



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE

LEONARDO ZINGANO NETTO

**O DEVIR-CLANDESTINO EM *MARCADOS*: CLAUDIA ANDUJAR E A
SUBVERSÃO DO DISPOSITIVO FOTOGRÁFICO**

FORTALEZA

2021

LEONARDO ZINGANO NETTO

O DEVIR-CLANDESTINO EM *MARCADOS*: CLAUDIA ANDUJAR E A SUBVERSÃO
DO DISPOSITIVO FOTOGRÁFICO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (ICA-UFC), como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Poéticas da Criação e Pensamento em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Pablo Assumpção Barros Costa

FORTALEZA

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Z67d Zingano Netto, Leonardo.
O devir-clandestino em Marcados: Claudia Andujar e a subversão do dispositivo fotográfico /
Leonardo Zingano Netto. – 2023.
151 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-
Graduação em Artes, Fortaleza, 2023.
Orientação: Prof. Dr. Pablo Assumpção Barros Costa.

1. Retrato. 2. Dispositivo. 3. Yanomami. 4. Aletridade. 5. Subversão. I. Título.

CDD 700

LEONARDO ZINGANO NETTO

O DEVIR-CLANDESTINO EM *MARCADOS*: CLAUDIA ANDUJAR E A
SUBVERSÃO DO DISPOSITIVO FOTOGRÁFICO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (ICA-UFC), como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Poéticas da Criação e Pensamento em Artes.

Aprovada em: 27/10/2021.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Pablo Assumpção Barros Costa (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Osmar Gonçalves
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Moacir dos Anjos
Fundação Joaquim Nabuco

Profa. Dra. Victa de Carvalho
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

À minha mãe, Noélia,
e ao meu filho, José.

AGRADECIMENTOS

A todos os professores do PPGARTES do ICA UFC que, ao longo da escrita desse trabalho, me ajudaram a compreender o sentido da pesquisa e da escrita em artes. Especialmente, agradeço a Pablo Assumpção Barros Costa, meu orientador, pela supervisão sempre muito lúcida e coerente – além de gentil – do meu trabalho de investigação sobre a fotografia de Claudia Andujar.

Aos meus colegas da turma de mestrado, que muito me ensinaram a partir de suas perspectivas individuais sobre a pluralidade da pesquisa em artes, ampliando para mim o campo do possível dessa investigação. Especialmente, agradeço a Ana Paula Veras Camurça Vieira, Caroline Veras Sobreira e Levi Banida pelas conversas francas, pela amizade e pelos projetos desenvolvidos. Aprendi muito com todos vocês!

À minha irmã Érica Zingano pela providencial ajuda no processo de desenvolvimento do projeto e demais fases para aprovação no PPGARTES.

À Larissa Maria pela presença na minha vida em um ano no qual, em meio à pandemia, pude descobrir como afeto e carinho são importantes no desdobrar das reflexões críticas sobre os fatos estéticos.

“sem as imagens que nossos sentidos são capazes
de captar, nossos conceitos, tal qual já se
escreveu, não passariam de regras vazias,
operações conduzidas sobre o nada”
(COCCIA, 2010, p. 09)

RESUMO

Na dissertação *O devir-clandestino em Marcados: Claudia Andujar e a subversão do dispositivo fotográfico*, realiza-se uma análise do livro de fotografia *Marcados*, de Claudia Andujar, publicado em 2009 pela Cosac & Naify (ANDUJAR, 2009). As imagens presentes nesse fotolivro foram produzidas na década de 1980 em um contexto social e político específico e, devido à sua densidade plástica-formal, abrem uma possibilidade de investigação muito rica sobre os aspectos retóricos do gênero fotográfico retrato (FABRIS, 2004) (SOULANGES, 2010), as maneiras de se conceber a tradição da fotografia (BENJAMIN, 2012, 2018) e as formas de se perceber as imagens técnicas como um espaço, sempre agonístico, de apreensão, representação e produção da alteridade (BARTHES 2001) (MOUFFE, 2006) (FERREIRA DA SILVA, 2019). Apostando na observação das imagens fotográficas – partindo delas e de seu confronto –, essa pesquisa pretende-se uma discussão sobre o relacionamento intrínseco entre as imagens e os dispositivos de poder (TAGG, 1988), principalmente a partir do conceito de dispositivo (FOUCAULT, 1980) e de programa (FLUSSER, 2011), imaginando que as condições para a sua subversão estão dadas nos próprios programas que sustentam tais dispositivos. Tais relações entre imagens e dispositivos são avaliadas sob seu viés ético (BUTLER, 2001, 2017) (LEVINAS, 1988) e pensadas sob o domínio da rostitude (DELEUZE; GUATTARI, 2012).

Palavras-chave: retrato; dispositivo; Yanomami; alteridade; subversão.

ABSTRACT

In the dissertation *O devir-clandestino em Marcados: Claudia Andujar e a subversão do dispositivo fotográfico*, there is an analysis of the photography book *Marcados*, by Claudia Andujar, published in 2009 by Cosac & Naify (ANDUJAR, 2009). The images of this photobook were produced in the 1980s in a specific social and political context and, due to their plastic-formal density, they open up a very rich possibility of investigation on the rhetorical aspects of the portrait photographic genre (FABRIS, 2004) (SOULANGES), 2010), the ways of conceiving the tradition of photography (BENJAMIN, 2012, 2018) and the ways of perceiving technical images as a space, always agonistic, of apprehension, representation and production of alterity (BARTHES 2001) (MOUFFE, 2006) (FERREIRA DA SILVA, 2019). Betting on the observation of photographic images – based on them and their comparison –, this research intends to discuss the intrinsic relationship between images and power devices (TAGG, 1988), mainly from the concept of device (FOUCAULT, 1980) and program (FLUSSER, 2011), imagining that the conditions for its subversion are given in the very programs that sustain such devices. Such relationships between images and devices are evaluated under their ethical bias (BUTLER, 2001, 2017) (LEVINAS, 1988) and considered under the domain of faceness (DELEUZE; GUATTARI, 2012).

Keywords: portrait; device; Yanomami; otherness; subversion.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	A OBRA DE CLAUDIA ANDUJAR: ASSOMBRAR-SE, MAS MANTER FIRME O OLHAR	19
2.1	A recepção crítica da obra de Claudia Andujar.....	21
2.2	<i>Yanomami</i> – do espaço íntimo e afetivo à dimensão pública do olhar.....	27
2.3	<i>A vulnerabilidade do ser</i> – do contato com o Outro à tradução intercultural.....	31
2.4	<i>Marcados</i> – da ambiguidade da imagem fotográfica à rearticulação da ideia de tradição.....	48
3	COLOCANDO O PROBLEMA: OLHARES, VESTÍGIOS, ABERTURAS, OCULTAMENTOS – UMA EVIDÊNCIA OBSCURA, O OUTRO	53
3.1	O olhar e a obra de arte: a fotografia de Claudia Andujar.....	55
3.2	O fotolivro <i>Marcados</i> – gênese e inserção na trajetória de Claudia Andujar.....	62
3.3	A fotografia de Claudia Andujar e a representação da alteridade vulnerabilizada: da ideia barthesiana de referente às heterotopias foucaultianas.....	70
4	ORDENAMENTO EM <i>MARCADOS</i>: DO DISPOSITIVO À SUA SUBVERSÃO	77
4.1	Uma multidão de imagens, vidas singulares.....	79
4.2	<i>Marcados</i> e o dispositivo.....	81
4.3	Objetos visíveis, enunciados formuláveis, forças em exercício e sujeitos nas séries de <i>Marcados</i>	94
4.4	“Muro branco-buraco negro”: a máquina abstrata de rostidade, as cadeias de signos e a ideia de tradição em <i>Marcados</i>	100
5	ALTERIDADE EM <i>MARCADOS</i>: ALÉM DA REPRESENTAÇÃO, O DEVIR-CLANDESTINO	111
5.1	Explodir o tempo, explodir o espaço, explodir a forma: abrir a humanidade.....	113

5.2	Repetição, encenação e rostificação em <i>Marcados e Antropologia da face gloriosa</i>	115
5.3	Desvelar o Outro, entre transparência e opacidade: Marc Garanger e Claudia Andujar.....	125
5.4	Desenterrar as imagens e produzir devires: Claudia Andujar e George Huebner.....	133
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	141
	REFERÊNCIAS	144

1 INTRODUÇÃO¹

[O campo de estudos sobre a fotografia – Meio de expressão privilegiado – As várias relações entre a realidade e as obras de arte – Articulação entre aspectos estilísticos e ativismo – Ruptura do regime de verdade – Entre o designar e o expressar – O espaço entre as palavras ditas e as coisas vistas – Esgotar a imagem no conceito, ilustrar a teoria – A cor das páginas e o *Atlas Mnemosine* – Forma visual do saber – O dispositivo e o aparelho, o rosto e a ética]

I.

No *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*, publicado em 2002, o fotógrafo e historiador Boris Kossoy nos informa sobre a situação dos estudos relativos à fotografia em nosso país. Ele nos diz que

o interesse pela fotografia enquanto objeto de investigações específicas, assim como o estudo da documentação fotográfica como instrumento de apoio à pesquisa e a interpretações multidisciplinares, é ainda recente no Brasil. A partir dos meados da década de 1980 começaram a surgir publicações que privilegiaram a iconografia, datando, porém, dos anos 90 um crescimento significativo de trabalhos de cunho científico desenvolvidos no âmbito acadêmico. Incurções aprofundadas que busquem recuperar a evolução da fotografia no nível nacional são, todavia, raras (KOSSOY, 2002, p. 11).

Ao longo das últimas três décadas, percebe-se então que o campo de estudos sobre a fotografia – localizado entre a História da Arte e a Cultura Visual – vem sendo mais aprofundado no Brasil. Sobretudo a partir dos anos 80 e 90, passam a existir sobre esse tema mais dissertações e teses, bem como artigos científicos e textos jornalísticos, além de publicações de livros de teoria da arte, demonstrando haver uma necessidade crescente de se compreender a produção da fotografia nacional em diversos gêneros – do publicitário ao

¹ Nota preliminar: Enquanto escrevo essa dissertação, entre os anos de 2020 e 2021, o mundo experimenta talvez a sua mais significativa crise em muitas décadas. A pandemia do novo Coronavírus tem colocado a nu, de forma significativa, as relações entre a política e os mais distintos âmbitos da vida comum. No Brasil, especificamente, a crise associa-se de maneira indiscutível ao fato de o Estado não promover as condições para que o conjunto de sua população possa atravessar esse momento de forma digna e esperançosa. Tanto no campo quanto na cidade, o cenário geral é de ataque à ideia de coisa pública, e os indivíduos historicamente mais precarizados são aqueles que também mais sofrem nesse período. Costuma-se falar muito das consequências dessa crise no tecido urbano, enquanto grupos humanos já silenciados durante o processo de constituição nacional sofrem tais consequências sem muito destaque da mídia tradicional e sem uma maior atenção da opinião pública. Por exemplo, vários povos indígenas, entre eles os Yanomami, têm sido atacados das mais diversas formas em seus direitos estabelecidos constitucionalmente – depois de muita luta. Em um momento de absoluto desprezo pela vida dos mais vulneráveis, devemos estar atentos à promoção da ideia de progresso, que esconde em seus interstícios a mais pura barbárie. A dilacerante realidade de mortes diárias nessa pandemia repete, num plano mais abrangente, o tipo de violência sanitária que os povos originários do Brasil têm experimentado há séculos, nos quais seguidas epidemias dizimaram tribos inteiras, reduzindo os milhões de indígenas que habitavam essas terras a poucos milhares. Não fosse o trabalho de pessoas comprometidas com a dignidade humana e a capacidade de auto-organização desses povos, a completa extinção dos povos originários talvez já fosse uma realidade. E, nesse campo de contínua batalha, a imagem possui um papel fundamental.

científico, do documental ao artístico, por exemplo – tanto a produção histórica quanto a mais recente.

Percebe-se, assim, que a fotografia tem sido utilizada, cada vez mais, como base para o desenvolvimento científico em áreas como história, filosofia, antropologia, cinema e artes plásticas, entre outras. Isso torna ainda mais necessário compreender a produção deste tipo de bem cultural em um mundo no qual a imagem, em suas variadas formas, configura-se como meio de expressão privilegiado de aspectos políticos, culturais e sociais, exigindo cada vez mais o avanço da crítica na formulação de entendimentos sobre as imagens fotográficas, já que, como nos esclarece Fernandes Junior (2006),

a fotografia contemporânea é hoje um suporte para várias manifestações imagéticas que exigem do espectador uma capacidade de leitura diferenciada. Cada vez mais o que temos é a apresentação de uma idéia, de um conceito orquestrando o trabalho do artista, que propõe uma lógica processual para tentar despertar o espectador diante de milhares de imagens que somos expostos diariamente (FERNANDES JÚNIOR, 2006, p. 15).

Nesse contexto, a pesquisa sobre fotografia enquanto matéria da arte também se demonstra um caminho através do qual se pode buscar entendimentos estéticos e políticos a respeito da realidade brasileira, percebendo sua complexidade e as variadas relações entre o que se convencionou chamar de *realidade e obra de arte*. Essa fotografia tem em Claudia Andujar um de seus mais significativos expoentes, tanto mais quando se considera a articulação entre aspectos propriamente artístico-estilísticos e ação política. A fotógrafa suíça-brasileira – radicada no país desde a década de 1950² – tem seu trabalho com os Yanomami comumente compreendido pela crítica especializada como uma *ruptura* de um certo regime de verdade na representação imagética de tribos indígenas no Brasil, sendo sua produção fotográfica

² “Claudia Andujar nasceu em Neuchâtel, na Suíça, em 1931. Viveu na Hungria e depois nos Estados Unidos. Transfere-se para São Paulo em 1957. Dedicase à fotografia e trabalha para publicações nacionais e internacionais, como as revistas *Realidade*, *Claudia* e *Life*. Também leciona fotografia em vários cursos, entre eles o do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp). Na década de 1970, compõe a equipe de fotógrafos da *Realidade* e realiza ampla reportagem sobre a Amazônia. Nessa época, recebe uma bolsa da instituição norte-americana Fundação Guggenheim e, posteriormente e, uma outra da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) para estudar os índios yanomami. As tradições e o modo de vida dos yanomamis têm sido, desde então, o tema central de sua atividade. Participa, entre 1978 e 1992, da Comissão pela Criação do Parque Yanomami, e coordena a campanha pela demarcação das terras indígenas. Entre 1993 e 1998, atua no Programa Institucional da Comissão Pró-Yanomami. Publica os livros *Amazônia*, em parceria com George Love (1937-1995), pela editora Praxis, em 1978; *Mitopoemas Yanomami*, pela Olivetti do Brasil, em 1979; *Missa da Terra sem Males*, pela editora Tempo e Presença, em 1982; e *Yanomami: A Casa, a Floresta, o Invisível*, pela editora DBA, em 1998, entre outros. Em 2005, é lançado o livro *A Vulnerabilidade do Ser*, pela editora Cosac & Naify. Em 2015, inaugura a Galeria Claudia Andujar, um pavilhão dedicado a sua obra, no Instituto Inhotim, em Minas Gerais. No mesmo ano, é lançado o documentário *A Estrangeira*, que traz sua vida enquanto artista e ativista, dirigido pelo curador de seu pavilhão, Rodrigo Moura.” (Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural)

perpassada pelas tensões entre foto-arte e foto-documento, o que pode ser compreendido como uma mudança na própria *realidade*, uma vez que

a hipótese segundo a qual a passagem do documento-designação para o documento-expressão repercute na fotografia como um fenômeno mais global: a passagem de um mundo de substâncias, de coisas e de corpos, para um mundo de acontecimentos, de incorporais. A passagem de uma sociedade industrial para uma sociedade da informação” (ROUILLE, 2009, p. 137).

Entre o *designar* e o *expressar* também se encontra o trabalho de escrita crítica sobre a fotografia, assim como sobre qualquer outra imagem da arte. Durante a escrita desse texto, fui tomado diversas vezes por uma estranha sensação. Analisando as fotografias de Andujar e tentando nelas perceber *continuidades-e-descontinuidades* e apreender *sensações-e-devires* para poder *dizê-los*, muitas foram as ocasiões em que senti que as palavras não davam conta daquilo que essas imagens me provocavam – daquilo propriamente de estético que ultrapassa, escapando, toda e qualquer racionalização –, como se eu estivesse por vezes perdendo algo de importante; ou de fundamental eu diria. É impossível não me lembrar aqui de um certo “luto da tradução absoluta”³, um luto que é preciso superar para que haja texto, mesmo que o espaço entre as *palavras ditas* e as *coisas vistas* por vezes pareça insuperável.

II.

Considerando a estranha sensação de descompasso entre *o dizível* e *o visível* e procurando meios para articular e expressar uma série de compreensões – sempre provisórias – a respeito das fotografias de Claudia Andujar em *Marcados*, encontro na filosofia – ou, melhor dizendo, em um conjunto muito específico de ideias da filosofia – elementos conceituais que me ajudam a problematizar a imagem fotográfica.

Arthur C. Danto, em um dos capítulos de *A transfiguração do lugar-comum* (2005), ao pensar sobre o caráter reflexivo e metarreflexivo das especulações filosóficas, questiona-se sobre a possibilidade de a filosofia ter um objeto próprio, não lhe sendo pertinente todo e qualquer assunto; ao mesmo tempo, afirma que a arte se torna objeto das especulações filosóficas de forma muito espontânea. A partir dessas relações entre filosofia e arte, o autor se pergunta “por que a arte faz parte das coisas sobre as quais *pode* haver uma filosofia e por que

³ “É esse luto da tradução absoluta que faz a felicidade de traduzir. A felicidade de traduzir é um ganho quando, ligada à perda do absoluto linguístico, ela aceita a distância entre a adequação e a equivalência, a equivalência sem adequação. Nisso está a sua felicidade. Admitindo e assumindo a irredutibilidade do par do próprio e do estrangeiro, o tradutor encontra sua recompensa no reconhecimento do estatuto incontornável da dialogicidade do ato de traduzir” (RICOEUR, 2011, p. 29).

é um fato histórico que nenhum grande pensador, de Platão e Aristóteles a Heidegger e Wittgenstein, deixou de dizer alguma coisa sobre esse tema?” (DANTO, 2005, p. 99).

Arriscando aqui uma resposta rápida, eu diria que nenhum grande filósofo conseguiu evitar falar algo sobre a imagem por uma razão muito significativa: o pensamento, ele próprio, é imagem. Pensamos com as imagens, e nossas sensações estão a elas associadas. Não quero dizer com isso que a imagem é a forma do pensamento ou mesmo a sua substância, mas sim ressaltar que talvez seja impossível pensar a si ao mundo sem imaginá-lo. Rancière (2012), falando do cinema, diz que “a imagem nunca é uma realidade simples”. Penso que a substituição de “cinema” por “fotografia” é elucidativa daquilo que desejo dizer, vejamos: “as imagens ~~de~~ *cinema da fotografia* são antes de mais nada operações, relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o depois, a causa e o efeito” (RANCIÈRE, 2012, p.14, grifos meus). Assim como a imagem fotográfica está entre o dizível e o visível, o texto crítico sobre a fotografia também está.

Sendo assim, o trabalho de análise das séries fotográficas do livro *Marcados*, de Claudia Andujar, que é realizado nessa dissertação é feito com o auxílio da filosofia, embora eu não pretenda *esgotar a imagem no conceito* nem *ilustrar a teoria*. Diferentemente disso, a partir de conjuntos de imagens – tanto de Andujar quanto de outros autores –, colocando-as em *movimento*, desejo pensar sobre quais são as suas *conexões íntimas*, aquilo que as faz estar juntas e, ao mesmo tempo, as distancia, num movimento sempre duplo. Montagem de textos e montagem de imagens, portanto. Trata-se aqui, heurísticamente, de buscar um tipo de saber que possa ser entendido como um “conhecimento pela imaginação”, assim como Didi-Huberman (2018) resume o legado de Aby Warburg, com o seu *Atlas Mnemosine*.

Nesse sentido, no início das seções 2, 3, 4 e 5 utilizo *pranchas*⁴ nas quais as imagens de cada segmento estão presentes *a priori*, divididas em conjuntos, que serão retomados em forma de detalhe ao longo do texto quando houver necessidade. Com isso, busco estabelecer de forma visual uma relação entre os elementos plásticos e os assuntos das imagens fotográficas, de modo a provocar o encontro e o desencontro dessas imagens, fazendo confluir suas aparências nesse gesto de *montagem* e explorando essa “forma visual do saber” ou ainda “uma forma sábia do ver” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 18).

⁴ Essas pranchas tentam replicar as pranchas do *Atlas Mnemosine*, de Aby Warburg. Embora eu não esteja nessa dissertação estudando as fotografias de *Marcados* sob a perspectiva do *nachleben* warburgiano, já que não pretendo encontrar em suas fotografias as “pré-formações” ou os “engramas” de que fala o historiador da arte alemão, benefício-me da percepção formal proporcionada pela disposição das imagens em conjuntos que se comunicam entre si e facilitam a constatação de semelhanças “no domínio da linguagem gestual da figuração artística” (WARBURG, 2015, p. 366).

III.

Especificamente, realizo nessa dissertação uma aproximação das imagens de Claudia Andujar com os conceitos de *dispositivo* e *aparelho*, presentes respectivamente em Foucault (1980) e Flusser (2011). Para mim, pensar o dispositivo a partir das fotos dos rostos dos Yanomami em *Marcados* é importante na medida em que acredito que as imagens fotográficas são produzidas, como toda a linguagem, no contexto de jogos de poder. Esses conceitos, então, são meios para se pensar a *produção do sensível* – nas formas plásticas da fotografia – a partir dos jogos de poder nos quais subjetividades se formam, numa relação entre mesmidade e alteridade.

A hipótese que proponho é a de que Claudia Andujar teria procedido a uma “subversão do dispositivo fotográfico”. Dessa forma, a potência estética dos retratos de *Marcados*, fotografias em que os rostos dos Yanomami têm proeminência, advém da sua capacidade de apontar para outras imagens numa atitude dialética, no sentido em que Benjamin (2018) confere ao conceito de *imagem dialética*. Além disso, a leitura que proponho nesse trabalho fundamenta-se na ideia de que o *paradoxo* entre as formas plásticas dos retratos confere uma potência de sensibilizar o olhar dos espectadores e, portanto, chamar a atenção para a condição dos povos indígenas no Brasil em seu encontro com o branco, resultando, portanto, em uma prática fotográfica atravessada por uma dimensão ética de compromisso com a alteridade.

Para realizar o embasamento da defesa dessa “subversão”, recorro a Vilém Flusser, pois esse autor, no livro *Filosofia da caixa preta* (2011), trata de uma filosofia da imagem técnica que, em última instância, remete à defesa da liberdade. Flusser, ao pensar as imagens técnicas, pensa também os limites da liberdade do produtor dessas imagens em relação aos aparelhos. Para esse filósofo, os aparelhos executam programas predeterminados, e aqueles que operam esses aparelhos não fariam outra coisa senão executar ações pré-estabelecidas, sendo fotógrafos funcionários. É justamente neste ponto que entrevejo uma possível conexão entre Foucault (1980) e Flusser (2011), reconhecendo a prática fotográfica de Claudia Andujar como uma práxis da subversão dos dispositivos de sujeição, assujeitamento e subjetivação.

Eu defendo uma aproximação entre o conceito de “aparelho” em Flusser e o de “dispositivo” no filósofo francês pelo fato de o pensador tcheco tratar da ação dos produtores de imagens no âmbito das relações de força entre “programa do aparelho” e fotógrafo, aquele que utiliza o aparelho. Sabe-se que, quando Foucault (1980) fala em dispositivo, está falando sobre subjetivação. Então, para mim, quando Andujar tensiona o programa do dispositivo fotográfico – subvertendo os usos do retrato no que concerne, por exemplo, às formas plásticas

utilizadas nesse gênero por certos regimes de exceção, como o nazismo –, ela atua no espaço agonístico de produção da alteridade. Ou seja, as imagens que Claudia Andujar realiza junto aos Yanomami, especialmente em *Marcados*, ganham em potência estética e em poder de sensibilização da opinião pública quanto à causa indígena justamente porque dão a ver a própria operação do dispositivo fotográfico.

Deparando-me com a questão da subjetivação na perspectiva detalhada até o momento, senti a necessidade de refletir mais aprofundadamente sobre a relação interétnica de Claudia Andujar com os Yanomami. A fotografia, especificamente o retrato – e mais especificamente ainda o retrato em Andujar –, torna-se um campo privilegiado para se pensar o *afeto* e a *afetação* em relações intersubjetivas. Para investigar a dimensão da alteridade nas fotografias de Andujar, recorro a Butler (2011, 2017, 2020) e Levinas (1988). A filósofa americana e o pensador franco-lituano tratam da forma como a dimensão da alteridade é fundamental para o desenvolvimento da subjetividade.

Butler, nos ensaios *Vida precária* (2011) e *Relatar a si mesmo* (2017), trata das relações entre o Eu e o Outro e dos processos de visibilização de minorias, o que é fundamental para que se possa compreender melhor como, no sentido foucaultiano do discurso, essas dimensões se constituem mutuamente e se transformam em imagem, na imagem de Andujar especificamente. Levinas (1988) tem relevância nessa dissertação porque trata sobre rosto, o rosto do Outro, do qual não podemos fugir, na medida em que ele impõe uma demanda ética, um compromisso. Em suma, esses dois filósofos constituem o pano de fundo com o qual penso o rosto em *Marcados* a partir de um viés ético, ou seja, da imagem – enquanto ser sensível – enquanto definida por uma dimensão ética, entranhada nos processos de subjetivação, no encontro de um Eu e um Outro e nos jogos de poder, analisados aqui sob a teoria foucaultiana do dispositivo e flusseriana do aparelho.

Avançando na estruturação da crítica da imagem fotográfica em Claudia Andujar como resultado de um panorama ético, é necessário aprofundar-se na questão do rosto. O gênero fotográfico retrato privilegia a prática de tornar o rosto em imagem e requer um conceito específico que lide com isso, portanto. Para se pensar o rosto na obra *Marcados*, utilizo o conceito de rosto/rostidade em Deleuze e Guattari (2012). Trabalhando o conceito de “máquinas abstratas de rostidade”, analiso os processos de significação e subjetivação bem como as suas implicações na tradição da imagem fotográfica, direcionando-me a uma crítica sobre a visibilização dos precarizados e a produção da alteridade como uma instância alienada a uma dívida, um déficit representacional. Tal questão é pensada nesse trabalho com Butler (2011, 2020), Bhabha (1998) e Ferreira da Silva (2019).

Esta dissertação divide-se, portanto, em quatro seções além da Introdução. Na Seção 2 (**A OBRA DE CLAUDIA ANDUJAR: ASSOMBRAR-SE, MAS MANTER FIRME O OLHAR**), haverá a apresentação e a análise crítica de um conjunto de textos teóricos (dissertações de mestrado, teses de doutorado, artigos científicos e textos presentes em catálogos e fotolivros de Claudia Andujar) sobre a representação do índio na obra da autora. O objetivo deste segmento é construir a compreensão dos caminhos críticos já percorridos por teóricos da arte, da sociologia e da antropologia visual na apreciação da fotografia de Andujar. Para tanto, recolho de alguns dos principais livros, catálogos e fotolivros da autora – como *Yanomami* (1998), *A vulnerabilidade do ser* (2005) e *Marcados* (2009) – análises críticas e imagens que ajudam a delimitar um espaço de reflexão sobre as mais significativas linhas de força da fotografia de Claudia Andujar, como o afeto e o caráter de intimidade na sua relação com os Yanomami, a dimensão pública desse olhar afetuoso, a tentativa de tradução imagética dos aspectos imateriais da cultura dessa etnia e o trauma restituído e reelaborado nas fotografias de *Marcados*. Notadamente, traço, por entre os textos da fortuna crítica sobre a fotografia da artista, um percurso que vai, por exemplo, da ideia de uma prática fotográfica caracterizada pelo afeto até a produção de uma fotografia que incomoda e assombra o olhar do espectador. Assim, espero criar as condições para o desenvolvimento da minha argumentação no sentido de contribuir com o trabalho de crítica sobre a artista-ativista.

