

Mariana Dobbert Tidei

CLAUDIA ANDUJAR : GEOGRAFIAS DO CORPO

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Arquitetura e Urbanismo.

Área de concentração: Teoria, Produção e Experiência do Espaço.

Orientadora: Prof. Dra. Renata Moreira Marquez

Escola de Arquitetura da UFMG
Belo Horizonte

2019

FICHA CATALOGRÁFICA

T558c

Tidei, Mariana Dobbert.

Claudia Andujar [manuscrito] : geografias do corpo / Mariana Dobbert
Tidei. - 2019.
136 f. : il.

Orientadora: Renata Moreira Marquez.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Arquitetura.

1. Andujar, Cláudia, 1931- Teses. 2. Cartografia - Teses. 3.
Fotografia - Teses. I. Marquez, Renata Moreira. II. Universidade Federal
de Minas Gerais. Escola de Arquitetura. III. Título.

CDD 770

Ficha catalográfica: Elaborada pela Biblioteca Professor Raffaello Berti EA/UFMG.

Dissertação defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo - NPGAU
– da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, e aprovada em 25 de abril de
2019 pela Comissão Examinadora:

Profa. Dra. Renata Moreira Marquez (Orientadora-EA/UFMG) Renata Marquez

Prof. Dr. Frederico Canuto (EA/UFMG) Frederico Canuto

Prof. Dr. Carlos Henrique Rezende Falci (EBA/UFMG) Carlos Falci

Prof. Dr. Sérgio Donizete Faria (IGC/UFMG) Sérgio Faria

AGRADECIMENTOS

À orientadora Renata Marquez, pela generosidade com o conhecimento e sensibilidade, durante o processo de pesquisa. Aos professores que participaram das bancas de qualificação e final: Frederico Canuto, Carlos Falci e Sergio Donizeti, que contribuíram com questionamentos e reflexões sobre esse trabalho.

À CAPES, pelo apoio financeiro para desenvolver esse trabalho.

Ao NPGAU, pela oportunidade do mestrado.

Às pessoas queridas que me deram força nesse processo.

SUMÁRIO

013	1 POR OUTRAS CARTOGRAFIAS
	1.1 Imaginários geográficos
	1.2 O entre-lugar da imagem na cartografia pós-abissal
<hr/>	
025	2 CORPO GEOGRÁFICO
	2.1 Performando fronteiras
	2.2 O lugar antropológico
<hr/>	
037	3 REALIDADE(S)
	3.1 Circuito social da fotografia
	3.2 <i>A Realidade</i> na Amazônia
<hr/>	
053	4 FOTOGRAFIA COMO DISPOSITIVO CARTOGRÁFICO
	4.1 Entre fotografia e cartografia
	4.2 Fotografia e imaginação cartográfica
<hr/>	
063	5 NARRATIVAS CARTOGRÁFICAS
067	5.1 A Casa: Famílias brasileiras
083	5.2 O Trem do progresso
091	5.3 A Terra Yanomami
097	5.3.1 Amazônia
105	5.3.2 Yanomami
113	5.3.3 Marcados - Do corpo ao território
<hr/>	
125	6 CONSIDERAÇÕES FINAIS
132	REFERÊNCIAS

LISTA DE FIGURAS

- Fig. **01** Joaquín Torres García. *América Invertida*, 1943.
- Fig. **02** Claudia Andujar. *O voo de Watupari*, 2013
- Fig. **03** Claudia Andujar. *O voo de Watupari*, 2013
- Fig. **04** Claudia Andujar. *O voo de Watupari*, 2013
- Fig. **05** Claudia Andujar. Capa revista Realidade, nº 67, Editora Abril, São Paulo, outubro de 1971.
- Fig. **06** Fotografias de George Love para a revista *Realidade*, nº 67, p.34 - 35
- Fig. **07** Fotografias de George Love para a revista *Realidade*, nº 67, p.36 - 37.
- Fig. **08** Fotografias de George Love para a revista *Realidade*, nº 67, p.37 - 38.
- Fig. **09** Imagens revista Realidade, nº 67, p.66-67.
- Fig. **10** Imagens revista Realidade, nº 67, p.150-151.
- Fig. **11** Imagens revista Realidade, nº 67, p.152-153.
- Fig. **12** Ensaio fotográfico de Claudia Andujar para a revista *Realidade*, nº 67, p.202-203.
- Fig. **13** Ensaio fotográfico de Claudia Andujar para a revista *Realidade*, nº 67, p.204-205.
- Fig. **14** Propaganda revista Realidade, nº 67, p.232-233.
- Fig. **15** Propaganda revista Realidade, nº 67, p.305.
- Fig. **16** Propaganda revista Realidade, nº 67, p.322.
- Fig. **17** Propaganda revista Realidade, nº 67, p.264.
- Fig. **18** Marc Ferrez. *Panorama parcial do Rio de Janeiro*, Brasil, 1885.
- Fig. **19** Marc Ferrez. *Índio Botocudo*. Sul da Bahia, Brasil, 1876.
- Fig. **20** Marc Ferrez. *Índio em Estúdio*. Rio de Janeiro, Brasil, 1882.
- Fig. **21** Mapa Claudia Andujar: Geografias do corpo.
- Fig. **22** Claudia Andujar. Família Baiana da série *Famílias Brasileiras*, 1962-64.
- Fig. **23** Claudia Andujar. Família Baiana da série *Famílias Brasileiras*, 1962-64.
- Fig. **24** Claudia Andujar. Família Baiana da série *Famílias Brasileiras*, 1962-64.
- Fig. **25** Claudia Andujar. Família Baiana da série *Famílias Brasileiras*, 1962-64.
- Fig. **26** Claudia Andujar. Família Baiana da série *Famílias Brasileiras*, 1962-64.
- Fig. **27** Claudia Andujar. Família Baiana da série *Famílias Brasileiras*, 1962-64.
- Fig. **28** Claudia Andujar. Família Baiana da série *Famílias Brasileiras*, 1962-64.
- Fig. **39** Claudia Andujar. Família Baiana da série *Famílias Brasileiras*, 1962-64.
- Fig. **30** Claudia Andujar. Família Baiana da série *Famílias Brasileiras*, 1962-64.
- Fig. **31** Claudia Andujar. Família Baiana da série *Famílias Brasileiras*, 1962-64.
- Fig. **32** Claudia Andujar. Família Baiana da série *Famílias Brasileiras*, 1962-64.

- Fig. **67** Claudia Andujar. Família Mineira da série *Famílias Brasileiras*, 1962-64.
- Fig. **68** Claudia Andujar. Família Mineira da série *Famílias Brasileiras*, 1962-64.
- Fig. **69** Claudia Andujar. Família Mineira da série *Famílias Brasileiras*, 1962-64.
- Fig. **70** Claudia Andujar. Família Mineira da série *Famílias Brasileiras*, 1962-64.
- Fig. **71** Claudia Andujar. Família Mineira da série *Famílias Brasileiras*, 1962-64.
- Fig. **72** Claudia Andujar. Família Mineira da série *Famílias Brasileiras*, 1962-64.
- Fig. **73** Claudia Andujar. Família Mineira da série *Famílias Brasileiras*, 1962-64.
- Fig. **74** Claudia Andujar. Família Mineira da série *Famílias Brasileiras*, 1962-64.
- Fig. **75** Claudia Andujar. Família Mineira da série *Famílias Brasileiras*, 1962-64.
- Fig. **76** Claudia Andujar. Família Mineira da série *Famílias Brasileiras*, 1962-64.
- Fig. **77** Claudia Andujar. Família Mineira da série *Famílias Brasileiras*, 1962-64.
- Fig. **78** Claudia Andujar. Família Mineira da série *Famílias Brasileiras*, 1962-64.
- Fig. **79** Claudia Andujar. Família Mineira da série *Famílias Brasileiras*, 1962-64.
- Fig. **80** Claudia Andujar. Família Mineira da série *Famílias Brasileiras*, 1962-64.
- Fig. **81** Claudia Andujar. Família Mineira da série *Famílias Brasileiras*, 1962-64.
- Fig. **82** Claudia Andujar. *Marcha da Família com Deus pela Liberdade*, São Paulo, 1964.
- Fig. **83** Claudia Andujar. Série *É o trem do diabo*, 1969.
- Fig. **84** Claudia Andujar. Série *É o trem do diabo*, 1969.
- Fig. **85** Claudia Andujar. Série *É o trem do diabo*, 1969.
- Fig. **86** Claudia Andujar. Série *É o trem do diabo*, 1969.
- Fig. **87** Claudia Andujar. Série *É o trem do diabo*, 1969.
- Fig. **88** Claudia Andujar. Série *É o trem do diabo*, 1969.
- Fig. **89** Claudia Andujar. Série *É o trem do diabo*, 1969.
- Fig. **90** Claudia Andujar. Série *É o trem do diabo*, 1969.
- Fig. **91** Claudia Andujar. Série *É o trem do diabo*, 1969.
- Fig. **92** Claudia Andujar. Série *É o trem do diabo*, 1969.
- Fig. **93** Claudia Andujar. Série *É o trem do diabo*, 1969.
- Fig. **94** Claudia Andujar. Série *É o trem do diabo*, 1969.
- Fig. **95** Claudia Andujar. Série *É o trem do diabo*, 1969.
- Fig. **96** Claudia Andujar. Série *Sônia*, São Paulo, 1971.
- Fig. **97** Claudia Andujar. Série *Sônia*, São Paulo, 1971.
- Fig. **98** Claudia Andujar. Série *Sônia*, São Paulo, 1971.
- Fig. **99** Carlo Zacquini. Claudia Andujar pintada por índia Yanomami, Roraima, 1976.
- Fig. **100** Claudia Andujar e George Love. *Amazônia*, Editora Práxis, São Paulo, 1978.
- Fig. **101** Claudia Andujar e George Love. *Amazônia*, Editora Práxis, São Paulo, 1978.

- Fig. **102** Claudia Andujar e George Love. *Amazônia*, Editora Práxis, São Paulo, 1978.
- Fig. **103** Claudia Andujar e George Love. *Amazônia*, Editora Práxis, São Paulo, 1978.
- Fig. **104** Claudia Andujar e George Love. *Amazônia*, Editora Práxis, São Paulo, 1978.
- Fig. **105** Claudia Andujar e George Love. *Amazônia*, Editora Práxis, São Paulo, 1978.
- Fig. **106** Claudia Andujar e George Love. *Amazônia*, Editora Práxis, São Paulo, 1978.
- Fig. **107** Claudia Andujar e George Love. *Amazônia*, Editora Práxis, São Paulo, 1978.
- Fig. **108** Claudia Andujar e George Love. *Amazônia*, Editora Práxis, São Paulo, 1978.
- Fig. **109** Claudia Andujar e George Love. *Amazônia*, Editora Práxis, São Paulo, 1978.
- Fig. **110** Claudia Andujar e George Love. *Amazônia*, Editora Práxis, São Paulo, 1978.
- Fig. **111** Claudia Andujar e George Love. *Amazônia*, Editora Práxis, São Paulo, 1978.
- Fig. **112** Claudia Andujar e George Love. *Amazônia*, Editora Práxis, São Paulo, 1978.
- Fig. **113** Claudia Andujar e George Love. *Amazônia*, Editora Práxis, São Paulo, 1978.
- Fig. **114** Claudia Andujar e George Love. *Amazônia*, Editora Práxis, São Paulo, 1978.
- Fig. **115** Claudia Andujar e George Love. *Amazônia*, Editora Práxis, São Paulo, 1978.
- Fig. **116** Claudia Andujar. *Yanomami*, Amazônia, Brasil, c. 1971-1977.
- Fig. **117** Claudia Andujar. *Yanomami*, Amazônia, Brasil, c. 1971-1977.
- Fig. **118** Claudia Andujar. *Yanomami*, Amazônia, Brasil, c. 1971-1977.
- Fig. **119** Claudia Andujar. *Yanomami*, Amazônia, Brasil, c. 1971-1977.
- Fig. **120** Claudia Andujar. *Sem título, da série "Reahu"*, 1976.
- Fig. **121** Claudia Andujar. *Yanomami*, da série *O invisível*, 1976.
- Fig. **122** Claudia Andujar. *Yanomami*, Amazônia, Brasil, c. 1971-1977.
- Fig. **123** Claudia Andujar. *Yanomami*, Amazônia, Brasil, c. 1971-1977.
- Fig. **124** Claudia Andujar. *Yanomami*. da série *O invisível*, 1976.
- Fig. **125** Claudia Andujar. *Marcados*. Amazônia, Brasil, c. 1981-1984.
- Fig. **126** Claudia Andujar. *Marcados*. Amazônia, Brasil, c. 1981-1984.
- Fig. **127** Claudia Andujar. *Marcados*. Amazônia, Brasil, c. 1981-1984.
- Fig. **128** Claudia Andujar. *Marcados*. Amazônia, Brasil, c. 1981-1984.
- Fig. **129** Claudia Andujar. *Retrato de Davi Kopenawa*, Brasília, Brasil, 1989.
- Fig. **130** Claudia Andujar. Yanomami – Paapiu da série *Contato*, 1974.
- Fig. **131** Cartaz da *Coordenação Nacional – Povos Indígenas e a Constituinte*, 1987.
- Fig. **132** Capa do livro *A queda do céu*. Companhia das Letras, 2015.

ABSTRACT

This research comprehends the necessity to enlarge the cartographic imagination, considering the geographic imaginaries that constitute the hegemonic narrative. In view of a world crisis, how to enlarge imaginative possibilities to other possible worlds? With this aim, we seek to understand the relationships that are established between lived world and imaginary(s) world(s), space and imagination, narrative and cartography, taking into account a critical displacement of the concept of cartography.

The research explores the trajectory of the photographer and indigenous activist Claudia Andujar as a field of discussion, as we observe in her singular practice counter-movements to the political-mediatic construction of a modern nation image, which took place in the 1970s in Brazil. We propose to understand Claudia Andujar as a geographic body, since the photographer was constantly moving between different worlds. Therefore, we intend to discuss her images in dialogue with the imaginaries that constituted the territory. In this way, her photos are explored here as cartographic dispositive, in view of the aesthetic-political practice of the photographer.

Key-words: cartography, photography, image, narrative, aesthetic practice.

RESUMO

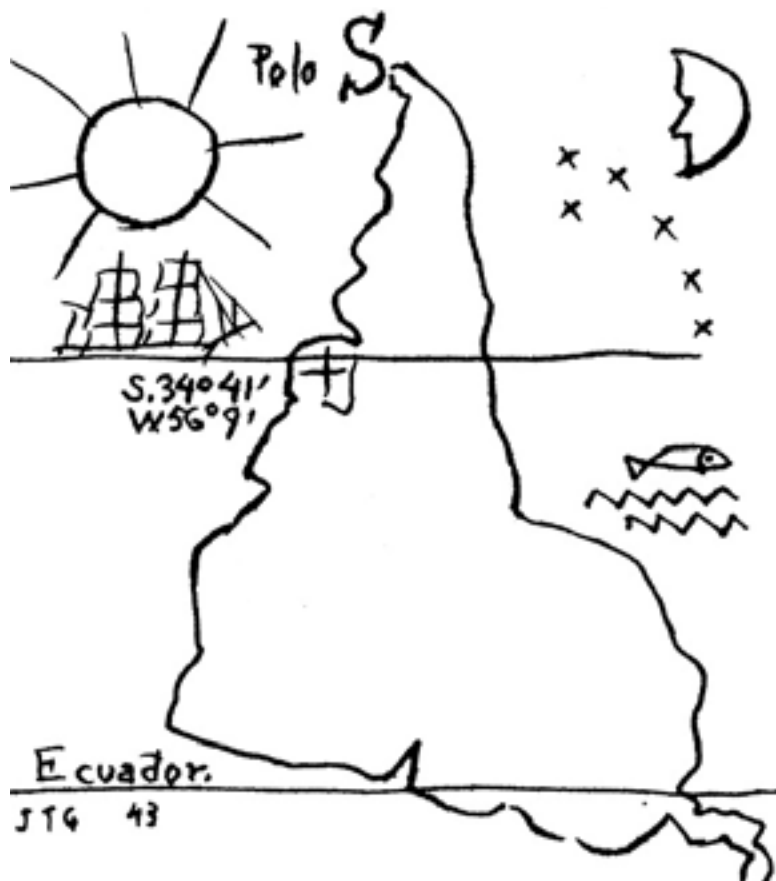
Essa pesquisa parte da necessidade de ampliar a imaginação cartográfica, tendo em vista os imaginários geográficos que perfazem a narrativa hegemônica sob a qual se constitui o mundo em crise em que nos encontramos. Como ampliar as possibilidades imaginativas a *outros* mundos possíveis? Com esse intuito, buscamos compreender as relações que se estabelecem entre mundo(s) vividos e imaginário(s), espaço e imaginação, narrativa e cartografia, a partir de um deslocamento crítico do conceito de cartografia.

A pesquisa se desenvolve tomando a trajetória singular da fotógrafa e ativista indígena Claudia Andujar como campo de discussão, ao observamos em sua prática contramovimentos à construção político midiática de uma imagem de nação moderna que se fazia sentir nos anos 1970. Buscamos compreender a trajetória de Claudia Andujar como um corpo geográfico, uma vez que nos chama a atenção seus constantes deslocamentos entre-mundos – geográficos e intersubjetivos – a partir dos quais produzia narrativas visuais, que nos possibilitam discutir as imagens e imaginários cartográficos que perfazem o território. Desse modo, buscamos analisar as geografias que esse corpo em trânsito mobilizou, tendo em vista a prática estético-política da fotógrafa.

Palavras-chave: cartografia, fotografia, imagem, narrativa, prática estético política.

1 POR OUTRAS CARTOGRAFIAS

Fig. 01 – Joaquín Torres García. *América invertida*. 1943.
Fonte: TORRES-GARCÍA, 1984.



1 POR OUTRAS CARTOGRAFIAS

*Uma boa política é aquela que multiplica os possíveis.*¹

Diante da iminência do colapso dessa civilização global em que nos encontramos, como nos mostram as desigualdades sociais que se perpetuam e as tragédias ambientais que se apresentam, torna-se urgente indagar sobre **outros** mundos possíveis. O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro aposta no múltiplo frente ao uno como agência política — multiplicar os possíveis. Considerando que o uno se apresenta sob uma perspectiva universal figurada pela soberania do Estado, Viveiros de Castro chama a atenção ao etnocentrismo presente nessa política. Em um movimento de busca por ampliar as perspectivas a **outros** mundos possíveis, o antropólogo observa possibilidades de resistência no modo de organização das sociedades ameríndias, na medida em que estas se organizam mediante outra lógica sócio-espacial, que confronta o modelo estatal da sociedade moderna, o qual se apresenta como único.

Tal reflexão crítica é desenvolvida por Viveiros de Castro em diálogo com o antropólogo Pierre Clastres, o qual propôs um novo conceito de política a partir da problematização das relações hierárquicas de poder em *A Sociedade contra o Estado (1974)*. Observando de perto as sociedades ameríndias junto das quais havia convivido e buscado compreender, o antropólogo percebia que elas não poderiam ser consideradas como primitivas e desprovidas de uma esfera política. Clastres reconhecia naquelas sociedades outros modos de organização política, que conjuravam o poder hierárquico do Estado moderno ocidental. Se anteriormente tais sociedades ameríndias eram associadas ao estigma da falta - **sem** Estado, Clastres fazia ver que essas eram sociedades **contra** o Estado.

No entanto, o Estado é compreendido em um espectro mais amplo por Viveiros de Castro, como dispositivo que não se reduz ao poder institucional, mas atua como “aparelho de captura” e “reduz o multiverso em universo”, em consonância com o conceito de “aparelho de captura” de Gilles Deleuze e Félix Guattari.² Desse modo, percebemos como uma política etnocêntrica e autoritária orienta a narrativa hegemônica sob a qual se estrutura a sociedade

1 CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Uma boa política é aquela que multiplica os possíveis* (entrevista a Renato Sztutman e Stelio Marras). In: SZTUTMAN, R. (Org.). Eduardo Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.

2 “O primeiro aparelho de captura está distribuído no universo; é o próprio universo dentro do qual nos encontramos. Ou antes, é a transformação por captura do multiverso em universo. [...] Universal no duplo sentido: no sentido também de que não há “outros” Estados, só há um. O Estado é um Eu que nunca é Outro. A ideia de vários Estados é uma espécie de contradição em termos. As relações jurídicas entre os Estados, as chamadas relações internacionais, são sempre meio paradoxais, meio hipócritas: ficções de ficções jurídicas.” CASTRO, op.cit., p.230.

moderna ocidental.

Essa pesquisa parte, portanto, da necessidade de ampliar a imaginação cartográfica, tendo em vista o mundo em crise no qual nos encontramos. Nesse sentido, dialogamos com as reflexões críticas de Boaventura de Sousa Santos à narrativa hegemônica que constitui a sociedade moderna ocidental capitalista, na medida em que nos faz ver como esta se encontra associada a uma *cartografia abissal*, perpetuando uma divisão entre-mundos dos tempos coloniais. E observamos, em diálogo com os geógrafos Milton Santos e Rogério Haebaert, como os saberes geográficos que constituem a narrativa dominante são atravessados por constructos imagéticos. Desse modo, interessa-nos a aproximação entre narrativa e cartografia, ao procurarmos compreender as relações que se estabelecem entre espaço vivido e espaço imaginado, tendo em vista uma crítica aos modos de representação dominantes do espaço.

Assim, *Por outras cartografias* parte do entendimento de que relações de saber e poder constituem as imagens e imaginários que perfazem uma narrativa cartográfica hegemônica, e aposta em práticas cartográficas estético-políticas que ampliem as possibilidades imaginativas a *outros* mundos possíveis. *Outro/a/s* pode ser compreendido, nessa pesquisa, como campo de alteridade/*dissenso*, em diálogo com o filósofo Jacques Rancière, que aposta no *dissenso* à ordem constituída como possibilidade política.

>

Se ao iniciar esta pesquisa estávamos interessados em investigar práticas cartográficas situadas entre as artes e as ciências, apostando na dimensão crítica e propositiva de determinadas práticas estéticas às formas de representação hegemônicas do espaço; foi ganhando importância, ao longo da pesquisa, a discussão crítica sobre a racionalidade moderna ocidental que constitui uma narrativa dominante. Percebendo a colonialidade intrínseca a tal modo de pensar e agir, o qual se manifesta no espaço social por meio de imagens e imaginários, questionávamo-nos, em que medida, as práticas estéticas poderiam contribuir para pensar criticamente as formas de representação dominantes do espaço. No entanto, a questão era colocada de maneira bastante aberta, precisava ganhar chão, pisar na terra, para que ganhasse corpo.

Aproximando-nos do trabalho de Claudia Andujar, fotógrafa e ativista da causa indígena, as questões começaram a ganhar corpo, observando em suas narrativas visuais possibilidades de resistência à construção político-midiática de uma imagem de nação moderna brasileira que se fazia sentir nos anos 1970 no Brasil. E notamos, como os discursos que se apresentavam naquele momento parecem fazer-se ainda presentes, e com mais força, nas propostas ditas “desenvolvimentistas” que constituem as narrativas da globalização. Assim, pareceu-nos bastante oportuno tomarmos a trajetória singular da fotógrafa/ativista como campo de análise para discutirmos as formas de representação do espaço dominantes, considerando as relações que se estabelecem entre cartografia e narrativa, espaço e imaginação.

Nesse sentido, a cartografia aqui é compreendida em sua dimensão narrativa, a partir de uma crítica do regime de representação dominante, problematizando as relações que se estabelecem entre saber e poder. Quando então nos perguntamos; em que medida suas fotografias podem ser compreendidas como dispositivo cartográfico? Até que ponto, as narrativas fotográficas produzidas por Claudia Andujar nos auxiliam a pensar criticamente os imaginários que perfazem uma narrativa cartográfica hegemônica, ampliando as possibilidades imaginativas a *outras* cartografias?

Para tanto, buscamos dialogar com alguns geógrafos como Milton Santos e Rogério Haesbaert para a compreensão da relação entre estética e política que atravessa os saberes geográficos, observando como esses são constituídos por meio de imagens e imaginários que perfazem uma narrativa hegemônica moderna ocidental. Tomando contato com a dimensão colonial que constitui tal narrativa dominante, recorreremos a algumas contribuições provenientes dos estudos culturais para pensarmos em possibilidades de resistência a esses processos. Nesse sentido, o conceito de “cartografia abissal” desenvolvido por Boaventura de Sousa Santos e o conceito de “entre-lugar” da cultura de Homi Bhabha nos possibilitam imaginar criticamente uma geopolítica do conhecimento. Na medida em que a “cartografia abissal” remete a uma divisão entre-mundos, entendemos os “entre-lugares” como espaços nos quais se apresentam possibilidades de travessia e conexão entre-mundos.

Desse modo, partimos da hipótese de que a trajetória de Claudia Andujar, marcada por constantes deslocamentos – geográficos e intersubjetivos – possa ser compreendida como um corpo geográfico, ao observamos a dimensão política da prática da fotógrafa em seu trânsito entre-mundos. Com esse intuito, propomos uma abordagem cartográfica das imagens produzidas pela fotógrafa/ativista, para discutirmos as possibilidades abertas ao múltiplo através da imaginação cartográfica.

1.1 Imaginários geográficos

Tendo em vista que as formas de representação do espaço dominantes (re)produzem os modos de ver e agir que constituem uma narrativa hegemônica, procuramos entender as dinâmicas espaciais da ordem global por meio da revisão crítica dos conceitos geográficos de espaço e território, atentando para os constructos imaginários que os atravessam.

Em diálogo com o geógrafo Milton Santos, cuja trajetória é marcada por um esforço de descolonização do pensamento geográfico, compreendemos como a racionalidade positivista direcionada ao “progresso” conduz a sociedade moderna ocidental em sua forma de pensar e agir. Seu livro *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal* (2000) apresenta uma discussão sobre os processos da globalização em curso e tece uma crítica à narrativa hegemônica orientada ao “progresso”. O geógrafo torna visível os campos de força que constituem os territórios, e nos faz ver como um discurso unificador e hegemônico atua por meio da produção de imagens e imaginários; argumentando

que a globalização apresenta-se como fábula e não a enxergamos tal como é, ou seja, manifesta em sua perversidade.

Uma crítica materialista é desenvolvida por Milton Santos, ao compreender o espaço a partir das relações entre os objetos e as ações que o constituem. Por sua vez, reconhece que o espaço geográfico sofre influência de duas ordens: uma ordem global e outra local. Segundo o geógrafo, a ordem global é ‘desterritorializada’ e acontece por meio da velocidade das conexões em rede, desenhando uma geografia em que o centro da ação e a sede da ação encontram-se separados (alienados) — é a ordem das grandes empresas, do fluxo do capital. A ordem local ‘reterritorializa’: ela acontece no espaço banal do cotidiano, onde convergem todos os elementos — homens, empresas, instituições, formas sociais e jurídicas e formas geográficas.

[...] o território termina por ser a grande mediação entre o Mundo e a sociedade nacional e local, já que, em sua funcionalização, o “Mundo” necessita da mediação dos lugares, segundo as virtualidades destes para usos específicos. Num dado momento, o “Mundo” escolhe alguns lugares e rejeita outros e, nesse movimento, modifica o conjunto dos lugares, o espaço como um todo.³

O território (usado), desse modo, é compreendido pelo geógrafo a partir da dialética entre as ordens global e local, que atuam como campos de forças sobre o espaço geográfico. Enquanto a ordem global reproduz as relações verticais de poder, a ordem local acontece nas relações horizontais. Mas, diante das assimetrias que se apresentam na ordem global, que se orienta pelos interesses do capital, Milton Santos percebe contramovimentos de resistência na composição dialética que constitui a ordem local. É na ordem local, nas horizontalidades dos processos cotidianos, onde se inscrevem os percursos dos homens lentos, que ele reconhece um locus para agenciamentos a uma *outra globalização possível*.⁴

Assim, mitos e fabulações constituem imaginários geográficos e perfazem uma narrativa hegemônica, obliterando as diferenças e fazendo-nos crer em um só mundo possível. Notamos como os alcances da globalização têm sido cada vez mais problematizados em distintas áreas do conhecimento, dada a sua expansão junto às políticas neoliberais e às tecnologias da informação nas últimas duas décadas, redimensionando as relações espaço-tempo. Nesse processo, o otimismo associado à globalização e aos imaginários de um “mundo sem fronteiras”, uma “aldeia global” e uma “interconectividade” tem decres-

3 SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. São Paulo: Record, 2000, p.338.

4 Desde um outro lugar de fala, mas aproximando-se do pensamento de Milton Santos, a cientista social e geógrafa britânica Doreen Massey, discute em sua trajetória o “sentido global do lugar” ao buscar compreender os processos globais. Para a geógrafa, a “inevitabilidade” da globalização entendida como progresso, inscrita na linha genealógica da história, transformaria enganosamente geografia em história. Ou seja, tal concepção constituiria uma cosmologia de “narrativa única”, “[...] obliterando as multiplicidades e heterogeneidades contemporâneas, reduzindo existências simultâneas a um lugar na fila da história. [...] E se ampliássemos a imaginação da única narrativa para oferecer espaço (literalmente) a uma multiplicidade de trajetórias?”. MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008, p.24.

cido, enquanto o aumento das polarizações entre centro e periferia revela uma outra face de tal fenômeno. Com o intuito de compreender as territorialidades engendradas pela globalização, alguns conceitos que envolvem o saber geográfico têm sido reconsiderados, ao mesmo tempo em que metáforas espaciais tais como território, lugar, fronteira e cartografia têm sido incorporadas por outras áreas do conhecimento.

Nesse contexto, o conceito de território adquire centralidade como categoria da prática e análise sócio-espacial para o geógrafo Rogério Haesbaert, uma vez que a noção de território como espaço jurídico-político — centralizado pelo poder soberano do Estado nacional — sofre alterações com a mobilidade das fronteiras e a transnacionalização dos territórios. Em *O mito da desterritorialização*, publicado em 2004, o geógrafo busca refletir criticamente sobre as espacialidades que a globalização engendra. A despeito do discurso da *desterritorialização*, ele chama a atenção para as complexas dinâmicas territoriais da globalização, ou seja, para os processos constantes de *desterritorialização* e *reterritorialização*. Haesbaert apresenta forte influência da filosofia de Deleuze & Guattari, reconhecida como “teoria das multiplicidades”, ao desenvolver seu conceito de território. A partir do pensamento elaborado pelos filósofos, o geógrafo compreende o território como um agenciamento que envolve apropriação e subjetivação, o qual se manifesta em um movimento contínuo de *territorialização* e *desterritorialização*.

Tanto Milton Santos quanto Rogério Haesbaert parecem compreender o território a partir de um campo de forças que atua sobre o espaço geográfico. No entanto, o conceito de território elaborado por Haesbaert adquire outra ênfase em sua trajetória de pesquisa, ao buscar entendê-lo em sua historicidade e distintas dimensões. Assim, ele reconhece a existência de múltiplos territórios e multiterritorialidades. Para elaborar seu pensamento teórico, Haesbaert distingue duas composições territoriais: territórios zona (contínuo, associado comumente ao modo de organização dos povos tradicionais) e territórios rede (fragmentado, associado às conexões em rede da ordem global), que não se excluem, mas coexistem simultaneamente. O território para Haesbaert é entendido a partir da multiplicidade dinâmica dos processos e agentes envolvidos, em sua dupla conotação material e simbólica:

O poder que envolve nossa desterritorialização [...] não é, portanto, apenas o poder em seus efeitos mais concretos, políticos-econômicos, mas também em seu sentido mais simbólico, pois nos ‘empoderamos’ pelo acionar de identidades, inclusive territoriais.⁵

Em *Territórios em trânsito*, artigo publicado no catálogo da exposição *Geografias em Movimento(2013)*, Haesbaert escreve sobre sua compreensão do território como algo em movimento: “um ato de sobrevivência, ao mesmo tempo, física e psíquica, material e simbólica”. Ao reconhecer a dimensão simbólica que envolve o conceito de território, o geógrafo aproxima-o das artes, argumentando que ambos são formas de expressão, visibilidade e criação.

5 HAESBART, Rogério. *Territórios em Trânsito*. Publicado em Caderno Sesc_Videobrasil: *Geografias em Movimento*; edição Marie Ange Bordas. Edições Sesc São Paulo, 2013, p.71.

Portanto, compreendendo o território como um agenciamento, constituído pelas dimensões materiais e simbólicas, lançamos a hipótese de que a trajetória de Claudia Andujar – marcada por constantes deslocamentos – possa ser abordada como um corpo geográfico, tendo em vista seus processos de *territorialização* e *desterritorialização*. Interessa-nos, assim, por meio das imagens que esse corpo em trânsito mobilizou, discutir os imaginários geográficos que perfazem nossa percepção sobre o(s) território(s).

1.2 O entre-lugar da imagem na cartografia pós-abissal

Se a cartografia é compreendida como linguagem que produz conhecimento sobre o espaço e os mapas como imagens que nos orientam geograficamente, o contato com o mapa *América Invertida* (1943) do artista uruguaio Torres Garcia pode causar certa desorientação. No entanto, o desenho do mapa “invertido” feito pelo artista uruguaio, ao propor uma *Escuela Del Sur* (1935)⁶, é um manifesto que conjura propositalmente a linguagem cartográfica hegemônica, a qual responde a uma geopolítica colonizadora. Torres Garcia joga com a imaginação cartográfica que fabula os mapas, ao inverter a referência geográfica tomando o “Sul” como orientação, em sua proposta de valorização epistêmica dos conhecimentos produzidos pela América Latina. Desse modo, o artista dá visibilidade aos limites da representação cartográfica, fazendo ver o quanto os mapas não são objetivos ou neutros, mas constituem-se por meio de abstrações e operações discursivas que articulam códigos e referentes.

Assim, *América Invertida* condensa imagetivamente uma crítica geopolítica ao colonialismo que se perpetua por meio de imagens e imaginários cartográficos. Na medida em que reconhecemos o papel dos mapas na elaboração de discursos imagéticos sobre os territórios, notamos a dimensão narrativa que os constitui e perguntamo-nos: não seria este um campo de disputa? No entanto, observamos que não só os mapas geográficos operam na produção discursiva do território, mas outros dispositivos imagéticos também são mobilizados no processo de articulação de uma narrativa cartográfica. Compreendemos, portanto, a importância de entender a cartografia criticamente, considerando as relações de saber e poder que envolvem a representação cartográfica. Não é intuito aqui invalidar a cartografia como campo de conhecimento, mas chamar a atenção para seus limites e possibilidades, explicitando a necessidade de questionamento crítico que considere quem, como e com que intuito os mapas são produzidos.

O sociólogo Boaventura de Sousa Santos, ao lançar uma proposta de expansão de imagi-

⁶ *Escuela del Sur* foi uma proposta de Torres Garcia de reivindicação do reconhecimento da cultura do “sul” em contraposição a predominância epistêmica da cultura do “norte”. O mapa “invertido” foi então utilizado para afirmação da identidade cultural do Uruguai, consciente das próprias singularidades geográficas, e tem sido retomado como símbolo de propostas que questionam a colonialidade do saber e do poder que se perpetuam..

nação política, a partir do reconhecimento de uma *epistemologia do Sul*, recorre à metáfora da existência de uma *cartografia abissal* para fazer-se compreender, o que de certo modo parece evocar a proposta de Torres Garcia. Em seu texto *Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes* (2010), o autor utiliza a *cartografia abissal* ao recobrar as linhas “abissais” que demarcavam nos mapas os domínios coloniais entre Velho e Novo Mundo, tal como o Tratado de Tordesilhas entre Portugal e Espanha (1494), bem conhecido por nós. Sousa Santos argumenta que, ainda que tais linhas “abissais” tenham se deslocado ao longo do tempo, estas mantêm-se atualmente nas relações coloniais de poder que distinguem “centro” e “periferia”, “norte” e “sul”, ou seja, distinguem os países entre desenvolvidos e subdesenvolvidos de acordo com o poder econômico.

Observamos como a racionalidade moderna ocidental é constituída por uma visão de mundo dualista, que se encontra também na distinção entre “cultura” e “natureza”, “arte” e “ciência”, “real” e “imaginário”. No campo do conhecimento, segundo Sousa Santos, tais abismos manifestam-se por meio do monopólio da ciência moderna e seu poder na distinção universal entre o verdadeiro e o falso, apagando outras formas de saber.

