

## A agência de memória Yanomami nas imagens intricações de Claudia Andujar.

Valeria Pérez Vega<sup>1</sup>

### Resumo:

As imagens de Claudia Andujar sobre os Yanomami pertencem aos mundos da “desinvenção” e a “despalavra” descritos por Manoel de Barros, o que lhes permite perturbar constantemente os limites entre as coisas/natureza e os objetos/cultura. Os objetos fotográficos, considerados como vivos e subjetivos, desenvolvem um tipo de agência entre a fotografa e os Yanomami.

O enfoque da agência de Alfred Gell se preocupa com a mediação prática dos objetos de arte no processo social e explora o domínio no qual os ‘objetos’ se misturam com as ‘pessoas’. Neste texto proponho que as fotografias de Claudia Andujar operam como *agentes sociais secundários* da memória Yanomami. A noção de memória tem sido problematizada desde múltiplos enfoques, por exemplo Paul Ricoeur, Walter Benjamin, a partir dos quais compreendo a memória como uma memória compartilhada sem ser homogênea; uma memória política susceptível de usos e manipulações e uma memória criativa e artesanal cheia de evocações e esquecimentos.

A artista cria por meio da sobreposição de camadas de suas próprias fotografias, *imagens intricações*, nos termos de Didi-Huberman isto é, configurações em que as coisas heterogêneas ou inclusive inimigas são agitadas juntas, que mostram assim o confronto de tempos anacrônicos e espaços heterotópicos (Foucault), que como sobrevivências dos sérios estragos que deixaram entre os Yanomami, a invasão garimpeira e outros projetos, e da experiência xamanica que procura evitar o fim do mundo desencadeado a partir de ditos encontros.

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na Escola de Belas Artes, UFRJ

**Palavras chaves:**

Yanomami, memória, fotografia, agência, antropologia visual

**Observação:** Todas as imagens requerem a autorização da fotografa Claudia Andujar para ser publicadas, pelo qual peço por favor esperar um pouco para eu poder confirmar sua inclusão ou não no texto, já que ainda não tenho resposta.

**Texto:**

A coisa, explica Abraham Moles, é produto da natureza e só pode ser considerada objeto quando ela faz parte do universo de referência social. Por sua vez, o objeto, é um elemento do mundo exterior fabricado pelo homem, passivo ou submisso a sua vontade. (Moles, A. 1981: 25-28) Porém essa polaridade é questionável diante da obra da fotógrafa Claudia Andujar, na qual observamos que a árvore, a água, os animais, a pena, a rede, a maloca, as panelas e até o corpo humano, resistem-se a ser classificados como coisas ou objetos puros. Eles fogem de pertencer a um único universo e perturbam insistentemente os limites entre o natural e o cultural .

Na atualidade, enfrentamos um processo de “desnaturalização da natureza”, no qual segundo Santos, a natureza transforma-se num sistema de objetos (Santos, M. 2008: 65) Desnaturalizadas as coisas e engolidos pelo mundo dos objetos, surge a necessidade de “desinventar os objetos”, como indica a poesia de Manoel de Barros “Desinventar objetos. O pente, por exemplo. Dar ao pente funções de não pentear. Até que ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha (...) As coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis: Elas desejam ser olhadas de azul.(...)” (Barros, M. 2013: 276, 278) Assim no seu poema *Desobjeto*, logo do que chão comera os dentes do pente, as formigas roeram seu organismo e os bichos mijaram nele, ele é incorporado à natureza como uma folha dentada. (*ibid.* 2012: 23)

Andujar conhece bem essas linguagens da cor e da desinvenção; ela olha as coisas e as pessoas Yanomami por além do enquadramento da razão; as olha em azul, mas também em vermelho e ocre. E se como anota de Barros, o reino das imagens é o reino da “despalavra”, e daí vem que todas as coisas possam ter qualidades humanas ou de pássaros e que todos os poetas possam humanizar as águas, ter qualidades de árvore ou possam refazer o mundo por imagens, eflúvios e afeto (*op.cit.*: 354-355) então sem dúvida a obra de Andujar pertence ao reino da despalavra. Nelas é possível que a árvore e a pedra, deixem de ser só árvore, só pedra e que adquiram inexplicáveis qualidades humanas e não humanas, ou que a pessoa adote texturas, cores e características das coisas. Nelas, as coisas viram sujeitos e os objetos outrossim se desobjetificam.