Na Seção 3 (**COLOCANDO O PROBLEMA: OLHARES, VESTÍGIOS, ABERTURAS, OCULTAMENTOS – UMA EVIDÊNCIA OBSCURA, O OUTRO**), serão problematizados aspectos teóricos da fotografia relevantes para a análise das séries de *Marcados*. Nesta seção, haverá a apresentação da obra *Marcados* e sua contextualização histórica, bem como a discussão sobre a fotografia de Claudia Andujar em relação a teorias da imagem e da história da arte. A base teórica e os principais conceitos operativos das discussões propostas nesta dissertação serão expostos a fim de estabelecer o âmbito da minha análise crítica. Esta seção se inicia com um pensamento de Didi-Huberman (2010) sobre o olhar da obra de arte para nós, os espectadores, o que se torna um motivo recorrente da minha reflexão sobre o gênero fotográfico retrato como um lugar para a sensibilização engajada do público-espectador na instância da alteridade. Teóricos como Vilém Flusser (2011), Roland Barthes (1984), Jacques Rancière (2009, 2012b) e François Soulages (2010) são importantes para que seja pensada a relação da fotografia com a “realidade” no que diz respeito à produção de uma “verdade” sobre o mundo e sobre o Outro e a emancipação daquele que olha a obra de arte – capturado também por processos de subjetivação e assujeitamento. A discussão sobre a fotografia de Andujar em *Marcados* é realizada considerando-se aspectos como a ideia de

tradição (na fotografia documental) e a representação e produção do Outro, enquanto ser vulnerabilizado, o que exige pensar a alteridade, os regimes de visualidade e o poder.

Na Seção 4 (**ORDENAMENTO EM MARCADOS: DO DISPOSITIVO À SUA SUBVERSÃO**). Nesta seção, se dá o início propriamente dito da investigação sobre as séries de imagens presentes em *Marcados* sob a ideia de dispositivo, em uma investigação que me leva à proposição de sua subversão. Partindo do conceito de dispositivo de acordo com Foucault (1980) e da interpretação de Senra (2009) sobre as marcas numéricas nos corpos dos Yanomami, penso, com Tagg (1988), a respeito das redes de poder que sustentam as relações entre as imagens fotográficas. Em um primeiro momento, questiono as imagens de *Marcados* em um confronto com, por exemplo, a fotografia policial francesa do início do século XX, conhecida como “bertillonage”. Em seguida, com Rancière (2009) e o seu conceito de “partilha do sensível”, questiono a fotografia de Andujar em *Marcados* desde sua potência em desequilibrar as forças do dispositivo imagético.

Ao longo de toda a seção, há a aproximação das fotografias de *Marcados* de outros retratos (como de Walker Evans, Dorothea Lange, além de fotografias em fichas policiais e de acompanhamento de saúde, bem como daquelas realizadas nos campos de concentração de Auschwitz e Tuol Sleng). Assim procedo para que o movimento de torção subversiva que ocorre na prática fotográfica de Claudia Andujar possa ser compreendido e delimitado, tanto teórica quanto imagetivamente. A ideia de que as imagens revelam jogos de poder é um dos principais elementos desse segmento, paralelamente a uma discussão sobre o caráter material da linguagem fotográfica, que, em vez de ser um decalque do mundo, é um elemento em que se articula “o real do mundo”.

Nesse sentido, defendo que as imagens fotográficas são a materialização do dispositivo e, olhadas na perspectiva que proponho, revelam como saber e poder se relacionam na fabricação do sensível. A seção se desdobra numa crítica da tradição do retrato em que o conceito de “imagem dialética”, de Benjamin (2018), esclarece sobre as relações possíveis entre os retratos da chamada tradição documental-humanista, o que é explorado mais aprofundadamente a partir da ideia de “máquinas abstratas de rostidade”, de Deleuze e Guattari (2012).

Na Seção 5 (**ALTERIDADE EM MARCADOS: ALÉM DA REPRESENTAÇÃO, O DEVIR-CLANDESTINO**), aprofundo a ideia de subversão sob o ponto de vista do contato interétnico, atravessado pela ética, e a ideia de que a fotografia de Andujar pode ser compreendida como um contradispositivo maquinado clandestinamente, por dentro do próprio dispositivo. Nesta seção, há o desenvolvimento da ideia de “maquinação de um

contradispositivo em devir” por Claudia Andujar em *Marcados*. A partir da aproximação e do confronto das imagens de Claudia Andujar com Arthur Omar (Antropologia da face gloriosa), Marc Garanger (*Femmes Algériennes* 1960) e George Huebner (fotos de um indígena Macuxi realizadas por volta de 1900), penso sobre a representação e a produção da alteridade como um processo caracterizado por um *modus operandi* agonístico à maneira de Mouffe (2006), já que, no cerne do dispositivo imagético, o Outro é uma instância produzida em um embate sempre presente entre a mesmidade e a alteridade.

Ao longo da seção, defendo que uma representação total do Outro não é possível (GLISSANT, 1997), pois a imagem fotográfica habita zonas de transparência e opacidade (ALLOA, 2015), nas quais o caráter de produção – e não simplesmente de representação – da alteridade se evidencia. Não existe uma alteridade naturalmente dada, como uma instância a ser captada pela fotografia, mas sempre a produção e a constituição desse Outro na fotografia. Defendo esse posicionamento a partir de uma interpretação de Levinas (1988) sobre o rosto do Outro como uma demanda ética, um compromisso com o infinito, em vez de um encerramento do Eu na totalidade. Tanto a mesmidade quanto a alteridade trata-se, portanto, de instâncias abertas e não fechadas em si mesmas. A prática fotográfica de Claudia Andujar se coloca assim como a “maquinação de um contradispositivo em devir” realizado clandestinamente por dentro do próprio dispositivo.

A maquinação desse contradispositivo imagético é, segundo defendo, aquilo que dá às fotografias de Andujar sua potência estética e sua característica de compromisso que a sua prática fotográfica tem com a vida. Penso essa torção do dispositivo imagético sob a influência de Viveiros de Castro (2018), para quem o “perspectivismo ameríndio” é uma “alterantropologia inversa e simétrica da antropologia ocidental”. O gesto fotográfico de Andujar em *Marcados* mostra-se, assim, como um contrarreflexo do dispositivo – ou dos programas que sustentam esse dispositivo. Essa compreensão me leva a questionar o encontro entre Claudia Andujar e os Yanomami como uma troca intercultural nos termos daquilo que Bhabha (1998) chamou de “entre-lugares” da cultura, o que, em última instância, me direcionou à ideia de que a representação do Outro é na verdade sua produção, uma produção que se dá sempre em déficit – uma dívida que não se pode pagar, segundo Ferreira da Silva (2019).

2 A OBRA DE CLAUDIA ANDUJAR: ASSOMBRAR-SE, MAS MANTER FIRME O OLHAR

[O ato de olhar – Espanto no olhar continuado para a obra – Intervalo entre texto e real do mundo – Aparecer o objeto – A fotografia de Claudia Andujar – Subversão do dispositivo fotográfico – Interpretação da fortuna crítica – Campo fotográfico – Articulação entre o dizível e o visível – Condições de possibilidade do olhar – Perspectiva traumática – Aspecto documental – Espaço íntimo e afetivo – Dimensão pública do olhar – Processo irreversível de confrontação e conhecimento – Um rosto para o processo de contato – Afetação nos corpos – Prolongamento de um instante – Tomar parte no sensível – Contato com o outro – Tradução intercultural – Fusão de imagens – Pesquisa formal – Ação transformadora da prática fotográfica – Trocas simbólicas – Agência do fotógrafo – Engajamento do fotógrafo – A entrada dos “deserdados da Terra no complexo visual – Imagem de pobreza – Encenação na fotografia documental – A espessura da luz – Política cultural da diferença – O jogo entre a técnica e a semiótica – Representação da alteridade – Os entre-lugares da cultura e as imagens – A imagem torna-se um amálgama – A traduzibilidade entre as culturas – O xamã e a fotógrafa – Afetar e ser afetado – Marcas nos corpos e equivalência entre os tempos – Rearticulação do trauma – As imagens incômodas]

“Uma fotografia já é uma mensagem sobre o evento que ela registra. A urgência dessa mensagem não é totalmente dependente da urgência do evento, mas também não pode ser inteiramente independente dele. Resumindo, a mensagem, decodificada, significa: ‘Eu decidi que ver isso é digno de nota.’”⁵

John Berger, *Understanding a Photograph*

“O fotógrafo vê as coisas em sua ‘própria alma’. (...) Isso significa que a seletividade do fotógrafo é de um tipo mais próximo da empatia do que da espontaneidade descomprometida.”⁶

Siegfried Kracauer, *Photography*

“O que uma fotografia ‘diz’ pode ser interpretado de diversos modos.”⁷

Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*

2.1 A recepção crítica da obra de Claudia Andujar

Particularmente, tenho a convicção de que contemplar uma obra de arte – tal como uma imagem fotográfica – e estar diante dela, na condição de observador, será sempre uma experiência mais rica, por mais banalizado que o *ato de olhar* se configure em nossos dias, do que *analísá-la* metodicamente. Partindo dessa premissa, como, então, justificar a necessidade de se escrever sobre uma obra de arte e desenvolver narrativas que deem conta da construção de uma significação para este artefato, considerando as relações intersubjetivas dos indivíduos envolvidos no ato fotográfico e a sociedade na qual *essa obra* está inserida?

Uma possível resposta a essa questão se sustenta na manutenção de uma atitude de permanência no tempo *desse olhar*, entre a observação e a análise. No caso específico desta pesquisa, fazer permanecer o espanto no *olhar continuado* para a obra, para a imagem fotográfica, é manter nos olhos – e em todo o corpo – *um certo assombro* do contato inicial, por mais que uma proximidade – uma intimidade, eu diria – com a obra nos induza a *um certo adormecimento* nos sentidos.

⁵ Tradução livre do original “A photograph is already a message about the event it records. The urgency of this message is not entirely dependent on the urgency of the event, but neither can be entirely independent from it, at its simplest, the message, decoded, means: “I have decided that seeing this is worth recording” (BERGER, 1980, p. 292).

⁶ Tradução livre do original “The photographers sees things in his ‘own soul’. (...) This means that the photographer’s selectivity is of a kind wich is closer to empathy than to disengaged spontaneity” (KRACAUER, 1980, p. 260).

⁷ Tradução do original “Lo que una fotografía “dice” se puede interpretar de diversos modos” (SONTAG, 2018, p. 31).

A tarefa de escrever sobre a fotografia de Claudia Andujar, tarefa autoimposta é evidente, deve considerar de início uma questão anunciada por Hans Belting em *O fim da história da arte*. O autor, explicando as diferenças de abordagem entre as duas publicações “desse mesmo ensaio” (BELTING, 2012, p. 16), separadas por alguns anos, no exercício de escrever uma nova versão a partir da reescrita da antiga, nos diz que “o texto se encontra sempre na contradição entre um discurso acadêmico e um mundo em mudança que não se deixa reproduzir verdadeiramente nesse discurso” (BELTING, 2012, p. 16). Esse dilema, ele aponta, não se configura somente “na coexistência da ciência da arte e da arte atual” (BELTING, 2012, p. 16), mas também “no estado da nossa cultura científica, que confere validade a si mediante teses e raciocínios num mundo sobre o qual já não tem mais nenhum poder” (BELTING, 2012, p. 16). É justamente reconhecendo esse intervalo entre *o texto* e *o real do mundo* que eu acredito poder construir alguma análise, algum pensamento sobre o sensível, partindo da fotografia. Tenho plena consciência, portanto, do caráter fugaz de minhas reflexões, que operam sob a mesma lógica da imagem fotográfica, sendo, sobretudo, instantâneos de um mundo em constante movimento.

Assim, durante o exercício de escrita desta dissertação, ao ter me deparado, num primeiro momento da pesquisa, com uma ampla variedade de produções discursivas que tratam da fotografia de Andujar – matéria sensível e pulsante –, resolvi partir em busca da definição dos limites desse tal objeto, notadamente do recorte que privilegiei, com a desconfiança de que talvez não os encontrasse, ou pelo menos não da forma como se imagina encontrar algo determinado *a priori*, encerrado na sua existência de objeto pronto e acabado. A ideia nessa seção de análise da fortuna crítica é, portanto, *montar* um caminho em direção à fotografia de Claudia Andujar, em que *esse objeto* apareça, se manifeste como aquilo que surge a partir do encontro-confronto de elementos textuais e imagéticos, na interseção entre essas duas possibilidades discursivas – muito mais complementares do que antagônicas, é importante dizer.

Ao falar da “fotografia de Claudia Andujar”, de forma proposital escolho, nesse momento, um termo mais genérico – “a fotografia” – justamente porque é no próprio movimento de reconhecer uma generalidade que, acredito, está a possibilidade de delimitar uma pequena zona em que são articulados saberes com os quais podemos compreender os sentidos de uma obra e, mais que isso, continuar a produzi-los. Não creio aqui estar em busca de um sentido escondido ou, melhor dizendo, da *verdade* sobre o trabalho fotográfico de toda uma vida, como o de Andujar. Para mim, o sentido que, neste momento, entrevejo se dá como construção.

É em tal perspectiva que farei nesta seção inicial um levantamento sobre alguns dos textos que tratam da sua prática fotográfica, procurando relacioná-los ao desenvolvimento de um conceito operador da análise de sua obra. Nesta dissertação, imagino que tal conceito é aquilo que proponho, de forma específica, para uma reflexão crítica sobre *Marcados* e, de forma geral, como contribuição crítica para o estudo das imagens fotográficas: a *subversão do dispositivo fotográfico*.

Tenho por objetivo analisar as séries fotográficas presentes no fotolivro *Marcados*, fazendo uma leitura das imagens estruturada a partir de 1) conceitos como “rostro/rostificação” (DELEUZE e GUATTARI, 2012), 2) considerações sobre o gênero fotográfico retrato e 3) avaliações quanto à constituição de uma espacialidade ético-afetiva na fotografia de Claudia Andujar. Reunirei esses elementos sob a ideia de “dispositivo” (FOUCAULT, 1980) e “aparelho” (FLUSSER, 2011) e tentarei caracterizar o que chamo de *subversão do dispositivo fotográfico*.

Para desenvolver essa leitura, fez-se necessária uma revisão dos principais pontos problematizados na recepção crítica da obra de Claudia Andujar ao longo de sua trajetória⁸, especialmente a recepção das imagens de seu longo e profícuo contato com os Yanomami. A importância de se realizar tal leitura da *fortuna crítica* sobre Andujar reside, em grande parte, no reconhecimento da multiplicidade de abordagens interpretativas sobre a sua fotografia. À medida que tenho avançado nessa pesquisa sobre o *campo fotográfico*, percebo o quanto as imagens de Claudia Andujar têm sido investigadas desde as mais variadas perspectivas. Há uma diversidade de textos, de muitas áreas, que têm constituído, com as fotografias dos Yanomami realizadas por Andujar, um eixo discursivo-imagético gerador de reflexões sobre, por exemplo, a antropologia, a sociologia, a etnografia, a literatura, a filosofia, além evidentemente da própria arte. A leitura dessas produções indica a potência da imagem de Andujar quanto à sua capacidade de provocar inquietação e sensibilizar o pensamento acadêmico, a crítica especializada e o público mais geral. A construção do sentido a que me referi mais acima, portanto, atravessa obrigatoriamente muitos desses campos e, em última instância, se compõe com eles.

Nos textos que apresento aqui – dissertações, teses, artigos científicos, análises críticas presentes em catálogos e livros sobre e da autora –, tento perceber as relações entre os múltiplos

⁸ Termos como “espaço afetivo”, “identidade cultural”, “engajamento social”, “expressão pessoal”, “ativismo”, “dimensão política”, “intencionalidade artística”, “documentarismo crítico”, “trauma”, “etnocídio”, “biopolítica”, entre outros mais, foram encontrados com maior ou menor recorrência em textos críticos sobre a obra de Andujar, seja na consideração sobre obras anteriores a *Marcados*, seja na análise sobre este projeto especificamente.

pontos de vista naquilo que me ajuda a delimitar um objeto e pensar conceitualmente sobre a produção de Andujar. Leitura após leitura, fui percebendo as conexões entre campos de saber às vezes mais, às vezes menos próximos e, através deles, me dando conta da natureza variada da pesquisa em Artes – dada a articulação de perspectivas críticas que agem umas sobre as outras, não sem choques eventualmente.

Movimentar esses discursos e descobrir neles uma relação foi especialmente prazeroso e muito importante para a compreensão da minha própria atitude intelectual. Assim, os textos aqui apresentados apontam para uma abertura característica do saber *sobre-e-com* as imagens e colocam já a questão da relação entre os saberes mobilizados na análise desse tipo de objeto, uma vez que, como ensina Ariella Azoulay, no seu *Civil imagination: a political ontology of photography*:

para a cultura visual, a imagem é a fonte de um conhecimento sobre as condições de possibilidade do olhar, mas nunca é o suficiente por si só. A discussão não termina com a imagem nem é circunscrita por ela. Em vez disso, a imagem é sempre ponto de partida para uma viagem cuja rota – a rota dos discursos ramificam-se a partir da imagem – nunca é conhecida a priori. (...) na discussão sobre fotografia, por exemplo, a reconstrução da situação na qual ela foi produzida – a situação cujos traços estão sempre presentes na imagem – é essencial⁹ (AZOULAY, 2015, loc. 1188).

Na articulação entre o dizível e o visível – na constituição do que Azoulay chama de “condições de possibilidade do olhar” –, observei que a fotografia de Andujar muitas vezes é associada à *ilustração* de processos históricos do Brasil, especificamente aos episódios de “encontro do homem branco com os indígenas” e à constituição majoritariamente traumática desses eventos (SENRA, 2009). Apesar de Claudia Andujar ter produzido uma obra que não se esgota na representação¹⁰ dos indígenas – ao mesmo tempo que não esgota as possibilidades infinitas de representação do Outro –, sua fotografia e história de vida estão reconhecidamente relacionadas aos Yanomami e à defesa de seus direitos no contexto do avanço de forças estatais e privadas sobre o seu território nas décadas de 60, 70 e 80 do século XX.

Isso ocorre porque a convivência de Andujar com os Yanomami se dá justamente no período de intensificação de ações políticas de integração do índio à sociedade brasileira que, em última instância, visavam à sua assimilação à economia política do capitalismo e, portanto,

⁹ Tradução do original “for visual culture, the image is the source of special knowledge regarding the conditions of possibility of the gaze, but it is never sufficient in and of itself. Discussion does not end with the image nor is it circumscribed by the image. Rather the image is always the point of departure for a voyage whose route—the route of the utterances ramifying off from the image—is never known in advance. (...) In the discussion of the photograph, for instance, the reconstruction of the situation in which it was produced—a situation whose traces are always present in the image—is essential” (AZOULAY, 2015, loc. 1188).

¹⁰ Representação é um termo que será problematizado ao longo desse trabalho. Por enquanto, tratamos dela em seu significado mais comum, dicionarizado, de “ser a imagem ou a reprodução de” (FERREIRA, 1999, p. 1747).

ao desmantelamento de sua relação ancestral com os territórios que habitavam há mais de um milênio¹¹ – processo que resultou na morte de milhares de indivíduos, vitimados, em grande parte, por epidemias. A fotografia de Andujar está justamente no centro desse encontro e o retrata sob os mais diversos ângulos.

Além da chave interpretativa que envolve a perspectiva traumática do encontro entre subjetividades distintas (SOUZA e GARCEZ, 2020), vários artigos e ensaios sobre a fotografia de Andujar tratam do caráter afetivo da sua prática fotográfica (CARBONCINI, 1998), (MAUAD, 2012), (SCHOLLHAMMER, 2016), bem como de sua busca pelo registro das condições culturais do povo Yanomami, principalmente a tentativa de criar imagens nas quais a *imaterialidade* dos seus ritos e crenças seja *materializada* por meio de técnicas fotográficas (MORAES, 2014), (BRANDÃO e MACHADO, 2005) . Ou seja, há um impulso de dar a ver aquilo que não se vê, mesmo muitas vezes estando próximo do Outro. Essa é uma dimensão fundamental da fotografia de Andujar, pois suas imagens carregam um sentido profundo de afirmação da sobrevivência da cultura Yanomami.

O aspecto documental das imagens de Andujar, portanto, é valorizado no entendimento de sua trajetória artística (SANTOS, 2005), somando-se, evidentemente, ao destaque da expressividade de sua imaginação poética (BRANDÃO e MACHADO, 2005), desde a criatividade na utilização do instrumental fotográfico em termos técnicos¹² até, por exemplo, a forma final de seus livros¹³. Não somente o ato de fotografar e gerar imagens do Outro é muito discutido, mas também o caráter ético dessa aproximação, no sentido de haver uma espécie de comprometimento da fotógrafa com o sujeito representado em suas imagens, dada a inseparabilidade de seu gesto de artista e ativista dos direitos humanos.

Aliás, está bem claro para mim que, apesar de efetuar nesta dissertação uma leitura, por vezes, historicizante da fotografia de Andujar, o seu projeto artístico/ativista está bem vivo e lida, inclusive, com a constante ameaça aos Yanomami e a outras etnias em anos recentes. Assim, analisar o aspecto histórico-documental na fotografia de Andujar não se justifica somente como uma forma de acessar as condições de produção da imagem em um dado período

¹¹ “O grupo Yanomami tem ocupado a área entre os Rios Orinoco na Venezuela e o Parima no Brasil há mais de um milênio” (BARAZAL, 2001, p. 70).

¹² Brandão e Machado (2005, p.171) ressaltam o distanciamento de Andujar do território da documentação e do naturalismo e defendem que “a artista preferiu mergulhar em intensa pesquisa formal, antecipando, de modo visionário, conceitos e estéticas notados em fotografia apenas a partir dos anos 80, no contexto da chamada pós-modernidade”.

¹³ Evidentemente, a forma final dos livros de Andujar não se deve somente a ela, mas aos editores e outros profissionais envolvidos no processo. Um exemplo disso é a coautoria de George Love e o *design* de Wesley Duke Lee no livro *Amazônia* (1978), reconhecidamente um fotolivro singular, pela beleza e capacidade narrativa, na história da fotografia brasileira.

de tempo, mas como uma forma de tensionar a relação com a representação da alteridade ainda nos dias de hoje¹⁴. Ou seja, na duração do olhar para a obra, persiste também o tempo estendido e atualizado do contato com o Outro.

Essa primeira seção tem, portanto, a finalidade de explorar esse material, e sua lógica de apresentação será o tratamento crítico de textos presentes em dois livros-catálogos¹⁵ de Andujar – *Yanomami* (1998) e *A vulnerabilidade do ser* (2005) – e um fotolivro¹⁶ – *Marcados* (2009). Cada um desses livros é composto por fotografias isoladas ou séries de imagens e por textos críticos escritos na ocasião de seu lançamento ou anteriormente e republicados ali. Associadas às problematizações propostas por esse conjunto crítico, serão trabalhados artigos e teses que se relacionem aos pontos teóricos mais significativos sob o ponto de vista de sua incidência e aprofundamento pelos estudiosos.



Figura 1¹⁷

À medida que esses pontos forem sendo apresentados, surgirão relações possíveis com o meu recorte metodológico e, assim, formularei perguntas cuja função é sistematizar os principais encaminhamentos da minha dissertação. Tentarei, então, além de reunir as mais variadas perspectivas críticas sobre a obra de Andujar, avançar no campo da crítica a respeito do fotolivro *Marcados*, tentando compreender, tal qual Thyago Nogueira¹⁸, como Claudia Andujar elaborou “a combinação de mergulho antropológico, experimentação visual e

¹⁴ Claudia Andujar continua expondo sua obra, tanto nacional quanto internacionalmente, e provocando discussões.

¹⁵ O termo livro-catálogo está sendo utilizado por mim para fazer face à natureza desse material textual/visual, entre o livro de fotografias e o catálogo de exposição.

¹⁶ A denominação de fotolivro para *Marcados* se apoia na ideia de “experiência de ensaio fotográfico” assim como tratada por Navas (2018).

¹⁷ Da esquerda para a direita, *Yanomami* (1998), *A vulnerabilidade do ser* (2005), *Marcados* (2009) e *A Luta Yanomami* (2019).

¹⁸ Na última década, Thyago Nogueira tem desenvolvido um trabalho de curadoria da obra de Andujar junto ao Instituto Moreira Salles (IMS). *No lugar do outro* (2015) e *Claudia Andujar: a luta Yanomami* (2019) são exemplos de exposições frutos desse trabalho.

engajamento político sintetizada de forma brilhante entre os índios” (NOGUEIRA, 2015, p. 237).

2.2 *Yanomami* – do espaço íntimo e afetivo à dimensão pública do olhar

O livro *Yanomami*, publicado em 1998 pela editora DBA, constitui-se de um conjunto de aproximadamente 80 imagens do povo Yanomami realizadas por Andujar na década de 1970, principalmente entre os anos de 1972 e 1976¹⁹ na região da Missão Catrimani²⁰ e divide-se em três seções: “A casa”, “A floresta” e “O invisível”²¹. Orlando Azevedo, curador da mostra²² que deu origem a este livro, resume no texto de introdução o tom do projeto e afirma que as fotografias de Andujar “contêm uma intimidade e uma cumplicidade invulgares” (AZEVEDO, 1998, p. 3). A intimidade e cumplicidade apontadas por Azevedo sintetizam uma parte significativa da crítica quanto a essas imagens de Andujar e vão ser reforçadas, no próximo texto do livro, “Em busca de uma essência”, de Anna Carboncini, com a ideia de que “as imagens [apresentadas naquele volume] nos conduzem a uma terra desconhecida e nos apresentam seres que não fazem parte de nossa história cotidiana” (CARBONCINI, 1998, p. 4), mas nos fazem mergulhar num “processo irreversível de confrontação e reconhecimento, o outro não é mais apenas o outro, é um ser familiar com o qual podemos dividir o tempo” (CARBONCINI, 1998, p. 4).

Andujar é compreendida por Carboncini como uma artista que revela a dimensão da alteridade através da “compreensão da alma de um povo” (CARBONCINI, 1998, p. 4). Esse posicionamento é reforçado na medida em que, segundo a autora, a artista teria abdicado do etnocentrismo, já que não “coloca a própria maneira de viver como modelo de referência e critério de confronto, [e] abandona o filtro da própria cultura para olhar os Yanomami com olhos atentos, despojados de preconceitos e privilégios” (CARBONCINI, 1998, p. 4).

Tal conjunto de características no contato com os Yanomami (olhar atento ao Outro, recusa do etnocentrismo e compreensão da alteridade) é o que para a ensaísta vai determinar o

¹⁹ Para uma consulta mais detalhada da cronologia de vida e obra de Andujar, recomendam-se os volumes *A vulnerabilidade do ser* (2005) e *A luta Yanomami* (2019).

²⁰ “O rio Catrimani – que os Yanomami chamam de *Wakatha u* (tatu-canastra) – nasce na serra Parima, na fronteira do Brasil com a Venezuela, e, como os outros afluentes do rio Branco, desce em direção a Manaus. A serra é tida como o berço do povo Yanomami. (...) Grupo de caçadores-coletores e agricultores, eles circulam por uma área de cerca de 120 mil km², dividida entre o norte do Brasil e o sul da Venezuela, com população estimada em 36 mil pessoas, dois terços delas na parte brasileira do território. Divididos em vários grupos e mais de 200 comunidades, falam pelo menos quatro línguas oriundas de um tronco comum” (NOGUEIRA, 2019, p. 171).

²¹ Cada uma dessas seções conta com um pequeno texto de apresentação de Davi Kopenawa, xamã e líder Yanomami.

²² Orlando Azevedo foi curador da II Bienal Internacional de Fotografia Cidade de Curitiba.

“engajamento ético” (CARBONCINI, 1998, p. 5) da fotógrafa. Nesta dimensão estético-ética, cruzam-se os aspectos formais e não formais da sensibilidade estética de Andujar, o que, em última instância, constitui a “essência complexa de um rosto” (CARBONCINI, 1998, p. 5). Essa última apreciação de Carboncini é muito interessante, pois a autora não está tratando aqui do rosto enquanto face de um indivíduo fotografado, mas da *aparência* do processo de contato entre indivíduos distintos no contexto de uma convivência íntima, *fixada-mediada-produzida* pelo aparato fotográfico – resultando em matéria estética transfigurada em rosto e determinando uma *face* para o próprio processo de contato²³.

Tais posicionamentos interpretativos provocam uma reflexão a respeito dos processos de materialização do sensível na imagem fotográfica sob a perspectiva de *processos de rostificação*, nos quais dimensões significantes e subjetivantes operam. Por essa razão, no desenvolvimento dessa dissertação, em especial nas Seções 4 e 5, busco em Deleuze e Guattari (2012) subsídios para pensar sobre esse rosto na fotografia e sobre os processos de criação de sentido na materialidade da linguagem fotográfica. Tenho insistido no caráter material da imagem fotográfica, primeiramente porque é uma forma de me distanciar do conceito de representação mimética²⁴, de acordo com o qual, ainda em termos resumidos, as imagens fotográficas seriam o decalque do mundo, e, em segundo lugar, porque a crítica a Andujar, de uma forma geral, insiste no componente ético de sua fotografia como um fator determinante de uma estética, e esse *ethos* se configura na relação dos corpos dos indivíduos envolvidos no ato fotográfico, em um processo de afetação mútua. A fotografia *age-afeta* os corpos. Os corpos *agem-afetam* a fotografia, portanto.