Do outro lado da linha, não há conhecimento real; existem crenças, opiniões, magia, idolatria, entendimentos intuitivos ou subjetivos, que, na melhor das hipóteses, podem tornar-se objetos ou matéria-prima para a inquirição científica. Assim, a linha visível que separa a ciência dos seus “outros” modernos está assente na linha abissal invisível que separa de um lado, ciência, filosofia e teologia e, do outro, conhecimentos tornados incomensuráveis e incompreensíveis por não obedecerem, nem aos critérios científicos de verdade, nem aos dos conhecimentos, reconhecidos como alternativos, da filosofia e da teologia.⁷

Como nos apresenta o texto acima, o monopólio da racionalidade moderna opera produzindo abismos a partir de sua compreensão de história, cultura e conhecimento, invisibilizando aqueles que estão do outro lado da linha. Assim, Sousa Santos nos auxilia a pensar criticamente em uma geopolítica do conhecimento, ao reconhecer como as relações coloniais de poder, que perfazem tal *cartografia abissal*, são perpetuadas por uma epistemologia dominante. E nos lembra quando os colonizadores, em contato com os povos ameríndios, ao reconhecerem sua contemporaneidade em face de uma visão linear da história, chegaram ao ponto de não considerá-los como humanos:

A mesma cartografia abissal é constitutiva do conhecimento moderno. Mais uma vez, a zona colonial é, par excellence, o universo das crenças e dos comportamentos incompreensíveis que de forma alguma podem considerar-se conhecimento, estando, por isso, para além do verdadeiro e do falso. O outro lado da linha alberga apenas práticas incompreensíveis, mágicas ou idolátricas. A completa estranheza de tais práticas conduziram à própria negação da natureza humana dos seus agentes. Com base nas suas refinadas concepções de humanidade e de dignidade humana, os

⁷ SANTOS, Boaventura de Souza. *Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes*. In: SANTOS, Boaventura de Sousa & Maria Paula MENEZES (org). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez Editora, 2010, p.6.

humanistas dos séculos XV e XVI chegaram à conclusão de que os selvagens eram sub-humanos.⁸

O pensamento moderno ocidental, segundo ele, reproduz uma visão etnocêntrica afirmando-se como uno por meio de imagens e imaginários. Ao considerar que a injustiça global encontra-se associada a uma injustiça cognitiva global, Boaventura Sousa Santos sugere que a emancipação política se contraponha a uma *cartografia abissal* que tal colonização epistêmica reproduz. Um pensamento *pós-abissal*, portanto, precisa considerar como contemporâneas as práticas e agentes de ambos os lados da linha que demarca a separação entre os mundos, e reconhecer a legitimidade da pluralidade de conhecimentos heterogêneos.

Isso nos faz pensar em tensionamentos possíveis à epistemologia dominante, enquanto as reflexões do indo-britânico Homi K. Bhabha sobre as mudanças em trânsito na sociedade global nos fazem entender que “[...]os ‘limites’ epistemológicos de tais ideias etnocêntricas são também fronteiras enunciativas de outras vozes e histórias dissonantes.”⁹ Ao constatar uma certa desorientação diante das mudanças em trânsito, Bhabha desenvolve uma análise das sensibilidades que afloram na contemporaneidade:

[...] encontramos-nos no momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão. [...] O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses “entre-lugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação — singular ou coletiva — que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria sociedade. É na emergência dos interstícios — a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença — que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação (*nationness*), o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados. [...] ¹⁰

Homi Bhabha reconhece nos *entre-lugares* – espaços diferenciais híbridos que surgem no vasto campo da cultura e onde as práticas simbólicas são negociadas – potencial de desafiar os conceitos de culturas nacionais homogêneas, que perpetuam uma visão colonialista por meio de um ideal de “povo” e “nação”. Talvez possamos arriscar que os *entre-lugares* constituem-se de práticas *pós-abissais* ao se manifestarem através de formas híbridas, desafiando os limites que demarcam as fronteiras entre-mundos. No entanto, cabe salientar que o esforço de Bhabha em chamar a atenção aos espaços intermédios seja, justamente, encontrar resistências nos contramovimentos dos grupos minoritários que acontecem no

8 SANTOS, Boaventura de Souza, 2010, p.7.

9 BHABA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998, p.25.

10 BHABHA, 1998, p.20.

presente, no aqui e agora.¹¹

Nos *entre-lugares* que se constituem no vasto campo da cultura, o autor observa que o encontro entre as diferentes culturas se dá por meio da tradução cultural, a qual compreende não como tradução literal, mas como espaço político de negociação, ou seja, espaço de diálogo em que a autoridade é colocada em questão. É por meio do processo de tradução cultural, o qual envolve inclusive o contato com o intraduzível, que Bhabha reconhece a possibilidade de abertura à diferença, o encontro com “o novo”. E o autor observa também, o potencial de algumas práticas estéticas em performatizarem tais espaços intermédios por meio do trabalho de tradução cultural.

O trabalho fronteiro da cultura exige um encontro com “o novo” que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia de novo como insurgente na tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado, refigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação no presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver.¹²

A noção de cultura como um *entre-lugar* nos faz questionar a respeito do potencial estético-político das fotografias do povo Yanomami que Claudia Andujar fez circular, uma vez que nos interessa a discussão sobre a dimensão simbólica que atravessa a constituição dos territórios, tendo em vista as imagens e imaginários que são mobilizados. Em que medida suas imagens contribuíram para a tradução cultural entre mundos distintos, agenciando um outro campo do visível que vai além das fronteiras de uma cartografia abissal? Ao compreendermos que a *cartografia abissal* é constituída por abismos que separam mundos, e os *entre-lugares* são espaços em que os distintos mundos entram em contato, indagamo-nos sobre o *entre-lugar* que as imagens de Claudia Andujar ocupam na discussão sobre a geopolítica do conhecimento.

Considerando a trajetória em trânsito da fotografa e ativista indígena, que nos possibilita levantar essas questões, em diálogo com as reflexões elaboradas por Sousa Santos e Bhabha desde os estudos culturais pós-coloniais, entendemos a necessidade de uma reflexão crítica sobre os paradigmas da modernidade — da ordem e do progresso — que constituem nossa sociedade, e a pregnância deles e uma forma de pensar/agir sectária. Uma vez que o pensamento moderno se pauta em dualismos abissais, faz-se necessário um esforço para integrar esses campos, entendendo que pensar nas fronteiras, no *entre-lugar* é também pensar/agir.

11 Homi Bhabha inicia seu texto *Locais da cultura* discutindo como a cultura tem sido colocada na esfera do “além”, ao lembrar o quanto o prefixo “pós” tem sido utilizado nos estudos culturais para compreender os processos em curso – pós-modernismo, pós-colonialismo, pós-feminismo... quando procura argumentar que o “além” não deve ser tomado como um novo horizonte, nem abandono do passado. Bhabha nos chama atenção para o momento de transição, marcado por culturas diferenciais que constituem *entre-lugares*. E compreende que, estar no “além” é habitar um espaço intermédio, e deste modo o “além” torna-se uma intervenção no aqui e agora. Ibid, p.20-28.

12 Ibid, p.29.

Ao reconhecermos que uma *cartografia abissal* se perpetua a partir de um modelo de conhecimento dominado pela racionalidade da ciência moderna, buscamos dialogar com a pesquisadora e curadora Renata Marquez, que apresenta o potencial das práticas situadas entre as artes e as ciências, para refletir sobre esse *entre-lugar* das imagens de Claudia Andujar. Em sua tese e proposta curatorial *Geografias Portáteis*, a curadora enuncia o seguinte — “[...] entendemos a arte enquanto artesanaria da prática geográfica uma vez que ela, nessa hibridização, produz um saber não hegemônico, um saber geográfico coexistente (quando não de oposição), ampliando o ato ou os espectros de dizer cientificamente.”¹³ As *Geografias Portáteis* identificam o potencial das práticas estéticas em performar tais espaços diferenciais, nos quais questões emergentes no espaço-social são elaboradas.

As reflexões apresentadas por Renata Marquez, a respeito das práticas situadas entre as artes e as ciências, são atravessadas pelo pensamento do filósofo Jacques Rancière que discute a relação que se estabelece entre estética e política, ao compreender que tanto as artes quanto a política constituem experiências do sensível. Segundo Rancière, se por um lado, a política opera por meio de uma distribuição de corpos, de modos de fazer e dizer, definindo aqueles que são reconhecidos ou não; por outro lado, as práticas artísticas “são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade”.¹⁴

O filósofo chama a atenção para ao fato de que a dimensão política das artes não está associada ao seu conteúdo, mas à sua “maneira de fazer”, na medida em que instaura um novo recorte do espaço-tempo (material e simbólico), no qual a experiência é posta em suspensão, desafiando uma *partilha do sensível*¹⁵ previamente estabelecida no mundo comum. Assim, o *dissenso* ao *modus operandi* de uma lógica dominante, suas maneiras de fazer, é compreendido por Rancière como agência política e possibilidade de constituição de uma esfera pública frente aos consensos instituídos por uma minoria.

Desse modo, a relação que se estabelece entre estética e política nos é cara ao discutirmos a trajetória de Claudia Andujar e o *entre-lugar* que ocupam suas imagens no tensionamento de uma *outra* cartografia, algo que buscamos abordar por meio da proposição de narrativas cartográficas articuladas a partir de suas fotografias.

13 MARQUEZ, Renata. *Geografias Portáteis: arte e conhecimento espacial*. Tese (Doutorado em Geografia) - Universidade Federal de Minas Gerais, 2009, p.17.

14 RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009, p.17.

15 “Essa distribuição e essa redistribuição dos lugares e das identidades, esse corte e recorte dos espaços e dos tempos, do visível e do invisível, do barulho e da palavra constituem o que chamo de partilha do sensível. A política consiste em reconfigurar a partilha do sensível que define o comum de uma comunidade, em nela introduzir novos sujeitos e objetos, em tornar visível o que não era visto e fazer ouvir como falantes os que eram percebidos como animais barulhentos.” RANCIÈRE, Jacques. *A Estética como Política*. DEVIRES - Cinema e Humanidades, v. 7, n. 2, p. 14–36, 2010.

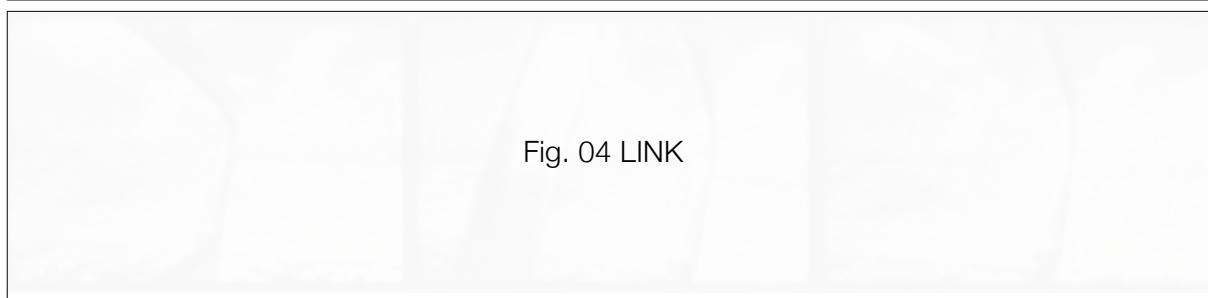
2 GEOGRAFIAS DO CORPO

Fig. 02 – Claudia Andujar. *O voo de Watupari*, 2013

Fig. 03 – Claudia Andujar. *O voo de Watupari*, 2013

Fig. 04 – Claudia Andujar. *O voo de Watupari*, 2013

Fonte: Galeria Vermelho, 2013.



2 GEOGRAFIAS DO CORPO

*Claudia Andujar chega a seu suposto destino (pois a viagem é uma situação permanente para a artista), em Roraima, e os índios a recebem exclamando Watupari (ser urubu). O fusca preto, usado para a locomoção na viagem, aparece ao povo Yanomami como um urubu que perdeu as penas e mesmo assim voou longe.*¹⁶

Buscamos compreender Claudia Andujar como corpo geográfico, ao apostarmos que as narrativas visuais produzidas pela fotógrafa/ativista no seu trânsito entre mundos ampliam as possibilidades imaginativas a *outras* cartografias. Salientamos que sua compreensão como corpo geográfico envolve pensar o espaço a partir da prática da fotógrafa/ativista – desde sua experiência em campo até o agenciamento das narrativas visuais. Nesse sentido, dialogamos com a pesquisadora Renata Marquez, que discute a produção de conhecimento por meio de práticas situadas entre as artes e as ciências (geográfica). Marquez chama a atenção para que as imagens que perfazem o conhecimento sobre o espaço sejam consideradas como pontos de vista de um corpo em campo, fazendo-nos ver que “A ciência geográfica é também uma geografia do corpo: o corpo produz conhecimento espacial.”¹⁷

Percorrendo várias cidades e rodovias, inclusive a Perimetral Norte e a BR-210, Claudia Andujar foi de São Paulo até Mato Grosso, seguiu até Manaus e atravessou Rondônia para chegar a Roraima. Esse trajeto com destino à Missão Catrimani, que durou dezesseis dias de viagem, ela realizou junto de Carlos Zacchini, então missionário no Catrimani. Nesse percurso, a fotógrafa realizava imagens das distintas paisagens em movimento desde o interior do carro, um fusca preto — *Watupari* (ser urubu) aos olhos dos Yanomami— o que anuncia o encontro entre mundos distintos. As fotografias realizadas do interior do fusca tensionam o dentro e o fora e nos remetem ao lugar da fotógrafa em trânsito, lembrando-nos dos constantes deslocamentos na vida pessoal e profissional de Claudia Andujar, que pouco se distinguem um do outro.

De origem húngara-romena e de família judia, sua trajetória foi marcada por deslocamentos desde a infância, na qual passou uma vida conturbada entre Romênia e Hungria devido à perseguição aos judeus durante a Segunda Guerra Mundial. Tendo perdido a família

¹⁶ CHAIA, Miguel. *Claudia Andujar e o Urubu sem penas: aproximações entre arte e vida*. Texto da exposição, realizada na Galeria Vermelho, São Paulo, 2013.

¹⁷ MARQUEZ, Renata. *Arte e Geografia: olhar através das frestas*. In: Maria Helena Braga e Vaz da COSTA; Bianca FREIRE-MEDEIROS. (Org.). *Imagens Marginais*. Natal: EDUFRN, 2006, p.11.

paterna nos campos de concentração, refugiou-se nos Estados Unidos em 1946. Viveu em Nova York por um tempo, época em que iniciou um curso de Humanidades no Hunter College, quando então começou a interessar-se pelas artes. Havendo passado pelos traumas da guerra, com a perda dos familiares e migrado em distintos momentos, Claudia não possuía fortes vínculos territoriais. Em 1955, ao visitar sua mãe em São Paulo, sentiu-se afetivamente acolhida no país e acabou decidindo tentar a vida no Brasil. O que nos faz perguntar; até que ponto a vida em trânsito da fotógrafa haveria influenciado em sua disposição ao encontro com o *outro*?

Nos anos 1960/70, antes de envolver-se mais fortemente com a causa indigenista, colaborou em sua atividade profissional como fotógrafa para diversas publicações nacionais e estrangeiras. O início de sua trajetória no fotojornalismo coincidia com a tomada do governo por um regime militar no país, marcado pela censura. E ainda que não estivesse envolvida diretamente com a cena artística naquele momento e o movimento contracultural que apresentava resistência à ditadura, a fotógrafa buscava manter certa independência em seus trabalhos e algumas brechas para se posicionar, optando por espaços de maior liberdade. Claudia Andujar estabeleceu uma relação profissional duradoura com a revista *Realidade*, lançada em 1966 pela editora Abril, que concedia maior liberdade aos fotógrafos em proporem pautas. Entre 1966 e 1971, contribuiu para *Realidade* como fotojornalista até o momento em que a censura viria mudar o rumo da revista. A partir de então, ao envolver-se fortemente com a causa Yanomami nos anos 1980, Andujar expandia os usos de sua câmera para engajar-se na luta pela demarcação das terras indígenas.

Na ocasião em que a fotógrafa colaborou para a edição *Realidade* dedicada à Amazônia em 1971, ela entraria em contato pela primeira vez com os Yanomami, em Maturaca — Amazonas, algo que mudaria sua trajetória de vida. Claudia Andujar comenta: “[...] Eram índios quase de primeiro contato. Nesse momento eu decidi largar o fotojornalismo, para tentar encontrar uma maneira de ficar morando numa aldeia, para conhecê-los profundamente.”¹⁸ Uma identificação e curiosidade a moveu nessa aproximação ao povo Yanomami e procurou conhecer “de perto e de dentro” esse outro modo de vida, ameaçado pelos projetos de expansão rodoviária e aproveitamento da Bacia Amazônica. Entre 1972 e 1977 passou duas longas temporadas junto dos Yanomami no estado de Roraima, contando inicialmente com auxílio de duas bolsas da Fundação Guggenheim e, posteriormente, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

[...] Me sentia entre dois mundos, um bem longe em tempos e mentalidade, e um outro bem perto, que queria pegar entre as mãos e entender. Na época não me importava não entender a língua dos Yanomami. Nós nos entendíamos com gestos e mímica. As respostas, encontrava no olhar. Não sentia falta de troca de palavras. Queria observar, absorver, para recriar em forma de imagens o que sentia. Talvez o diálogo iria até interferir. Só mais tarde, quando acabei de fotografar, eu procurei a comunicação verbal. Fotografar é processo de descobrir o outro e, através do outro, si mesmo. No fundo, por isso o fotógrafo busca e descobre novos mundos,

18 ANDUJAR, Claudia. *Yanomami: A etnopoética da imagem*. Entrevista concedida ao projeto “O índio na fotografia brasileira”, disponível em: < <http://povosindigenas.com/claudia-andujar/> > acesso, jan, 2018.

mas acaba sempre mostrando o que tem dentro de si. Minha busca da interligação homem-terra estava dentro de mim antes de ter ido à Amazônia, e as caminhadas no mato só serviam como catalisadores para reforçar o que estava fundamentalmente lá.¹⁹

O relato de Claudia Andujar nos aproxima do lugar de fronteira no qual a fotógrafa se situava e ao modo como ela compreendia a fotografia em sua prática; um ato de descoberta do outro e de si. Desse modo compreendemos a dimensão dialógica de sua prática fotográfica, na medida em que a fotógrafa se situava na fronteira entre mundos distintos. Durante o período em que viveu junto dos Yanomami no vale do rio Catrimami em Roraima, a fotógrafa estabeleceu uma relação de bastante proximidade com o povo. Desse contato afetivo decorreu seu envolvimento na luta pela demarcação da terra indígena nos anos 1980, ao notar a violência que os Yanomami vinham sofrendo com as ameaças do garimpo e os planos de “desenvolvimento” da Amazônia. Em 1977, Claudia Andujar e outros antropólogos foram enquadrados na Lei de Segurança Nacional e expulsos pela FUNAI das terras indígenas. Retornando a São Paulo, como reação a ter sido expulsa da terra Yanomami, Andujar participou da fundação da Comissão pela Criação do Parque Yanomami (CCPY).

Podemos entender a trajetória de Claudia Andujar a partir de dois momentos, os quais se distinguem antes pela predominância das práticas do que pela ausência de relação e sobreposição entre elas. Um primeiro momento situado entre os anos 1950–1970, dedicado a seu trabalho como fotógrafa, colaborando com algumas revistas e produzindo ensaios autorais. E um segundo momento, desde meados dos anos 1970 até os anos 1990, mais fortemente marcado pelo seu engajamento junto à luta pela demarcação das terras Yanomami, quando desenvolve um trabalho de edição e articulação de suas fotografias em narrativas visuais, que viriam circular em exposições e fotolivros, com o propósito político de trazer a floresta para a cidade. A relação próxima à Pietro Maria Bardi, então diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MASP) que colaborou em alguns de seus projetos, possibilitou-lhe um trabalho contínuo junto ao museu. Esse fato caracterizou um aspecto importante na trajetória de Andujar: o trânsito que estabelecia entre as distintas instituições MASP e CCPY, aproximando os mundos da arte e do ativismo.

2.1 Performando fronteiras

A exposição *O voo de Watupari* – realizada em 2013 na Galeria Vermelho, São Paulo – contava com as fotografias da série *Através do fusca (1976-2013)* que foram feitas durante a longa viagem (anteriormente mencionada) realizada pela fotógrafa nos anos 1970. As fotografias da viagem dispostas em trípticos articulavam uma narrativa visual, evidenciando o deslocamento da artista entre mundos. Nessa ocasião, o texto de Miguel Chaia, que tomava parte da exposição, chamava a atenção aos movimentos de Claudia Andujar que antecederiam a linguagem fotográfica; o autor salientava a *performance* presente na prática

¹⁹ ANDUJAR in NOGUEIRA, Thyago. Catálogo: *Claudia Andujar – A Luta Yanomami*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2018. Publicado originalmente no jornal Ex-, n.14, set.1975.

da fotógrafa ao notar seus deslocamentos no espaço geográfico e as relações que ela estabelecia nesse processo.

A linguagem fotográfica exercida por Andujar é o resultado de uma performance. Nela está implícita a ação e a interação do corpo com o meio-ambiente e com o outro. Para obter suas fotografias ela age com o corpo inteiro, dispõe-se a movimentar-se de um lugar para o outro, muda sua perspectiva em reação aos acontecimentos. Por exemplo: viver entre os Yanomami, caminhar pelas ruas. Os trabalhos da artista supõem, portanto, ação, locomoção. Vagar à procura de algo...²⁰

A *performance*²¹ que Chaia reconhece na prática fotográfica de Claudia Andujar, observando seus deslocamentos geográficos e intersubjetivos, aproxima-se da dimensão performática reconhecida no trabalho de campo do antropólogo. Vale lembrar que a primeira questão que atravessa a prática do antropólogo/etnógrafo, ao estabelecer contato com outras culturas, é como se estabelece a relação com esse outro, e em um segundo momento, como articula as informações coletadas em campo, quando então o etnógrafo coloca-se diante da problemática que envolve a tradução cultural. No entanto, as fotografias de Claudia Andujar revelam uma abordagem ética e estética, distanciando-se dos registros etnográficos que buscam produzir uma informação “objetiva” sobre esse outro, enquanto, a dimensão sensível de suas imagens ampliavam as possibilidades do fazer etnográfico, tensionando os modos de fazer e de ver no meio em que operavam.

Com intuito de refletirmos a respeito das experiências que as imagens abrigam, recorremos ao texto de André Brasil *A performance: entre o vivido e o imaginado*. Com base em análise de imagens fílmicas, Brasil argumenta serem improdutivas as categorias analíticas que distinguem ficção e documentário, atentando para a indeterminação entre o real e a ficção. O conceito de *performance* auxilia o autor a pensar as relações que se estabelecem entre o real e o imaginado — “Os filmes recentes compartilham um contexto de intenso entrelaçamento entre formas de vida e formas de imagem, o que tornaria, no limite, indiscerníveis”.²²

Para tanto, André Brasil retoma como exemplo paradigmático o filme *Serras da Desordem (2006)* no qual o diretor Andrea Tonacci propõe reencenar a trajetória do índio Carapiru,

20 CHAIA, Miguel. *Claudia Andujar e o Urubu sem penas: aproximações entre arte e vida*. Textos da exposição, O voo de Watupari realizada na Galeria Vermelho, São Paulo, 2013.

21 “As performances funcionam como atos de transferências vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social [...] Em um primeiro nível, a performance constitui o objeto/processo de análise nos estudos da performance, isto é, as muitas práticas e eventos – dança, teatro, ritual, comícios políticos, funerais – que envolvem comportamentos teatrais, ensaiados ou convencionais/apropriados para a ocasião. [...] Em um segundo nível, a performance também constitui a lente metodológica que permite que pesquisadores analisem eventos como performances. Obediência cívica, resistência, cidadania, gênero, etnicidade e identidade sexual, por exemplo, são ensaiados e performatizados diariamente na esfera pública. Entender esses itens como performances sugere que a performance também funciona como uma epistemologia.” TAYLOR, D. *Atos de Transferência*. In: O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

22 BRASIL, André. *A performance: entre o vivido e o imaginado*. In: ENCONTRO DA COMPÓS - Grupo

sobrevivente do massacre de sua aldeia Guajá em 1977. O filme reencena a jornada de Carapiru – tendo o próprio índio como ator – em sua fuga pelo interior do país, do Maranhão ao sul da Bahia, na busca por sobrevivência até seu contato com o homem branco, momento em que buscam identificá-lo. Mas a trajetória de Carapiru é atravessada por uma outra temporalidade de imagens, as quais aproximam de maneira vertiginosa espaço-tempos distintos – imagens de guerra, o formigueiro humano dos garimpeiros em Serra Pelada, grandes construções de infraestrutura (estradas, hidrelétricas, fábricas), carnaval e futebol –oferecendo um panorama das políticas desenvolvimentistas operadas pelo Estado-nacional durante o regime militar. Por meio de uma estratégia de montagem, as imagens reencenadas por Carapiru em meio ao ritmo lento da floresta são confrontadas pelo ritmo acelerado das imagens de arquivos que situam os acontecimentos em desdobramento no país e no mundo naquele momento, deslocando, desse modo, uma compreensão linear da história como progresso. Assim, André Brasil compreende a *performance* como espaço de indeterminação entre as formas de vida e as formas de imagem que é agenciado no espaço-tempo do filme, o que para o autor configura a potência de reordenação do mundo sensível.

O conceito de *performance* é explorado pelo autor com o intuito de compreender as imagens para além do campo da representação/mimese sob o qual se encarcera o modelo epistemológico ocidental — “Performar é, assim, menos encenar, fantasiar ou mascarar um corpo, do que produzi-lo, reinventá-lo”. A partir de tais considerações, perguntamo-nos se as narrativas visuais de Andujar também não poderiam ser entendidas sob o ponto de vista da *performance*, na medida em que consideramos os processos de subjetivação que elas agenciam – desde a construção da cena até a circulação das narrativas visuais – (*des*) *territorializando* corpos e visões de mundo.

Sob o ponto de vista da *performance*, buscamos compreender o *entre-lugar* da prática fotográfica de Claudia Andujar em seus processos de (*des*)*territorialização*; tendo em vista tanto a *performance* do corpo da fotógrafa em seu deslocamento entre mundos, quanto a *performance* das imagens que fazia circular, possibilitando o agenciamento de outras cartografias. Desse modo, ao propormos tomar Claudia Andujar como um corpo geográfico, estamos interessados em como ambas as dimensões *performáticas* – do corpo e das imagens – nos auxiliam a pensar seu lugar de fronteira.

Entendemos a fronteira como campo de ação no qual se situa a prática de Claudia Andujar, ao compreendermos a fronteira para além de seu sentido geográfico, associado aos instrumentos jurídico-políticos de demarcação dos limites territoriais. Tendo em vista a dimensão discursiva e o regime disciplinar autoritário que as fronteiras representaram historicamente, contribuindo para divisão de mundos: “nós” e “eles”, o “velho” e o “novo” e “ocidente” e “oriente”, buscamos compreender as fronteiras em diálogo com as críticas que se desenvolvem no âmbito dos estudos culturais pós-coloniais. A partir das considerações críticas às transformações em curso na ordem global, as fronteiras são compreendi-

das em seu sentido metafórico como zonas intermediárias, *entre-lugar*, espaços potenciais de diferenciação cultural e nos quais emergem modos existência contra-hegemônicos, problematizando, assim, uma visão de mundo dualista que se perpetua pelas relações coloniais de poder.

Aproximando-nos do vídeo-ensaio da artista visual Ursula Biemann, *Performing The Border*, notamos como as imagens, situadas entre o real e o imaginado, contribuem para ampliar a compreensão sobre as fronteiras. *Em Fronteiras Transnacionais*,²³ a artista visual comenta o vídeo-ensaio *Performing The Border* que se desdobra na cidade de Juarez, zona de livre comércio situada na fronteira do México com os Estados Unidos, por meio do qual aspectos coloniais constituintes do processo de globalização são revelados: a divisão internacional do trabalho, migração e sexualização dos corpos femininos. Se por um lado notamos como as fronteiras são constituídas a partir de discursos, o vídeo-ensaio de Biemann nos apresenta o aspecto *performativo* das fronteiras, ao abordá-las em seu sentido material e metafórico, enquanto a atenção volta-se para o movimento dos corpos e as relações por eles engendradas.

O vídeo tem início com a fala de Berta Jottar, que discute uma visão estigmatizada sobre a fronteira como lugar de contaminação, que é utilizada como justificativa para a instalação dos mecanismos de controle dos corpos. Em outra cena, a câmera é posicionada em um carro que percorre as paisagens da cidade de Juarez, o parque industrial no qual estão instaladas as maquiladoras²⁴, enquanto ouvimos as reflexões de Jottar sobre uma visão comum fronteira que precisa ser desnaturalizada, chamando a atenção para as relações de poder que a constituem “Você precisa do cruzamento dos corpos para a fronteira tornar-se real, senão você tem apenas uma construção discursiva. Não há nada natural em relação à fronteira [...]”²⁵.

A narrativa se desenrola acompanhando relatos de mulheres sobre seu cotidiano na cidade fronteira de Juarez e os impactos da divisão internacional do trabalho em suas vidas, enquanto os enquadramentos se deslocam dos rostos das mulheres e o espaço físico da cidade. Os relatos evidenciam o descompasso entre a produção de alta tecnologia das maquiladoras ali instaladas, que se utilizam da exploração da mão de obra barata das

23 BIEMANN, Ursula. *Fronteiras transnacionais*. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, n.01, 2010, p.18 - 22.

24 Termo originado no México para designar empresas multinacionais que se instalam em outro território para exploração de mão de obra barata, importando materiais sem o pagamento de taxas, sendo que os produtos gerados não são comercializados no país onde está sendo produzido.

25 “ Não é por coincidência que *Performing the Border* abre com uma cena que mostra o interior de um carro se movendo pelo deserto mexicano. A voz de Bertha Jottar comenta: “Você precisa do cruzamento dos corpos para a fronteira tornar-se real, senão você tem apenas uma construção discursiva. Não há nada natural em relação à fronteira; é um lugar altamente construído, que se reproduz através dos cruzamentos das pessoas, porque sem o cruzamento, não há fronteira, certo? Ela é somente uma linha imaginária, um rio ou apenas um muro...” Nessa cena, eu estava filmando a mulher dirigindo um carro e, depois, eu me tornei parte da narrativa da estrada enquanto Bertha fala sobre a fronteira entre os Estados Unidos e o México como um lugar altamente performático. É um lugar que é constituído discursivamente, através da representação das duas nações e, materialmente, através da instalação da zona transnacional, na qual diferentes discursos nacionais se materializam em um espaço ambivalente na margem das duas sociedades.” BIEMANN, 2010, p.21.

trabalhadoras, e a vida precária que elas levam para além dos muros da fábrica. A voz do narrador, que não se mostra em campo, alinhava os fragmentos por meio de uma série de reflexões, recorrendo ao sentido metafórico da fronteira para evidenciar a divisão artificial entre os acontecimentos que se dão no âmbito da vida pessoal de tais mulheres e os impactos socioeconômicos da globalização.

Segundo Biemann, o vídeo-ensaio corporifica as questões – “o corpo do protagonista constrói ativamente fronteiras, traça geografias e desempenha princípios transnacionais” – revelando como as fronteiras são construídas e praticadas socialmente. Compreendemos a dimensão *performática* do vídeo-ensaio da artista em diálogo com André Brasil. Ao situar-se entre o vivido e o imaginado, o vídeo-ensaio agencia imagens que possibilitam reinventar a compreensão comum sobre as fronteiras.

Se por um lado André Brasil e Ursula Biemann nos auxiliam a pensar a cena como reinvenção do real, ao analisarmos a trajetória de Claudia Andujar por meio de seus processos de *(des)territorialização*, observamos que a *performance* do corpo e a *performance* das imagens confluem, contribuindo para pensarmos a fronteira em sua dimensão tanto física quanto metafórica (discursiva/entre-mundos). Desse modo, pensamos em Claudia Andujar como um corpo geográfico que constrói ativamente as fronteiras, através de seus deslocamentos e imagens que fazia circular, tensionando os limites institucionais e visões de mundo.

2.2 O lugar antropológico

A compreensão de Claudia Andujar como um corpo geográfico leva em consideração a dimensão antropológica de sua trajetória, situada nas fronteiras entre mundos distintos, ao observamos que uma das particularidades de sua prática foi a sua constante imersão em realidades distintas, as quais buscava conhecer de forma mais próxima e horizontal. Assim, entendemos os processos de *(des)territorialização* da fotógrafa/ativista, tendo em vista a sua disponibilidade ao encontro com o outro, que pode ser observada na prática dialógica da fotógrafa.

Logo que chegou ao Brasil, antes mesmo de sua prática como fotojornalista e de envolver-se com a luta Yanomami, Andujar realizou várias viagens pela América Latina. Em 1958, sua curiosidade em conhecer os povos indígenas a fez entrar em contato com os Karajás na Ilha do Bananal, por sugestão de seu amigo antropólogo Darcy Ribeiro. Entre 1962 - 1964 se propôs a morar com quatro famílias de locais e realidades distintas com intuito de conhecer as famílias brasileiras. O trabalho desenvolvido junto dos Karajás, aos quais retornou algumas outras vezes, e a série que realizou sobre as famílias brasileiras, seriam alguns de seus primeiros trabalhos autorais de imersão antropológica, os quais iria oferecer só posteriormente a algumas revistas. No entanto, seria junto aos Yanomami, anos mais tarde, que desenvolveria um trabalho de fundo antropológico mais aprofundado, ao

qual dedicou grande parte de sua vida.

Eu não sabia se eu ia ser fotógrafa. Eu fotografava, mas era muito mais uma coisa que eu fazia para mim. Pois, eu através do trabalho com as aulas de inglês, me dava possibilidade de viajar um pouco mais do que só no litoral norte. Então comecei a ir à Argentina, na Bolívia, enfim, nos países ao redor. Nessa época eu fazia relatos de viagens, um tipo de diários. E nesses diários, eu tinha também fotos dos lugares. [...] Eu sempre falo que o começo da minha fotografia, e ainda hoje, não é só na época, é um diálogo com os brasileiros, com as pessoas, na verdade.²⁶

Como a fotógrafa comenta em diversas ocasiões, a fotografia era um meio de conhecer e estabelecer contato com as pessoas cuja língua desconhecia. O que nos faz pensar no aspecto relacional da fotografia em sua trajetória, a partir das considerações feitas pela antropóloga Sylvia Caiuby Novaes, que compreende a fotografia em seu aspecto dialógico “O que a fotografia expressa, muito mais do que o texto, são relações.”²⁷

A antropóloga, interessada na presença das imagens da produção de conhecimento antropológico, nota como a fotografia sempre esteve presente na produção de conhecimento sobre o campo antropológico, ainda que, a maneira como eram/são utilizadas tenha oscilado ao longo do tempo, em consonância com a própria revisão da prática do antropólogo. E nos lembra que, antes de a antropologia ser reconhecida pelo trabalho de campo etnográfico, os antropólogos valiam-se dos relatos de viajantes, materiais de expedições científicas, como fonte de informação sobre outras sociedades.

Assim como a trajetória de Claudia Andujar foi marcada por aproximações antropológicas, o interesse pelo *outro* também pode ser observado na prática de outros fotógrafos estrangeiros que se encontravam no país. Dentre eles, lembramos de alguns que buscaram compreender mais de perto as particularidades da cultura local. Pierre Verger (1902 - 1996), fotógrafo e etnólogo francês, chegou ao Brasil em 1946 e viveu grande parte de sua vida em Salvador na Bahia, onde desenvolveu um corpo de trabalho extenso envolvendo fotografias sobre a cultura afro-baiana. A fotógrafa inglesa Maureen Bisilliat, que chegou ao Brasil em 1952, reconhecida pela relação que estabelece entre fotografia e literatura, desenvolveu um trabalho de “equivalência fotográfica” com narrativas literárias que percorrem o interior do país, influenciada pelas obras de escritores como João Guimarães Rosa, Euclides da Cunha e Mário de Andrade. Vincent Carelli (1953), indigenista e documentarista franco-brasileiro, criador do projeto *Vídeo nas Aldeias (1987)*, também apresenta uma perspectiva singular de abordagem do cinema indígena, com base no fazer com. Assim, notamos como tais fotógrafos viajantes contribuíram para ampliar os imaginários geográficos sobre o país, por meio das imagens produzidas em suas aproximações antropológicas, distanciando-se dos estereótipos produzidos pelo olhar do colonizador.

²⁶ MAUAD, Ana M. *Imagens Possíveis: fotografia e memória em Claudia Andujar*. Revista Eco-Pós (Online), v. 15, p. 124-146, 2013.

²⁷ “O que a fotografia expressa, muito mais do que o texto, são relações. [...]Relações entre o fotógrafo e o que ele apresenta em suas fotografias, relações entre a fotografia e o receptor, que acrescenta a ela o que lá já estava – como dizia Barthes ao se referir ao punctum. Fotografias expressam igualmente as relações entre os fotografados[...]” NOVAES, Sylvia Caiuby. *Entre arte e ciência: a fotografia na antropologia*. São Paulo, Edusp, 2015.p.18.

Poderíamos pensar que o fato de serem estrangeiros em terras desconhecidas os possibilitariam esses outros olhares, mas o histórico colonial que conhecemos nos faz ter cautela diante de tal associação. Talvez mais do que o fato de serem “estrangeiros”, encontramos nesses agentes a disposição à **desterritorialização**, ao ato de deixarem-se afetar no encontro com **outro**, o que nos parece revelar a singularidade das práticas desses fotógrafos viajantes. Ao se deixarem afetar pelos encontros, por meio das relações intersubjetivas que estabeleciam, colocavam em suspensão os limites entre o eu e o outro, quando os próprios sujeitos envolvidos eram despossuídos de suas certezas — **desterritorializados**. Assim, tais agentes distanciavam-se do “rigor científico” associado comumente às práticas etnográficas, que muitas vezes objetificam esse outro antropológico, pautada em uma separação entre sujeito e objeto. O que nos faz pensar em como suas práticas, situadas entre as artes e as ciências, ampliavam as possibilidades do fazer etnográfico.