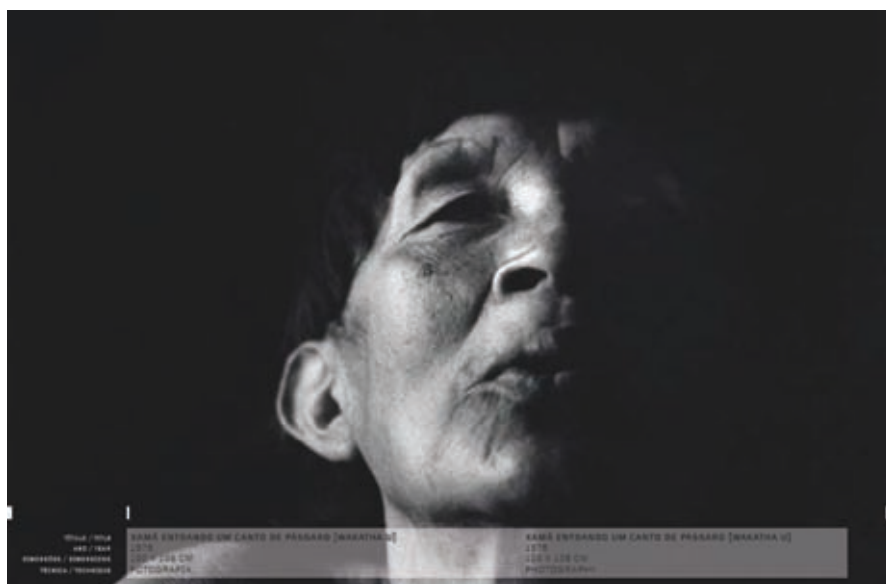


Sem título, da série *Sonhos*, 1974-2003, © Claudia Andujar.

O objeto nas sociedades tradicionais, conforme afirma Poirier, se caracteriza por “nunca ter concluído o seu processo de reificação”. Ele continua a ser mais ou menos subjetivado e nunca se transforma totalmente num elemento inerte, material ou neutro. (Poirier, J. 1999: 13, 29). As imagens de Claudia se apresentam como esse tipo de objeto vivo, espiritual e subjetivo, tanto no seu conteúdo quanto na sua capacidade vinculativa entre a fotografa e os Yanomami.

Complexifica ainda mais essa relação entre objeto e sujeitos humanos, a existência de uma intrincada rede de correspondências, a qual diz Poirier, permite que o objeto, se adira de maneira indissociável à pessoa, até o ponto que não possam se distinguir um de outro. É esse princípio que opera geralmente na magia, onde “atuando no objeto possuído por um sujeito, atua-se neste...” (ibid: 28) e quiçá também aquele que age na relação metonímica da fotografia com a pessoa retratada na cultura Yanomami. Segundo afirma Claudia Andujar, (2014) quando uma pessoa morre, os Yanomami destroem as fotografias dos livros de sua autoria, nas quais a pessoa morta aparece retratada. A fotografia assim está destinada a morrer junto com a pessoa, devido a essa profunda identificação entre o objeto fotográfico e o sujeito.

Para diversos povos amazônicos, afirma Viveiros de Castro, as espécies animais e outros tipos de seres não humanos têm um componente espiritual que os qualifica como pessoas. A forma corpórea manifesta de cada espécie é uma envoltura (uma vestimenta) que esconde uma forma humanóide interna, visível só por espécies particulares e xamãs que deliberadamente podem cruzar limites ontológicos e adotar a perspectiva de subjetividades não humanas. (Viveiros, E. 2004: 465, 468) As fotografias de Andujar permitem desinventar a própria humanidade dos xamãs, de tal jeito que em vez de olhar um homem Yanomami que imita o canto de um pássaro, enxergamos um homem que é pássaro ou, melhor dito, vemos a um pássaro sem envoltura. Assistimos a transformação total ou parcial do humano o que é possível dado que como Baudrillard aponta “a imagem e sua leitura não são de modo algum o caminho mais curto para um objeto, mas sim para outra imagem” (Baudrillard, J. 2002: 186)



*Xamã entoando um canto de pássaro, 1976. © Claudia Andujar.*

Ao contrario da tradição epistemológica objetivista, afirma Viveiros, para a qual conhecer é objetivar e o outro tem a forma de coisa; no xamanismo conhecer é personificar, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido. Visa algo que é alguém, outro sujeito, e da ao outro a forma de pessoa. Para esse tipo de conhecimento, qualquer coisa com alma é capaz de ter um ponto de vista (perspectiva) e por tanto é um sujeito. Pensar os animais e seres não humanos como pessoas, implica reconhecer neles as capacidades de intencionalidade consciente e agência social que definem ao sujeito (*op.cit.*: 467-68)