Exemplos disso são a avaliação de Carboncini sobre as fotografias de Andujar em *Yanomami* (1998), especificamente aquelas realizadas no interior da casa comunitária – presentes na seção “A casa”, que “são imagens caracterizadas pelo tratamento dramático da luz que filtra do cume e revela, aos poucos, a grandiosidade do espaço interior que relembra uma catedral. Feixes de luz investem as figuras que surgem de contornos negros profundos”

²³ Uma leitura interessante desse processo de contato em termos de trajetória fotográfica é realizada por Ana Maria Mauad em *Imagens possíveis: Fotografia e memória em Claudia Andujar*. Neste artigo, a autora lê três trabalhos de Andujar em termos de “busca de si no outro, busca do outro no outro e busca do outro em si” (MAUAD, 2012, p. 127).

²⁴ O termo “representação mimética da realidade” deve ser entendido aqui a partir da reflexão de Azoulay (2015) sobre Henry Fox Talbot, um dos inventores da tecnologia reconhecida como fotografia. Segundo a autora, Talbot, no seu livro *The pencil of nature*, de 1844, “direcionou nossa atenção para a questão da agência, a qual distingue a fotografia dos métodos anteriores de produção da imagem. Ao invés de artistas individuais portadores de talentos e aptidões, a natureza agora se inscreve a si mesma” (AZOULAY, 2015, loc. 325, tradução minha). Para Talbot, uma das dimensões características da fotografia é a “inscrição da natureza por ela mesma”. Ou seja, a imagem fotográfica é marcada tanto em sua origem histórica quanto em sua origem técnica pela pressuposição de que é um decalque objetivo do mundo.

(CARBONCINI, 1998, p. 5), ou a análise que Rafael Moraes, partindo do reconhecimento dessa “dramaticidade da luz”, faz sobre o mesmo livro, apontando que “Claudia Andujar buscou soluções técnicas para evidenciar o movimento dos corpos dos índios e do próprio ambiente à sua volta” (MORAES, 2014, p. 65). No conjunto de fotografias da figura 2, o contraste entre o claro e o escuro configura-se como uma característica formal que confere uma grande densidade à luz no interior da casa comunitária, ao mesmo tempo que a figura humana presente na imagem central assemelha-se a algo do mundo espiritual, sendo replicada “ao infinito” pelos pontos luminosos por todo o ambiente.



Figura 2²⁵

A sensação geral é de que as fotos desse livro não tratam de um *momento decisivo*, mas do *prolongamento de um instante*, uma espécie de suspensão do tempo, na qual, muitas vezes, o denominador comum da relação entre fotógrafo e fotografado é a diminuição da distância documental entre sujeito e objeto, o que Schollhammer (2016), em sua avaliação das fotografias de *Yanomami*, entende como indicador da constituição de um “espaço afetivo”. Essa redução da distância não caracteriza somente quem está atrás da câmera e em frente a ela, mas também o espectador, que

é convocado pela fotografia a transgredir a distância convencional que o separa do outro e a abrir-se para um corpo, mesmo ferido ou ameaçado, sempre retratado na quietude do descanso ou na intensidade interativa com o seu meio. Sem qualquer espetacularização da vida indígena, Andujar consegue criar um espaço afetivo que interpela o espectador dinamicamente em sua plasticidade, textura e luz (SCHOLLHAMMER, 2016, p. 54).

Assim, a constituição de um espaço afetivo amplia-se além da cena de realização do ato fotográfico (fotógrafo e fotografado) e estabelece uma topologia em que, somando-se aos

²⁵ Conjunto formado por fotografias do livro *Yanomami* (1998).

dois participantes citados, está presente o espectador. Nessa configuração (fotógrafo, fotografado e espectador), há a determinação de um comprometimento político e ético de Andujar com aquelas pessoas retratadas, na medida em que o respeito, o afeto e a proximidade quanto ao Outro se estendem para a esfera daquele que está diante da imagem fotográfica. Esse tipo de relação entre imagens e olhares opera formas de dissenso e consenso na opinião pública e configura aquilo que experimentamos como *o sensível*, uma vez que “o olhar comprometido de Andujar para a causa Yanomami define a dimensão política de sua arte e mobiliza o espectador a uma leitura crítica do mundo visível” (MAUAD, 2012, p. 124). A figura 3 é composta de imagens de indígenas Yanomami em seu cotidiano que pertencem à seção “A casa”, e não se percebe nelas uma estratégia de representação que aposta no olhar exótico lançado à alteridade. Nesse caso, o contraste entre as zonas mais claras e escuras parece desenhar exatamente uma esfera de acolhimento íntimo na qual a iluminação que toca os corpos assemelha-se a um gesto afetivo, quase como um abraço, sensação reforçada pela maneira relaxada como os indígenas se colocam nas imagens.



Figura 3²⁶

Nesse sentido, pergunto-me: pode a avaliação do entrecruzamento desses olhares ser um caminho proveitoso para se ampliar a percepção sobre a forma como os indivíduos (fotógrafos, fotografados e espectadores) tomam parte no comum a partir das atividades que exercem ou do lugar que ocupam na determinação do *sensível*? O trabalho de Andujar, compreendido como constituidor da possibilidade de emergência de um olhar público para a situação do índio no país no fim do século XX, pode ser lido sob a chave crítica de “partilha do *sensível*” (RANCIÈRE, 2009), revelando no fundamento da política uma estética.

²⁶ Conjunto formado por fotografias do livro *Yanomami* (1998).

2.3 A vulnerabilidade do ser – do contato com o Outro à tradução intercultural

Gonçalves (2016) faz uma análise da série “Sonhos” (1974-2003)²⁷, que possui 18 imagens e está publicada no livro *A vulnerabilidade do ser*, de 2005, uma retrospectiva de parte significativa da carreira de Andujar. Realizando uma leitura que considera os principais fatos biográficos da fotógrafa, a articulista comenta o desenvolvimento artístico de Claudia Andujar à medida que transita entre os países em que viveu e amadureceu. O reconhecimento de uma certa necessidade de expressão interior da artista, bem comum em outros textos²⁸, também está presente nesta análise. Para muitos, Andujar desenvolveu seu trabalho junto aos Yanomami sempre de forma muito consciente, tanto no que se refere à prática fotográfica quanto ao ativismo político.



Figura 4²⁹

Especificamente nessa série, “Sonhos”, há um trabalho de arquivo muito interessante e rico do ponto de vista formal e metodológico, assim como pode ser observado na figura 4. Com fotografias originalmente realizadas em 1974, essa série foi desenvolvida em seu formato final no ano de 2003, recorrendo-se a técnicas de fusão entre as imagens, o que possibilitou a Andujar uma investigação mais aprofundada e estilisticamente criativa a respeito do mundo invisível da cultura Yanomami (nas fotos acima, há uma sobreposição de fotos da floresta e fotos dos

²⁷ “Em 2002, atendendo ao convite do curador Hervé Chandes para integrar mostra na Fundação Cartier, em Paris, Claudia idealiza ainda uma outra concepção para seu arquivo Yanomami: na série intitulada *Sonhos*” (BRANDÃO e MACHADO, 2005, p. 174). Ana Carolina Albuquerque de Moraes informa que “A exposição a que os autores se referem é *Yanomami, l’esprit de la forêt*, em cartaz naquela fundação entre maio e outubro de 2003” (MORAES, 2018, p. 2).

²⁸ Diógenes Moura, por exemplo, compreendendo a prática estética de Andujar – iniciada na sua infância com a escrita de poemas e continuada na sua vida adulta com as fotografias – como um “gesto raro” que se efetiva através das mais diversas técnicas, nos diz que somos levados pela mão por Andujar a um mundo imagético particular, isso ocorrendo “sejam as suas zonas claras ou escuras, sejam elas retrabalhadas com a transparência da cor sobre o preto e o branco, com a invasão de outra luz, com uma outra arquitetura que surge e torna a construção daquela superfície ainda mais profunda; como quem olha o mundo da mesma forma que olhou antes, mas com um outro olhar, de quem se arrisca e sente os ventos do tempo, ou seja, mediante um sistema vindo unicamente do espírito, o olhar de quem sabe que seu alcance não tem fronteiras” (MOURA, 2005, p.38).

²⁹ Conjunto formado por três fotografias da série “Sonhos” (1974-2003).

Yanomami durante seus ritos religiosos). A respeito do trabalho com a técnica fotográfica e a inserção da obra de Andujar no “panorama da fotografia contemporânea”, Álvaro Machado e Eduardo Brandão defendem que a sua obra se distancia “dos territórios da documentação e do naturalismo” e nos dizem que

além de métodos pessoais de preparação para a tomada de imagens durante três estadas em uma aldeia Yanomami em Roraima (entre 1974 e 1977), Claudia criou e explorou, nas duas últimas décadas, e já em ateliê, sistemas de interferência sobre a imagem que lhe permitiram agregar informações ao próprio acervo constituído. Em grande parte inédito, esse conjunto de trabalhos indica que, em vez de sedimentar um estilo “seguro” ou identificável, a artista preferiu mergulhar em intensa pesquisa formal, antecipando, de modo visionário, conceitos e estéticas notados em fotografia apenas a partir de dos anos 80, no contexto da chamada pós-modernidade” (BRANDÃO e MACHADO, 2005, p. 171).

A observação que fazem Brandão e Machado sobre a “intensa pesquisa formal” de Claudia quanto aos procedimentos instrumentais da fotografia e aos aspectos metodológicos no desenvolvimento de suas séries é muito importante porque aponta também para outros projetos além de “Sonhos”. Um exemplo disso é *Marcados*, obra que estou investigando nesta pesquisa.

Diógenes Moura, como curador de fotografia da Pinacoteca do Estado de São Paulo, foi o responsável, junto a Andujar pela escolha das fotografias que fizeram parte da exposição “A vulnerabilidade do ser”, realizada em 2005. No texto que abre o livro homônimo, publicado pela Cosac & Naify em parceria com a Pinacoteca também em 2005, Moura ressalta a busca de Andujar pelo “eterno” e pela “beleza e essência das coisas” e defende que a obra da artista é “para não permitir que o homem acabe” (MOURA, 2005, p. 37). Em sua análise, Moura defende que, embora Andujar tenha nascido na Suíça e morado em outros países em sua juventude, o olhar da fotógrafa não é o de uma estrangeira, já que Claudia utilizou a fotografia desde que chegou ao Brasil para “se comunicar com o país”³⁰, assim “o Brasil viajante aos poucos vai aparecendo no que poderia ser um olhar estrangeiro, mas não é: o país se olha no espelho” (MOURA, 2005, p. 39).

Esta apreciação sobre o “olhar de Andujar” gera uma reflexão bem oportuna no que respeita à “distância” ou à “transparência” do fotógrafo quanto ao mundo representado nas imagens que ele produz. Sendo assim, a relação sujeito-objeto e a “legitimidade” daquilo

³⁰ Em entrevista a Augusto Massi, Eduardo Brandão e Álvaro Machado, publicada em “A vulnerabilidade do ser”, Claudia Andujar nos ajuda a compreender o caráter dessa “comunicação como o país”. Após ter explicado aos entrevistadores como foi sua chegada ao Brasil em 1955, lhes revela o motivo de sua permanência no país, ressaltando o sentimento de acolhida, pois experimentou “aqui uma afinidade que jamais havia sentido em lugar algum após deixar a Transilvânia (vamos chamar assim a região onde passei a infância). Não havia experimentado isso na Suíça, e tampouco na América do Norte. Aqui havia uma qualidade de contato humano que eu desconhecia. Minha ligação não era com o regime político, o clima ou a geografia, mas com a sociabilidade e o calor humano que eu não encontrara antes em parte nenhuma” (MASSI, BRANDÃO, MACHADO, 2005, p. 103).

tornado visível pela forma como a artista enquadra o mundo são questões bastante pertinentes postas pela obra de Andujar. O curador insiste na ação transformadora que a prática fotográfica teve na subjetividade dela, pois a questão do desenvolvimento subjetivo da fotógrafa através de sua prática estética formal é, inclusive, ressaltada por ela em vários momentos de sua carreira, em entrevistas e textos seus nos livros que foram publicados com suas fotos. Por exemplo, em “Os Yanomami na minha vida”, texto de Andujar publicado no livro *Yanomami* (1998), a fotógrafa declara que a sua “relação com os Yanomami, fio condutor da [sua] trajetória de fotógrafa e de vida, é essencialmente afetiva” (ANDUJAR, 1998, p. 11). Partindo desse pontos, permito-me formular mais duas perguntas para organizar a análise que me proponho realizar: 1) que lugar a fotografia ocupa nas trocas simbólicas operadas na relação com a alteridade? e 2) de que forma pode-se falar de uma agência na prática estética?

Santos (2005), também em um ensaio presente no volume *A vulnerabilidade do ser*, produz uma reflexão crítica que coloca Andujar no rol dos fotógrafos do que ele chama de “a época áurea da fotografia norte-americana” (SANTOS, 2005, p. 47). Essa afirmação advém, em grande parte, do fato de Nathan Lyons, então curador da George Eastman House of Photography, ter colocado Andujar, entre outros fotógrafos (em grande parte estadunidenses), na exposição e no livro *Photography in the Twentieth Century*, realizados em 1967. Laymert Garcia dos Santos aponta para uma linhagem de fotógrafos engajados com os temas sociais e defende que com eles Andujar “educou o seu olhar”³¹. Lewis Hine, W. Eugene Smith, Walker Evans, Dorothea Lange, Ernst Haas e Robert Frank estão entre esses fotógrafos e deles Claudia Andujar teria recebido

em primeiro lugar, o rigor no enquadramento, esse senso apuradíssimo que a faz saber, quase que instintivamente, onde e como “recortar” com precisão e propriedade o fluxo do real para dele fazer uma imagem. Aparentemente, isso adviria do “motivo” ou do “objeto” a ser fotografado: os pobres, os trabalhadores, o povo, as minorias, as crianças, em suma, os deserdados da terra – pois todos esses fotógrafos compartilham a decisão de fazê-los emergir de sua existência anônima e obscura e “entrar na imagem”. Pensando bem, no entanto, o que efetivamente ocorre é que cada um deles, à sua maneira, é como que levado a romper com a distância que costuma se instaurar entre o fotógrafo e o fotografado e a comprometer-se. O que, evidentemente, torna a sua atividade engajada, mas no sentido forte do termo, isto é, voltada para a “família

³¹ Claudia Andujar também reconhece a filiação de seu olhar fotográfico na entrevista a Massi, Brandão e Machado. Quando perguntada se podia “nomear fotógrafos que o marcaram seu trabalho”, Andujar responde que sempre fala de “W. Eugene Smith [1918-78] e de outros grandes fotógrafos americanos da escola da Costa oeste. Tenho seus livros e cheguei a conhecer alguns deles, como o próprio Eugene Smith, que me presenteou com algumas de suas fotos. Também tive contato pessoal com Walter Chapell, que organizou uma exposição minha no Museu de Rochester [estado de Nova York] e me encorajou, bem como com os críticos e curadores Beaumont Newhall [1908-93] e Minor White [1908-76], que foram diretores do museu George Eastman House e editores da revista *Aperture*. No Brasil, admiro atualmente o trabalho de Miguel Rio Branco, Rosângela Rennó e Eustáquio Neves, entre outros” (MASSI, BRANDÃO, MACHADO, 2005, p. 124).

humana”, noção forjada por Edward Steichen para nomear a exposição que organizou no museu de Arte Moderna de Nova York em 1955 (SANTOS, 2005, p. 48).

A filiação de Andujar a essa tradição, ocorreria, segundo Santos (2005), tanto do ponto de vista da forma quanto do conteúdo. Desde o enquadramento até os “motivos” ou “objetos” das fotografias, Claudia Andujar faria parte desse grupo de fotógrafos, os quais praticaram uma “fotografia engajada” e souberam, cada um a seu modo, comprometer-se com a ideia de uma “família humana” na representação daqueles que chamou de “deserdados da Terra”. Mais uma vez, é possível observar a ideia de “distância”, mas, nesse caso um rompimento dela.



Figura 5³²

A afirmação de Santos (2005) sobre o engajamento de fotógrafos como Andujar, em seu “sentido forte”, passa, em muito, por essa noção de *distanciamento-aproximação* do fotógrafo. Soma-se à ideia de “transparência” uma ideia de “afeto/humanidade” com a aproximação entre fotógrafo e retratado, uma vez que sob o signo da “vulnerabilidade”, ou melhor dizendo, a partir do entendimento de que muitos indivíduos eram marcados por uma condição de vulnerabilidade – notadamente os Yanomami –, Claudia construiu “o valor de uma vida fotográfica inteira” (SANTOS, 2005, p. 49).

³² No sentido horário, as fotografias são de Robert Frank (“Funeral”, 1955), W. Eugene Smith (“Tomoko Uemura in Her Bath”, 1971), Lewis Hine (s/ título, início do séc. XX), Ernst Haas (“The Cross”, 1966), Dorothea Lange (“Migrant Mother”, 1936) e Walker Evans (“Floyd and Lucille Burroughs”, 1936).

Nas palavras de Santos (2005), os desvalidos – “os pobres, os trabalhadores, o povo, as minorias, as crianças” – são os “objetos” ou “motivos” dessa geração de fotógrafos os quais realizaram “um registro grandioso do povo dos Estados Unidos no século XX” (SANTOS, 2005, p. 48). O crítico coloca em questão algo de suma importância na discussão que estou propondo. A “entrada na imagem”, ou seja, a participação dos “deserdados da Terra” no *complexo visual midiático- artístico* seria o ponto principal dessa filiação de Andujar a esse grupo?

Proponho, então, mais três perguntas norteadoras: 1) se estou investigando neste trabalho o conceito operativo de “subversão do dispositivo fotográfico” como uma forma de ler a multiplicidade de fatores discursivos e não discursivos que convergem para as imagens de Andujar em *Marcados*, essa subversão se daria também, de alguma forma, por essa questão do distanciamento-aproximação entre sujeito e objeto no ato fotográfico? 2) Ou, mais que isso, o indivíduo colocado em frente à câmera por outrem pode deixar de ser “objeto” e tornar-se “sujeito”? 3) Estaria a sua “entrada na imagem”, no complexo visual – formado por instituições de toda sorte, como mídia, museus, universidades etc. – condicionada, desde sua origem, à manutenção do seu *status* de objeto? 4) Até que ponto “a família humana”³³, *leitmotiv* da exposição organizada por Steichen em 1955 não é um conceito encobridor da singularidade e da diferença de cada grupo humano, marcado globalmente por desígnios advindos do avanço do capital, mas localmente atingido por problemáticas muito próprias?

Como vimos, Laymert Garcia dos Santos filia Claudia Andujar a uma tradição de fotógrafos que atuaram, de forma decisiva, na concepção de uma certa “imagem de pobreza” e de grupos minoritários, principalmente nos EUA, no contexto da Grande Depressão dos anos 30, fotógrafos esses que participaram de uma geração dedicada a construir um imaginário dos atingidos pelo efeito da quebra da Bolsa de 1929, notadamente sob a égide da FSA (Farm Security Administration), agência governamental norte-americana durante o governo de Roosevelt.

³³ Roland Barthes, em *Mitologias* (2001), faz uma crítica contundente ao projeto geral da exposição, que se baseia numa ideia de homem como categoria universal, mostrando-se “sentimental” e “moralizante”. O semiólogo francês nos diz que o mito estruturante da exposição “funciona em dois tempos: inicialmente, afirma-se a diferença das morfologias humanas, acentua-se o exotismo, tornam-se manifestas as infinitas variações da espécie, a diversidade das peles, dos crânios e dos costumes, complica-se à vontade a imagem do mundo, à semelhança de uma Babel. Depois, deste pluralismo, extrai-se magicamente uma unidade: o homem nasce, trabalha, ri e morre por toda a parte da mesma maneira; e, se nos seus atos subsiste ainda alguma particularidade étnica, deixa-se entender pelo menos que existe, no fundo de cada um deles, uma natureza idêntica, que a sua diversidade é apenas formal e não desmente a existência de uma matriz comum. (...) Esse mito da ‘condição’ humana repousa sobre uma mistificação muito antiga que consiste sempre em colocar a Natureza no fundo da História” (BARTHES, 2001, pp. 113-114).

Soares (2015), por outro lado, reflete sobre a obra de Andujar no tempo histórico do desenvolvimento de ações governamentais no Brasil para a promoção da integração dos povos indígenas na sociedade brasileira. A autora, no ensaio “Claudia Andujar e José Medeiros – questões em torno de uma imaginária brasileira vinculada à figura do indígena”, defende que Andujar não coadunou com o tipo de imagem fotográfica, muito comum nos meios de comunicação da época, que tinha por objetivo construir uma ideia de “índio civilizado”.

Esse tipo de abordagem simbólica validava as ações do Estado brasileiro quanto à apropriação dos territórios tradicionalmente indígenas tanto pelo governo quanto pela iniciativa privada, através do estabelecimento de um contato que, não raras vezes, teve “consequências incontornáveis, como a dizimação de grande parte dos indígenas em decorrência de surtos epidêmicos de sarampo, coqueluche, gripe, malária entre outros” (SOARES, 2015, p. 95).

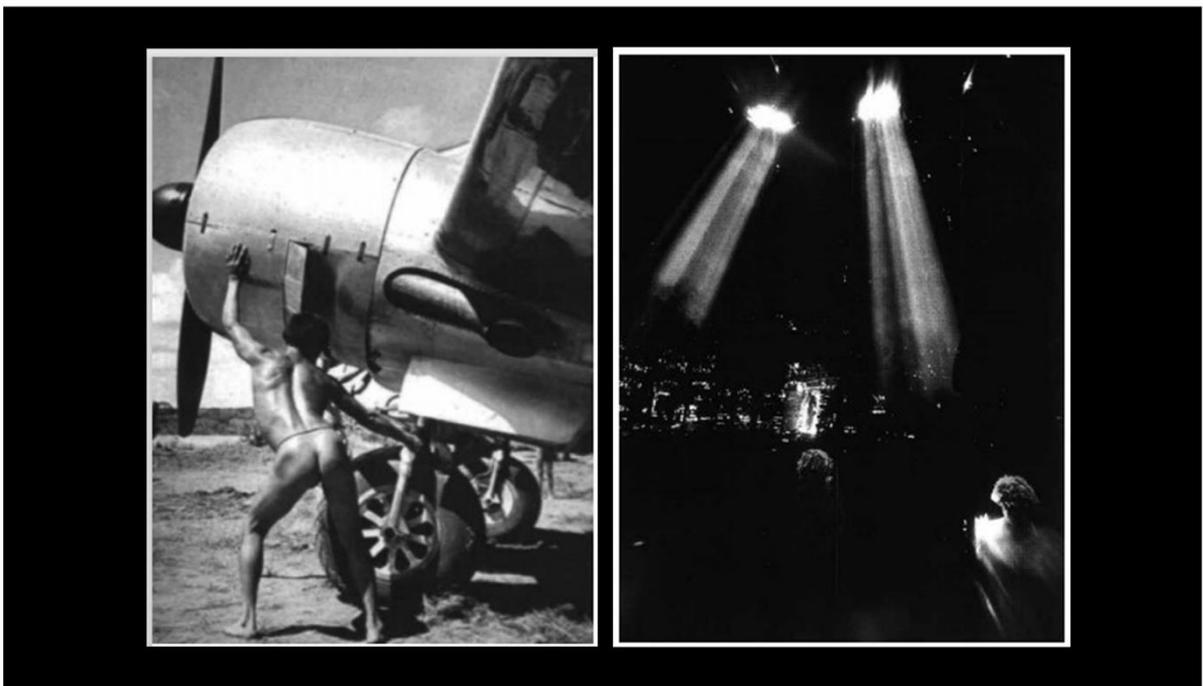


Figura 6³⁴

Para pensar sobre as características estéticas da fotografia de Andujar, a estudiosa realiza uma comparação entre uma imagem da fotógrafa e outra de José Medeiros, responsável pela captação de imagens para uma matéria da revista *O Cruzeiro* sobre uma expedição da Aeronáutica, que fazia parte da Expedição Roncador-Xingu, em 1949. Soares (2015) não

³⁴ À esquerda, fotografia de José Medeiros. À direita, fotografia de Claudia Andujar. As duas imagens estão presentes no artigo de Soares (2015).

defende que Medeiros cria uma imagem do índio exatamente enquadrada no viés da integração dos povos nativos ao tecido social nacional, mesmo que as suas imagens demonstrem “carregar o peso de uma carga simbólica a endossar uma ‘ideia de progresso’, de ‘índio pacificado’, de ‘conquista civilizatória’” (SOARES, 2015, p. 89), mas dá a entender, pela comparação, que Claudia Andujar aborda os índios de forma distinta e mais distante ainda dessa ideia de um “Brasil do futuro”, percepção que se sustenta, do ponto de vista da ensaísta, pela percepção de uma “encenação” (direção do índio fotografado por meio do artifício da “pose”) na fotografia de Medeiros, aspecto ausente na imagem de Andujar considerada no artigo. Finalmente, a articulista defende que Claudia Andujar

opta por construir uma estética a partir da vontade de resgatar algo ainda integrado a um modo de vida muito próprio dos indígenas. Essa atitude não resulta em artifício de idealização, pois a maneira que a imagem é elaborada não se deixa evidenciar como metáfora de um exotismo cuja finalidade se esgota em si mesmo. Ao contrário, aponta para uma consciência sobre todo o processo civilizatório impositivo sofrido pelos indígenas. (SOARES, 2015, p. 95).

Ao ressaltar a consciência de Andujar sobre o processo civilizatório como uma imposição aos indígenas – mais exclusivo do que inclusivo, é importante frisar –, Carolina Soares reconhece indiretamente a idealização como característica da representação dos índios na fotografia brasileira. Na medida em que Andujar não cede a este imaginário, não se compromete com uma tradição de idealização das minorias étnicas e sociais na história da fotografia no Brasil.

Esse entendimento sobre o “exotismo” do outro se estende também ao curador e crítico de arte Paulo Herkenhoff em seu texto “A espessura da luz – fotografia brasileira contemporânea”³⁵. Trata-se de um texto curatorial presente no catálogo da exposição fotográfica de mesmo nome, durante a 46ª Feira do Livro de Frankfurt, em 1994. Junto a outros fotógrafos e artistas³⁶, Claudia Andujar faz parte dessa mostra e é objeto de considerações de Paulo Herkenhoff, curador desse projeto.

No início de seu texto, o crítico defende que “o Brasil tem uma tradição de cultura de crise” (HERKENHOFF, 2005, p. 228) e isso tem relação com o fato de vivermos em um país marcado em seu desenvolvimento histórico por contrastes econômicos e sociais, somados a períodos de intensificação da censura política, o que teria levado “a cultura brasileira à

³⁵ Esse texto foi escrito originalmente em 1994 e republicado em *A vulnerabilidade do ser* de forma parcial.

³⁶ Cildo Meireles, Anna Bella Geiger, José Medeiros, Luiz Braga, Victor Frond, A. Frisch, Pierre Verger, Mário Cravo Neto, Alair Gomes, Hélio Oiticica, Cláudio Edinger, Rosângela Rennó, Antonio Manuel, Paula Trope, Miguel Rio Branco etc. também têm obras expostas nesta exposição.

formulação de estratégias políticas” (HERKENHOFF, 2005, p. 228) e, posteriormente a esses períodos, a uma expansão de “uma atitude de experimentação” (HERKENHOFF, 2005, p. 228). Segundo esse ponto de vista, então, “a fotografia sofre uma dupla tentação frente ao real: o miserabilismo como expressão de uma má-consciência pequeno-burguesa e o exotismo, remanescente das projeções das fantasias europeias medievais de um Paraíso na Terra em pleno século XX” (HERKENHOFF, 2005, p. 228).

Se no texto de Soares é apresentado um diálogo de Claudia Andujar com José Medeiros, no texto de Herkenhoff há uma consideração do trabalho da fotógrafa em um conjunto mais ampliado da produção artística nacional, marcada por uma “política cultural da diferença” (HERKENHOFF, 2005, p. 230), pois “esses fotógrafos vivem a busca incessante da alteridade, da apreensão desse ser incomensurável, o Outro” (HERKENHOFF, 2005, p. 230).

