



DOI
10.11606/issn.2525-3123.
gis.2021.178043

THE PEACOCK JUNCTION

MARCELO SCHELLINI
Vellore Institute of Technology - Vellore Campus, Índia -
marcelos.schellini@vit.ac.in

ORCID
<https://orcid.org/0000-0003-0350-5381>







The followers of Âryabhata say:

“It is sufficient for us to know the space which
is reached by the solar rays”.

The Book of India, Abu Rayhan Al-Biruni (c. 973 - 1050)























TOILET
பொதுமக்கள்
பயன்படும்



THE PEACOCK JUNCTION

Attention passengers of the Flight EK544, please collect your luggage in the baggage carousel number 19. Passengers of the Flight EK544, please collect your luggage in the baggage carousel number 19.

Em termos numéricos devo anunciar desde já a hipérbole do subcontinente indiano. Com mais de um bilhão trezentos e setenta e oito mil habitantes, o primeiro sinal visível disso é o longo corredor de chegada do aeroporto de Chennai e a miríade de cartazes de boas-vindas com os mais diversos nomes, línguas e caracteres. A poucos metros do final, reconheci meu nome com timidez e alívio. As portas de desembarque sempre me causam ansiedade. Seguimos empurrando o trole até a área externa onde fomos inundados pelo ar denso de um mormaço penetrante. No estacionamento, sempre a mesma confusão ao entrar em carros de mão inglesa.

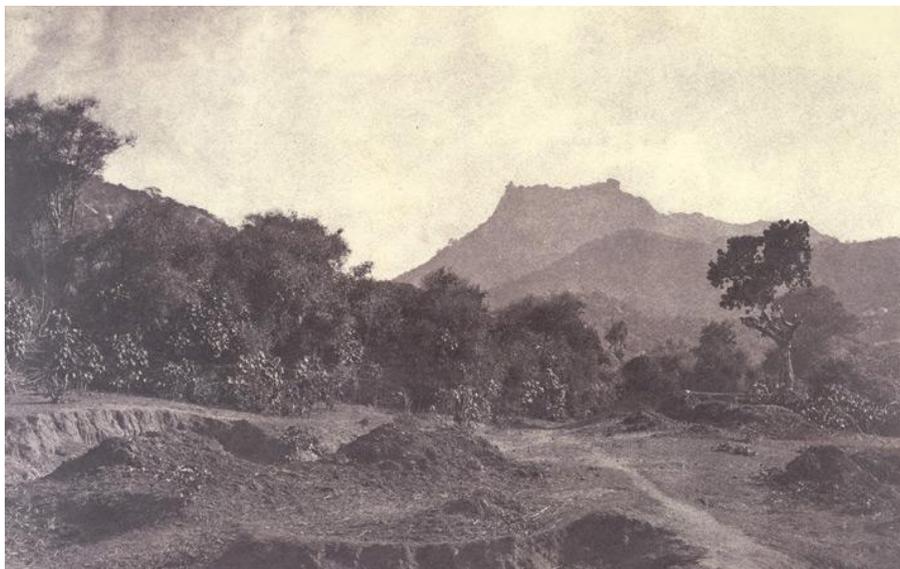
Ao chegarmos no dia primeiro de janeiro, durante o final do período de férias de inverno, evitamos o colossal trânsito desta metrópole do sul. Outrora chamada Madras, Chennai é uma das quatro maiores cidades do subcontinente indiano, situada no estado do Tamil Nadu e banhada pelas águas do Bay of Bengal. Mas essa ainda não era nossa destinação, com o carro repleto de malas e com minha pequena família, partimos pela estrada nacional para cidade de Vellore, onde situa-se um dos campus do Vellore Institute of Technology, instituição acadêmica qual eu havia sido recentemente contratado para lecionar fotografia.

Durante a curta viagem de cento e sete quilômetros, o simpático motorista Jagadeesh cordialmente anunciava os lugares com a calma particular pela qual são conhecidos os habitantes do sul. Na velocidade da autoestrada, a paisagem vertiginosa que meus olhos eram capazes de apreender se configurava em subúrbios, em imagens publicitárias de imensos *billboards*, em áreas industriais instaladas em um entorno rural e em inumeráveis obras em construção. Através dessa paisagem impermanente eu pensava nos incontáveis desafios que desde aí já estavam anunciados. Meditava sobre as fronteiras a serem transpostas em busca de entender e adentrar a nova paisagem em todas suas variações de luz, contraste, escala tonal e combinações de cores. Era certo que para me aproximar desta paisagem era preciso também ponderar sobre as diferenças geográficas, culturais, estéticas e educacionais.

A atual República da Índia obteve sua independência em 1947 e possui um capítulo importante na História da Fotografia. Desde a introdução da fotografia no então *British India* em 1840 – registrado na época pelo

Calcutta Courier – provavelmente nenhum outro território colonial foi tão extensamente representado e documentado. Durante o século XIX, o *British India* foi cenário de um fluxo considerável de produção e circulação de fotografias assim como o local de estúdios e sociedades fotográficas¹. Conseqüentemente, inúmeros são os casos onde a fotografia foi instrumentalizada pelo aparato colonial de propaganda e controle territorial.