Adotado esse princípio, é plausível reconhecer o caráter de agência social das fotografias de Andujar. O enfoque de Alfred Gell sobre a agência se preocupa com a função da mediação prática dos objetos de arte no processo social; explora o domínio no qual os 'objetos' se misturam com as 'pessoas' em virtude da existência das relações sociais entre pessoas e coisas, e entre pessoas e pessoas via coisas. Qualquer pessoa pode ser considerada como um agente social pelo menos potencialmente e os objetos de arte, como equivalentes de pessoas são agentes sociais. A agência é atribuível tanto as pessoas quanto as coisas que causam eventos a través de atos da mente, da vontade ou da intenção. As coisas e objetos, como adverte Gell, não têm intenções, mas na prática se lhes atribuem intenções e consciência. O conceito de agência é um marco prescrito culturalmente para pensar a causalidade, ele é sempre relacional e depende do contexto, por tanto cada vez que um evento se acredite suceda pela intenção interposta a uma pessoa ou coisa se trata de um caso de agência. Os objetos fotográficos são agentes sociais, mas ao não ser auto-suficientes, são agentes secundários em conjunção com certos associados específicos humanos. É uma agência de segunda classe, na qual os artefatos podem ser tratados como agentes uma vez se envolvem numa textura de relações sociais. (Gell, A. 1998: 6, 12, 16-22)

Ao refletir sobre a agência que efetuam as imagens de Andujar na interação com os Yanomami penso trata-se de uma agência de memória coletiva, política, criativa, paradoxal e de esquecimentos que se exemplificam nas séries fotográficas de *Marcados* (1981-1983), *Descaminho* (1980-1989) e *Sonhos* (1974-2003) que foi incorporada pela artista no seu vídeo *O Desabamento do Céu* (2014).

A memória constitui para Halbwachs, um quadro vivo que se perpetua ou renova a través do tempo; ela reconstrói a imagem do passado com o que ainda vive na consciência do grupo que a mantém, e dado que é limitada pelos grupos, existem muitas memórias. (Halbwachs. M: 45, 48, 56, 58) Por sua vez, para Nora a memória é também um fenômeno atual que está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, vulnerável a todos os usos e manipulações e susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. É afetiva, mágica, “sensível a todas as transferências, cenas, censura ou

projeções” e “se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto.” (Nora, P. 1993: 9)

A reconstrução da imagem de um acontecimento passado, afirma Halbwachs, se faz a partir de dados ou de noções comuns compartilhados, e recordar implica voltar-se para os outros e adotar momentaneamente seu ponto de vista, entrar no grupo do qual se faz parte (*op.cit.*: 16,17, 22) Porém é igualmente certo, como assevera Huysen, que ante a dinâmica atual da mídia e da temporalidade assim como as cada vez mais memórias fragmentadas de grupos sócias e étnicos não é adequado um abordagem que pressuponha formações de memórias sócias estáveis (Huysen, A. 2000: 19). Deste modo, falarei de memória coletiva não como um corpo único e homogêneo, mas sim uma diversidade de memórias, “distorções” da memória que Thomson ressalta são além de um problema, um recurso (Thomson, A. 2009: 67). Assim se devera, junto com a fotógrafa e os Yanomami, recapitular as lembranças que ativem as fotografias, com a intenção de somar esta pesquisa aos projetos que Frisch declara, assumem “a tarefa de envolver as pessoas na exploração do significado de lembrar e no que fazer com as memórias para torná-las ativas e vivas, e não meros objetos para colecionar e classificar” (*ibid.*: 71).

As fotografias da série *Marcados* (1981-1983), foram parte dum projeto de saúde para o qual Andujar retratou aos Yanomami,<sup>2</sup> no qual ela reviveria numa outra forma a tragédia de ter perdido durante a segunda guerra mundial a todos seus familiares e seres queridos, ao presenciar a morte dos Yanomami afetados pelas epidemias desencadeadas por diversos projetos de desenvolvimento, colonização e invasões realizados na suas terras<sup>3</sup>. Essas

---

<sup>2</sup> Nos anos 80 a CCPY em colaboração com a organização dinamarquesa o IWGIA e o financiamento do ministério Norueguês de Assuntos Exteriores começo um projeto de vacinação entre os índios Yanomami de Boas Novas, Roraima, do qual participaram dois médicos brasileiros e Claudia Andujar, quem fez as fotografias dos vacinados que foram integradas em fichas de saúde. Com o trabalho voluntario da organização francesa Médicos do Mundo, Carlos Zacquini e Claudia Andujar continuariam dita iniciativa em 1983 na aldeia Araçá, Amazonas. (Andujar, C. 2009: 149).