A reflexão de Herkenhoff também coloca algumas questões bastante importantes para a problematização que estou propondo nesse trabalho: 1) a compreensão de que, na tradição da representação do Outro no Brasil, existe uma tensão entre o miserabilismo e o exotismo e 2) a intuição de que a tentativa de expressão desse campo da alteridade de forma mais ética abre um caminho para se pensar sobre a relação entre as imagens fotográficas e o contato entre o *artista-fotógrafo* e o Outro em termos de responsabilidade. O que quero dizer com isso é que a “busca incessante do Outro, em sua incomensurabilidade”, pode e deve ser “mensurada”, pois essa distância é exatamente a da “espessura da luz” (HERKENHOFF, 2005), que atinge tanto o corpo de quem está na frente como o de quem está atrás da câmera; relatar o Outro, portanto, é também relatar a si mesmo.

Especificamente quanto ao trabalho de Andujar, Herkenhoff aponta duas características de aparência contraditória. A primeira delas é a estranheza que causa o fato de “uma fotógrafa tão potente [ter] uma posição tão marcante, de quase desdém, com relação à sua linguagem” (HERKENHOFF, 2005, p. 234)³⁷ e a segunda “o de ser um ato político, de inserção concreta na esfera pública, e realizar-se como um gesto intimista, como uma ação no território da afetividade” (HERKENHOFF, 2005, p. 234). Herkenhoff faz a afirmação sobre o “desdém” a partir de um depoimento da própria artista, do qual ele depreende que Claudia tem uma clara noção “da potência e da impotência da fotografia” (HERKENHOFF, 2005, p. 234), pois seu trabalho efetivo de defesa do território indígena não se reduz à criação de imagens.

³⁷ Essa apreciação sobre a “estranheza” advém do reconhecimento da própria artista de que a ação política de defesa dos direitos dos Yanomami é mais importante que o seu trabalho como fotógrafa: “não tenho mais tempo de fotografar, [...] na verdade faço muito mais que isto, fotografia, que é uma coisa mínima” ou “o que eu tinha a dizer por meio da fotografia sobre os Yanomami, eu coloquei” (em uma nota de rodapé, há a informação de que as citações de Andujar foram conseguidas em uma entrevista em 4/02/1994).

No que concerne à afetividade nas imagens da artista, o crítico tem a sua compreensão calcada numa análise da práxis fotográfica de Andujar tanto em termos dessa ação política quanto em termos formais. Ao mesmo tempo em que Claudia e os membros da CCPY lidam com as mais diferentes forças políticas e econômicas no longo processo de demarcação do Território Yanomami³⁸, a fotografia de Claudia Andujar é caracterizada por uma “poética cortante” e traduz a incessante “entrega de Andujar aos Yanomami”. Ao observar os elementos plástico-formais das fotografias de Andujar reunidas no contexto da mostra “A espessura da luz – fotografia brasileira contemporânea” e relacioná-los à imaterialidade de aspectos da cultura indígena, como os rituais de transe xamânico, Paulo Herkenhoff defende que

em algumas fotografias Andujar trabalha o espaço da maloca comunal, fazendo a consideração de seu papel cosmogônico de síntese do universo. A iluminação física, natural e artificial, desenvolve um sentido espiritual. A luz da fotografia de Andujar ora é uma aparição reveladora dos movimentos do *xapuri* ou *xabori*, ora parece uma “catedral”. O tema do xamanismo funde-se com a instância da produção de linguagem. Para captar o sentido da alucinação o movimento da câmera deixa um rastro de luz, como se integrasse o ritmo xamanístico. A longa exposição capta faixas de luz que emanam do teto da maloca e atravessam a imagem. Esses pontos de luz, estourados na imagem, correlacionam-se com a própria arquitetura circular da maloca, cuja abertura no teto é o espaço de conexões com o cosmo (daí a instalação das fotografias de Andujar num espaço semicircular). Aquela luz, que por ali penetra, é intensamente trabalhada por Andujar. Conservando sua dimensão humana, a maloca torna-se, então, um espaço grandioso, construído por uma estrutura de fachos de luz provindos do teto, dali onde a terra se comunica com os céus (HERKENHOFF, 2005, p. 236).

Destaca-se nesse excerto a percepção de uma “troca” entre culturas; a forma como Andujar registra formalmente a luz (no jogo entre técnica e semiótica) revela uma tentativa de *traduzir* aspectos da cultura Yanomami para a cultura do Ocidente. Ou seja, Claudia Andujar diz da cultura Yanomami na medida em que mobiliza a técnica (operação do aparelho) e a linguagem (código semiótico) para estabelecer o *sentido* de sua aproximação.

A materialidade da linguagem é evidenciada quando o imaterial do ritual indígena encontra uma figuração no manuseio da máquina fotográfica, que fixa uma imagem particularmente marcada por certos elementos formais, como a longa exposição e os rastros de luz. Isso pode ser observado nas imagens abaixo, detalhes de fotografias do livro *Yanomami*. Nelas, a luz ganha um *status* muito próximo daquele dos materiais originais da casa comunitária. Entre os troncos, os galhos e a palha, os feixes luminosos compõem a estrutura do

³⁸ Entre a criação da CCPY (em 1978) e a demarcação definitiva da Terra Indígena Yanomami (1991), transcorreram quase 15 anos. conf. <http://www.proyanomami.org.br/v0904/index.asp?pag=htm&url=http://www.proyanomami.org.br/quem.htm>

*shabono*³⁹, e, com isso, há uma fusão de *realidade* e *suprarealidade*. Na imagem fotográfica, as dimensões do *real* e do *irreal* tornam-se equivalentes e complementares. Mais uma vez na foto da criança, agora mais aproximada, percebe-se como os reflexos de luz em seu corpo fazem com que haja uma dupla contaminação entre o claro e o escuro de forma suave e cintilante, conferindo à massa corpórea a evanescência do limite entre o *tangível* e o *intangível*.



Figura 7⁴⁰

O caráter material da linguagem é tão forte que as faixas de luz *atravessam* a maloca e a imagem e determinam, inclusive, a concepção expográfica dessas fotografias na mostra, em arquitetura semicircular. O espaço da “casa ancestral dos índios” é traduzido através da luz na imagem e pode ser percebido pelo espectador na exposição não como metáfora, mas como metonímia, pois as imagens “não querem dizer”, as imagens – da forma como foram dispostas – “são” uma experiência espacial, criando não uma zona de equivalência, mas de contiguidade, adjacência. A experiência xamânica não é metaforizada, mas atualizada em outros termos, em um espaço de *tradução entre as culturas*.

A “especialização” dessa tradução intercultural – verificada na fotografia entre documento e arte de Andujar – também deve ser lida sob a noção de “subversão do dispositivo fotográfico” da maneira como passo a compreendê-la e estruturá-la. Se o *dispositivo*, na perspectiva de Michel Foucault é uma espécie de *nó* de elementos discursivos e não discursivos, a prática de sua subversão trata da operação desses elementos levados a uma espécie de zona fronteira. A tentativa de tradução dos ritos ancestrais do povo Yanomami realizada por Andujar, ao mesmo tempo que capta algo de sua imaterialidade, revela ainda a materialidade

³⁹ “Os Yanomami vivem em grandes casas comunais circulares chamadas de “yanos” ou “shabonos”. Algumas podem acomodar até 400 pessoas. A área central é utilizada para atividades tais como rituais, festas e jogos.” (Fonte: <https://survivalbrasil.org/povos/yanomami>).

⁴⁰ Detalhes de fotografias do livro *Yanomami* (1998).

dos códigos e das técnicas da fotografia, fruto de um conjunto de elementos sociais, políticos e econômicos do Ocidente, elementos esses que configuram e são configurados por uma epistemologia, um modo de pensar o mundo e fazer o mundo. Trata-se, enfim, de um lugar de negociação da representação da alteridade que se inscreve na discussão proposta por Homi Bhabha no seu já clássico *O local da cultura* (1998) sob o conceito de “entre-lugares” da cultura, justamente “aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais” (BHABHA, 1998, p. 20). Então, ao perceber a obra fotográfica e a prática ativista de Andujar tensionadas por aspectos como *continuidade-descontinuidade* da tradição da fotografia documental (expandindo-se ao domínio da arte) e aproximação do Outro (ultrapassando o desígnio etnográfico), pergunto-me se é possível ler essa obra como prática de vida que estaria nesse “entre-lugar” proposto pelo *scholar* indo-britânico⁴¹.

Ampliando as proposições de Herkenhoff sobre a técnica aplicada por Andujar na constituição de uma imagética muito singular no seu encontro com os Yanomami (zona de fronteira e intercâmbio cultural), pode-se perceber que esses *novos signos* atuam na definição de uma ideia de sociedade na qual o índio possa ocupar um outro lugar, distinto daquele historicamente determinado a ele e construído, inclusive, através de sua representação, seja pelos colonizadores, seja pelos governantes do Estado brasileiro moderno. Dito de outro modo, as *estratégias de representação* elaboradas por Andujar correspondem a *modos de subjetivação* tanto do fotógrafo quanto do retratado que parecem fugir àqueles característicos de parte significativa da história da representação dos povos indígenas no Brasil.

O tensionamento na fotografia de Andujar entre o caráter documental e o caráter expressivo, quanto à representação da alteridade, é explorado mais pormenorizadamente por Moraes (2014). O ensaísta interpreta o trabalho fotográfico de Claudia Andujar sob o signo da *ruptura*, resumindo seu posicionamento com o conceito de “poética do (in)visível”. Aquele espaço de criação poética-imagética que, em Herkenhoff, foi denominado como *a espessura da luz*, é investigado por Rafael Moraes a partir do jogo entre visível e invisível presente nas fotografias do povo Yanomami realizadas por Andujar, como pode ser observado no conjunto abaixo, no qual, com a utilização de expedientes técnicos, a imagem torna-se um amálgama do indivíduo e do seu entorno.

⁴¹ Na Seção 5, essa reflexão será desenvolvida em uma comparação do trabalho de Claudia Andujar com o de Marc Garanger.

Figura 8⁴²

Rafael Moraes começa o seu artigo fazendo considerações sobre a fotografia documental no que diz respeito ao seu início nos primeiros anos do século XX e ao seu posterior desenvolvimento em meados da década de 1950. Ele aponta a gradual mudança dos critérios de *objetividade, transparência e imparcialidade* do documento fotográfico e desenvolve a ideia de uma ruptura desses pressupostos na medida em que os fotógrafos documentais (*concerned photographers*)⁴³ passaram a considerar – além do caráter informativo da fotografia com o objetivo de transformação social – a aposta na sugestão da interpretação pelo espectador e o aprofundamento na investigação estética com a exploração de uma linguagem pessoal, características de uma abordagem mais autoral do fotográfico.

Nesse momento histórico, segundo o autor, há um questionamento das bases da fotografia documental, da qual um dos expoentes seria Robert Frank, com o livro *The Americans*, de 1959. Moraes (2014) defende, assim, que a fotografia de Claudia Andujar – em especial aquela realizada na década de 1970 junto ao povo Yanomami, depois de sua saída do fotojornalismo institucional⁴⁴ – é fruto de uma “mescla” entre a *fotografia documental clássica* e o *moderno documentário fotográfico*, juízo embasado no entendimento de Rouillé (2009) sobre a “fotografia-documento” e a “fotografia-expressão”.

A análise realizada por Moraes (2014) me ajuda na determinação de um ponto muito importante da minha pesquisa, pois a ideia de *ruptura* vai ser aprofundada no curso dessa dissertação sob o conceito de *subversão*. O leitor deve estar percebendo que, até o momento, os ensaios e os artigos apresentados não são especificamente voltados à análise das fotografias do fotolivro *Marcados* (2009), sendo, de forma predominante, sobre trabalhos anteriores, como a série “Sonhos” (1974-2003) ou o livro *Yanomami* (1998).

⁴² Conjunto composto por fotografias do livro *Yanomami* (1998).

⁴³ Fotógrafos que acreditavam na prática de uma fotografia engajada e testemunhal.

⁴⁴ Entre vários veículos midiáticos para quem Claudia Andujar prestou serviços, destaca-se a revista *Realidade*. Inclusive, o seu primeiro contato com os Yanomami deu-se por ocasião de uma matéria que Claudia realizou em 1971 e lhe garantiu a capa da edição com a foto de uma criança dessa etnia.

No início da minha pesquisa, ao comparar as imagens fotográficas dos Yanomami realizadas por Andujar durante as décadas de 1970 e 1980, percebi, ainda sem possuir uma consciência mais aprofundada sobre as relações sociais e subjetivas de produção desse material, uma mudança drástica na forma como Andujar representou os indivíduos dessa etnia, o que me levou a pensar sobre o conceito de *subversão do dispositivo fotográfico* para conseguir interpretar essa mudança estética e reunir todo um conjunto de textos e conceitos que possibilitariam a descrição, a análise e o julgamento de um recorte de pesquisa. Pergunto-me, então, se a subversão do dispositivo fotográfico na obra de Andujar teria um início anterior ao que eu imaginava, uma vez que a sua prática fotográfica é marcada pela ideia de uma ruptura na representação da alteridade, talvez desde o primeiro contato com os Yanomami? Sendo assim, neste momento, posso afirmar que a simples ideia de mudança ocorrida na fotografia documental em termos de um avanço do autoral (expressão) sobre o informativo (conteúdo) não resolve totalmente a minha inquietação quanto às diferenças que observei nas imagens de *Marcados* com relação a outros conjuntos de imagens de Andujar.

O artigo de Moraes (2014) ainda fornece outros elementos com os quais é possível pensar os limites de atuação do fotógrafo na cena retratada. Mais acima, tratei de um aspecto que julgo essencial nessa atuação: a ideia de “traduzibilidade de culturas”. Tanto na análise de Moraes (2014) quanto na de Herkenhoff (2005) e outros críticos⁴⁵, percebo que “invisível” – significativo utilizado para resumir os elementos imateriais da cultura Yanomami – é um ponto de convergência entre a epistemologia ocidental e, se por agora posso chamar assim, a epistemologia indígena⁴⁶. O mundo de Andujar e o mundo dos Yanomami se encontram na tentativa da fotógrafa “representar” o invisível justamente através de um meio técnico – um aparelho, segundo Vilém Flusser (2011) – desenvolvido para “dar a ver”. Apesar da aparência paradoxal, o encontro entre a técnica e a magia, no contato intercultural, sustenta-se em sua dimensão imagética. Fernando de Tacca, buscando na cintilância dos *xapiri* e na imagem fotográfica uma interseção, defende que as

fotografias de Andujar nos permitem experimentar o invisível, em que a luz fotográfica encontra a luz cintilante dos espíritos. Os feiticeiros evocam o

⁴⁵ Thyago Nogueira, comentando o gradual envolvimento de Andujar com os Yanomami, entre os anos de 1974 e 1976, e o resultado disso em suas fotografias, diz que “Andujar aprofundava-se na cultura Yanomami e começava a produzir outro tipo de imagem, em que o cotidiano não era apenas o ponto de partida de uma composição plástica, mas a origem de uma interpretação visual e profundamente original dessa cultura, transcendendo a realidade ao representar elementos invisíveis” (NOGUERIA, 2019, p. 194).

⁴⁶ Eduardo Viveiros de Castro (2018), em *Metafísicas canibais*, desenvolve uma reflexão fundamental para pensar esse campo da mediação entre o eu-ocidental e o outro-ameríndio com o conceito de *perspectivismo ameríndio*, partindo da suposição de uma divergência entre “os regimes ontológicos ameríndios” e “os mais difundidos no Ocidente” (p. 36).

sobrenatural, ao passo que a fotógrafa evoca a nova magia da imagem técnica anunciada por Flusser. O referente não é aderido à imagem fotográfica pelo fato de ser uma construção simbólica; perde sua carga mítica original descontextualizando o evento religioso, para transformar-se em outra magia, uma magia contemporânea que não propõe modificar o mundo e sim nossos conceitos sobre ele, o que Flusser denomina magia de segunda ordem (TACCA, 2011, p.217).

A equivalência entre o xamã Yanomami e a fotógrafa Claudia Andujar apontada por Tacca causa, na minha opinião, o que Thyago Nogueira (2015) chama de “vertigem da imagem”, resultado de todo um processo de manipulação do instrumental fotográfico, aperfeiçoado por Claudia em um momento anterior⁴⁷. Um relato da própria artista, presente em Mauad (2012), ajuda a dimensionar esse espaço de troca entre culturas e a mediação da tecnologia nesse processo. Especificamente falando da forma como a série “Sonhos” (1974-2003) foi desenvolvida, Claudia Andujar diz que

a série de superposições nasceram (*sic*) por causa disso. Não é que eu vi outras superposições no trabalho de outras pessoas. As superposições que eu chamo de sonhos, sonhos, são os sonhos dos xamãs. Eles chamam isso de sonhos, de viagens. Eles dão esse nome para isso, não as minhas fotos, o estado de ser deles. Isso acontece quando eles entram em contato com os espíritos. [...] Eu sempre faço questão de colocar a questão da luminosidade, porque faz parte das crenças deles [...] Eu diria, eu uso a tecnologia nossa, ocidental, isso sim. Mas tentando manipular as coisas com o que eu conheço da tecnologia ocidental. Mas entrando no universo deles. [...] Mas, o que me dá uma certa satisfação é que quando eu mostro esse trabalho aos Yanomami eles percebem isso. Eles fazem o que faziam com os desenhos, ele vê essa imagem com toda essa invasão de luz e ele começa a contar a sua história. Um dia eu tinha esse trabalho *Sonhos* na Galeria Vermelho exposto e o Davi [Kopenawa] estava lá, estava em São Paulo e eu levei ele lá. Ele começou a falar, explicar o que eram aquelas fotos para mim, para quem estava lá. Eu estava lá, tinha uma pessoa da galeria e ele falou: “agora eu vou explicar para vocês o que vocês estão vendo”. As pessoas ficaram com a boca aberta: “mas como? Quem tem que explicar isso é a Cláudia, como que você sabe”. “Ah, porque eu sei, eu sei mais do que ela.”. Ele não falou isso. Mas ele falou: “Eu sei o que é isso.”. Claro, não tenho dúvida, eu não sei tudo. De jeito nenhum. Eu tentei enxergar o que eu entendi (ANDUJAR apud MAUAD, 2012, p. 139).

Se mais tarde defenderei que a *subversão do dispositivo fotográfico* deve-se, em grande parte, a uma operação de Andujar de elementos formais nas fotografias de *Marcados*, não posso deixar de reconhecer que, antes disso, nas fotografias de *Yanomami* (1998) e na série “Sonhos” (1974-2003), já se torna evidente que a fotógrafa lança mão de artifícios formais para criar, ou

⁴⁷ “Andujar desenvolveu formas distintas para registrar cada rito das festas *reahu*, usando recursos fotográficos elementares. (...) Com a múltipla exposição num mesmo fotograma, conseguiu sobrepor e multiplicar elementos, reforçando o ritmo repetitivo e o clima fantasmagórico dos rituais. A baixa velocidade transformou movimentos rápidos em borrões, construindo amálgamas coletivos e espectros visuais. (...) a agitação da câmera durante o clique e o uso combinado de *flash* e baixa velocidade transformaram pontos de luz em feixes iluminados” (NOGUEIRA, 2019, p. 197).

fabricar, uma imagem⁴⁸. Tanto é que Rafael Moraes, ao comentar imagens do livro *Yanomami*, informa que Andujar “ignora a clássica representação objetiva do modelo documental paradigmático do começo do século XX” (MORAES, 2014, p. 66), pois, por exemplo, utiliza vaselina líquida nas lentes, produzindo *borramentos* na *realidade*, para gerar um efeito de suavização das bordas das imagens fotográficas com o objetivo de traduzir um espaço de convivência íntima, entre o real e o onírico, com as pessoas retratadas ou

os efeitos criados por Claudia Andujar em ‘O invisível’, nos quais a fotógrafa utiliza as luzes oriundas de lâmpadas colocadas por ela mesma dentro da maloca comunitária a fim de simbolizar, dessa vez, os espíritos invocados pelos xamãs durante os rituais (MORAES, 2014, p. 68).

Entendo que o escopo da análise de Rafael Moraes seja o da crítica das fotografias de Andujar, principalmente, no que respeita a seus aspectos formais, considerando não somente o engajamento da fotógrafa, mas a leitura de sua obra na chave da “ruptura” do documental clássico em favor de um caráter precursor no âmbito das artes visuais. Acredito, porém, que, ao falar sobre essa “tradução” dos ritos através de imagens fotográficas e afirmar que “Claudia Andujar procurou conhecer a cultura Yanomami e, mais uma vez, soube transpô-la para as suas fotografias, cujos significados estão simbolicamente expressos em suas superfícies” (MORAES, 2014, p. 68), o articulista aposta em uma leitura que não problematiza o caráter assimétrico das culturas ocidental e indígena, sendo necessário, portanto, reconhecer que, antes de ser um retrato fidedigno – ou quase isso – da cultura de um Outro, talvez as imagens de Andujar advenham de uma subversão das condições do visível na nossa própria cultura. A análise da operação de *subversão do dispositivo fotográfico* passa, portanto, por uma reflexão sobre o fotógrafo como operador do aparelho⁴⁹, sobre aquilo especificamente que se relaciona com a programação desse aparelho e a elaboração das imagens técnicas na cultura ocidental e a materialidade daquilo e que é dado a ver pela fotografia.

O ato fotográfico no contexto da convivência de Claudia Andujar com os Yanomami, da forma como estou delineando, através das problematizações de um considerável número de estudiosos e das palavras da própria artista, pode ser compreendido como uma ação em que há

⁴⁸ O processo criativo de Andujar é ressaltado em vários textos críticos, seja quanto à captação das imagens, seja quanto ao trabalho posterior com o seu arquivo. Dois exemplos do último estão no já citado texto de Herkenhoff (2005) e em Moraes (2018), que, analisando o processo de referenciação no desenvolvimento da série *Sonhos*, na qual novas imagens são geradas a partir de imagens anteriores, diz que “as novas imagens ainda se remetem aos Yanomami em seu habitat natural, mas também, e cada vez mais, parecem remeter-se a elas próprias enquanto imagens. Parecem amplificar a percepção de sua materialidade, de seus artifícios formais, de seu caráter de construção ficcional a partir de dados da realidade exterior” (MORAES, 2018, p. 2).

⁴⁹ Na Seção 4, será desenvolvida uma reflexão sobre a relação entre prática fotográfica e liberdade, partindo-se de Flusser (2011).

uma zona de troca simbólica. Não se trata, portanto, simplesmente, de uma fotógrafa que impõe sua câmera como mecanismo produtor de *imagens-verdades* sobre os índios, numa perspectiva positivista, para sua a circulação na mídia com o objetivo de informar o público “civilizado” sobre a situação de povos exóticos.

Diferentemente disso, a investigação formal desenvolvida por Claudia Andujar, no sentido de investigação de sua própria subjetividade, como tantas vezes ressaltado por ela em entrevistas, configura um espaço para se refletir sobre como a convivência intensa com os índios a fez produzir as imagens que produziu. Quando, anteriormente, com a ajuda de estudiosos da cultura visual, reconheci nas fotos de Andujar um caráter de agência, pois a artista demonstra em sua trajetória a consciência sobre uma série de decisões estético-formais, percebi que ela também foi atingida pelo imaginário indígena. A ideia de *tradução-traduzibilidade* das diferenças culturais trata exatamente disso. Na imagem de Andujar, resultado desse afetar e ser afetado, há a mobilização de elementos semióticos que, na relação assimétrica entre os mundos daquele que olha e daquele que é olhado, atualizam esse estado de presença dos envolvidos no ato fotográfico.

A articulação dessa minha reflexão partiu principalmente das provocações presentes no artigo “Claudia Andujar e Marcello Tessara: o transe Yanomami na fotografia e no cinema” (2018), de Ana Carolina Albuquerque de Moraes. Explorando duas fotos também da série “Sonhos”, Moraes (2018) investiga como a fotografia e o cinema, formas de expressão com um lastro físico-químico, são utilizados para “abordar conteúdos tão insólitos e imateriais quanto as sensações e visões decorrentes do consumo de alucinógenos em rituais indígenas” (MORAES, 2018, p. 1). Mobilizando relatos de Davi Kopenawa⁵⁰ e análises de Viveiros de Castro (2006) sobre a “ontologia dos espíritos na Amazônia indígena”, Moraes chega à conclusão de que a noção de imagem, da forma como os Yanomami compreendem os *xapiri*⁵¹,

difere bastante daquela a que estamos acostumados: algo visível, para ser visto. Como bem explica Viveiros de Castro (Op. cit., p.325), a noção de imagem para os Yanomami está intimamente ligada à de *xapiri*: estes são imagens, porém, por um lado, não se parecem com os corpos materiais a que se referem e, por outro, não são visíveis ao olho humano comum. São, portanto, imagens não-icônicas e não-visíveis.

⁵⁰ Os relatos de Kopenawa foram retirados do livro *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami* (2015), escrito em parceria com o antropólogo francês Bruce Albert, que recolheu, “um conjunto de falas, narrativas e conversas, gravadas em yanomami, em geral sem roteiro, ao longo de mais de dez anos, a respeito de sua vida, de seu saber xamânico e de sua experiência do mundo dos brancos” (ALBERT, In: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.49, apud MORAES, 2018, p. 3).

⁵¹ Segundo Kopenawa, “os *xapiri* são as imagens dos ancestrais animais *yaori* que se transformaram no primeiro tempo. É esse o seu verdadeiro nome. Vocês os chamam de ‘espíritos’ mas são outros. Vieram à existência quando a floresta ainda era jovem. Os nossos antigos xamãs os faziam dançar desde sempre e, como eles, nós continuamos até hoje” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 111).

(...) Tais imagens, portanto, não seriam investidas de iconicidade: sua relação com o referente seria, antes, indicial, pois carregariam consigo uma gama de afetos característicos daquele ser, sem, no entanto, parecer-se com ele (MORAES, 2018, p. 6).

As imagens fotográficas de Andujar colocam em perspectiva outros sistemas de visibilidade na medida em que aquilo a que se referem parece ser, em última instância, não simplesmente um índio Yanomami, mas a relação daquele indivíduo com seu sistema de crenças apoiado no invisível.



Figura 9⁵²

Por meio de elementos icônicos – cores, formas, dimensões etc. –, a fotógrafa busca dar substância visual aos rituais xamânicos Yanomami, o que pode ser observado na figura 9. Na foto da esquerda, da série “Sonhos”, percebe-se o trabalho com o arquivo que relatei mais acima. Claudia Andujar realizou, num primeiro momento, a fotografia da direita, em meados dos anos 1970, e cerca de 30 anos depois, utilizando técnicas de fusão, produziu uma nova imagem, acrescentando camadas de significação e aprofundando toda a sua discussão sobre o invisível na cultura Yanomami. É interessante perceber que a imagem fotográfica, muito além de ser um artefato que simplesmente representa a alteridade, é um lugar no qual há uma investigação sobre essa dimensão ou mesmo a sua produção. Ou seja, em vez de ser somente uma *imagem-representacional*, é uma *imagem-conhecimento* – circulam nela fluxos do interior para o exterior e em sentido contrário –, não somente sendo vista, mas construindo o olhar, já que, como afirma Viveiros de Castro:

⁵² Conjunto composto por duas fotografias de Claudia Andujar. À esquerda, uma imagem da série “Sonhos” (1974-2003); à direita, uma imagem do livro *Yanomami* (1998).

o que define uma 'imagem' é sua visibilidade eminente: uma imagem é algo -para-ser-visto, é o correlativo objetivo necessário de um olhar, uma exterioridade que se põe como alvo da mirada intencional; mas os xapiripê são imagens interiores, 'moldes internos', inacessíveis ao exercício empírico da visão. Eles são o objeto, poder-se-ia dizer, de um exercício superior ou transcendental desta faculdade: imagens que seriam então como a condição daquilo de que são imagem; imagens ativas, índices que nos interpretam antes que os interpretemos; enigmáticas imagens que devem nos ver para que possamos vê-las. (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 325 apud MORAES, 2018, p. 6).

Considerando esse deslocamento dos critérios de visibilidade sob a rubrica das diferenças culturais e repensando o sistema de referência visual a partir de elementos não-icônicos e sim indiciais, posso perceber melhor uma característica que avalio como fundamental para a minha análise da série *Marcados*. Quando Claudia Andujar decide retratar os Yanomami com placas numéricas e produz uma imagem aparentada formalmente a outras em que minorias foram massacradas por sistemas totalitários, ela produz uma crítica à imagem fotográfica naquilo que a sustenta, todo um sistema de referência visual apoiado em um poder de vida e morte sobre os indivíduos, dialetizando a imagem fotográfica como elemento de um sistema não só representacional, mas produtor das instâncias do Mesmo e do Outro, do Idêntico e do Diferente.

