

ANDUJAR E A CAPTURA DO CORPO

ANDUJAR AND BODY CAPTURE

Sabrina Alvernaz Silva Cabral¹
Sergio Luiz Rodrigues Medeiros²

Resumo: Este artigo tem por objetivo discutir o trabalho fotográfico de Claudia Andujar a respeito do povo Yanomami no Brasil. Sua série “Marcados”, imaginada a partir de Gilles Deleuze e Georges Didi-Huberman, busca, pelo enquadramento fotográfico, a definição nos traços, ao mesmo tempo que provoca a (co)presença de temporalidades heterogêneas fazendo confluír reflexões sobre a memória e o anacronismo. Em “Marcados”, números abrem discussão sobre nomeação e relações de poder. A série “O invisível”, por sua vez, abre ocasião para se pensar imageticamente o xamanismo, como entendido por Eduardo Viveiros de Castro. Ao forjar o movimento em uma fotografia estática, Andujar opta por um jogo de luz-sombra que dá a ver a multiplicação dos traços que culmina em uma leitura do transe xamânico pela ótica do pulsante e do desconhecido.

Palavras-chave: fotografia, memória, xamanismo.

Abstract: This article aims to discuss Claudia Andujar’s photographic work on the Yanomami people in Brazil. The series “Marcados” of Andujar, as approached by Gilles Deleuze and Georges Didi-Huberman, not only seeks, by means of a photographic framework, the definition in the traces, but also provokes the co-presence of heterogeneous temporalities, bringing together reflections on both memory and anachronism. In “Marcados”, numbers open discussion about naming and power relations. The series “O invisível”, in turn, yields a reflection of shamanism through images, as viewed by Eduardo Viveiros de Castro. By forging the movement in a static photograph, Andujar opts for an interplay of light-shadow that shows the multiplication of the traces that will culminate in a reading of the shamanic trance by the optics of the pulsating and the unknown.

Keywords: photography, memory, shamanism.

1 Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e bolsista Capes: <sabrinaalvernaz@yahoo.com.br>.

2 Professor Titular do Departamento de Língua e Literatura Vernáculas (UFSC) e pesquisador do CNPq: <medeirosrodriguessergio@gmail.com>.

INTRODUÇÃO

Seguindo o clássico direcionamento dos estudos sobre fotografia de Roland Barthes (1980, p. 26), em “A câmara clara”, encontramos o desejo do *spectator*, que da fotografia inferirá uma “ferida”, e não uma questão ou um tema. Daí surge o privilégio do *punctum* que, numa fotografia, age enquanto acaso que *punge* e ao mesmo tempo mortifica e fere, num movimento contrário ao do *studium* que se atém na técnica. Ao primeiro movimento objetivamos nos filiar nesta leitura.

Como reafirmação do distanciamento do *studium* quanto aos seus interesses, Barthes (1980, p. 15) ressuscitará Ferdinand Saussure (por contraponto) ao afirmar que a fotografia gostaria de ser “tão gorda, tão segura, tão nobre quanto um signo”, mas que permanecerá inclassificável, privada de um princípio de marcação – “seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos” (BARTHES, 1980, p. 15). Ora o que está em questão parece-nos uma crítica ao estruturalismo (linguístico ou semiótico) que dava a cada significante, pelo menos, um significado, lógico e resgatável universalmente. E, por consequência, a expectativa de uma equivalência, correlação do “significante fotográfico” com explicações históricas, periódicas ou regionais. Diz Barthes: “eu persistia; outra voz, a mais forte, leva-me a negar o comentário sociológico; diante de certas fotos, eu me desejava selvagem, sem cultura” (p. 16). Eis a voz que aqui também se faz ressoar na medida em que buscamos aquilo que *age* e *punge* em uma fotografia, mais do que o que ela representa. Nesse viés, as reflexões de Georges Didi-Huberman, Davi Kopenawa, Bruce Albert e Eduardo Viveiros de Castro trarão importantes contribuições para pensar o trabalho da fotógrafa Claudia Andujar a respeito dos Yanomami do Brasil, abrindo ocasião para discutir a “co-presença de temporalidades heterogêneas” na série “Marcados” e o movimento na fotografia, atrelado ao xamanismo na série “O invisível”.

A MARCA

Pode uma fotografia guardar distintas temporalidades? Poderia excitar o invisível a partir do visível? Operar inevitavelmente por meio da montagem? Andujar, que inicia seu trabalho fotográfico com os Yanomami na década de 1970, provoca camadas de temporalidades e ritmos distintos, consegue também borrar fronteiras entre a antropologia,

a fotografia, a história e as artes visuais, porque opera desviando-se do registro. Sua fotografia não nos parece alçar uma linha histórica linear e cronológica entre exploradores e oprimidos, porque problematiza o tempo. Ali também não se vê a fabricação do exotismo, prática recorrentemente encontrada em certa tradição do olhar ocidental para o que não lhe pertence.

