

# Claudia Andujar: da representação à manifestação do invisível

## *Claudia Andujar: from representation to manifestation of the invisible*

Paula Huven<sup>1</sup>

### RESUMO

Este artigo investiga, inicialmente, os modos pelos quais Claudia Andujar busca, a partir da construção de uma sintaxe imagética própria, representar os espíritos *xapiri*, da cosmologia Yanomami, visíveis apenas para os xamãs. Posteriormente, a partir do diálogo entre o modo de ver xamânico, descrito por Davi Kopenawa, e a teoria antropológica da arte de Alfred Gell, entende-se uma nova relação possível entre a fotografia de Andujar e os espíritos *xapiri*, expandida da representação icônica, relacionada à semelhança, para representação *anicônica*, como índice de presença e, desse modo, a imagem poderá ser pensada como manifestação. Por fim, tal potência da imagem é compreendida na perspectiva da agência do *ato de ver*, de modo que o visível se constitui apenas através dos outros corpos hábeis a vê-lo.

**Palavras-chave:** Ato de ver; Presença; Invisível; *Xapiri*

### ABSTRACT

*This article initially investigates the ways in which Claudia Andujar seeks, based on the construction of her own imagery syntax, to represent the xapiri spirits of Yanomami cosmology, visible only to shamans. Subsequently, from the dialogue between the shamanic way of seeing, described by Davi Kopenawa, and the anthropological theory of art by Alfred Gell, a new possible relationship between Andujar's photography and the xapiri spirits is understood, expanded from the iconic representation, related to similarity, to aniconic representation, as an index of presence and, in this way, the image can be thought of as a manifestation. Finally, such power of the image is understood from the perspective of the agency of the act of seeing, so that the visible is constituted only through other bodies able to see it.*

**Keywords:** Act of seeing; Presence; Invisible; *Xapiri*

---

1. Doutorado em Pós Graduação em Artes.

## INTRODUÇÃO

A fotografia de Claudia Andujar nos leva para perto dos Yanomami. Não porque vemos e, assim, conhecemos um modo de vida narrado através das imagens. Nos aproximamos porque ela traduz visualmente aspectos dessa cultura que vão além do que poderíamos ver. Não vemos tudo o que os Yanomami veem – nas fotografias de Andujar e além. Somos guiados pelo que não vemos e somente assim podemos conhecer mais e chegar mais perto dos Yanomami.

Esse artigo busca investigar os modos pelos quais Claudia Andujar, a partir de uma sintaxe fotográfica própria busca representar os *xapiri*, os espíritos protetores da terra-floresta na cosmologia Yanomami, visíveis apenas para os xamãs. Assim, ao trazer para a fotografia algo materialmente ausente diante da câmera, ela joga com a potencialidade de representar esse invisível.

Enquanto as teorias clássicas da fotografia que se desenvolveram ao final do século XX a partir do pensamento semiótico peirceano elaboram acerca da condição duplamente icônica e indicial da fotografia, sendo a contiguidade com real e a semelhança entre imagem e objeto fotografado as bases desses endereçamentos, este artigo parte da teoria antropológica de Alfred Gell, que amplia, para além da aparência, as formas possíveis de constituir-se a semelhança na representação. Sem distinguir o ícone do índice, Gell enfatiza os modos de interação entre o signo e seu modelo e a constituição da presença a partir dessa relação. Nesse sentido, essa teoria se afina com esta proposta de investigar as formas pelas quais Cláudia Andujar constrói suas imagens, buscando representar os espíritos da cosmologia Yanomami – um referencial imaterial e invisível. Os *xapiri* não aparecem na fotografia se pensarmos no sentido icônico, mas eles estão presentes e visíveis aos olhos hábeis a vê-los.