<sup>3</sup> Segundo Bruce Albert nas décadas de 1910 até 1940 os Yanomami tiveram seus primeiros contatos com representantes da fronteira extrativista local, soldados da Comissão de Limites, funcionários do Serviço de Proteção ao Índio (SPI) ou viajantes estrangeiros; assim como com os primeiros postos do SPI e de missões católicas estabelecidos entre 1940 e meados dos anos 60, que trouxeram graves epidemias. “Na década de 70-80 projetos de desenvolvimento começaram a submeter os Yanomami (...), principalmente no oeste de Roraima: estradas, projetos de colonização, fazendas, serrarias, canteiros de obras, bases militares e primeiros garimpos. Esses contatos provocaram um choque epidemiológico de grande magnitude, causando pesadas perdas demográficas e uma degradação sanitária generalizada. Os anos 70 foram marcados pelo Plano de

imagens, como aponta Senra, levam a marca do trauma dos “campos de concentração, onde o número também foi usado para discriminar e levar à morte milhões de seres humanos”. Porém, os retratos dos Yanomami, subvertem o sentido dessa marca. “Pois a pesar de continuarem atendendo a uma necessidade de identificação (...) os números não repetem mais, aqui, a associação histórica com a morte. Ao contrário, eles a invertem; quando seu objetivo é salvar vidas (...), a marca deixa de ser uma sinal de condenação para assumir o papel oposto: esses Yanomami forma *marcados* pelo branco não para morrer, mas para viver”. (Senra. 2009: 129).



Sem título, da série *Marcados*, 1981-1983, © Claudia Andujar.

De acordo com Hartog toda “rememoração é ativa, ela não é um surgimento involuntário do passado no presente; visando um momento do passado, ela tende a transformá-lo.” (Hartog, F. 2013: 168). Passamos então como sinala Ricoeur, “da metáfora aparentemente passiva da impressão deixada por um sinete, a uma metáfora em que se enfatiza a definição do conhecimento em termos de poder ou de capacidade”. A memória contém um caráter seletivo na sua narratividade o que a faz susceptível de ser manipulada ideologicamente. A

---

Integração Nacional (PIN) lançado pelo governo militar da época, com abertura de um trecho da estrada Perimetral Norte (1973-1976) e de programas de colonização pública (1978-1979) que invadiram o sudeste das terras Yanomami. Nesse mesmo período, o levantamento dos recursos amazônicos pelo projeto RADAMBRASIL (1975) detectou a existência de importantes jazidas minerais na região. A publicidade dada ao potencial mineral do território Yanomami desencadernou um movimento progressivo de invasão garimpeira que acabou se agravando no final dos anos 80, tomando a forma de uma verdadeira corrida do ouro a partir de 1987. Cerca de cem pistas clandestinas de garimpo foram abertas no curso superior dos principais afluentes da margem direita do rio Branco entre 1987 e 1990 e o número de garimpeiros na área Yanomami de Roraima foi então estimado entre 30 a 40 mil.” (Albert, B. 1998: 7)

história oficial pode ser imposta e despojar aos atores sociais de seu poder originário de narrarem a si mesmos, mas como agentes sociais eles podem reencontrar uma via para reconquistar o domínio de sua capacidade de fazer narrativa (Ricoeur, P. 2007: 29, 455-456).

Sobre essa questão Belting opina que por além da universalidade da cultura e da arte que pretende o projeto ocidental de modernização tecnológica do mundo, emergem minorias que reclamam sua participação numa história da arte de identidade coletiva e numa memória cultural em que não se vêem representadas. A arte assume os papéis da representação da identidade cultural e participa de rituais de rememoração na qual a cultura é de novo solicitada. A polêmica tem sido deslocada para as controvérsias sociais, e hoje o próprio público, exige do artista o reconhecimento das reivindicações dos diversos grupos e espera que os historiadores reescrevam a história. (Belting, H. 2006: 18, 38, 41, 94, 115-119, 136, 146)

Claudia Andujar tem sempre se posicionado diante das situações que afetam aos Yanomami e assume como parte de seu fazer artístico, as reivindicações desse povo. Andujar realizou um importante ativismo político com eles desde 1971 até que foi retirada a força da reserva em 1977 pela FUNAI, sendo enquadrada na Lei de Segurança por suposto espionagem. E o continuou desde 1979 até o ano 2000, lutando pela defesa da vida, terra e cultura dos índios Yanomami no Brasil, como coordenadora da Comissão pela Criação do Parque Yanomami (CCPY). Ela decidiu usar a fotografia, além de expressão pessoal e íntima, como uma forma de ação política para lutar pela sobrevivência dos Yanomami (Andujar, C. 2005: 117).