Em entrevista ao professor Paulo Boni, Andujar (2010, p. 273) chama atenção para o fato de que sempre buscou entender a si mesma ao fotografar os Yanomami – a busca é externa e também interna, pontuava. Quando chegou ao Brasil, o português não lhe era familiar, bem como a língua yanomami, por isso, dedicou-se em falar por meio das imagens. Pôr esse povo em lentes é também para ela um movimento de escuta. Escutar outra imaginação conceitual que resiste e insiste.

Na série “Marcados”,³ toma corpo um processo deleuziano, que se distancia da lógica da filiação para se agarrar à potência da aliança entre a lente de Andujar e o povo que se lhe abria, entre as vivências da Segunda Guerra Mundial e as constantes dizimações pelas quais passou o povo Yanomami. A aliança vai sendo construída de forma que não são os laços sanguíneos que permitem que Andujar viva na intensidade o modo de vida Yanomami, mas sim a identificação, que vai se dando em contatos rizomáticos.

O massacre da família paterna de Andujar pelo nazismo obriga que a fotógrafa mude seu nome (Claudine Haas), migre e, assim, se desterritorialize para sobreviver. Ao abandonar um nome próprio, sua pátria e um nacionalismo (aqui entendido como máquina de fabricações de lugares comuns), ela encontra outro universo em que os indivíduos não possuem nomes próprios (pelo menos, não de acordo com a lógica ocidental) e vivem constantemente ameaçados por um governo que

³ “O trabalho é composto por uma série de fotos de Yanomami realizadas entre 1981 e 1983, por ocasião da viagem de um grupo de trabalho que contou com a presença de Cláudia Andujar, dos médicos Dr. Rubens Brando e Dr. Francisco Pascalichio. O objetivo era fazer um levantamento da situação e da saúde de todos os grupos em contato com o branco, além de coletar dados para a futura demarcação de seu território – tarefa que tinha como exigência inicial, evidentemente, a identificação de toda a população visada. Como os Yanomami não têm nome próprio, adotou-se o método consagrado desde o século XIX para a identificação dos chamados povos selvagens: uma fotografia com um número preso ao corpo” (SENRA, 2009, [s.p.]).

desloca suas terras e promete o progresso metonimizado, por exemplo, na Perimetral Norte.⁴

Se a redeterritorialização se dá a ver em Andujar, o movimento se duplica em sua obra. Aquelas fotografias feitas, inicialmente, para caberem numa ficha catalográfica, num quadro 3x4, também se redeterritorializam para ocupar as paredes da Galeria Vermelho em São Paulo, do Instituto Moreira Sales (2019), Rio de Janeiro, e do Parque Inhotim (Exposição Permanente), Minas Gerais.

Ao afirmar que a dinâmica de nomeação do indivíduo pelos Yanomami passa por outra percepção do que é nomear, queremos destacar outra epistemologia com relação às funções que os nomes próprios podem assumir. Convocamos, aqui, as descrições de Davi Kopenawa postas em *A queda do céu*, publicado em 2015 em coautoria com Bruce Albert:

Antes de os brancos aparecerem na floresta, distribuindo seus nomes a esmo, tínhamos os apelidos que nos davam nossos familiares. Porém, entre nós, não são nem as mães nem os pais que dão nome às crianças. Estes só se dirigem a seus filhos pequenos com o termo “öse!” [filho/filha], os quais chamam ambos de “napa!” [mãe]. Mais tarde, quando crescerem, chamarão ao pai de outro modo: “hwapa!” [pai]. São os membros da família, tios, tias ou avós, que atribuem o apelido à criança. Em seguida, as outras pessoas da casa que o escutam começam a usá-lo. Depois, a criança cresce com esse apelido e aos poucos ele se espalha de casa em casa. Quando se torna adulta, o nome acaba ficando associado a ela. Assim, chamaram a um dos irmãos de minha mulher de *Wari*, porque quando era pequeno resolveu plantar de brincadeira uma árvore *wari mahi* atrás de sua casa. Minha mulher foi apelidada *Rãsi*, “Doentia”, pois ficava enferma a maior parte do tempo. Outros de nós se chamam Mioti, “Dorminhoco”, Mamoki prei, “Olhos grandes”, ou Nakitao, “Fala alto” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 70).

Os nomes próprios, para os Yanomami, estão intrinsecamente ligados a alguma característica peculiar do indivíduo, essa percebida

4 Mais a esse respeito, ver: “Projetada para entrecortar as fronteiras setentrionais do Brasil, a rodovia BR-210 (Perimetral Norte) teve sua construção iniciada durante o governo militar, o qual almejava construir um sistema de comunicação e de transporte, atingindo as porções territoriais desconectadas do sistema viário nacional. Nesse aspecto, várias partes do território brasileiro não possuíam acesso terrestre, principalmente as fronteiras setentrionais. Em contrapartida, o Estado projetava e iniciava a construção de diversas rodovias que, juntas, se constituiriam num sistema viário que articularia as fronteiras e as demais partes do território, apesar de não inteiramente concluído” (OLIVEIRA NETO, 2015, p. 123). O que nos faz recordar da bifurcação denunciada por Didi-Huberman (2015, p. 116): “da mesma forma que cada objeto de cultura deve ser pensado em sua bifurcação de ‘objeto de barbárie’, cada progresso histórico deverá ser pensado em sua bifurcação de ‘catástrofe’”.

pelos outros e alçada como própria para se nomear. O uso, entretanto, desse nome não deve ser feito em sua presença por se tratar de uma ofensa.