Muitos autores já escreveram acerca da relação entre o trabalho de Andujar e o invisível, como Rafael Moraes em seu artigo “Rupturas na fotografia documental brasileira: Cláudia Andujar e a poética do (in)visível”, que reflete sobre as inovações técnicas e estéticas do trabalho de Andujar para construção da fotografia documental de vanguarda no Brasil. Moraes aponta Andujar, com suas estratégias de representação inovadoras para documentar os “fenômenos invisíveis da cultura Yanomami”, como precursora do movimento de expansão de limites da fotografia, sendo central na constituição de um documentário moderno brasileiro, livre das convenções da representação direta da realidade e pautado na ideia de fotografia construída a partir de uma linguagem pessoal. Em sua abordagem “Andujar encontrou soluções técnicas e estéticas para abordar as questões referentes às causas por ela defendidas” (2014, p.79), considerando que “ao deslocar sua produção da condição indicial da fotografia para condição simbólica e mágica da imagem artística, ela simplesmente buscou interpretar os relatos dos índios sobre suas visões do transe xamânico para materializar em imagens os fenômenos invisíveis da sua cultura” (2014, p.82).

As reflexões presentes neste artigo, no entanto, se aprofundam na forma como a fotografia de Andujar estabelece uma outra relação com o referente fotográfico, ao abordar a sintaxe imagética de Andujar a partir da teoria antropológica da arte de Alfred Gell, buscando analisar como a fotografia da artista estabelece uma relação com o referente não baseada na semelhança icônica, tão pouco na contiguidade indicial. Para pensar o gesto construtivo das imagens da Andujar e seus recursos visuais para representar os *xapiri* na esteira da teoria Gell, foi essencial uma aproximação maior com a cosmologia Yanomami a partir das descrições de Davi Kopenawa e Bruce Albert, em “A queda do céu”, acerca desses espíritos, em busca de aprofundar a compreensão da relação entre as imagens da artista e os *xapiri*, entre o que nós vemos e o que o Yanomami veem, na fotografia e além.

### **SOBRE O QUE PODE SER VISUALIZADO E NÃO SE DÁ A VER**

**Figura 1** – Claudia Andujar, Fotografia, Catrimani, RR, 1974, dimensão variável



**Fonte:** Da autora.

Olhando para esta fotografia, Claudia Andujar responde ao curador que a pergunta se os Yanomami iriam *curtir* a exposição: "Eu estava pensando nisso! Eu acho que eles vão curtir, vão dizer que aqui se vê os espíritos dançando, descendo. Eu acho que vão gostar muito". Andujar, Rodrigo Moura e outras pessoas da equipe olham algumas provas de impressão para a montagem da exposição permanente no pavilhão dedicado à obra da fotógrafa no Instituto Inhotim, em uma cena do episódio da série documental "Inhotim Arte Presente" dedicado a ela.

Eu poderia descrever essa fotografia em preto e branco de forma simplificada pelo que ela me mostra: como dois indígenas em suas redes postas uma em cima da outra, o de cima está sentado, o outro deitado e em movimento; eles estão dentro de uma

maloca onde feixes de luz atravessam do teto ao chão. Andujar, no entanto, diz-nos que os Yanomami veriam ali os espíritos dançando e descendo. O que faz com que ela imagine o que eles possam ver ali, para além do que nós vemos, acredito que seja tanto a sua intimidade com o modo de vida Yanomami, quanto a sua confiança na capacidade da imagem de mostrar mais do que os olhos podem ver.

Quando Andujar diz que os Yanomami veriam, em sua fotografia, os espíritos dançando e descendo, ela não está dizendo que os espíritos estão ali, nem que não estão. Andujar não é xamã e, possivelmente, nunca viu esses espíritos, mas parece ter aprendido com os Yanomami ao longo de uma vida ao lado deles, a olhar para a Terra e também ver mais do que os olhos alcançam. E, assim, ela busca representar algo que, diante ou não da câmera, em sua invisibilidade, se manifesta através dos outros corpos hábeis a vê-lo.

O primeiro encontro de Andujar com os Yanomami aconteceu em 1971, quando ela foi fotografar para uma edição especial da revista *Realidade* sobre Amazônia e suas imagens foram usadas pontualmente na edição, contribuindo para contornar a censura que poderia inviabilizar a publicação da crítica sobre os efeitos da construção da rodovia Transamazônica. Acerca dessa publicação, Thyago Nogueira (2018, p.170) diz: “Ainda que a ternura das fotos pudesse ser lida como idealização da figura indígena isolada em seu modo ideal, talvez angariasse apoio à causa usando a estratégia contrária: no lugar da denúncia, a empatia”.

