos, transformou a fotografia paraense e a colocou como uma das mais instigantes e produtivas no cenário da fotografia brasileira contemporânea³².

Como escreveu Chikaoka:

“a política desenvolvida pela Fotoativa ao longo dos anos que se seguiram ofereceu novos contornos à fotografia paraense, despertando o interesse de observadores e críticos, notadamente daqueles que tiveram a oportunidade de conhecer de perto o pensar e o fazer dos fotógrafos paraenses contemporâneos”. (CHIKAOKA, 2000 *apud* SECULT, 2002, p.21).

Neste sentido, pode-se dizer que entre os anos de 1980 e 2000 produziu um intenso trabalho criativo, documental e pioneiro neste pedaço da Amazônia brasileira, em específico, em Belém do Pará. Nesta cidade, aportaram diferentes figuras importantes na construção e fortalecimento desta cena fotográfica, construíram experiências coletivas importantes para acentuar ainda mais a

³¹ Pioneira na retomada do uso de técnicas alternativas de produção e impressão de fotografia no Brasil nos anos 1970.

³² Fotografia contemporânea paraense: panorama 80/90. Belém: SECULT, 2002.

importância de Belém como um potente polo da fotografia nacional.

No entanto, ao longo deste percurso histórico, como encontramos a fotografia paraense hoje? Quais os novos horizontes alargados pela influência de Chikaoka e a Fotoativa?

3.3 Aspectos da fotografia contemporânea Paraense.

Como se observou anteriormente no resgate do contexto histórico, a cena fotográfica contemporânea Paraense vem se desdobrando desde a década de 80, com o FOTOPARÁ, a Fotoficina e outros eventos na região, desdobramentos estes que, contribuíram para a construção de uma identidade visual consciente.

Um projeto que também calcou as bases da fotografia contemporânea no Pará, em 1990, foi um grupo de fotógrafos - cujas experiências não se identificaram totalmente com os procedimentos produzidos pelos fotógrafos em meados de 80 - estabeleceram relações com o espaço, o objeto e o vídeo, desenvolvendo um projeto denominado *Caixa de Pandora*. Primeiro grupo da região a trabalhar com instalações a partir do fotográfico, criação de imagens não convencionais, híbridas em sua natureza, manipuladas e estruturadas em suportes pouco convencionais para a fotografia.

“(...) estas iniciativas rompantes entre a década de 80-90 foram naturalmente incorporadas, em diferentes níveis e em diferentes etapas de trabalho, propiciando a maturidade do processo que se instalou mediante um contínuo amadurecimento pelo fazer e pela produção de uma fotografia vigorosa que se impôs pela sua qualidade no cenário contemporâneo.” (SECULT, 2002, p.28).

Hoje uma nova geração de artistas, exposições e projetos voltados para questões da arte contemporânea são intensamente produzidos e discutidos em Belém. Fábio Castro (1991) diz que: “a fotografia produzida no Pará se destaca pelo seu caráter universalista, mas nunca pitoresco”. Leon Tostoi escreveu “fale de sua aldeia e seja universal”³³. Os fotógrafos paraenses sem se deixarem tomar por uma visualidade exótica, fácil e disponível da região, produziram, produzem e criam um olhar para si cada vez mais articulado com o hibridismo das linguagens artísticas

³³ Frase célebre retirada do livro *Guerra e Paz de 1869* do autor Leon Tolstói.

contemporâneas.

Verifica-se que muitos artistas-fotógrafos paraenses buscam uma proposta diferente dessa fotografia de uma matriz próxima à cultura popular, além do fotojornalismo, e da fotografia documental ser muito forte na região, é também a fotografia experimental que traz consigo uma expansão do fazer fotográfico, contaminado por outras linguagens e outros temas.

As oficinas de Miguel Chikaoka, na Fotoativa, sempre geraram questões que eram deflagradas para que os participantes buscassem encontrar suas linguagens e /ou identidade própria, falo das oficinas de Chikaoka e da Fotoativa, pois muitos fotógrafos contemporâneos paraenses que hoje são reconhecidos nacionalmente e internacionalmente fizeram cursos e/ou trabalharam nos projetos da Fotoativa juntamente com Chikaoka, como Elza Lima, Dirceu Maués, Paula Sampaio, Luiz Braga, Alexandre Sequeira, entre outros.

Neste sentido é visível e bastante notório que na cena fotográfica contemporânea de Belém, a Fotoativa teve e tem sido difusora e propagadora do saber fotográfico e artístico, por meio da organização de palestras, encontros, conferências, dando apoio técnico a exposições, realizando mostras em galerias nacionais e internacionais, participando da curadoria em publicações e intervenções artísticas, entre outros.

Como observou o professor e curador Rubens Fernandes Júnior. “Essa ação educativa transformou a fotografia paraense e a colocou como uma das mais instigantes e produtivas do cenário da fotografia brasileira contemporânea”³⁴.

Outro aspecto importante a se destacar são os Salões e Mostras nos quais a fotografia paraense sempre esteve presente. Muitos acontecem periodicamente em Belém e aglutinam um número considerável de fotógrafos da região, dando visibilidade cada vez mais a um público mais jovem e fortalecendo a identidade cultural visual paraense no cenário contemporâneo das artes visuais no Brasil. Os principais salões e prêmios são: O diário contemporâneo de fotografia, o Arte Pará, o Salão de Arte primeiros passos do CCBBEU-Belém e o Salão UNAMA de pequenos formatos, estes dois últimos direcionados mais para um público recém-formado na academia.

Neste sentido, tendo a Fotoativa como difusora de um diálogo rico sobre a

³⁴ Retirado do site: <http://www.fotoativa.org.br/?page_id=651>. Acessado em 14/04/2017.

fotografia, um histórico de pioneirismo experimental na década de 80 que impulsionou a nova geração, um incentivo aos jovens fotógrafos com Salões e prêmios anuais de Arte, supõe-se que estes, dentre outros aspectos mais complexos que não se propõem investigar neste trabalho, incentivaram as ideias que norteiam a construção de um olhar amazônico contemporâneo.