No entanto, a aproximação entre as artes e as ciências (antropologia), que se fazia sentir nos anos 1980, é problematizada pelo historiador e crítico de arte norte-americano Hal Foster em *O artista como etnógrafo*²⁸. Em seu texto, Foster reconhece um interesse ampliado pela antropologia em meio às artes de esquerda na contemporaneidade em consonância às críticas que perfazem os estudos pós-coloniais, e propõe a emergência de um novo paradigma — o artista como etnógrafo.²⁹ Segundo o crítico, tal paradigma associado à política cultural da alteridade, que busca no outro cultural (no subalterno) um lugar de transformação política, corre o risco de “mecenas ideológico” por parte do artista. E chama a atenção para a problemática **fetichização** desse outro, associada a uma fantasia primitivista.

Foster reconhece que a alteridade é uma questão cara aos estudos antropológicos e não ignora as aproximações entre antropólogos e artistas em seus fazeres. Retoma em seu texto, num primeiro momento, o movimento de antropólogos em direção à reflexividade encontrada nas artes, ao compreenderem a cultura como um texto e buscando rever a escrita etnográfica. E em um outro momento, nota o movimento de artistas em direção à antropologia, ao estarem interessados em um trabalho que aproximasse teoria e prática, expandindo o campo de ação para além dos limites institucionais. No entanto, Hal Foster chama a atenção para a falta de reflexão crítica sobre autoridade etnográfica nas práticas de alguns artistas, as quais considera ironicamente como “pseudoetnográficas”. Ainda que concordemos com as questões colocadas pelo crítico, no que diz respeito à problematização da autoridade etnográfica, não correria ele o risco de cair em um purismo contraditório?

Contudo, Foster observa certa reflexividade potente nessa aproximação, tomando como exemplo as obras do fotógrafo Allan Sekula; *Sketch for a Geography Lesson (1993)* e *Fish Story (1995)*. Segundo Foster:

Com essas ‘geografias imaginárias’, ele esboça um ‘mapa cognitivo’ da nossa ordem global. Entretanto, com esses desvios perspectivos na narra-

²⁸ FOSTER, Hal. *O Artista como etnógrafo*. In: *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

²⁹ Hal Foster retoma o texto de Walter Benjamin “O autor como produtor” para discutir o novo paradigma que emerge nas artes de esquerda.

tiva e na imagem, Sekula é tão reflexivo quando qualquer novo antropólogo a respeito da arrogância desse projeto etnográfico.³⁰

Assim, o crítico parece reconhecer o potencial presente em algumas das práticas estéticas que buscam dialogar com a antropologia, na medida em que incorporam certa reflexividade sobre a autoridade do discurso, por meio de procedimentos que tensionam os limites entre real e ficção, desvirtuando uma pretensa objetividade.

Segundo a antropóloga Sylvia Caiuby Novaes, a fronteira entre a arte e a antropologia é um lugar potente para se pensar em novas formas de expressão narrativas, que tensionem o discurso científico verbal. E a antropóloga enfatiza o papel da fotografia nesse processo, uma vez que seu caráter híbrido - entre arte e ciência - amplia as possibilidades reflexivas.

O desejo de novas formas de expressão aproxima cada vez mais a antropologia de outras formas narrativas que não apenas o discurso científico verbal. Como assinalamos, o caráter híbrido da fotografia, entre arte e ciência, cria possibilidades efetivas no sentido de evitarmos armadilhas que acabaram sendo criadas quando nos anos 1980 se alardeava a crise da representação nas ciências humanas. É possível pensar em novas relações entre textualidade e visualidade, em processos alternativos de expressão e conhecimento, em novas linguagens para tratar desse tema tão caro à antropologia que é a questão da alteridade. A fotografia igualmente nos ajuda a refletir sobre os processos de construção de realidade, com os quais as diferentes formas de expressão artística sempre lidaram.³¹

Se comumente a fotografia esteve associada ao registro documental da cultura material em campo, a antropóloga reconhece o potencial de uma etnografia situada entre o real e a ficção; na medida em que possibilitam o tensionamento de certa objetividade científica e realista das práticas documentais.³²

Desse modo, abordamos Claudia Andujar como um corpo geográfico, tendo em vista o lugar de fronteira no qual se situa, dada a sua disposição à *(des)territorialização*, deixando-se afetar pelas outras realidades. Assim, buscamos discutir as geografias que esse corpo mobilizou por meio de suas narrativas visuais. No entanto, isso é algo que só pode ser compreendido a partir de seu modo de fazer, ou seja, por meio de suas narrativas visuais e o modo como operam seus processos de imagens em meio ao contexto no qual se inserem.

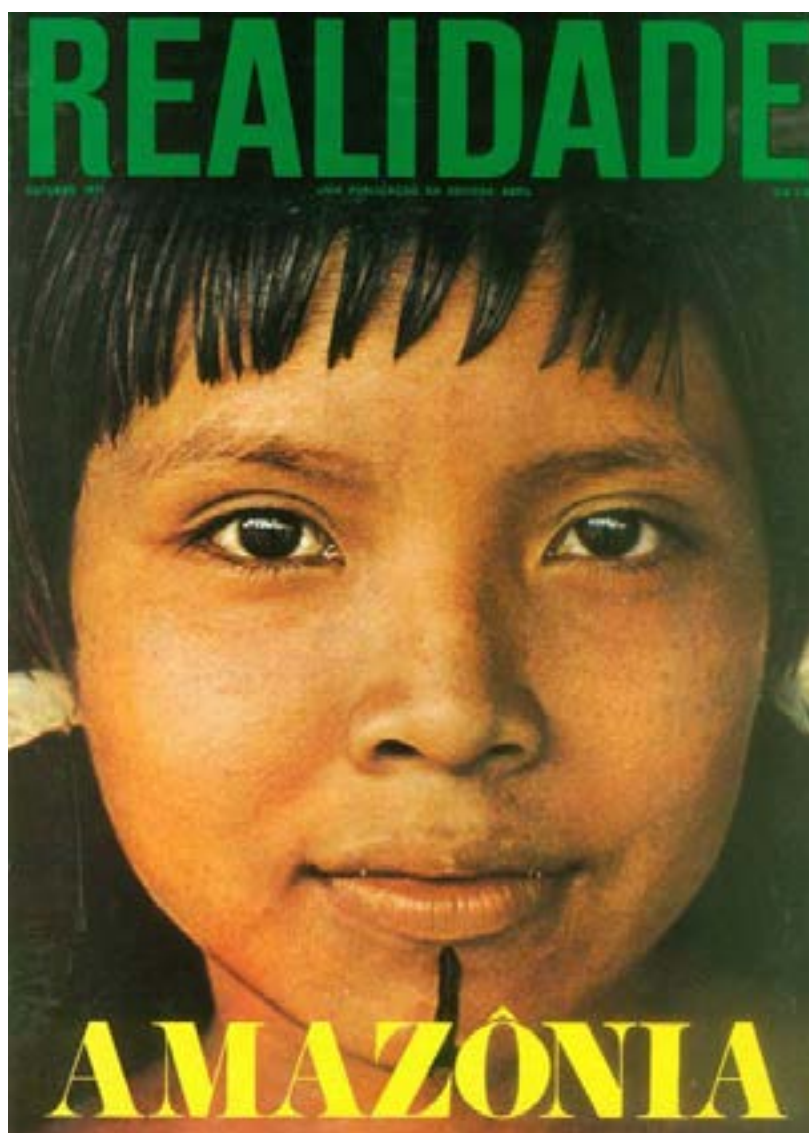
30 Ibid, p.175.

31 NOVAES, Sylvia Caiuby. *Entre arte e ciência: a fotografia na antropologia*. São Paulo: Edusp - Editora da Universidade de São Paulo, 2015, p.18.

32 “Os filmes baseados em uma etnografia ficcionada contribuem para o questionamento da objetivida-

3 REALIDADE(S)

Fig. 05 – Claudia Andujar. Fotografia da capa da revista *Realidade*.
Fonte: Revista *Realidade*, nº 67, Editora Abril, São Paulo, outubro de 1971.



3 REALIDADE(S)

Talvez seja mesmo da própria natureza do processo de comunicação e, portanto, de qualquer narrativa, essa impossibilidade de apreensão da realidade global. Nesse caso, a reportagem, na sua pretensão globalizadora, estaria permanentemente condicionada a ser uma atividade vinculada à análise sociológica e à estética literária, já que estas, pela liberdade de especulação que as caracterizam, respectivamente como ciência e como arte, oferecem ao repórter os elementos que o referencial informativo convencional não tem.³³

Tendo em vista uma abordagem cartográfica das fotografias de Claudia Andujar, buscamos compreender o espaço social no qual estava inserida sua prática como fotógrafa. Para tanto, dialogamos com as reflexões da historiadora Annateresa Fabris, que chama a atenção para a importância de contextualizar a prática fotográfica em meio ao circuito social de produção de imagens, e as problematizações do historiador Benedict Anderson³⁴ sobre o papel da imprensa capitalista no agenciamento de imagens e imaginários de um Estado-nação.

Se Fabris contribui à essa pesquisa nos fazendo lembrar de um “circuito social da fotografia”³⁵ e a importância da compreensão do contexto em que as fotografias se inserem, seus modos de produção, circulação e consumo, os quais (re)definem constantemente seu papel social; as reflexões de Benedict Anderson nos auxiliam a compreender as fotografias de Claudia Andujar em diálogo com os imaginários de uma nação moderna que estavam sendo mobilizados nos anos 1960/70.

A prática profissional da fotógrafa teve início nos anos 1960, quando se encontrava em São

de científica e realista do filme documentário. O aspecto mágico do cinema e a fragmentação visual própria de sua linguagem indicam que o processo de registro da realidade implica um recorte e uma construção. Desta forma, o cinema perde seu aspecto ingênuo, enquanto um meio que apresenta o mundo exterior, e passa a ser percebido como uma representação que articula o real e o imaginário. A questão fundamental não se concentra unicamente na realidade registrada, mas no discurso construído sobre uma realidade.” NOVAES, Sílvia. *Entre a harmonia e a tensão: as relações entre antropologia e imagem*. Revista Antropológicas, ano 13, vol. 20, 2009, p.20.

³³ FARO, J.S. *Revista Realidade, 1966-1968. Tempo da reportagem na imprensa brasileira*. Porto Alegre: Ulbra/AGE, 1999, p.20.

³⁴ ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

³⁵ FABRIS, Annateresa. (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991.

Paulo, metrópole moderna em ascensão, que já contava com algumas instituições de peso criadas nos anos 1950 – o Museu de Arte de São Paulo (MASP), o Museu de Arte Moderna (MAM) e a Fundação Bienal – por entre as quais a fotógrafa transitaria com seu trabalho autoral. Observamos como seu trabalho fotográfico transitou em meio a distintos circuitos sociais ao longo do tempo. Nos anos 1960 e 1970, atuando no meio do fotojornalismo, quando suas imagens circulavam em periódicos nacionais e internacionais, tais como: *Life*, *Look*, *Jubilee*, *A Cigarra*, *Setenta*, *Claudia*, *Quatro Rodas* e *Realidade*. Entre os anos 1980 e 1990, quando engajada na luta Yanomami, suas fotografias tomariam parte de publicações de caráter ativista, realizadas pela Comissão pela Criação do Parque Yanomami (CCPY). Em paralelo, desde os anos 1970 suas fotografias circulariam em uma série de exposições e publicações, grande parte delas dedicadas ao povo Yanomami.

3.1 O circuito social da fotografia

O ingresso de Claudia Andujar no circuito do fotojornalismo coincidia à entrada em um cenário conservador que deflagrou no golpe militar de 1964 e na instalação da ditadura. Naquele momento as informações circulavam no cenário nacional por meio da mídia impressa e da televisão, que ganhava espaço como veículo de informação, enquanto, a imprensa brasileira, sentindo-se ameaçada pela concorrência apresentada televisão, buscava inovar em termos de linguagem. Algumas revistas ilustradas se destacavam em meio aos periódicos nacionais de difusão da informação, sendo elas: *O Cruzeiro* (1928-1975), *Manchete* (1952-2000) e *Realidade* (1966-1976).

A revista *Realidade*, lançada em 1966 pela editora Abril, junto da qual Claudia Andujar colaborou em diversas ocasiões em sua trajetória, apresentava uma perspectiva distinta à prática do fotojornalismo que se disseminava em meio ao regime militar, ao atuar como um espaço de resistência à ditadura, influenciando a formação de uma imprensa alternativa nos anos 1970. Para compreendermos a singularidade da revista *Realidade* naquele momento, tomamos como referência as análises do pesquisador José Salvador Faro em sua tese: *Realidade, 1966-1968. Tempo da reportagem na imprensa brasileira* (1999).³⁶

Até então, despontavam em meio aos periódicos associados à divulgação de informações gerais sobre o país, as revistas *O Cruzeiro* e sua concorrente *Manchete*, que começava a ganhar maior audiência ao inovar com o uso da fotografia em cor. A revista *O Cruzeiro*³⁷ havia tido grande protagonismo no cenário nacional nos anos 1940, ao incorporar o modelo da fotorreportagem, sendo pioneira no fotojornalismo no Brasil. Algo que contou com as

³⁶ FARO, J.S. *Revista Realidade, 1966-1968. Tempo da reportagem na imprensa brasileira*. Porto Alegre: Ulbra/AGE, 1999.

³⁷ *O Cruzeiro* foi uma revista semanal ilustrada brasileira, lançada no Rio de Janeiro, em 1928, editada pelos Diários Associados, de Assis Chateaubriand, empresário e mecenas político, que seria fundador do Museu de Arte Moderna (MASP) em 1947 junto de Pietro Maria Bardi.

contribuições do fotógrafo francês Jean Manzon, tanto no que diz respeito a inserção da fotografia da revista, quanto no modo como eram produzidas as matérias.

A revista investiria em grandes reportagens, valorizando o fotógrafo viajante como estratégia de marketing, tomando como referência a revista norte-americana *Life*³⁸. No entanto, observamos como suas reportagens mantinham-se bastante alinhadas aos interesses do Estado-nacional, atuando em diversos momentos como veículo de propaganda política de governos populistas. Bastante conhecidas são as fotografias do francês Marcel Gautherot para as páginas da revista, em sua cobertura da construção de Brasília nos anos 1960, colaborando para o agenciamento de um imaginário nacional-desenvolvimentista, o que evidencia o papel mediador das fotografias na construção de uma imagem da nação moderna.

O pesquisador José Salvador Faro, ao tomar a revista *Realidade* como estudo de caso para pensar criticamente as relações que envolvem a produção narrativa da reportagem e sua ação mediadora do real, coloca-se a seguinte questão: “quais os limites da linguagem jornalística?”. Segundo Faro, a revista, ao vincular o texto jornalístico aos acontecimentos políticos e culturais do país e do mundo, viria adquirir um papel importante na análise das transformações e conflitos em curso no cotidiano.

Realidade deu vida textual a esse conjunto de problemas. A leitura das reportagens que publicou permite identificar um sentido hegemonicamente revelador na investigação jornalística que conduzia sua produção para além dos limites da linguagem convencional da imprensa: no confronto com a materialidade das questões que seus profissionais abordaram, os recursos discursivos da revista resvalaram para formas literárias e ficcionais de narrativa que ampliaram sua penetração junto ao público leitor, transformando-a numa fonte de conhecimento e de disseminação dos novos padrões culturais da época em que existiu. [...]Realidade partilhou com seu público os significados de uma época; permitiu que a informação ganhasse uma perspectiva globalizadora e se tornasse, ela própria, uma categoria de análise do cotidiano. ³⁹

Faro chama atenção aos aspectos vanguardistas que a revista *Realidade* apresentava em meio a um regime de Estado autoritário e conservador, que havia sido instaurado logo com o golpe militar de 1964. A publicação mensal, constituída por reportagens aprofundadas e temáticas por vezes controversas, assim, distanciava-se assim de outros periódicos semanais mais superficiais que circulavam na época. Salaria também, a importância das inovações no que diz respeito a linguagem da revista, ao incorporar formas literárias e ficcionais, que permitiriam ao repórter fugir do mimetismo e do empobrecimento da objetividade associada comumente à informação.

³⁸ COELHO, Maria Beatriz R. De V. *O campo da fotografia profissional no Brasil*. *Varia hist.*, Belo Horizonte, v. 22, n. 35, p. 79-99, June 2006, p.84.

³⁹ FARO, 1999, p.4.

Os ensaios fotográficos que integravam a revista *Realidade*, ainda que fizessem parte de um veículo de comunicação que buscava informar o povo brasileiro, não poderiam ser consideradas como simples registro ou ilustração do texto. As fotografias ocupavam um outro espaço como linguagem, na medida em que os fotógrafos possuíam autonomia em propor pautas e construir uma narrativa visual complementar ao texto. Assim como Claudia Andujar, outros fotógrafos de peso também deram corpo às páginas da revista, como David Drew Zinng, Luigi Mamprin, Lew Parrela, Roger Bester, Jorge Bodanzky, Maureen Bisilliat e George Love.

A partir da experimentação na linguagem do fotojornalismo, *Realidade* apresentava uma proposta distinta das demais revistas conservadoras de grande repercussão naquele momento. Como observa José Salvador Faro, a revista ocupava um espaço singular no fotojornalismo, ao possibilitar a discussão de temas tabus em sintonia com as realidades cotidianas, e reconhece como a ordem simbolizada pela família era uma pauta frequente que atravessava a *Realidade*.

A publicação da Abril assumia mesmo, perante seu corpo de jornalistas e perante seu público leitor, a imagem de um órgão para o qual não havia tabus, no sentido de que se dispunha a avançar sobre o que não se discutia ou sobre assuntos a respeito dos quais se discutia timidamente. Como se pretende demonstrar, a revista investigou e desnudou todo o universo simbólico conservador que povoava a moral cotidiana das classes médias urbanas brasileiras, ou acompanhou as transformações que esse universo apresentava. Nesse sentido, Realidade trazia à tona o questionamento de padrões que já ocorria surdamente no processo de modernização e de crescente autoritarismo da vida brasileira. Em decorrência disso, a revista polemizou com tais valores permanentemente, transgrediu, portanto, a convenção estabelecida e acabou se contrapondo ao discurso ético-político através do qual o Estado buscava legitimar sua existência.⁴⁰

Em 1967 a *Realidade* dedicou uma edição especial à mulher brasileira, abordando os diversos aspectos da vida da mulher moderna. A revista apresentava discussões que compreendiam a pluralidade que envolve o “ser mulher”, tocando em questões tabus como a superioridade entre os sexos e os aspectos fisiológicos do corpo feminino. Claudia Andujar colaborou para essa edição com um ensaio fotográfico de um parto normal para a matéria – *Nasceu! (1967)*, reportagem que buscava contrapor os costumes tradicionais aos avanços da medicina moderna. Nessa ocasião, Andujar viajou até Bento Gonçalves (Rio Grande do Sul) para fotografar as atividades da parteira Dona Odila. No entanto, as fotografias que apresentavam as cenas do parto, seriam motivo de manifestações conservadoras, fazendo com que a edição fosse censurada por ser considerada “obscena” e “ofensiva à dignidade da mulher”⁴¹. Ainda que a revista apresentasse resistência aos processos conservadores em curso, não era isenta da censura imposta pelo governo.

40 FARO, 1999, p.90.

41 Ibid, p.109

Grande parte da trajetória de Claudia Andujar esteve vinculada à revista *Realidade*, para a qual colaborou entre 1966 e 1971. A partir de algumas das reportagens que tomou parte, notamos os constantes deslocamentos da fotógrafa, por meio dos quais entrou em contato com distintas realidades. Na ocasião da matéria sobre um médium curador, *Arigó é a última esperança (1967)* foi a Congonhas do Campo, Minas Gerais, para acompanhar as seções de cura. Para *Ele é um viciado (1967)*, a fotógrafa acompanhou de perto a experiência de usuários de drogas. Em outra ocasião, quando a questão da migração foi abordada na matéria *É o trem do diabo (1969)*, embarcou em uma viagem de sete dias no ‘trem baiano’ que conectava São Paulo e Salvador, para acompanhar o trajeto dos migrantes deportados.

Durante sua atuação no fotojornalismo junto da revista, Claudia Andujar pode amadurecer sua pesquisa visual e a construção de narrativas. Sua última contribuição seria para a edição especial da revista *Realidade* dedicada à Amazônia em 1971, quando entraria em contato com o povo Yanomami pela primeira vez, o que se constituiria um momento de virada na trajetória da fotógrafa. A partir de então, ela se afastaria do fotojornalismo e da revista *Realidade*, que vinha sofrendo limitações com censura instaurada pelo governo militar, e se dedicaria a uma prática fotográfica autônoma, envolvendo-se com o povo Yanomami.

3.2 A Realidade na Amazônia

Uma das fotografias de Claudia Andujar que mais circularam publicamente nos anos 1970, talvez tenha sido o retrato de uma menina índia que ocupa a capa da edição especial da revista *Realidade* dedicada à Amazônia. Mas a fotógrafa lembra que, quando convidada a colaborar para tal edição, havia sido advertida para que não fotografasse os povos indígenas, nem os conflitos entre eles e os projetos “desenvolvimentistas” do regime militar.

Achava curioso fazer um especial da Amazônia sem incluir os povos indígenas, mas a revista resistiu à ideia. Me pediram para retratar a construção da rodovia Transamazônica com os seus primeiros colonos. No Amapá, fui fotografar o projeto Jari. Fotografei queimadas e o começo dos projetos de monocultura. Comecei a subir o rio Amazonas continuando no rio Negro. No Pará ainda, retratei sítios arqueológicos. Não posso me queixar, fiquei livre para fazer o que achava importante para um número especial. Em Manaus soube da morte de um padre salesiano, que trabalhava no afluente do Rio Negro, numa missão religiosa. Em São Gabriel da Cachoeira fui informada de que a morte ocorreu em uma aldeia indígena. Pedi autorização da revista para ver em loco os acontecimentos. Assim, cheguei pela primeira vez às terras Yanomami. Comecei a me interessar pelos Yanomami, que na época tinham pouco contato com o mundo dos “brancos”. Estabelecemos uma relação mínima, de colaboração, sem ter língua em comum de comunicação.⁴²

Nos anos 1970 a Amazônia passava a entrar no mapa da geopolítica brasileira, fazendo parte dos discursos do governo militar em suas propostas de integração nacional. Data desse período o Plano de Integração Nacional (PIN), que tinha como objetivo ocupar a região para não perdê-la para potências estrangeiras — “Integrar a Amazônia para não entregá-la”. A partir da análise da edição especial dedicada à Amazônia, aproximamo-nos dos processos em curso naquele momento e buscamos compreender os imaginários que estavam sendo agenciados na construção da imagem de um Estado-nação moderno, rumo à “ordem” e ao “progresso”.

Para a edição especial dedicada à Amazônia, o corpo editorial da *Realidade* empreendeu uma expedição para mapear região que durou cinco meses, da qual fizeram parte também outros fotojornalistas, dentre eles Claudia Andujar e o seu companheiro, o fotógrafo norte-americano George Love. Tal edição buscava documentar a Amazônia, desmitificá-la e apresentá-la aos brasileiros, como esclarecia a carta do editor logo no início da revista.

Num mapa do mundo, a Amazônia parece uma folha verde onde os rios são veias azuis. Esse símbolo pode sugerir o significado atual da Amazônia: essa folha de esperança, reserva providencial deixada no planeta para esses dias difíceis, não seria o local para tentar um renascimento de formas de viver da sociedade humana? O mundo desenvolvido está perplexo com grande parte dos resultados da sociedade industrial. Há uma descrença, não de todo irracional de que o progresso, da maneira como que é entendido hoje, possa levar à felicidade coletiva. Uma parte da juventude parece não acreditar na sociedade tecnológica porque seus valores parecem desumanos e mecanicistas. A Amazônia é a última grande fronteira terrestre a ser civilizada. Até aqui, o homem como um deus, moldou a Terra à sua imagem e semelhança: destruiu a vida selvagem e a natureza, aniquilou espécies, fez com que a palavra civilização não significasse mais que monotonia e massacre. A Amazônia não seria o local para a maravilhosa experiência do progresso em harmonia com a natureza? Não seria a nossa ilha da Utopia onde se fará o progresso limpo e colorido que ainda existe no coração de todos os homens? Por acreditar nessa possibilidade, realizamos a nossa mais longa, custosa e apaixonada reportagem. ⁴³

A carta do editor anunciava a proposta da revista que pretendia abordar a Amazônia em sua complexidade, abrindo um campo de discussão sobre o que representava o avanço desenvolvimentista sobre a região. E notamos, a partir da carta do editor, como a Amazônia emergia no imaginário nacional como uma folha em branco, na qual eram depositadas apostas utópicas, desconsiderando aqueles que ali viviam — “A Amazônia não seria o local para a maravilhosa experiência do progresso em harmonia com a natureza? Não seria a nossa ilha da Utopia onde se fará o progresso limpo e colorido que ainda existe no coração de todos os homens?”. Mas questionamos, o que entenderiam por progresso?

jar. São Paulo: Lazuli Editora / Cia Editora Nacional, 2008, p.22.

⁴³ Carta do Editor Victor Civita, publicada na revista *Realidade* - Especial Amazônia, n.67. Editora Abril. São Paulo, 1971.

Fig. 06 – Fotografias de George Love para a revista *Realidade*, nº 67, p.34 - 35.
Fig. 07 – Fotografias de George Love para a revista *Realidade*, nº 67, p.36 - 37.
Fig. 08 – Fotografias de George Love para a revista *Realidade*, nº 67, p.37 - 38.
Fonte: Revista *Realidade*, nº 67, Editora Abril, São Paulo, outubro de 1971.



Fig. 09 – Imagens revista *Realidade*, nº 67, p.66 - 67.

Fig. 10 – Imagens revista *Realidade*, nº 67, p.150 - 151 .

Fig. 11 – Imagens revista *Realidade*, nº 67, p.152 - 153. .

Fonte: Revista *Realidade*, nº 67, Editora Abril, São Paulo, outubro de 1971.



A revista apresentava a Amazônia de ontem, de hoje e de amanhã, situando historicamente seu processo colonial de ocupação do território, ao mesmo tempo, algumas questões eram levantadas: Quais os mitos associados ao território Amazônico? De que maneira teria impactado o avanço da “civilização” sobre aquelas terras? Como as transformações na economia global e o projeto desenvolvimentista afetavam a vida dos trabalhadores locais?

As primeiras páginas da revista contavam com as fotografias de George Love, que revelavam a beleza e a diversidade da flora e da fauna na floresta tropical. Em outra seção, ocupando duas páginas da revista, um mapa da América do Sul em alto-relevo apresentava o território brasileiro, no qual a Amazônia não fazia parte, associado a seguinte questão: “Você já imaginou o Brasil sem a Amazônia?”. O texto provocava a pensar o que significaria a perda do território amazônico em termos econômicos — “Analisando os índices econômicos atuais da região, chega-se a uma resposta estranha: seria uma perda insignificante. [...] Mas ainda é um mundo em potencial inativo. [...] Como ficaria o Brasil se analisássemos então a potencialidade desse grande mundo verde?”.⁴⁴ O que evidencia como o território amazônico era compreendido a partir de uma epistemologia moderna dominante, pautada na distinção entre cultura e natureza, e que entendia a Amazônia como recurso a ser explorado.

Nesse sentido, chama a atenção um dos artigos da revista que apresentava uma proposta, um tanto utópica, de ocupação da Amazônia, desenvolvida pelo arquiteto brasileiro Sergio Prado. A proposta era espacializada por meio de três pranchas, compostas por imagens associadas a pequenos textos, nos quais apresentava uma crítica à ação do homem sobre o ambiente, o caos urbano e a aposta em novas formas de vida na Amazônia. Na prancha “Devhir II”⁴⁵, por meio de montagens fotográficas, o arquiteto lançava uma proposta imaginária de ocupação nômade e flutuante da Amazônia, com o intuito de pensar em uma melhor convivência entre a civilização e a floresta. Tais imagens pareciam ter forte influência dos grupos de arquitetos e designers experimentais dos anos 1960 - *Archigram* (inglês) e *Archizoom* (italiano), que pensavam o espaço a partir de construções narrativas (sem pretensões de materialização) e apostavam na tecnologia como resolução dos problemas da sociedade. Mas nos perguntamos, até que ponto havia de fato um entendimento da realidade local na proposta do arquiteto?

Fica evidente como a Amazônia era tomada como uma tábula rasa sobre a qual se projetava uma proposta utópica, apostando no avanço tecnológico, pautado em uma noção moderna e capitalista de progresso, e indiferente a outros modos de vida que já se encontravam por ali. No processo de conquista territorial, as políticas do governo investiam na construção de rodovias, dentre elas a Transamazônica e Perimetral Norte (abandonada) e no projeto de colonização da Amazônia, incentivando o deslocamento de empresas e trabalhadores para região. Para aqueles que buscavam melhores condições de vida, a Amazônia parecia ser uma “terra prometida”. Uma das matérias da revista abordava o incentivo à migração

44 Autor não identificado. *Realidade* - Especial Amazônia, n.67. Editora Abril. São Paulo, 1971, p.67.

45 “Devhir-misto de devir (vir a ser, futuro) e menhir I monumentos pré-históricos), é o nome desse objeto.” PRADO, Sergio. in *Revista Realidade* - Especial Amazônia, n.67. Editora Abril. São Paulo, 1971, p.67.

de trabalhadores braçais para Amazônia, que fazia parte do programa de colonização desenvolvido pelo Instituto Nacional de Colonização e Reforma agrária (INCRA), revelando os conflitos inerentes ao projeto “desenvolvimentista” – o distanciamento entre as expectativas que se apresentavam e como o plano proposto se desdobrava na prática.

Claudia Andujar também participou da revista com um ensaio fotográfico que compunha a reportagem *A última chance dos últimos guerreiros*, na qual era discutido o histórico processo de colonização e massacre dos povos indígenas, e as políticas assistencialistas desenvolvidas pelos órgãos do governo. Enquanto o ensaio era composto por retratos dos povos indígenas *ahairabus*, que viviam no alto rio Negro, região que seria, em pouco tempo, cortada pela rodovia Perimetral Norte.

O ensaio de Andujar sobre os *ahairabus* dispunha de um espaço digno no interior da revista, ocupando todo o campo da página e adquiria autonomia narrativa em relação ao texto da reportagem. As fotografias não apresentavam imagens do massacre que os indígenas vinham sofrendo — uma escolha ética e estética feita pela fotógrafa – na tentativa de driblar a censura, uma vez que havia sido advertida para que não fotografasse o conflito com os povos indígenas. As imagens partiam de uma aproximação cuidadosa entre a fotógrafa e os *ahairabus*, apresentando cenas cotidianas e momentos íntimos, que sensibilizavam para a alegria e dor que transmitiam pelo olhar. O curador Gabriel Bogossian, a respeito do trabalho fotográfico de Claudia, tece um comentário que chama a atenção aos desvios discursivos operados por suas imagens em meio ao contexto em que se encontrava.

O que me parece importante destacar é que, em todos esses momentos, a produção da Claudia está tensionando o projeto de colonização interna do Estado brasileiro, porque um dos argumentos que justificava esse projeto era o de que a Amazônia era uma terra vazia, despovoada. Ao retratar o povo Yanomami com esse olhar afetivo e respeitoso, a Claudia produziu, de dentro desse ciclo de violência, um desvio, um antídoto discursivo contra a voracidade estatal, a favor das vítimas do Estado brasileiro.⁴⁶

Se algumas das reportagens possibilitavam uma reflexão crítica a respeito do avanço da “civilização” sobre o território Amazônico, a revista era atravessada pela presença massiva de propagandas do governo e de empresas como construtoras, madeireiras, postos de gasolina, bancos, entre outras. O que revela como as políticas do Estado eram conscientes da dimensão discursiva das imagens, lançando mão de seu poder persuasivo no processo de constituição de um imaginário nacional-desenvolvimentista rumo à Amazônia.

Desse modo, notamos como o projeto desenvolvimentista, associado a um Estado-nação moderno, valia-se estrategicamente de um discurso nacionalista direcionado ao “povo brasileiro”. Algo que pôde ser compreendido criticamente a partir do conceito de *Comunidades imaginadas* (1983), desenvolvido pelo historiador Benedict Anderson, ao problematizar

⁴⁶ Gabriel Bogossian em entrevista sobre o trabalho de Claudia Andujar, no encerramento da exposição *Nada levarei quando morrer, aqueles que me devem cobrarei no inferno* (2017), da qual foi curador. Disponível em: < <http://site.videobrasil.org.br/news/2205408> > acesso, jun, 2018.

Fig. 12- Ensaio fotográfico de Claudia Andujar para a revista *Realidade*, nº 67, p.201 - 203.
Fig. 13 – Ensaio fotográfico de Claudia Andujar para a revista *Realidade*, nº 67, p.204 - 205 .
Fonte: Revista *Realidade*, nº 67, Editora Abril, São Paulo, outubro de 1971.



o conceito de Estado-nação que surgia na modernidade. Ao reconhecer o Estado-moderno como um constructo social, Anderson notava como esse estava associado às estratégias de subjetivação operadas por meio de determinados dispositivos institucionais. De acordo com Benedict Anderson, o mapa, o censo e o museu⁴⁷ exerceriam um poder fabulador de *comunidades imaginadas*, suprimindo as diferenças e articulando a imagem de um povo unificado dentro de um território nacional, o que contribuiria para o governo de corpos e imaginários.

Assim, a edição especial da revista *Realidade* dedicada à Amazônia parecia incorporar certa ambiguidade, ao situar-se entre uma proposta transgressora e outra mais conservadora, o que parece remeter à certa dinâmica negociadora incorporada em diálogo ao Estado autoritário, que José Salvador Faro chega a mencionar em sua tese.⁴⁸ Desse modo, a partir da reflexão sobre o circuito social da fotografia no momento em que se situa a trajetória de Claudia Andujar, notamos a dimensão discursiva dos periódicos que circulavam em território nacional, mobilizando imaginários de um Estado-nação moderno, e a relação que se estabelecia entre fotografia e território. O que contribui para propormos uma abordagem cartográfica de algumas fotografias de Claudia Andujar, ao nos perguntarmos; em que medida suas narrativas visuais poderiam alargar a imaginação cartográfica?

47 O mapa geográfico, ao definir os limites dos territórios, contribuiria de maneira estratégica para definir as fronteiras da nação; o censo atuaria quantitativamente, definindo quem faz parte ou não da comunidade, e o museu agenciaria um repertório imagético. ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

48 FARO, 1999, p.91.

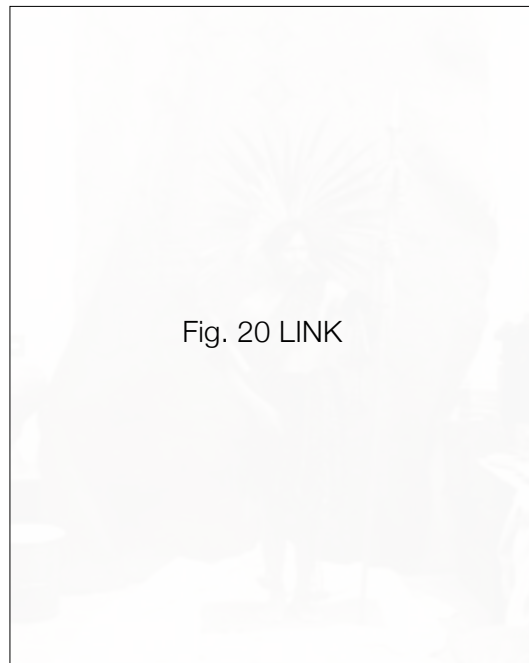
4 FOTOGRAFIA COMO DISPOSITIVO CARTOGRÁFICO

Fig. 18 – Marc Ferrez. *Panorama parcial do Rio de Janeiro*, Brasil, 1885.

Fig. 19 – Marc Ferrez. *Índio Botocudo. Sul da Bahia*, Brasil, 1876.

Fig. 20 – Marc Ferrez. *Índio em Estúdio*. Rio de Janeiro, Brasil, 1882.

Fonte: ferrez.ims.com.br, acesso em 20 de jan. 2019.



4 FOTOGRAFIA COMO DISPOSITIVO CARTOGRÁFICO

As imagens são mediações entre o homem e o mundo. [...] O seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos.⁴⁹

Na medida em que buscamos abordar a trajetória de Claudia Andujar do ponto de vista cartográfico, perguntamo-nos: Como um imaginário cartográfico é agenciado a partir de fotografias? Quais seus limites e possibilidades? Nesse sentido, uma noção de cartografia ampliada guia essa pesquisa, ao compreendermos que o território não pode ser resumido a aspectos físicos e coordenadas geográficas; sabemos que processos socioculturais, econômicos e políticos os constituem.

Se tanto a fotografia quanto a cartografia são compreendidas como linguagens que podem auxiliar na produção de conhecimento sobre o território, procuramos discutir os limites e possibilidades de tais linguagens, tendo em vista uma crítica aos modos de representação hegemônicos. Assim, a discussão se desloca do regime de representação às práticas, ao buscarmos discutir as narrativas visuais que esse corpo geográfico mobilizava, compreendendo os processos de imagens que perfazem a produção de conhecimento sobre o território.