Foram muitos os fotógrafos que deixaram importantes documentos visuais que refletem não somente as preocupações técnicas e estéticas mas também os interesses coloniais. A Fotografia foi utilizada extensivamente em um empreendimento de “mapeamento” espacial e humano. Assim como o Reverend Joseph Mullens em 1856 incitava os fotógrafos a expandirem seus temas e motivos fotográficos em direção de documentar o “perfect specimen of all the minute varieties of Oriental Life; of Oriental Scenery, Oriental nations and Oriental manners”². De fato, a relação entre fotógrafos e administração colonial não se baseava somente nas inclinações estéticas dos gêneros fotográficos, centrava-se sobretudo em uma relação solidamente estabelecida por meio de encargos e contratações para a realização de projetos específicos. Em muitos casos, a Fotografia integrava uma especialização militar e o fotógrafo um oficial encarregado de uma específica “missão”, como foi a documentação das construções danificadas durante as batalhas anticoloniais lideradas por Tipu Sultan, fotografadas pelo oficial da *East India Company Army* Linnaeus Tripe em 1858 no Tamil Nadu.



A coleção de fotografias que reúne o acervo do fotógrafo encontra-se hoje no *Victoria and Albert Museum* em Londres. Constituindo-se sobretudo

1 Pinney, Christopher. 2008. *The Coming of Photography in India*. London: The British Library.
2 Idem.

de paisagens, fortificações e templos – fotografados em calótipo e colódio úmido – compreendem um valioso acervo de imagens. A vista bucólica das montanhas da *Virabadra Droog* sugere que a imagem pertence a um tempo inatingível. A paisagem se estende pelo relevo acidentado; acima, nuvens escuras enaltecem a natureza ao mesmo tempo que emolduram os limites do enquadramento. A perspectiva é realçada pelo efeito de esmaecimento atmosférico, bem representado pela passagem de tons de cinzas dando profundidade e grandeza ao cenário. Paisagem idílica que analisada fora do contexto militar na qual foi realizada poderia sugerir apenas uma apreciação plena da natureza. Observar somente o aspecto paisagístico poderia resultar na falsificação de seu significado? Com esta indagação não quero insinuar que o fotógrafo não possuísse um interesse genuíno na transcrição da paisagem, ou na preservação das antiguidades arquitetônicas; quero observar que é difícil dissociar em suas fotografias o interesse artístico, do compromisso com o protocolo colonial. E até que ponto estas não seriam faces de uma mesma moeda? À primeira vista, é difícil reconhecer o paradoxo das fotografias que foram realizadas para registrar o *aftermath* do feroz cerco ao último bastião de Tipu Sultan: as vistas pitorescas e a legitimação de uma conquista colonial.



Em 1867, alguns anos mais tarde, o proeminente fotógrafo britânico Samuel Bourne fotografou o entorno rural do estado de Bengala. Em sua fotografia *Village life in Bengal* mais uma vez é possível deleitar-se com este gênero de vista tranquila e pacífica. Do outro lado da estrada, mantida a distância do observador, vemos o carro de boi na entrada da aldeia com casas

em meio às palmeiras. Provavelmente no mesmo ano, esse foi também o entorno de inúmeros conflitos entre o empreendimento colonial ligado à produção de índigo com a população local³. Esse tipo de imagem da natureza idealizada não denuncia nenhum traço dos outros elementos da paisagem colonial e do entorno semi-industrial do campo bengalês.



Samuel Bourne, foi uma das figuras centrais da fotografia do *British India*, vencedor de prêmios da *Bengal Photographic Society*, seu trabalho mais conhecido foi realizado durante uma série de explorações aos Himalaias em busca de fotografar as nascentes do Rio Ganges. Além da preciosa série de vistas fotografadas em colódio úmido que representam a visão onipresente da natureza incontaminada e glacial das montanhas, publicou seus relatos de viagem no *British Journal of Photography* entre 1863 e 1870, relatos que podem ser lidos como uma antítese da transcendência da suas fotografias. Seus relatos de viagem descrevem o *extra campo* de uma prática fotográfica alinhada ao aparato colonial descrevendo os contratos governamentais, os entrepostos, a logística, os trinta *collies* carregadores

3 Pinney, Christopher. 2008. *The Coming of Photography in India*. London: The British Library. O *Indigo Rebellion* é um dos capítulos mais significativos da resistência contra a colonização britânica na Índia e consistiu em uma série de levantes populares contra o cultivo forçado do índigo qual tinha como objetivo a exportação do produto para abastecer sobretudo a indústria têxtil europeia no tingimento de roupas e tecidos, comércio que entra em declínio após a invenção dos colorantes artificiais. Do mesmo modo, o evento histórico enfatiza a complexidade do significado da cor na sociedade indiana.

do equipamento fotográfico e eventualmente o encontro desagradável com *barbarous Hindostani*⁴. Samuel Bourne foi também sócio da empresa e estúdio fotográfico *Bourne & Shepherd*, estabelecimento que curiosamente – mesmo depois da venda da sua parte da sociedade e retorno ao Reino Unido – manteve atividade comercial até 2016 e acredita-se ter sido o mais duradouro estúdio fotográfico da história da fotografia⁵.