Segundo Mariano Klautau em matéria concedida a página do VIII Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia:

Os trabalhos presentes na produção paraense mais atual remetem-se, quase em sua totalidade, à fotografia como espaço para ficção, desenvolvendo narrativas, seja na observação do cotidiano ou na criação de pequenas histórias, experimentos e personagens. (KLAUTAU,2013)

É possível compreender melhor este cenário que se constrói na fotografia contemporânea paraense ao observamos a Mostra *“Cenário e Personagem”* que aconteceu em 2013 no Museu da Universidade do Pará – MUFPA com curadoria de Mariano Klautau como parte do Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia. Na mostra, estão obras de Ana Mokarzel, Marcelo Lelis, Rogério Uchôa, Danielle Fonseca, Bruno Leite, Mateus Moura, Luiza Cavalcante e Valério Silveira, artistas que representam a produção atual nas artes visuais da cidade. Alguns deles em início, outros atuando em campos diversos da imagem fotográfica.

O trabalho dos artistas na fotografia do Pará sempre foi muito diverso e misturado, Mariano Klautau curador da exposição *“Cenário e Personagem”* do VIII Prêmio Diário Contemporâneo de fotografia, afirma que:

“É possível perceber na mostra, elementos e processos distintos, que fazem da fotografia produzida na região, uma expressão visual que se expande e se afirma, sendo reconhecida nacionalmente justamente por não ter uma identidade fixa ou estagnada”. (KLAUTAU,2013)

Neste sentido, a partir destas reflexões é possível perceber que a cosmopolita Belém, envolta pela selva, séculos atrás foi palco de expedições exploratórias de sua visualidade “exótica”, hoje se reconhece como um importante campo de produção de imagem. As questões abordadas pela produção artística contemporânea na região mantem uma sintonia outras cidades do Brasil. Temas políticos, sociais, intimistas, documentais, experimentais e poético-pessoais, dentre outros, permeiam os trabalhos dos fotógrafos que se destacam e contribuem para construção deste movimento atual.

Entendendo alguns destes aspectos e retomando Miguel Chikaoka, como idealizador e realizador de grandes projetos que circunscreveram a cena fotográfica paraense, assim como agente detonador de um processo educativo experimental e sensível que provocou o aparecimento de algumas novas gerações de fotógrafos, em particular na Fotoativa, tentaremos a seguir uma aproximação com um certo estado de espírito que envolve suas práticas educativas e experimentais com a fotografia.

4 CHIKAOKA, *MOTTAINAI* E O TEMPO

Lembro da primeira vez que o vi, eu estava procurando um lugar para revelar uns rolinhos de filme preto e branco, fruto de experimentações feitas em uma pequena *toy camera*³⁵, mais especificamente uma *action sampler*, daquelas que fazem quatro frames em uma única foto. Perguntei a uma amiga do curso de Artes Visuais da UFPA onde eu poderia revelá-los e a mesma me indicou a Kamara Kó – residência, na época, e atelier de fotografia de Miguel Chikaoka.

Logo após tocar a campainha da casa, no estilo dos casarões antigos típicos do bairro da cidade velha em Belém, Chikaoka atendeu a porta com um semblante de quem havia acabado de acordar. Trajando *shorts* de flanela e sem camisa, com leveza e humildade me atendeu dizendo que eu poderia deixar os filmes lá e pegá-los depois de três dias.

Eu sempre havia escutado falar do Chikaoka durante as aulas de laboratório de fotografia no meu curso de graduação em Artes Visuais na UFPA, mas como trabalhava e estudava não tinha muito tempo para fazer na Fotoativa. Quando descobri a fotografia analógica e a *pinhole* em meados de 2010 em uma das aulas da professora e fotógrafa Cláudia Leão, que viria a ser minha futura orientadora da graduação fiquei fascinada por conhecer e pesquisar a técnica e produzir experimentações com ela. A professora Cláudia sempre falava da Fotoativa e da sua importância na construção do panorama da fotografia paraense. Isso aguçava minha curiosidade. Uma Belém da potência fotográfica surgida na década de 80, hoje considerada um referencial dentro da fotografia contemporânea brasileira.

Fotojornalista e documentarista, Chikaoka colaborou com jornais como Movimento e Resistência, da Sociedade Paraense de Defesa dos Direitos Humanos; e da Agência F4. Integrou o corpo editorial das Revistas Cuíra, da Universidade Popular de Belém do Pará, e Gibi, da Agência Emaús. Trabalhou junto ao Movimento Nacional de Meninas e Meninos de Rua e à Unicef (United Nations Children's Fund – Fundo das Nações Unidas para a Infância), para a realização de um documentário sobre a realidade da criança e do adolescente no interior da Amazônia

Em 1984, um marco em sua carreira: idealizou e, com o apoio da Fundação

³⁵*Toy cameras* são câmeras simples e baratas, feitas em sua maioria apenas de plástico, por vezes, até suas lentes. O termo pode confundir, visto que não se tratam apenas de brinquedos e são capazes de tirar fotografias.

de Amparo ao Desenvolvimento da Pesquisa da Universidade Federal do Pará e da Fundação Nacional da Arte do Ministério da Cultura, coordenou o projeto “Fotoativa”, cujo principal objetivo era promover o desenvolvimento do ensino-aprendizagem e da pesquisa em fotografia. Pouco mais de duas décadas de intensa atuação da Fotoativa na cena cultural e política foram decisivos para projetar Belém do Pará como referência no contexto da fotografia brasileira contemporânea.