Contudo, na idade adulta, gente de longe, por maldade, às vezes acrescenta outros apelidos aos da infância. Mas essas são palavras muito feias. Fazem isso só para maltratar as pessoas que designam, pois entre nós é um insulto pronunciar o nome de alguém em sua presença ou diante dos seus. Assim é. Não gostamos de ouvir nosso nome, nem mesmo nosso apelido de criança. Isso nos deixa furiosos de verdade. E se alguém o pronunciar em voz alta, vingamo-nos em seguida, fazendo o mesmo. E assim que trocamos insultos, expondo nossos nomes aos ouvidos de todos. De modo que aceitamos ter nomes, contanto que fiquem longe de nós. São os outros que os usam, sem que saibamos (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 71).

Diante de um contexto em que predominava a ausência de nomes próprios, recorreu-se à numeração presa ao corpo para que se pudesse catalogar. Andujar, sobre seu trabalho, afirma que enquanto os judeus foram marcados pra morrer, os Yanomami foram marcados para viver. Apesar de aproximar o movimento de vacinação e, em último caso, o de fotografia como postos para “salvar”, porque pertencentes a uma preocupação em diminuir as mortes pela epidemia de sarampo, é inevitável a denúncia do encontro desastroso. Os números causam desconforto, incomodam, na medida em que paralelamente são os criminosos que carregam um número em uma foto, são os animais que são marcados na pele para indicar a quem pertencem. O curta-metragem realizado pelo Vídeo nas Aldeias em 2008, *Já me transformei em imagem*, de Zezinho Yube, denuncia o relato de um ancião Hunikui, que mostra em seu braço as cicatrizes da época em que esteve nos cativeiros de seringais, quando havia a prática de marcar os indígenas como se fossem gado.

Como paralisar a inexorabilidade da interpretação? Como não se render à obrigatoriedade da leitura? As fotografias de Andujar possuem um rigor não amenizado, uma severidade que não cala. Como parar diante de “Marcados” e ater-se apenas à descrição histórica e à contabilização de um povo? O imperativo “interprete” pulsa. É por esse viés que podemos afirmar que diante da fotografia de Andujar podemos entrever distintos povos indígenas, mas não só. Enxergamos também a maneira como o governo brasileiro, ao se aproximar de outro modo de vida, age. Leva a vacina, mas exatamente porque levou a doença (com o asfalto da década de 1970, chegaram também o sarampo e a necessidade da vacina).

Como se sabe, a fotografia de identificação remeterá, em alguma medida, à *praxe* policial e à médica, que se fundamentam no controle da população, na demarcação do criminoso⁵ e também do louco. O trabalho de Andujar se distancia desses percursos na medida em que consegue estabelecer uma crítica paradoxal: marca, registra, mas extrapola, porque consegue desdobrar-se sobre si e questionar os contatos que tendem a ver o outro como passível de sofrer o processo de civilização.

A poética de Andujar criaria uma espécie de “nome próprio” para os fotografados, singularizando-os não apenas pela numeração, mas, sobretudo, pela forma sensível com que capta rostos e expressões, trejeitos e forças. Na mesma medida em que retrata um povo ameríndio, exibe também o governo brasileiro e suas políticas, muito menos redentoras do que se dizem ser; mostra, ainda, a pequenez do sujeito (ou o assujeitamento do indivíduo) frente ao Estado, que ora vacina, ora mata. Marcados não apenas com números.

O enquadramento, nessa série “Marcados”, por vezes, é alargado para mostrar o corpo inteiro ou uma mão intrusa da mãe que segura a filha triste; por vezes, o foco é feito para destacar o rosto (Figura 1). O que parece sobressair, em todos os casos, é a potência dos olhos. Algo já há muito tempo notado como elemento a se distinguir quanto à perspicácia que o artista possui (ou não) em capturá-los.

5 A esse respeito ver o artigo de Stella Senra (2009, [s.p.]): “A combinação da foto criminal com os dados antropomórficos, proposta pelo Chefe de Polícia de Paris André Bertillon, está na origem dos atuais sistemas de identificação: o detido devia ser fotografado de frente e de perfil e a foto devia ser acompanhada de certas medidas, como as do crânio e da face. Foi nesse período da história da fotografia, em que só os dois extremos da sociedade eram fotografados – os ricos e os criminosos –, que se constituiu uma estética apropriada para cada um desses dois segmentos: os ricos deviam aparecer em meio a uma profusão de símbolos de poder (cortinados, colunas, mesas, cadeiras decoradas); seu olhar não podia se dirigir à câmera, mas devia contemplar a distância, num gesto de elevação; e seu corpo tinha de ser tomado por inteiro. A foto policial e judiciária, por sua vez, buscava sublinhar a “nudez social” do futuro delinquente, despojando-o de toda a encenação que acrescentava valor ao retrato burguês. Fotografava-se sem fundo, ou com um painel preto ou branco, a meio corpo ou pelo busto”.