4.1 Entre fotografia e cartografia

Por meio da aproximação entre fotografia e cartografia, interessa-nos discutir os modos de representação hegemônicos do espaço, as relações entre saber e poder, o poder fabulador das imagens e os limites que se estabelecem entre as artes e as ciências. Para tanto, faz-se necessário desnaturalizar alguns pressupostos que dizem respeito à cartografia e à fotografia, constituídos ao longo do tempo por meio da ciência moderna. É preciso compreender que, em seus primórdios, a linguagem cartográfica moderna agenciou uma nova percepção sobre o mundo com seu esforço de racionalização e abstração.

Em *A invenção do cotidiano (1986)*, o historiador francês Michel De Certeau discute o processo de dessubjetivação operado pela geografia moderna, ao retomar práticas de localização do período medieval. E nos lembra de relatos de espaço e figuras narrativas que traduziam os percursos, distâncias a percorrer e os tempos das peregrinações, revelando uma aproximação entre história e geografia.

⁴⁹ FLUSSER, V. *Ensaio sobre a fotografia: por uma filosofia da técnica*. Lisboa: Editora Relógio D'água, 1998.p.28,29.

Mas o mapa [geográfico] ganha progressivamente dessas figuras: coloniza o espaço delas, elimina aos poucos as figurações pictóricas das práticas que o produzem. Transformado pela geometria euclidiana e mais tarde descritiva, constituído em um conjunto formal de lugares abstratos [...]. No mesmo plano o mapa junta lugares heterogêneos, alguns recebidos de uma tradição e outros produzidos por uma observação. Mas o essencial aqui é que se apagam os itinerários que, supondo os primeiros e condicionando os segundos, asseguram de fato a passagem de uns aos outros. O palco, cena totalizante onde elementos de origem várias são reunidos para formarem o quadro de um 'estado' do saber geográfico, afasta para a sua frente ou para trás, como nos bastidores, as operações de que é efeito ou possibilidade. O mapa fica só. As descrições e os percursos desaparecem.⁵⁰

De Certau nos faz ver que o mapa abstrato introduziu um conhecimento "objetivo" sobre o espaço, apagando a agência dos sujeitos envolvidos. O que auxilia na compreensão de que os mapas são artifícios, constructos que articulam códigos e referentes por meio de imagens, produzidas a partir de uma abstração do real operada pela geografia moderna. Ao recobrar a relação que se estabelece entre espaço e narrativa, o historiador desnatura o conhecimento espacial que se pauta em uma perspectiva "totalizadora" proporcionada pela representação cartográfica moderna. Retomamos De Certau, porque nos interessa a dimensão narrativa da cartografia ao abordarmos o potencial cartográfico das fotografias de Claudia Andujar.

Assim, distanciamos-nos de uma compreensão hegemônica associada à linguagem cartográfica moderna de produção de conhecimento "objetivo" sobre o território. E nos aproximamos do princípio da cartografia apresentado pelos filósofos Deleuze e Guattari em *Mil Platôs (1995)*, que utilizam a cartografia como metáfora ao proporem uma geografia do pensamento crítica à representação como forma de cognição, o que nos possibilita refletir sobre os limites da ciência moderna como produção de conhecimento.

Se o mapa [cartografia] se opõe ao decalque é por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. O mapa não produz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. [...] O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. [...] Um mapa é uma questão de performance, enquanto que o decalque remete sempre a uma presumida 'competência'.⁵¹

Para os filósofos, a cartografia é compreendida como um agenciamento, constituída por processos de *territorialização* e *desterritorialização*, com múltiplas entradas e saídas. A cartografia, portanto, não reproduz algo estático, mas diz respeito a um movimento epis-

50 CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Rio de Janeiro, Vozes, 1996. p. 206, 207.

51 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1995. p. 22.

temológico que está associado à produção de sentidos ancorados na experiência, um ato de *performance* que está enredado na realidade, atento aos processos em conformação e em constante devir. Assim, podemos entender que Claudia Andujar, em seus processos de *(des)territorialização*, atuava como cartógrafa, deixando-se afetar pelos encontros e mapeando o território, o que seria traduzido posteriormente, por meio do agenciamento de narrativas fotográficas.

Tendo em vista a dimensão narrativa da cartografia e sua compreensão enquanto processo ancorado na experiência, observamos em certas narrativas fotográficas de Claudia Andujar, realizadas em seu trânsito entre mundos, uma dimensão cartográfica. Nos interessa nesse movimento de aproximação entre fotografia e cartografia tensionar os limites da produção de conhecimento científico sobre o espaço, que opera por meio de uma racionalidade abstrata e um sujeito/agente descorporizado.

É preciso lembrar, que não só a compreensão hegemônica da cartografia esteve associada à racionalidade da ciência moderna, mas, por muito tempo a fotografia também se viu limitada em suas possibilidades, ao ser tomada como espelho do real. O que diz respeito à abordagem ontológica da fotografia, que a compreendia a partir da equivalência entre as imagens e as coisas, amplamente difundida pelos ensaios do semiólogo francês Roland Barthes.

Lembramos que, quando descoberta no final do século XIX, a fotografia logo passou a ser utilizada para auxiliar os processos cartográficos, na medida em que melhor correspondia aos anseios do mundo moderno, ao ser considerada “objetiva” e “científica”. A historiadora Natalia Brizuela nos auxilia a pensar na aproximação entre fotografia e cartografia, ao abordar o movimento da fotografia em direção ao espaço na modernidade, modificando as formas de percepção e representação do território.

[...] as fotografias tomaram a dianteira quando os mapas começaram a ficar ultrapassados em relação às demandas da época, com a crença esmagadora na ciência, na razão e na objetividade, e com a necessidade de representações rápidas e realistas que não exigissem decodificação ou conhecimento especializado. A fotografia, técnica que mudou para sempre o conceito de representação, mostrou-se capaz de produzir tanto imagens geográficas, com suas visões totalizadoras do espaço, quanto corográficas, com visões parciais, detalhadas.⁵²

Utilizada como documento, a fotografia substituía outras formas de representação do espaço como o desenho e a pintura, que passavam a ser considerados como interpretações subjetivas e, desse modo, deslegitimados pelos pressupostos racionalistas da ciência moderna. Com isso, a fotografia ganhava espaço como dispositivo que auxiliava no trabalho de campo em missões exploratórias da qual participavam fotógrafos-viajantes, cartógrafos, geógrafos, antropólogos; equipe responsável pela produção de informações sobre o território por meio de mapas, inventários fotográficos, álbuns de vistas, catálogos e cartões-postais.

52 BRIZUELA, Natalia. *Fotografia e império: paisagens para um Brasil moderno*. Trad. Marcos Bagno. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.p.14

No entanto, a despeito da compreensão ontológica da fotografia, que a considera a partir de sua relação direta com o referente, o aspecto polissêmico das imagens é discutido pelo filósofo Vilém Flusser, ao reconhecer a dialética interna à própria imagem técnica. Flusser utiliza para tanto a metáfora do mapa (compreendido aqui como representação do real)⁵³, chamando a atenção ao que elas dão a ver e ocultam.

O caráter mágico das imagens é essencial para a compreensão de suas mensagens. As imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas. Não que as imagens eternalizem eventos; eles substituem eventos por cenas. E tal poder mágico, inerente à estruturação plana da imagem, domina a dialética interna da imagem, própria de todas as mediações e que nelas se manifesta de forma incomparável. As imagens são mediações entre o homem e o mundo. [...] O seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos.⁵⁴

Falar em magia remete de certa forma, também, a produção de imagens associadas a tradução de mensagens de outro mundo, por pessoas dotadas de determinada sensibilidade e pode parecer algo supersticioso, quando a tecnologia digital substitui processos físico-químicos. No entanto, o que o filósofo busca salientar é a ambiguidade inerente à técnica, o que leva a uma compreensão muitas vezes distorcida das fotografias, ao serem compreendidas como verdade, dada a sua correspondência “direta” com o referente. Ciente de que as fotografias não são tão objetivas quanto parecem, o filósofo reconhece o inegável poder sedutor das imagens em seu papel de mediação do real — uma armadilha para nossos sentidos.

O teórico André Rouillé também contribui para ampliar a compreensão sobre as fotografias, a reconhecer que a abordagem ontológica delas negava a subjetividade do fotógrafo e as relações inerentes ao processo de produção da imagem. O teórico apresenta o aspecto plural da prática fotográfica, auxiliando na sua compreensão histórica e nos múltiplos usos e funções da fotografia ao longo do tempo.

No que diz respeito ao aspecto documental da fotografia, Rouillé percebe alterações em seu status entre os anos 1950 e 1980, em consonância com o avanço tecnológico e com a passagem da sociedade industrial para a sociedade da informação. Se nos anos 1950 a fotografia documental tinha seu ápice na prática do fotojornalismo, com o papel de comunicar; a partir de meados dos anos 1980, o teórico observa que uma crise da representação associada ao regime de verdade iria impactar nos usos da fotografia, quando não seria mais possível certa ingenuidade diante das imagens – o teórico nos lembra do impacto das imagens da Guerra do Vietnã (1965-73) que seriam banalizadas pela difusão da televisão. Desde esses acontecimentos, Rouillé nota a exploração consciente da dimensão expressiva e discursiva da fotografia na prática de alguns fotógrafos documentais ou mesmo de artistas que se interessavam pela fotografia como forma de diálogo com a

⁵³ Cabe salientar que o mapa é empregado por Flusser no sentido de representação do real, tendo em vista a compreensão hegemônica sobre o termo, ou seja, ao contrário da proposta de Deleuze & Guattari, uma vez que os filósofos compreendem o mapa como um agenciamento em processo.

⁵⁴ FLUSSER, 1998.p.28,29.

vida cotidiana.⁵⁵

[...] a fotografia, mesmo a documental, não representa automaticamente o real, não toma o lugar de algo externo. Como o discurso e as outras imagens, o dogma de 'ser rastro' mascara que a fotografia, com seus próprios meios, faz ser: construída do início ao fim, ela fabrica e produz mundos. Enquanto o rastro vai da coisa (preexistente) à imagem, o importante é explorar como a imagem produz o real. O que equivale a defender a relativa autonomia das imagens e de suas formas perante os referentes, e reavaliar o papel da escrita em face do registro.⁵⁶

Assim, para Rouillé, que tece diálogo com o pensamento de Deleuze e Guattari, a fotografia, mesmo a documental – que tem como pressuposto narrar o real, deve ser compreendida como um *mapa* e não como um *decalque*⁵⁷. Com isso, ele salienta a necessidade de se compreender as fotografias em seu aspecto discurso/expressivo, ou seja, como constructos que atuam na produção do real – um processo em *devir*. Mas, tendo em vista a dimensão dialética das fotografias e o aspecto discursivo/expressivo que elas apresentam, compreendemos o papel mediador da fotografia entre o real e a produção do real, entre o vivido e o imaginado. Desse modo, em que medida as fotografias poderiam nos auxiliar na produção de conhecimento sobre o território?

4.2 Fotografia e imaginação cartográfica

Ao propormos abordar a fotografia como dispositivo cartográfico, interessa-nos, portanto, a dimensão narrativa das fotografias, que leva em consideração o aspecto discursivo das imagens. Assim, ainda que boa parte da trajetória de Claudia Andujar como fotógrafa tenha se dado no âmbito do fotojornalismo, vinculado ao regime da fotografia documental, apostamos na abordagem cartográfica de suas narrativas visuais, ao observarmos que sua prática como fotógrafa/ativista tensionou os modos de fazer e de ver associados aos campos fotográficos dominantes – fotografia documental clássica, fotografia etnográfica e fotojornalismo – por meio de uma abordagem ética e estética.

No entanto, a aproximação entre fotografia e cartografia situa-nos em um campo híbrido, nos quais se aproximam geografia, história, antropologia e arte. Assim, baseamo-nos em algumas reflexões teórico-metodológicas a respeito do uso da fotografia na produção de conhecimento sobre o espaço social, atentando para seus limites e possibilidades, explorando as relações que se estabelecem entre fotografia e imaginação cartográfica.

Nesse sentido, a historiadora e antropóloga Lilia Schwarcz chama a atenção ao papel

55 ROUILLÉ, A. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Senac São Paulo, 2009, p.138..

56 Ibid., p.18.

57 Ibid; p.167.

secundário que ocupam as imagens na produção de conhecimento dentro das ciências sociais, que sempre valorizaram a escrita em detrimento das imagens, fazendo com que essas fossem relegadas ao papel de “ilustração”. Schwarcz coloca a necessidade de aprender a ler as imagens, situando-as em seus contextos, mas também compreender que as “Imagens têm autoria, tempo e agência”. Portanto, as imagens devem ser entendidas como documentos que constroem modelos e concepções.

Não como reflexo, mas como produção de representações, costumes, percepções, e não como imagens fixas e presas a determinados temas ou contextos, mas como elementos que circulam, interpelam, negociam. Uso o termo “representação”, que tem com certeza uma larga tradição e merece uma série de concepções políticas, sociológicas, semióticas e estéticas, antes com o sentido que Mitchell (2009: 11) lhe conferiu “de estar em lugar de e atuar por” do que como “coisa” fixa e essencial.⁵⁸

Segundo a pesquisadora, entender a fotografia como documento implica identificar os aspectos ideológicos que atravessam as imagens, e enfatiza a necessidade de compreendê-las a partir de seus processos; de quem é a autoria e o contexto sócio-espacial em que são produzidas, mas também de que maneira essas agem no meio em que circulam. O que significa reconhecer, tal como o fotógrafo e historiador Boris Kossoy, que as fotografias são *processos de construção/criação de realidades*, mediados pelo olhar do fotógrafo — um filtro cultural, que deve ser considerado ao utilizá-las como fonte histórica.

[...] consideramos a fotografia, antes de mais nada, como uma representação a partir do real. Entretanto, em função da materialidade do registro, no qual se tem gravado na superfície fotossensível o vestígio/aparência de algo que se passou na realidade concreta, em dado espaço e tempo, nós a tomamos, também como um documento do real, uma fonte histórica. [...] O documento fotográfico, entretanto, não pode ser compreendido independentemente do processo de construção da representação em que se originou.⁵⁹

A partir de Lilia Schwarcz e Boris Kossoy, entendemos que tomar a fotografia como documento para a produção de conhecimento histórico não se reduz ao seu entendimento como representação do real, mas a compreensão de que estas produzem representações a partir do real. O que implica reconhecer, a partir de Kossoy, que cada imagem oculta uma micro-história a ser desvendada.

Toda imagem fotográfica guarda em si um aspecto dado da memória, que tem significado para uns e nenhum significado para outros. Toda imagem fotográfica tem, atrás de si oculta, uma história a ser desvendada; uma micro-história, se associarmos este conceito à natureza própria do fragmento fotográfico: para cada imagem uma micro-história.⁶⁰

58 SCHWARCZ Lilia Moritz. *Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais*. Sociologia&Antropologia. Rio de Janeiro, v.04.02: 391 – 431, outubro, 2014.p.393.

59 KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p.31.

60 KOSSOY, Boris. *Um Olhar sobre o Brasil: uma reflexão*. in: KOSSOY, Boris & SCHWARCZ, Lilia. Um

E salientamos que, uma particularidade que envolve a relação entre a fotografia e a história diz respeito à própria dialética das imagens. Ao transitarem no espaço e no tempo, as imagens possibilitam outras manipulações e leituras, contribuindo para a ampliar o modo de compreensão sobre a(s) história(s).

Nesse sentido, interessam-nos algumas publicações que discutem a história a partir de fotografias, na medida em que possibilitam tornar tangíveis os processos que envolvem a fotografia e a construção de realidade. *Em Fotografia e Império: Paisagens de um Brasil Moderno (2012)* de Natalia Brizuela e *Um Olhar Sobre o Brasil. A Fotografia Na Construção da Imagem da Nação. 1833-2003 (2012)*⁶¹ de Boris Kossoy e Lilia Schwarcz, a construção da imagem de Brasil-nação é abordada criticamente a partir das fotografias.

Natalia Brizuela nos apresenta como a fotografia esteve associada à arte da cartografia durante o período imperial, um momento que foi paradigmático para a construção de um imaginário nacional, contando com os esforços de D. Pedro II e seu projeto nacional romântico. A fotografia seria então incorporada ao trabalho do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), sendo utilizada como um dos instrumentos para apropriação e visualização dos territórios imperiais. Mas, segundo a autora, o “Atlas do Brasil” para o moderno Estado-nação: “[...] delineou, paradoxalmente, espaços vazios e paisagens perdidas, que funcionara, como pedras angulares no coração do Império.”⁶² Brizuela comenta, a partir da análise de fotografias, o esforço de consolidação de uma “imaginação geográfica”.

A elite letrada, no período pós-independência delineava a construção do Brasil, determinando o que era particular e singular no território nacional, por meio do trabalho do romantismo oficial, do IHGB e também, de forma crucial pela fotografia. Por um lado, havia a busca por um Brasil que já estivesse ali, escondido ou perdido atrás das camadas de tempo histórico. Por outro, o Brasil também era um lugar imaginado, que a elite se sentia na obrigação quase moral de construir quase a partir do zero. Daí o paradoxo: como seria a procura de uma origem e ,ao mesmo tempo, construí-la? O Brasil era um território que eles aparentemente encontraram, mas que também precisavam inventar.⁶³

Destacavam-se nesse período as fotografias do francês Marc Ferrez, que se dedicava quase exclusivamente à documentação do império, fazendo parte da Comissão Geográfica e Geológica. Marc Ferrez também contribuiria para o *Álbum de vistas do Brasil*, que foi apresentado na Exposição Universal de Paris em 1889, com intuito de oferecer uma imagem do Brasil para o público estrangeiro como um “território intocado”. E, segundo Lilia Schwarcz, tal projeto romântico primaria por apresentar a “paisagem dos trópicos”, valendo-se da “natureza e os seus naturais” que seriam utilizados como símbolo do novo Estado.

Olhar sobre o Brasil – A fotografia na construção da imagem da nação 1833-2003. Rio de Janeiro: Editora Objetiva. 2012,p.28.

61 Livro lançado junto da exposição realizada em 2012, parceria entre Instituto Tomie Ohtake e Fundación Mapfre, com curadoria do especialista em história da fotografia Boris Kossoy e curadoria adjunta da antropóloga e historiadora Lilia Moritz Schwarcz.

62 BRIZUELA, 2012, p.20.

63 Ibid,52.

A pátria é, pois, um sentimento atrelado à observação da natureza, logo convertida em um espetáculo, praticamente humano porque desvendada pelo sentimento humano. A paisagem evoca, pois, uma política dos afetos, um mundo das sensibilidades, e se no Brasil não tínhamos catedrais, palácios e toda a monumentalidade da Antiguidade, a natureza pujante dos trópicos bem que podia assumir esse mesmo papel. Imensa, diversa, exótica, ela cumpria as vezes da nação.⁶⁴

Lilia Schwarcz observa que em tal política dos afetos, os escravos africanos não fariam parte do discurso visual nacional, e nota que suas aparições eram ínfimas, meros indícios visuais. Ao passo que os povos indígenas seriam idealizados como tipos exóticos, o que constata a partir das fotografias de Marc Ferrez e o seu esforço de construção do “nativo universal”. Configurava-se assim, uma espécie de “cartografia simbólica de tipos humanos”⁶⁵, convertidos em espetáculo da nação.

Vale lembrar que, em outro momento histórico, com o intuito de ampliar as fronteiras do Estado-nacional e ocupar o território, o governo brasileiro promoveria no século XIX uma série de comissões para implantar linhas e postos telegráficos pelo interior do país. E nesse contexto, no qual atuavam as comissões chefiadas pelo Marechal Cândido Rondon, era produzido um material etnográfico e iconográfico no contato com os povos indígenas, cujas fotografias apresentavam uma forte influência das grandes expedições “científicas” do século XIX, evidenciando o tom colonizador e de viés nacionalista. Observamos que, em diversos momentos da história do país, a fotografia esteve associada ao Estado na construção de uma imagem de nação.

Assim, pudemos compreender como as fotografias mobilizam a imaginação por meio dos *processos de construção/criação de realidades*, e como esses estiveram, em diversos momentos, associados a visualização e apropriação do território nacional, modulando o que era visto e os modos de ver, por meio das reflexões de Natalia Brizuela e Lilia Schwarcz. E analisando a trajetória de Claudia Andujar, observamos a relação entre fotografia e imaginação cartográfica por meio das propagandas do governo, que faziam circular nos periódicos nacionais imagens de um Brasil moderno “rumo ao progresso”.

Portanto, interessa-nos antes levantar questões a partir das narrativas visuais da fotógrafa/ativista, do que reivindicar-lhes um lugar de verdade; em que medida a prática fotográfica de Claudia Andujar poderia contribuir no sentido de dar visibilidade a campos de forças, processos e conflitos que atuam sobre os territórios? Apostamos que uma abordagem cartográfica da trajetória da fotógrafa/ativista oferece um campo de análise potente para pensarmos criticamente nas relações que se estabelecem entre imagem e território, tendo em vista o potencial estético-político de suas fotografias ao contribuírem para dar visibilidade ao povo Yanomami, auxiliando-os na luta pela demarcação de suas terras.

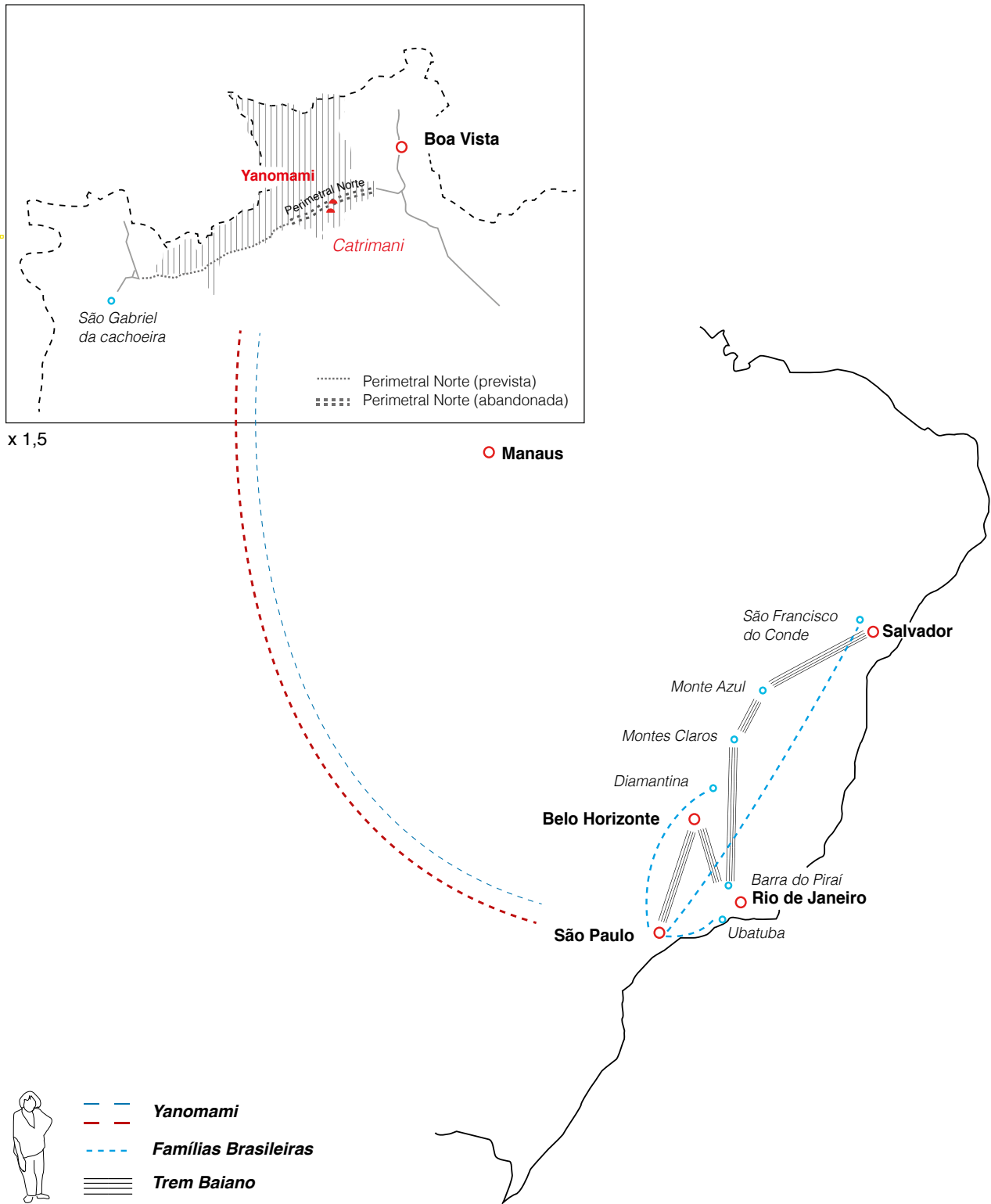
Para tanto, buscamos analisar a trajetória de Claudia Andujar por meio da proposição de narrativas cartográficas, que são articuladas a partir de imagens produzidas pela fotógrafa, em uma tentativa de colocar as imagens por ela produzidas em diálogo com as imagens e imaginários que perfaziam o espaço social no qual estava inserida.

64 SCHWARCZ, 2014, p.400.

65 Ibid.,p.401.

5 NARRATIVAS CARTOGRÁFICAS

Fig. 21 – Mapa Claudia Andujar: Geografias do corpo
 Fonte: autora, 2019.



5 NARRATIVAS CARTOGRÁFICAS

*Logicamente, de obra a obra, o imbricamento entre vida e imagem se realiza de modos distintos. Em algumas delas, as imagens são um espaço concreto de intervenção no mundo vivido: intervir na imagem significa intervir, mesmo que circunstancialmente, em uma coletividade, em suas formas de comunidade.*⁶⁶

Compreendemos a trajetória de Claudia Andujar como um corpo geográfico, uma vez que observamos as fronteiras como campo de ação da fotógrafa/ativista, que operava por meio de uma prática horizontal e dialógica, agenciando uma mediação entre-mundos – entre a floresta e a cidade, entre arte e o ativismo. Tendo em vista as geografias que esse corpo em trânsito mobilizava por meio das imagens que fazia circular, tensionando conceitos que constituem uma visão dualista de mundo, que distingue cultura e natureza, sujeito e objeto, arte e ciência, real e imaginário, questionamo-nos sobre o *entre-lugar* que ocupa(va)m suas imagens e o potencial delas aproximarem mundos.

Assim propomos algumas narrativas cartográficas, nas quais fotografias de Claudia Andujar são articuladas em planos de imagens, na medida em que buscamos nos aproximar da *performance* desse corpo no trânsito entre mundos e da *performance* de suas imagens para que possamos discutir os imaginários geográficos que eram então mobilizados no território nacional.

Desse modo, as narrativas cartográficas apresentam esse corpo geográfico em seus processos de *(des)territorialização*; desde as imersões antropológicas da fotógrafa em meio às famílias brasileiras até o envolvimento profundo de Andujar com o povo Yanomami. Para tanto, são propostas três narrativas: *A Casa – Famílias Brasileiras*, *O Trem do Progresso e A Terra Yanomami*, que são apresentadas nessa ordem, ao tomarmos como parâmetro o desdobramento territorial das narrativas – da escala micro à macro – das questões que se revelam no microcosmo da casa às questões territoriais que envolvem a luta pela Terra Yanomami.

Em *A Casa – Famílias Brasileiras*, nos aproximamos de uma série de fotografias que Claudia Andujar realizou nos anos 1960, a partir da imersão antropológica no cotidiano de famílias de realidades e locais distintos do país, com intuito de conhecer quem eram as

famílias brasileiras. Buscamos discutir essa série de imagens em relação ao contexto sócio espacial do país naquele momento e o discurso nacionalista que se direcionava ao “povo brasileiro”, algo que é feito em diálogo com o conceito de “comunidades imaginadas” de Benedict Anderson.

A narrativa que se apresenta em *O Trem do Progresso* parte de duas séries de fotografias realizadas pela fotógrafa em circunstâncias distintas; um ensaio para a reportagem *É o trem do diabo (1969)*, realizado enquanto trabalhava como fotojornalista para a revista *Realidade*, no qual documentava o trânsito de migrantes entre Salvador e São Paulo; e *Sônia (1971)*, um ensaio fotográfico da modelo baiana que teria ido a São Paulo para tentar a carreira na metrópole. A partir dessas imagens, discutimos como as narrativas do progresso povoavam os imaginários do “povo brasileiro”, mobilizando uma geografia de corpos.

A partir de *A Terra Yanomami*, exploramos como as narrativas fotográficas de Claudia Andujar possibilitam entrar em contato com o povo Yanomami e sua luta pela Terra. Dada a complexidade do tema e o grande envolvimento da fotógrafa com a questão indígena, a narrativa se desdobra a partir de três trabalhos da fotógrafa; os fotolivros *Amazônia (1978)* realizado com George Love e *Yanomami (1998)* e a série *Marcados (1981- 83)*. A partir de *Amazônia (1978)* notamos como os imaginários, que eram associados ao território amazônico pelo projeto desenvolvimentista, eram confrontados com a proposta de experimentação estética dos autores, os quais incorporavam na montagem aspectos da cosmologia Yanomami. Por meio do livro *Yanomami (1998)*, desenvolvido com a colaboração do líder e xamã yanomami Davi Kopenawa, compreendemos como a publicação toma parte do projeto político de visibilidade e reconhecimento dos Yanomami como um povo, que tem sua própria cosmologia. Os retratos apresentados na série *Marcados (1981-83)* são ponto de partida para discutir a relação que se estabelece entre a imagem do índio e a demarcação do território. Assim buscamos articular a complexa relação que envolve a política da imagem do índio e o reconhecimento do seu direito à Terra.

5.1 A CASA - FAMÍLIAS BRASILEIRAS

IMG. INDISPONÍVEL

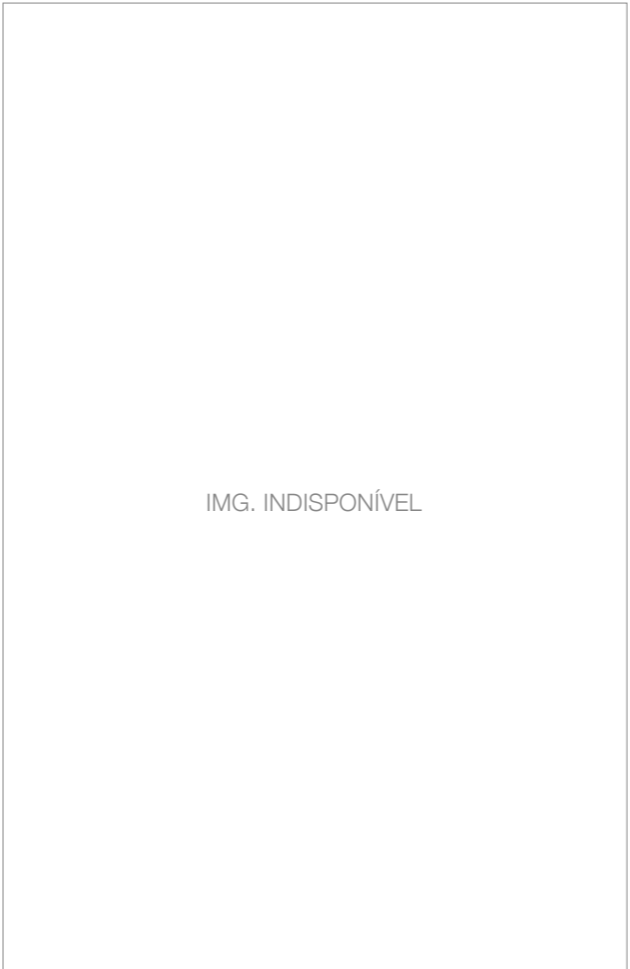
IMG. INDISPONÍVEL

IMG. INDISPONÍVEL

IMG. INDISPONÍVEL

IMG. INDISPONÍVEL

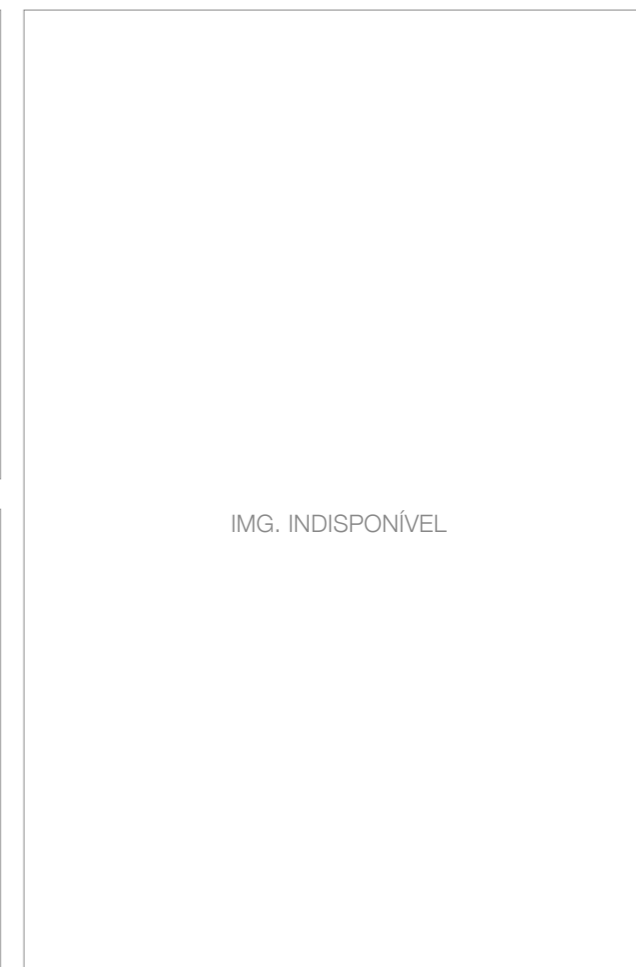
IMG. INDISPONÍVEL

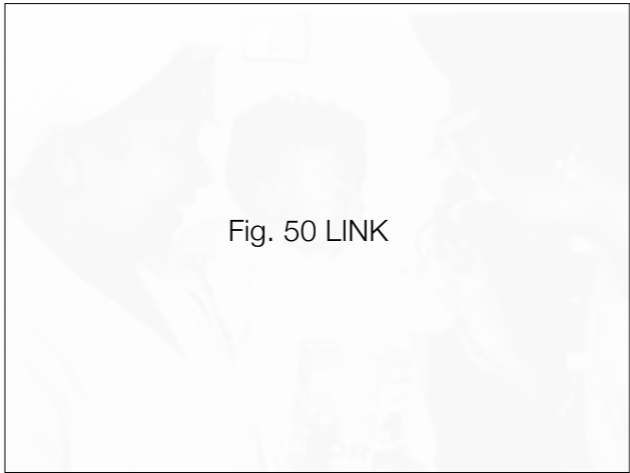
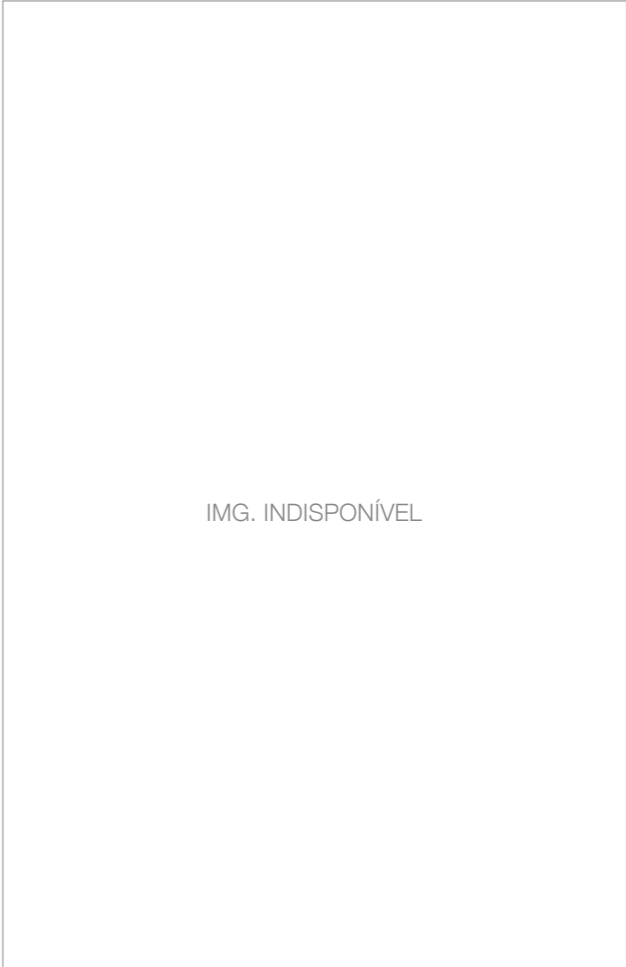


22			29	33	
23	26	28	30	34	36
24			31		
25	27		32	35	

FAMÍLIA BAIANA

Fig. 22 – 36. Claudia Andujar. Da série *Famílias Brasileiras, 1962-64*.
 Fonte: Catálogo: *Claudia Andujar: No lugar do Outro, 2016*.