Empatia é a palavra chave do trabalho de Andujar, aliada à experiência de desterro provocada pela Segunda Guerra Mundial. Nasceu como Claudine Hass, na Suíça, em 1931, e adotou o nome Claudia quando foi morar em com um tio em Nova Iorque, em 1946. Casou-se com Júlio Andujar, refugiado da Guerra Civil Espanhola, de quem se separou, mas manteve o sobrenome para esconder seu passado judaico. Em 1955, recebeu a notícia de que a mãe estava no Brasil, veio visitá-la e, logo, decidiu viver aqui. “Sinto empatia pessoal pela situação desesperançada deles” (ANDUJAR; NOGUEIRA, 2018, p.170), escreveu a fotógrafa em uma carta de solicitação para uma bolsa da Fundação John Simon Guggenheim. Com este apoio, deu continuidade a seu trabalho junto aos Yanomami entre 1971 e 1972. A bolsa foi estendida posteriormente, pois ela havia contraído malária e precisou voltar a São Paulo para se tratar.

Thyago Nogueira, curador da exposição *Claudia Andujar: a luta Yanomami*, realizada em 2018 e 2019 no Instituto Moreira Salles em São Paulo e no Rio de Janeiro, sobre a produção da artista desta época da bolsa Guggenheim, diz:

As fotografias do período mostram os Yanomami bastante isolados, seguindo um modo de vida tradicional, com a coleta de frutos reservada às mulheres, e a caça de pequenos animais aos homens. Andujar registra as atividades com um misto de curiosidade, respeito e distância, como se usasse a câmera para descrever e depois observar o cotidiano, uma forma etnográfica de fotografar. Em alguns momentos, liberta-

se da preocupação descritiva e constrói imagens diferentes, utilizando a contraluz e pontos de vista mais dramáticos. (ANDUJAR; NOGUEIRA, 2018, p.172)

Essas fotografias mais documentais foram repaginadas ao final de 1973, na exposição *O homem de hileia*, realizada no MASP. Andujar refotografa o material usando filtros coloridos e o apresenta em uma instalação audiovisual que usava projetores e espelhos multiplicando as imagens em sete telas. O trabalho, com ambientação de seu companheiro George Love, apresentava fusões de imagens da mata com retratos dos Yanomami e refletia o início de sua busca experimental na invenção de um universo fotográfico especial para os Yanomami.

Recuperada da malária, retornou para uma longa temporada à região Yanomami em 1974 (ano em que foi feita a fotografia que inaugura esse texto). Sua produção adquire, a partir desta temporada junto aos Yanomami, um caráter menos documental e mais experimental. Segundo Nogueira (2018, p.174), “suas fotos alternavam entre as pessoas e os detalhes da mata, testando novos ângulos e enquadramentos. Estava mais preocupada em narrar a experiência do que em contar uma história ou descrever a realidade”.

Andujar deu continuidade à sua pesquisa passando longas temporadas junto a eles e envolvendo-se de forma cada vez mais ativa na luta Yanomami pelo direito à vida e à terra – dimensões indissociáveis para os povos originários. Em 1977, conheceu Davi Kopenawa e teve sua bolsa do Guggenheim renovada, mas, devido às políticas governamentais do Governo Geisel na ditadura militar, encontrou resistência para dar continuidade a seu trabalho – foi preciso solicitar quatro vezes à Funai sua permanência na região. A intenção do governo em diminuir a visibilidade e a força do trabalho de Andujar naquele momento, no entanto, surtiu efeito contrário. Em São Paulo, ela preparou a publicação de três livros e se envolveu com o crescente movimento indigenista, inaugurando uma fase de trabalho dominada pela militância e pelo ativismo. Suas fotografias passam a circular na imprensa nacional e estrangeira, em panfletos que ela própria produziu e em diversas exposições-manifesto, denunciando a situação de fragilidade que os Yanomami se encontravam.

Em 1978, junto aos antropólogos Bruce Albert e Carlos Zaquini, Andujar funda a Comissão pela Criação do Parque Yanomami (CCPY), com o primeiro projeto de demarcação da terra indígena e diversas outras ações fundamentais na área da saúde e da educação. Sua relação com os Yanomami produziu transformações em diversas dimensões.