Figura 1: Fotografia da série “Marcados” (1981-1983), de Cláudia Andujar.

Fonte: Andujar (2009).

Em trecho de 1931, captado por Benjamin em seu livro de fragmentos ou de crônicas parisienses, encontramos uma preocupação em obter novas maneiras de fotografar e, mais do que isso, uma nova função desse modo de fotografar, quando se comentava em Berlim sobre o advento de novos equipamentos e se conjecturava os ganhos de uma futura inovação tecnológica, capaz de sintetizar os rostos.

Contudo, seria certamente um grande erro dizer que os novos aparelhos são piores que os antigos. Talvez ainda falte neles algo que será descoberto amanhã, ou talvez seja possível fazer com eles algo mais do que fotografar rostos. E, quem sabe, ainda rostos? Eles não mais sintetizam os rostos – mas seria isto necessário? Talvez exista uma maneira de fotografar, que se tomou possível graças aos aparelhos mais novos, que decomponha os rostos? Mas esta maneira... não será certamente encontrada sem que se encontre igualmente uma nova função desse modo de fotografar (BRECHT, *Versuche 8-10*, 1931, p. 280 – “Der Dreigroschenprozeß” [O processo dos três vinténs] – *apud* BENJAMIN, 2006, p. 726).

Que algo a mais é possível ser feito ao se fotografarem rostos? A essa pergunta Andujar parece responder com seu trabalho. Essas fotografias anunciam distintas temporalidades, denunciam um futuro e um passado que não para de passar. É nesse viés que podemos dialogar com a concepção de George Didi-Huberman (2015), na qual estar diante da imagem é estar

em frente ao tempo.⁶ Uma imagem nunca para de reconfigurar o presente por mais antiga que seja, concomitantemente, o passado nunca cessa de se reconfigurar por mais contemporânea que seja uma imagem. Ela possui uma semente da duração e do futuro, pois é a que sobreviverá, enquanto quem a olha está de passagem (p. 16). O século da Alemanha nazista também é naquelas fotos re(des)territorializado, emerge enquanto fuga e enquanto sombra. O passado da fotógrafa se atualiza assim como o passado colonial brasileiro. A história é posta como construção, o passado, como memória, mais do que fato histórico.⁷

O anacronismo, como nos ensinam Didi-Huberman e Walter Benjamin, permite que a memória não seja uma instância que retém, porém, em outro sentido, uma instância que perde, porque a memória não será aquela que acumula e aquela que sabe por inteiro a respeito de algo, mas a que joga e a que cria.

Desde os primórdios, a fotografia era comumente associada à lembrança, à construção da memória. Benjamin, em *Passagens*, destacou: “A humanidade também inventou, em sua errância noturna, isto é, no século XIX, um *símbolo da lembrança*; ela inventou o que parecera impossível; ela inventou um *espelho que se lembra*. Ela inventou a fotografia” (BENJAMIN, 2006, p. 728, grifo nosso).

Há uma diferença, entretanto, entre perceber a memória como algo estático, fechado e evidente, que pode ser recolhido como se pega uma uva do cacho, porque está dada e apta para produzir história, e, num outro sentido, percebê-la como aberta e inquieta, movente e (re)criadora de sentidos.

Um trabalho crítico da memória vem a compor, nos termos benjaminianos e didi-hubermanianos, uma imagem dialética, esta vista como negação e superação ao mesmo tempo uma “síntese não tautológica” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 180).

6 “Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo. Mas que tipo de tempo? De que plasticidades e fraturas, de que ritmos e embates do tempo poderia se tratar nessa abertura da imagem?” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 15).

7 A “revolução copérnica” da história consistirá, para Benjamin, em passar do ponto de vista do *passado como fato objetivo ao do passado como fato de memória*, isto é, como fato em movimento, fato psíquico e material. A radical novidade dessa noção – e dessa prática – da história é que ela parte não dos próprios fatos passados, essa ilusão teórica, mas do movimento que os relembra e os constrói no saber presente do historiador. Não há história sem teoria da memória (BENJAMIN, 2006, p. 116).

De um lado, a imagem dialética produz ela mesma uma *leitura crítica de seu próprio presente, na conflagração que ela produz com seu Pretérito* (que não é portanto simplesmente sua “ fonte” temporal, sua esfera de “influência” histórica). Produz uma leitura crítica, portanto um efeito de “recognoscibilidade” [Erkennbarkeit], em seu movimento de choque, no qual Benjamin via “a verdade carregada de tempo até explodir”. Mas essa leitura, porque explosiva, portanto fascinante, permanece ela mesma ilegível e “inexprimível” enquanto não se confrontar com seu próprio destino, sob a figura de uma outra modalidade histórica que a colocará como diferença (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 183).

Essa reflexão nos auxilia a ler a fotografia de Andujar. A série “Marcados” critica seu presente por tornar visível um povo que é sujeitado pela sociedade. O trabalho de Andujar convoca e também provoca um passado, atualizando-o – e não necessariamente enxergando-o como origem –, desfiando a linha do tempo cronológico em favor de uma historicidade menos positivista, mais acidental e sintomática.