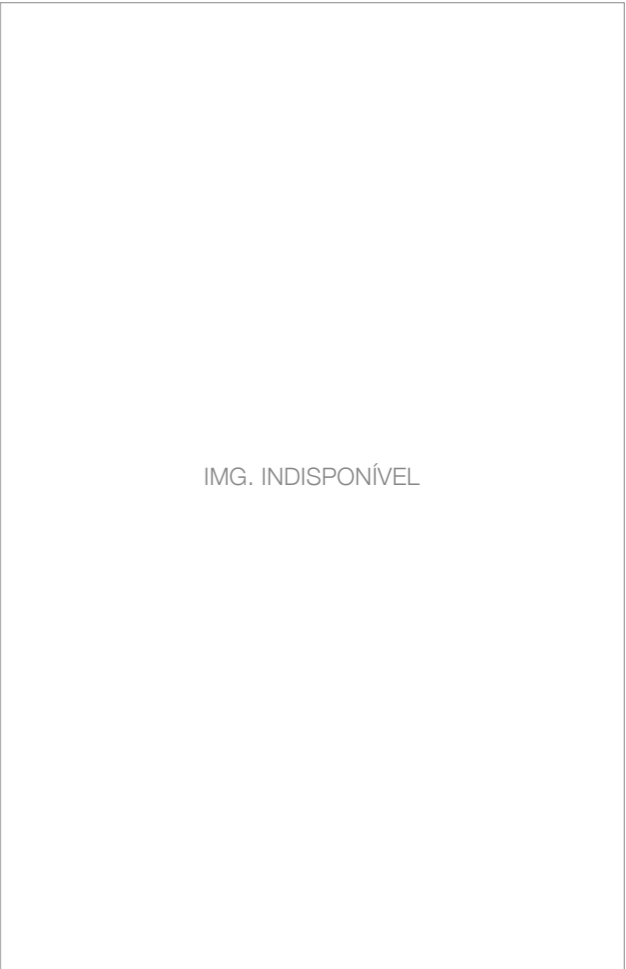


37			44	48	
38	41	43	45	49	51
39			46		
40	42		47	50	

FAMÍLIA PAULISTA

Fig. 37 – 51. Claudia Andujar. Da série *Famílias Brasileiras, 1962-64*.
 Fonte: Catálogo: *Claudia Andujar: No lugar do Outro, 2016*.

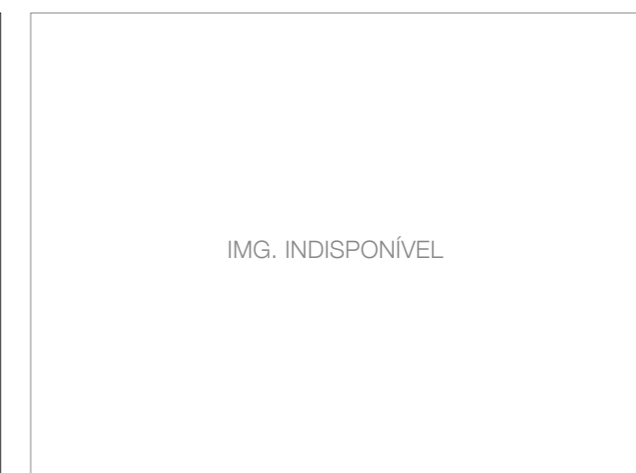
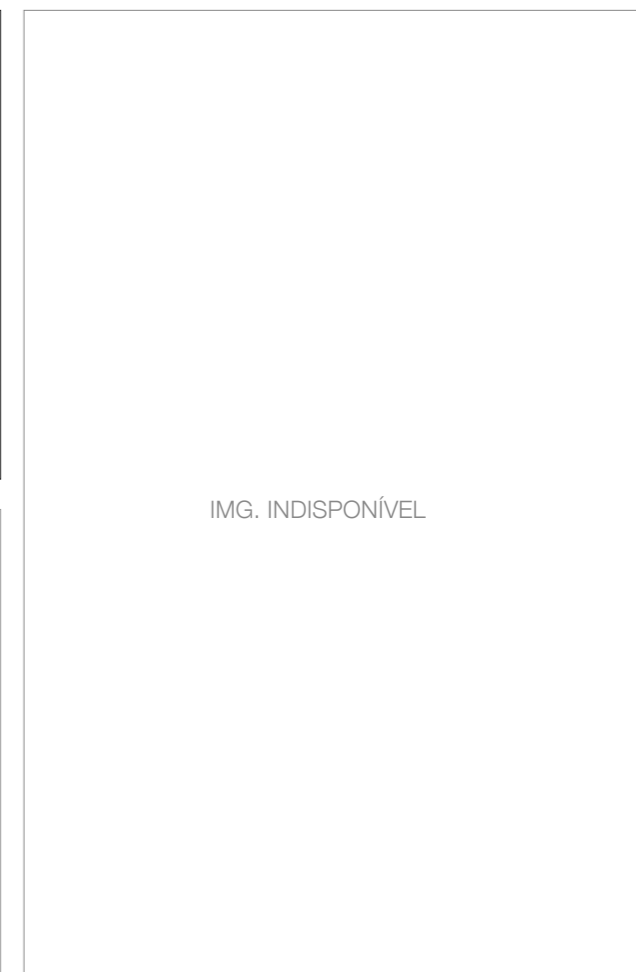


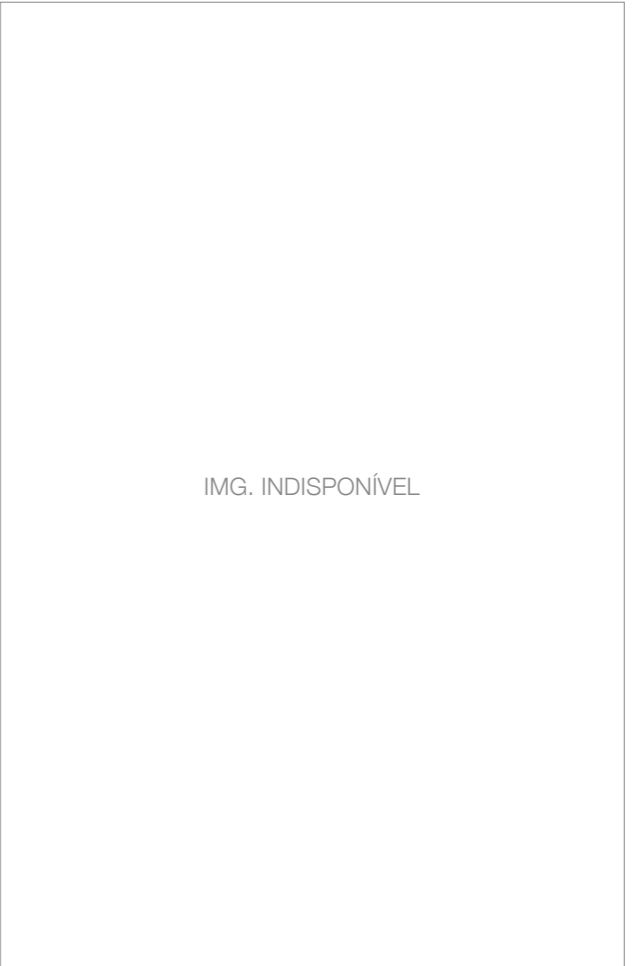


52			59	63
53	56	58	60	64
54			61	66
55	57		62	65

FAMÍLIA PICINGUABA

Fig. 52 – 66. Claudia Andujar. Da série *Famílias Brasileiras, 1962-64*.
 Fonte: Catálogo: *Claudia Andujar: No lugar do Outro, 2016*.





67			74	78	
68	71	73	75	79	81
69			76		
70	72		77	80	

FAMÍLIA MINEIRA

Fig. 67 – 81. Cláudia Andujar. Da série *Famílias Brasileiras, 1962-64*.
 Fonte: Catálogo: *Cláudia Andujar: No lugar do Outro, 2016*.

Fig. 82. Cláudia Andujar. *Marcha da Família com Deus pela Liberdade*,
 São Paulo, 19 de março 1964.
 Fonte: Galeria Vermelho, 2019.

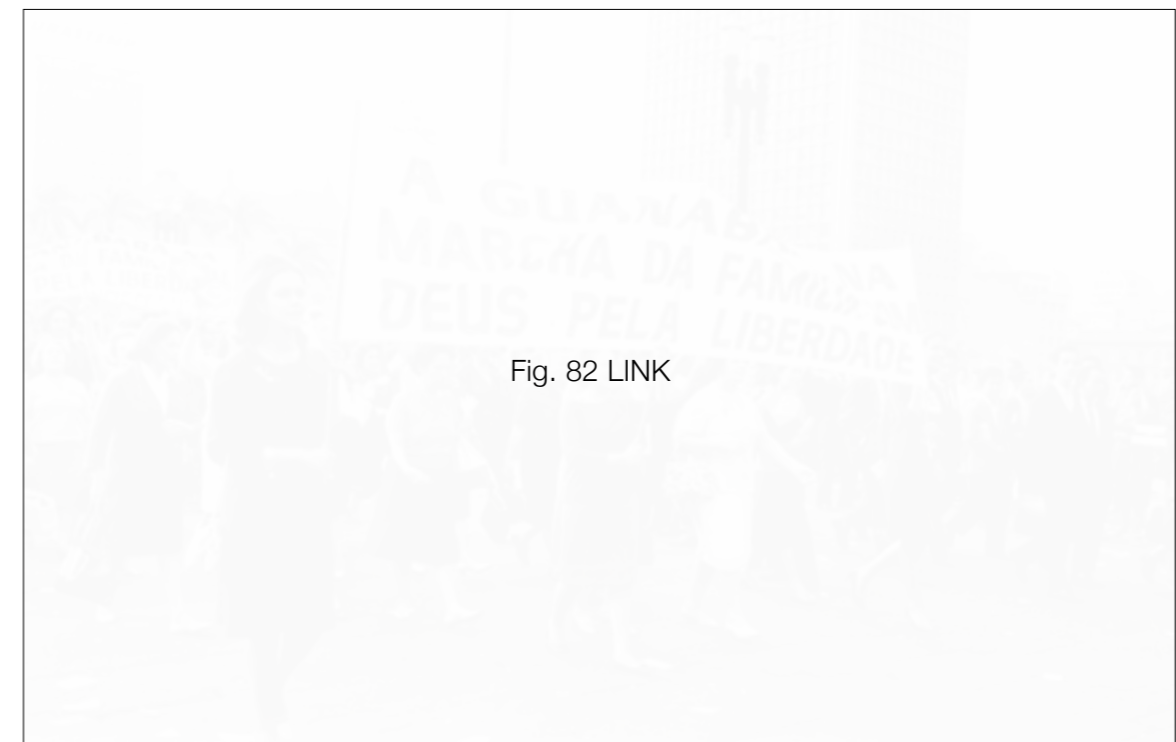


Fig. 82 LINK

5.1 A CASA - FAMÍLIAS BRASILEIRAS

*O Brasil é uma circunstância.*⁶⁷

Ao longo de sua movimentada trajetória de vida política e intelectual, o antropólogo Darcy Ribeiro buscou analisar, histórica e antropologicamente, a formação étnica e cultural do povo brasileiro para entender “Porque o Brasil não deu certo?”⁶⁸ A complexa questão que envolve a identidade nacional inquieta muitos antropólogos que se interessam em compreender como um território tão vasto quanto o Brasil constitui-se como nação. Nesse sentido, as considerações críticas de Benedict Anderson a respeito das *comunidades imaginadas* são relevantes para que possamos refletir sobre o processo de formação do Estado-nação que envolve o povo brasileiro e o imaginário cartográfico a ele associado.

Claudia Andujar, tomada por uma curiosidade de estrangeira que chegava em terras desconhecidas, nutria certo “estranhamento” cultural que pode ser observado na prática de antropólogos. Entre 1962-64, buscou compreender de perto e de dentro quem eram as famílias brasileiras, compartilhando a vida cotidiana junto de famílias de realidades bastantes distintas. Esse período era um momento no qual uma ideologia conservadora se alastrava pelo país, que podia ser observada nas “marchas da família com deus pela liberdade” que ocupavam as ruas, prenunciando o iminente golpe militar – imagens do passado que nos assombram ainda hoje.

Um vez que compreendemos a família como instituição que toma parte da construção de uma ideia de nação, buscamos pensar a série de fotografias sobre as famílias brasileiras em diálogo com o contexto de uma política nacionalista, associada ao ideal unificador de povo brasileiro.⁶⁹

A casa localiza espacialmente as famílias, sendo compreendida como microcosmo — o

⁶⁷ Viveiros de Castro comenta, em entrevista publicada em “Encontros”, que o Brasil para ele não é um objetivo, mas uma circunstância. O que nos mostra como Viveiros segue outra linha de pensamento antropológico que Darcy Ribeiro, e discorda dele em diversos pontos. Enquanto Darcy Ribeiro interessava-se por uma teoria do Brasil, e buscava compreender o processo de transfiguração étnica, Viveiros, aproximava-se dos índios, não procurando entender qual o lugar dos índios na sociedade brasileira, mas tendo por interesse investigar a possibilidade de uma outra vida diferente que a que se constitui na sociedade moderna ocidental. CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Entrevistas (Encontros)*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

⁶⁸ RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro. A formação e o Sentido do Brasil*. – 1a ed. 1995 – 2a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p.13

⁶⁹ Em 1971, Claudia Andujar, George Love e Maurreen Bisilliat organizariam no MASP a exposição A Família Brasileira, que no entanto, não contava com os ensaios da fotógrafa, mas com acervos fotográficos coletados de famílias do Estado de São Paulo.

espaço doméstico, atravessado por valores e relações outras que dizem respeito à vida cotidiana. Claudia Andujar realizou uma série de imagens sobre a vida cotidiana de cada família, as quais estavam inseridas em contextos geográficos e socioeconômicos distintos. A série de imagens sobre as famílias brasileiras, faz com que pensemos em uma cartografia complexa que envolve as relações que se estabelecem entre a casa e a rua, entre o espaço da vida privada e pública, ou seja, aspectos que constituem a dimensão territorial de tais famílias.

Ainda que nutrida por questões que permeiam a prática antropológica, a fotógrafa não tinha o intuito de uma elaboração teórica sobre o povo brasileiro ou sistematização de uma síntese imagética universal, que remetesse a noção de identidade nacional. Alguma proximidade ao trabalho do fotógrafo norte-americano Robert Frank e seu projeto *The Americans (1958)* talvez possa ser sentida, na medida em que ambos fotógrafos viajavam pelos países em que se encontravam, produzindo imagens sobre seu povo. Mas posturas distintas os conduziam. Enquanto Robert Frank mantinha-se em uma prática documental, oferecendo contra-imagens do povo norte-americano; podemos entender as fotografias de Claudia Andujar como testemunhos de um encontro dialógico que estabelecia com as distintas famílias que buscava conhecer - algo que foi realizado em um período alongado de tempo e sem uma demanda externa a priori.

Alguns anos antes, em 1955, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) havia sediado a exposição de fotografias com curadoria de Edward Steichen *The Family of Man*. Sob o título *A Família dos Homens*, a exposição reunia fotógrafos de distintas nacionalidades num arranjo que buscava um olhar sobre o homem de maneira universal. Diante dessa exposição Roland Barthes, em "Mitologias,"⁷⁰ tece uma crítica ao seu intuito pretensioso de criar uma representação unificadora da "comunidade humana", recorrendo a um sentimentalismo humanista, que tinha um intuito apaziguador no período da Guerra Fria. A crítica se voltava à mistificação da natureza humana, em detrimento da compreensão dos contextos nos quais os sujeitos retratados estavam inseridos.

Claudia Andujar tinha proximidade a Edward Steichen e talvez tenha sido influenciada por essa exposição ao decidir fotografar as famílias brasileiras. No entanto, as narrativas visuais de Andujar resultavam da *performance* da fotógrafa em campo e da vivência compartilhada junto das distintas famílias, e não de um olhar distanciado. As fotografias das famílias brasileiras vieram circular só posteriormente em exposições e catálogos, quando imagens que a princípio circulariam no âmbito da vida privada das famílias fotografadas se deslocariam ao domínio público. O trânsito/*performance* dessas imagens entre circuitos sociais distintos possibilitaria dar visibilidade à "família brasileira" como parte de um corpo social mais amplo e, desse modo, compreendemos o potencial político de tais imagens.

Os retratos das séries sobre as famílias brasileiras parecem ter sido extraídos de álbuns de família. Mas, se fotografias encontradas em álbuns de família são lugares de memória e guardam eventos familiares marcantes, as imagens que Claudia Andujar produzia junto

70 BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2009, p.113.

das famílias com as quais convivia e buscava conhecer por meio de uma prática dialógica, parecem-nos apresentar algumas linhas de fuga com relação ao propósito dos álbuns de família e do imaginário unificado sobre o que seria a família brasileira; o que faz com que nos interessemos por uma abordagem cartográfica dessas narrativas visuais.

O contato com a série *Famílias Brasileiras* deu-se através do catálogo *Claudia Andujar: no lugar do Outro (2016)* referente à exposição que ocorreu em 2015, no Instituto Moreira Salles (IMS). No catálogo, as séries de fotografias em preto e branco se estruturam segundo as distintas famílias (espaço/tempo); uma imagem ou duas são dispostas por página em decorrência da orientação retrato ou paisagem – o que talvez permita um olhar mais demorado – encadeadas em uma narrativa visual proposta pela curadoria de Thyago Nogueira.⁷¹ No entanto, uma vez que interessam aqui as relações entre as fotografias que as narrativas visuais potencializam, buscamos aproximarmo-nos delas em conjunto, organizando-as espacialmente, ainda que me detenha por mais tempo em algumas das imagens individualmente.

No retrato da influente família Porcíuncula, que Claudia Andujar visitou em 1962, os familiares posam para a foto na sala de móveis nobres. A fotógrafa conviveu alguns dias com a família na Fazenda Engenho D'Água, em São Francisco do Conde, localizada no Recôncavo Baiano. As imagens revelam um interesse de Andujar pelas crianças e, nesse sentido, nos chama a atenção a garotinha negra, que não aparece no retrato de família, mas que é protagonista de uma série de imagens feitas pela fotógrafa. Em uma das fotografias ela alimenta o animal bovino em frente à varanda da casa grande, em outra, encontra-se na cozinha, em frente à travessa de goiabas, com olhar cabisbaixo, num aparente desconforto em olhar diretamente para a câmera.

Uma cena do café sendo servido à mesa na casa grande parece se repetir em duas imagens, mas ambas se distinguem. Em uma delas, o café está sendo servido à senhora Porcíuncula por uma senhora negra, que tudo indica ser a empregada da casa, em outra, pela garotinha negra, que talvez seja sua filha. A infância parece pertencer somente aos filhos dos senhores do engenho, que possuem tempo para brincar. Seriam elas mãe e filha? Gestos que se repetem, de geração em geração, explicitam as relações de raça e classe que demarcam as divisões sociais que se perpetuam em uma *cartografia abissal*. Lembremos que Darcy Ribeiro chama a atenção para os processos violentos de ordenação e de repressão que constituíram a formação do povo brasileiro como uma etnia nacional, o qual se dava segundos interesses econômicos e um ideal de progresso.⁷² O que nos faz pensar em como essas imagens evocam um passado ainda bastante presente.

A família do engenho conservava nitidamente os traços e costumes do Brasil patriarcal colonial da casa grande e da senzala. Presença viva do passado, que nos remete à *cartografia abissal* que dividiu o país em capitânicas hereditárias como forma de povoamento e exploração das monoculturas (cana e cacau), utilizando-se da mão de obra escrava

71 Thyago Nogueira (1976) coordena a área de Fotografia Contemporânea do Instituto Moreira Salles.

72 RIBEIRO, 2002, p.23.

negra. Um modo de vida que foi naturalizado, a ponto de se fazer presente ainda em tempos atuais, quando observarmos a presença das domésticas na televisão brasileira. Além da família Porciúncula que ocupa a casa grande, Claudia parecia interessar-se por essa outra família, que muito provavelmente não entraria no álbum de retratos dos senhores de engenho.

A imagem da menina negra, cujo olhar que evita a câmera, parece ressoar fantasmagoricamente em outro retrato, em que uma menina-mulher negra é enquadrada de costas para a câmera, enquanto observa um painel de ex-votos na cidade de Congonhas do Campo. Claudia Andujar foi a Congonhas do Campo, durante a ocasião em que passou alguns dias junto da família do médico Pereira de Meira, em 1964, na cidade de Diamantina, Minas Gerais. A numerosa família mineira aparece no retrato feito no quintal da casa, talvez esse tenha sido o melhor modo para enquadrar a extensa família, cuja casa – um sobrado colonial com portas para a rua de pedras – parece estar localizada no que é hoje o centro velho da cidade de Diamantina.

Claudia Andujar parecia interessada em documentar as relações de trabalho que se desdobravam na casa. De certa forma, acompanhar os homens de família em seu trabalho, possibilitava compreender a inserção social da família em um contexto mais amplo, extrapolando os domínios do universo doméstico. Na ocasião em que se encontrava na casa da família mineira, acompanhou o médico em sua rotina com algumas idas ao Hospital **Nossa Senhora da Saúde**, presenciando e fotografando alguns pacientes ao serem atendidos. É possível notar, a partir das imagens, a religiosidade bastante presente no cotidiano da família mineira, por meio de ícones religiosos encontrados na casa, dos gestos das crianças em oração e das comemorações religiosas no ambiente familiar.

Um clima de pacificidade e harmonia paira no ar nas fotografias da família Pereira de Meira, que remetem aos álbuns de família, nos quais constam somente as imagens que se quer guardar na memória. O que nos faz pensar nas negociações que poderiam ter havido, entre a fotógrafa e os fotografados, sobre o que seria mostrado ou ocultado.

A cidade de Diamantina esconde, em seu passado e fundação, o massacre de povos indígenas que ali viviam e a exploração dos negros como mão-de-obra escrava, durante o período de colonização portuguesa e exploração de diamantes – um passado que não é perceptível nas fotografias que Andujar realizou da família mineira.

No entanto, a imagem da garota negra em frente a uma parede de ex-votos e de costas para a câmera é bastante enigmática. Quem é essa garota que até então não havíamos visto? O que levou Claudia a fotografá-la, ali, naquele momento? A garota parece remeter a todos aqueles ausentes que, ainda que fizessem parte da história ou rotina dessa família, não ocupariam as páginas do álbum de família.

Sabemos que Claudia Andujar não tinha por intuito um extenso mapeamento antropológico da família brasileira, mas difícil não se perguntar, por que essas famílias? Ao ser entrevistada pelo curador Thyago Nogueira, na ocasião da exposição em 2015 no IMS, sobre como

entrou em contato com as famílias em suas imersões antropológicas, Claudia Andujar comentou lembrar-se somente do encontro com os caiçaras. Foi com os caiçaras que havia estabelecido primeiro contato, em uma de suas viagens pelo litoral paulista, Ubatuba, Ilhabela, quando então pediu aos pescadores que a levassem para Picinguaba. Naquele momento estabeleceu contato com a família e acabou passando algumas semanas junto deles, mas ainda não havia o interesse em fotografá-los.

Em novembro de 1963 Andujar chegou à Picinguaba (hoje uma praia turística), enquanto a vila ainda era uma comunidade isolada do município de Ubatuba, no litoral norte de São Paulo. Perto do mar e longe da cidade, a modesta família de pescadores é identificada pelo nome da comunidade em que vivem – Picinguaba. Não possuem o “nome de família” que as famílias tradicionais perpetuam.

Os habitantes da vila parecem levar uma rotina que não vai muito além dos arredores da casa, talvez caiba ao pai da família a mediação com a cidade por meio da venda da pesca. O tempo parece ser outro, mais lento e algumas idas a capela adventista, quando se dá o contato com os outros moradores. Sem energia elétrica, a pouca luz que entra na casa de poucos cômodos de pau-a-pique contribui para uma atmosfera poética, que revela-se nos contrastes de luz e sombra das imagens. Longe da “civilização”, algo quase impossível em tempos atuais, quando a urbanização se alastra, as imagens remetem a um outro espaço-tempo.

Em uma das fotografias, os pais e as quatro crianças se reúnem ao redor da mesa do café para o retrato da família reunida. Há um lugar a mais posto à mesa e notamos que a família está à espera de alguém, que podemos intuir ser o lugar da fotógrafa. Em geral, acompanhamos a *performance* de Claudia Andujar a partir das fotografias que faz das famílias, mas pouco percebemos o lugar que ela ocupa naquele espaço; essa imagem traz rastros do antecampo e remete ao lugar de proximidade que mantinha com essa família.

Naquele mesmo ano, em maio de 1963, Andujar também havia visitado a família Ranali, que morava no bairro de Jabaquara em São Paulo. De realidade bastante contrastante com relação aos caiçaras, a família Ranali morava em uma casa de 1.500 metros quadrados com vinte e dois cômodos e compartilhava de um modo de vida bastante metropolitano. No típico retrato de família, o chefe da casa ocupa posição central na disposição dos corpos; sentado no sofá, entre a esposa e a possível nora de origem oriental, segura no colo uma criança mestiça – o que nos chama a atenção para a presença de migrantes que constituíam a São Paulo cosmopolita.

Em meio a essa família, Andujar parece ter tido maior interesse no cotidiano das mulheres, que não ficavam restritas ao ambiente da casa. Acompanhava as mulheres da casa quando elas iam ao salão de beleza, às compras, apresentando, por meio das fotografias, os lares burgueses encontrados na cidade moderna, e as mudanças que ocorriam no núcleo familiar. Notamos, como a televisão começava aparecer nas casas de algumas famílias mais abastadas nos anos 1960, ganhando espaço como veículo de informação e comunicação em nível nacional e influenciando na rotina doméstica. Novas formas de vida

e estilos culturais, decorrentes dos processos de industrialização e urbanização, passavam a ser sentidos, uniformizando brasileiros culturalmente.⁷³

Diante das imagens que constituem a série das famílias brasileiras, buscamos compreender um pouco sobre as micro-histórias que as constituíram, levando em consideração a performance da fotógrafa em campo, o processo de produção das imagens, o que mostram e o que ocultam. Ao percorrer atentamente as imagens da série sobre as famílias brasileiras, que se aproximam por determinadas escolhas estéticas – enquadramento e o uso da fotografia em preto e branco – foi possível perceber aproximações e distanciamentos entre as realidades cartografadas. A série sobre as famílias brasileiras, situadas em meio ao cenário conservador e de fundo nacionalista que se apresentava no país, pareceu-nos oferecer um campo de discussão potente a respeito dos imaginários que eram mobilizados em torno de uma imagem de nação brasileira.

Ao propormos a narrativa cartográfica *A Casa - Famílias brasileiras* interessou-nos, portanto, chamar a atenção para o contraponto que essas imagens podiam oferecer a um imaginário unificado de povo brasileiro. As fotografias davam visibilidade aos distintos modos de vida das famílias brasileiras e os abismos que distinguem as realidades socioeconômicas. Buscamos assim, questionar as estratégias político-midiáticas de construção de um Estado nação moderno, que atuavam obliterando as diferenças culturais e apagando os abismos entre-mundos que se faziam presentes.

A série de imagens sobre as famílias brasileiras vieram a público como narrativa visual no catálogo da exposição *Claudia Andujar: no Lugar do Outro*. No entanto, as famílias Yanomami, junto das quais a fotógrafa/ativista comenta inclusive ter se sentido “em casa”, não integravam o conjunto das famílias no catálogo da exposição. O que nos fez perguntar, em determinado momento, como não reivindicar um espaço aos Yanomami em meio às famílias brasileiras? Mas, uma frase de Viveiros de Castro nos advertiu “Os índios eram sociedades contra o Brasil, porque o Brasil se constituiu contra os índios.”⁷⁴ E lembramos, o quanto o Estado nacional se constituiu a partir do “apagamento” dos povos indígenas em diversos momentos da história, na medida em que eles apresentavam resistência às políticas “desenvolvimentistas” que se alastravam de modo predatório sobre suas terras.

73 RIBEIRO, 2002, p.21.

74 CASTRO, Eduardo Viveiros de, 2008, p.249.

5.2 O TREM DO PROGRESSO



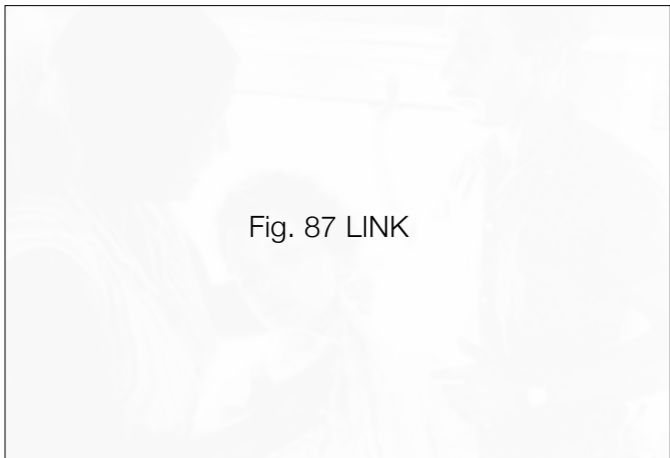


Fig. 87 [LINK](#)

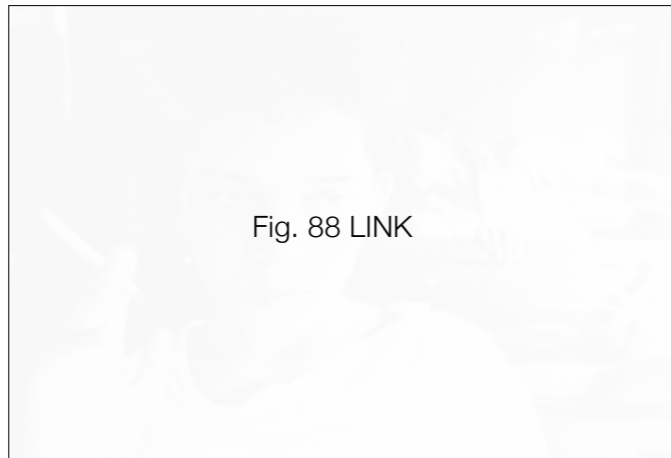


Fig. 88 [LINK](#)



IMG. INDISPONÍVEL



IMG. INDISPONÍVEL



IMG. INDISPONÍVEL

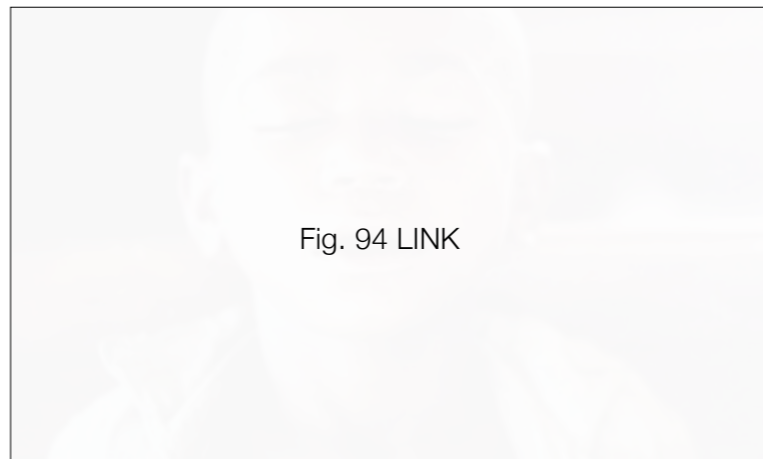


Fig. 94 [LINK](#)



IMG. INDISPONÍVEL

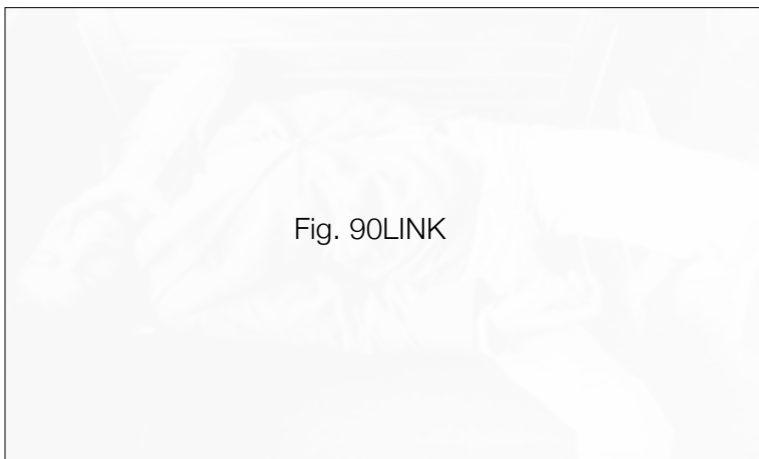


Fig. 90 [LINK](#)



IMG. INDISPONÍVEL

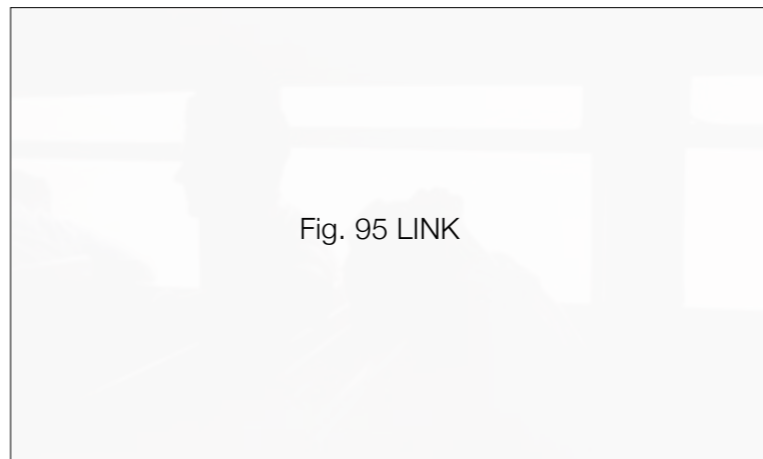


Fig. 95 [LINK](#)

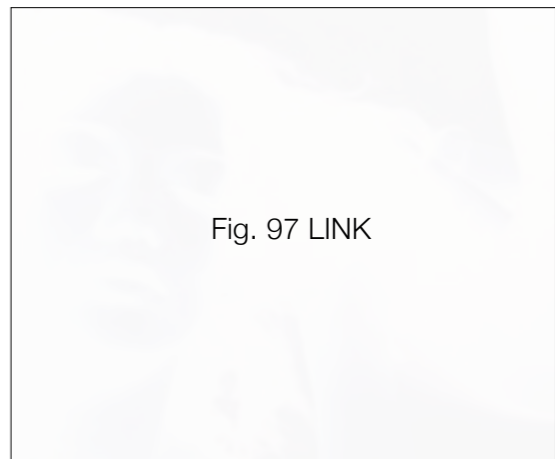


Fig. 97 [LINK](#)

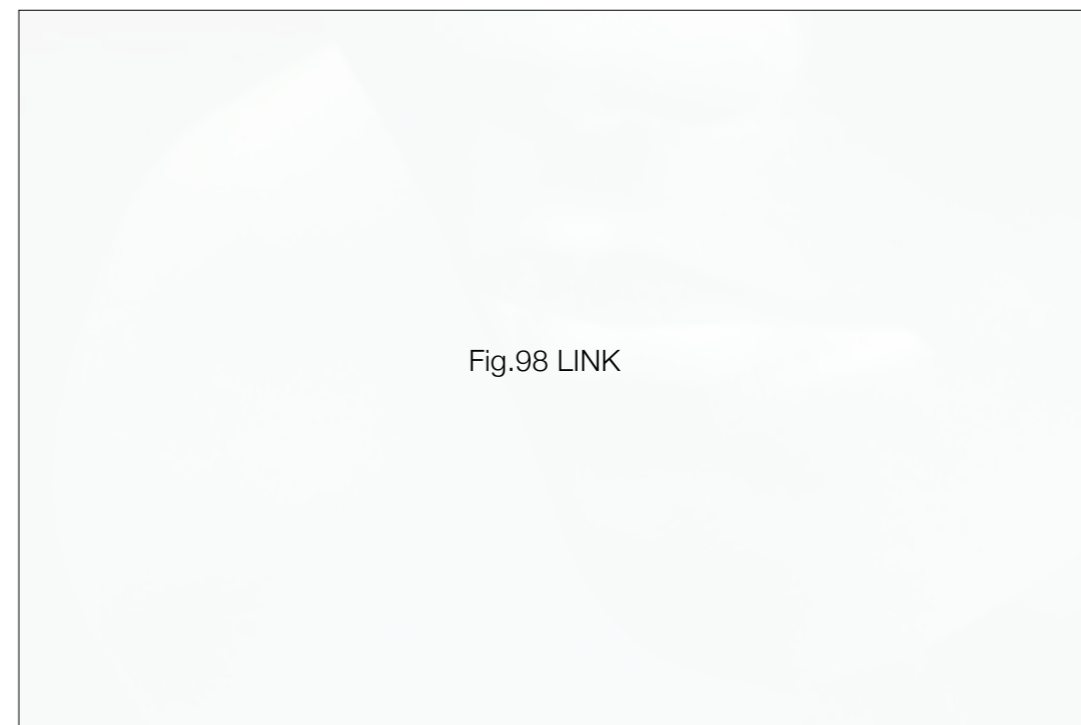
Fig. 98. Claudia Andujar. *Da série Histórias Reais – Sônia, 1971.*
Fonte: Catálogo. *Claudia Andujar no do Outro, 2016.*

83	87	88	92	
84	89		93	
85		94	96	
86	90	91	95	97

O TREM DO PROGRESSO

Fig. 83 – 95. Claudia Andujar. *Da série Histórias Reais – É o trem do diabo, 1969.*

Fig. 96– 97. Claudia Andujar. *Da série Histórias Reais – Sônia, 1971.*
Fonte: Catálogo. *Claudia Andujar: No Lugar do utro, 2016.*



5.2 O TREM DO PROGRESSO

*Vai pra onde companheiro?
Dependendo da sorte, nossa terra é Brasil.⁷⁵*

Em diversos momentos na história do Brasil, o lema positivista impresso na bandeira nacional foi exaltado pelas políticas de governo. O lema “ordem e progresso” unificou os imaginários da nação por meio de uma promessa desenvolvimentista, associada a um outro país que se encontraria no futuro. Mas, notamos como os processos da globalização se manifestam de maneira assimétrica para o “povo-brasileiro”, perpetuando relações coloniais de poder, e o quanto o pensamento desenvolvimentista diz respeito somente a determinados agentes e interesses econômicos em jogo. Portanto, até que ponto, o “progresso” não passou de uma estratégia fabuladora para exercício de poder e violência sobre corpos e territórios?