Conforme aproximava-se da cosmogonia Yanomami, o modo como fotografava se transformava, passando a criar com suas imagens uma relação direta com a descrição que faziam dos rituais e da ligação que eles tinham com os espíritos, traduzindo visualmente essa "cultura perceptiva específica onde muito do que pode ser visualizado



não se dá a ver", como dirá a antropóloga Els Lagrou (2013, p. 14), referindo-se à prática xamânica dos ameríndios da região amazônica, nos quais se incluem os Yanomami.

Andujar trabalha essencialmente com a fotografia, linguagem inserida no contexto das "imagens técnicas", produzidas com a utilização de um equipamento que, a partir da presença de algo diante dele, gera a imagem. Mas, para construir suas imagens, ela não se prende apenas ao que existe materialmente diante da câmera. Se, para Roland Barthes (1984, p.114), "toda foto é de alguma forma conatural a seu referente", sendo o referente fotográfico não a coisa facultativamente real, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia, para Andujar o real referencial é expandido ao campo do imaterial e do invisível. Sua linguagem fotográfica traduz um aspecto primordial e específico do modo de ver xamânico: o visível não é dado *a priori*, ele constitui-se no ato de olhar. Se, na experiência Yanomami, o encontro com os espíritos acontece em rituais xamânicos a partir da ingestão do pó da *yãkoana*, Andujar busca na estética do transe a inspiração formal para suas fotografias. O uso de vaselina nas bordas da lente; o movimento da câmera; o uso de *flash* e de baixa velocidade, que criam rastros de luz nas fotografias; as múltiplas exposições, são recursos que dão a sensação de vertigem e geram o clima de transe espiritual.

**Figura 2** – Claudia Andujar, registro da montagem no pavilhão da artista em Inhotim em 2019, fotografias da série *Reahu*, 1974



**Fonte:** Da autora.

**Figura 3** – Claudia Andujar, registro da montagem no pavilhão da artista em Inhotim em 2019, fotografias da série *Mingau*, 1974



**Fonte:** Da autora.

Os rastros de luz, movimentos e desfoques tornam imprecisos os limites entre os Yanomami e o ambiente em que vivem, entre a figura e o fundo, produzindo subjetivamente uma indistinção entre humano e natureza, corpo e espírito. Em um texto sobre a exposição “Vulnerabilidade do Ser”, realizada na Pinacoteca de São Paulo, em 2005, o sociólogo Laymert Garcia dos Santos (2005, p.5) diz que as fotografias de Andujar não mostram os índios e o mato, nem mesmo os índios no mato, mas uma integração índios-mato que ressalta as trocas intensas entre os humanos e o meio. Sua sintaxe imagética oferece camadas de significado mais próximas à experiência do indígena na natureza: uma experiência que além de simbiótica é espiritual, ou talvez seja simbiótica por ser espiritual, mediada pelos espíritos que Andujar busca representar:

"os *xapiri*, imagens espirituais do mundo que são a razão suficiente e a causa eficiente daquilo que chamamos Natureza", descreve Eduardo Viveiros de Castro (2005, p.13), no prefácio de "A Queda do céu", livro de Davi Kopenawa e Bruce Albert.

Desse modo, ao tentar tornar presente na imagem algo materialmente ausente diante da câmera, ela joga com a potencialidade de representar esse invisível e, embora o faça dentro dos limites da própria representação, sabe dar a ver, aos olhos de quem pode ver, algo além do que a imagem mostra. Se ela diz que os Yanomami "vão dizer que aqui se vê os espíritos dançando e descendo" é porque, primeiramente, podem vê-los *além* da fotografia, para assim vê-los *a partir* da fotografia – não na fotografia.

Alfred Gell considera a representação o tema filosófico e conceitual mais complicado decorrente da produção e circulação de obras de arte, dizendo que a maior parte da literatura sobre arte, na verdade, trata da representação. Na teoria antropológica da arte proposta por Gell (2008), o sentido e os efeitos das imagens e dos objetos de arte mudam conforme o contexto no qual eles se inserem, sendo que o que os define como arte é a produção de um sentido próprio desse objeto, enredado no tecido das relações sociais.