Didi-Huberman, a partir do Pano de Fra Angélico, em “Diante da imagem”, inicia um elogio ao anacronismo – este, que por muitos é visto como o pecado original, é ali a fonte de conhecimento, porque *dele não se pode escapar*,⁸ porque dele emerge *algo de exuberante e complexo*.⁹ “Se ‘cada época fabrica mentalmente seu universo’, como o historiador poderia sair totalmente de seu ‘universo mental’ e pensar com uma única ‘ferramenta’ de épocas terminadas?” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 34). Essa pergunta coloca, então, um questionamento que faz surgir um conflito: não é possível analisar o passado com categorias do passado, como quer pressupor a história que renega o anacronismo. Estarão continuamente o historiador, o crítico, o pesquisador, o fotógrafo voltando ao passado pelo presente de seus atos de conhecimento.

A possibilidade de ver as manchas de Fra Angélico revela “uma extraordinária *montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos*” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 23, grifo nosso), desestabilizando radicalmente noções de estilo e de época, na medida em que o espanto *diante do pano* dá a ver um tempo impuro e complexo,

8 A esse respeito ver: “os contemporâneos, com frequência, se compreendem menos do que indivíduos separados no tempo: o anacronismo atravessa todas as contemporaneidades. A concordância dos tempos – quase – não existe” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 21).

9 “Mais vale reconhecer como valiosa a *necessidade do anacronismo*: ela parece interna aos próprios objetos – as imagens – dos quais tentamos fazer a história. O anacronismo seria, assim, numa primeira aproximação, um modo temporal de exprimir a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 22)

uma negação da história hierárquica e linear. O autor já esclarece que Fra Angélico não é o ancestral da *action painting*, nem o precursor de Pollock, nem seria oportuno ler os pigmentos como “expressionismo abstrato”. Entretanto, o historiador e o crítico de arte não resolvem isso facilmente, “pois subsiste o paradoxo, o *mal-estar no método*: é que a emergência do *objeto histórico*, como tal, não terá sido o fruto de uma *abordagem histórica* comum – factual, contextual ou eucrônica –, mas de um *momento anacrônico*, quase aberrante, alguma coisa como um sintoma, no saber histórico” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 27, grifos nossos).

O teórico francês nega, dessa forma, a percepção positivista do tempo que o reduz simplesmente ao da história e questiona o tratamento das imagens como simples documentos, na medida em que esses modos de ver negam a perversidade das imagens bem como sua complexidade (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 30). É nesse sentido que Didi-Huberman se junta a Aby Warburg,¹⁰ Walter Benjamin¹¹ e a Deleuze,¹² por exemplo, para repensar o *status* da cronologia regular e homogênea. Para indiciar outros caminhos de elogio ao anacronismo, visto menos como um constrangimento e mais como uma abertura, citamos: a psicanálise nasce de uma provocação deliberadamente anacrônica da mitologia e da tragédia gregas por Freud, Borges cria seus precursores.

2. O TRANSE

O que pode ser percebido no trabalho fotográfico de Andujar é um agenciamento entre saberes: a câmera que captura o corpo, o movimento, a luz. Esse corpo que guarda um modo de vida ameríndio precisava, segundo Andujar, ser fabricado por um gesto de luz e sombra que sinalizasse uma epistemologia outra. É justamente retratando o transe xamânico que podemos entrever um interessante jogo de montagem e luz.

¹⁰ O historiador de arte alemão, que dedicou grande parte de seus estudos às investigações de como a Antiguidade Clássica foi relida pelo Renascimento italiano no século XV, desenvolveu uma iconologia a partir de vestígios, estes lidos como sintomas da orientação emocional de uma sociedade. Por meio do Mnemosyne ou Atlas por imagens, Warburg colocou a imagem no centro da história e a história no centro da imagem.

¹¹ A concepção subversiva do tempo histórico de Walter Benjamin, através de sua prática da “montagem”, é outro importante diálogo para compor o pensamento de Didi-Huberman.

¹² É possível encontrar um expressivo diálogo entre Didi-Huberman e o pensamento de Deleuze, na medida em que se unem pela crítica à estrutura arbórea e hierárquica de classes ou à filiação.

Benjamin, em *Passagens*, seleciona as dificuldades descritas pelo fotógrafo Nadar, no século XIX, para obter imobilidade de modelos por dezoito minutos para dar conta do tempo de exposição à época necessária. Para contornar tal conflito, Nadar comprou manequins e os vestiu como operários para fotografar a Cidade de Paris (BENJAMIN, 2006, p. 176).

O que outrora foi visto como um empecilho à fotografia, a excessiva mobilidade dos fotografados, para Andujar, e para uma série de fotógrafos modernos, será tido como ganho, o movimento será tomado como o que dispara um *modo de imaginar*, o xamanismo. Em meio à escuridão e para dela fugir, Andujar compartilhou a dificuldade que encontrava para fotografar dentro das casas Yanomami, devido à pouca luminosidade ali existente – foi preciso, então, encontrar uma alternativa que funcionasse nesse escuro das ocas: o fundo negro, com expressivas intervenções de luz vão indicar, dentre outros conceitos, a religiosidade Yanomami.