Sendo um dos principais atores nesta consolidação do território da fotografia paraense, com uma dedicação sensível ao universo da luz aos poucos propôs uma espécie de pedagogia do olhar, subvertendo o formato das oficinas de fotografia até então.

Chikaoka percorreu vários caminhos antes de ser fotógrafo. Nasceu em São Paulo, estudou na França e cursou doutorado em engenharia elétrica na Escola Superior de Engenharia de Nancy. Foi lá, em 1977, que ele descobriu a prática da fotografia, que segundo ele, seria “(...) uma via expressa para exercitar e expressar as inquietações filosóficas.” (CHIKAOKA, p.129, 2014)

Ainda na França, se apaixonou pelos exercícios e experimentações com a fotografia, no *Photo Club* de Monbois - Boudville, complexo residencial onde morou. Lá Chikaoka pôde experimentar os intensos aprendizados e processos fotográficos juntamente com sua sedução antiga pelas leituras de David Cooper, Paulo Feire e Augusto Boal. Decidiu, então, abandonar de vez a engenharia, dedicando-se exclusivamente à fotografia.

Ao retornar para o Brasil nos anos 80, Chikaoka, ainda sem um destino certo, elege Belém como morada e parte em busca de novos olhares e experiências:

Quando Miguel Chikaoka recebeu a carta de uma amiga dividindo suas descobertas em Belém em 1977, ele, um jovem nissei nascido em Registro, numa colônia de japoneses no interior de São Paulo, já estava na França há um ano onde aprendia francês para cursar doutorado em Engenharia elétrica na École Nationale Supérieure d'électricité et de Mécanique - ENSEM. A carta, entre outros fatores, foi importante para somar na construção do imaginário da Região então desconhecida por ele, significativa para obter a percepção das grandes diferenças climáticas, culturais e sociais em seu mesmo país.”. (MAGNO, 2012)

Miguel Chikaoka então aportava em um espaço em ebulição cultural e social onde fez da “(...) fotografia um componente principal do acercamento a um território cultural inteiramente novo. A partir daí, imprimiu uma atitude de educador experimental e propositor de vivências com a imagem fotográfica, que marcou de

modo definitivo a cidade de Belém.” (KLAUTAU FILHO,2014, p.7).

Neste sentido a contribuição de Chikaoka para a cena fotográfica paraense é irrefutável.

Sabendo-se da difícil tarefa em descrever fielmente uma pessoa, aqui serão tomadas impressões, observações e olhares, sobre alguém impregnado por uma cultura oriental que fincou raízes profundas na cidade de Belém. Um ser complexo, como outro qualquer que, detentor de ideias sociais, políticas e educativas, conciliando a prática comunitária, o uso da imagem como forma de compreensão do mundo e uma abordagem experimental da fotografia, influenciou muitas gerações de fotógrafos e educadores, não só em Belém, mas em outras regiões do Brasil.

Imagem 55 – Chikaoka na feira do açaí em Belém-PA



Fonte: autor desconhecido

Chikaoka, como na foto acima, está sempre a procura da luz, com seus olhos cerrados, tipicamente orientais, sempre atentos a nuances que lhe tragam uma possibilidade educativa e/ou artística. Como um pescador de imagens, navegante da luz³⁶. Segundo Marisa Morkazel:

³⁶ Nome dado pela autora do livro *Navegante da luz: Miguel Chikaoka e o navegar de uma produção experimental*, Marisa Morkazel. - 1. ed. - Belém: Kamara Kó Fotografias, 2014.

Um dos exemplos da tessitura entre a vida, a política e a arte, que sempre o acompanhou, pode ser percebido na manifestação íntima, mas de caráter público, que invade o seu quarto, na casa onde nasceu, em Registro (SP). A pichação feita por ele entre 1976 e 1979, no intervalo das férias, toma conta das paredes e traz as palavras de ordem, nas quais podem ser lidos os três atos que o norteiam: o da arte, o do amor e o da política. (MORKAZEL, 2014, p.50)

Foi neste espaço entre arte, política e sua forte influência familiar oriental que Chikaoka cria novos paradigmas para a fotografia e educação.

Miguel Chikaoka se aproxima do Hélio Oiticica denominava “artista propositor”, “[...] um ser social, criador não só de obras, mas modificador também de consciências [...]” (OITICICA, 1986, p. 95).

4.1 *Mottainai*, Zen budismo e o tempo

Mesmo que não fale diretamente, toda vez que Chikaoka ministra uma oficina ou palestra, deixa bem claro que os ensinamentos advindos da cultura oriental japonesa e todas as experiências que trouxe do cotidiano familiar e de seus ancestrais, refletem profundamente em sua postura enquanto educador- fotógrafo. A espiritualidade, o sensível e o artesanal, são basicamente os três elos que unem suas propostas educativas.

Miguel Chikaoka sempre critica a velocidade tecnológica, a velocidade da devastação ambiental do planeta, dos valores e a devastação crítico-cultural. *Mottainai* é a expressão mais utilizada por ele para refletir nossas relações as coisas e pessoas ao nosso redor e de como lidamos com a nossa natureza.

Mottainai é uma expressão que simboliza seus valores e como ele vê e acredita que deveriam se construir as relações com o outro e com o mundo. Pelo modo como Chikaoka enfatiza, seja em palestras e oficinas, *Mottainai* é mais do que uma expressão para ele, é uma filosofia presente na sua prática com a fotografia e no seu estilo de vida pessoal.

Nascido no seio de uma comunidade de imigrantes japoneses assentados na região do Vale do Ribeira (SP) cresceu ouvindo diariamente a expressão *Mottainai*, cuja tradução literal seria “que desperdício!”. Ressoando como um mantra ao longo de toda sua infância e adolescência, essa expressão ficou guardada como uma semente em sua memória e, nos tempos mais recentes, eclodiu como norteador do

caminho a qual vem trabalhando em suas oficinas com fotografia artesanal.