A partir de um olhar cartográfico sobre as séries *É o trem do diabo (1969)* e *Sônia (1971)*, buscamos discutir como a narrativa do “progresso” mobilizava uma geografia de corpos no país, desde distintos modos de fazer da fotógrafa.

As imagens da série *É o trem do diabo*, realizadas pela fotógrafa para a revista *Realidade*, integravam uma reportagem sobre a migração de São Paulo a Salvador, naquele que havia sido o grande protagonista do movimento migratório entre o Nordeste e o Sudeste — “o trem baiano”. Nos anos 1950, o trem havia desenhado uma outra geografia, movimentando a economia por onde passava e ampliando as possibilidades de deslocamento pelo território. Enquanto o nordeste enfrentava uma crise na economia agrícola, os migrantes nordestinos chegavam em São Paulo pelo “trem baiano” na busca por melhores condições de vida, onde possivelmente iriam contribuir como mão de obra braçal no processo de industrialização e urbanização da capital.

Na ocasião da reportagem sobre o “trem baiano” para a revista *Realidade*, Claudia Andujar partiu em uma viagem de sete dias no trem de passageiros de São Paulo a Salvador. Era uma viagem longa e cansativa com inúmeras paradas no percurso, passando por várias cidades, dentre elas: Barra do Piraí (Rio de Janeiro), Belo Horizonte, Montes Claros e Monte Azul.

⁷⁵ Excerto de texto jornalístico literário de Patrício Renato do artigo *É o trem do diabo*, publicado na revista *Realidade* em maio de 1969.

Embarcando na Estação Roosevelt (hoje Brás), fazia o trajeto em sentido oposto daqueles que, anteriormente, haviam migrado do Nordeste a São Paulo aspirando melhores condições de vida na metrópole. Em sua viagem, Claudia Andujar compartilhava um outro momento junto aos demais passageiros — não mais da expectativa, mas da desilusão. Quando os migrantes nordestinos então retornavam às terras de onde haviam partido, em decorrência da crise econômica e do desemprego na capital, contando com a assistência do *Departamento de Imigração e Colonização da Secretaria de Agricultura de São Paulo*, que lhes dava um farnel e passagem de volta para casa.

Durante essa longa viagem, Claudia Andujar documentaria o “trem baiano” e seus habitantes no retorno para o Nordeste. Alguns deles foram retratados frontalmente em uma das imagens feitas no interior do vagão, na qual notamos que a maioria dos passageiros são homens de meia-idade. Alguns parecem perceber a presença da fotógrafa, ao dirigirem o olhar para a câmera, revelando curiosidade, indiferença e apatia. Enquanto outros nem sequer a notam, uma vez que haviam se acomodado de alguma forma, ainda que nada cômoda, para seguir a longa viagem. Algumas imagens recortam de forma mais aproximada os corpos cansados dos passageiros, a postura desolada da moça que se debruça sobre os braços apoiados no banco da frente, o garotinho atento que parece estar acompanhado de sua mãe. O que os havia levado para São Paulo? Quais sonhos? O que os esperava nas terras de onde haviam partido?

Se as fotografias em preto e branco parecem reter as imagens no registro documental, apresentando um certo distanciamento, observamos que as fotografias em cores parecem ser mais sensíveis em traduzir a “temperatura” do momento; ainda que os cheiros de comida e de suor, que se misturavam nos dias a fio, e as condições insalubres do trem, só poderiam ser apreendidos por meio do texto publicado junto das imagens na revista.

A partir das fotografias que Claudia Andujar realizou ao longo do percurso compartilhado com os passageiros do “trem baiano”, buscamos discutir como os processos em curso no espaço-social – a crise econômica que se fazia sentir naquele momento – impactavam as realidades cotidianas. Os retratos dos corpos migrantes no interior do trem em retorno a Salvador aproximam-nos dos gestos e olhares daqueles que sentiam na pele o cotidiano áspero que encontravam onde chegavam na busca por melhores condições de vida; São Paulo, Brasília.... Corpos migrantes, *desterritorializados*, que buscavam *reterritorializar-se* em outras terras, movidos pela utopia do progresso.

Por meio da série *Sônia (1971)* entramos em contato com uma personagem real desses processos. A jovem Sônia, movida pelo sonho de ser modelo na capital, havia se deslocado de Salvador a São Paulo, possivelmente percorrendo o trajeto do “trem baiano”. Entre 1970 e 1971, Claudia Andujar conheceu Sônia, quando suas expectativas de ser modelo na capital já haviam sido frustradas, por não se encaixar nos padrões de modelo da época. Antes que retornasse à Bahia, Andujar realizou uma série de fotografias da jovem. Talvez a fotógrafa tivesse sido tocada por certa afetividade à modelo que compartilhava de alguns aspectos da vida pessoal da fotógrafa, também mulher e migrante, ainda que sob outras condições.

A fotógrafa realizou uma série de fotos da modelo com o corpo exposto em sua condição nua de fragilidade. As fotografias, que parecem negativos fotográficos aos quais foram adicionados filtros de cor, fazem lembrar radiografias do corpo de Sônia em tons esverdeados e avermelhados. No entanto, as imagens ocultam determinados aspectos da fisionomia de Sônia, distanciando-a dos estereótipos que poderiam ser associados, na medida em que a fotógrafa lançava mão de alguns recursos de edição e montagem por meio da sobreposição de imagens, distorcendo-as ou apresentando o corpo em fragmentos. As imagens não identificam a modelo, não revelam a cor de sua pele, ou seus olhos, aspectos que revelariam sua identidade fisionômica, ampliando as possibilidades imaginativas.

Em 1971, Andujar exibiria a projeção *A Sônia* no Masp, acompanhada da música *I had a Dream*, de John Sebastian. As imagens da modelo em tons e configurações oníricas, associadas à música, que remete ao sonho por sociedade igualitária, inscreve-as em um contexto de crítica social mais amplo. Assim, a narrativa faz com que pensemos na história de vida de Sônia – mulher e migrante, que buscava melhores condições de vida na capital – mas também na trajetória de vida de muitos migrantes nordestinos naquele momento, ou mesmo outros, que sofriam com as desigualdades acentuadas pelo processo de globalização.

De modo distinto das fotografias realizadas no “trem baiano”, que apresentam uma perspectiva documental do trânsito dos migrantes, as fotografias de Sônia realizadas pela fotógrafa, fora do contexto do fotojornalismo, revelam uma aproximação íntima, subjetiva e dialógica com uma personagem real do processo de migração. Nas imagens de Sônia, as quais não tinham pretensão de um registro documental, ficam evidentes as operações de edição e montagem de Andujar. Por meio de um processo de experimentação estética na construção da narrativa, a artista tensionava determinados modos de ver e perceber, tecendo um diálogo com o contexto social no qual estava inserida.

Ao aproximarmos as séries de fotografias produzidas em contextos distintos, buscamos tensionar os modos de fazer que constituem a prática de Claudia Andujar, situada entre a prática documental e a prática dialógica, entre o real e a ficção, a arte e a ciência atentando para seus limites e possibilidades. Desse modo, as séries *É o trem do diabo e Sônia*, produzidas em um momento no qual as políticas desenvolvimentistas do governo mobilizavam a imagem de um país moderno, foram ponto de partida para propormos a narrativa cartográfica *É o trem do progresso*.

A narrativa cartográfica proposta apresenta corpos migrantes na busca por melhores condições de vida e mobilizados pelo imaginário do progresso. Por meio de tais imagens, buscamos dar visibilidade ao modo como o imaginário de “progresso” havia impactado a trajetória de vida dos migrantes nordestinos, no entanto, as imagens revelam o avesso das expectativas.

Os trens de passageiros quase não percorrem mais o país, mas seriam essas imagens apenas cenas de um passado remoto? Observamos que as desigualdades sociais se alastram, enquanto há um aumento no número de migrantes e refugiados. Assim, enten-

demos essas imagens como micro-histórias que revelam uma utopia do progresso que se faz sentir na modernidade. A narrativa cartográfica *É o trem do progresso*, desse modo, parece-nos relevante para questionarmos os imaginários do “progresso”, que constituem a sociedade moderna ocidental, seu modo de pensar e agir, a qual manifesta-se em uma *cartografia abissal*.

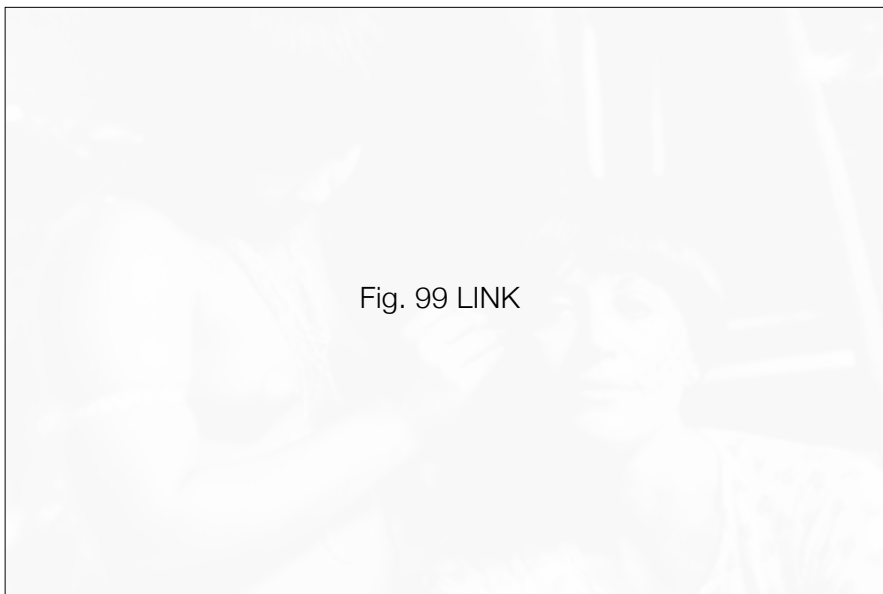
5.3 A TERRA YANOMAMI

5.3.1 AMAZÔNIA

5.3.2 YANOMAMI

5.3.3 MARCADOS - DO CORPO AO TERRITÓRIO

Fig. 99. Carlo Zacquini. Claudia Andujar pintada por índia Yanomami, Roraima, 1976.
Fonte: <http://povosindigenas.com/claudia-andujar/>, acesso, jan. 2019.



5.3 A TERRA YANOMAMI

*Acho que vocês deviam sonhar terra,
pois ela tem coração e respira.*⁷⁶

Na fronteira das terras do Brasil com a Venezuela, uma linha imaginária demarca autoritariamente os contornos do mapa que define os limites dos Estados-nação, na qual situa-se o povo Yanomami. Uma sociedade de caçadores-coletores e agricultores itinerantes, que vive na floresta tropical resistindo às ameaças constantes que sofrem no contato com o invasor branco. Talvez não seja demais lembrar que uma cartografia hegemônica — desenhada em “pele de imagem”⁷⁷ com sangue de indígenas — se projeta sobre essas terras a qual chamamos Brasil. O processo civilizatório e sua arrogância, pautado em uma crença linear e progressista da história, segue desenhando uma *cartografia abissal* que põe em risco constantemente outras culturas e cosmologias. Enquanto o “povo da mercadoria” sonha “o progresso”, o líder xamã e porta-voz yanomami nos convida a sonhar a terra.⁷⁸

Claudia Andujar esteve em contato com o povo Yanomami, compartilhando junto deles a vida cotidiana em suas longas estadias no Catrimani entre 1972 e 1977, desenvolvendo um trabalho fotográfico intenso e extenso. De início tinha o objetivo de documentar os Yanomami e seu modo de vida, ameaçados pelos projetos de integração nacional, que avançavam de maneira violenta sobre suas terras, com construção de estradas e de aproveitamento da Bacia amazônica.

.Ao longo do período de convivência junto deles, a fotógrafa sentiu afinidade com seu modo de vida, o que iria impactar sua trajetória de vida daí em diante; quando a luta do povo indígena se tornaria para Andujar uma questão central em sua vida. Em meio aos Yanomami, Andujar comenta ter se sentido em casa — não mais “eles”, mas “nós”, o que nos possibilita compreender a aproximação antropológica em sua prática, e como suas fotografias são resultado desse encontro afetivo. Mas, o encontro da fotógrafa com os Yanomami, movido pelo afeto, também teria seus conflitos, como observamos em suas

⁷⁶ Davi Kopenawa em entrevista a F. Watson (Survival International) Boa Vista, jul.1992. Citado em KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.p.468.

⁷⁷ Termo que Davi Kopenawa utiliza para referir-se à escrita em papel, o que revela a corporeidade de sua cultura.

⁷⁸ Utilizamos aqui as palavras de Davi Kopenawa para referir-se à sociedade capitalista - “o povo da mercadoria”, que traz consigo sua visão crítica sobre a mesma.

anotações feitas no Catrimani entre 1976-77.

Dia de festa entre os Opiki thëri. Os homens estavam alucinados, tomando yãkoana. Exuberantes, corriam por todo lado na grande casa comunitária, entre gritos e cantos. Quis registrar essa festa e euforia, mas era difícil. Com a máquina fotográfica na mão, a realidade tornou-se diferente. A poluição visual ficou muito evidente. Os calções sujos, recentemente chegados ao mundo yanoamami, brigavam com a paisagem do ritual. Porque este desconforto com a câmera na mão? Não consigo aceitar a realidade, o transtorno no contato mal resolvido do índio com os 'brancos' durante a construção da estrada? Quero me iludir? Quero iludir os outros? Por quê? Porque lá no meu mundo me desiludi também, agora quero provar que aqui encontrei a simplicidade de viver, o bem-estar? ⁷⁹

Profundamente envolvida com o povo Yanomami, Andujar era tocada pela realidade que se fazia sentir no contato do índio com o "branco", como notamos quando a fotógrafa revela seu incômodo ao vê-los vestindo calções sujos. O relato de Claudia Andujar nos possibilita uma aproximação da fotógrafa em campo, revelando os impasses que a atravessavam e a sua reflexividade diante da realidade que se apresentava.

Em um segundo momento, expulsa das terras Yanomami pela FUNAI, ao ser acusada de fomentar conflitos entre os Yanomami e os garimpeiros, e sofrendo constantes ameaças e impedimentos, Andujar iniciaria, em São Paulo, uma organização da luta pela demarcação das terras indígenas. Junto do missionário Carlos Zacchini e o antropólogo Bruce Albert, criaria a *Comissão pela Criação do Parque Yanomami (CCPY)* em 1978 - hoje Comissão Pró-Yanomami. Um período em que pouco fotografou, ao atuar como coordenadora da ONG até 1992, quando o então presidente Fernando Collor reconheceu e demarcou o território indígena.

No entanto, em paralelo a luta pela demarcação do território Yanomami e auxiliando nesse processo, desenvolveria um trabalho de fotografia a partir das imagens que havia produzido em momento anterior. Andujar revisitava e reestruturava suas fotografias em narrativas visuais com intuito de auxiliar na luta indígena, buscando dar visibilidade aos Yanomami para que esse fossem reconhecidos enquanto um povo – algo essencial para o reconhecimento de seu direito à terra. Ao comentar seu trabalho com as imagens, Claudia Andujar fala do diálogo que estabelecia com o modo que o povo Yanomami lida com suas próprias narrativas.

Faço como os Yanomami, que estão elaborando seus mitos, justificando-os, retrabalhando continuamente a oralidade de sua história, para ajustá-la ao novo, aos tempos de hoje. Uma bricolagem de adaptação e elaboração do novo. [...] Meu trabalho ainda não encontrou sua forma definitiva, que na verdade creio que não existe. Como os mitos, se adapta, incorpora novas imagens e toma novas formas, passa pela transcodificação (das imagens)

⁷⁹ Anotações no Catrimani, 1976-1977. Citada em MACHADO, Alvaro. *La Danse des images*. Marval, 2007. Apud. NOGUEIRA, Thyago. Catálogo: *Claudia Andujar – A luta Yanomami*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2018.

para se atualizar, numa bricolagem virtual infinita.⁸⁰

Notamos, como o interesse da fotógrafa vai além do registro documental encontrado na prática de etnógrafos, o que nos faz pensar que seu trabalho com as imagens ampliam as possibilidades do fazer etnográfico. As imagens são algo vivo para Andujar, e estão em constante transformação por meio de sua reelaboração estética, que observamos a partir dos distintos formatos que adquirem ao longo do tempo, ao circularem em fotolivros, exposições e publicações indigenistas.

Em 1978, Claudia Andujar traria a público uma série de imagens do povo Yanomami, a partir de várias publicações. A primeira delas, o livro *Yanomami: frente ao eterno (1978)*, constituído, predominantemente, por retratos preto e branco, cujos corpos apresentavam-se em meio a um jogo de luz e sombra, revelando determinados aspectos da corporeidade em sua cultura. A seguir, publicaria o foto-livro *Amazônia (1978)*, feito em parceria com o fotógrafo e companheiro George Love, que teria origem/motivação no primeiro contato dos fotógrafos com a região amazônica, enquanto haviam trabalhado como fotojornalistas para a revista especial da *Realidade* dedicada à Amazônia. E, ainda no mesmo ano, seria lançado *Mitopoemas Yãnomam (1978)*, livro no qual explorava a relação entre mitologia, desenho e fotografia, e para o qual contou com muitas colaborações.⁸¹

Mitopoemas Yãnomam era fruto de uma tentativa de compreensão da cosmologia Yanomami a partir de desenhos produzidos por eles mesmos, os quais eram incentivados por Claudia Andujar, que lhes levava papel e caneta, e contava com a ajuda do missionário Carlo Zacquini, que falava o idioma. A publicação apresentava desenhos e depoimentos de três Yanomami, intercalados às fotografias de Andujar. Nesse processo de pesquisa e produção do livro, fica ainda mais evidente o interesse de Andujar em compreender o povo Yanomami, a partir de seus próprios relatos por meio dos desenhos.

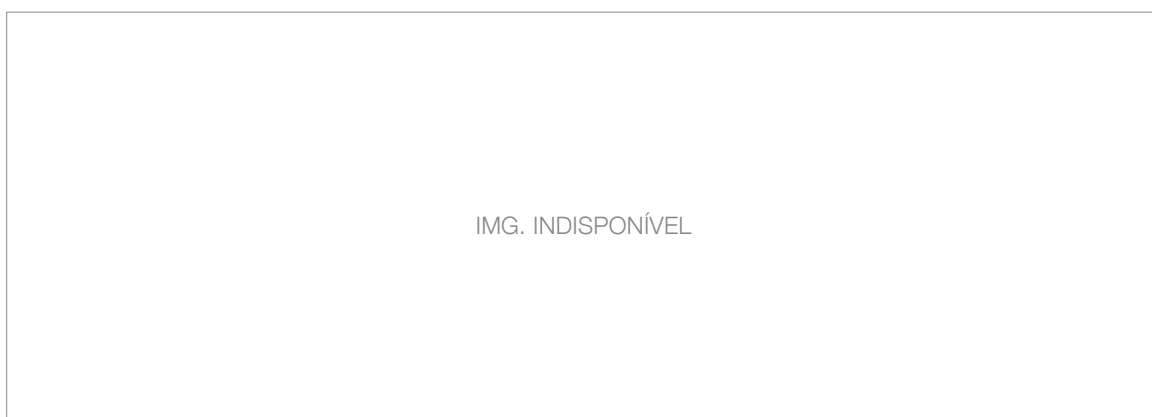
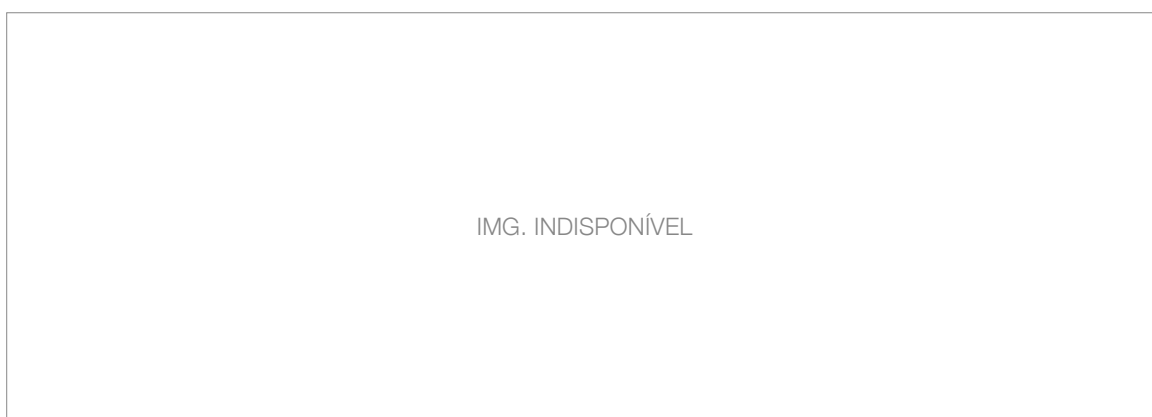
Assim, entre o final dos anos 1970 e os anos 1990, a fotógrafa se dedicaria à reelaboração estética de seu trabalho fotográfico desenvolvido com os Yanomami, articulando as imagens anteriormente produzidas em narrativas visuais, e fazendo-as circular em uma série de publicações e exposições, com o propósito de contribuir para dar visibilidade aos Yanomami e, assim, para que seus direitos como um povo fossem reconhecidos.

⁸⁰ ANDUJAR, Claudia. *Yanomami: A etnopoética da imagem*. Entrevista concedida, em jul. 2013, ao projeto "O índio na fotografia brasileira", disponível em: < <http://povosindigenas.com/claudia-andujar/> > acesso, jan, 2018.

⁸¹ Editado pela Olivetti do Brasil, reunia os desdobramentos da pesquisa conduzida por Andujar com auxílio da Fapesp sobre a relação entre mitologia, desenho e fotografia. Obra coletiva, contava com um time de peso: apresentação de Pietro Maria Bardi, design de Emilie Chamie, glossário de Paulo Vanzolini, João Murça Pires e Carlos Zacquini. (Do catálogo – Claudia Andujar – a luta yanomami. p.208)

A TERRA YANOMAMI

5.3.1 AMAZÔNIA



IMG. INDISPONÍVEL

IMG. INDISPONÍVEL

IMG. INDISPONÍVEL

IMG. INDISPONÍVEL

IMG. INDISPONÍVEL

IMG. INDISPONÍVEL

IMG. INDISPONÍVEL

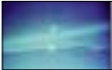
IMG. INDISPONÍVEL

IMG. INDISPONÍVEL

IMG. INDISPONÍVEL

IMG. INDISPONÍVEL

IMG. INDISPONÍVEL

	104	108	112
101		109	113
102	106		114
103	107	111	

AMAZÔNIA

Fig. 100 – 115. Claudia Andujar e George Love. fotolivro *Amazônia*, Editora Práxis, São Paulo, 1978. Vídeo com as páginas do fotolivro *Amazônia*, publicado pelo Instituto Moreira Salles, disponível em https://youtu.be/S5i849_Xzww

5.3.1 AMAZÔNIA

Olha bem, leitor companheiro, olha devagarinho estas fotos, que captam, para perdurar no tempo, um momento da vida de uma tribo de índios da Amazônia. Não te chamo a atenção para a beleza, de fina qualidade poética. Não. Olha bem detidamente, porque estás, seguramente, diante de um dos últimos testemunhos do que ainda resta, na Amazônia, quase intacta em sua pureza, da vida dos seres humanos que primeiro habitaram esta selva e cuja raça está caminhando já muito perto do fim. A verdade é que no céu dos índios, apodrecido pelo furor branco, já se apagam as últimas estrelas.⁸²

Quando Claudia Andujar e seu companheiro George Love atuaram como fotojornalistas para a revista *Realidade* na edição especial dedicada à Amazônia em 1971, o interesse pela Amazônia crescia na sociedade brasileira em decorrência dos projetos desenvolvimentistas anunciados pelo regime militar. Ainda que houvessem críticas ao modo como se davam os projetos de integração nacional, essas logo sofriam a repressão pelo governo militar.

Foi lançado e censurado, naquela época, o filme Iracema – *Uma Transa Amazônica (1974)* por Orlando Senna e Jorge Bodansky, que trazia um olhar crítico sobre os impactos dos projetos de integração nacional no território amazônico e na vida de seus habitantes. A partir de uma narrativa situada entre o documental e a ficção, o filme abordava a trajetória de duas personagens principais, que conviviam durante a construção da rodovia Transamazônica; Tião Brasil Grande, caminhoneiro que percorria as estradas transportando madeira e representava uma visão otimista do futuro do país; e a jovem índia Iracema, que sem maiores perspectivas de vida iniciava-se na prostituição infantil, revelando os conflitos dos processos em curso. Ao distanciar-se da visão otimista propagada pelo governo, o filme seria impedido de circular no país durante os anos de censura, encontrando espaço somente no circuito internacional, ou em sessões restritas nas universidades e cineclubes.

Em meio a esse contexto, no qual a Amazônia apresentava como um território em disputa, Claudia Andujar retornaria à Amazônia algumas vezes para desenvolver um trabalho de fotografia sobre o povo Yanomami, que sofria ameaças pelo projeto expansionista. Entraria

⁸² Excerto do texto *Amazônia – Pátria das Águas* de Thiago Mello, feito para ser publicado no fotolivro *Amazônia(1978)*, mas que foi censurado pela ditadura militar e teve de ser retirado do livro. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/amazonia-patria-das-aguas/>> , Acesso, agosto 2018.

em contato com os Yanomami por meio da missão católica do rio Catrimani, contando com o auxílio do missionário Carlos Zacchini, que viria a ser, posteriormente, companheiro de luta pela demarcação das terras indígenas.

A Amazônia também seria tema de algumas exposições no MASP com curadoria de Pietro Maria Bardi, as quais iriam contar com a participação de George Love e Claudia Andujar; *A hiléia amazônica (1972)* e *O homem da hiléia (1973)*⁸³, quando podemos observar o trânsito da fotografia do circuito do fotojornalismo ao circuito das artes, onde parecia encontrar maior liberdade, uma vez que a censura se estreitava sobre os meios de comunicação. Segundo o curador Thyago Nogueira:

O homem de hileia era o primeiro passo na invenção de um universo fotográfico para os Yanomami. Sem a preocupação documental do jornalismo ou rigor factual da antropologia, Andujar construía um jogo aberto, explorando a livre associação entre imagens e música. A exposição terminou um dia antes da promulgação do Estatuto do Índio (Lei n.6.001/73), que reforçava a política assimilacionista do Estado, tratando os indígenas como relativamente incapazes e submetendo-os à tutela da FUNAI.⁸⁴

Ampliando os modos de ver e distanciando-se da preocupação documental, assim como as possibilidades de circulação das imagens, Love e Andujar publicariam em 1978 o fotolivro *Amazônia*, motivados pelo primeiro contato que tiveram com a região, na ocasião do especial da revista *Realidade*. O fotolivro seria um espaço para fazerem circular outras imagens e organizá-las por meio de uma estrutura narrativa, distanciando-se do registro documental associado ao fotojornalismo. No entanto, o projeto sofreu algumas dificuldades, e para que fosse publicado, foi necessário suprimir o texto *Amazônia – Pátria das Águas*, escrito por Thiago Mello para o livro, censurado pela ditadura militar. Em entrevista, o fotógrafo George Love comenta a proposta do foto-livro:

Depois daquele trabalho para a *Realidade*, eu voltei para a Amazônia anualmente no período que se seguiu até 1975 e depois de novo em 1978. No final daquele ano ficou programado que sairia um livro resultante destas viagens. Na verdade, o livro surgiu das convicções da natureza da fotografia e sobre a experiência na região, numa tentativa de conciliar ideias desses dois universos. A Amazônia era o tema, mas o objetivo era mostrar que a foto não é uma representação fiel do assunto. O livro foi construído para traduzir esta tese, de que aquilo que a fotografia mostra é uma impressão da realidade, apenas a minha impressão.⁸⁵

Ainda que o fotógrafo justifique o livro a partir de seus interesses na exploração da linguagem fotográfica, a experimentação estética do fotolivro nos apresenta uma perspectiva

⁸³ A palavra grega hiléia remete à denominação dada por Alexander von Humboldt (1769-1859) à floresta amazônica, e que seria utilizada também em título da obra de Gastão Cruls *Hiléia Amazônica* (1944), no qual apresentava aspectos da flora, fauna, arqueologia e etnografia Indígena.

⁸⁴ NOGUEIRA, 2018, p.173-174.

⁸⁵ Depoimento de George Love publicado em: BONI, Zé de. *Verde Lente: fotógrafos brasileiros e a*

poética e sensível do território amazônico. Desse modo, entendemos a possibilidade de agência de tais imagens, ao articularem olhares dissonantes àqueles mobilizados pela política desenvolvimentista que viam o território amazônico como um recurso a ser explorado.

Ao começar a folhear o fotolivro notamos imagens um tanto enigmáticas, que operam em meio a um jogo cromático gráfico, de diferença e repetição, e parecem querer fazer o tempo durar. As fotografias quase abstratas das águas, do céu e de reflexos sobre as águas, remetem às imagens do cosmos. Algumas fotografias que apresentam recortes de texturas e rugosidades em tons avermelhados são de difícil localização e possibilitam algumas associações; vistas áreas de conformações arenosas, fazem-nos lembrar de aproximações microscópicas ao corpo humano.

Percorrendo o fotolivro, as imagens ganham movimento e adquirem uma perspectiva geográfica, enquanto a paisagem vai ganhando contorno – imagens de queda d'água, desenho sinuoso do leito do rio, o delta do Amazonas, a massa verde da floresta – a partir das fotografias aéreas realizadas por George Love, que utilizava-se de filmes infravermelhos que respondem ao calor da terra. Se nos anos 1970 os filmes infravermelhos eram utilizados nas pesquisas científicas do governo federal, realizadas pelo projeto Radam para mapear o território amazônico com intuito de exploração das riquezas da terra; o uso do filme por George Love respondiam a seus interesses na experimentação estética das imagens.

Mais adiante, imagens de folhas no chão nos apresentam a perspectiva de Claudia Andujar e revelam uma aproximação horizontal da fotógrafa à floresta. O que nos faz lembrar das práticas corográficas de mapeamentos de territórios, que procuravam descrever o lugar desde aspectos históricos, físicos e etnográficos. No entanto, as fotografias que Andujar nos apresenta não partem desse interesse e revelam um encontro respeitoso da fotógrafa com a floresta e seus habitantes. Em algumas imagens saturadas em cor vibrante, Andujar enquadra um cesto de ripas pendurado entre as árvores, que fazia parte do ritual mortuário do povo yanomami. No cesto, encontrava-se o corpo de um morto, que havia sido embalado até que a carne fosse decomposta, para que fosse posteriormente consumida nos rituais *reahu* – festa intercomunitária realizada em celebração dos mortos e na qual realizam as alianças políticas, de grande importância para a organização social do grupo. Uma série de imagens realizadas pela fotógrafa em baixa velocidade enquanto acompanhava a cerimônia, apresentam fragmentos de corpos em movimento, em meio a rastros de luz.

A narrativa visual organiza-se no espaço-tempo do livro, explorando a relação entre as escalas macro e micro, o nível próximo e o distante, um olhar horizontal e vertical; desde as fotografias aéreas realizadas por George Love às fotografias de Claudia Andujar, cujo corpo encontrava-se implicado em meio aos processos que se davam na floresta. O movimento encadeado pelas imagens, ao aproximar escalas distintas, faz lembrar o modo como operam alguns dispositivos de localização espacial bastante utilizados atualmente como o *Google Earth*, em um momento no qual as tecnologias da informação ampliam as

possibilidades cartográficas. O que nos leva a pensar nas relações que se estabelecem entre fotografia e cartografia. Lembrando, contudo, que é preciso compreender tais dispositivos cartográficos para além do regime de representação associado ao real, mas como dispositivos discursivos que produzem o real.

No entanto, o propósito do fotolivro *Amazônia* não era produzir informações sobre a Amazônia; localizá-la, registrá-la... tal qual a edição especial da revista *Realidade*, distancian-do-se de uma compreensão hegemônica da cartografia como conhecimento “objetivo” sobre o território. As imagens apresentavam homem e floresta em relação harmoniosa onde “o progresso” ainda não havia chegado, tensionando uma visão de mundo moderna ocidental pautada na relação dualista entre homem e natureza, que entende a natureza como algo a ser dominado.

Notamos pontas de filme queimados presentes no livro como um elemento gráfico, e que parecem aludir à censura que aquelas fotografias haveriam sofrido – talvez possamos pensar em imagens sobreviventes. Vale lembrar que, ao ser convidada a colaborar para a edição especial dedicada à Amazônia pela revista *Realidade*, Claudia Andujar havia sido advertida para não fotografar os povos indígenas. Mas, apesar da advertência, acabou se envolvendo com o povo Yanomami. O fotolivro foi publicado em 1978, coincidentemente o ano em que Claudia Andujar foi expulsa pelo governo militar da reserva Yanomami, por seu engajamento junto ao povo indígena.

Como cartógrafos, Claudia Andujar e George Love mapeavam o território, eram afetados por ele, e o fotolivro espacializa uma narrativa cartográfica que parece traduzir de maneira sensível a relação integrada entre homem e natureza que caracteriza a cosmologia Yanomami. Desse modo, compreendemos o fotolivro *Amazônia* como uma narrativa cartográfica que, situado nos limites entre as artes e a ciência, possibilita ampliar os imaginários cartográficos que se desdobravam naquele momento.