Evidentemente, durante todos estes anos de produção fotográfica sobre o subcontinente indiano, sempre houveram fotógrafos indianos. Mesmo assim, Raghbir Singh é o único fotógrafo citado no livro *On the Art of Fixing a Shadow: One Hundred and Fifty Years of Photography*, um livro de história da fotografia publicado em 1989 em comemoração dos 150 anos do anúncio da invenção da fotografia. Colin Westerbeck cita-o no capítulo *New Color*, onde discute as razões comerciais pelas quais a produção de fotografias coloridas ocupavam um lugar menor entre os críticos de arte. O texto ainda reflete sobre as estratégias estéticas dos fotógrafos norte-americanos em busca do reconhecimento da fotografia colorida como *fine art* e sua final assimilação dentro dos museus e galerias. Neste contexto, Westerbeck (1989) comenta sobre o fotógrafo indiano:

When a native photographer works in an exotic land with a more colorful culture than our own, as Raghbir Singh has in India, we accept the lushly picturesque results with a readiness that we would not have for such imagery made here.

Embora a pequena citação reconheça parcialmente a relevância da cultura fotográfica indiana, não considera que o fotógrafo de um outro país também tenha que lidar com os problemas e as soluções para a representação das cores presentes em seu meio, afinal inúmeras escolhas e decisões técnicas (tipo de câmera, filme, processamento, ampliação, impressão, espaço cor etc.) contribuirão para o resultado final de sua paleta de cores. As cores que observamos são o resultado direto das condições de luminosidade, situações estas que variam com a mudança de coordenadas geográficas. Por outro lado, o uso das cores por uma cultura, é um universo que não é determinado somente pelas questões climáticas mas também por questões simbólicas e subjetivas. No caso da Índia, devido a sua grande diversidade climática e cultural, não posso afirmar que haja uma identidade cromática unificada que corrobora com a imagem da *exotic land with a more colorful culture*.

4 Banerjee, Sandeep. 2014. “Not Altogether Unpicturesque”: *Samuel Bourne and the Landscaping of the Victorian Himalaya*. Cambridge: University Press. Cambridge.

5 Nagar, Kshitj. 2016. *World’s Oldest Working Photo Studio Shuts Down After Long Legal Battle*. Petapixel. 18/06/2018. <https://petapixel.com/2016/06/18/worlds-oldest-working-photo-studio-shuts-long-legal-battle/>



Contudo, podemos encontrar textos do próprio Raghbir Singh que enaltecem o simbolismo cromático e a cor como um elemento tão cotidiano como essencial da vida na Índia⁶. Em Tamil Nadu, observo que existe uma predileção popular pela utilização de cores para a pintura das casas e edifícios. O arranjo e a repetição destas cores acaba criando um *pattern* na paisagem urbana e em seu entorno. A observação de um cotidiano cromático com suas variações e combinações encontradas na paisagem e em outras manifestações visuais locais, me levam a pensar na presença de uma identidade cromática. No entanto, não posso afirmar que a utilização da cor é o elemento distintivo que diferencia as representações fotográficas coloniais das pós-coloniais.



⁶ Singh, Raghbir. 2006. *River of Colour: The India of Raghbir Singh* (2nd ed.). London: Phaidon Press.

Felizmente o contato com os alunos de fotografia pareceu ser o caminho mais curto, e ainda assim, a fonte mais relevante para aproximar-me aos paradoxos da imagem fotográfica na Índia. Chegando em Vellore, fomos acomodados na residência dos professores localizada próxima ao portão oeste do campus. O Vellore Institute of Technology é uma das maiores instituições acadêmicas do sul da Índia, atualmente a instituição possui 51 cursos de graduação e 34 de pós-graduação e mais de 36 mil alunos matriculados. Entre os alunos 62,12% são estudantes indianos provindos de outros estados, 26,63% são estudantes tãmeis residentes do próprio estado, 2% são estudantes que possuem a nacionalidade indiana mas que realizaram o ensino médio no exterior e 1,48% são alunos estrangeiros na maioria de países africanos e asiáticos⁷.

Após alguns procedimentos institucionais, me apresentei para a classe do primeiro ano de Multimídia, para a disciplina de Fotografia Básica. Em uma classe imensa, com quase setenta alunos sentados ordenadamente em bancadas equipadas respectivamente com computadores, o primeiro encontro foi marcado mutuamente de empatia e curiosidade. O entusiasmo causado pela nova experiência é sobretudo enriquecido pela diversidade demográfica dos alunos, curiosidade compartilhada, uma vez que sou até o momento o único professor estrangeiro do departamento.

Observo que a indústria cinematográfica do *Tamil Cinema*, que produzia uma média de duzentos filmes por ano até o início de 2020⁸, é um fator importante que influencia jovens tãmeis a se interessarem pelo curso de Multimídia e conseqüentemente pela prática fotográfica. No início da minha experiência com os alunos observei que a Fotografia era vista mais como uma prática intermediária entre o audiovisual e as artes gráficas. Em busca de expandir o entendimento da Fotografia, além de afirmar sua importância enquanto ferramenta dos modos contemporâneos de produção de imagem, tem sido fundamental mostrar que o entendimento da prática fotográfica também implica em decodificar os modos de ver, pensar e representar o mundo.