Inclusive chegou a manifestar de maneira contundente que não tinha mais tempo de fotografar e que a fotografia virou uma coisa mínima comparada com o resto das coisas que ela fazia. (Herkenhoff, P. 2005: 234) O principal intuito da CCPY era a demarcação duma terra indígena contínua Yanomami, entre os estados de Roraima e Amazonas, que foi proposta desde 1979 e só reconhecida até 1991. Com a demarcação exigiu-se a retirada dos 40 mil garimpeiros que em busca de ouro tinham invadido o território e cuja presença ocasionou em três anos o genocídio do 15% da população total dos Yanomamis (Ricardo, B. 2005: 248) As imagens de Claudia nessa época foram usadas na campanha nacional

pelos direitos indígenas na Constituição Federal de 1988, usadas em diversos cartazes, publicações e exposições tais como a mostra *Genocídio Yanomami: morte do Brasil* apresentada no MASP em 1989. (Andujar, C. *op cit*: 248)



Cartel da exposição *Genocídio Yanomami: morte do Brasil* com fotografia de Claudia Andujar

Outras prioridades da CCPY foram a saúde e a educação; Andujar colaborou em ditos projetos. Responsável pelo início do programa de alfabetização bilíngüe Yanomami em 1995 e com o Prêmio Anual pela Liberdade Cultural da Fundação Lannan em 2000 continuou apoiando a causa Yanomami doando uma casa para a criação de um centro cultural e atualmente divide o valor das vendas de suas imagens na Galeria Vermelho para apoiar aos projetos de radiofonia dos Yanomami.

Andujar volta na sua serie *Descaminho* (1980-1989) as suas imagens branco e preto, as “re-fotografa” —conceito que a própria autora usa para descrever suas composições fotográficas— superpondo nelas a cor ouro para denunciar os sérios estragos que deixara a invasão garimpeira. Se bem elas representam um passado de encontros conflituosos entre os Yanomami e outros grupos da sociedade brasileira; esse passado é continuamente atualizado; cada imagem sua é, desde o pensamento Warburgiano, uma sobrevivência, “um ser do passado que não para de sobreviver” (Didi-Huberman, G. 2013: 29). Nas palavras de Didi-Huberman: “exumar os objetos do passado é modificar tanto o presente quanto o próprio passado. Na cultura, assim como na psique, não há nem destruições nem

restaurações completas (...) As marcas nunca são completamente apagadas, mas também nunca se dão de maneira idêntica.” (*ibid*: 285).

As imagens de anos anteriores são reconhecidas no seu rasto e ao mesmo tempo modificadas; os vestígios de *Marcados* retornam na forma de desoladora memória. O título *Descaminho* indica que o tempo tem se desviado do caminho certo, foi quebrado nalgum ponto de seu andar; movimentado num sentido errado e fora de todo benefício para os Yanomami. O descaminho, interrompido e sem nenhum destino como a estrada Perimetral Norte, nos contempla desde o olhar assustado do bebe que morreu dias depois de ser retratado; desde a tristeza da mulher que perdeu um ser querido ou desde o rosto da mulher Yanomami que se prostituiu. O descaminho, diz a fotografa, é o presente, isto é, aquilo que antecede ao fim do mundo.



Sem titulo, da série *Descaminho*, 1980-1989, © Claudia Andujar.

A respeito do fim do mundo, Davi Kopenawa agoura, um dia quando os garimpeiros extraírem todos os metais do solo, cortaram os pés do céu que estão sob o solo e o mundo vai desmoronar. Nem os pajés, que através de inalar *yãkõana* conhecem os segredos do céu e a imagem supernatural do metal, poderão segurar mais o céu e controlar o espírito do submundo que ameaça com destruir a Terra. “Se os pajés Yanomami morrerem por causa da fumaça de malária do ouro tirado da terra, se esses homens de sabedoria desaparecerem, não haverá mais ninguém para segurar o céu e todos os Yanomami e todos os brancos vão

morrer.” Uma vez mortos os pajés, seus espíritos auxiliares vingarão sua morte, baterão no céu, cortarão ele em pedaços e cairá. Todos nós morreremos. (Kopenawa, D. 1992).

Esse nosso funesto futuro é o tema do vídeo *O Desabamento do Céu* (2014), que no sentido que Agambem da ao contemporâneo, mantém fixo o olhar no seu tempo para perceber nele o escuro, como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo (Agamben, 2009: 62, 64). Nos interpelam as trevas da exploração indiscriminada e a conseqüente destruição da floresta e do mundo, sobre as que a artista entretetece imagens sem principio nem final fixo. Seu fluxo e indefinição me remetem a idéia de Didi-Huberman, as imagens não tem mais fronteiras exatas; longe de ser objetos encerrados em sua própria história, as imagens são um momento energético, um ponto de encontro dinâmico, e devem ser compreendidas a partir de seus movimentos, mal-estares e sintomas. (*op.cit*: 34, 41,162).



Sem título, da série *Sonhos*, 1974-2003, © Claudia Andujar.