2.4 *Marcados* – da ambiguidade da imagem fotográfica à rearticulação da ideia de tradição

O fotolivro *Marcados* (2009), do qual fazem parte as imagens abaixo, é composto por séries de retratos de indígenas Yanomami realizados entre os anos de 1981 e 1984, no contexto da atuação de Claudia Andujar, com uma pequena equipe, para vacinar esses indivíduos, desassistidos pelo Estado brasileiro⁵³. Diagramado de maneira a ressaltar as fotografias, as imagens se sucedem, quase sem intervalos, alocadas em páginas de um preto abissal, que lhes serve, portanto, de moldura ao mesmo tempo que reforça um certo sentido de espaço comum no qual elas habitam.

⁵³ Mais informações sobre o projeto de saúde e o contexto de produção das fotos de *Marcados* serão trazidas na próxima seção.

Figura 10⁵⁴

Página após página, aparecem crianças, jovens, adultos e idosos Yanomami, revelando ao observador diferentes graus de contato entre os brancos e os índios no extremo noroeste do país. Além de um documento histórico desse processo de contato, as imagens presentes no livro, desdobramento de uma exposição anterior⁵⁵, abrem-se a uma multiplicidade de questões estéticas, políticas e antropológicas. Completando o projeto do fotolivro, há três textos: “Circunstâncias”, “Roteiro das visitas” (de autoria de Claudia Andujar) e “O último círculo” (de Stella Senra).

“Circunstâncias” trata-se de uma introdução às séries de retratos. Um texto extremamente curto, pretende-se como uma “justificativa” autobiográfica que localiza o projeto de *Marcados* na história de vida de Andujar, criando uma equivalência entre tempos. Organizado em três pequenas seções (“1944”, “1980” e “2008”), articula, assim, um plano pluritemporal no qual as imagens do fotolivro surgem. Em “1944”, Andujar conta que, ainda criança, encontrou-se pela primeira vez com os “marcados para morrer” (ANDUJAR, 2009, p. 4). Tendo perdido seu pai, outros familiares e Gyuri (seu primeiro amor) nos campos de concentração nazistas, ela revela que a experiência de ter visto essas pessoas marcadas “com a estrela de Davi, visível, amarela, costurada na roupa, na altura do peito” (ANDUJAR, 2009, p. 4) lhe causou forte impressão. O trauma de infância é rearticulado em sua vida adulta sob a forma de imagens, resultado de seu ativismo junto aos indígenas. Em “1980”, Claudia explica

⁵⁴ Conjunto de imagens contendo excertos do fotolivro *Marcados* (2009). A montagem feita por mim obedece à diagramação original do livro.

⁵⁵ Para mais detalhes sobre esse ponto, vide o artigo de Daniela Nery Bracchi e Paula Soares “O projeto Marcados, de Claudia Andujar: uma discussão sobre práticas e gêneros fotográficos”, de 2019.

as condições de produção dos retratos de *Marcados* e esclarece que, apesar da possível convergência da estrela de Davi dos “marcados para morrer” e das placas com números utilizadas pelos Yanomami em *Marcados*, “não se trata de justificar a marca colocada em seu peito, mas de explicitar que ela se refere a um terreno sensível, ambíguo, que pode causar constrangimento e dor” (ANDUJAR, 2009, p. 5). A forma como esse texto apresenta o fotolivro, mesmo que alerte sobre o cuidado com reduções interpretativas, anuncia uma possível articulação de sentido dessas imagens. Entre o plano objetivo da luta pela manutenção da saúde dos Yanomami (bem como da demarcação legal de seus territórios) e o plano subjetivo das motivações pessoais, surge o caráter movediço e movente das imagens fotográficas, *marcadas* elas mesmas por profundas ambiguidades e tensões.

Stella Senra, em “O último círculo”⁵⁶, capta e amplia o entendimento dessa *ambiguidade* e a aponta como elemento fundamental na obra de Andujar, pois diz que “*Marcados* retoma, de forma mais veemente do que nunca, uma questão central no trabalho da fotógrafa: as consequências desastrosas do contato, focalizando de modo arrojado a ambiguidade que permeia as relações entre brancos e índios” (SENRA, 2009, p. 128). Se, nos demais trabalhos que tenho analisado, o contato entre Claudia e os Yanomami resultou em imagens passíveis de serem lidas a partir de uma *poética do afeto*, os retratos presentes em *Marcados*, numa apreciação inicial, parecem ser caracterizados, sobretudo, por uma *aspereza*, que se contrapõe frontalmente a esse *afeto*, caracterizado, como vimos, pela intimidade que sobressai às imagens. Eu creio que esse sentido de aspereza se forja a partir de algumas questões principalmente relacionadas mais à forma do que ao conteúdo do processo de aproximação entre Claudia e os índios para a produção dessas imagens.

A análise de Senra (2009) me ajudou a equalizar o meu sentimento inicial de incômodo com as imagens presentes em *Marcados* e dimensionar uma crítica possível a respeito delas. A autora apresenta uma série de elementos com os quais propõe entendimentos que permitem uma avaliação dos aspectos propriamente plásticos presentes nas fotografias desse livro e que se desdobram numa crítica ao poder. Logo no início de seu texto, ela reconhece o choque causado pelos retratos de índios Yanomami com placas numéricas penduradas em seus corpos, uma vez que

⁵⁶ O título de seu ensaio é tomado de empréstimo a Pierre Clastres, que, no “O último círculo”, narra sua convivência com grupos Yanomami no sul da Venezuela, em meados da década de 1970, junto a Jacques Lizot, antropólogo francês. Senra capta e amplia na sua reflexão sobre *Marcados* a ideia de Clastres (2014) de que os Yanomami são uma espécie de última fronteira da liberdade e estariam sendo destruídos pelo contato com o branco.

as imagens de homens, mulheres e crianças indígenas portando docilmente números que provavelmente nem sequer conhecem provocam, à primeira vista, mais que estranhamento, um choque: choque diante do que aparenta ser uma intervenção programada pelo branco, contra uma população inocente, tanto dos objetivos quanto das consequências de tal marcação. [...] Como se sabe, a marca sobre o corpo se prestou, ao longo da história, ao controle das populações por um poder dominante. Ela foi e continua sendo usada todas as vezes que os corpos são objetivados pelo poder (SENRA, 2009, p. 128).

Stella Senra, pensando sobre a *marca*, destaca aí um aspecto essencial para uma análise crítica desse projeto. Ela nos fala sobre uma *aparente objetivação-objetificação* dos corpos dos Yanomami pelo poder. Essa *aparência* é exatamente aquilo que corresponde, no plano do visível, à conjunção de elementos plásticos na imagem fotográfica, ou seja, àquilo que comumente entendemos como *representação*. É importante notar, no caso de *Marcados* (2009), que não se trata da representação do índio propriamente dito, mas muito provavelmente do próprio sistema visual através do qual, ao longo da história, (i)numeráveis corpos são marcados e fotografados com o objetivo de lhes assegurar um lugar numa lógica de identificação como objetos de conhecimento e controle biopolítico.

Disso, depreendo que Andujar – e é bom lembrar o quanto a fotógrafa, ao longo de sua carreira, tem explorado os elementos constituintes e mecanismos geradores da imagem fotográfica –, ao posicionar os índios com placas numéricas em frente à câmera, nos faz olhar não apenas para esses indivíduos como *um Outro*, mas como *o Outro* que nós criamos. O conceito benjaminiano de “imagem dialética”, assim como foi entendido por Didi-Huberman (2010), será muito útil para investigar esse aspecto preponderante das imagens de *Marcados*, uma vez que as imagens de Andujar nesse projeto parecem *pensar* outras imagens, possibilitando uma compreensão da tradição fotográfica de forma não linear ou puramente cronológica⁵⁷.

Um outro aspecto formal ressaltado por Senra é a “pose”. Nesta seção de seu texto, a autora articula três ideias que me ajudaram a determinar a minha própria reflexão sobre os retratos de *Marcados*, a saber: “Dispositivo fotográfico” (SENRA, 2009, p. 135), “economia de olhares” (SENRA, 2009, p. 136) e “aquisição de um rosto” (SENRA, 2009, p. 138). O entendimento da autora sobre este trabalho de Andujar insiste no caráter biopolítico das marcações dos corpos no contexto de sistemas visuais desenvolvidos para o controle de populações, destacando, assim, seu componente fundamental de violência e trauma, ao que Claudia Andujar teria respondido com uma *inversão*. Se, em outros momentos da História,

⁵⁷ Nas Seções 4 e 5, quando a ideia de subversão do dispositivo estiver sendo desenvolvida, haverá uma explicação sobre como o conceito benjaminiano de imagem dialética se relaciona a este tópico.

essas características formais (a pose, a marca, a iluminação, etc.) teriam conferido aos retratos seu sentido de domínio de grupos humanos sobre outros, em Andujar há uma compreensão disso e um movimento criativo que vai de encontro a tais imagens, contrariando-as, questionando-as.

Apesar de concordar com Senra em sua análise, sinto que a ideia de “inversão”, assim como foi desenvolvida por ela, pressupõe uma espécie de simetria entre as imagens fotográficas de Claudia Andujar e os sistemas visuais utilizados por regimes autoritários. Pessoalmente, prefiro ver Andujar não como um extremo diametralmente oposto a esses sistemas, mas como alguém que se mistura a eles, agindo de forma clandestina, numa espécie de sabotagem, como se, em seu ato criativo, ela, além de demonstrar uma intimidade com os retratados, também demonstrasse uma intimidade com os mecanismos de representação e produção da alteridade. Por isso, a ideia de *subversão*. Uma subversão que parte da utilização do aparelho fotográfico, acessando a estrutura do dispositivo discursivo-imagético, reencenando uma economia de olhares e constituindo, nos retratos de *Marcados*, um rosto que nos olha de frente e nos inquire.

3 COLOCANDO O PROBLEMA: OLHARES, VESTÍGIOS, ABERTURAS, OCULTAMENTOS – UMA EVIDÊNCIA OBSCURA, O OUTRO

[Olhar para a fotografia – Revelação e ocultamento – O que nos olha da obra de arte? – Vestígios e rastros, subjetividade, técnica e tempo – Campo da visualidade fotográfica – Abertura para uma outra ordem de coisas – A ambiguidade da fotografia – Perturbar, confundir, atordoar, desordenar – O além da ordem, uma evidência obscura – A potência da fotografia de *Marcados*, rostos que nos olham – Ver e agir, afeto e efeito – Submissão do sensível ao legível – Reconhecimento da fotografia como objeto da arte – Identidade, relação com a realidade e efeitos sobre o espectador – Uma descrição puramente fenomenológica – A tradição da fotografia Humanista – Agenciamento de formas visíveis, aspectos não visuais: o retrato – Fotolivro *Marcados*, gênese e inserção – Trabalho assumidamente pessoal – A ruptura do caráter lírico – Luz e sombra, sujeitos nos entre-lugares – Colocar-se de frente ao outro – Entre um Eu e um Outro – Sistemas visuais antropométricos – Aparência de violência – O traçado da estrada – “Milagre brasileiro” – Salvar as pessoas da morte – A representação do subalterno e do precarizado – Caixa preta e decalque – A determinação ontológica da fotografia – Deciframento – Autor, escrita, alteridade – Uma ética das imagens – Do “isso-foi” às heterotopias]



Prancha 2

“O rosto é o ser irreparavelmente exposto do homem e, ao mesmo tempo, o seu permanecer oculto precisamente nessa abertura.”
Giorgio Agamben, *O rosto*.

“O retrato, no entanto, não é apenas um rosto, mas um meio para o rosto.”⁵⁸
Hans Belting, *Face and mask: a double history*.



Figura 11⁵⁹

3.1 O olhar e a obra de arte: a fotografia de Claudia Andujar

A imagem acima inicia o livro de fotografias *Marcados*. Em sua superfície, no primeiro plano, pode-se ver, levemente descentralizada, uma garota. Ela possui traços indígenas e algumas marcas sobre a pele, talvez acentuadas pela própria natureza em tons de cinza dessa fotografia. Percebe-se que sua roupa está suja e, próximo ao seu ombro direito, parece estar desfiada, o que lhe confere um aspecto de pimento. As feições da menina não deixam adivinhar muito: nem alegria, nem tristeza. Ela não se recusa a estar ali, mas também não se pode perceber satisfação em sua pose. No segundo plano, o fundo é composto pelo que se

⁵⁸ Tradução livre do original “The portrait, however, is not merely a face, but also a medium for the face” (BELTING, 2017, p. 20).

⁵⁹ Fonte: *Marcados*, 2009.

assemelha a ripas de madeira enfileiradas, que criam uma textura interessante, principalmente quando se percebe o motivo florido do vestido da garota. Do seu pescoço, pende – um pouco torta – uma placa com o “número 79”.

O aspecto geral dessa imagem – um retrato – é o de uma fotografia realizada talvez com alguma prensa, embora seja evidente a qualidade técnica de sua execução, tanto pela exposição adequada do filme quanto pela fluidez do foco. Há uma transição suave entre as zonas claras e escuras, e o foco desliza do centro do retrato para as bordas, destacando o motivo humano figurado. De alguma forma, porém, é extremamente ambígua – entre a docilidade e a sutileza –, seja pela relação entre os componentes formais e a sensação de prensa, seja pela atitude da menina. Ou mais do que isso, pela sensação de que algo se abre e, ao mesmo tempo, se fecha nesse retrato, se *mostra* e se *oculta*. Com o rosto um pouco baixo, o olhar da menina atravessa a superfície cinzenta e nos encontra.

Georges Didi-Huberman nos diz que “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 29). Tal reflexão nos coloca uma importante questão, entre tantas possíveis: o que nos olha da obra de arte – de maneira geral – e o que nos mira da fotografia – de maneira específica? Essa pergunta deriva da necessidade de se perceber em uma obra, antes de tudo, a instituição de um “jogo de espelhos”⁶⁰ no qual a obra de arte abre o campo do visível para a investigação da dimensão humana nos atos estéticos, daquilo que propriamente diz respeito ao homem enquanto ser que olha e é olhado, pois “inelutável é (...) a cisão que separa dentro de nós o que vemos do que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 29).

Se o filósofo francês trata, em *O que vemos, o que nos olha* (2010), de duas posições diferentes quanto ao recalçamento da ausência que sustentaria toda imagem – “a crença” e “a tautologia” – e, para isso, parte da arte minimalista norte-americana dos anos 60, nessa dissertação o que se pretende não é majoritariamente pensar sobre a falta como aquilo que sustenta o visível, mas sim sobre a convivência íntima na imagem fotográfica de variadas dimensões, seja o seu caráter discursivo, seja a sua capacidade de afetação, por exemplo. Ou, mais especificamente, como problematiza François Soulages (2010) quando afirma que “uma foto é um vestígio” e se pergunta “mas um vestígio de quê?”

⁶⁰ Sylvia Caiuby Novaes, no seu *Jogo de Espelhos*, argumenta em defesa da existência de uma relação de interdependência entre as imagens de subjetividades distintas. Para ela “a apresentação de si está, obviamente, ligada à representação que se faz do outro e (...) dos vários *outros* que surgem em cena num determinado contexto” (NOVAES, 1993, p. 21). Nesta dissertação, pensamos a fotografia de Claudia Andujar participando desse dispositivo através do qual se concretiza tal *jogo de espelhos*, em que elementos como ética, estética e política se refletem mutuamente.

Daquilo que se quis fotografar ou do que foi fotografado sem premeditação, sem vontade, sem desejo? Do **objeto** em si ou de um simples **fenômeno**? Do **fotografável** ou do **infotografável**? Mas por que não também um vestígio do **sujeito** que fotografa ou do **ato fotográfico**, da **ação fotográfica** ou do metafotográfico? Um vestígio do ponto de vista ou do enquadramento? Um vestígio da obtenção do negativo ou de seu aproveitamento? E por que não um vestígio do **material fotográfico** específico ou das **condições técnicas** e **epistêmicas** em geral que tornaram possível tal foto em particular? Ou por que não um vestígio do **passado**? Mas que passado? O do objeto a ser fotografado ou o da **foto**? O do sujeito que fotografa, o do sujeito fotografado ou o do sujeito que olha a foto? Passado do tempo ou passado do espaço? Passado da vida ou passado da morte? (SOULAGES, 2010, p. 13, grifos meus)

O que se pode observar com os questionamentos de Soulages (2010) sobre a fotografia é que o campo da *visualidade fotográfica* opera de forma multifacetada, havendo o agenciamento de uma série de fatores que não se esgotam apenas no visível ou naquilo que, como espectadores, as fotos nos dão a ver. Nessa perspectiva, o esquema analítico *foto-referente*⁶¹ se amplia, e o vestígio ou rastro – palavras muito caras à reflexão sobre a fotografia principalmente na medida em que se considera o caráter físico-químico desse tipo de imagem – indicam uma variação considerável de possibilidades críticas. Há uma variação *de vestígios-e-rastros* desde a subjetividade (desejo) do fotógrafo até os elementos materiais da mídia (negativo), considerando ainda aqueles vestígios sobre o próprio tempo da fotografia (passado) ou do próprio evento (ato fotográfico).

Sobretudo, os questionamentos de Soulages (2010) apontam para aquela sensação de *abertura e ocultamento* aludida no início dessa seção. O que é um vestígio ou um rastro senão uma abertura para uma outra ordem de coisas, tempos e espaços, senão aquilo que “permanece oculto em sua abertura”, como nos diz Agamben (2017)? E, mais do que isso, nesse abrir e ocultar, o que se revela? Falei sobre a ambiguidade na fotografia da “menina Yanomami de número 79”, de sua altivez constrangida, de seu olhar penetrante, mas um tanto quanto resguardado. Sua cabeça baixa e o restante de seu corpo parecendo fechar-se sobre si mesmo – capturado pela câmera fotográfica justamente um instante antes de isso acontecer – reforçam essa apreciação. Afinal, quem olha quem? Nós para a garota ou ela para nós?

Essa sensação de deslocamento, assim como o leve descentramento da figura da menina na fotografia e a placa com o “número 79” pendendo também levemente torta, abre

⁶¹ Embora a análise de Barthes (1984) não se esgote no aspecto ontológico da fotografia – na busca por seu *noema* –, o pensamento do semiólogo francês destaca a relação entre a foto e o seu referente como uma marca distintiva desse tipo de linguagem. Em *A câmara clara*, ele chama de “referente fotográfico, não a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia” (BARTHES, 1984, pp. 114-115, grifos do autor).

questionamentos da ordem da *perturbação*. Se, como nos diz Barthes, “uma foto é sempre invisível” (BARTHES, 1984, p. 16), o que vemos quando olhamos?

Perturbar é *confundir, atordoar, desordenar*. É aquilo que se refere ao *bizarro, estranho, além da ordem*, enfim, aquilo a que diz respeito o *paradoxo, o extraordinário, o além da ordem*. As fotografias de *Marcados* são exatamente isso, perturbadoras. Em um mesmo registro, assim como aquela foto que inicia esta seção, misturam-se aspectos retóricos da fotografia de retrato muito bem resolvidos (iluminação, foco, profundidade de campo etc.) com a *violência muda* das placas com números, provocando essa sensação de desconcerto, uma vez que, “com frequência, quando pousamos nosso olhar sobre uma imagem da arte, vem-nos a irrecusável sensação de paradoxo. O que nos atinge imediatamente e sem desvio traz a marca da perturbação, como uma evidência que fosse obscura” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 9).

Essa “evidência obscura” de que nos fala Didi-Huberman (2010), talvez seja muito provavelmente a do próprio *poder* (daí as relações entre ordem-desordem-extraordinário) e de sua capacidade de se mostrar e esconder ao mesmo tempo, uma vez que os corpos dos indivíduos presentes nas imagens fotográficas são atingidos por ele em sua concretude, são corpos efetivamente marcados, numerados, classificados e organizados para um determinado fim. Segundo Roberto Machado, ao comentar a crítica do poder em Michel Foucault,

o poder intervém materialmente, atingindo a realidade mais concreta dos indivíduos – o seu corpo – e que se situa ao nível do próprio corpo social, e não acima dele, penetrando na vida cotidiana e por isso podendo ser caracterizado como micro-poder ou sup-poder (MACHADO, 1979, p. XII).

Sendo assim, nessa dissertação, penso o fotolivro *Marcados*, de Claudia Andujar, a partir do olhar lançado pelos rostos dos índios Yanomami, nestas fotos capturadas entre 1981 e 1984, procurando compreender a potência da fotografia de retrato como uma forma plástica no sistema da arte, na medida em que não somos apenas nós que olhamos os rostos fotografados por Andujar, mas são eles que nos olham, assim como nos diz Ariella Azoulay, em *The civil contract of Photography*: “a pessoa na fotografia quer algo de mim. Ela está me encarando. Seu olhar não vacila”⁶² (AZOULAY, 2008, p.327).

O que podemos aprender, então, sobre a fotografia, sobre o rosto, sobre a alteridade, bem como sobre os *processos de visibilização-e-produção* do Outro, sendo olhados pelos rostos dos Yanomami – e também olhando esse olhar? Esse olhar que nos atravessa e, ao trespassar

⁶² Tradução livre do original “The person in the photograph wants something from me. She’s staring at me. Her stare doesn’t falter” (AZOULAY, 2008, p.327).

os nossos próprios olhos, arrasta uma rede de outros olhares, em *linhas e fluxos* que constituem as condições para essa *fricção* – uma afetação, no sentido espinosano do termo⁶³ – entre os olhares, o que, em última instância, pode levar a uma emancipação do espectador, já capturado por dispositivos imagéticos e anestesiado pela produção estética cada vez mais significativa de nosso mundo.

Considerando que a emancipação, como nos diz Jacques Rancière, “começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição” (RANCIÈRE, 2012b, p. 17), destaco aqui uma relação importante entre *o ver e o agir e o afeto e o efeito*. Provocado pela obra de arte, nesse caso pela fotografia de Claudia Andujar, o espectador descobriria no *ver* a ação e no *afetar* um efeito de significado, quiçá reconhecendo as estruturas de dominação e os processos de *sujeição e assujeitamento* dos dispositivos.

Todos esses questionamentos são realizados aqui com a consciência de que a crítica de arte – ou, melhor dizendo, a História da Arte – é um campo que deve ser visto como aberto. Como disciplina, a história da arte tem sido reformulada ao longo dos últimos séculos de maneira, às vezes, muito radical. Sobre isso, dá testemunho também Didi-Huberman em *Diante da Imagem* (2013). Ele nos ensina que

todos os grandes momentos da disciplina – desde de Vasari até Panofsky, desde a época das Academias até a dos institutos científicos – sempre consistiram em recolocar o problema das “razões”, em redistribuir as cartas ou mesmo em reformular as regras do jogo, e sempre em função de uma espera, de um desejo renovado, de fins requeridos para esses olhares mutáveis que pousavam sobre as imagens (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 12).

Colocado o problema metodológico da disciplina História da Arte como submissão do sensível ao legível, uma vez que “pousar o olhar sobre uma imagem da arte passa a ser então saber nomear tudo o que se vê – ou seja, tudo que se lê no visível” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p.11), é exigido, ao meu ver, na crítica específica da fotografia, também pensar sobre “como se pôde constituir – e com tanta evidência – tal fechamento do visível sobre o legível e de tudo isso sobre o saber inteligível” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 11).

A fotografia, embora, desde os seus primórdios, ainda no século XIX, tenha animado discussões muito intensas no campo da técnica e da arte (ROUILLÉ, 2009), apenas muito recentemente, principalmente a partir da década de 1960 e 1970, passou a se tornar um objeto

⁶³ “O corpo humano pode ser afetado de muitas maneiras, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, enquanto outras tantas não tornam sua potência de agir nem maior nem menor” (SPINOZA, 2009, p. 99).

reconhecido da história da arte, capaz inclusive de se tornar um objeto da filosofia numa perspectiva de crítica mais consistente da modernidade, já que ela

parece hoje definitivamente consolidada como parte essencial do sistema de artes visuais. Embora os mecanismos de um mercado cada vez mais difuso não sejam alheios a isso, é para outras dinâmicas que se deve olhar. Entre elas, um crescente interesse cultural não apenas pela técnica e pela história da fotografia, mas sobretudo por seu modo de se apresentar como objeto de reflexão teórica e, justamente por isso, como forma de arte contemporânea, em uma época carregada de interrogações subjacentes ao rumor midiático (SIGNORINI, 2014, p. 9).

Assim, nessa pesquisa, busco pensar com Claudia Andujar, com as fotografias de *Marcados*, tanto o lugar da sua fotografia no sistema das artes visuais, entendendo as imagens dessa fotógrafa numa perspectiva de inserção em uma grande tradição – a da fotografia humanista⁶⁴ do século XX –, quanto o lugar da imagem enquanto saber visual, possibilitando uma crítica da imagem fotográfica que também produza, de alguma forma, um entendimento mais ampliado daquilo que sustenta a fábrica do sensível⁶⁵, que instiga questionamentos sobre “os atos estéticos como configurações da experiência, que ensejam novos modos do sentir e induzem novas formas da subjetividade política” (RANCIÈRE, 2009, p. 11).

Desse modo, a fotografia de Andujar é analisada nesse trabalho reconhecendo-se a tensão entre o seu estatuto ontológico e fenomenológico, o que pode ser resumido de três maneiras: 1) qual é a identidade da fotografia, 2) qual sua relação com a realidade e a linguagem e 3) quais os efeitos sobre o espectador. Necessariamente, essas questões passam por uma crítica ao pensamento de Barthes (1984) sobre a relação da fotografia com o referente, além de se dever pensar também sobre as relações que a fotografia de Claudia Andujar tem com outras imagens fotográficas.

Esse percurso crítico é realizado pensando-se nas imagens em *Marcados* e na filosofia, principalmente com Foucault, Deleuze, Guattari e Flusser⁶⁶, já que, de acordo com Siegfried Kracauer, no ensaio “Photography”, “tudo isso implica que o sentido da fotografia é ainda

⁶⁴ O termo “fotografia humanista” é derivado da leitura que Laymert Garcia dos Santos (2005) faz da obra de Andujar em termos de tradição. Pensando sua inserção na tradição dos fotógrafos norte-americanos (W. Eugene Smith, Walker Evans, Dorothea Lange, Lewis Hine são exemplos), Santos nos diz que cada um desses fotógrafos “à sua maneira, é como que levado a romper com a distância que costuma se instaurar entre fotógrafo e fotografado e a comprometer-se. O que, evidentemente, torna a sua atividade engajada, mas no sentido forte do termo, isto é, voltada para a “família humana”, noção forjada por Edward Steichen para nomear a exposição que organizou no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1955” (SANTOS, 2005, p. 48).

⁶⁵ Para mais esclarecimentos sobre esse conceito, principalmente em sua relação com a “partilha do sensível”, deve-se consultar Jacques Rancière (2009).

⁶⁶ Os conceitos de “dispositivo”, em Deleuze e Foucault, e os de “programa”, “imagens técnicas” e “aparelho” em Flusser, além dos de “rostidade”, em Deleuze e Guattari, serão importantes para se refletir sobre a relação entre ontologia/fenomenologia da imagem e estética da fotografia no sistema das artes visuais.

controverso”⁶⁷ (KRACAUER, 1980, p. 254). Neste texto, o filósofo alemão, naturalizado americano, parte do questionamento sobre a natureza da fotografia e reconhece que uma descrição puramente fenomenológica desse problema, baseada em *insights*, sem uma abordagem histórica, não conseguiria atingir o cerne do problema. Por isso, ao se perguntar “mas como podemos rastrear a natureza do meio fotográfico?”⁶⁸ (KRACAUER, 1980, p. 245), ele responde que “a análise deve ser construída a partir dos pontos de vista da fotografia no decorrer de sua evolução – pontos de vista que, de uma maneira ou de outra, devem refletir as tendências e práticas realmente”⁶⁹ (KRACAUER, 1980, p. 245).

Se, nesta dissertação, eu penso sobre a fotografia de Claudia Andujar em *Marcados* e questiono a sua inserção na tradição da *fotografia humanista*, bem como utilizo para isso conceitos formulados principalmente pela filosofia, isso se dá por duas principais razões. A primeira delas é a minha busca, muito pessoal, por uma escrita que considere as imagens dessa artista em um contexto de diálogo com a produção estética de um determinado período – para que eu possa apreender, de fato, os mecanismos de subversão do dispositivo em sua obra, compreendendo a história da fotografia como um contexto no qual a produção do sensível responde sempre a *jogos de poder*. A segunda se refere à compreensão de que a reflexão filosófica responde à necessidade de se pensar a imagem fotográfica além de uma crítica puramente formal, baseada majoritariamente em *insights* sobre as formas plásticas na superfície da obra e impressões sobre as relações dessas formas.