Figura 2: Indígena Yanomami em ritual xamânico. Foto de Claudia Andujar, de 1974.

Fonte: Yanomami (2020).

Quando Andujar enquadra com sua câmera fotográfica rituais xamânicos, comumente, encontramos indicação de movimentos (Figura 2). Para criar o efeito de distorção e para obter luzes estouradas ou, ainda, criar a sensação de movimento, ela, em algumas das fotografias do livro *Yanomami* (ANDUJAR, 1998), usava vaselina na objetiva e excessivamente

a velocidade baixa.¹³ A fixidez da fotografia parece ser, então, rompida. Porque predomina o movimento acionado pela luz, pelo borrado, pelo apagamento das linhas fixas.

Enquanto na série “Marcados”, o que se repete é a nitidez do rosto, em última instância, do corpo dos indígenas, primeiramente visando a um processo de identificação e, em seguida, extrapolando essa margem para fazer ver distintas temporalidades, aqui, a partir das fotografias do livro *Yanomami*, predomina a indefinição dos traços e sua duplicação. Porque, nessa lógica, ocultar ou explorar o invisível mostra mais do que o definido e o claro. O semblante se revela na medida em que se oculta.

Eduardo Viveiros de Castro (2002), sobre o xamanismo Yawalapíti, descreve que tanto o doente em delírio ou o homem no mito, como o xamã em transe passam por processos de metamorfoses (“formam-se em *apapalutápa*”).¹⁴ A cura xamânica pressupõe uma metamorfose, na medida em que o xamã especializado, o *yakátshö*, conversará com espíritos e descobrirá feitiços do mato: “a vocação xamânica é uma doença em que um espírito se manifesta, dá tabaco ao noviço e lhe ensina cantos e remédios. A metamorfose é indicada por um comportamento desordenado, cujo paradigma é correr no mato, ação típica dos xamãs em transe profundo” (p. 84).

Ao trazermos à tona a descrição do xamã Davi Kopenawa sobre sua experiência xamânica, percebemos que, na ontologia Yanomami, é também por meio do pó de *yãkoana*¹⁵ que o xamã verá os espíritos dançarem e poderá encontrar as palavras de Omama e a cura para doenças: “Eu não aprendi a pensar as coisas da floresta fixando os olhos em peles

13 Kátia Hallak Lombardi (2007), em sua dissertação *Documentário imaginário: novas potencialidades na fotografia documental contemporânea*, compara o trabalho de Andujar à primeira fase do fotógrafo Eugene Smith (1918-1978), que ficou conhecido ao fotografar a Segunda Guerra Mundial, e ao trabalho do fotógrafo Trent Parke (1971-), pelo pulsante jogo de luzes.

14 Para o povo Yawalapíti, “em geral, há duas classes de espíritos: a) os *seres-kumã*, isto é, duplos transcendentais de espécies animais e classes de objetos acessíveis à experiência ordinária; b) os *apapalutápa* dotados de nomes próprios, de correspondência mais vaga com as entidades do mundo cotidiano” (VIVEIROS DE CASTRO, 2012, p. 79).

15 *Yãkoana* é obtido pela “seiva das árvores *yãkoana hi*, que faz com que as palavras dos espíritos se revelem e se propaguem ao longe. A gente comum é surda a elas mas, quando nos tornamos xamãs, podemos ouvi-las com clareza. A *yãkoana*, como eu disse, é o alimento dos xapiri. Eles a chamam *raxa yawari u*, o mingau de pupunha da gente das águas [...] Existem várias *yãkoana*. Dentre elas, é o pó de *yãkoana haare* o mais poderoso. Se alguém o beber sem cautela, a imagem dessa *yãkoana* atingirá seu crânio com um violento golpe de machado e o jogará no chão” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 136).

de papel. Vi-as de verdade, bebendo sopro de vida de meus antigos com pó de *yãkoana*. Foi desse modo que me transmitiram também o sopro dos espíritos que agora multiplicam minhas palavras e estendem meu pensamento” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 76).¹⁶

Segundo Kopenawa e Albert (2015, p. 75), as palavras dos xamãs são muito antigas, mas voltam a serem novas sempre que dançam para um jovem xamã. Se eles pararem de responder aos espíritos, ficarão ignorantes, perderão seu pensamento. A respeito do transe xamânico, destacamos um trecho que parece sinalizar a ontologia que rege esse acontecimento:

Os modos de dançar dos espíritos são tão diversos quanto são diferentes seus cantos. Quando seguimos seus movimentos, são suas imagens que nos pegam pelo braço e nos ensinam a seguir seus passos com segurança. Se ficarmos envergonhados, com as pernas duras, eles ficam impacientes e nos repreendem: “sigam-me! Olhe! Esse é o meu modo de dançar! Preste atenção!”. E nos levam com seus movimentos, para que nossos gestos sejam tão graciosos quanto os deles. Percorrem o círculo de seu espelho, indo e vindo, com uma impressionante agilidade (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 152).