O contemporâneo, seguindo a Agambem, é também aquele que estabelece uma relação de dissociação e anacronismo com o próprio tempo ao qual se adere; o divide e interpola; o transforma e coloca em relação com os outros tempos, para nele ler a história de modo inédito (*op.cit*: 59, 72). A partir dessa relação com o tempo, a obra de Andujar se vincula novamente com o conceito de sobrevivência, a qual transversal a qualquer recorte cronológico, é sintoma portador de desorientação temporal; “mistura de irrupção

(surgimento de Agora) e retorno (surgimento de Outrora)” isto é, “concomitância inesperada de um contratempo e uma repetição” (Didi-Huberman, G. *op.cit.*: 54, 69, 149).

*O Desabamento do Céu* expõe a presença simultânea dos múltiplos tempos da cosmovisão Yanomami. Na viagem xamânica que eles consideram um tipo de sonho, o xamã abandona o corpo para viajar através dos tempos, percorre a um passado remoto para obter o conhecimento que lhe permitirá aceder à visão do futuro e poder atuar sobre ele.<sup>4</sup>



Sem título, da série *Sonhos*, 1974-2003, © Claudia Andujar.

Dai se desprende outra poderosa característica da memória: a de sua criatividade. Le Goff, baseado na tipologia de memória de Leroi-Gourhan (específica, étnica e artificial), reserva a memória étnica aos povos sem escrita, e enfatiza que a transmissão desta memória não se da "palavra por palavra". E, seguindo a Goody, assevera que a rememoração exata nestas sociedades é desnecessária já que é más apreciável uma evocação inexata. A memória

---

<sup>4</sup> Acerca dessa passagem o antropólogo Bruce Albert escreve: “Para desenvolver suas sessões, os pajés inalam o pó *yãkõana*, considerado como a comida dos espíritos. Sob seu efeito, dizem ‘morrer’: entram num estado de transe visionário durante o qual ‘chamam’ a si e “fazem descer” vários espíritos auxiliares (...) Quando ‘seus olhos morrem’, os pajés adquirem uma visão/poder que (...) lhes dá acesso à essência dos fenômenos e ao tempo de suas origens, portanto, à capacidade de modificar seu curso.” (Albert, B. s.f.)

coletiva funciona como uma "reconstrução generativa" e não segundo uma memorização mecânica, portanto ela tem mais liberdade e é mais criativa. (Le Goff, J.1990: 430-431)

Os Yanomami reconhecem bem esse poder de sua tradição oral e da experiência corporal da memória. “Nossos pensamentos se desdobram em todas as direções e nossas palavras são antigas e numerosas. São os dos nossos antepassados. Portanto, nós não precisamos, como os Brancos, de *peles de imagens* para impedir que se escapem (...) elas não desaparecerão enquanto permaneçam fixadas ao interior de nós. Assim nossa memória é longa e forte. É a mesma que as palavras de nossos espíritos *xapiri*. Eles são também muito velhos. No entanto, retornam novos a cada vez que eles vêm novamente dançar para um jovem xamã, e isso durante muito tempo, sem fim”<sup>5</sup> (Kopenawa, D. 2010: 50)

No mesmo sentido, Andujar não procura com suas fotografias a reconstrução exata “imagem por imagem”, como se estivesse fazendo um registro documentário dos Yanomami. Ela é mais uma foto-narradora de memória; a narrativa é para Benjamin “uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada, como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim, imprime-se na narrativa a marca do narrador” (Benjamin, W. 2014: 221) Andujar provoca mediante a superposição de imagens, evocações sempre abertas, condensações de acontecimentos múltiplos e longos processos. Se aproxima assim à forma da tradição oral, que para Benjamin “permite essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia a partir das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas.” (*ibid.*: 223)

A visão de Andujar mostra também o conflito que Warburg dá aos objetos de cultura: eles são “uma tensão em ato, uma energia de confrontação” (*op.cit.*: 162). Assim observamos no *Desabamento* o enfrentamento do mundo contra o submundo; da luz interrompendo as trevas, da quietude diante do movimento; da floresta que resiste diante da invasão da terra para o gado; do céu (ou futuro) que se debate com a terra (ou presente). A fotografia apresenta o confronto por meio do que podemos chamar imagens intricações. A intricação é

---

<sup>5</sup> Tradução minha.

a “configuração em que as coisas heterogêneas ou até inimigas são agitadas juntas: nunca sintetizáveis, mas sem possibilidades de ser desenredadas umas de outras. jamais separáveis, mas sem possibilidades de ser unificadas numa entidade superior (...)” Didi-Huberman opina que as intricações mais inquietantes concernem à história e à temporalidade, consideradas “pilhas de trapos do tempo” (*op.cit.*: 175) e é talvez por isso que a obra de Andujar inquieta com seus paradoxos fragmentos de tempos e espaços.



Sem título, do vídeo *O Desabamento do Céu*, 2014 © Claudia Andujar.