Utilizada cotidianamente pelos japoneses em situações e contextos dos mais diversos, essa expressão guarda em si um significado muito profundo: *Mottai* é um termo que tem origem budista e refere-se à essência das coisas e *Nai* exprime uma negação. Portanto, em seu sentido mais profundo, *Mottainai* quer dizer a negação ou o desprezo de laços com a essência das coisas sejam estas de ordem material, espiritual ou emocional. A palavra carrega consigo também uma filosofia que induz à reflexão sobre questões de desperdício e sugere que os objetos não existem isoladamente, mas estão intrinsecamente ligados uns aos outros, o que pode resultar em uma revisão do modo como nos relacionamos com tudo que povoa o universo.

Sendo a palavra *Mottainai* criada no seio da cultura budista é importante observar muito dos valores e símbolos que compõem esta cultura e observar de que maneira eles aparecem na prática educativa de Chikaoka.

Segundo a educadora Valdilania Lima (2014), quando Miguel Chikaoka fala sobre seu próprio trabalho educativo, a melhor imagem que o representa é o Ensô³⁷, um símbolo budista. O *Enso* ou círculo Zen como também é conhecido, é uma “expressão do momento” segundo os budistas. Muito da personalidade do artista é completamente revelada na maneira em que ele pinta o *Enso* e somente quem está mentalmente e espiritualmente completo, e que tenha percebido sua natureza búdica, pode pintar um verdadeiro *Enso*. Alguns artistas os pintam todos os dias, como um diário espiritual e para com o intuito de se praticar até a chegada exaustiva da perfeição, e mesmo que nunca o cheguem sempre o irão praticá-lo.

Alguns artistas pintam o *Enso* com uma abertura no círculo, enquanto outros completam o círculo. No primeiro caso, a abertura pode expressar ideias diferentes, por exemplo, que o *Enso* não está separado, mas é parte de algo maior, ou que o defeito é um aspecto essencial e inerente da existência. O princípio de controlar o equilíbrio da composição através da assimetria e irregularidade é um aspecto importante da estética japonesa³⁸.

³⁷ Ensô é uma palavra japonesa que significa "círculo" e tem um conceito fortemente associado ao Zen. Ensô é, talvez, o tema mais comum na caligrafia japonesa. Ele simboliza Iluminação, Esforço, Elegância, o Universo e o Vazio.

³⁸ O fukinsei (不均齊), a negação da perfeição.

Imagem 56 – Símbolo do Ensô



Fonte: Google imagens, 2016.

Esta comparação da prática educativa de Chikaoka com o símbolo do *Enso* pode ser percebida em suas oficinas, nas quais o processo e o experimento do fazer são mais importantes que o resultado final. Ele conduz seus métodos fundamentado na reflexão de que as atividades devem levar a mente para um estado livre de pensamento, deixando os sentidos criarem. Chikaoka não exige regularidade e perfeição, ele propõe a própria experiência como um aprendizado e não o resultado final. Se a prática do *Enso* é nada mais que uma busca para alcançar a espiritualidade plena e um autoconhecimento, mostrando o estado expressivo do artista no momento que o pinta, os processos de experimentar e fazer artesanal que Chikaoka propõe, nada mais são também do que exercícios que demonstram a expressividade do participante num jogo de busca e conhecimento de si, do mundo e do outro, como pudemos observar ao longo das oficinas que acompanhamos. Isso pode ser percebido por exemplo, no momento de produção da câmera artesanal, quando Chikaoka enfatiza que o processo de “feitura” da câmera, cortar, encaixar e medir, realizados, tendo o corpo como ferramenta, simboliza o estado de espírito de cada um, com um prolongamento do corpo e da alma. Ali, na câmera, num material de papel, está a expressão individual de cada um, como em um símbolo *Enso*.

Os zen budistas "acreditam que o caráter do artista está completamente exposto na forma com a qual desenha um *Enso*. Chikaoka acredita que a expressão individual de cada um está completamente exposta no modo como ele vê e

experimenta os processos artesanais em suas oficinas, que, devem ser encarado com consciência e *Mottainai!* Sem desperdício material e espiritual.

O mais importante da proposta prática de Chikaoka, como já afirmamos, é o processo, e este deve ser levado como um significativo aprendizado, sendo revisto exaustivamente até chegar-se a um determinado objetivo satisfatório para cada um, em particular. Próximo também, a exaustiva prática da pintura do *Enso*, por alguns artistas japoneses.

Chikaoka costuma direcionar suas oficinas para uma reflexão na qual o processo é quase que meditativo e que pensa além de tudo, na experiência do “instante-lugar”, na construção, elaboração, reflexão e experimentação das etapas.

Além disso, sua metodologia sempre nos direciona para um olhar atento as manifestações naturais da luz e para a simplicidade dos objetos, sua reutilização e ressignificação, perpassando sempre pela reflexão *Mottainai*.

Dentro do conceito de *Mottainai*, o tempo é também algo que deve ser trabalhado com atenção, devemos sim investir em gastar tempo no aprendizado, pois este ocorre na experiência e no tempo “perdido” no contato com os signos das coisas. Perder tempo neste sentido para a filosofia *Mottainai* não é “desperdiçar” tempo e sim processo essencial para um aprendizado satisfatório.

Mottainai tem um sentido amplo e refere-se não só ao desperdício material, como também aos padrões de pensamento que originam a ação que possa gerar desperdício de qualquer natureza, inclusive emocional e espiritual. É muito comum seu uso diário para indicar desperdício de qualquer material, tempo ou outros recursos. Em um sentido mais amplo, o termo simboliza o respeito pela essência das coisas e reflexão sobre as questões do desperdício.³⁹

Desta forma, *Mottainai* nos permite refletir mais profundamente sobre nossa relação com as coisas (materiais ou não) do universo. Permite-nos avaliar o quão importante é o uso e desuso do que nos rodeia e demonstrar respeito pela essência das coisas. Um novo olhar para o que possuímos, com mais reconhecimento e gratidão a tudo, a começar pela própria vida.