Não é por acaso que nos dois relatos, um pelo antropólogo do povo Yawalapíti, outro pelo xamã Yanomami, aparece a importância de certo “comportamento desordenado” que implica girar, correr, dançar.¹⁷ O movimento parece ser, como apontado em diversas narrativas, um constituinte intrínseco do transe xamânico. A tentativa tradutória de pôr no discurso verbal a experiência xamânica exige metáforas e comparações: “a vocação xamânica é uma doença” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 84) ou “os Xapuri descem de suas casas fincadas no peito do céu. Vêm a nós dançando sobre seus espelhos, *como imagens de televisão*. Seguem caminhos invisíveis à gente comum, delicados e luminosos *como os que os brancos chamam de eletricidade*” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 172, grifos nossos).

16 As palavras de Omama e as dos espíritos penetram em nosso pensamento com a *yãkoana* e o sonho. E assim guardamos a nossa lei dentro de nós, desde o primeiro tempo, continuando a seguir o que Omama ensinou a nossos antepassados.

17 Ainda a esse respeito: “Porém, apesar de toda a sua beleza, a dança de apresentação dos Xapuri é também apavorante. Eles evoluem em volta de nosso corpo estendido em seus espelhos e agitam imensas lâminas de metal brilhante. Ficam nos observando, julgando nossa força e nossa aparência. Quando completam o giro voltam ao seu ponto de partida, passando ao nosso lado. Então, de repente, um deles se vira e nos golpeia as costas com o gume afiado de seu enorme facão” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 152).

Como traduzir esse fenômeno em termos fotográficos? Em alguma medida, toda imagem nos coloca uma ambivalência entre o antropológico e o hermenêutico: fotografar é, simultaneamente, um ato interpretativo e um convite a se interpretar. A imagem dialética carregada de movimento, sombra e luz de Andujar sugere xamãs como seres luminescentes, dançantes, erráticos e resistentes.

Segundo Didi-Huberman (2011, p. 61), “o que ainda precisa ser levado em consideração é que a imaginação é política, bem como a política, em alguma medida, se acompanha da faculdade de imaginar”. Com esse trecho queremos repisar que insistir em uma imaginação é fazer política. Resistir-se xamã é ser um operador político de protesto. De forma análoga, a série “O invisível”, enquanto criadora de modos de organização – também de (des)montagem, de análise e contestação –, é também portadora de uma potência política.

“Xamãs como seres luminescentes” nos leva ao pequeno lampejo do vaga-lume e aos discursos políticos de Pier Paolo Pasolini, Denis Roche e Didi-Huberman. O desaparecimento dos vaga-lumes é aos olhos de Pasolini também a iminência de desaparecimento de um povo ameaçado pelo “genocídio cultural”, na medida em que o fascismo mussoliniano mais profundo tinha por alvo “os valores, as almas, as linguagens, os gestos, os corpos dos povos” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 29). A assimilação, a massificação cultural e comercial tende a jogar sob o manto da indústria cultural e do consumo todo e qualquer indivíduo, apossando-se dos corpos e dos *ethos* de povos que optam por ter outro modo de vida.¹⁸ De modo análogo, os povos indígenas a todo instante enfrentam o estreitamento de fronteiras (não somente territoriais).

Didi-Huberman (2011, p. 47) pergunta:

Mas como os vaga-lumes desapareceram ou “redesapareceram”? É somente aos nossos olhos que eles “desaparecem pura e simplesmente”. Seria bem mais justo dizer que eles “se vão”, pura e simplesmente. Que eles “desaparecem” apenas na medida em que o espectador renuncia a segui-los. Eles desaparecem de sua vista porque o espectador fica no seu lugar que não é mais o melhor lugar para vê-los.

18 A esse respeito, Davi Kopenawa e Albert (2015, p. 420) afirmam: “Nós, habitantes da floresta, só gostamos de lembrar dos homens generosos. Por isso temos poucos bens e estamos satisfeitos assim. Não queremos possuir grandes quantidades de mercadoria. Isso confundiria nossa mente. Ficaríamos como o branco”.

Queremos destacar, com isso, que, se os vagalumes desapareceram porque se renuncia a segui-los, os povos ameríndios comumente são considerados como povos em via de desaparecimento, porque desconhecidos em sua língua, em seu modo de vida e em sua ontologia. Andujar, em outro sentido, sabia qual sobrevivência queria dizer ao fotografar os Yanomami. Sugere, poética e visualmente, que se observe a resistência. Há entre os Yanomami algo de invisível, muitas vezes, desconhecido, mas pulsante e ressurgente.

Na série “O invisível”, a multiplicação e a indefinição dos traços, como atestam as Figuras 1 e 2, chamam atenção para o desconexo, distanciando-se da equivalência, da geometria equilibrada. As fotografias de Andujar que tematizam o xamanismo fazem predominar certo desvio ou perversão das normas.

Também é pela busca das coisas perdidas e transviadas e pela ressonância da imagem como experimentação que lemos a tradução xamânica feita por Andujar, que recorre ao borrado, explode a luz, enfatiza a sombra, forja o movimento na fotografia estática, numa tentativa de aproximação do xamanismo, em termos yanomamianos.