Numa de suas fotografias, um Yanomami sonha baixo o efeito da *yãkôana*, e aparece viajando nas montanhas do Peru. Ali emerge a superposição espacial e numerosas intricações entre o sonho e a realidade; entre as alturas do céu e as profundezas das águas; entre o espaço interior, do corpo, da maloca e da aldeia e o espaço exterior que traspassa toda fronteira geográfica. Vivemos na época do espaço, escrevia Foucault, do simultâneo e a justaposição, do próximo e do distante, do lado a lado, do disperso. O mundo se experimenta, menos como uma longa vida que se desenvolve a través do tempo do que aquela da rede que conecta pontos e que entrecruza a sua meada. Uma época em que o espaço é dado sob a forma de relações de localizações. (Foucault 1984 [1964]: 1, 2).<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Tradução minha

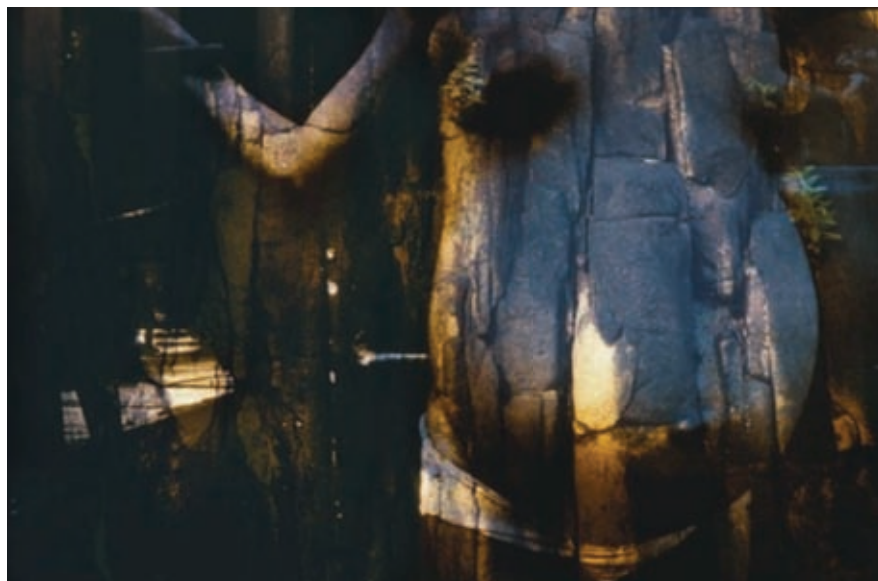
Deste modo o espaço na obra de Andujar, encontra seu paralelo com o que Foucault chama de heterotopia. As heterotopias são lugares reais, efetivos, espécies de contra-localizações, espécies de utopias efetivamente realizadas nos quais todas as outras localizações reais que se podem encontrar no interior da cultura são representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares mesmo que sejam localizáveis. Lugares que são absolutamente outros, distintos de todos os lugares que eles refletem e dos quais falam. (*ibid*: 4)



Sem titulo, da série *Sonhos*, 1974-2003. © Claudia Andujar.

Finalmente, há quiçá nessa descontinuidade presente nas imagens de Andujar, o reconhecimento do esquecimento. De acordo com Nietzsche, é preciso determinar o limite a partir do qual o passado deve ser esquecido para que não se torne o coveiro do presente; saber qual é a força plástica da cultura em questão, que lhe permite “desenvolver-se de maneira original e independente, transformar e assimilar as coisas passadas ou estranhas, curar as suas feridas, reparar as suas perdas, reconstituir por si próprio as formas destruídas.” (Nietzsche, F. 2011:: 73-74). O que provavelmente evitara a nova ameaça à memória, que Andreas Huyssen define como um olvido por exaustão; isto é, o ponto em que o foco excessivo nas lembranças do passado bloqueiam a imaginação do futuro e criam uma nova cegueira do presente. (Huyssen, A. 2014: 174)

A memória das imagens de Andujar aproxima-se ao *Mnemosyne* de Warburg, que funciona como um “atlas da memória errática (...), saturada de imagens heterogêneas, invadida por elementos anacrônicos ou imemoriais, assediada (...) de lugares vazios, de elos perdidos, de lacunas da memória.” (Didi-Huberman *op.cit.*: 406). No entanto, longe de ser um esquecimento destrutivo ao qual Ricoeur define como o apagamento definitivo de rastros, é um esquecimento de reserva ou profundo, reversível e inesquecível. Assim “se uma lembrança volta, é porque eu a perdera; mas se, a pesar disso, eu a reencontro e reconheço, é que sua imagem sobrevivera.” A sobrevivência das imagens é portanto para este autor uma forma fundamental de esquecimento profundo (*op.cit.*: 425, 427, 438, 449) e é esse tipo de esquecimento que sinto palpita e nasce na obra de Andujar.



Sem título, da série *Sonhos*, 1974-2003. © Claudia Andujar.