As oficinas de fotografia, mediadas por Chikaoka, sempre conduzem para uma reflexão sobre os tipos de recursos e materiais que utilizamos, tratando o desperdício como algo estritamente inaceitável. Este é claramente um posicionamento que remete à palavra *Mottainai*. Os materiais sempre são reaproveitados por ele, como a proposta que ele traz consigo de um formato de

³⁹ Retirado do site < <http://kandoo.com.br/o-que-significa-mottainai/>>. Acessado em 16/10/2016.

câmera artesanal *pinhole*⁴⁰, onde se é reutilizado o tubinho de filme fotográfico de câmeras analógicas. O cuidado ao selecionar, cuidar e regrar os materiais são processos que sempre estão presentes em sua postura enquanto educador.

Como ele mesmo sempre diz, sua trajetória de vida nasce na sua infância fruto daquilo que lhe foi plantado como valor humano em seu seio familiar, ao escutar quase que como um mantra a palavra *Mottainai*, Chikaoka apropria-se disto gerindo uma prática educativa na qual o não desperdiço é o mote central: não desperdiçar bens materiais e não desperdiçar tempo. Porém, no caso do tempo, não desperdiçar significa perder bastante tempo em contato com a essência das coisas, expressa por seus signos e a nossa essência.

O Zen budismo, do qual deriva a expressão *Mottai*, é uma tradição religiosa com princípios filosóficos próprios. No Zen, método prático de realização da natureza de Buda, procura-se desenvolver a atenção plena mediante uma disciplina de corpo e mente experienciada de forma simples e direta no aqui-agora. Dentre as diversas formas de budismo, o Zen Budismo traduz a espiritualidade numa perspectiva profundamente prática e colada ao cotidiano.

Se compararmos esta tradição a metodologia de Chikaoka podemos observar que a todo momento ele nos direciona para uma atenção plena do fazer, do cuidar do tempo, do processo. Ele não nos permite avançar etapas, todas as dinâmicas são cuidadosamente refletidas e discutidas. Há sempre uma sistematização do que foi feito.

Chikaoka, com base nos valores que norteiam o seu pensamento, valores humanos, da formação que recebeu de sua família japonesa, e tendo a expressão *Mottainai* como um mantra em sua casa, reflete em sua prática como educador e pessoa, a importância de se observar os laços com a essência das coisas. Propõe experiências nas quais o tempo e a energia, devam ser usados para um bem comum (aprendizado) e para nos conectarmos mais uns aos outros e com a natureza, assim como nos conhecermos melhor como parte integrante de um cosmos, onde tudo está interligado.

Mottainai expressão que repudia o desperdício material abrange também ações que geram desperdício de qualquer natureza, incluindo emocional e espiritual.

⁴⁰ Uma câmera pinhole ou câmera estenopeica é basicamente um compartimento todo fechado onde não existe luz, ou seja, uma câmera escura com um pequeno orifício, portanto é uma máquina fotográfica sem lente.

Segundo os métodos observados nas oficinas de Chikaoka é muito comum o discurso de que devemos gastar um tempo para com nós mesmos, tocando, sentindo, vendo com atenção plena tanto os aparatos óticos que fabricamos, quanto aquilo que iremos fotografar. E esse tempo nunca será um desperdício. O tempo investido em nos entregarmos aos processos experimentais com a fotografia artesanal.

O Zazen - uma das práticas do Zen Budismo, seio da expressão Mottai – diz que:

Literalmente, Zazen significa "sentar zen". Sentar em silêncio, de frente para a parede. O foco é a respiração e o livre fluir dos pensamentos, sem fixar em nenhum deles, o que proporciona ao praticante uma diminuição da agitação mental. Livre de qualquer expectativa de ganho nos detemos em nos observar – postura, sensações, impressões, corpo e mente – o que ocorre dentro e fora de nós. Tudo faz parte, sejam "barulhos" internos ou externos.⁴¹

Também podemos observar uma ambientação Zazen nas oficinas de Chikaoka, o silêncio perpassa quase toda sua metodologia. Ele não fala diretamente sobre meditação, mas o que nos propõe, indiretamente é uma forma de meditarmos sobre aquilo que estamos fazendo. A todo momento Chikaoka fala sobre o corpo e o quão é importante estamos atento à ele, nos conectando o corpo a mente e vice versa. Perdendo tempo apenas em prol da aprendizagem plena.

Este tempo perdido que se constituiu paradoxalmente em um não desperdício, o tempo de olhar para si e para o mundo, de permitir-se ficar livre de toda agitação mental que a vida nos impõe, é o tempo das oficinas de Chikaoka. Tempo lento, tempo expandido e, porque não, tempo oportuno também: Kairós. Tempo dos processos experimentais e lúdicos presentes em sua abordagem com a luz.

No trabalho de campo foi possível observar a forma como Chikaoka lida com a busca de si mesmo, uma autoavaliação perante o modo como absorvemos o mundo e lidamos com a velocidade das informações que chegam até nós. Conhecendo-nos melhor, procurando um tempo para ser bem desperdiçado, nos dá a possibilidade de lidar melhor com as emoções que circundam nosso cotidiano?

No Zen, a realização dos ensinamentos de Buda exige uma prática incessante daquilo que se quer aprender. Mais do que exigir, a realização é a

⁴¹ Citação retirada do site: <http://www.viazzen.org.br/si/site/budismo>. Acessado em 28/04/2017.

própria prática incessante. Os budistas acreditam que se não houver comprometimento não haverá realização. Ou seja, praticar algo requer total concentração e dedicação da alma e da mente, o corpo deve trabalhar em conjunto com o espírito para então se chegar ao tão desejado aprendizado, fazendo-se assim, um desperdiçar necessário, desperdiçar tempo em prol de aprendizados.