Essa decodificação entre o mundo e suas representações, se evidencia na digressão do início desta narrativa. Ao sobrepor a paisagem contemporânea com as paisagens produzidas por fotógrafos viajantes do *British*

7 Vellore Institute of Technology. 2020. *Self Study Report for 4th Cycle of Accreditation*. Submitted to the National Assessment and Accreditation Council. Bangalore.

8 Sreedhar Pillai. 2019. *As Tamil releases for 2019 fall below norm of 200-mark, a look at factors that led to declining numbers*, *Firstpost*. 25/11/2019. <https://www.firstpost.com/entertainment/as-tamil-releases-for-2019-fall-below-norm-of-200-mark-a-look-at-factors-that-led-to-declining-numbers-7693251.html>

A indústria cinematográfica do *Tamil Cinema* tem alcance e difusão internacional considerando que o Tamil é uma das línguas oficiais de países como Índia, Sri Lanka e Singapura. Igualmente é uma língua representativa nas comunidades tãmeis em países como Malásia e outros países da diáspora Tamil.

Índia, procuro refletir sobre o quanto as representações produzidas por viajantes do XIX moldaram a maneira que enxergamos e representamos a paisagem e certos países do mundo. Em que momentos tenho sido seduzido pelo efeito visual desta imagem idílica e pitoresca? Certamente, a construção desta imagem idealizada é anterior à Fotografia com suas representações já enraizadas no Orientalismo⁹. Por outro lado, observo que países que foram extensivamente fotografados durante o período colonial – que é também o período inicial do desenvolvimento da fotografia – são mais sujeitos à cristalização desta imagem idealizada. Do ponto de vista pessoal, tal problema da representação rende minha prática fotográfica reservada e introspectiva.

Consequentemente, a sobreposição da paisagem contemporânea com as paisagens produzidas por fotógrafos viajantes do século XIX, serve também para pensarmos como a imagética colonial influencia os fotógrafos indianos na maneira que representam seu próprio país. Ou ainda, quanto a imagem que um indivíduo faz de si mesmo é influenciada pela imagem criada de si por outros? Evidentemente, um grande acervo de imagética colonial pode gerar também uma maior reação crítica que se refletiria na criação de uma imagem antítese. Entre os estudantes de fotografia observo que existe a consciência sobre a importância de criar uma representação autêntica da Índia.

Neste sentido, a fotografia indiana contemporânea apresenta-se como uma fonte estimulante para a pesquisa. Em Chennai, em 2016, foi fundada a Chennai Photo Biennale que promove inúmeros eventos como exposições, leituras de portfólio, workshops, palestras e outras atividades educativas ligadas à Fotografia. Outros festivais acontecem periodicamente pelo país e inúmeros fotógrafos indianos publicam e expõem seus trabalhos internacionalmente como Sohrab Hura, Kapil Das e Dayanita Singh. Entre os artigos que melhor expõem a produção contemporânea está *On finitude. Life and Death under Neoliberalism*¹⁰ onde o pesquisador Zahid R. Chaudhary analisa as obras de jovens fotógrafos indianos.

9 O Orientalismo é geralmente entendido como uma disciplina dos séculos XVIII e XIX que se concentrava no estudo das artes, línguas, religiões, obras literárias e filosóficas de sociedades e culturas asiáticas. Desde as teorias pós-coloniais o Orientalismo tem sido criticado sobretudo por ter contribuído para criação de noções de exotismo e essencialismo em relação às mesmas sociedades e culturas. Enquanto estética artística, o Orientalismo apresentou um caráter ambíguo na medida que constituiu um meio importante de representação visual da alteridade; as imagens criadas pelos artistas orientalistas europeus – realizadas muitas vezes durante viagens – obtiveram grande circulação nos meios sociais europeus e norte-americanos.

10 Chaudhary, Zahid R. 2018. *On finitude: Life and Death under Neoliberalism*. Amsterdam: Schilt Publishing. <http://dx.doi.org/10.17613/pbkt-1s70>



Assumindo de antemão as dificuldades de produzir um ensaio fotográfico diante de um cenário assim complexo, comecei minha pesquisa visual como um estudo sobre a paisagem do subcontinente indiano, em específico da região do Tamil Nadu. A princípio, era interessante verificar como a variação cromática dessa paisagem seria representada no meio fotográfico. Mas a prática da representação da paisagem deveria ser também uma reflexão crítica do espaço, onde a paisagem transformada pela ação do homem se colocasse em oposição à paisagem idealizada. Com o desenvolvimento desta prática, surgiu também a observação da ubiquidade da imagem fotográfica (poster, *billboard* etc.) como elemento da paisagem.

A paisagem natural da região vem passando por um processo acelerado de urbanização. Esse fenômeno tem contribuído para uma nova configuração da paisagem e entre os aspectos desta transformação, está a difusa construção de sobrados e pequenos edifícios. Notavelmente, o desenho livre, ou a falta de um padrão normativo destas novas construções, trazem inventividade geométrica e elementos cromáticos inesperados ao entorno. Existe uma grande liberdade na combinação de cores e a uma predileção por cores secundárias, terciárias (verde, laranja e violeta) e matizes saturados. A presença destas construções cria uma variação cromática profusa e estabelece a recorrência de um *pattern* vibrante na paisagem.