## Bibliografia

Agambem, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. ARGOS, Brasil 2009 (2006).

Albert, Bruce.

- “Os Yanomami” em Claudia Andujar. *Yanomami: a Casa, a Floresta, o Invisível*. DBA, São Paulo, 1998.

- “Os Yanomami” em Comissão Pró-Yanomami.

[http://www.proyanomami.org.br/v0904/index.asp?pag=htm&url=http://www.proyanomami.org.br/base\\_ini.htm](http://www.proyanomami.org.br/v0904/index.asp?pag=htm&url=http://www.proyanomami.org.br/base_ini.htm) (consultado no janeiro de 2015).

Andujar, Claudia.

- *A vulnerabilidade do ser / textos de Diógenes Moura...*[et al.]. São Paulo, Cosac & Naify, 2005.

- *Marcados* São Paulo, Cosac & Naify, 2009.

Baudrillard, Jean. *O sistema dos objetos*. Editorial Perspectiva, São Paulo, 2002 (1968)

Barros, Manoel de.

- *Memórias inventadas. As infâncias de Manoel de Barros*. Ed Planeta, São Paulo, 2012 (2008).

- *1ª. Parte. Uma didática da invenção. O livro das ignorâncias* em Poesia Completa, LeYa, São Paulo, 2013.

Belting, Hans. *O fim da história da arte*. Cosac Naify. São Paulo, 2006 (1995)

Benjamin, Walter. “O Narrador” em *Walter Benjamin. Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Brasiliense, São Palo, 2012 (1985).

Didi-Huberman, George. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Editorial Contraponto- MAR, Rio de Janeiro, 2013 (2002).

Foucault, Michel. *Dês espaces autres. Hétérotopies*. 1984 (1967) em <http://desteceres.com/heterotopias.pdf> (consultado no fevereiro de 2015).

Gell, Alfred. *Art and Agency*. Clarendon Press-Oxford, 1998.

Halbwachs, Maurice. *A Memória Coletiva*, Sao Paulo, 1990 (1968).

Hartog, François. *Regimes de historicidade. Presentismo e experiências do tempo*. Editora Autêntica, São Paulo, 2013 (2003).

Herkenhoff, Paulo. “A espessura da luz-fotografia brasileira contemporânea” em Claudia Andujar *A vulnerabilidade do ser*. São Paulo, Cosac & Naify, 2005.

Huyssen, Andreas.

-“Passados presentes: mídia, política, amnésia” em *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumento, mídia*. Aeroplano, Ri de Janeiro, 2000.

-Culturas do passado-presente modernismos, artes visuais, políticas da memória. Editora contraponto- MAR, Rio de Janeiro, 2014.

Kopenawa, Davi.

- *Conferência do meio ambiente Rio-92*. Brasil, junho de 1992

[http://www.proyanomami.org.br/v0904/index.asp?pag=htm&url=/apy/urihi/boletim\\_16.htm](http://www.proyanomami.org.br/v0904/index.asp?pag=htm&url=/apy/urihi/boletim_16.htm) (consultado no janeiro de 2015)

- *La chute du ciel. Paroles d'un chaman yanomami*. Plon, França, 2010.

Le Goff, Jacques. *História e memória*. Unicamp, São Paulo, 1990.

Nietzsche, Friederich. *Escritos sobre História*. PUC. Rio de Janeiro. 2011 (2005)

Nora, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares” em *Projeto História* no.10. Sao Paulo, Diciembre de 1993.

Moles, Abraham. *Teoria dos Objetos*. Edições Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1981.

Poirier, Jean. “O homem, o objeto e a coisa” em *Historia das costumes. O Homem e o Objeto*. Vol. 3. Editorial Estampa, Lisboa, 1999 (1990).

Ricardo, Beto. “Norami” em Claudia Andujar *A vulnerabilidade do ser*. Cosac & Naify, São Paulo, 2005.

Ricoeur, Paul. *A memória, a historia, o esquecimento*. Unicamp, São Paulo, 2007.

Santos, Milton. *A Natureza do Espaço*. Edusp, São Paulo, 2008.

Senra, Stella. em Claudia Andujar *Marcados*. Cosac & Naify, São Paulo, 2009.

Thompson, Alistair, Michael Frisch, *et al.* “Os debates sobre memória e história: alguns aspectos internacionais” em de Moraes, M, Janaína Amado *Usos e abusos da História Oral*. Fundação Getulio

Viveiros de Castro, Eduardo. “Exchanging Perspectives. The Transformations of Objects into Subjects in Amerindian Ontologies” em *Common Knowledge*, Vol. 20 no.3, Outono, 2004. <http://muse.jhu.edu/journals/ckn/summary/v010/10.3castro.html> (revisado ao 30 de dezembro de 2014)