Como podemos ser mais dignos do tempo que dispomos? Reconhecendo o valor do tempo, como algo que é limitado, finito, intransferível e irreciclável.

Preocupado com as sutilezas da vida e em estabelecer discursões sobre nosso consumo e desperdício, consumo de informações e desperdícios materiais e espirituais, podemos observar que Chikaoka está a todo momento tentando nos levar a entender a necessidade de investirmos em um tempo bem gasto. *Mottainai!*, Gaste seu tempo em prol daquilo que o conecta com a natureza e o que lhe propõe autoconhecimento. Para nos provocar a este tempo que se perde se, que seja um desperdício, Chikaoka trabalha com as memórias afetivas, com o aguçar de outros sentidos para além da visão, discute a possibilidade de nos conectarmos mais com a natureza e entendermos melhor os materiais que retiramos dela, todas estas abordagens levando ao preceito do valor do tempo, como cuidar de algo que é limitado, finito.

Chikaoka ao trabalhar em suas oficinas categorias como o silêncio, o fazer manual e artesanal, o reaproveitamento de materiais que nos cercam e a alteridade, está nos resistindo à velocidade das atividades que nos cercam. Um educador experimental que ensina para além da fotografia.

Além desta relação com tempo que Chikaoka media em suas oficinas e que é tão sutil, percebemos outras categorias interessantes em sua proposta educativa, como o a importância que ele dá ao percurso traçado para sistematizar um conhecimento, ou seja, ao processo percorrido no aprendizado, propondo sempre, experiências para além da imagem.

4.2 Um educador experimental e propositor de vivências para além da imagem.

Sendo um dos fotógrafos mais influentes em todo Brasil, pode se dizer que Chikaoka possui uma maneira única e particular de ensinar fotografia, através de um olhar sensível, ao mesmo tempo científico e poético, utilizando a luz como aliada.

Chikaoka, antes mesmo de chegar à Belém, possuía a consciência de que o

processo básico da fotografia – captura e formação da imagem – diz respeito à relação da natureza da luz com a subjetividade humana. Nestes experimentos, ele se propôs a pensar e disseminar a prática fotográfica como uma junção do exercício do olhar e do ser e estar no mundo.

Seu entendimento técnico, aliado a um conhecimento sobre a essência da natureza fotográfica lhe possibilitaram a criação de um ambiente propício para as trocas de saberes, e transformaram, como já mencionamos, a fotografia paraense, não só no modo de se produzir imagens, mas de perceber a própria região Amazônica como uma potência criadora.

Chikaoka pôde descobrir um lugar, e paralelamente ao seu descobrimento, proporcionar para aqueles que em Belém já residiam, um novo olhar sobre a cidade.

Um fato curioso e essencial para a trajetória de Chikaoka aqui firmada, é que não foi um fotógrafo que chegou, protegido pela lente fotográfica, imponente e cheio de certezas, nas terras exóticas da Amazônia, mas um viajante, um desbravador, motivado pelo desejo de experimentar, um homem consciente de que “o olho do fotógrafo não vê superiormente nem melhor do que podemos ver desarmados, sem a máquina, mas vê diferente, de maneira nova ou inédita, não querendo isso dizer, também, que veja de maneira certa e objetiva” (NUNES, p. 25, 1998).

Os métodos e processos de Chikaoka visam “trocar conhecimentos” – não ensinar. São mais experimentais e processuais do que um método rígido e definido. Ele enfatiza sempre em suas oficinas que “o experimentar dos processos é o caminho mais pleno para o entendimento da essência das coisas”. Morkazel diz sobre sua metodologia que:

“Processo” é a palavra-chave. Mais do que a obra pronta, acabada, o que lhe interessa é o processo, a inserção de ideias, que promove as trocas de afetos, de conhecimento e de percepção. Esta atitude plural implica adotar a interseção de culturas. O autoconhecimento oriental e o vagar perceptivo que apreende, sem pressa, as coisas do mundo, conjugam-se à objetividade, à prática conceitual que exige definições e auxílios matemáticos e físicos para compreender os fenômenos. (MORKAZEL, 2014, p.19)

Estes processos são permeados por exercícios com práticas sensoriais, do sentir e trocar ideias, num ritmo lento, num tempo que cabe a cada um.

Chikaoka propõe um trabalho educativo no qual a técnica não se sobrepõe à experiência estética e, consegue criar, tendo como ferramenta a luz, um aprendizado artesanal e sensorial, utilizando uma pedagogia poética na qual as experiências coletivas e o íntimo contato com a luz proporcionam, mesmo que

intuitivamente, um rico aprendizado criativo, e uma "viagem" em ideias e imagens. Como nos diz a professora e pesquisadora Valdilania Lima:

Chikaoka é um fotógrafo e um educador inquieto, a reflexão e o aprimoramento de sua prática são constantes, ele utiliza a fotografia para promover encontros e provocar transformações. Ampliando seus conceitos através de experiências sensoriais, constrói uma relação dialógica com o mundo, fazendo do ato fotográfico uma ponte para o encontro com o outro. (LIMA, p.83, 2015).

A maneira de ensinar e aprender que Chikaoka se propõe e nos convida a experimentar não segue regras findáveis em uma corrida por definir códigos, apreender técnicas ou manipular aparelhos, é um jogo de experiências no qual nossos sentidos são aguçados por relações táteis, olfativas, imaginativas e criadoras. Segundo suas próprias palavras, vê a educação mais como transversal e híbrida do que fragmentada em disciplinas.