A transcrição da cor desta paisagem em toda sua complexidade cromática para o meio fotográfico aponta para a necessidade do aprimoramento estético em duas frentes de pesquisa: pesquisa sobre o gerenciamento de cor e sobre as possibilidades de articulação das fotografias coloridas dentro da narrativa visual. O gerenciamento de cor possibilitaria uma maior consistência na tradução da cor captada na paisagem com o dispositivo digital e sua transcrição aos espaços de cor do monitor e da impressão. Em relação a essa pesquisa, o Vellore Institute of Technology tem mostrado interesse em implementar um laboratório experimental de impressão onde dispositivos poderão ser calibrados para o refinamento destes processos de transcrição.

A pesquisa sobre as possibilidades de articulação das fotografias coloridas dentro da narrativa visual envolve o estudo de diferentes práticas de edição

e paginação de imagens. Ao longo do processo de criação, notou-se uma complexa paleta de cores e uma enorme variação de luminosidades do clima do Tamil Nadu, problematizando a construção da sequência de imagens, a narrativa visual, luz e cor rendendo um ruído em sua fluidez. Por outro lado, essa dificuldade poderia denotar uma educação visual baseada em modelos visuais restritos? Ou ainda, como Colin Westerbeck, um desconforto ao distanciar-se dos cânones da fotografia colorida americana?

Em contraposição – durante os anos de 2014 e 2015 – como parte da minha pesquisa de doutorado¹¹ pude estudar e fotografar no Egito, país que igualmente foi extensivamente fotografado durante sua colonização, tal como representado copiosamente por pintores e escritores orientalistas. A predominância do laranja e ocre das construções e edifícios sem reboque, o meio desértico e árido da monumental periferia do Cairo que, permeada por uma luz quase sempre quente e de baixa temperatura de cor devido a poeira da atmosfera, gerou um conjunto de fotografias de menor escala cromática e a princípio mais simples de serem articuladas dentro da sequência da narrativa visual. Comparando as duas experiências sob o ponto de vista da edição, articular as fotografias do Egito, foi como articular as peças de um quebra-cabeça mais simples do que aquele que compreende até o momento o conjunto de fotografias produzidas na Índia.

A aproximação à paisagem do Tamil Nadu proporcionou ainda a observação de seu prolixo universo visual. Contexto particular que se observa em inúmeras manifestações visuais como a arquitetura, o *kolam*¹², as pinturas populares dos caminhos, o *pattern* dos tecidos tradicionais e os usos vernaculares da fotografia. Em todas estas manifestações visuais, a cor tem um papel importante na construção e na visualização. Deste modo, o estudo da paisagem em seguida envolveu-me na observação de suas representações visuais, considerando esta observação como um aprendizado estético para a adoção de possíveis soluções, variações e derivações da cor dentro e entre fotografias.

Enquanto tem sido possível enumerar as dificuldades estéticas, são igualmente inúmeros os desafios educacionais. Enquanto professor, sou consciente de como meu modo estrangeiro de representar a Índia pode influenciar os alunos a reproduzirem este distanciamento. Neste sentido, dificuldades estéticas e educacionais se complementam sem podermos localizar precisamente suas demarcações. Em relação a isso, o ensino da Fotografia deve propor além de seu aspecto técnico, a decodificação das intencionalidades e contextos onde fotografias são produzidas; sejam

¹¹ Schellini, Marcelo. 2017. *UMM al-DUNYA Mãe do Mundo. GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia*, 2(1). <https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2017.128973>

¹² *Kolam* é um gênero de arte popular de elaborados padrões geométricos comumente desenhados na entrada das casas com farinha de arroz por mulheres do Sul da Índia.

estes contextos militares, publicitários, jornalísticos ou acadêmicos. Essa desconstrução é necessária para perscrutar seus possíveis paradoxos. No que diz respeito à fotografia de paisagem, a representação fotográfica do espaço não deve prescindir do envolvimento do fotógrafo com o lugar de sua representação. Talvez deste modo, a paisagem deixe de parecer a paisagem do lugar distante. Em busca disso, o fotógrafo não deve interessar-se pelo lugar visitável, mas sim pelo lugar habitável. A presença do fotógrafo deve ser visível de algum modo na paisagem, ainda que seja somente pressentida no *extra-campo*.