Enquanto a semiótica de Peirce prevê três tipos de relações entre o signo e o objeto ao qual o signo se refere – o símbolo (onde a relação é dada por uma convenção); o ícone (onde a relação ocorre por alguma semelhança) e o índice (que supõe uma relação de contiguidade) –, Gell, ao enfatizar a relação pragmática e interacionista com o modelo do signo, não distingue índice de ícone e, ao mesmo tempo, não contradiz a concepção peircenana de que a representação icônica se baseia na semelhança, mas ele amplia os modos de como essa semelhança se constitui, sendo a reprodução da aparência apenas um dos modos de assemelhar-se:

Uma imagem de uma coisa existente se assemelha a essa coisa em aspectos suficientes para ser reconhecida como uma representação ou modelo dela. Uma representação de uma coisa imaginária (um deus, por exemplo) se assemelha à imagem que aqueles que creem nesse Deus têm em mente como a aparência do deus, uma imagem que eles derivam de outras imagens do mesmo Deus, ao qual essa imagem se assemelha. Não importa o fato de que "as imagens que as pessoas têm em mente" da aparência do deus é na verdade derivada de lembranças que elas guardam de imagens que se propõem a representar essa aparência. Para mim, o que importa é apenas que as pessoas acreditam que a flecha causal se orienta na direção oposta; elas acreditam que o deus, como agente, foi a "causa" para que a imagem (o índice), como paciente, assumisse um aspecto particular. (GELL, 2008, p. 58)

Isso explica que o modo pelo qual Andujar constrói suas representações: tendo como modelo para suas imagens a forma com que os xamãs descrevem os espíritos



*xapiri*, faz com que eles reconheçam nessas fotografias a entidade representada, enquanto nós, que não temos esse referencial imagético-espiritual xamânico, não a identificamos. Os feixes de luz são descritos por Davi Kopenawa em *A queda do céu* como o caminho dos espíritos na experiência xamânica:

Cada vez que bebemos pó de yãkoana, os *xapiri* descem de suas casas fincadas no peito de 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. É por isso que seu brilho deslumbrante desaparece assim que se rompem. (KOPENAWA; ALBERT. 2015, p. 59)

Entre diversas outras passagens, os traços luminosos também aparecem no relato de suas primeiras visões desses espíritos:

Quando eu era bem pequeno, meu pensamento ainda estava no esquecimento (...). Foi nessa época que vi os espíritos pela primeira vez. Era noite, e o calor do fogo me adormecia aos poucos na rede de minha mãe. Passado algum tempo, as imagens dos *xapiri* começaram a descer em minha direção. Faziam com que eu me tornasse fantasma e me enviavam um sonho. Um caminho de luz se estendia então diante dos meus olhos, e seres desconhecidos vinham ao meu encontro. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 89)

Desse modo, os feixes de luz que aparecem na fotografia de Andujar podem ser identificados, a partir de sua construção visual, como os espíritos descendo e dançando por quem partilha essa crença. Pensando com Gell, poderia dizer que os espíritos podem ser vistos por pessoas que acreditam que o *xapiri*, como agente, foi a causa para que a imagem (o índice), como paciente, assumisse um aspecto particular.

Gell considera que só se pode falar de representação na arte visual onde há semelhança suscitando o reconhecimento e que antropologia da arte tem que considerar os casos de representação *anicônica*. Por exemplo, quando deuses são representados por pedras, mesmo que o deus não se pareça com uma pedra aos olhos de ninguém, a imagem do deus na forma de pedra é um índice de sua presença, mas não é sua aparência. Esse tipo de representação *anicônica* caracteriza a forma de ser imagem dos próprios *xapiri* para os Yanomami:

As imagens de animais que os xamãs fazem dançar não são dos animais que caçamos. São de seus pais, que passaram a existir no primeiro tempo. São, como disse, as imagens dos ancestrais animais que chamamos *yarori*. Há muito e muito tempo, quando a floresta era ainda jovem, nossos antepassados, que eram humanos com nomes animais,

se metamorfosearam em caça. Humanos-queixada viraram queixadas; humanos-veado viraram veados; humanos-cutia viraram cutias. Foram suas peles que se tornaram a dos queixadas, veados e cutias que moram na floresta. De modo que são esses ancestrais tornados outros que caçamos e comemos hoje em dia. As imagens que fazemos descer e dançar com *xapiri*, por outro lado, são suas formas de fantasma. São seu verdadeiro interior. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 117)

Os espíritos *xapiri* que os xamãs fazem descer e dançar carregam uma presença ancestral dos humanos metamorfoseados em animais. As peles desses animais se transformaram em animais de caça e seus interiores, suas essências, como diz Kopenawa, tornaram-se suas imagens, mas imagens que também não se assemelham em aparência aos animais que são sua origem. Descrevendo a primeira vez que viu os *xapiri* num sonho quando criança, Kopenawa (2015, p.89) diz: "Pareciam humanos minúsculos, com os cabelos cobertos de penugem branca e uma faixa de rabo de macaco cuxiú-negro amarrada ao redor da testa". Em outro momento da narrativa, quando explica que "os *xapiri* são as imagens dos ancestrais animais *yarori* que se transformaram no primeiro tempo" (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 111), descreve-os da seguinte forma:

(...) os *xapiri*, no entanto, se parecem com humanos. Mas seus pênis são muito pequenos e suas mãos só tem alguns dedos. São minúsculos, como poeira de luz, e são invisíveis para a gente comum, que só tem olhos de fantasma. Só os xamãs conseguem vê-los. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 111)

Os *xapiri* representam os animais ancestrais *yarori* embora não haja nenhuma semelhança entre eles. Assim, a representação acontece não pela semelhança, mas pela preservação de "seu verdadeiro interior", como diz Kopenawa (2015, p.117), ou como índice de presença, na teoria de Gell (2008, p. 58).

Há muitas formas de representação e a representação da forma visual é apenas uma delas, disse Gell (2008). Os *xapiri*, enquanto imagens espirituais, podem ser vistos como uma dessas outras formas de assemelhar-se, são *anicônicos*. Mas não estou certa de que o mesmo pode ser dito sobre a fotografia de Andujar. Ela busca representar esse invisível (os *xapiri*) aos olhos das pessoas comuns através de rastros que se referem aos caminhos delicados e luminosos por onde esses espíritos descem. Ela não reproduz a aparência dos *xapiri*, mas constrói caminhos de luz, semelhantes às descrições xamânicas, para que, através desses caminhos, os espíritos possam descer e dançar também através de suas fotografias, aos olhos que puderem vê-los. Ela constrói visualmente o caminho para que o invisível se manifeste, mantendo sua invisibilidade.

Pedro de Niemeyer Cesarino, antropólogo e pesquisador do xamanismo amazônico, diz:

Suas imagens colocam o desafio de pensar e de registrar o que constitui efetivamente o visível para sociedades tão radicalmente distintas da nossa e, independentes, portanto, de uma história da imagem fotográfica marcada por esquemas narrativos e classificatórios preconcebidos. (...)

Estamos distantes de tal operação clássica que constitui o olhar metropolitano sobre o outro. As imagens se dedicam, outrossim, a *manifestar* a experiência da multiplicidade intensiva e infinitesimal dos *xapiri*. Manifestação, portanto, e não representação, é o que constitui a linha de fuga produzida pela fotografia de Andujar. (CESARINO, 2019, s/n)

Assim, o jogo que Andujar instaura com sua fotografia é coerente com as visões xamânicas: o invisível só se *manifesta* a determinados olhares. Enquanto, de um lado, há uma artista que, de acordo com sua técnica e suas *intenções*, produz imagens a manifestar o elemento primordial que traduza a relação espiritual dos Yanomami com a natureza, do outro lado da imagem, diversos olhares se lançam a ela, mesmo aqueles que não se inscrevem nessa forma espiritual de ver o mundo. Gell (2008, p. 69) nos lembra que o *ato de ver* é considerado uma forma de agência nas teorias psicológicas da percepção, que enfatizam que o que uma pessoa vê em uma imagem é função de sua experiência prévia, sua mentalidade, sua cultura. Esses termos, em sua teoria, definem uma relação em que o destinatário se torna o agente enquanto o índice se torna o paciente, ou seja, será o receptor que irá fazer com que o objeto de arte adquira um significado específico autônomo, descolado do próprio objeto.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE A CONSTITUIÇÃO DO VISÍVEL EM ANDUJAR**