Por estas razões, no presente trabalho, discuto as imagens de Andujar explorando as características específicas da visualidade presentes no gênero retrato e utilizo para isso conceitos presentes tanto na crítica pós-estruturalista francesa sobre o poder e o campo do visual quanto um aparato teórico humanista advindo da investigação sobre a ética⁷⁰.

⁶⁷ Tradução livre do original “All of that implies that the meaning of photography is still controversial” (KRACAUER, 1980, p. 254).

⁶⁸ Tradução livre do original “But how can we trace the nature of of the photographic medium?” (KRACAUER, 1980, p. 245).

⁶⁹ Tradução livre do original “The analysis must be build from the views held of photography in the course of its evolution – views wich in someway or other must reflect actually existing trends and practices” (KRACAUER, 1980, p. 245).

⁷⁰ Neste ponto é importante se perguntar sobre como pensar um método de análise da imagem fotográfica que considera a ação do sujeito (Andujar como artista/ativista) no dispositivo, ao mesmo tempo em que se utiliza um aparato teórico que trata sobre o “fim do sujeito” (o pensamento pós-estruturalista francês). Sobre essa aparente contradição, é importante considerar a reflexão de Butler (2017) a respeito da noção de *responsabilidade*. Em *Relatar a si mesmo*, ela nos diz que “embora muitos críticos tenham afirmado que a visão sobre o sujeito proferida por Foucault – e por outros pós-estruturalistas – solapa a capacidade de realizar deliberações éticas e de fundamentar a ação humana, em seus escritos éticos Foucault recorre à ação e à deliberação, a partir de outras perspectivas, e oferece uma reformulação das duas que merece séria consideração [...] por ora, gostaria de propor uma pergunta mais geral: a postulação de um sujeito que não funda a si mesmo, ou seja, cujas condições de surgimento jamais poderão ser totalmente explicadas, destrói a possibilidade de responsabilidade e, em particular, de relatar a si mesmo?” (BUTLER, 2017, p. 31). Além disso, quando discuto sobre uma “teoria humanista” para

Penso a imagem fotográfica como um agenciamento de formas visíveis que sempre remetem a aspectos não necessária e unicamente visuais e creio que a minha análise precisa lastrear-se naquilo que, por exemplo, a filosofia e a antropologia têm a dizer sobre o campo visual nos seus mais variados aspectos, conduzindo a uma apreensão mais esclarecedora do gênero fotográfico retrato enquanto prática na qual se dá a relação entre o Mesmo e o Outro.

3.2 O fotolivro *Marcados* – gênese e inserção na trajetória de Claudia Andujar

O livro de fotografia *Marcados* foi lançado em 2009 e tem uma trajetória bem peculiar. Inicialmente, as fotos presentes nele não foram pensadas como obra de arte, apenas tornando-se exposição e livro cerca de 30 anos após sua captura. Desde o início da década de 1970, Claudia Andujar esteve envolvida com os Yanomami, fotografando-os numa perspectiva de imersão em sua cultura – trabalho que realizou ao abandonar os veículos midiáticos nos quais atuava e ao viver entre os índios dessa etnia durante longos períodos. A fotógrafa, então, a partir dessa convivência, tornou-se ativista da causa indígena e ajudou a organizar CCPY (Comissão pela Criação do Parque Yanomami), da qual foi diretora, conseguindo, em 1992, a demarcação das suas terras.

Antes, ao longo da década de 70, Claudia produziu muitas imagens dos indivíduos desse grupo étnico, sempre procurando ressaltar a sua imersão na natureza e os aspectos imateriais de sua cultura, como, por exemplo, os ritos alucinatórios dos xamãs, dentro de uma perspectiva em que dialogam a fotografia documental clássica, a fotografia etnográfica, o fotojornalismo e a fotografia de arte. Para isso, ela explorou diversas técnicas fotográficas, em imagens marcadas pelo contraste entre densas zonas de escuridão e de luminescências, o que resulta em um trabalho assumidamente pessoal. Suas fotografias dessa fase, portanto, são extremamente líricas e revelam um contato profundo e respeitoso com a alteridade.

Podemos, inclusive, escutar a própria fotógrafa nos dizendo o quanto os indígenas estão relacionados ao seu fazer fotográfico e o quanto isso diz respeito a uma aproximação entre subjetividades distintas, ao pontuar que a sua “relação com os Yanomami, fio condutor da (sua) trajetória de fotógrafa e de vida, é essencialmente afetiva” ou que faz “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” (ANDUJAR, 1998, p. 11).

se ler a obra de Andujar, penso sobre a alteridade em Emmanuel Levinas e suas especulações sobre o rosto do outro como um compromisso ético.

Um outro relato da artista, de 1974, reproduzido no catálogo de uma de suas últimas exposições – *Claudia Andujar: a luta Yanomami* –, também demonstra seu compromisso com os Yanomami e a descoberta de sua própria subjetividade no fazer fotográfico. Ao ir embora de uma localidade na qual havia passado um longo período, Claudia conta que

o jipe chegou. Havia três ou quatro índios olhando com curiosidade minha parafernália. Ia embora. Falei pouco, estava emocionada. Lá, estava em casa. Me sentia bem, era como se sempre tivesse estado lá, integrada. Esse pequeno mundo na imensidão do mato amazônico era meu lugar e sempre será. **Estou ligada ao índio, à terra, à luta primária.** Tudo isso me comove profundamente. Tudo parece essencial. E talvez nem entenda tudo, e não pretendo entender. Nem preciso, basta amar. Talvez sempre procurei a resposta à razão da vida nessa essencialidade. E fui levada para lá, na mata amazônica, por isso. Foi instintivo. À procura de me encontrar (ANDUJAR, 2019, grifos meus).

Paradoxalmente, ao se olhar para as fotos de *Marcados*, percebe-se uma espécie de *ruptura* com esse caráter extremamente lírico e subjetivo, principalmente pelo sistema adotado nestas fotos para a categorização numérica dos indivíduos.



Figura 12⁷¹

Na figura acima, da esquerda para a direita, podem ser percebidas diferenças significativas na abordagem de Andujar em relação aos códigos visuais operados na construção dos seus retratos. Por um lado, na primeira foto, do livro *Yanomami*⁷², percebe-se a utilização de um contraste acentuado entre luz e sombra, praticamente dividindo o índio em dois planos, ao mesmo tempo em que se entrevê uma composição extremamente harmônica. Com isso, a fotógrafa buscou transmitir o estado de êxtase durante os rituais com rapé, em que os xamãs entravam em transe. Sobre isso, nos diz Davi Kopenawa que

⁷¹ Na sequência, da esquerda para a direita, (ANDUJAR, 1998, p.95), (ANDUJAR, 1978, s/n) e (ANDUJAR, 2009, s/n).

⁷² Essa foto faz parte da série “O invisível”, no livro *Yanomami*. Nesta série, Andujar retrata os índios durante um ritual xamanístico, com o pó de *yákoana*.

quando se toma pela primeira vez o pó da árvore *yākōanahi* os espíritos *xapiripë* começam a chegar até você. Primeiro, ouvem-se de longe seus cantos de alegria, tênues como zumbidos de mosquitos. Depois, quando os olhos estão morrendo, começam-se a ver luzes cintilantes que tremem nas alturas, vindas de todas as direções do céu. Aos poucos, os espíritos se revelam, avançando e recuando com passos de dança muito lentos. Eles são minúsculos e pintados de cores brilhantes. Suas cabeças são cobertas de plúmulas brancas de gavião e suas braçadeiras cheias de rabos de arara e de papagaio (KOPENAWA, 1998, p. 66)⁷³.

Em termos plásticos, numa perspectiva documental-humanista, a fotógrafa dá ao transe Yanomami uma forma visível, explorando para isso o recurso da contraposição entre claro e escuro, que, na cultura ocidental, remete a esse lugar do indivíduo entre os planos material e imaterial da existência, entre aquilo que se vê e aquilo que está além da visão. Existe aí, na dimensão material da imagem, uma articulação das diferenças sociais, uma formação de sujeitos nos *entre-lugares*⁷⁴ do discurso fotográfico.

Andujar, sobre o seu processo de transfiguração dos ritos Yanomami em imagem fotográfica, nos diz que tem que

(...) explicar uma coisa aqui. Meu trabalho com eles se foca muito na questão da luz. Obviamente, a fotografia é uma questão de luz e sombras. Vocês vão perceber esta questão de como a luz bate, que também é mais do que apenas uma fotografia, é uma questão cultural das crenças deles. Os Yanomami acreditam que o mundo tinha três plataformas. Nos tempos antigos, moravam os Yanomami na camada superior. Esta camada superior se rompeu e com isso desceram aqui, onde chamamos de Terra, alguns Yanomami que começaram a viver na floresta. Nos primeiros tempos, eles mantinham esta ligação da floresta com este mundo de cima. Nos rituais, eles imitam a subida para este mundo superior, que depois se rompeu, mantendo esta ligação com os espíritos da natureza que existia neste vem e vai. Com o rompimento desta comunicação, eles tentam recuperar esta ligação com o mundo superior (ANDUJAR, 2010).

É, ainda, importante ressaltar que os olhos do velho indígena, mesmo estando fechados, numa posição de profunda concentração – como um respiro que não se acaba –, nos “olham” desde o lugar da afirmação da importância desse momento para a sua cultura, como que nos confidenciando o segredo dos *xapiripë*, dos espíritos da floresta.

Pode-se observar o posicionamento de profundo respeito da fotógrafa em relação à alteridade, o que, de uma forma diferente, também está presente na segunda foto, do livro *Amazônia*. Nesta imagem, o jovem indígena (ou seria a jovem?) nos olha de forma plácida, com um olhar franco, direto, no qual não parece haver a mediação da fotógrafa, talvez aí resida uma das maiores qualidades de Andujar enquanto artífice, sua capacidade de se colocar diante do

⁷³ Este relato inicia a série “O invisível”.

⁷⁴ Na Seção 5, será explorado o conceito de “entre-lugares da cultura”, de Homi Bhabha (1998), e sua relação com os processos de subjetivação na imagem fotográfica.

outro também de forma franca, embora aqui eu não nutra a ilusão de neutralidade da artista, já que

ao criar uma imagem ficcional, isso é, ao referir-se à pessoa, a pose permite analisar o retrato fotográfico pelo prisma do artifício, não apenas em termos técnicos, mas também pelo fato de possibilitar a construção de inúmeras máscaras que escamoteiam de vez a existência do sujeito original (FABRIS, 2004, p. 57).

Ainda nesta foto, deve-se ressaltar que a sensação de proximidade do indígena se dá pela capacidade técnica de manuseio do equipamento fotográfico pela artista. Trata-se de escolhas, por exemplo, quanto à abertura do diafragma da lente, resultando numa imagem em que o motivo principal (o índio) emerge de uma zona fora de foco que está ao seu redor. Na imagem há uma profundidade de campo⁷⁵ muito pequena, daí o fundo borrado (*blur* é o termo técnico em inglês), o que provoca uma impressão de descolamento do índio em relação ao plano de fundo. À medida que o foco caminha da zona central – entre os olhos – para as bordas, vai se dando a ver *um rosto em devir*, um rosto que não cessa de chegar até os espectadores, criando uma zona de interseção entre *um eu* e *um outro*, como se esse rosto marcasse uma *dupla distância*, a do mundo daquele que vê e a do mundo daquele que é visto. Ele se aproxima e, ao mesmo tempo, se distancia, numa oscilação quase hipnótica ou num ritmo sutilmente pulsante, como a evidência de um rosto que “dissimula o quanto ele escapa, por todos os lados, às tentativas de circunscrevê-lo, de apreendê-lo, de fixar de uma vez para sempre a fugaz familiaridade que, às vezes, ele deixa entrever” (LE BRETON, 2019, p. 189).

Por outro lado, na última imagem⁷⁶, do fotolivro *Marcados*, podemos perceber que se trata de uma fotografia mais “áspera”. Vimos, na primeira foto, que o contraste luminoso se prestava a uma função estética que carregava um significado específico de *comunhão* ou *paz*, enquanto na última foto isso parece mudar, já que, nesse caso, o plano de fundo densamente escuro não se estabelece como um instrumento retórico de afirmação das condições invisíveis da cultura Yanomami, como no transe dos xamãs. Isso ocorre, portanto, não tanto pela luz, pois a primeira foto também possuía uma contraposição luminosa pronunciada, mas também pela postura, pela placa, pelas manchas no corpo, pela expressão do pequeno indígena. Seus olhos miram fixamente o centro do campo de visão do espectador e seu corpo marcado com o

⁷⁵ A nitidez de uma foto está intimamente relacionada com a profundidade de campo utilizada e saber manejá-la é muito importante para se conseguir certos efeitos, notadamente na fotografia de retrato. Para determinar a profundidade de campo, devem ser considerados três fatores: a distância da câmera ao assunto, a distância focal o diâmetro da abertura da lente.

⁷⁶ Essa foto foi realizada no ano de 1983, no povoado de Aracá.

“número 23” parece sair dessa zona escura – individualizando-o não pela condição de indígena, mas pela marca somada ao seu corpo (como uma identidade sobreposta à dele).

Plasticamente, esse sistema visual se aproxima daquele desenvolvido e praticado por Alphonse Bertillon, Jean-Martin Charcot e Cesare Lombroso no final do século XIX para categorizar os corpos sociais desviantes – os dos criminosos e os dos loucos, por exemplo. Esse sistema visual perpetuou-se também naquela fotografia utilizada como ferramenta de controle nos campos de concentração durante o século XX, como em Auschwitz, na Polônia durante a década de 40, e Tuol Sleng, no Camboja durante a década de 70, todas elas facilmente identificáveis pela postura de submissão dos corpos retratados e pela utilização de sistemas antropométricos de identificação, num contexto eminentemente judicial, médico e policial (ROUILLÉ, 2009).

Agamben (2015), no ensaio “Identidade sem pessoa”, ao refletir sobre os processos de formação social dos indivíduos, localiza os sistemas visuais antropométricos no centro de uma mudança quanto à definição social da identidade. Se até o século XIX, o reconhecimento interpessoal, em termos de máscaras sociais, era fundamental para a constituição do sujeito, a partir daí a utilização de dados biológicos se inicia e se acentua ao longo do século XX. A isso corresponderia, segundo Agamben, um aprofundamento da “vida nua” (AGAMBEN, 2015, p. 82), ou seja, a retirada dos indivíduos da própria ideia de social, com todas as implicações jurídicas e judiciais decorrentes disso, para sua gestão biopolítica. Assim, especificamente sobre esse momento histórico definidor, o filósofo italiano nos fala que a

necessidade de se poder identificar com segurança a pessoa detida por delito se torna, nesse momento [em meados do século XIX], uma condição necessária para o funcionamento judicial. Foi essa necessidade que levou um funcionário obscuro da prefeitura de polícia de Paris, Alphonse Bertillon, a colocar em prática, por volta do final dos anos 1870, o sistema de identificação dos delinquentes com base na medição antropométrica e na fotografia sinalética que em poucos anos se tornou célebre no mundo inteiro pelo nome de *Bertillonage*. Qualquer um que estivesse por qualquer razão preso ou detido era imediatamente submetido a um conjunto de medições do crânio, dos braços, dos dedos das mãos e dos pés, da orelha e do rosto. Logo em seguida o indivíduo suspeito era fotografado de frente e de perfil, e as duas fotografias eram colocadas sobre um “papel Bertillon”, que continha todos os dados úteis à identificação, segundo o sistema que o seu inventor havia batizado de *portrait parlé* (AGAMBEN, 2015, p. 81).

Ao entrar em contato com essas imagens presentes em *Marcados* – num primeiro momento sem ainda conhecer as razões para que as fotos fossem realizadas desse modo, embora saiba que os fatos não esgotem os significados de uma obra –, não compreendi como poderia ter havido uma mudança, que julguei como drástica, na representação dos Yanomami na

fotografia de Claudia Andujar. Sobressaiu-se muito fortemente a impressão de as suas imagens “irem de um extremo a outro”: do profundo lirismo provocado pelo contato densamente ético entre subjetividades distintas em um livro como *Yanomami* à violenta aparência do mecanismo de controle de corpos das fotografias de *Marcados*.

Essa *aparência* de violência talvez se deva à reverberação histórica do próprio processo de encontro entre os Yanomami e os brancos. Na década de 1970, durante o Regime Militar, houve uma tentativa de integração de regiões longínquas do nosso país, o que seria possibilitado, por exemplo, pela construção de estradas, como a Perimetral Norte (BR-210), nas terras Yanomami. Foi um momento caracterizado pelo avanço do Estado brasileiro sobre o território indígena no extremo noroeste do país. Processo esse, inclusive, que continua até os dias de hoje, ainda apoiado na extrema violência contra as populações nativas⁷⁷.

Especificamente sobre a construção dessa rodovia e o encontro com os indígenas ainda “não-civilizados”, nos dá testemunho uma notícia do jornal O Estado de São Paulo em 29 de novembro de 1973, presente no livro *A queda do céu* (2015), no capítulo “O tempo da estrada”:

Um grupo de cinquenta índios, nus, gesticulando e falando muito, mas com demonstrações de amizade, foi encontrado pelos operários que constroem a rodovia Perimetral Norte, perto de Caracará. Os índios lhes ofereceram flechas e colares, e receberam redes. O grupo de trabalhadores foi levado ao chefe da comunidade – **instalada exatamente no traçado da estrada** –, mas não conseguiu compreender coisa alguma do que ele lhes disse, entenderam, contudo, que os índios não querem violência, embora sejam grandes e fortes (Folha de São Paulo apud KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 292, grifos meus).

⁷⁷ Entre os estudos sobre os Yanomami consultados no percurso dessa pesquisa, destaca-se *Yanomami: um povo em luta pelos direitos humanos*, de Neuza Romero Barazal. A autora nos informa que “os povos Yanomami são considerados uma das maiores tribos amazônicas e habitam em territórios ancestrais considerados político-administrativamente como sendo parte da Venezuela e parte do Brasil. Eles são classificados como uma das últimas populações conhecidas que conseguiram viver isolados do contato com outros povos. Apareceram esporadicamente na literatura do século XIX, mas as primeiras informações concretas a seu respeito foram registradas por missionários evangélicos e católicos na década de 1950, quando se ‘empreendem múltiplos estudos biomédicos y antropológicos debido al atractivo que significa la unicidade de los Yanomami’ (JIMÉNEZ, 1992, p. 130). Desde essa época, vêm chamando a atenção do mundo devido à sua capacidade de isolamento frente à dinâmica estabelecida entre os Rios Orinoco e Amazonas e o impacto da conquista europeia. Atualmente, encontram-se ameaçados pelo avanço da expansão político-econômica venezuelana e brasileira devido à falta de mecanismos de autodefesa tanto biológicos, frente às enfermidades trazidas pelos contatos com os brancos, quanto culturais, devido à falta de cristalização de mecanismos para enfrentar o avanço da população regional com seus valores culturais dominantes que promovem, em geral, um processo de desgaste, empobrecimento e marginalização do indígena” (BARAZAL, 2001, p. 17).

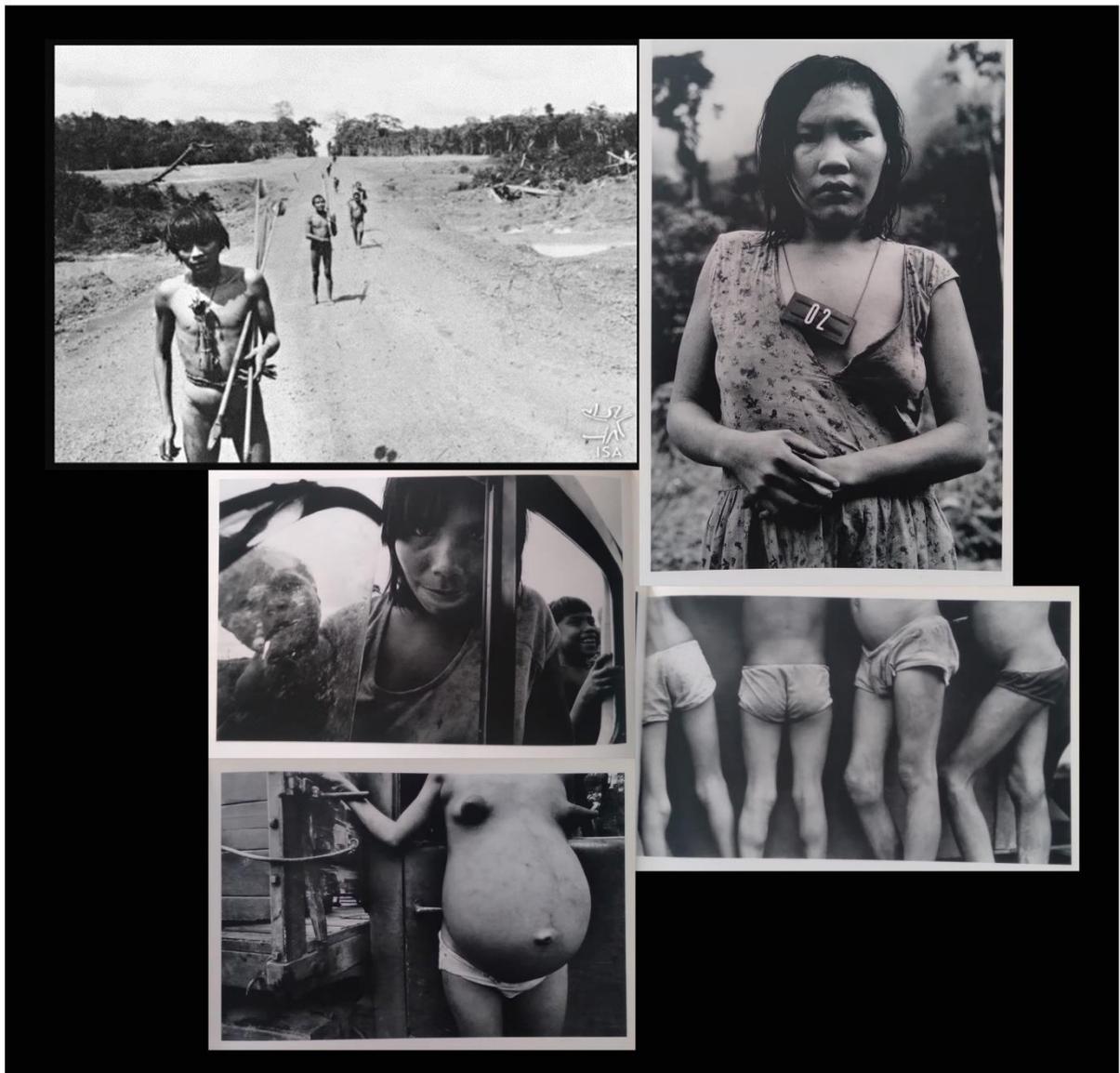


Figura 13⁷⁸

Além da notícia, as fotografias no conjunto acima também informam sobre o contato dos brancos com os indígenas no contexto de construção da Perimetral Norte. O texto jornalístico ressalta que a comunidade indígena por onde a BR-210 passava “era exatamente no traçado da estrada” e as fotos mostram justamente alguns dos efeitos dessa “passagem”. A notícia é de 1973, a foto de Bruce Albert é de 1976 (em sentido horário, a primeira à esquerda) e as outras fotos são de Claudia Andujar, de 1981. Nesse ínterim, por volta de oito anos, entre a notícia e as fotografias de Andujar, pode-se perceber que os indígenas foram da condição de “não-civilizados” à de “empobrecidos”. A impressão geral das fotos de Andujar é a de que essas

⁷⁸ Em sentido horário, foto de Bruce Abert, 1976 (fonte: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Yanomami>); foto de Claudia Andujar (ANDUJAR, 2005, s/n); foto de Claudia Andujar (ANDUJAR, 2005, s/n); foto de Claudia Andujar (ANDUJAR, 2005, s/n); foto de Claudia Andujar (ANDUJAR, 2005, s/n).

peças foram atingidas pela miséria, afetadas seriamente pelo projeto de desenvolvimento rodoviário, dentro de um período histórico que, paradoxalmente, se convencionou chamar de “Milagre brasileiro”.

Tanto a atuação do Estado quanto a da iniciativa privada, representada por garimpeiros, madeireiros, fazendeiros e missionários religiosos, fizeram com que várias “doenças de branco”, a exemplo da gripe e da varíola, atingissem os índios, levando-os efetivamente à morte. Diversas epidemias foram registradas especificamente durante esses anos (anteriormente na década de 1960 e posteriormente na década de 1980 também foram muitos os casos de epidemias), o que, diversas vezes, provocava a morte de tribos inteiras⁷⁹. Sobre esse tempo, entre 1981 e 1983, diz-nos Andujar que acompanhou

alguns médicos em expedições de socorro na área da saúde. A partir de 1973, durante os anos do "milagre brasileiro", o território Yanomami na Amazônia brasileira foi invadido com a abertura de uma estrada. Com a mineração, a procura de ouro, diamantes, cassiterita, garimpos clandestinos, e não tão clandestinos, floresceram. Muitos índios foram vitimados, marcados por esses tempos negros. Nosso modesto grupo de salvação - apenas dois médicos e eu - embrenhou-se na selva amazônica. O intuito era começar a organizar o trabalho na área da saúde. Uma de minhas atividades era fazer o registro, em fichas, das comunidades Yanomami. Para isso, pendurávamos uma placa com número no pescoço de cada Índio: "vacinado". Foi uma tentativa de salvação. **Criamos uma nova identidade para eles**, sem dúvida, um sistema alheio a sua cultura (ANDUJAR, 2009, p. 5, grifo meu).

Enquanto ativista, Claudia Andujar, juntamente a uma pequena equipe de médicos, realizou a vacinação dessas populações e, para isso, a fotógrafa precisou produzir um relatório, composto por dados sobre as localizações das tribos e os seus habitantes, a fim de organizar os procedimentos necessários ao sucesso desse projeto. Como os Yanomami, por uma questão cultural, não usam nomes próprios (SENRA, 2009), Cláudia desenvolveu um método de registro dos índios que consistia em retratá-los com placas numéricas, reproduzindo de maneira muito próxima formas plásticas também presentes em retratos utilizados em momentos históricos de extermínio de minorias, como nos campos de concentração. Dessa vez, entretanto, as marcas seriam utilizadas para “salvar essas pessoas da morte”, provocando uma “irrecusável sensação de paradoxo” (Didi-Huberman, 2013b, p. 9). Ao nos depararmos com certas imagens da arte, esse paradoxo exige o nosso olhar, nos convoca.

Assim, ao longo das próximas seções, partindo da análise das séries fotográficas do fotolivro *Marcados*, da noção foucaultiana de *dispositivo* e do conceito flusseriano de *aparelho*,

⁷⁹ Para um relato mais minucioso dessa época, consultar o livro *A queda do céu*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert, especificamente o Capítulo 11 (“A missão”), em que Kopenawa relata a morte de muitos de seus familiares devido ao contato com os brancos, causada pela *Xawara* ou a “epidemia canibal”.

busco uma compreensão maior de como o campo da visualidade fotográfica pode ser entendido numa perspectiva de *subversão* desse dispositivo. Para isso, utilizo a categoria deleuzo-guattariana “rosto/rostidade” como elemento que operacionaliza essa inversão e questiono as implicações éticas e estéticas envolvidas nessa prática. Será importante também considerar o que Butler (2011), a partir do pensamento levinasiano, pensa sobre o rosto e os processos de (in)visibilização de minorias no contexto político das sociedades globalizadas.

3.3 A fotografia de Andujar e a representação da alteridade vulnerabilizada: da ideia barthesiana de referente às heterotopias foucaultianas

“Imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas” (FLUSSER, 2011, p. 17). Ao descrever as imagens como uma codificação de processos que resultam em uma cena, Vilém Flusser coloca a questão da imagem como uma *representação*. Assim, as reflexões sobre a fotografia de Claudia Andujar em *Marcados* tratam sobre certo regime de representação que ali se instaura, na tentativa de compreender de maneira mais aprofundada as relações de sua obra com aquilo que comumente chamamos de *realidade* e com a própria ideia de uma tradição da fotografia, ou, mais especificamente, com práticas fotográficas que visaram ao longo da história *representar* os indígenas no Brasil.

Considerando a relação entre texto e imagem no desenvolvimento de uma consciência histórica no Ocidente, Flusser nos diz ainda, mais adiante no seu *Filosofia da caixa preta* (2011), que existiria uma diferenciação entre imagens tradicionais, aquelas desenvolvidas antes da escrita, e imagens técnicas, aquelas surgidas depois da escrita, pois “ontologicamente, as imagens técnicas imaginam o mundo; as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo. Essa posição das imagens técnicas é decisiva para o seu deciframento” (FLUSSER, 2011, p. 24)⁸⁰.