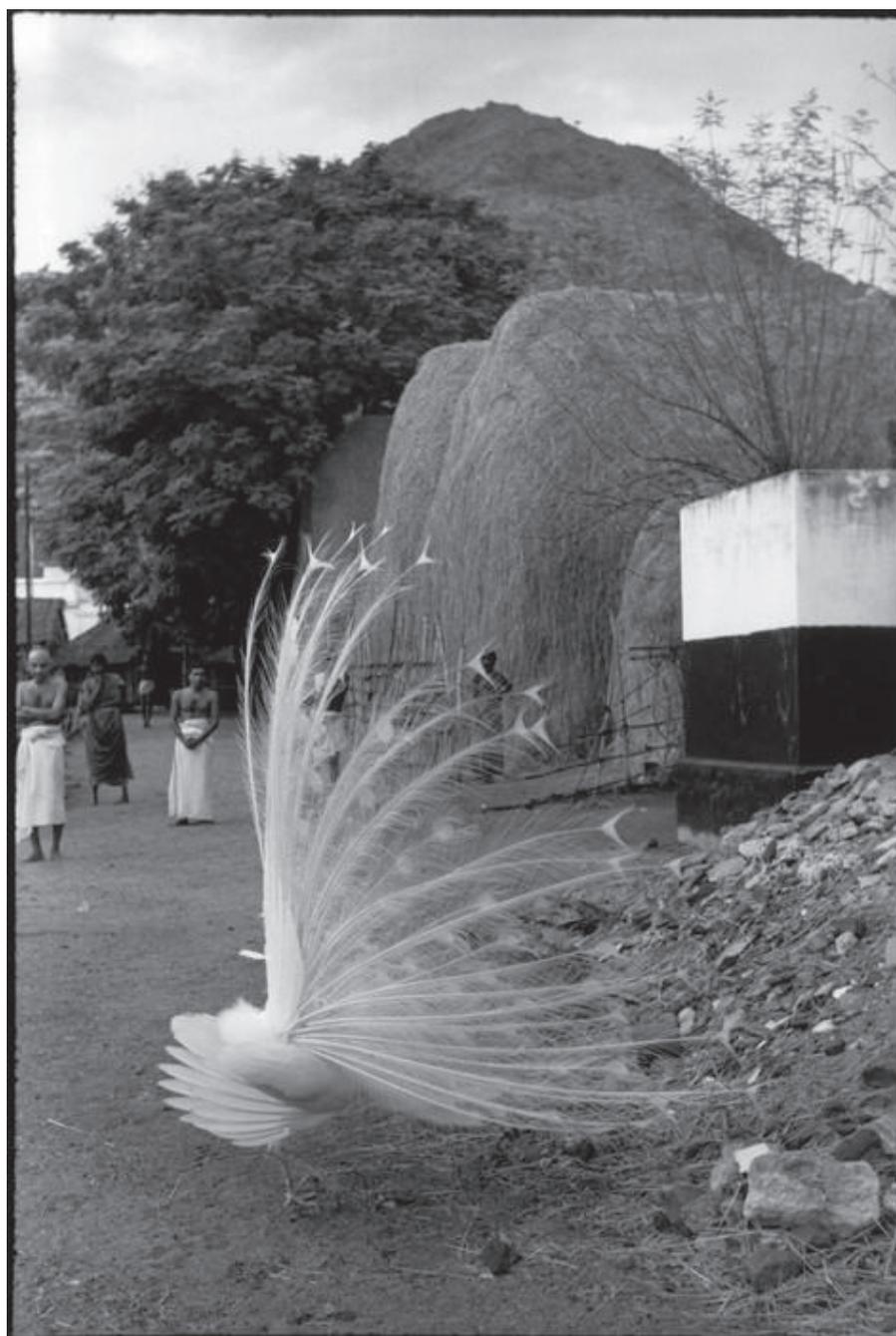
Neste momento é ainda difícil de prever a complexidade dos desafios educacionais que teremos pela frente. Com as classes presenciais suspensas devido ao surto do COVID-19, o ensino tem dependido sobretudo de plataformas online, meio que tem possibilitado a continuidade dos programas semestrais e que prevê uma reformulação significativa nas dinâmicas didáticas. Por outro lado, assim como em outras instituições e países onde o ensino das artes visuais é avaliado dentro de parâmetros do modelo acadêmico tradicional, nota-se uma contínua inadequação de certos critérios de avaliação e de desempenho curricular. Observo que adotar um critério único de avaliação para ramos do conhecimento tão distintos – como é o processo educacional artístico – pode comprometer a compreensão e o desenvolvimento de trabalhos futuros. Igualmente que, privilegiar somente a forma de escritura acadêmica tradicional como forma de legitimação e divulgação da pesquisa visual, prova ser um meio ineficaz para visualizá-la. Deste modo, os paradoxos inerentes à prática fotográfica somente serão melhor entendidos e avaliados dentro de parâmetros próprios da pesquisa artística que por meio de outros paradigmas.

EPÍLOGO

Entre as décadas de 1940 e 1950 Henri Cartier-Bresson fotografou o Tamil Nadu. Em uma das fotografias mais conhecidas deste ensaio, identificamos a figura de um pavão. Embora a fotografia seja P&B é possível perceber que o pavão é um raro exemplo da espécie que possui plumagens brancas. Atualmente no site da Magnum essa fotografia acompanha a seguinte legenda: “ÍNDIA. Tamil Nadu. Tiruvannamalai. 1950. While Sri Ramana Maharshi is dying in his last incarnation, and thus becoming a god, his favorite peacock (the gift of a rajah) strolls the ground of his last earthly home”¹³. Parece interessante que esta fotografia propõe representar o *extra-campo* de um outro evento, ocorrido simultaneamente.