"Não me preocupo em repassar conceitos técnicos, meu interesse está nas possibilidades do processo de fotografar, como o conceito da luz, suas formas, a trajetória dos raios. Tenho uma visão transversal do ensino, não acredito na fragmentação por disciplina. Assim como na vida, tudo se relaciona – com a fotografia não é diferente. É possível aprender física, matemática, biologia, artes e o que mais a imaginação permitir". (CHIKAOKA, 2016)

Chikaoka propõe em suas oficinas uma aproximação do indivíduo com a natureza, não somente a natureza que conhecemos, por sua beleza e recursos naturais, mas da nossa natureza interior, do nosso eu mais profundo.

Com olhares robóticos sobre o mundo, corremos feito loucos na procura por acumular conhecimento e saberes e nos distanciamos cada vez mais do saber interior. Em meio às ritualidades cotidianas, apagamos da nossa memória o afeto sobre as pessoas e nossa ligação espiritual com a essência das coisas.

Sendo Miguel Chikaoka, alguém, que carrega em si um misto da cultura japonesa e amazônica, preocupado com o outro e em despertar nas pessoas ao seu redor um saber sensível, leva a educação de uma maneira mais livre das amarras do sistema educacional, no qual tudo é cronometrado e as atividades sempre geridas pelo fragmentado e ordenado tempo escolar.

A educação não se restringe apenas à escola, à universidade, ou a padrões familiares.

Segundo Paulo Freire (1967, p.36), "a educação das massas se faz, assim, algo de absolutamente fundamental entre nós. Educação que, desvestida da roupagem alienada e alienante, seja uma força de mudança e de libertação".

A opção, por isso, teria de ser também, entre uma 'educação' para a 'domesticação', para a alienação, e uma educação para a liberdade. 'Educação' para o homem-objeto ou educação para o homem-sujeito. [...] Expulsar esta sombra [da opressão] pela conscientização é uma das fundamentais tarefas de uma educação realmente liberadora e por isto respeitadora do homem como pessoa. (FREIRE, p. 36-37, 1967)

A educação para a liberdade, não em moldes exatamente freireanos, é notadamente percebida nos ensinamentos de Miguel Chikaoka. Através de suas oficinas, há a mediação do aluno para ser livre, através de experimentações orientadas pelo próprio fotógrafo. Uma educação libertadora pode ser vista como aquela livre das amarras impostas pelo sistema educacional, onde a organização do tempo, dividida em horas-aulas, e em um calendário anual a ser cumprido rigidamente não propõe ao aluno a liberdade para aprender dentro do seu próprio tempo e experiência como pudemos descrever e refletir ao longo desta pesquisa. A proposta educacional de Miguel Chikaoka, consiste justamente em perder tempo com os signos que nos conectam com a essência das coisas. Sua beleza reside em ser forte e ao mesmo tempo extremamente simples, como seu mote: *Mottainai*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No desejo de compreender o estado de espírito que permeia as oficinas de Miguel Chikaoka e de entender mais a fundo a filosofia *Mottainai* e de como esta, percorre os valores pessoais e metodológicos de sua prática, descobri que ao buscarmos esse contato mais próximo de Chikaoka e de sua metodologia, nos aproximamos mais de nós mesmos e do outro, por meio das dinâmicas de alteridade e através do silêncio, do tempo perdido e do olhar atento ao mundo.

O silêncio, a *pinhole*, o fazer manual, e o tempo, que nos remete ao *Mottainai*, são as estruturas base de sua prática

O artesanal e as mãos estão presentes em quase todo percurso de suas oficinas. Há também, atividades mobilizadoras do corpo e dos sentidos. Chikaoka, inspirado no Origami (arte da dobradura de papel), propõe a construção da câmera obscura a partir de uma folha de papel cartão utilizando apenas as mãos como ferramenta. O envolvimento, a valorização do corpo, a harmonia do processo, a autoestima, a precisão geométrica e o perfeito funcionamento do dispositivo são alguns dos itens notados durante o processo de criação da câmera e de outros recursos plásticos e que abrem novas possibilidades para produção e criação de câmeras artesanais.

Seguindo essa linha exploratória e ciente de que qualquer coisa tem origens, uma história e um caminho até chegar às nossas mãos, Chikaoka introduz uma etapa de reconhecimento físico sobre materiais que nos cercam, bem como a busca de informações sobre as origens históricas e técnicas destes materiais. Chikaoka procura também a valorização de materiais ao nosso em torno, como aqueles utilizados por ele na etapa de exploração do espaço na busca de materiais orgânicos.

A expressão *Mottainai*, mote de sua prática, nos faz olhar com consciência para os materiais que a natureza nos dá e poupar o desperdício. “se eles estão lá, porque não os utilizar?”, diz Chikaoka, referindo-se aos materiais que temos disponíveis em abundância na natureza e que muitas vezes não nos damos conta de suas possibilidades como recursos e ferramentas educativas. A utilização dos espinhos de Tucumã, as quais utiliza para furar as *pinholes*, também é outro aspecto que fortalece a ideia de que nada deve ser desperdiçado e que temos que aproveitar ao máximo do que dispomos, utilizando tudo de maneira consciente. Para Chikaoka

a grande sacada é perceber como um determinado recurso de sua região pode ser útil em diversas coisas.

Criar também faz parte do processo de ensinar, e instigando as pessoas a olhar com mais cuidado e apreço para natureza e lhes fazer perceber a riqueza de recursos que podemos dispor com ela, também é *Mottainai*.