O trabalho de Andujar - especialmente fotografias como a apresentada sobre a qual ela diz que os Yanomami veriam ali os espíritos dançando, descendo, enquanto nós não os vemos - evidencia a agência do olhar, visto que cada corpo do qual parte o olhar, inserido num determinado contexto e modo de vida, vai produzir um determinado visível. Evidentemente é inadequado supor que o visível que as imagens produzem é mobilizado exclusivamente a partir do olhar, pois há de se considerar a intenção e técnica da artista na construção dessas imagens e, embora essas intenções não definam o modo de sua apreensão, não podemos separar essas instâncias, pois a produção do visível se dá no encontro entre imagem e olhar. A ideia de imagem como *manifestação* aponta para a potência desse encontro. Como algo que acontece tão somente nessa relação, a manifestação toma a forma da fagulha do encontro, iluminando de ambos os lados a força do olhar e da imagem na constituição desse visível único e autônomo do índice-objeto de arte.

Se os Yanomami podem ver na fotografia de Andujar os espíritos dançando e descendo, não é apenas porque a fotografia fornece caminhos para essa visibilidade, mas porque eles os veem também para além da fotografia. Trata-se de um outro modo de ver, mobilizado por um outro modo de vida, uma outra relação com a natureza, que produz também outras formas de imagem. O filósofo italiano Emanuele Coccia (2010, p.10) diz: "as imagens desempenham um papel semelhante ao alimento, ao delinear a maneira pela qual cada um vive". Assim, os *xapiri*, enquanto imagens, manifestam uma relação espiritual com a natureza, em que as bordas entre visível e invisível, material e imaterial, humano e não humano, corpo e espírito e outras dicotomias parecem se dissolver no modo de vida Yanomami, embora sejam enraizadas em nossa *cultura*, estabelecida como a contraparte da *natureza* (LATOURE, 2020).

Andujar, ao contar sua primeira viagem por terra, de volta ao mundo no qual nasceu e cresceu, em um texto publicado originalmente em 1975, diz que não se despediu, porque não existe um "até logo" entre os indígenas, e a despedida implica um fim, mas "a vida é uma continuação eterna das coisas que se ligam, desligam e ligam de novo. Às vezes de jeitos diferentes" (ANDUJAR; NOGUEIRA, 2018, p. 99). Ela nos mostra magistralmente, com seu trabalho, que a imagem pode ser esse elo e que os encontros se dão para muito além do que se pode ver.

## REFERÊNCIAS

ANDUJAR, Claudia; NOGUEIRA, Thyago (org.). *Claudia Andujar: A Luta Yanomami*. São Paulo: IMS, 2018

BARTHES, Roland, *A Câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Julio Castañon. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. Claudia Andujar e a tradução xamânica. *Revista ZUM*, São Paulo, SP, 16 out. 2019. Versão *online*. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/andujar-traducao-xamanica/>. Acesso em: 24 nov. 2022.

COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução de Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

GELL, Alfred. *Arte e agência: uma teoria antropológica*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu, 2008.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LAGROU, Els; SEVERI, Carlo. (org.) *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2013.

LATOUR, Bruno. *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no antropoceno*. Tradução de Maryalua Meyer. São Paulo: Ubu, 2020.

MORAES, Rafael Castanheira Pedroso. *Rupturas na fotografia documental brasileira: Claudia Andujar e a poética do (in)visível*. Discursos fotográficos, Londrina, v.10, n.16, p.53-84, jan./jun, 2014.

SANTOS, Laymert Garcia dos. Territórios interiores: a fotografia de Claudia Andujar. *In: ANDUJAR, Claudia. A vulnerabilidade do ser*. São Paulo: Cosac Naify: Pinacoteca do Estado, 2005.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O recado da mata. *In: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.