13 Cartier-Bresson, Henri. 1950. *Peacock*. Magnum Website. <https://pro.magnumphotos.com/image/PAR46305.html>

Como o ato de ver não acontece isoladamente, a nossa percepção estabelece relações espaciais e temporais dentro e fora do campo de visão. Assim como existe o desejo de entender e traduzir a paisagem, se torna necessário também decodificar os inúmeros contextos de suas representações. Com a intuição de que a viagem proposta aqui não é somente a do deslocamento espacial, pesquisar a paisagem tem implicado percorrer suas representações para observar que a melhor resposta para uma imagem, é uma outra imagem.



Neste périplo, balizado pelo encontro com uma nova percepção da cor – presente no prolixo universo visual do Tamil Nadu – tenho me orientado pelo tratamento da cor presente no gênero de pinturas miniaturas Indo-Islâmicas. Entre os artistas deste gênero de pintura: Ustad (Mestre) Mansur que no início do século XVII – segundo registros de época – atingiu a excelência sobre a representação pictórica dos elementos naturais (fauna e flora) da paisagem. Honrado pelo imperador da dinastia mughal Jahangir com o título de *Nadir al-Asr* – “Maravilha da Época” – é a ele atribuída a autoria da preciosa pintura em aquarela “Pavões”, onde é possível ver a perfeição das plumas do pássaro equilibrando-se com os contornos dos elementos florais da minuciosa e descritiva paisagem.



O pavão é um dos símbolos nacionais da Índia. Sua figura mítica aparece na iconografia religiosa dravidiana inúmeras vezes ao lado de Murugan, jovem de rosto esplêndido que é a deidade da guerra. O pavão é sua montaria bélica e ao mesmo tempo celestial. Montado nele, Murugan está preparado para a vitória. A figura do pavão é também frequentemente encontrada nas pinturas populares de caminhões. Nas boleias e carrocerias, sua imagem tem mais que uma função decorativa. É o pavão a força e a tração que transporta as cargas de um país que parece estar vinte quatro horas em construção. Nos canteiros de obras, na poeira de estradas infundas, é ele que cumpre a tarefa de abastecer e auxiliar na construção de uma das maiores populações do planeta. E ainda assim, o pavão é uma criatura delicada.

Gostaria ainda de acrescentar que não é difícil fazer uma “bela fotografia” de paisagem. Porém, assim como a beleza do pavão tem uma função natural, a fotografia de paisagem deve ser um estudo para entender melhor o meio em que vivemos. A plumagem do pavão, a exuberância de suas cores, assim como outros elementos naturais, não são de uma beleza desproposital. Enquanto que a paisagem de natureza em sua boa parte faz-me pensar: *Ver ao vivo é muito mais bonito*. Neste sentido, a percepção do fotógrafo não deve limitar o enquadramento a cenários idealizados; ao contrário, a câmera deve sondar a paisagem e o fotógrafo deve ser capaz de apreender sua complexidade, suas inúmeras camadas, seus paradoxos. Seguindo esse preceito, o fotógrafo fará uso do dispositivo óptico como um instrumento de imersão no espaço – na paisagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Al-Biruni, Abu Rayhan. (Trad. Edward C. Sachau). 1910. *Alberuni'S India: An Account of the Religion, Philosophy, Literature, Geography, Chronology, Astronomy, Customs, Laws and Astrology of India About A.D. 1030*. Edinburgh: Ballantyne, Hanson & Co.
- Banerjee, Sandeep. 2014. *"Not Altogether Unpicturesque": Samuel Bourne and the Landscaping of the Victorian Himalaya*. Cambridge: University Press. Cambridge.
- Cartier-Bresson, Henri. 2018. *The Decisive Moment* (3rd Ed.). Göttingen: Steidl.
- Cartier-Bresson, Henri. 2017. *Interviews and Conversations 1951 - 1998*. New York: Aperture.
- Chaudhary, Zahid R. 2018. *On finitude: Life and Death under Neoliberalism*. Amsterdam: Schilt Publishing. <http://dx.doi.org/10.17613/pbkt-1s70>
- Eaton, Natasha. 2013. *Colour, Art and Empire: Visual culture and the nomadism of representation*. New York: I.B. Tauris.
- Eaton, Natasha. 2014. Swadeshi Color: Artistic Production and Indian Nationalism, ca. 1905–ca. 1947. *The Art Bulletin*, 95:4, 623–641. DOI:10.1080/00043079.2013.10786096
- Guy, John, and Jorrit Britschgi. 2011. *Wonder of the Age: Master Painters of India 1100–1900*. Exh. cat. New York: The Metropolitan Museum of Art.