A TERRA YANOMAMI

5.3.2 YANOMAMI

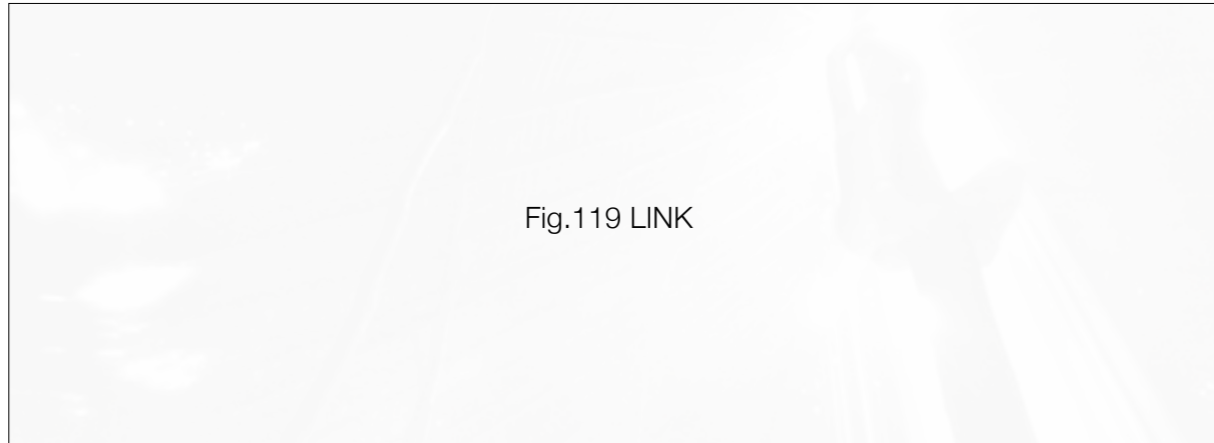


Fig.119 LINK



Fig.120 LINK



Fig.121 LINK

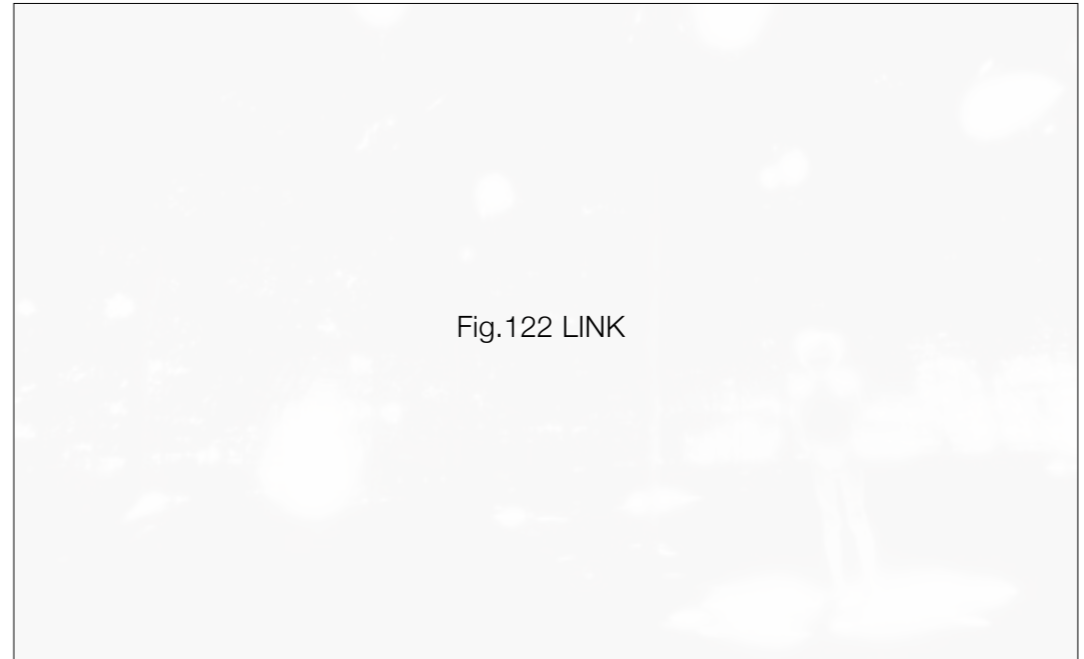


Fig.122 LINK

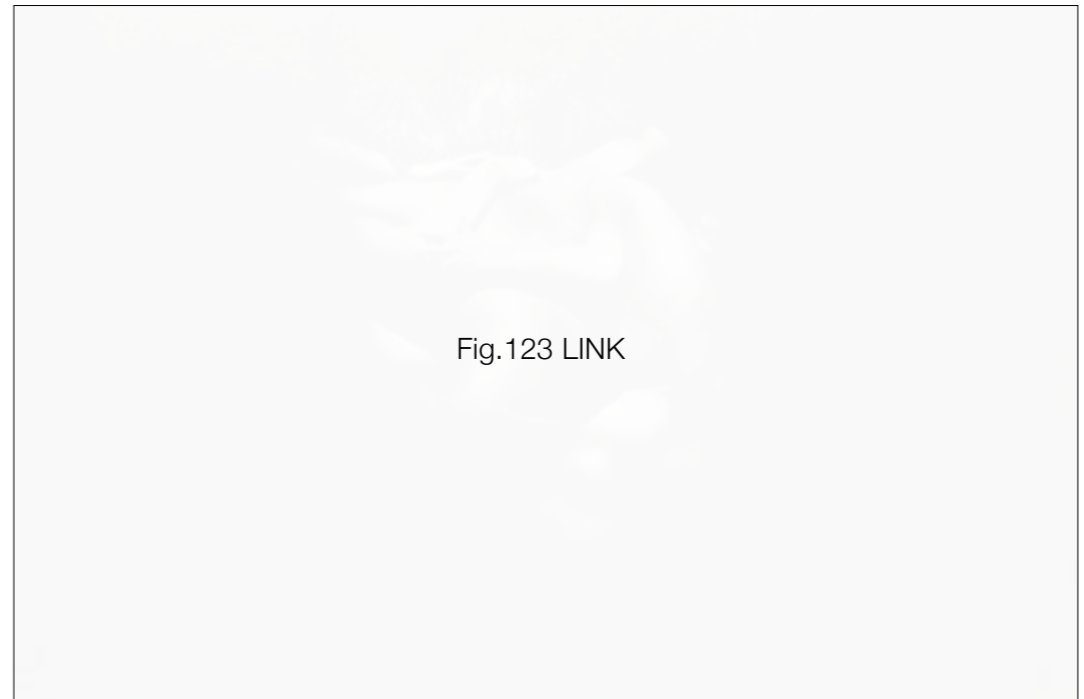


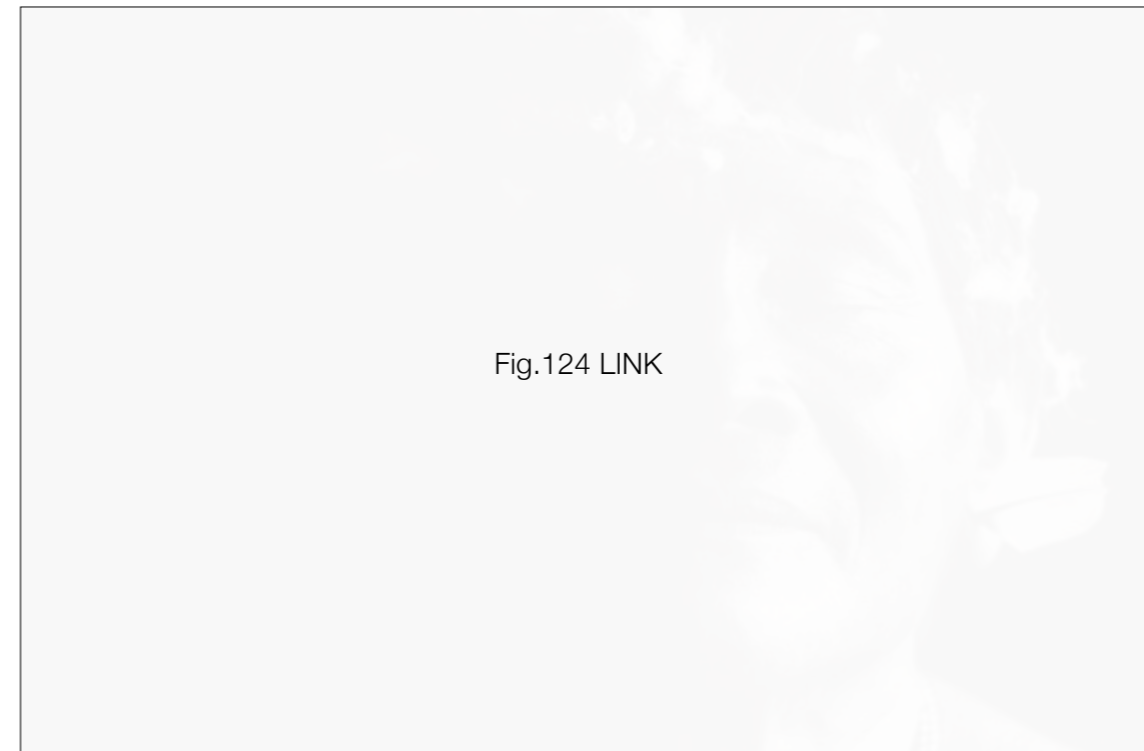
Fig.123 LINK

Fig. 124. Claudia Andujar. Yanomami. Série *O invisível*, 1976.
Fonte: Fotolivro *Yanomami*. São Paulo: DBA, 1998.

116	119	122
117	120	
118	121	123

YANOMAMI

Fig. 116 – 123. Claudia Andujar. Yanomami, Amazônia, Brasil, c.1971-1977.
Fonte: Fotolivro *Yanomami*. São Paulo: DBA, 1998.



5.3.2 YANOMAMI

Ao meu amigo Davi Kopenawa, aos Yanomami da região Catrimani de onde nasceu boa parte destas imagens nos anos 70, e à nova geração de Yanomami dedico este livro.⁸⁶

O fotolivro *Yanomami (1998)*, composto por fotografias que haviam sido realizadas durante o período que Claudia Andujar viveu junto dos Yanomami nos anos 1970, não tinha o intuito de denunciar o genocídio pelo qual passavam os povos indígenas, mas sensibilizar o público para aspectos da cosmologia daquele povo. A narrativa visual se articula em três momentos — *A casa, A floresta e o Invisível*, cada um deles com texto introdutório do xamã e líder Yanomami Davi Kopenawa, apresentando o modo de vida de seu povo, bastante distinto da civilização ocidental, que não compartilha da visão etnocêntrica que constitui a racionalidade moderna, a qual distingue cultura e natureza.

Nascido em 1956, em *Marakana*, grande casa comunal situada na floresta tropical no extremo norte do estado do Amazonas, próxima à fronteira com a Venezuela, Davi viu seu grupo de origem ser dizimado por duas grandes epidemias ocasionadas pelo contato com o homem branco nos anos 1960. Em 1976, na ocasião da construção da Perimetral Norte, foi contratado como intérprete da FUNAI, quando então percorreu quase toda a terra Yanomami; o que possibilitou compreender a extensão de seu povo, as particularidades e diferenças locais, enquanto ia tomando contato com as práticas predatórias que se propagavam por suas terras, ameaçando a floresta e seu povo. Cansado das peregrinações como intérprete, Davi Kopenawa instalou-se no início dos anos 1980 definitivamente em *Watoriki*, retornando às origens e à sua vocação xamânica. Mas, no final da década de 1980, ao ter vivenciado novamente a morte em massa de seu povo, vítimas de doenças e da violência que se alastrava com a invasão de seu território pelos garimpeiros, Davi Kopenawa iria atuar como um porta-voz do seu povo na luta pela terra e articulando uma diplomacia entre-mundos.⁸⁷

“A Casa” (*yano a* ou *xapono a*) tem início com a fala de Davi Kopenawa, que narra suas

⁸⁶ Claudia Andujar em dedicatória do livro *Yanomami (1998)*.

⁸⁷ Sobre a trajetória de Davi Kopenawa, tomo como referência o prólogo de *A queda do céu* (2015), escrito pelo antropólogo e tradutor Bruce Albert.

memórias de infância, anterior ao encontro com as “fumaças-epidemias”⁸⁸ trazidas pelo homem branco. As fotografias em preto e branco, que compõem a narrativa, parecem aludir a essas imagens do passado de Davi ainda criança e seu cotidiano na casa de teto com folhas de palmeira. Uma fotografia aérea localiza a casa coletiva de estrutura circular em meio a floresta, na qual vive um grupo autônomo e político economicamente. As cenas que seguem apresentam perspectivas do interior da casa, a partir de um jogo de luz e sombra que descortina os espaços interiores. A alta estrutura da cobertura é revelada com a entrada de feixes de luz que incidem no interior da maloca, unindo céu e terra.

Aos poucos, os corpos dos habitantes da casa são revelados em meio a penumbra, a partir de enquadramentos mais aproximados, quando é possível entrar em contato com a corporalidade dos Yanomami, na medida em que a luz revela o corpo, seus gestos e adornos. É também, quando a vivência harmoniosa coletiva pode ser sentida, em especial em uma das imagens que revela corpos entrelaçados em um abraço coletivo. Outra fotografia apresenta ainda um corpo luminoso, que parece vibrar na intensidade da luz, remetendo a dimensão espiritual do povo Yanomami. A casa é, assim, apresentada como esse microcosmo no qual se desdobra a vida coletiva e espiritual Yanomami.

Na seção “A Floresta”, somos introduzidos à origem mítica fundadora do mundo, narrada por Kopenawa; “Os brancos acham que ‘natureza’ é algo morto no chão sem razão. A ‘natureza’, chamamos *urihi*, a terra-floresta – é o velho céu que caiu na terra no primeiro tempo [...]”. As imagens que seguem apresentam planos mais abertos que enquadram o povo Yanomami em suas atividades cotidianas na floresta, mas as imagens apresentam pouco contraste entre os corpos dos índios e a floresta, o que torna difícil distingui-los em meio aos troncos e folhagens. Uma das fotografias apresenta a imagem desfocada de um índio correndo em meio a mata e, segundo Laymert Garcia dos Santos, a imagem desfocada contribui para a tradução do modo de vida do povo Yanomami e sua relação com a Terra-floresta. Nas palavras de Garcia dos Santos: “[...] as fotos 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.”⁸⁹

Em “O Invisível” são revelados aspectos da espiritualidade do povo Yanomami, a partir da fala do xamã, figura importante na mediação entre-mundos e na proteção de seu povo, por meio do contato que estabelece com os espíritos da floresta — os *xapiri*. Quando Kopenawa apresenta o processo de tornar-se xamã: “[...] Uma vez virado do avesso, você pode responder aos espíritos e imitar seus cantos, você pode ser um xamã.” As fotografias apresentam o ritual xamânico desde a sua preparação, a inalação do pó da árvore *yãkoana* ao transe. As imagens desfocadas captam o movimento dos corpos durante o ritual em meio aos rastros de luz, que perdem seus contornos nítidos; o que alude ao “tornar-se

⁸⁸ Davi Kopenawa usa o termo “fumaças-epidemias” para referir-se as doenças contagiosas trazidas pelo homem “branco”, ao estabelecerem contato por meio da invasão de suas terras.

⁸⁹ Laymert Garcia dos Santos escreve sobre o trabalho de Cláudia Andujar em 1998, quando suas fotografias do povo Yanomami fizeram parte da Segunda Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba e o fotolivro seria lançado. SANTOS, L. G; 2005, p. 46-61.

outro” no contato com os espíritos, uma questão importante que integra a cosmologia do povo Yanomami.

Entre as falas de Davi Kopenawa e as fotografias de Cláudia Andujar, a narrativa é articulada no fotolivro, apresentando uma leitura sobre a cultura do povo Yanomami, sua relação com a Terra e a espiritualidade que atravessa diversos aspectos de seu modo de vida. Andujar busca, por meio da experimentação estética de suas imagens, traduzir o modo de vida desses povos e sua relação com a Terra-floresta (*uríhi*) – uma entidade viva e complexa, que envolve seres humanos e não humanos. Enquanto o fotolivro, por meio do percurso textual e imagético, valendo-se de aspectos estéticos e literários, possibilita agenciar uma outra narrativa sobre o povo Yanomami.

O fotolivro, ao trazer imagens anteriores ao contato com o branco, apresenta um outro enfoque dos povos indígenas, enquanto muitas das imagens que circulavam naquele momento nas mídias hegemônicas buscavam deslegitimá-los de seus direitos territoriais. A antropóloga Dominique Gallois⁹⁰, em seu artigo *Terras ocupadas? Territórios? Territorialidades?*, comenta a respeito da tentativa de deslegitimar o direito dos indígenas à terra.

Parece, de fato, essencial evidenciar que o enfoque da mídia nos conflitos entre índios e ocupantes não-indígenas procura quase sempre caracterizar como provas de sua “aculturação” o engajamento dos índios em atividades antes monopolizadas pelos não-índios ou sua articulação à economia regional. Por exemplo, atividades de criação de gado, de garimpagem etc... são apresentadas como aspectos incongruentes com seus direitos territoriais. Temos aqui um problema na compreensão da dimensão cultural envolvida na territorialidade indígena: a imagem romântica de índios nomadizando por amplos territórios intocados domina ainda a visão da população brasileira acerca dos “usos, costumes e tradições” indígenas.⁹¹

Com relação ao confronto entre lógicas espaciais que decorrem desse contato, Gallois argumenta que é necessário compreender a distinção entre os conceitos de “terra” e “território” segundo os distintos atores envolvidos no processo de reconhecimento e demarcação da Terra Indígena. O problema da (não)compreensão cultural envolvida na territorialidade indígena é abordado em seu artigo, no qual chama a atenção para a necessidade de um estudo da complexidade que envolve a organização espacial de cada sociedade, uma vez que elas não se estruturam sob o conceito de território utilizado pelo Estado-nacional, associado a demarcação de limites e fronteiras. Gallois conclui que, ao transformarem “território” em uma questão de demarcação da “terra”, as relações que os grupos sociais estabelecem com o espaço são negligenciadas frente à concepção de posse ou propriedade. Ou seja, um equívoco envolve as distintas compreensões do que é Terra para o povo Yanomami e o que é terra para a sociedade de Estado.⁹²

⁹⁰ Antropóloga, docente do Departamento de Antropologia Social da FFLCH-USP e coordenadora do NHII-USP (Núcleo de História Indígena e do Indigenismo)

⁹¹ GALLOIS; 2004,p.37.

⁹² “Como expuseram vários estudos antropológicos, a diferença entre “terra” e “território” remete a

Consideramos que as fotografias de Claudia Andujar auxiliaram na compreensão da cosmologia do povo Yanomami e sua relação com a Terra. Assim, a fotógrafa/ativista atuava como uma mediadora entre-mundos, tendo em vista a dimensão estético-política de suas imagens, ao darem visibilidade ao modo de vida Yanomami, contribuindo para seu reconhecimento enquanto povo e seu direito à terra. Vale lembrar que imagens que aparecem no foto-livro decorrem do momento de vivência da fotógrafa junto aos Yanomami nos anos 1970, mas vieram circular publicamente anos depois, quando em 1998 as fotografias foram expostas na Bienal de Curitiba e o fotolivro publicado. Ao não se aterem à denúncia do genocídio indígena, que seria abordado em outras ocasiões⁹³, as fotografias de Andujar buscavam tornar tangíveis aspectos da cosmologia Yanomami, atuando como *entre-lugar* na mediação entre mundos.

distintas perspectivas e atores envolvidos no processo de reconhecimento e demarcação de uma Terra Indígena. A noção de “Terra Indígena” diz respeito ao processo político-jurídico conduzido sob a égide do Estado, enquanto a de “território” remete à construção e à vivência, culturalmente variável, da relação entre uma sociedade específica e sua base territorial.” GALLOIS; 2004, p.39.

93 As fotografias dos danos causados pelo contato com o branco e o projeto desenvolvimentista à população indígena aparecem no filme *Povo da lua, povo do sangue* (1982), composto por fotografias e áudio captados por Claudia Andujar, realizado junto de Marcelo Tassara, e na exposição *Genocídio Yanomami: morte do Brasil* (1989) realizada no Masp com curadoria e imagens de Andujar.

A TERRA YANOMAMI

5.3.3

MARCADOS - DO CORPO AO TERRITÓRIO

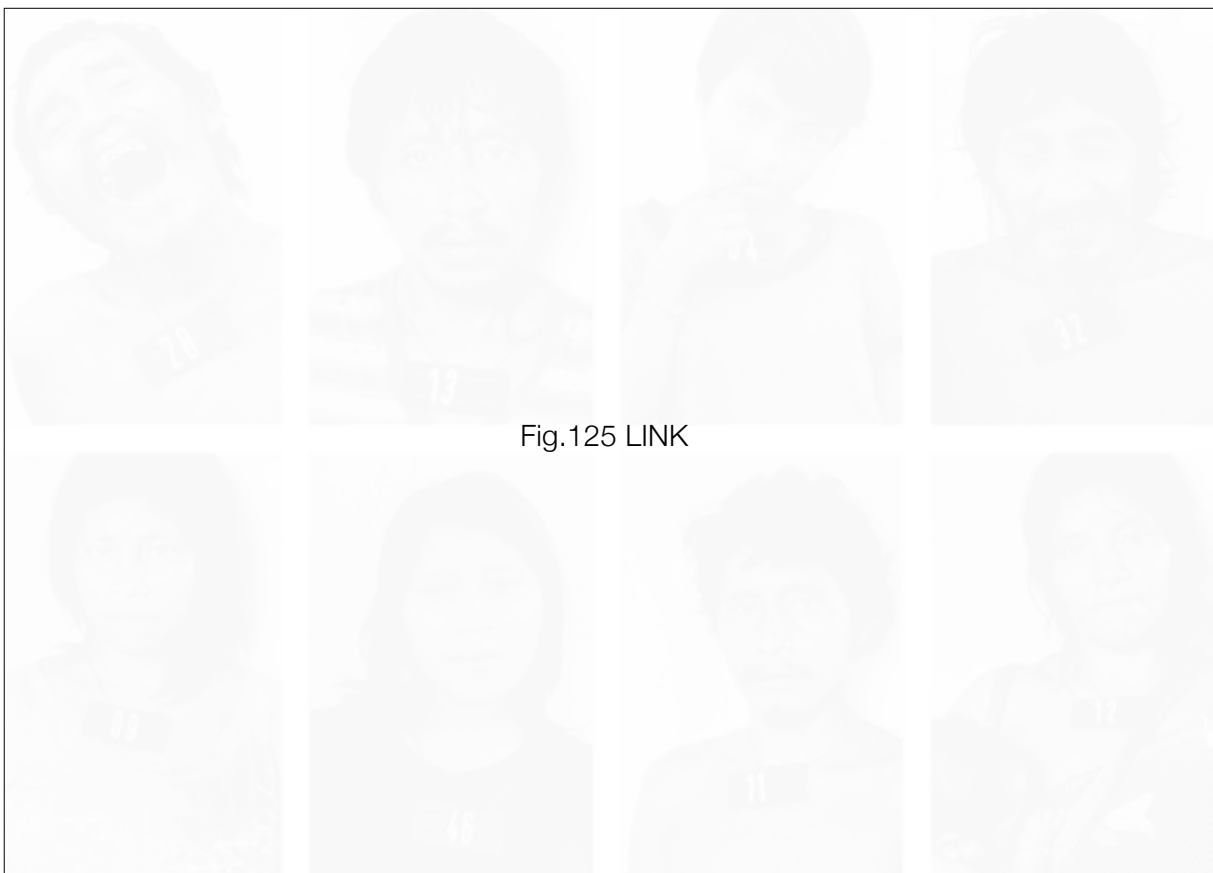
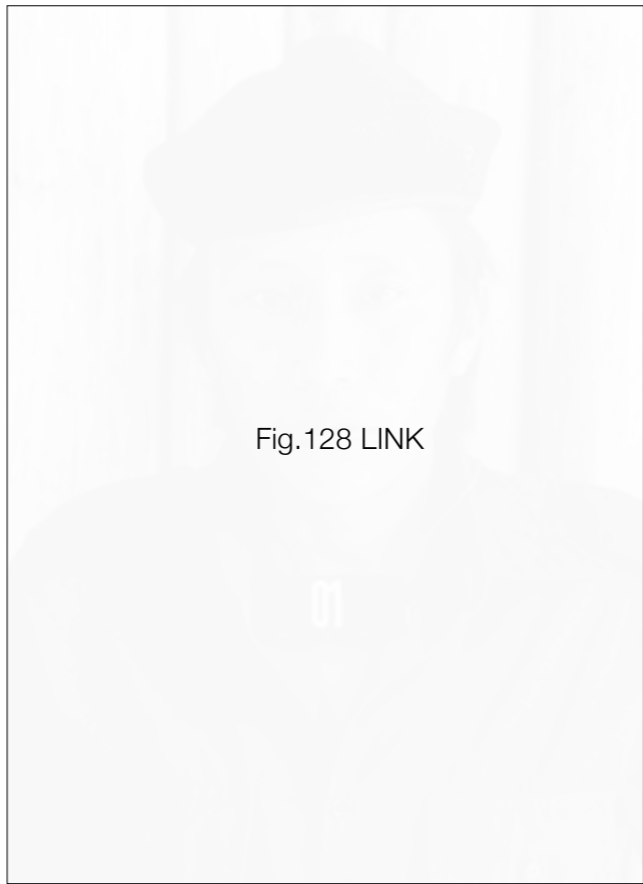
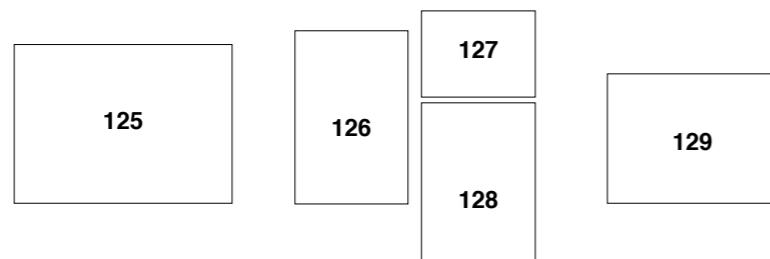


Fig.125 LINK





MARCADOS - DO CORPO AO TERRITÓRIO

Fig. 124 – 128. Claudia Andujar. Yanomami. Série *O invisível*, 1976.
 Fonte: Fotolivro *Yanomami*. São Paulo: DBA, 1998.

Fig. 129. Claudia Andujar. Retrato Davi Konenawa, Brasília, Brasil, 1989.
 Fonte: Catálogo exposição *Povos Indígenas no Brasil, 1980 - 2013*.
 disponível em acervo.socioambiental.org, acesso, jan.2019.

Fig. 130. Claudia Andujar. Claudia Andujar. *Yanomami – Paapiu da série Contato*, 1974.
 Fonte: Galeria Vermelho.

Fig. 131. Cartaz da Coordenação Nacional – Povos Indígenas e a Constituinte, 1987.
 Fonte: disponível em acervo.socioambiental.org, acesso, jan.2019.

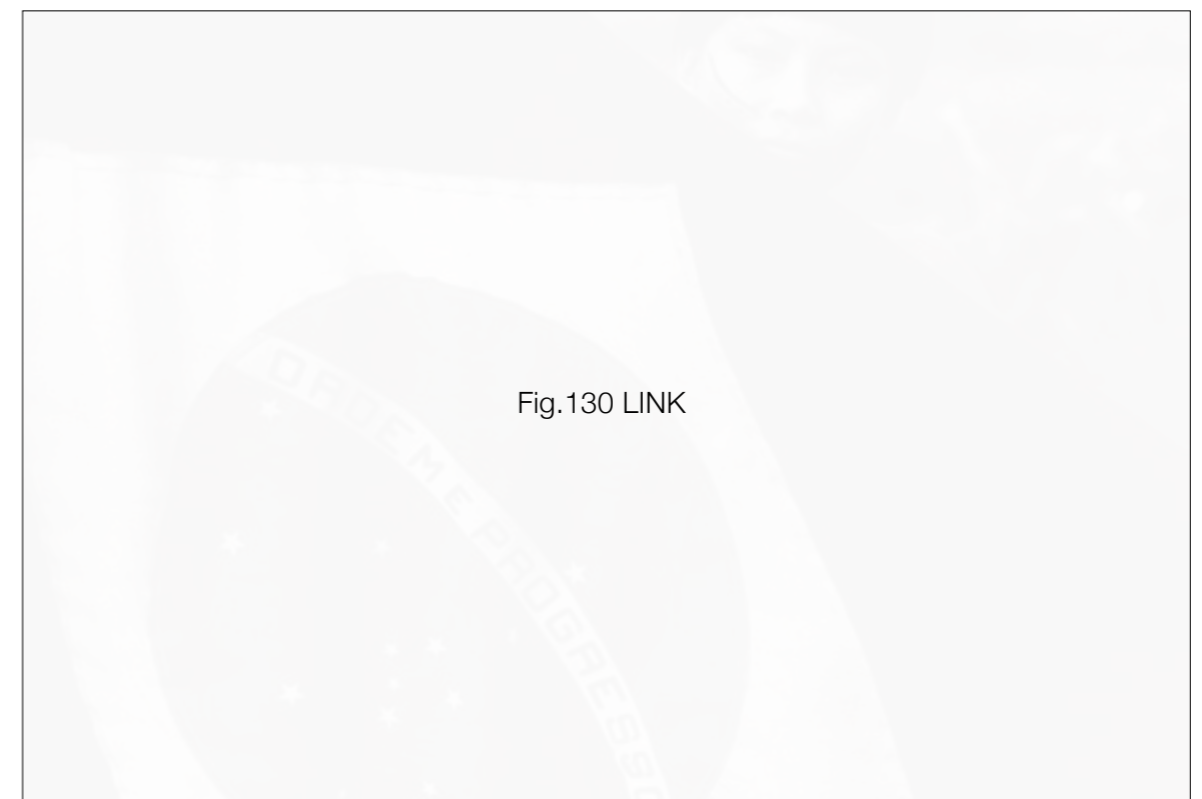


Fig.130 LINK



5.3.3 MARCADOS - DO CORPO AO TERRITÓRIO

*A terra é o corpo dos índios,
os índios são parte do corpo da terra.⁹⁴*

Os retratos dos Yanomami que compõem a série *Marcados*⁹⁵ são bastante conhecidos atualmente, ao circularem no meio das artes. Uma série de oitenta e dois retratos em preto e branco, nos quais os retratados encontram-se posicionados frontalmente à câmera sob um fundo neutro e com placas numeradas penduradas no pescoço, algumas delas em contato direto com o corpo nu. São mulheres, crianças, jovens, homens e velhos Yanomami que se apresentam diante da câmera e parecem estabelecer um diálogo com o público observador. Ao entrar em contato com os retratos que constituem a série *Marcados*, poderíamos nos perguntar, quem são esses sujeitos? O que significaria a identificação numérica que se apresenta sobre seus corpos? Qual o propósito dessas imagens?

Observando atentamente a composição dos retratos – frontalidade dos corpos, fundo neutro, identificação numérica, que visam identificar os corpos – notamos certa aproximação às fotografias antropométricas produzidas nos séculos XIX e XX, nas quais os povos indígenas eram catalogados como “exóticos”. Mas a repetição dos retratos nos chama atenção à expressividade dos retratados, por meio do olhar que dirigiam à câmera – dor, indiferença, medo – o que parece revelar a relação dialógica que a fotógrafa estabelecia com os Yanomami. Enquanto os enquadramentos flexíveis dos retratados possibilitam entrar em contato com as singularidades dos corpos expostos – uns apresentavam-se por vezes ornados com pinturas corporais e adereços de sua cultura, ao passo que outros apresentam-se vestidos com trajes do homem “branco”, evidenciando os distintos níveis de contato com a civilização ocidental.

Ao encontrarmos esses retratos expostos lado a lado, é possível notar alguma presença do passado de Claudia Andujar – o massacre sofrido por seus familiares judeus durante o holocausto, cujos corpos ameaçados também eram identificados numericamente. O que revela um dos aspectos da aproximação afetiva da artista do povo Yanomami, com o qual

⁹⁴ CASTRO, Eduardo Viveiros. *Os involuntários da Pátria*. In Cadernos de Leitura n.65. Belo Horizonte: Edições Chão de Feira, 2017, p.8.

⁹⁵ A série de fotografias que compõe *Marcados* foi mostrada numa instalação, com o mesmo título, na 27ª Bienal de São Paulo, em 2006. [...] Com título *Marked for life, Marked for Death* a instalação com três dessas fotos, foi mostrada na exposição *Citizens*, no Pitshanger Manner Gallery House, em Londres em 2005, com itinerância por vários museus ingleses ao longo do mesmo ano. Curadoria de Cynthia Morrison-bell e Laymert Garcia dos Santos. (SENRA, 2009) A série circulou pelo mundo ainda em outras exposições, e o foto-livro *Marcados*, compilando imagens e apresentando o trabalho de saúde desenvolvido pela CCPY, acompanhado de textos de Claudia Andujar e Stella Senra, foi publicado pela editora Cosac & Naify em 2009.

compartilhava a mesma dor que havia sofrido em sua trajetória de vida. A associação entre a situação dos Yanomami e o holocausto, desse modo, possibilita redimensionar a violência sofrida pelos povos indígenas, de fato um genocídio – um holocausto nos trópicos.

Se as fotografias antropométricas tinham um intuito de produzir imagens dos povos indígenas para o europeu, objetificando-os e reforçando seus estereótipos; os retratos que Claudia Andujar produzia do povo Yanomami partiam de um outro propósito, ao identificá-los para um projeto de saúde organizado pela CCPY em 1980, com intuito de salvá-los das epidemias que os ameaçavam. O projeto de saúde havia iniciado como resposta à epidemia de sarampo, que havia se alastrado entre os Yanomami em 1976, ocasionada pelo contato com os invasores de suas terras durante a construção da rodovia Perimetral Norte entre 1973-74, que atravessava suas terras nos Estados de Roraima e Amazonas, fazendo parte do “Programa de integração da Amazônia” implementado pelo governo militar.⁹⁶

Com intuito de fazer um levantamento da situação de saúde dos povos afetados pelo contato com o branco, o grupo organizado pela CCPY empreendeu algumas viagens para identificar a população em risco e coletar dados para a demarcação de seu território. Claudia Andujar participou desse processo realizando fotografias para identificação do povo Yanomami. Também contribuiu, junto de outros integrantes, para a coleta de informações sobre a organização de suas sociedades. O resultado desse processo foi *Relatório Yanomami 1982 – Situação de contato e saúde da CCPY*, que relata as dinâmicas sócio-espaciais de sua organização, fundamental para a campanha de demarcação e reconhecimento da Terra Indígena Yanomami pelo governo.

Claudia Andujar, que havia vivenciado de perto a cultura do povo Yanomami, tinha conhecimento de que o povo Yanomami se organizava sob o princípio da coletividade, e portanto, em sua cultura não existia o conceito de identidade – próprio da sociedade moderna. Davi Kopenawa comenta em *A Queda do céu (2015)* que, de maneira distinta da sociedade ocidental, os Yanomami não são identificados com nomes próprios logo ao nascerem por sua famílias, e a eles são atribuídos apelidos ao longo da vida por parentes e amigos, os quais não gostam de ouvir por se sentirem insultados.⁹⁷

No entanto, o gesto de identificá-los numericamente, ainda que fosse uma imposição da cultura ocidental sobre esses corpos, justificava-se como procedimento necessário para que a campanha de vacinação pudesse assistí-los. Stella Senra, em texto no qual faz uma leitura dos retratos apresentados no livro *Marcados* publicado em 2009, comenta a ambiguidade contida no gesto de marcá-los, associando-a à “dupla face do contato”.

Marcar/demarcar: esse duplo gesto sugere, de fato, uma correspondência entre a identificação dos indivíduos e a atribuição de um território – iniciativas do branco que refletem de modo exemplar a ambiguidade do contato.

⁹⁶ ANDUJAR, Claudia. *Marcados*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.144.

⁹⁷ KOPENAWA in KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 71.

Enquanto a fotografia de identificação visa proteger a saúde dos índios, mas remete a sua inscrição em outra ordem social, a demarcação que os protege das ameaças exteriores também fixa, como numa foto, limites a uma terra que antes se deslocava com seus moradores [...] O território é, assim como a identidade, uma construção que os brancos sobrepõem a uma realidade de outra ordem, que não se enquadra em suas categorias. A área utilizada pelos Yanomami, bem como as divisões culturais e políticas específicas dos diferentes grupos, depende de vários fatores, por exemplo, o modo de várias aldeias se relacionarem entre si [...]⁹⁸

Desse modo Senra chama a atenção ao processo ambíguo de inscrição do índio na sociedade nacional que o título *Marcados* nos leva a pensar. Processo esse caracterizado pela submissão ao poder do Estado nacional, que opera por meio da demarcação de limites territoriais e territorialização dos corpos, como apresentado pelos registros de identidade. Notamos como a relação entre corpo e território (jurídico-político), que se estabelece sob a soberania do Estado nacional, constitui-se de uma dimensão biopolítica, a qual opera por meio de uma série de códigos e condutas que exerce controle sobre os corpos.

Mas os povos indígenas não reconhecem a soberania do Estado nacional; são Sociedades *contra* o Estado, como propõe Pierre Clastres, sua ontologia é outra, a relação entre corpo e território é outra. O que implica reconhecer, em diálogo com Viveiros de Castro, um outro modo de organização política por meio do qual se organizam as sociedades ameríndias.

[...] essa cosmopolítica, ou ontologia política da diferença sensível universal, atualiza um outro universo que o nosso, ou outra coisa que um uni-verso — o seu cosmos é um multiverso [...] Esse pensamento, enfim, reconhece outros modos de existência que o nosso; justifica uma outra prática da vida, e um outro modelo do laço social; distribui diferentemente as potências e as competências do corpo e da alma, do humano e do extra-humano, do geral e do particular, do ordinário e do singular, do fato e do feito; mobiliza, em suma, toda uma outra imagem do pensamento.⁹⁹

Assim, Viveiros de Castro desenvolve sua crítica ao etnocentrismo e autoritarismo que constituem a sociedade moderna ocidental, chamando a atenção para as possibilidades abertas pela dimensão cosmopolítica das sociedades ameríndias, as quais compreendem uma multiplicidade dos modos de existência.

Em *Involuntários da Pátria*, Viveiros de Castro discute o processo forçado de integração dos povos indígenas à sociedade nacional, sob o regime soberano (e autoritário) do Estado-nação. Em sua fala, comenta como, em diversos momentos, o Estado tentou “desindianizar” os índios e transformá-los em trabalhadores nacionais, cristianizá-los, vesti-los, mas acima de

98 SENRA; 2009, p.140.

99 A cosmopolítica aqui é compreendida a partir do conceito de Isabelle Stengers, que Viveiros de Castro apreende como um modo de pensamento, ou de tradição intelectual, que constitui os distintos modos de existência e concepção de mundo. CASTRO, Eduardo Viveiros de. “*Transformação na antropologia, transformação da antropologia*”. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p. 151-171, abril, 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132012000100006&lng=en&nrm=iso>. Acesso jan. 2019, p. 158.

tudo separá-los de sua relação com a Terra à qual pertencem, para transformá-los em cidadãos pobres – uma vez que o capitalismo precisa de pobres. Como observa o antropólogo, o Estado Nacional lançaria mão de uma medidas estratégicas para auxiliá-lo em seus propósitos, fazendo uso de instrumentos jurídicos para discriminar quem era e quem não era índio.