Provocado por Vilém Flusser, reconheço na obra de Claudia Andujar não a representação do mundo de forma direta – como um decalque. Embora eu compreenda que as reflexões de Barthes (1984)⁸¹ sobre a fotografia não se esgotam sob a ideia do *Isso-foi*, sei ao

⁸⁰ É muito importante a diferenciação que Vilém Flusser propõe entre *imagens tradicionais* e *imagens técnicas*. As primeiras seriam imagens pré-históricas, surgidas antes da escrita linear, e as últimas seriam pós-históricas, surgidas após o desenvolvimento da escrita. Essa diferença ontológica complexifica o deciframento das imagens fotográficas, na medida em que essas imagens não apenas imaginam o mundo (como as tradicionais) mas também imaginam conceitos presentes em imagens que imaginam o mundo, sendo produzidas por aparelhos e “aparelhos são produtos da técnica que, por sua vez, é texto científico aplicado” (Flusser, 2011, p. 23).

⁸¹ Barthes (1984) reconhece a natureza tanto ontológica quanto fenomenológica da fotografia, mas confere à busca pelo *noema* da imagem fotográfica um grande peso em suas reflexões. Sobre isso, ele nos diz que “em primeiro lugar, não saía e não tentava sair de um paradoxo: por um lado, a vontade de poder enfim nomear uma essência da

mesmo tempo que a fotografia – e sua crítica, portanto – esteve, praticamente em toda a sua história, atravessada pelo dilema do documento e da arte, do subjetivo e do objetivo, do real e do imaginário – do verdadeiro e do falso, enfim.

Quando trata da relação direta entre fotografia e referente na determinação da particularidade ontológica da imagem fotográfica frente a outros sistemas de representação, como a pintura, nos diz o Barthes (1984) que

de início, era-me necessário conceber bem e, portanto, se possível dizer bem (mesmo que seja uma coisa simples) em que o Referente de Fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação. Chamo de “referente fotográfico” não a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou um signo, mas uma coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria a fotografia. A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto. O discurso combina signos que certamente têm referentes, mas esses referentes podem ser e na maior parte das vezes são “quimeras”. Ao contrário dessas imitações, na Fotografia jamais posso negar que *a coisa esteve lá*. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado. E já que essa coerção só existe para ela, devemos tê-la, por redução, como a própria essência, o noema da Fotografia. O que intencionalizo em uma foto (não falemos ainda do cinema) não é nem a Arte, nem a Comunicação, é a Referência, que é a ordem fundadora da Fotografia (BARTHES, 1984, p. 115).

O semiólogo francês estabelece a dicotomia foto-referente como a determinação ontológica fundamental da fotografia, como o seu *noema*⁸². Fazendo, por vezes, parecer ser essa característica o bastante para o seu entendimento e sua fruição, ele não considera justamente aquilo que Flusser (2011) nos diz sobre as imagens técnicas como aquelas *imagens que imaginam textos e conceitos*, e não o mundo de forma direta, como as imagens tradicionais – sendo justamente esse o caminho para o seu *deciframento*.

Assim, o trabalho crítico que proponho em *Marcados* não se acomoda a uma análise dessa relação referencial das imagens técnicas, mas sim se interessa por um conjunto maior de

Fotografia e, portanto, esboçar, o movimento de uma ciência eidética da Foto; por outro lado, o sentimento intratável de que a Fotografia é essencialmente, se assim podemos dizer (contradição nos termos), apenas contingência, singularidade, aventura” (BARTHES, 1984, p. 38).

⁸² Rancière (2012a), numa crítica à visão barthesiana do referencial fotográfico, fala desse apego à marca material como “uma transcendência imanente, uma essência gloriosa da imagem garantida pelo modo mesmo de sua produção material. Sem dúvida ninguém expressou essa visão melhor que Barthes em *A câmara clara*, obra que se tornou, por ironia, o breviário dos que querem pensar sobre a arte fotográfica, quando ela pretende justamente demonstrar que a fotografia não é uma arte. Barthes quer fazer valer, contra o múltiplo dispersivo das operações da arte e dos jogos de significação, a imediata alteridade da Imagem, isto é, *strictu sensu*, a alteridade do Um. Ele quer estabelecer uma relação direta entre a natureza indicial da imagem fotográfica e o modo sensível por meio do qual ela nos afeta: esse *punctum*, o efeito pático, que ele opõe ao *studium*, ou seja, às informações que a fotografia transmite e às significações que ela acolhe. O *studium* faz da fotografia um material a ser decifrado e explicado. Já o *punctum* nos atinge de imediato com a força efetiva do *isso-foi*: isso, quer dizer, este ser que indiscutivelmente esteve diante do buraco da câmera escura, cujo corpo emitiu as radiações, captadas e impressas por ela, que vêm me tocar aqui e agora pelo ‘meio carnal’ da luz, ‘como os raios retardados de uma estrela’” (RANCIÈRE, 2012a, p. 18).

relações das imagens técnicas com a própria ideia de *construção de uma verdade dos enunciados* que ultrapassa o puro referente e tenta atingir o mecanismo de produção da verodição – o dispositivo, aquilo mesmo que estabelece as regras de inteligibilidade do real, considerando a constituição dessa verdade como um problema da produção de sujeitos – seu assujeitamento e subjetivação – e da produção e representação da alteridade.

Procedo desse modo por entender que as fotografias de Claudia Andujar também são atravessadas pelas tensões tanto do *documento objetivo* quanto da *expressão subjetiva*, encarando esses regimes de significação não como contrários, mas complementares. André Rouillé (2009), ao tratar dos diferentes regimes de significação da fotografia no seu desenrolar histórico, pensando sobre aquilo que caracterizaria mais especificamente a “fotografia-expressão”, nos diz que

a equivalência sem brechas entre as imagens e as coisas apoiava-se em uma tripla negação: a da subjetividade do fotógrafo; a das relações sociais ou subjetivas com os modelos e as coisas; e a da escrita fotográfica. É o inverso desses elementos que caracteriza com exatidão **a fotografia-expressão: o elogio da forma, a afirmação da individualidade do fotógrafo e o dialogismo com os modelos são seus traços fundamentais**. A escrita, o autor, o outro: para uma nova maneira de documento. A fotografia-expressão não recusa totalmente a finalidade documental e propõe outras vias, aparentemente indiretas, de acesso às coisas, aos fatos, aos acontecimentos. **Tais vias são aquelas que a fotografia-documento rejeita: a escrita, logo, a imagem; o conteúdo, logo, o autor; o dialogismo, logo, o outro** (ROUILLÉ, 2009, p. 161, grifos meus).

Apoiando-me na reflexão de Rouillé sobre os elementos a partir dos quais a “expressão na fotografia” ultrapassa a simples referência do mundo externo e a caracteriza como um enunciado um tanto mais complexo – dado o jogo entre autor, escrita e alteridade –, busco, nesse trabalho, tratar das *realidades* construídas e determinadas nessas imagens de Andujar, compreendendo sua prática fotográfica desde seu lugar como um enunciado – como um *texto*, que lida com conceitos –, tornando-se importante ressaltar que

a aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens. Devem ser decifradas por quem deseja captar-lhes o significado. Com efeito, são elas símbolos extremamente abstratos: codificam textos em imagens, são metacódigos de textos. A imaginação, à qual devem sua origem, é a capacidade de codificar textos em imagens. Decifrá-las é reconstruir os textos que tais imagens significam. Quando as imagens técnicas são corretamente decifradas, surge o mundo conceitual como sendo seu universo de significado. O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é o “mundo”, mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem (FLUSSER, 2011, p. 25).

Sendo assim, se estou tratando de imagens fotográficas como enunciados e, em última instância, como discurso, devo pensar sobre as determinações e as implicações das regras de produção desse tipo de discurso, principalmente para que eu possa avançar na compreensão das imagens de Andujar em *Marcados*, numa aproximação do dispositivo foucaultiano e do aparelho flusseriano, uma vez que

em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e distribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 2014, p. 8).

Foucault (2014) aponta os mecanismos de ordenamento do discurso. *Controlar, selecionar, organizar e distribuir* dizem respeito à forma de produzir e fazer circular os enunciados segundo critérios de verdade estabelecidos na relação entre poder e saber, resultando em processos de subjetivação. Sendo assim, permito-me formular duas perguntas que resumem essa articulação de ideias e conceitos: 1) a fotografia-expressão não lida exatamente com esse ordenamento na medida em que o questiona, agenciando de forma múltipla os mais variados elementos nos jogos de significação? e 2) o que vemos em *Marcados* não seria uma reorganização conceitual dos elementos retóricos e contextuais do retrato fotográfico?

Claudia Andujar, portanto, ao posicionar os Yanomami em frente à sua objetiva e produzir os retratos de *Marcados*, não limita seu gesto fotográfico ao âmbito do “Isso-foi” barthesiano, ela realiza, na medida em que produz arte, uma operação de transcodificação não apenas da materialidade dos corpos dos indígenas como puros referentes, mas de sua corporeidade expandida na própria materialidade dos discursos sobre esses corpos, das verdades socialmente produzidas sobre esses corpos, participando daquilo que Rancière (2009) chamou de “a partilha do sensível”.

Trata-se, enfim, de se perceber na fotografia de Andujar – na cena de sua produção – a *constituição de sujeitos representados*⁸³. O que se percebe nas imagens de Andujar em toda sua obra – e em *Marcados* especificamente – é o modo como a artista lida com Outro, com a alteridade (não a alteridade do Um de que fala Rancière criticando Barthes), mas a da imagem do outro diante das imagens do outro, especialmente aquelas produzidas em momentos históricos de submissão do Outro, em que valores etnocêntricos determinavam o que era

⁸³ Nessa dissertação, não alimento a ilusão da possibilidade de “representação total” da alteridade. Toda vez que eu falar sobre a “constituição de sujeitos representados”, isso será feito com a consciência de que, segundo Glissant (1997), há “um direito à opacidade”. Essa ideia será desenvolvida na Seção 5.

considerado civilizado (as missões europeias no Brasil em meados do século XIX, que produziram imagens fotográficas de indígenas ainda com pouco contato com os brancos, se relacionam a esse modo de pensar) ou o que era eticamente correto (os regimes autoritários em que os indivíduos cultivavam crenças de dominação racial – os nazistas, motivados por crenças eugênicas, seriam uma exemplificação dessa ideologia).

Desse modo, a dimensão do encontro do corpo de Andujar, na floresta, sob o sol, com os corpos dos índios, em uma espécie de *materialidade bruta*, me interessa nessa pesquisa, mais propriamente naquilo que esse encontro estabelece como as condições possíveis de desenvolvimento da imagem fotográfica, também considerada em sua materialidade, encarando a fotografia como um espaço comum, assim como nos diz Rosalind Krauss, uma vez que “a prova fotográfica, por ser ela mesma um espelho, é também o único lugar em que pode existir uma simultaneidade entre objeto e sujeito, ou seja, um lugar em que se pode produzir uma duplicação que implica em coalisão do espaço” (KRAUSS, 2013, p. 36). Esse espaço comum, portanto, implica uma ética. Por isso, trato nessa pesquisa de uma ética das imagens que se dá ao mesmo tempo, inextricavelmente, de uma ética dos corpos, derivada, sobretudo, de uma potência do encontro de subjetividades distintas também intrincadas a regimes de produção de verdade.

Acredito que o sentido de uma *ética das imagens* de que trato aqui não se esgota no contato entre os corpos no evento da fotografia, mas no contato das imagens geradas em tal circunstância com outras imagens, de outros tempos e espaços. Mais uma vez, formulo uma pergunta: Andujar, ao produzir as imagens de *Marcados*, não estaria produzindo um encontro do *fotográfico* com ele mesmo? Sua objetiva, além de apontar para os índios com as placas numeradas, também estaria apontando para todas as imagens de indivíduos em situação de submissão que *já-se-tornaram-ou-foram-tornados-imagem*, instaurando um novo espaço a partir do qual jogos de poder podem ser percebidos e, então, estratégias de resistência⁸⁴ podem ser formuladas?

Tal lugar de encontro de subjetividade e alteridade – um *nó* levinasiano⁸⁵ – pode, na crítica de arte, ser contemplado desde sua potência de criar heterotopias (FOUCAULT, 2013), consideradas como espaços de convívio do diferente. Esses contraespaços têm camadas de significação muito mais profundas do que um mero olhar desavisado pode alcançar, já que,

⁸⁴ Segundo John Tagg, a “resistência era, como nós sabemos, um outro tema favorito de Foucault: ‘não há relações de poder sem resistências’, como ele repetiu inúmeras vezes” (TAGG, 2009, p. 182, tradução livre).

⁸⁵ “A corporeidade do nosso corpo significa, como a própria sensibilidade, um nó ou desenlace do ser [...] um nó que não pode ser desfeito” (LEVINAS, apud BUTLER, 2017, p. 111).

como nos diz Michel Foucault, “em geral a heterotopia tem como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis” (FOUCAULT, 2013, p. 24).

Pensar os retratos de *Marcados* em termos de uma *justaposição de espaços* é, primordialmente, pensar o lugar desse encontro. É, sobretudo, refletir sobre a organização, hierarquização, aproximação e separação de elementos, de acordo com certas lógicas, racionalidades. A tensão produzida pelo *gesto de montagem* desse *espaço de diferenças* na fotografia de Andujar sugere a constituição de significados que ultrapassam o abismo raso das superfícies das imagens fotográficas. O encadeamento de itens – o seu agrupamento – (de poses, marcas, corpos, fundos, luzes, olhares, filmes, lentes etc.) remete, assim, à própria lógica da linguagem – ou do dispositivo –, dos seus espaços, da sua sintaxe e semântica.

Michel Foucault inicia *As palavras e as coisas* (2016) comentando sobre o fato de esse livro ter nascido de um conto de Jorge Luis Borges (“O idioma analítico de John Wilkins”) e de a sua leitura ter abalado “todas as superfícies ordenadas e todos os planos que tornam sensata para nós a profusão dos seres, fazendo vacilar e inquietando, por muito tempo, nossa prática milenar do Mesmo e do Outro” (Foucault, 2016, p. IX). Esse “abalo” experimentado pelo filósofo francês advém do seu estranhamento quanto a um princípio de ordenação presente em uma certa “enciclopédia chinesa”⁸⁶ – que consiste numa lista de animais e questiona o caráter racional da lógica empregada em sua enumeração. Ele, então, desenvolve uma reflexão sobre “as familiaridades do pensamento” ocidental (sobre o saber e seus limites) e, portanto, sobre a episteme, conceito fundamental em seu pensamento arqueológico, ou seja, daquilo que, em última instância, permite o *re*-conhecimento da mesmidade e da alteridade.

Esse “outro lugar do pensamento” proposto por Borges em tal conto configura-se como exemplo acabado de uma outra episteme, por isso Foucault fala sobre as impossibilidades lógicas de uma lista como aquela que a enciclopédia chinesa mostra, um ordenamento fantástico e estranho de animais, tanto reais como imaginários. Para o pensamento ocidental, os espaços de similitude e semelhança – e, no outro extremo, de dissimilitude e dessemelhança – sobre os quais toda e qualquer lista se estrutura são abalados pelo jogo topográfico daquilo que aproxima e afasta as palavras das coisas, já que “não são os animais ‘fabulosos’ que são impossíveis, pois que são designados como tais, mas a estreita distância segundo a qual são justapostos aos cães

⁸⁶ “Esse texto cita ‘uma certa enciclopédia chinesa’ onde será escrito que ‘os animais se dividem em: a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo, l) et cetera, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas” (FOUCAULT, 2016, p. IX).

em liberdade ou àqueles que de longe parecem moscas” (Foucault, 2016, p. X). É, portanto, o próprio *espaço da aproximação* que é estranho, não necessariamente os elementos presentes nele. Talvez o mal-estar e a sensação de paradoxo que aponte nas fotografias de *Marcados* ocorra justamente por encará-las como esse “estranho espaço de aproximação”.

Na elaboração da lista do imperador chinês, haveria, portanto, uma impossibilidade fundamental segundo os critérios ocidentais, ao menos de acordo com Borges. A impossibilidade de tal bestiário, assim, depende de que epistemologia se considere. Encarando as listas como *gestos de montagem* sempre correlatos a um conjunto de regras – por vezes em oposição a elas, num *arranjo crítico* dos elementos –, percebe-se que as obras de arte, sejam elas cinematográficas, fotográficas, literárias etc. – podem ser compreendidas como via de acesso às condições de produção do saber em uma dada episteme e, por extensão, das condições que um dispositivo determina, de suas regras, na medida em que *montar* é aproximar e distanciar, é produzir significado com as tensões dos espaçamentos dos itens de uma lista – de frames, palavras ou fotografias.

Dessa forma, o gesto de Andujar ao produzir retratos – encarado como *montagem* – pode ser pensado como a determinação de um lugar-comum (ou um *contraespaço*) para os *dessemelhantes*, uma vez que, segundo Adolfo Montejo Navas, o “jogo visual de referências [da fotografia] não é com a realidade, mas muitas vezes com outras imagens” e, continua o poeta e curador, a “escrita fotográfica mistura (...) todo um arsenal de imagens” (NAVAS, 2018, p. 60). Os retratos de *Marcados* apontam, portanto, para a fotografia criminal do final do século XIX; elas apontam também para a imaginária produzida na Alemanha nazista e para as fotos do campo de concentração cambojano de Tuol Sleng. Além disso, apontam ainda para as imagens dos meeiros norte-americanos – durante a grande depressão, na década de 30, no contexto dos esforços de recuperação econômica no New Deal de Roosevelt – fotografados, por exemplo, por Walker Evans; bem como para as imagens de indígenas realizadas nas mais variadas fases de aproximação dos ameríndios com o homem branco desde o século XIX no Brasil.

4 ORDENAMENTO EM MARCADOS: DO DISPOSITIVO À SUA SUBVERSÃO

[Multidão de imagens, vidas singulares – Toda imagem é mais que uma imagem – Andujar, Evans, Lange, Auschwitz, Tuol Sleng – O olhar dos indivíduos fotografados – Fazer ver, retribuir – Poses rígidas diante da objetiva – Retratos de um tempo, carne do tempo – Subversão do dispositivo – Urgente calamidade sanitária – Método, marca, propósito – A confissão da carne – Práticas discursivas que formam objetos – Subjetivação e assujeitamento – Redes de relações, arquivos de imagens – Traços de um poder sem palavras – O corpo está mergulhado num campo político – Dar a ver, fazer ver – Impasse, ambiguidade, página após página – *New Apparatus for the Criminal Department* – *Point de vue de la photographie* – A postura é muito mais – Um fundo comum das imagens fotográficas – A ação no próprio poder – De cima para baixo, de baixo para cima – O sensível tensionado – Integração dialética e partilha, efeito de realidade e valor expressivo – Identidade sem pessoa, máquina de rostidade – Adensamento temporal, dupla distância – Explodir o tempo, linhas de fuga – Turbilhão e crise – Objetos, enunciados, forças – Meada, conjunto multilinear – “Roupas de branco”, revelação da verdade – Referencialidade, imagens técnicas, estratégia – Artista, linhas e sistema heterogêneo: fotógrafo funcionário – Construtivismo e significância, dimensão material e função simbólica – Cadeias de signos e o “muro branco” – Ripas de madeira multiplicadas, semiótica mista – Significância e subjetivação – O muro branco suporta múltiplos significados – Funcionamento de dispositivos – “Buraco negro” e as sobancelhas feitas da Índia – Concretude das imagens, *New Deal* – Roupas que nunca seriam usadas em casa – O cruzamento de semióticas mistas – Nova York 1955 – Paisagem comum das imagens – Olhares que atravessam fotos – Mandíbula tensa, prostituta de beira de estrada]



Prancha 3

Os xapiri são as imagens dos ancestrais animais yaori que se transformaram no primeiro tempo. (...) Quando se diz o nome de um xapiri, não é apenas um espírito que se nomeia, é uma multidão de imagens semelhantes. Cada nome é único, mas os xapiri que designa são sem número.

Davi Kopenawa, *A queda do céu*

Imaginar não significa colocar uma imagem inerte e imaterial diante dos olhos, mas contemplar a força que permite transformar o mundo e uma porção de sua matéria em uma vida singular.

Emanuele Coccia, *A vida das plantas*

4.1 Uma multidão de imagens, vidas singulares

Uma imagem nunca é somente uma imagem. Dessa afirmação deriva um sentido ambíguo, assim como ambígua é toda e qualquer imagem. Tal caráter de *dupla valência* talvez decorra da tentativa de formulação linguística dos sentidos constituídos nas imagens e através delas, ou seja, do *continuum* entre dizibilidade e visibilidade. Explico. De um lado, temos “uma imagem nunca é somente”. De outro, “nunca é somente uma imagem”. No primeiro caso, o *uma nunca é somente* equivale a *nunca está sozinha*. No segundo, o *nunca é somente uma* equivale a *sempre é mais que uma*. É justamente nessa zona de indefinição onde a imagem está que os seus sentidos habitam, já que, apesar da proximidade languageira, o *estar sozinha uma imagem* não é igual ao *ser mais que uma imagem*. Os conjuntos de fotografias reunidos na prancha que inicia esta seção suscitam exatamente esta ambivalência e potencializam, assim dispostos, aquilo que ressalto como este caráter de *multiplicidade das imagens*, fotográficas ou não. Quando uma imagem está diante de nós, não vemos somente *uma*, mas sempre *uma multidão de imagens semelhantes*. Quando estamos diante de uma imagem, não vemos *somente* uma, mas as *vidas singulares* de que são constituídas. Toda imagem é sempre mais que uma imagem.

As fotografias dispostas na prancha acima pertencem aos mais diversos contextos históricos, foram capturadas em diferentes países e tiveram usos relativamente distintos. Entre elas, há imagens de Claudia Andujar, Walker Evans, Dorothea Lange, além de fotografias em fichas policiais e de acompanhamento de saúde, bem como aquelas realizadas nos campos de concentração de Auschwitz e Tuol Sleng. Afora a semelhança formal – todas elas são *retratos* e partilham o preto e o branco como característica plástica marcante – e a presença do *olhar* dos indivíduos retratados, existiriam outras razões para que elas estivessem juntas como aí estão? As vidas singulares de que tratam essas fotografias se comunicam e formam entre si uma

multidão de imagens semelhantes? Representam, enfim, uma multidão de vidas semelhantes ou são somente imagens que se aproximam umas das outras?

Antes de responder a essas questões, prefiro continuar inquirindo essas fotografias. Mais acima, falei sobre o *olhar*. Cada uma das imagens dispostas na prancha que inicia esta seção é *marcada* por um olhar, por olhos que, além de olharem, parecem também querer *fazer ver*⁸⁷. Cada uma das pessoas que nos olham a partir dessas fotografias, mantidas em uma espécie de eternidade muda, encarceradas em sua condição de retratos, ganha vida na medida em que respondemos a esses olhares e deixamos que a singularidade da experiência de nossas vidas seja multiplicada em contato com essa experiência visual. Talvez o que se delineie no momento em que me permito ser tocado por esses olhos – motivado pelo que Benjamin (2015) reconheceu como sendo uma “retribuição do olhar” dos objetos estéticos – seja a constituição de um “efeito de presença”, nos termos em que Gumbrecht (2010) o compreende, como uma relação mais espacial do que puramente temporal. Nesse sentido, tais imagens deixam de ser meros artefatos, resultados de uma técnica específica de produção imagética em um dado contexto e se tornam corpos que habitam o nosso mundo hoje e exigem de nós interlocução. São rostos que pedem para ser vistos.

Observando mais atentamente as pessoas retratadas nessas imagens, descobrimos tanto traços fisionômicos próximos quanto distantes. As roupas também se aproximam e distam, assim como os planos de fundo. As posições dos corpos – sempre vistas como marca distintiva na história do gênero fotográfico retrato – exibem pouca variação. Trata-se, quase na totalidade dos casos, de *poses* um tanto quanto rígidas registradas frontalmente diante da objetiva. De uma forma geral, todos os rostos possuem uma boa iluminação, às vezes com zonas de sombreamento mais acentuadas, mas sempre visíveis em suas expressões, à exceção das feições do homem no conjunto composto por três fotos em que o enquadramento é “de corpo inteiro” – únicas fotografias, aliás, em que se pode ver de forma evidente a disposição de elementos que compõem um cenário e em que há um gesto corporal mais alinhado à ideia de “posar para a câmera”. Fixados pelos saís de prata das emulsões fotográficas, em processos químicos largamente conhecidos, descritos e discutidos por teóricos da história da fotografia, estão aí homens, mulheres, crianças e idosos, habitando esse espaço-tempo estranho, mas ao mesmo tempo familiar, essa espécie de *eternidade cinzenta*. Nenhum deles sorri.

⁸⁷ Esse *fazer ver* deve ser compreendido no sentido de “dar a ver” de acordo com Didi-Huberman (2010), para quem “o ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do ‘dom visual’ para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77).

Agora, retorno às perguntas feitas há algumas linhas. Que ordem de relações essas imagens têm entre si? São somente imagens semelhantes? Numa resposta provisória, eu diria que elas dividem características relacionadas tanto a aspectos formais quanto a questões contextuais, mais propriamente no que diz respeito a situações sociais e políticas específicas nas quais as fotografias tiveram papel preponderante na constituição dos significados sociais de representação da alteridade. Ou seja, essas imagens não são simplesmente *retratos de um tempo*, mas marcam a própria *carne desse tempo*, conferindo-lhe substância. No espaço comum que compartilham, além de nos olharem, também olham umas para as outras, criando zonas de ressonância.

Nessa seção, buscando elaborar uma resposta mais aprofundada sobre esse mundo comum em que essas imagens habitam – e nós também –, investigarei como as fotografias presentes no fotolivro *Marcados* podem ser analisadas sob a ideia de *subversão do dispositivo*. Para isso, em um primeiro momento, recorro a formulações teóricas que esclarecem o que são os dispositivos – especialmente em sua relação com a fotografia – e, a partir daí, proponho uma leitura das imagens de Claudia Andujar naquilo que, ao meu ver, as comunica com a tradição de representação da alteridade, justamente num movimento crítico de torção.

4.2 *Marcados* e o dispositivo

Como expliquei na seção anterior, *Marcados*, o fotolivro de 2009, não foi primeiramente pensado como um objeto/projeto de arte. Sua gênese se dá com a captação de imagens na forma do retrato fotográfico de indivíduos de várias tribos Yanomami no início da década de 1980, no contexto da luta pela preservação de suas vidas. Em texto escrito para esse fotolivro, publicado pela Cosac & Naify, Stella Senra, refletindo sobre o comprometimento de Andujar com a luta pelos direitos dos povos indígenas e sobre a qualidade formal do trabalho da fotógrafa, diz que *Marcados* “é composto por uma série de fotos de Yanomami realizadas entre 1981 e 1983⁸⁸, por ocasião da viagem de um grupo de trabalho que contou com a presença de Cláudia Andujar, dos médicos Dr. Rubens Brando e Dr. Francisco Pascalichio” (SENRA, 2009, p. 127).

Esse trabalho, aponta Senra (2009), tinha como objetivo responder a uma urgente calamidade sanitária em que se encontrava o povo Yanomami, realizando uma ampla ação de vacinação desses indivíduos e, além disso, buscando informações também que, mais tarde,

⁸⁸ Apesar de Stella Senra afirmar que o período de execução das fotografias de *Marcados* se dá entre os anos de 1981 e 1983, o próprio livro traz séries que foram realizadas em 1984.

iriam ser utilizadas no processo de demarcação do território indígena realizado pela CCPY (Comissão pela Criação do Parque Yanomami). Senra, no mesmo texto, nos diz ainda que

como os Yanomami não têm nome próprio, adotou-se o método consagrado desde o século XIX para a identificação dos chamados povos selvagens: uma fotografia com um número preso ao corpo. Além do extenso trabalho fotográfico exigido pelo empreendimento, Cláudia ainda desempenhou outras funções dentro do grupo de trabalho: a coleta de dados diversos sobre as aldeias Yanomami, sobre a organização de suas sociedades, sobre o estado de saúde das populações visadas, além de elaborar o registro por escrito de todas estas atividades (SENRA, 2009, p. 127)⁸⁹.

Percebe-se com isso que Andujar, ao realizar os retratos objeto dessa pesquisa demonstrou ter optado por um método de produção de imagens no qual marcou os corpos dos índios com um determinado propósito. Tal método de produção possui relação direta com a história de sua família paterna e com a *fotografia de retrato* praticada em outros momentos históricos, articulando novas significações para essas formas sensíveis. O que desejo ressaltar aqui é justamente esse caráter multiplicador e autorreferencial da imagem fotográfica, apoiado por uma *rede de elementos* a qual pode ser compreendida sob o conceito de *dispositivo* assim como formulado por Michel Foucault, em uma entrevista de 1977, intitulada “The confession of the flesh”. Ao ser interpelado por Alain Grosrichard sobre a natureza do dispositivo, ele responde que

esse termo é, em primeiro lugar, um conjunto completamente heterogêneo que consiste em discursos, instituições, formas arquitetônicas, decisões regulatórias, leis, medidas administrativas, declarações científicas, proposições filosóficas, morais e filantrópicas - em resumo, tanto o dito quanto o não dito. Tais são os elementos do aparelho⁹⁰ (FOUCAULT, 1980, p. 194).