- Kaimal, Padma. 2011. *Color and Sculpture in South Asia: Notes in the History of Art*, Vol. 30, No. 3, SPECIAL ISSUE: SUPERFICIAL? APPROACHES TO PAINTED SCULPTURE (Spring 2011), pp. 33-39. Chicago: University of Chicago Press.
- Nagar, Kshitj. 2016. *World's Oldest Working Photo Studio Shuts Down After Long Legal Battle*. Petapixel, 18/06/2018. <https://petapixel.com/2016/06/18/worlds-oldest-working-photo-studio-shuts-long-legal-battle/>
- Newhall, Beaumont. 1982 [1937]. *The History of Photography: From 1839 to the present* (5th ed.). New York: Museum of Modern Art.
- Pinney, Christopher. 2008. *The Coming of Photography in India*. London: The British Library.
- Rosenblum, Naomi. 1984. *A World History of Photography*. New York: Abbeville.
- Schellini, Marcelo. 2017. UMM al-DUNYA Mãe do Mundo. *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia*, 2(1). <https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2017.128973>
- Singh, Raghubir. 2003. *The Ganges*. London: Thames & Hudson.
- Singh, Raghubir. 2006. *River of Colour: The India of Raghubir Singh* (2nd ed.). London: Phaidon Press.
- Sreedhar Pillai. 2019. *As Tamil releases for 2019 fall below norm of 200-mark, a look at factors that led to declining numbers*. Firstpost, 25/11/2019. <https://www.firstpost.com/entertainment/as-tamil-releases-for-2019-fall-below-norm-of-200-mark-a-look-at-factors-that-led-to-declining-numbers-7693251.html>
- Vellore Institute of Technology. 2020. *Self Study Report for 4th Cycle of Accreditation*. Submitted to the National Assessment and Accreditation Council.: Bangalore.
- Westerbeck, Colin e Sarah Greenough, Joel Snyder, David Travis. 1989. *On the Art of Fixing a Shadow: One Hundred and Fifty Years of Photography*. Los Angeles: Library of Congress.

REFERÊNCIAS VISUAIS



Linnaeus Tripe.

Em Victoria and Albert Museum Website.
<https://www.vam.ac.uk/articles/linnaeus-tripe-working-methods>



Samuel Bourne.

Em Pinney, Christopher. 2008. *The Coming of Photography in India*. London: The British Library.



Samuel Bourne.

Em Banerjee, Sandeep. 2014. "Not Altogether Unpicturesque": Samuel Bourne and the Landscaping of the Victorian Himalaya. Cambridge. Cambridge: University Press. Cambridge.



Raghubir Singh.

Em Westerbeck, Colin. 1989. *On the Art of Fixing a Shadow: One Hundred and Fifty Years of Photography*. Los Angeles: Library of Congress.



Raghubir Singh.

Em Singh, Raghubir. 2006. *River of Colour: The India of Raghubir Singh* (2nd ed.). London: Phaidon Press.



HURA, Sohrab.

Em Magnum Website
<https://creative.magnumphotos.com/photographers/sohrab-hura/>



HURA, Sohrab.

Em Magnum Website
<https://creative.magnumphotos.com/photographers/sohrab-hura/>



Henri Cartier-Bresson.

Em Magnum Website
<https://pro.magnumphotos.com/image/PAR46305.html>



Mansur.

Em Guy, John, and Jorrit Britschgi. 2011. Wonder of the Age: Master Painters of India 1100–1900. Exh. cat. New York: The Metropolitan Museum of Art.

RESUMO

Este ensaio apresenta imagens e textos que relatam o encontro com a paisagem contemporânea do Tamil Nadu, sul da Índia. No início de janeiro de dois mil e vinte, em decorrência de uma experiência educacional em uma instituição acadêmica indiana, iniciei a pesquisa visual que considera a fotografia de paisagem um procedimento de imersão no espaço para refletir sobre o território e suas representações. Em seus desdobramentos – uma vez que a paisagem revela-se como um espaço de interação – o gênero da fotografia de paisagem justapõe complexas relações que vão além de uma simples transcrição da natureza; expandindo a ideia de paisagem sobretudo por meio da transformação provocada por seus habitantes, a presença do observador, o *extra-campo* e suas inúmeras representações históricas.

PALAVRAS CHAVE

Fotografia;
Paisagem;
Ensaio; Cor;
Pós-colonialismo.

ABSTRACT

This essay presents images and texts that depict the contemporary landscape of Tamil Nadu, Southern India. In early January of 2020, as a result of an educational experience at an Indian academic institute, I conducted a visual research by which I deemed landscape photography an immersion procedure in space to reflect on the territory and its representations. During its development, once the landscape reveals itself as a space for interaction, the genre of landscape photography juxtaposes complex relationships that go beyond a simple transcription of nature. It expands the idea of landscape mainly through the transformation caused by its inhabitants, the presence of the observer, the *off-camera* and its historical representations.

KEYWORDS

Photography;
Landscape;
Essay; Colour;
Post-colonialism.

MARCELO SCHELLINI é Doutor em Poéticas Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), Mestre em Estudos de Cultura Visual pela Universidade de Barcelona, Espanha e Bacharel em Fotografia pelo Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial de São Paulo (Senac-SP). Em 2015, com incentivo da Bolsa Sanduíche Capes, estudou um ano no Egito, frequentando a Universidade Al-Azhar e cursos de caligrafia islâmica. Seu trabalho autoral se desenvolve em rumo da descoberta de uma cartografia subjetiva do mundo, deliberadamente em busca de atravessar fronteiras territoriais e de linguagem. Atualmente é professor de fotografia e desenho gráfico no Vellore Institute of Technology, na Índia. E-mail: marcelo.schellini@vit.ac.in

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 11/11/2020
Aprovado: 07/12/2020