Ele diz (...) “pretendo, através da fotografia, trabalhar o indivíduo num processo de descoberta coletiva, de uma maneira total: aguçar o olhar e os outros sentidos para que a visão seja mais ampla e mais aberta”.⁴²

A *pinhole*, outra categoria quase intrínseca à prática de Chikaoka, também nos remete a muitas reflexões: uma é sobre a economia de materiais, que é o próprio *Mottainai*, da ideia do não desperdício, a proposta de uma câmera “minimalista” como cita uma das participantes, que nada mais é do que uma câmera fotográfica reduzida à sua expressão mínima (necessária e suficiente); um objeto hermético e opaco, dotado de um pequeno furo em um dos lados e com um material fotossensível (papel fotográfico) que reage com a luz e forma a imagem. A outra reflexão é sobre a experiência da gênese da fotografia, que guarda toda magia por trás do processo artesanal. O que importa num modelo de iniciação (ou “reiniciação”) à fotografia é a experiência que ele proporciona. Não é uma negação aos moldes da fotografia digital e rápida e sim uma reflexão e experimentação do corpo. O que está em jogo para Chikaoka é sempre a experiência do contato, do embate com o primário e elementar, trazendo as questões da imagem a nossa contemporaneidade. Afinal, “a imagem contemporânea fabrica o seu próprio tempo” (DUBOIS, 2014)

Segundo próprio Chikaoka a escolha pela câmera *pinhole* de formato de tubinho justifica-se por:

Primeiro a economia dos meios é alcançada pela simplificação e padronização do instrumento a serviço de uma depuração/concentração nos processos de descoberta e criação: em vez de os participantes da oficina se distinguirem um do outro pelo modelo da câmera e o formato de negativo, todos passam a ter câmara igual e cada um vai criando sua diferença tão-somente no modo de usá-la, expresso nos resultados obtidos. Segundo, a questão da economia *tout court*, partindo da observação de um possível desperdício de materiais da oficina (papel fotográfico, produtos químicos, cartolina, entre outros), sem que formatos maiores acarretem maiores benefícios em termos de aprendizagem. (CHIKAOKA, p.159, 2002)

⁴² Declaração ao jornal *O Liberal*, em 31 de janeiro de 1990.

Desta maneira é possível estabelecer a partir destas impressões, duas importantes considerações: Primeiro que a proposta de Chikaoka ultrapassa a noção de uma oficina para ensinar e trabalhar técnicas fotográficas e compartilha experiências sensíveis e de alteridade. “O modelo artesanal de suas oficinas oferece uma notável experiência da luz na fotografia: a mais direta, a mais imediata, a mais próxima possível do corpo”. (MANESCHY,2002).

E a outra impressão é da necessidade de repensarmos a nossa relação com a natureza e observarmos mais criticamente sobre como vivemos e usufruímos do tempo. Assim, por meio destas reflexões, Chikaoka nos possibilita à expressão criativa através de jogos e atividades mobilizadoras dos sentidos e por meio de suas propostas educativas, provoca o pensar consciente sobre o tempo.

Compreendemos então, a partir destas experiências, que devemos desperdiçar tempo com ações que nos alimentam de conhecimentos sobre o mundo e ao mesmo tempo em prol de um autoconhecimento. Levar a vida com mais leveza, focando naquilo que propormos alcançar, olhando com mais atenção para o presente.

REFERÊNCIAS

- ABELÉM, Auriléa Gomes. *Urbanização e remoção: por que e para quem?* Belém: Centro de Filosofia e Ciências Humanas/ NAEA/UFGA, 1988.
- DUARTE JÚNIOR, J. F.. *O Sentido dos Sentidos: A Educação do Sensível*. Curitiba: Criar Edições, 2004.
- BRITO, C. C. S. Terra Firme, de tudo um pouco: uma experiência expositiva com um Ponto de Memória. In: MUSEOGRAFIA E ARQUITETURA DE MUSEUS, 2014, Rio de Janeiro. Museografia e Arquitetura de Museus: Museologia e Patrimônio. Rio de Janeiro: Rio Books, 2014. v. 1. p. 7-295.
- CHIKAOKA, Miguel. 2014 – "Pinholeando (ou Motta – Nai): Potência e possibilidades pedagógicas dos fazeres". In COSTA, Ana Angélica (Org.) *Possibilidades da Câmera Obscura*. Rio de Janeiro: Projeto Subsolo, 2014.
- COUTO, Aiala Colares de O. *A geografia do crime na metrópole: da economia do narcotráfico à territorialização perversa em uma área de baixada de Belém*. 2008. Monografia (Especialização) - NAEA, Universidade Federal do Pará, Belém.
- FREIRE, P. *Educação como prática da liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- GOVEIA, Fábio. *A decomposição imagética nas fotografias com pinholes. A imagem pelo buraco de uma agulha*. 2005. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- LIMA, Valdilania Santana de. *A travessia do espelho: fotografia e aprendizagem artística*. 2015 Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade de São Paulo, São Paulo.
- LIMA, E. S. *Desenvolvimento e aprendizagem na escola: aspectos culturais, neurológicos e psicológicos*. São Paulo: GEDH, 1999.
- MAGNO, L. *Miguel Chikaoka: fotografia como prática de liberdade*, Belém: UFGA, 2012.
- MANESCHY, O. F.. Cartografias da História da Fotografia no Pará. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA (ANPUH) , 2003, João Pessoa. Anais do XXII Simpósio Nacional de História, 2003. v. 01. p. 12-12.
- MOKARZEL, M. *Navegante da luz: Miguel Chikaoka e o navegar de uma produção experimental*. Belém: Kamara Kó Fotografias, 2014.

NUNES, Benedito. A Amazônia Reinventada In. INSTITUTO NACIONAL DA FOTOGRAFIA, // Fotonorte: *Amazônia: O Olhar sem Fronteiras*. Rio de Janeiro: Funarte, 1994

PANAGIA, D. "Partage du sensible": the distribution of the sensible. In: RANCIÈRE, Jacques. *Key Concepts*. Philippe Deranty. Durham: Acumen. 2010 ..p. 95-103

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *A Noite dos Proletários – Arquivos do Sonho Operário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

REIS, José Carlos. *Tempo, história e evasão*. Campinas: Papyrus, 1994. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/viewFile/834/771>>. Acesso em: 12 mai 2016.

SOUZA, M. *Fobopóle: o medo generalizado e a militarização da questão urbana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.