[...] Os índios são os primeiros indígenas a não se reconhecerem no Estado brasileiro, por quem foram perseguidos durante cinco séculos: seja diretamente, pelas “guerras justas” do tempo da colônia, pelas leis do Império, pelas administrações indigenistas republicanas que os exploraram, maltrataram, e, muito timidamente, às vezes os defenderam (quando iam longe demais, o Estado lhes cortava as asinhas); seja indiretamente, pelo apoio solícito que o Estado sempre deu a todas as tentativas de desindianizar o Brasil, varrer a terra de seus ocupantes originários para implantar um modelo de civilização que nunca serviu a ninguém senão aos poderosos. Um modelo que continua essencialmente o mesmo há quinhentos anos.¹⁰⁰

Assim, nos anos 1970, o projeto de integração do indígena à sociedade nacional foi fortemente implementado como parte do programa nacionalista de expansão territorial. Era preciso tornar os índios “brasileiros” e integrá-los em uma única cultura nacional. No entanto, para além de uma medida paternalista, essa se mostrava uma extensão do processo colonizador – integrar o índio significava não reconhecê-lo em sua singularidade, não compreender sua cultura como outra. Viveiros de Castro faz ver como a política do Estado Nacional tinha como objetivo (des)legitimar o direito dos indígenas à terra com base em critérios de indianidade, os quais eram associados à aparência do índio, ou seja, à sua imagem. Seria preciso fazer compreender, como argumenta o antropólogo, que índio não era aquela imagem estereotipada do nativo selvagem que povoa imaginários, mas um modo de ser, ou mesmo um modo de *devir*, já que o conceito de identidade (um conceito ocidental) não faria justiça a compreensão do modo de vida dos povos indígenas.¹⁰¹

E nesse sentido, reconhecemos a importância política das imagens do povo Yanomami que Claudia Andujar fazia circular naquele momento, quando ainda se fazia sentir uma imagem estereotipada dos povos indígenas. Para situar a construção da imagem do índio ao longo dos tempos no cenário nacional e o espaço diferencial criado pelas fotografias de Claudia Andujar, o fotógrafo e antropólogo Fernando Tacca elenca três momentos importantes, considerando as relações entre o contexto histórico-político e a produção das imagens dos povos indígenas por meio de fotografias.

[...] No primeiro momento temos a ideia do exótico distante, lugar do selvagem próprio da natureza, ainda que domesticado, e um primeiro olhar

100 CASTRO; 2017, p.5.

101 “Na verdade, algo mais (ou menos) que um modo de ser: a indianidade designava para nós um certo modo de devir, algo essencialmente invisível mas nem por isso menos eficaz: um movimento infinitesimal incessante de diferenciação, não um estado massivo de “diferença” anteriorizada e estabilizada, isto é, uma identidade.” CASTRO, Eduardo Viveiros de. *No Brasil todo mundo é índio, exceto quem não é*. In: Instituto Socioambiental. Povos indígenas no Brasil. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2006,p.3.

etnográfico no final do século XIX, mas muito contaminado pelo exotismo. Em seguida, encontramos o encontro do nacional e o etnográfico da Comissão Rondon – com desdobramentos na produção da Seção de Estudos do SPI – e das narrativas fotojornalísticas da revista *O Cruzeiro*, na primeira metade do século XX. Por fim, incapacitada de ultrapassar o real sob a ontologia positivista, a fotografia etnográfica encontra no campo da arte um lugar para a elevação da imagem fotográfica como ilusão especular rumo ao mágico. Ao nos apresentar o invisível e o indizível, as luzes dos espíritos e o onírico, Claudia Andujar, ao menos assim, nos permite participar desse universo mítico.¹⁰²

Ainda que uma imagem conservadora sobre povos indígenas se mantenha na sociedade nacional hegemônica, compreendemos a importância das narrativas visuais sobre o povo Yanomami que Claudia Andujar fez circular no território nacional, na medida em que contribuíam para o agenciamento de uma outra imagem do indígena. Assim, Tacca destaca a dimensão estético-política das imagens dos povos indígenas realizadas pela fotógrafa/ativista, ao atuarem como contraponto às fotografias que difundiam uma visão colonialista.

A respeito da construção da imagem do índio pela sociedade nacional, lembramos das fotografias que decorrem do trabalho de documentação visual produzidas pelo *Serviço de Proteção aos Índios (SPI)*¹⁰³. Publicadas na coleção *Índios do Brasil (1945-1953)*, as fotografias contribuiriam para dar visibilidade aos esforços do governo que buscavam integrá-los ao projeto nacional por meio de uma estratégia de “civilização” dos indígenas. Como explicitado pelo antropólogo Antônio Carlos de Souza Lima, em análise que faz das fotografias que encontra na coleção *Índios do Brasil*:

A postura corporal, as vestimentas, o próprio cenário das salas de aula, as fotos de exercícios físicos, ressaltando-se a presença da bandeira – muitas vezes os índios perfilados diante dela – e de um mapa do Brasil, são elementos constantes da imagem visual emitida pela Comissão Rondon e pelo Serviço [SPI] ao longo de toda a sua trajetória. **Do corpo ao território**, toda superfície manipulável parece servir à inscrição de imagens do nacional.¹⁰⁴

Do corpo ao território se desenhava o projeto nacional, e percebemos como as fotografias produzidas pela SPI contribuíam para o agenciamento de um imaginário cartográfico do Brasil-nação. Diante das imagens dos povos indígenas que circulavam no país, notamos como a imagem do índio era/é algo em disputa, ao estar associada ao reconhecimento da

¹⁰² TACCA, Fernando de. *O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio*. História, Ciências, Saúde - Manguinhos, Rio de Janeiro, v.18, n.1, jan-mar. 2011, p.220.

¹⁰³ O Serviço de Proteção aos Índios (SPI) foi criado em 1910 e operou em diferentes formatos até 1967, quando foi substituído pela Fundação Nacional do Índio (Funai), que vigora até os dias de hoje. O SPI havia surgido no momento de política expansionista do governo no século XIX, por iniciativa do marechal Rondon, e apresentava uma perspectiva bastante controversa – proteger e pacificar os índios que entravam em atrito com as frentes expansionistas. O intuito era, portanto, “integrá-los” à sociedade nacional, o que não deixava de ser uma violência contra aqueles povos, cujo modo de vida era bastante distinto da sociedade de Estado. Informações obtidas na página do Instituto Socioambiental – ISA.

¹⁰⁴ SOUZA LIMA, Antônio Carlos de. *Um grande cerco de paz: poder tutelar, indianidade e formação do Estado no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1995, p.192.

singularidade cultural de seu povo, que seria necessária para a garantia de seus direitos jurídicos.

Tendo em vista as estratégias de “desindianização” promovidas pelo Estado nacional, a pesquisadora Clarisse Alvarenga, em seu livro *Da cena do contato ao inacabamento da história*, comenta a importância política da imagem do índio na luta pela demarcação de suas terras.

A preocupação com a visibilidade dos índios no interior da sociedade brasileira surge, portanto, junto à preocupação com os direitos dos índios e à necessidade de demarcar suas terras. Devido ao engajamento de grupos indígenas e indigenistas foi possível, na Constituição de 1988, formalizar uma série de direitos, todavia ainda hoje não implementados efetivamente, afinal o que está em jogo desde então são políticas governamentais nas quais o índio era – e ainda é, mesmo após a democratização do país – liberadamente deixado de fora, excluído, quando não “apagado”.¹⁰⁵

Clarisse Alvarenga situa a dimensão política da imagem do índio, que implica um duplo processo de “desindianização” jurídica do índio por um lado, e por outro, o trabalho de organizações indígenas e indigenistas¹⁰⁶ que buscavam resistir as políticas do Estado. Dentre as organizações indigenistas, a *Comissão pela Criação do Parque Yanomami (CCPY)* surgiria nesse contexto, com a participação de Claudia Andujar engajada na luta pela demarcação das terras indígenas, para a qual contribuía sobretudo com suas fotografias que auxiliavam no agenciamento de uma outra imagem dos povos indígenas.

Assim, notamos como uma cartografia hegemônica opera(va) de maneira violenta desde a produção do corpo às linhas cartográficas que demarca(v)am os limites do território nacional, apagando outros modos de existência e outras narrativas possíveis. Na medida em que percebemos a dimensão biopolítica que atravessava produção do território, observado o modo como operavam as políticas do Estado nacional no processo “civilizatório” dos povos indígenas, compreendemos a necessidade de dar visibilidade a dimensão política que envolve a imagem do índio. Propomos a narrativa cartográfica *Marcados – Do corpo ao território*, por meio da qual buscamos aproximarmo-nos dos retratos do povo Yanomami produzidos por Claudia Andujar, com intuito de discutir a política da imagem do índio e a questão que envolve a relação entre território e identidade.

No que diz respeito à política da imagem do índio, a imagem do líder Yanomami Davi Kopenawa ocupa um lugar especial na representatividade do povo Yanomami. Se a série de retratos que constituem *Marcados* nos oferecem corpos de certo modo amuados diante da

105 ALVARENGA, Clarisse. *Da cena do contato ao inacabamento da história: Os últimos isolados (1967-1999), Corumbiara (1986-2009), Os Arara (1980-)*. 1. ed. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2017. v. 1. 296, p.37.

106 “Em resposta às tentativas de “desindianização” jurídica, surgiram as Comissões Pró-Índio e a Anaí (Associação Nacional de Ação Indigenista); nesse mesmo contexto foram criadas ou se consolidaram organizações como o Centro de Trabalho Indigenista (CTI) e o projeto Povos Indígenas no Brasil (PIB), do Centro Ecumênico de Documentação e Informação (CEDI), que deu origem ao Instituto Socioambiental (ISA).” ALVARENGA, 2017, p.36.

câmera, que os enquadra nos parâmetros da civilização ocidental, o retrato de Davi em discurso no Congresso brasileiro na ocasião do recebimento do prêmio Global 500 (atribuído pela ONU em 1989) nos oferece uma imagem de Davi ativo na luta pelo reconhecimento dos direitos dos povos indígenas, e revela sua importância política na diplomacia entre-mundos.

Nessa luta pela demarcação das terras Yanomami, a partir dos anos 1980, Claudia Andujar e o líder indígena Davi Kopenawa estabeleceriam uma estreita relação. Nas décadas de 1980 e 1990, percorreriam vários países na busca de apoio internacional para a causa, quando ele seria reconhecido internacionalmente como porta-voz do seu povo.¹⁰⁷ Desse modo, entendemos que as trajetórias de Davi Kopenawa, assim como de Claudia Andujar, podem ser compreendidas como corpos geográficos, na medida em que transitavam entre-mundos mobilizando uma *cartografia pós-abissal* abrindo espaço para outros modos de existência.

107 “Ao longo das décadas de 1980 e 1990, visitou vários países da Europa e os Estados Unidos. Em 1988, recebeu prêmio Global 500 das Nações Unidas, por sua contribuição à defesa do meio ambiente. Em 1989, a ONG Survival International o convidou a receber em seu nome o prêmio Right Livelihood, considerado o prêmio Nobel alternativo, por atrair a atenção internacional sobre a situação dramática dos Yanomami no Brasil. Em maio durante a Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento, no Rio de Janeiro (ECO - 92 ou Rio - 92), obteve finalmente a homologação da Terra Indígena Yanomami por parte do governo brasileiro. Em 1999, foi condecorado com a Ordem de Rio Branco, pelo então presidente Fernando Henrique Cardoso, “por seu mérito excepcional”. “ALBERT in KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p.47.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

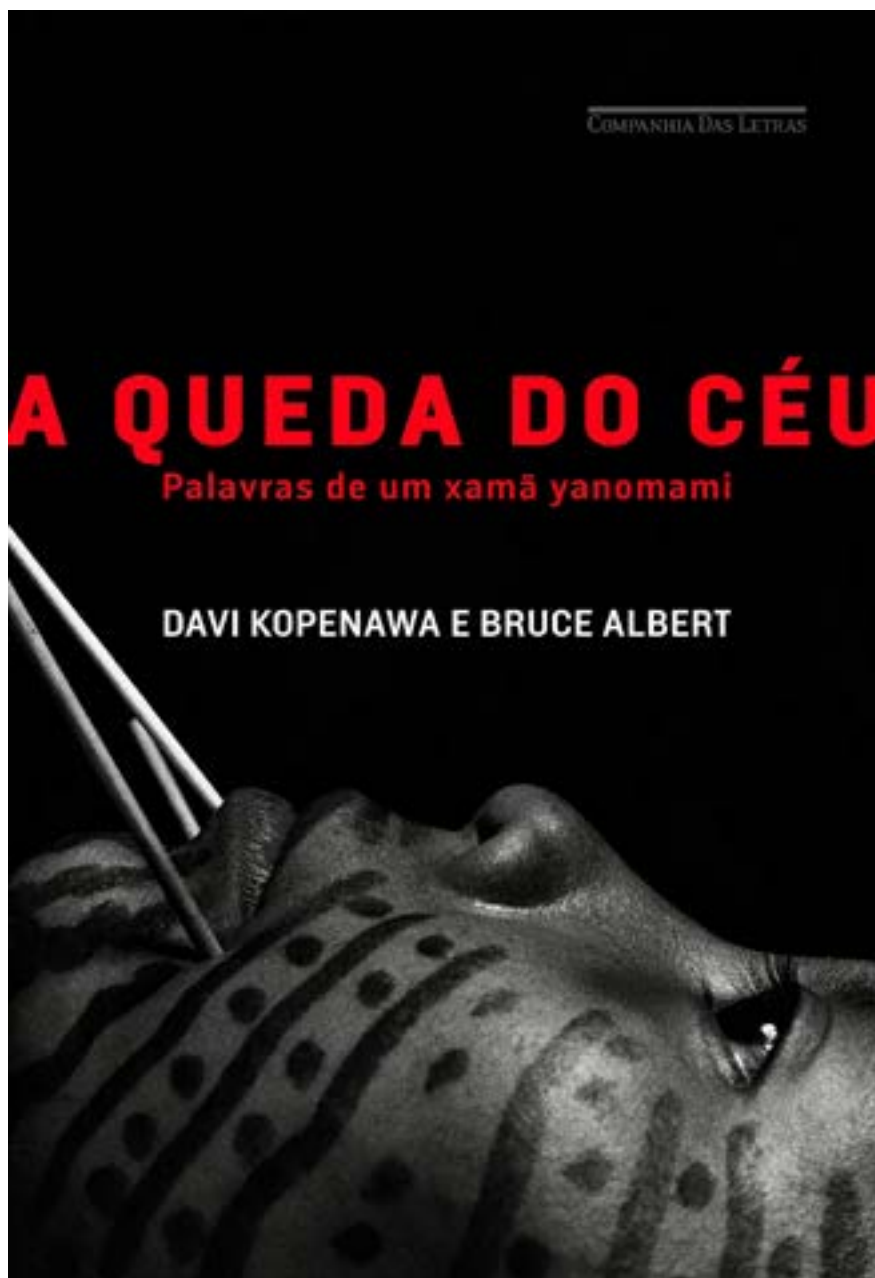


Fig. 132. Capa do livro *A queda do céu*. Companhia das Letras, 2015.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta dessa pesquisa foi discutir as possibilidades imaginativas a *outras* cartografias, tomando a trajetória singular de Claudia Andujar como campo de discussão. A prática estético-política da fotógrafa e ativista da causa indígena, marcada pelo trânsito entre-mundos – entre artes e as ciências, entre a floresta e a cidade – pareceu-nos potente para ampliar a imaginação cartográfica. No entanto, é importante ressaltar que não foi objetivo desta pesquisa uma abordagem biográfica da obra de Andujar, mas sim compreender as práticas da fotógrafa/ativista – seus modos de fazer – sob o ponto de vista cartográfico. Portanto, ainda que não tenha sido possível entrevistá-la, mesmo havendo tentativas, não consideramos que isso foi algo limitante à proposta do trabalho aqui apresentado.

Tendo em vista que uma narrativa hegemônica – moderna ocidental capitalista – perfaz o(s) território(s) por meio de imagens e imaginários, afirmando-se como única, consideramos a necessidade de ampliar a imaginação cartográfica. Observamos que a despeito dos mitos e fabulações associados à globalização, que mobilizam imaginários de “progresso”, “mundo plano” e “sem fronteiras”, as injustiças sociais se fazem sentir nas assimetrias globais desse mundo em crise.

Por meio da metáfora da *cartografia abissal*, Boaventura de Sousa Santos nos fez compreender que uma divisão entre-mundos dos tempos coloniais se perpetua na atualidade, chamando a atenção para os abismos que constituem o pensamento dualista da racionalidade moderna ocidental. Por outro lado, as reflexões de Homi Bhabha a respeito dos *entre-lugares* – espaços híbridos no campo da cultura, nos quais as diferenças são negociadas por meio de práticas simbólicas – contribuíram para refletirmos sobre práticas estéticas que performam as fronteiras que dividem mundos, aproximando mundos distintos.

Portanto, acreditamos como potente o lugar de fronteira da prática de Claudia Andujar, na medida em que compreendemos o *entre-lugar* que ocuparam suas imagens ao apresentarem possibilidades de resistência à construção político-midiática de uma imagem de nação moderna que se fazia sentir nos anos 1970 no Brasil. E se tomamos a trajetória da fotógrafa/ativista como campo de análise, é porque acreditamos que ela nos auxilia a compreender determinados processos na atualidade. Os imaginários associados à globalização como fábula ainda são evocados com o ideal de “progresso” e se fazem sentir nas políticas “desenvolvimentistas”, manifestando-se, contudo, de modo predatório e etnocêntrico, perpetuando as assimetrias de uma *cartografia abissal*.

Nesta pesquisa buscamos discutir algumas questões que perfazem a compreensão estético-política do território a partir da análise da trajetória da fotógrafa/ativista. No entanto,

reconhecemos que o esforço em dialogar com distintas áreas do conhecimento talvez tenha sido um pouco arriscado, ao nos aproximarmos de alguns conceitos que detêm certa complexidade. Mas entendemos que, de certa forma, esse é o risco que se corre ao transitar em um campo fronteiro, que o trabalho de Claudia Andujar acaba por nos situar.

Apostamos na compreensão de Claudia Andujar como corpo geográfico, ao reconhecermos o lugar antropológico que ocupou em sua prática e a dimensão estético-político das imagens que fez circular. O que significou pensar o espaço a partir da prática da fotógrafa/ativista – desde sua experiência em campo até o agenciamento das narrativas visuais. Partimos, portanto, de um entendimento do corpo como território (simbólico) e agenciador de relações territoriais (materiais e simbólicas). Nesse sentido, buscamos compreendê-la em seus processos de (des)territorialização, por meio de seus deslocamentos geográficos e intersubjetivos, tendo em vista a *performance* do corpo da fotógrafa e a *performance* das imagens que fazia circular. E, se consideramos que a fotógrafa atuava como cartógrafa em sua prática ancorada na experiência – na qual sujeito e objeto pouco se distinguem – compreendemos suas narrativas visuais como práticas estéticas de produção de conhecimento sobre o espaço – geografias do corpo.

Ao abordarmos a fotografia como dispositivo cartográfico por meio de Claudia Andujar, interessou-nos, portanto, refletir sobre a produção de conhecimento sobre o espaço a partir de sua prática situada entre as artes e as ciências. A fotografia como dispositivo cartográfico nos possibilitou uma aproximação horizontal do território, a partir das imagens que decorrem da experiência da fotógrafa em campo; uma proposta distinta da produção de conhecimento que se apresenta na visão totalizadora e abstrata dos mapas geográficos. As reflexões teórico metodológicas sobre o uso da fotografia na produção de conhecimento contribuíram para refletirmos criticamente sobre as relações que se estabelecem entre imagem e território, ao constataremos o papel mediador das imagens na construção de um imaginário de nação. Portanto, foi importante considerar a dimensão narrativa que constitui tanto a fotografia quanto a cartografia, para que as imagens fossem compreendidas não como representações associadas ao decalque do real, mas como agenciamentos que constroem mundos.

Uma vez que nos interessou discutir o potencial cartográfico das fotografias de Claudia Andujar, propusemos a reflexão a partir de narrativas cartográficas, que foram articuladas por meio de planos de imagens da fotógrafa/ativista. As narrativas cartográficas foram propostas a partir de determinados temas/questões que atravessavam o território nacional nos anos 1970, mas que ainda se fazem sentir em tempos atuais. Desse modo, *A Casa - famílias brasileiras; O trem do progresso e A terra Yanomami*, nessa ordem, propõem uma abordagem estético-política do território desde a escala micro à macro territorial – do corpo ao território (jurídico-político).

Por meio de *A Casa – famílias brasileiras*, buscamos compreender a prática dialógica da fotógrafa, em meio a sua imersão antropológica na vida cotidiana de famílias de realidades sociais distintas, e como as fotografias por ela produzidas revelavam a multiplicidade de modos de vida que constituem a família brasileira. Desse modo, foi intuito evidenciar como

uma imagem conservadora da “família brasileira”, que negava suas diferenças, esteve associada às estratégias político-midiáticas de construção de um imaginário de povo brasileiro e de um Estado-nação.

A narrativa *O trem do progresso* buscou dar visibilidade ao modo como os processos globais impactavam de modo local na vida dos corpos migrantes, mobilizados pelos imaginários de “progresso” propagados pelas políticas desenvolvimentistas nos anos 1970. No entanto, as fotografias de Claudia Andujar das séries *É o trem do diabo* e *Sônia*, produzidas a partir de modos de aproximação distintas aos corpos migrantes, apresentam os processos em curso que revelavam o avesso de uma utopia. Desse modo, buscamos questionar os imaginários de “progresso” associados a uma utopia da modernidade, que eram mobilizados por uma narrativa dominante, e que por sua vez, ainda se fazem sentir em tempos atuais.

Em *A terra Yanomami* foi abordado o momento no qual a trajetória de Claudia Andujar adquiriu maior importância política, engajando-se na luta indígena desde então. Por meio das imagens que a fotógrafa/ativista produziu junto do povo Yanomami, buscamos compreender como elas davam visibilidade a esse outro modo de vida, bastante distinto da sociedade moderna ocidental. A narrativa cartográfica proposta, portanto, explorou o quanto as imagens que a fotógrafa/ativista fez circular contribuíram para o reconhecimento dos Yanomami enquanto povo na Constituição de 1988, auxiliando-os na luta pela demarcação das terras. E reconhecemos, a partir dessa narrativa, a dimensão *pós-abissal* das imagens que a fotógrafa agenciou; *performando* as fronteiras que constituem a divisão entre-mundos e, assim, contribuindo para o agenciamento de uma cartografia que colocou no mapa o povo Yanomami, quando em 1992, a demarcação de suas terras foi homologada.

Se o intuito dessa pesquisa foi investigar o quanto a trajetória de Claudia Andujar, compreendida aqui como um corpo geográfico, possibilitou ampliar as possibilidades imaginativas a *outras* cartografias; as narrativas cartográficas foram propostas para que esse argumento pudesse ser articulado. Enquanto as narrativas *A Casa-famílias brasileiras* e *O trem do progresso* evidenciaram como uma *cartografia abissal* se perpetua na divisão entre-mundos que constituem os imaginários da sociedade moderna ocidental, a narrativa cartográfica *A terra Yanomami* foi compreendida como uma abertura a outros modos de existência. As narrativas visuais do povo yanomami nos apresentam, por exemplo – um povo que não compreende o poder autoritário centrado no uno que o Estado nacional representa, um povo que tem um modo de vida pautado na coletividade e uma outra relação com a terra, para os quais, a Terra-floresta (*Urihi*) é uma entidade viva, da qual humanos e não-humanos fazem parte. Assim, ao propormos as três narrativas cartográficas tínhamos por intuito aproximar os mundos distintos – povo “brasileiro” (sociedade nacional) e povo yanomami – ao mesmo tempo, salientando as suas diferenças.

A pertinência das questões levantadas pelas narrativas cartográficas que propusemos, pode ser evidenciada nos retrocessos em curso no governo atual, associados a um discurso nacionalista e às políticas desenvolvimentistas que avançam sobre a Amazônia, colocando em risco as conquistas do povo yanomami.

Não por acaso, em meio a esse cenário, o Instituto Moreira Salles inaugurou em São Paulo a exposição *Claudia Andujar e a luta Yanomami (2018)*. Na fala de abertura estavam presentes a fotógrafa e o xamã Davi Kopenawa em conversa com o curador Thyago Nogueira, na qual relatavam um pouco sobre suas trajetórias de vida e seu encontro na luta política, ao mesmo tempo que chamavam a atenção para as ameaças que vêm sofrendo os povos indígenas. A presença de Davi Kopenawa na abertura da exposição e em tantos outros eventos dos quais tem participado pela luta de seu povo evidencia a atualização da representação política dos povos indígenas.¹⁰⁸

A imagem da capa do livro *A Queda do Céu (2015)*, narrativa feita em parceria entre o xamã Davi Kopenawa e o etnólogo e tradutor francês Bruce Albert, conta com uma fotografia feita por Claudia Andujar do perfil de uma jovem yanomami, que circulou em diversas publicações da CCPY durante a campanha pela demarcação das terras entre os anos 1980 e 1990. O livro apresenta um outro marco histórico para o povo indígena, na medida em que o lugar comum de fala é invertido, quando o próprio xamã yanomami Davi Kopenawa nos oferece um relato sobre seu povo. A experiência de vida narrada por Kopenawa nos aproxima da cosmologia yanomami, seu modo de pensar e viver, e nos convoca a ampliarmos a imaginação cartográfica a outros mundos possíveis, chamando a atenção para o modelo predatório sob o qual a sociedade moderna ocidental se constitui.

Os brancos não pensam muito adiante no futuro. Sempre estão preocupados demais com as coisas do momento. É por isso que eu gostaria que eles ouvissem minhas palavras através dos desenhos que você fez delas; para que penetrem em suas mentes. Gostaria que, após tê-las compreendido, dissessem a si mesmos: “Os Yanomami são gente diferente de nós e, no entanto, suas palavras são retas e claras. Agora entendemos o que eles pensam. São palavras verdadeiras! A floresta deles é bela e silenciosa. Eles ali foram criados e vivem sem preocupação desde o primeiro tempo. O pensamento deles segue caminhos outros que o da mercadoria. Eles querem viver como lhes apraz. Seu costume é diferente. Não têm peles de imagens, mas conhecem os espíritos xapiri e seus cantos. Querem defender sua terra porque desejam continuar vivendo nela como antigamente. **Assim seja!** Se eles não a protegerem, seus filhos não terão lugar para viver felizes. Vão pensar que a seus pais de fato faltavam inteligência, já que só terão deixado para eles uma terra nua e queimada, impregnada de fumaças de epidemia e cortada por rios de águas sujas!”. [...] São essas palavras que pedi para você fixar nesse papel, para dá-las aos brancos que quiserem conhecer seu desenho. Quem sabe assim eles finalmente darão ouvidos ao que dizem os habitantes da floresta, e começarão

¹⁰⁸ No que diz respeito à representação política do povo indígena, a Constituição de 1988 foi um marco histórico com o reconhecimento dos direitos dos índios. A partir de então foi abolida a política assimilacionista do índio à sociedade nacional por parte do governo, que os entendia até aquele momento como incapazes e parte de uma categoria social transitória. Foi emblemática a presença do líder indígena Ailton Krenak como interlocutor do povo indígena na Assembleia Constituinte de 1987; quando realizou seu memorável discurso em apelo às lideranças políticas para que fossem reconhecidos os direitos dos índios, enquanto aplicava em sua face a tinta preta de jenipapo como gesto de luto. Ainda que os entraves relacionados à demarcação das terras não tenham sido resolvidos, o reconhecimento jurídico dos indígenas como um povo que tem sua própria cultura foi essencial em sua luta pela demarcação das terras, legitimando seu direito à autorepresentação na luta política.

a pensar com mais retidão a seu respeito?¹⁰⁹

Observamos, então, a singularidade da prática da fotógrafa/ativista no contexto em que se encontrava. Tendo em vista a diplomacia entre-mundos que caracterizou a sua trajetória, e como suas imagens contribuíram para esse processo, circulando ontem e hoje, em uma série de publicações e exposições. O que pode ser evidenciado na exposição recente *Claudia Andujar e a luta Yanomami (2018)*, que abriu espaço de debate sobre a questão indígena em uma instituição cultural de grande visibilidade, contando com a participação de lideranças indígenas como Davi Kopenawa e Ailton Krenak.

Cabe salientar que a atualização na representatividade indígena também se deu no campo das imagens fotográficas. Se nos anos 1970 e 1980 as imagens que Claudia Andujar fez circular do povo yanomami contribuíram para seu reconhecimento como um povo, quando o acesso a produção de fotografias era praticamente restrito aos profissionais da área; atualmente, a pervasividade das tecnologias digitais de produção e circulação de imagens possibilita que os povos indígenas produzam suas próprias imagens, o modo como se veem e querem ser vistos. Um exemplo dessa atualização se apresenta no projeto *Vídeo nas Aldeias(1986)*, encabeçado por Vincent Carelli, com o objetivo de apoiar a luta dos povos indígenas, auxiliando-os no fortalecimento de sua coletividade, por meio do recurso audiovisual e de uma produção compartilhada com os mesmos.

Nesse sentido, as narrativas visuais produzidas pelos próprios povos indígenas oferecem um campo de discussão para pesquisas futuras que busquem ampliar a imaginação cartográfica a *outros* mundos possíveis. Um vez que compreendemos a relevância de práticas estético-políticas para a produção de conhecimento e mediação entre-mundos, que contribuam para repensar nosso modelo de sociedade – ocidental, capitalista, etnocêntrica – que cada vez mais se mostra ser insustentável.

Consideramos, portanto, que essa pesquisa contribuiu para a discussão das imagens e imaginários que perfazem o território, revelando tanto os abismos que constituem a racionalidade moderna ocidental, que se apresenta como única, como também, possibilidades de abertura à alteridade por meio da prática estético-política de Claudia Andujar. O que nos faz concluir a relevância de práticas estéticas que contribuam para o reordenamento do sensível, por meio do dissenso das maneiras de fazer instituídas no mundo comum.

Referências

- ALVARENGA, Clarisse. *Da cena do contato ao inacabamento da história: Os últimos isolados (1967-1999), Corumbiara (1986-2009), Os Arara (1980-)*. 1. ed. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2017. v. 1. 296p
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDUJAR, Claudia. *Frente ao eterno: uma vivência entre os índios Yanomami*. São Paulo: editora Práxis, 1978.
- _____. *Amazônia*. São Paulo: Práxis, 1978.
- _____. *Yanomami*. São Paulo: DBA, 1998.
- _____. *A vulnerabilidade do ser*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2005.
- _____. *Marcados*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.
- BARTHES, Roland. *A câmera clara – Nota sobre a fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Lisboa: Editora Relógio D'Água, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre la Fotografía*. Trad. José Muñoz Millanes. Valencia: Pre-textos, 2008.
- BHABA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BIEMANN, Ursula. *Fronteiras transnacionais*. Belo Horizonte: Revista Piseagrama, número 01, página 18 - 22, 2010.
- BOUDREAU-FOURNIER, A.; HIKIJI, R.S.G. & NOVAES, S.C. *Etnoficção – uma ponte entre fronteiras*. In: BARBOSA, CUNHA, HIKIJI & NOVAES. *A experiência da imagem na etnografia*. São Paulo: Terceiro Nome/ Fapesp, 2016.
- BRASIL, André. *Formas de vida na imagem: da indeterminação à inconstância*. In: Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre: v.17, n.2, 2010.
- _____. *A performance: entre o vivido e o imaginado*. In: Encontro da Compós - Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética - Anais. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 14 a 17 jun. 2011.
- _____. *Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo*. In: Revista Famecos, v. 20, p. 578-602, 2013.
- BRIZUELA, Natalia. *Fotografia e império: paisagens para um Brasil moderno*. Trad. Marcos Bagno. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- CANÇADO, W; MARQUEZ, R.M. *Myopia Index*. In: Vigilância, Segurança e Controle Social na América Latina. Curitiba: PUCPR, 2009.p. 538-563.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

CHAIA, Miguel. *Claudia Andujar e o Urubu sem penas: aproximações entre arte e vida*. Textos da exposição realizada na Galeria Vermelho, São Paulo, 2013.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o estado*. Cosac & Naify, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real*. PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da escola de Belas Artes da UFMG, vol.2, n.4, nov. 2012, p.204-219. Texto disponível em: <<http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60/62>>. Acesso em: 10 jun. 2017.

DUARTE, Rogério. *Olhares do Infinito – notas sobre a obra de Claudia Andujar*. Revista Studium nº 12, Instituto de Arte da Unicamp, 2003.

FABRIS, Annateresa. (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991.

FARO, J.S. *Revista Realidade, 1966-1968. Tempo da reportagem na imprensa brasileira*. Porto Alegre: Ulbra/AGE, 1999.

FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a fotografia: por uma filosofia da técnica*. Lisboa: Editora Relógio D'água, 1998.

GALLOIS, Dominique Tilkin. *Terras ocupadas? Territórios? Territorialidades?* In: Fany Ricardo. (Org.). *Terras Indígenas & Unidades de Conservação da Natureza*. 1ed. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2004, v. p. 37-41.

GONÇALVES, Marco Antônio; HEAD, Scott (Org.) *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

HAESBART, Rogério. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multi-territorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

_____. *Territórios em Trânsito*. In: Caderno Sesc Videobrasil: Geografias em Movimento; edição Marie Ange Bordas. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2013.

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

KOSSOY, Boris & SCHWARCZ, Lilia. *Um Olhar sobre o Brasil – A fotografia na construção da imagem da nação 1833-2003*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2012.

KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

LOPES, Marcos Felipe de Brum; MAUAD, Ana Maria ; MUAZE, Mariana. *Retratos do Brasil Contemporâneo: práticas fotográficas nos séculos XIX e XX. / Retratos del Brasil contemporâneo: prácticas fotográficas en el siglo XIX y XX*. In: Revista de Estudios Brasileños, vol. 4 no. 8 p. 160-175, 2017.

MARQUEZ, Renata. *Arte e Geografia: olhar através das frestas*. In: Maria Helena Braga e Vaz da COSTA; Bianca FREIRE-MEDEIROS. (Org.). *Imagens Marginais*. Natal: EDUFRN,

2006, v. , p. 11-22.

_____. *Geografias Portáteis: arte e conhecimento espacial*. Tese (Doutorado em Geografia) - Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

_____. *Apagamentos*. Belo Horizonte: Revista Piseagrama, número 02, p. 26 - 27, 2011.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MAUAD, Ana M. *Imagens Possíveis: fotografia e memória em Claudia Andujar*. Revista Eco-Pós (Online), v. 15, p. 124-146, 2013.

NOVAES, Sylvia Caiuby. *Entre arte e ciência: a fotografia na antropologia*. São Paulo: Edusp - Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

_____. *Entre a harmonia e a tensão : as relações entre antropologia e imagem*. Revista Antropológicas, ano 13, vol. 20, 2009.

NOGUEIRA, Thyago. Org. Catálogo. *Cláudia Andujar: No lugar do Outro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2016.

_____. Org. Catálogo. *Cláudia Andujar: A luta Yanomami*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2018.

PERSICHETTI, Simonetta. *Claudia Andujar*. São Paulo: Lazuli Editora / Cia Editora Nacional, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *A Estética como Política*. Belo Horizonte: Revista Devires - Cinema e Humanidades, v. 7, n. 2, p. 14-36, 2010.

REALIDADE, revista. Especial *Amazônia*, n.67. Editora Abril. São Paulo, 1971.

RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro. A formação e o Sentido do Brasil*. – 1a ed. 1995 – 2a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

RISÉRIO, Antônio. *A cidade no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2013.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

SANTOS, L. G. *Experiência estética e simpatia bergsoniana*. In: ANDUJAR, Claudia. A vulnerabilidade do ser. 01ed. São Paulo: Cosac & Naify, v. , p. 46-61, 2005.

_____. *Projeções da terra-floresta: o desenho-imagem yanomami*. In Anjos, Moacir dos (ed.). *Pertença – Cadernos Sesc Videobrasil 8*. São Paulo: SESC, pp. 49-54, 2013.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes*. In: SANTOS, Boaventura de Sousa & Maria Paula MENEZES (org). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez Editora, 2010.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência univer-*

sal. São Paulo: Record, 2000.

_____. *A Natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Edusp – Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais*. Sociologia & Antropologia. Rio de Janeiro, v.04.02: 391-431, outubro, 2014.

SENRA, Stella. *O último círculo*. In: ANDUJAR, Claudia. Marcados. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

_____. *Conversações em Watoriki*. Cadernos de Subjetividade / Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP. São Paulo, nº 13, outubro, 2011.

SEEMAN, Jorn. *Tradições humanistas na cartografia e a poética dos mapas*. Tradições humanistas na cartografia e a poética dos mapas. In: Marandola Jr., Eduardo; Holzer, Werther; Oliveira, Lívia de. (Org.). Qual o espaço do lugar? 1ed. São Paulo: Perspectiva, v. 1, p. 69-91, 2012.

SOARES, Carolina Coelho. *Uma bricolagem virtual infinita – A representação do indígena no trabalho de Claudia Andujar (1960/70)*. Tese (Doutorado ECA – USP) 2011.

SOUZA LIMA, Antônio Carlos de. *Um grande cerco de paz: poder tutelar, indianidade e formação do Estado no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1995.

TACCA, Fernando de. *O índio na fotografia brasileira: Incursões sobre a imagem e o meio*. História, Ciências, Saúde-Manguinhos (Impresso) , v. vol.18, p. 193-223, 2011.

TAYLOR, D. *Atos de transferência*. In: *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TONUCCI FILHO, João B. M. *Espaço e território: um debate em torno de conceitos-chave para a geografia crítica*. Revista Espinhaço , v. 2, p. 41-51, 2013.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *No Brasil todo mundo é índio, exceto quem não é*. In: INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. Povos indígenas no Brasil. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2006.

_____. *Uma boa política é aquela que multiplica os possíveis* (entrevista a Renato Stutzman e Stelio Marras). In: SZTUTMAN, R. (Org.). Eduardo Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.

_____. *Os involuntários da Pátria*. In Cadernos de Leitura n.65. Belo Horizonte: Edições Chão de Feira, 2017.

Mariana Dobbert Tidei

CLAUDIA ANDUJAR GEOGRAFIAS DO CORPO

Escola de Arquitetura da UFMG

Belo Horizonte

2019