Em seu ensaio de 1931, “Pequena história da fotografia”, Benjamin (1985, pp. 97-116) se detém na trajetória do ator decadente Eugène Atget, que doava a amadores ou vendia as suas fotografias de ruas parisienses vazias, cafés taciturnos com pratos sujos e esquinas escuras a poucos centavos, como se fossem postais. Provavelmente, poucos antes de Benjamin veriam naquelas imagens um precursor do surrealismo. Mas era pela “busca das coisas perdidas e transviadas” que era possível se voltar contra “a ressonância exótica, majestosa e romântica das cidades” e contra o viés antropocêntrico que a fotografia convencional se embasava (p. 101).

O que talvez possa unir o trabalho dos fotógrafos citados por Benjamin (1985, p. 106) em seu ensaio, além do gosto pelo distanciamento do retrato humano – por meio das estruturas metálicas e o nu de Germaine Krull e a inovação pela botânica de Karl Blossfeldt –, por exemplo, é a possibilidade de a ressonância da fotografia não ser pela excitação ou pela sugestão, mas pela experimentação e pelo aprendizado.

Longe de serem fortuitas, a indefinição e a diluição do traço, a criação de luzes moventes e difusas criadas na fotografia em velocidade baixa para dar uma expressão do transe xamânico decorrem de uma noção mapeável que é, ao mesmo tempo, adimensional e carrega múltiplas camadas de sentido num movimento interpretativo da sociedade que ela quer exprimir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Man Ray, reconhecido como um dos precursores da fotografia surrealista, é um inventor de técnicas de distorções, que se desprendiam tanto de proporções quanto de luzes convencionais como a rayografia, a superposição e a solarização. A fotografia *Criação de pó* (1920), que nasce da perda de escala dos detritos acumulados na parte inferior do *Grande vidro* de Marcel Duchamp é um exemplo indicial. Man Ray (1963, pp. 90-91) assim descreve sua experiência: “Ao olhar a obra de cima para baixo, enquanto focava a câmera, ela se assemelhou a uma estranha paisagem vista por um pássaro. Estava empoeirada e havia pedaços de lenço de papel e chumaços de algodão que tinham sido usados para limpar as partes concluídas, tornando-a mais misteriosa”. A fraca luminosidade do local o obrigou a abrir o diafragma ao máximo e a ampliar a profundidade de campo, forjando a sensação de que aquele vestígio se assemelhava a arquiteturas ininteligíveis.

A lembrança do fotógrafo surrealista aqui é oportuna na medida em que nos provoca a dialogar com formas de (re)invenção a partir da câmera. Se, por meio da quebra de proporção, Man Ray forja um real mais ligado ao sonho e à digressão, Andujar se interessa em exprimir um povo ameríndio, ora provocando leituras a partir da numeração em substituição à nomeação, ora gerando pela indefinição ou duplicação de traços a sugestão do xamanismo na fotografia.

REFERÊNCIAS

- ANDUJAR, Claudia. *Yanomami: a casa, a floresta, o invisível*. São Paulo: DMB, 1998.
- ANDUJAR, Claudia. *Marcados: Claudia Andujar*. São Paulo: Cosac Naify, 2009a.
- ANDUJAR, Claudia. *Marcados* [série]. 1981-1983. 1 fotografia, matriz-negativo. Coleção da artista.
- ANDUJAR, Claudia. *Marcados: Claudia Andujar*. São Paulo: Cosac Naify, 2009b.
- ANDUJAR, Claudia. [Entrevista a Paulo Boni]. *Discursos Fotográficos*, Londrina, v. 6, n. 9, jul./dez. 2010, pp. 249-273.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

- BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras Escolhidas, Vol. I)
- BENJAMIM, Walter. *Passagens*. Org. Willi Bolle e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte/São Paulo: Ed. UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, O que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- EINSTEIN, Carl. *Negerplastik [escultura negra]*. Trad. Fernando Scheibe e Inês de Araújo. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.
- JÁ ME transformei em imagem. Direção de Zezinho Yube (etnia Hunikui – Kaxinawá), Vídeo nas Aldeias, 2008. Curta-metragem (32min.). Disponível em: <<https://vimeo.com/ondemand/jametransformeiemimagem>>. Acesso em: ago. 2019.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- OLIVEIRA NETO, Thiago. A geopolítica rodoviária na Amazônia: BR-210 ou Grande Perimetral Norte. *Revista de Geopolítica*, v. 6, n. 1, jan./jun. 2015, pp. 123- 42.
- RAY, Man. *Self portrait*. Boston: Little, Brown and Company, 1963.
- SENRA, Stella. O último círculo [prefácio à obra: ANDUJAR, Claudia. *Marcados: Claudia Andujar* São Paulo: Cosac Naify, 2009]. [on-line.] Disponível em: <<https://www.stellassenra.com.br/o-ultimo-circulo/>>. Acesso em: ago. 2019.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- YANOMAMI. [Verbete.] In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra15930/yanomami>>. Acesso em: 8 out. 2019.
- YANOMAMI. [Verbete.] In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra25516/yanomami%3E.%20Acesso%20em:%2028%20de%20Out.%20>>

2019. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7. Acesso em: 9 maio 2020.

Recebido: 1/12/2019

Aceito: 17/2/2020

Publicado: 22/6/2020