Sob tal perspectiva, encaro os retratos de *Marcados* como documentos de um encontro e como um acontecimento mediado pela fotografia no qual os enunciados daí derivados consistem “em não mais tratar os discursos como conjuntos de signos (elementos significantes que remetem a conteúdos ou a representações), mas como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam” (FOUCAULT, 2008, p. 55). Entendo, por isso, que as relações entre um Eu e um Outro só são possíveis, em última instância, porque existem

⁸⁹ Um documento essencial no processo de demarcação do território desse povo foi o *Relatório Yanomami 82: situação de contato e saúde*, resultado da coleta tanto de dados de saúde quanto de informações territoriais realizada por Cláudia Andujar e a equipe de que fazia parte.

⁹⁰ Tradução livre do original “This term is, firstly, a thoroughly heterogeneous ensemble consisting of discourses, institutions, architectural forms, regulatory decisions, laws, administrative measures, scientific statements, philosophical, moral and philanthropic propositions – in short, the said as much as the unsaid. Such are the elements of the apparatus” (FOUCAULT, 1980, p. 194).

dispositivos através dos quais essas relações são mediadas e, mais do que isso, determinadas em processos de subjetivação, assujeitamento e sujeição. O entrecruzamento dos olhares das pessoas nas fotografias da prancha que inicia esta seção transfigura-se numa rede de relações que sustenta essa imensa polifonia – e é por ela sustentada. John Tagg (1988), em seu *The burden of representation*, nos diz que

um vasto e repetitivo **arquivo de imagens** é acumulado, no qual os menores desvios podem ser anotados, classificados e arquivados. O formato varia pouco. Existem **corpos e espaços**. Os corpos - trabalhadores, vagabundos, criminosos, pacientes, loucos, pobres, raças colonizadas - são levados um a um: isolados em um espaço raso e contido; virou o rosto cheio e **sujeito a um olhar irrecuperável**; iluminado, focado, medido, numerado e nomeado; forçado a ceder ao minúsculo escrutínio de gestos e características. Cada **dispositivo é o traço de um poder sem palavras, replicado em inúmeras imagens**, sempre que o fotógrafo prepara uma exposição, na cela da polícia, prisão, casa da missão, hospital, asilo ou escola. Os espaços também - territórios desconhecidos, terras fronteiriças, guetos urbanos, favelas da classe trabalhadora, cenas de crime - são confrontados com a mesma frontalidade e medidos em relação a um espaço ideal: um espaço claro, um espaço saudável, um espaço de linhas desobstruídas de visão, aberta à visão e supervisão; um espaço desejável no qual os corpos serão transformados em sujeitos livres de doenças, ordenados, dóceis e disciplinados; um espaço, no sentido de Foucault, de uma nova **estratégia de poder-conhecimento**. Pois é isso que está em jogo nas explorações missionárias, na limpeza urbana, na reforma sanitária e na supervisão da saúde, no policiamento constante e regularizado - e na fotografia que os forneceu desde o início com uma **técnica tão central** ⁹¹ (TAGG, 1988, p. 64, tradução livre, grifos meus).

Tagg (1988) compreende o vasto *arquivo de imagens acumuladas* em um dado período histórico como resultado de um *poder sem palavras*, ao qual dá o nome de *dispositivo*. Os *corpos* e os *espaços* retratados nessas imagens, corpos desviantes em espaços fronteiriços, obedecem a um ordenamento social e se tornam *visíveis* e *dizíveis* em cada detalhe de suas morfologias, traduzidas em uma semiologia que se configura como um instrumento de uma *técnica de controle*, ou seja, uma *estratégia de saber-poder*. Esse olhar irrecuperável que sujeita – e assujeita – é a própria expressão do dispositivo, pois, conforme a lição de Michel Foucault em *Vigiar e Punir*,

⁹¹ “A vast and repetitive archive of images is accumulated in which the smallest deviations may be noted, classified and filed. The format varies hardly at all. There are bodies and spaces. The bodies - workers, vagrants, criminals, patients, the insane, the poor, the colonised races - are taken one by one: isolated in a shallow, contained space; turned full face and subjected to an unreturnable gaze; illuminated, focused, measured, numbered and named; forced to yield to the minutest scrutiny of gestures and features. Each device is the trace of a wordless power, replicated in countless images, whenever the photographer prepares an exposure, in police cell, prison, mission house, hospital, asylum, or school. The spaces, too - uncharted territories, frontier lands, urban ghettos, working-class slums, scenes of crime - are confronted with the same frontality and measured against an ideal space: a clear space, a healthy space, a space of unobstructed lines of sight, open to vision and supervision; a desirable space in which bodies will be changed into disease-free, orderly, docile and disciplined subjects; a space, in Foucault's sense, of a new strategy of power-knowledge. For this is what is at stake in missionary explorations, in urban clearance, sanitary reform and health supervision, in constant, regularised policing - and in the photography which furnished them from the start with so central a technique” (TAGG, 1988, p. 64).

o corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais. Este investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas e recíprocas, à sua utilização econômica; é, numa boa proporção, como força de produção que o corpo é investido por relações de poder e de dominação (FOUCAULT, 1987, p. 29).

Os indivíduos representados nos retratos da prancha que abre essa seção estão todos eles em suas vidas singulares expostos a esse olhar – na verdade, não um mero ver, mas um *dar a ver* que se configura como uma tecnologia de controle, que *determina, organiza, classifica*. Talvez, por isso, quando somos afetados por seus olhos, quando nos permitimos fissurar em nossa condição também singular, percebemo-nos como indivíduos que participam, de alguma forma, dessas relações de assujeitamento, pois estamos nós também capturados nessa rede. É muito provavelmente esse um dos principais elementos de incômodo nas fotografias de *Marcados*, em sua potente ambiguidade, em seu eloquente paradoxo.

Desde a primeira vez em que tomei conhecimento desses retratos, vi-me diante de um impasse. Sabia um pouco de sua história e das circunstâncias de sua produção, mas não compreendia como as imagens de *Marcados* compartilhavam tantas semelhanças formais com imagens fotográficas utilizadas como instrumento de controle social. O que me assustava, ao folhear o fotolivro *Marcados*, página após página, era a percepção quase angustiante de uma certa ordem de violência impregnada naqueles corpos, atravessados todos eles por um preto-e-branco no qual se repetia sempre uma placa com um número e do qual partiam olhares muito significativos. Para além das explicações racionais, o que me assustava era *um certo ar de perversidade*. Era inevitável, naquele momento, não pensar nas palavras de Diane Arbus de que “sempre [pensou] em fotografia como uma maldade”⁹², uma vez que “fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se veem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; [pois] transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos” (SONTAG, 2004, p. 25).

⁹² Cf. Sontag (2004, p. 23).



Figura 14

A justaposição das imagens na figura 14 ajuda a esclarecer a minha posição. Mais à esquerda, está presente uma ficha de acompanhamento de saúde⁹³ (Cadastro de Saúde Yanomami) utilizada por Claudia Andujar durante o projeto de vacinação que originou toda a iconografia de *Marcados*. A imagem do centro trata-se de uma ficha policial francesa do início do século XX⁹⁴ elaborada segundo os critérios de Alphonse Bertillon. Mais à direita em cima, pode-se observar uma montagem⁹⁵ de fotografias de indígenas Yanomami retratados para a controle das doses de vacinação da CCPY. Abaixo dessa última, um conjunto⁹⁶ de três retratos pertencentes à página 12 do livro *Metric Photography: Bertillon System - New Apparatus for the Criminal Department*, publicado no ano de 1908. Com a sua aproximação, o que pode ser visualizado, de imediato, é uma semelhança formal entre as duas fichas. Elas são compostas por fotos e dados dos indivíduos retratados, cada uma servindo a um propósito específico, o que Foucault (1980) chama de “função estratégica”.

⁹³ Ficha de saúde idealizada e utilizada por Claudia Andujar durante o trabalho de vacinação dos Yanomami. Nela, há o registro de várias datas (que vão do ano de 1981 a 1986) relativas a doses de vacinas e outros tipos de acompanhamento da saúde dessa indígena, o que demonstra o caráter de continuidade do trabalho da CCPY. (Fonte: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/claudia-andujar-fotografa-artista-visual-e-ativista-indios-yanomami>).

⁹⁴ Ficha antropométrica de uma menina de 16 anos, elaborada segundo um sistema Bertillonage, em 27 de março de 1914 em Paris (fonte: <https://imageetinformation.wordpress.com/2014/09/03/164/>).

⁹⁵ Essa montagem não está no livro *Marcados*. Trata-se de uma montagem coletada em um site que trata da obra de Claudia Andujar e a utilizamos aqui pelo caráter didático que oferece para a minha reflexão (Fonte: <https://www.clubedecriacao.com.br/ultimas/em-minas-9/>).

⁹⁶ Fonte: <http://www.archive.org/details/cu31924096442185>



Figura 15

Na ficha da Yanomami, há dados relativos à sua condição de saúde – como estado e funcionalidade do coração, pulmões, abdômen, baço e observações como “impossibilidade de flexão do pé direito” – e o registro de datas de doses de vacinas. Na ficha da garota francesa, podem ser observados basicamente dados antropométricos – como altura de “1,53”, tamanho da orelha direita de “6,1” e digitais da mão direita –, cor do cabelo e idade declarada, 16 anos. Além disso, na margem direita de quem observa a ficha, está a data de sua execução “27-3-1914” e, na margem esquerda, uma inscrição que atesta o caráter técnico e científico desse tipo de documento: *Point de vue de la photographie 0-,40 x reduction 5 = 2- distance du sujet*. Essa indicação do “ponto de vista da fotografia” está disposta ao lado da fotografia em que a garota francesa está de perfil, onde se pode notar a presença de um equipamento que era usado para manter a cabeça reta em um determinado ângulo. Esse aparato de metal e a luz extremamente bem distribuída na superfície do rosto da jovem francesa resumem a ideia de disposição na imagem dos corpos desviantes de que Tagg (1988) tratou mais acima.

Não estou querendo dizer, com essa aproximação, que Claudia Andujar, ao fotografar os Yanomami no contexto da ação de vacinação, procedeu tal qual os fotógrafos da polícia francesa que dispunham os corpos dos criminosos de modo a produzir um tipo de visualidade bem característica. Isso seria reduzir demasiadamente uma problemática muito mais rica. Estou afirmando aqui que o dispositivo age, num movimento duplo, na sujeição dos corpos ao mesmo tempo em que lhes dá uma forma visível. A postura é muito mais que um simples dispor um

corpo em frente a uma câmera, torna-se exatamente o meio através do qual é performedo o jogo do dispositivo. Isso pode ser observado exatamente no caráter serial das fichas, pois elas só fazem sentido enquanto uma série de documentos – o arquivo ao qual Tagg (1988) se referiu – , assim como os corpos estão também dispostos em série. Essa seriação relaciona-se diretamente com a burocratização das sociedades que, ao longo do século XIX, experimentaram um amplo desenvolvimento urbano, nas quais a industrialização foi um processo que determinou o rearranjo das forças sociais, sendo necessários meios para gerir as massas populacionais em novos contextos de produção capitalista. Dessa forma, como ainda nos diz Sontag (2004),

as fotos foram arroladas a serviço de importantes instituições de controle, em especial a família e a polícia, como objetos simbólicos e como fontes de informação. Assim, na catalogação burocrática do mundo, muitos documentos importantes não são válidos a menos que tenham, colada a eles, uma foto comprobatória do rosto do cidadão (SONTAG, 2004, p. 32).

A constatação de que os retratos presentes em *Marcados* partilham um fundo comum com outras fotografias, seja pelas características plásticas, seja pelas condições contextuais e técnicas de sua produção, parece, num primeiro momento aquietar aquele mal-estar que apontei ao me deparar com tais fotografias ao folhear tal fotolivro. Assim seria, se o meu objetivo aqui fosse simplesmente investigar as imagens de Claudia Andujar do ponto de vista de sua inserção em uma tradição fotográfica, somada à ideia de que esses retratos são simplesmente determinados por uma força exterior a eles e de que eles estariam subordinados a um *poder* orientado de forma unidirecional. Essa seria uma visão pacificadora, mas muito reducionista da problemática. Ao contrário disso, penso que os sujeitos de toda e qualquer relação são produzidos nessa própria relação, pois não são pré-discursivos, ainda de acordo com Foucault (2008). Ou seja, as imagens fotográficas tornam-se o lugar, em última instância, de avaliação dos fundamentos éticos do encontro entre o Mesmo e o Outro e os jogos de poder nos quais essas imagens estão imersas. Aprofundando minha hipótese, creio que todo processo de visibilização através das imagens técnicas, notadamente a fotografia, corresponde a uma ação no/do próprio poder.

Foucault, na citada entrevista de 1977, questionado dessa vez por G. Miller sobre o fluxo de poder em uma sociedade, diz não acreditar que “relações de poder só são geradas assim, de cima para baixo”⁹⁷ (FOUCAULT, 1980, p. 200), pois entende que “na medida em que as relações de poder são relações desiguais e relativamente estáveis de forças, fica claro

⁹⁷ Tradução livre do original “relations of power are only engendered like that, from the top downwards” (FOUCAULT, 1980, p. 200).

que implica, acima e abaixo, uma diferença de potenciais"⁹⁸ (FOUCAULT, 1980, p. 194), compreendendo o exercício do poder como esse jogo de forças que possui um fluxo distribuído em um modelo descentralizado, de baixo para cima e de cima para baixo.

É justamente aqui que vislumbro, um pouco mais claramente, a possibilidade de analisar a subversão do dispositivo de poder realizada por Claudia Andujar enquanto fotógrafa-ativista, já que esse processo se dá exatamente no gesto de desequilibrar as forças, de provocar resistências, *tensionando o sensível*. A subversão do dispositivo se demonstra, antes de tudo, como um conjunto de *práticas estéticas*, e tais práticas são

formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que ‘fazem’ no que diz respeito ao comum. As práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade (RANCIÈRE, 2009, p. 17).

Na perspectiva de uma “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2009), todas essas características produzem uma *integração dialética* dessas imagens de Andujar em uma visualidade mais expandida, em uma imaginária mais ampla, que podemos chamar de *tradição* ou entender como a expressão visual de um dispositivo, pois os retratos dos Yanomami em *Marcados* são imagens que estruturam sua potência artística a partir de um contraponto entre um “efeito de realidade” e um “valor expressivo”. Fabris (2004), ao refletir sobre a contraposição entre tal efeito e tal valor a partir das fotografias criminais, nos diz que

se o retrato codificado por Bertillon representa uma modalidade de imagem na qual o efeito de realidade da fotografia se explicita de maneira vigorosa – em detrimento de todo valor expressivo –, não admira que vários fotógrafos tenham se proposto um desafio assim descrito por Phéline: aproximar-se o mais possível de sua norma, mas mantendo um afastamento que permita afirmar um outro propósito (FABRIS, 2004, p. 91).

Esse outro propósito pode ser percebido abaixo no conjunto de fotos da figura 16, nas quais se observa a disposição dos Yanomami em frente à câmera como uma *reverberação crítica* de um tipo de pose impregnado do ordenamento e do controle dos corpos do qual eu tenho falado. Embora Claudia Andujar produza suas imagens de acordo com as determinações do gênero retrato – a iluminação, a pose, o foco, as marcas etc. são elementos que, historicamente, definiram esse gênero fotográfico –, pode-se perceber nelas uma *tensão* que se dá justamente pela contraposição às características da fotografia sistematizada por Bertillon.

⁹⁸ Tradução livre do original “in so far as power relations are unequal and relatively stable relation of forces, it’s clear that implies an above and below, a difference of potentials” (FOUCAULT, 1980, p. 194).

Sobre elas, aponta Fabris (2004) que a codificação do retrato de identificação realizada pelo criminologista francês “inscreve-se plenamente numa prática típica do século do século XIX: derivar da descrição de um corpo os sinais da identidade psicológica e do grupo social ao qual pertence o indivíduo” (FABRIS, 2004, p. 43).

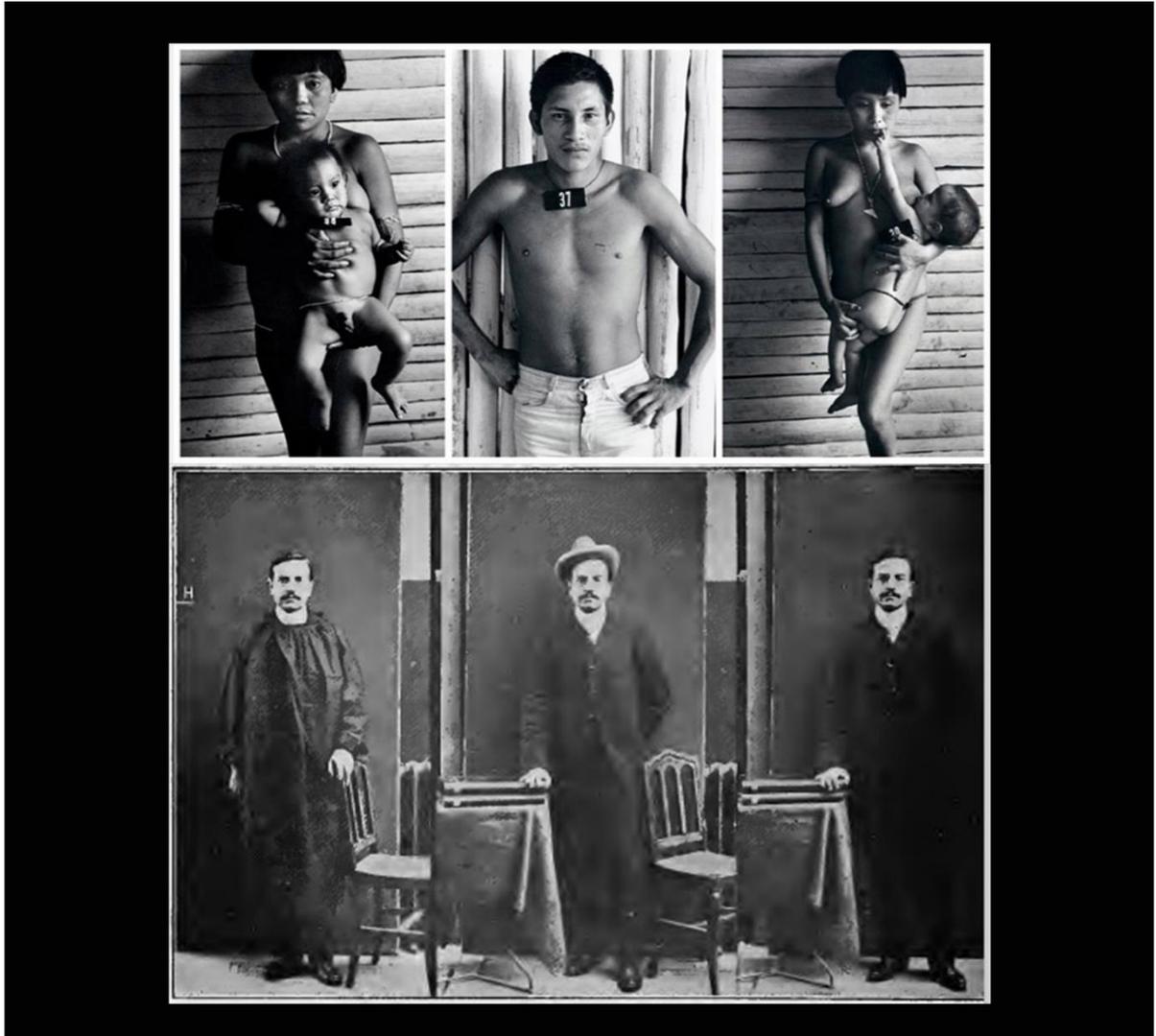


Figura 16⁹⁹

Na figura 16, pode-se exatamente perceber essa tensão atravessando as imagens dos Yanomami. Se fizermos uma comparação entre a primeira (“número 35”) e a última a foto

⁹⁹ No conjunto de fotos de Claudia Andujar, as fotografias da esquerda e da direita (das índias e dos bebês) foram realizadas no povoado de Paapi u em 1983; enquanto a do centro (a do jovem), no povoado de Boas novas em 1981. As três imagens estão presentes no fotolivro *Marcados*, mas não estão assim diagramadas. Tal diagramação foi realizada pelo site <http://bienal.org.br/post/457> e eu a utilizo para, principalmente, reforçar meu argumento de que a fotografia de Andujar nesse projeto pode ser dimensionada pela contraposição do “efeito de realidade” e do “valor expressivo”, bem como para denotar também os diferentes graus de aproximação das tribos indígenas fotografadas pela artista com o homem branco, o que pode ser percebido pela não presença de vestimentas ocidentais nas fotos das índias e pela presença de adereços em seus corpos, bem como, de modo contrário, pela roupa vestida e pela falta de adereços na imagem do jovem índio.

(“número 30”) do conjunto que está na parte de cima, torna-se mais evidente o processo de distanciamento de Andujar das determinações do dispositivo fotográfico à la Bertillon. Enquanto na imagem mais à esquerda verifica-se uma pose mais endurecida, com o olhar da mãe fitando a objetiva, a fotógrafa e, portanto, o espectador – constituindo uma visualidade mais próxima desse controle social pensado por Fabris (2004) – quase como se as formas plásticas não pudessem fugir ao seu destino de “efeito de realidade”; na imagem mais à direita, o olhar da mãe voltado ao chão, fitando o vazio, e a mão do bebê na boca da indígena que lhe dá colo parecem, de alguma forma, escapar às determinações de um gênero de fotografia que, se não nasceu como pura forma da força do poder sobre o Outro vulnerabilizado, encontra nesse contexto seu desenvolvimento significativo.

Essa impressão de *desvio*, *torção* e *crítica* é reforçada pela pose do jovem “Yanomami de número 37”, quase relaxada, vestindo o que parece ser uma bermuda ou uma calça jeans, resultado de sua aproximação com os brancos, madeireiros ou garimpeiros provavelmente. Todos esses *fluxos*, *linhas de força* e *linhas de fuga* ficam ainda mais evidentes quando se compara o conjunto de cima com o de baixo. As três fotografias do homem europeu pertencem ao já mencionado livro *Metric Photography: Bertillon System - New Apparatus for the Criminal Department*, no qual há uma série de indicações¹⁰⁰ sobre como realizar retratos para a utilização em investigações e em processos judiciais, exigindo o posicionamento dos corpos diante do aparelho fotográfico de forma muito específica e determinando toda uma série de medições do aparelho em relação aos fotografados.

Pode-se presumir, assim, que, ao produzir as imagens das séries de *Marcados*, Claudia Andujar, mesmo que não tivesse consciência plena àquela altura, estava se posicionando contra as determinações do dispositivo visual do qual, inclusive, se utilizava para realizar o seu trabalho. Há, segundo o que eu penso, em seu gesto de fotógrafa-ativista um enfrentamento do

¹⁰⁰ Logo no início do livro, pode-se ver uma defesa do tipo de imagem fotográfica sistematizada por Bertillon: “A fotografia tem hoje um importante papel no serviço policial e também no forense, e as modificações que M. Bertillon realizou no dispositivo fotográfico, as quais são empregadas na prática judicial, são bem conhecidas. Se o dispositivo de M. Bertillon para a fotografia de perfil e de face, bem como para cadáveres e a fotografia métrica, dá maravilhosos resultados, não é acessível a todos por causa do seu preço e da dificuldade de sua instalação: é por essa razão que o inventor pensou em construir um dispositivo de menor tamanho, que pudesse possuir as vantagens daquele de maior dimensão usado pela Polícia da Prefeitura de Paris, e que permitisse sozinho obter os melhores resultados desse dispositivo especial” (TOMELLINI, 1908, p. 5). Tradução livre do original: “Photography plays today a great role in the police service and also in forensic medicine, and the modifications which M. Bertillon has made in the photographic apparatus, which are employed in legal practice, are well known. M. Bertillon's apparatus for profile and face photography, for corpses et metric photography, if they give wonderful results, are not, on account of their price and the difficulty of their installation, within the reach of all: it is for this reason that the Inventor thought of constructing an apparatus of a smaller size, which should possess all the advantages of the large sizes used by the Paris Prefecture of Police, and which enables it alone to obtain the best results from its special apparatus” (TOMELLINI, 1908, p. 5).

próprio dispositivo produtor do sensível, pois ela realiza sua prática fotográfica por meio dos elementos que o constituem – ou ainda do “programa” do aparelho, de acordo com Flusser (2011).

Giorgio Agamben, no ensaio “Identidade sem pessoa”, pergunta-se sobre “o que significa, de fato, ser reconhecido, se o objeto do reconhecimento não é uma pessoa, mas, sim, um dado numérico?” (AGAMBEN, 2015, p. 86). Claudia Andujar, no que eu imagino como uma inquietação muito próxima à do filósofo italiano, parece interrogar o próprio dispositivo com relação a isso, lançando esse questionamento também aos espectadores, na medida em que essas imagens “nos olham desde um lugar suscetível de levar nosso ‘ver’ a um retorno às condições fundadoras de sua própria fenomenologia” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 169). Ou seja, os retratos de *Marcados* recolocam a questão do ver na medida em que questionam toda uma série de elementos constituintes das próprias condições da visualidade fotográfica.

Nós, os espectadores, quando mobilizados pelos olhares dos Yanomami nos retratos de *Marcados*, somos postos diante da “máquina de rostidade” (DELEUZE; GUATTARI, 2012) através da qual o dispositivo produtor do sensível *constrói* os rostos para os quais olhamos. Sendo assim, podem os *semblantes* que se anunciam nessa partilha, nesse fenômeno, ser compreendidos como a imagem da problematização da representação da alteridade, daquilo que é dado a ver dela? Podem ser compreendidos, em última instância, como um contrarreflexo dos mecanismos de dominação a que está submetida essa alteridade precarizada e subjugada?



Figura 17¹⁰¹

Seguindo a lógica até aqui exposta, eu creio que Claudia Andujar, ao adotar procedimentos como a fixação de placas numéricas nos indígenas – assim como foram marcados, por exemplo, os prisioneiros de Auschwitz-Birkenau ou os de Tuol Sleng¹⁰² (como pode ser observado na figura acima) –, ao invés de simplesmente reproduzir a estratégia de gestão dos corpos vulnerabilizados do Outro, produz, com a sua fotografia, o que Benjamin

¹⁰¹ As duas fotografias de cima foram realizadas no Campo de Concentração de Tuol Sleng, no Camboja, na década de 1970 (Fonte: <https://www.nytimes.com/2007/10/26/world/asia/27cambo.html>). Embaixo à esquerda, uma fotografia realizada por Claudia Andujar na Comunidade de Boas Novas em 1981, presente no fotolivro *Marcados* (Fonte: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/acervos/artistas-mulheres-contemporaneas-acervo-claudia-andujar>). Embaixo à direita, um retrato realizado por Wilhelm Brasse no Campo de concentração de Auschwitz-Birkenau no início da década de 1940 (Fonte: <https://edition.cnn.com/2020/01/27/photos/gallery/auschwitz-liberation-anniversary/index.html>).

¹⁰² Uma significativa quantidade de fotografias dos prisioneiros de Tuol Sleng está reunida no fotolivro *The Killing Fields – Photographs from the s-21 Death Camp*, publicado pela Twin Palms Publishers, em 1996.

(2018) chamou de “imagem dialética”. Esse tipo de imagem da arte é aquela “em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. (...) Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética” (BENJAMIN, 2018, p. 768, [N 3, 1]).

Na raiz da ideia de imagem dialética está um adensamento temporal¹⁰³ – não cronológico, mas imagético – que produz, através do choque entre o ocorrido e o agora, “um lampejo” que ilumina as complexidades do próprio presente e que se dá exatamente na “dupla distância” entre espectador-obra e obra-espectador, entre o olhar que lançamos à obra e o olhar que a obra nos lança, uma vez que, ainda segundo Walter Benjamin, esse tipo de “imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura” (BENJAMIN, 2018, p. 768, [N 3, 1]). Didi-Huberman (2010) ressalta esse caráter crítico da imagem dialética e nos diz que

precisamos doravante reconhecer esse movimento dialético em toda a sua dimensão “crítica”, isto é, ao mesmo tempo em sua dimensão de crise e de sintoma – como o turbilhão que agita o curso do rio – e em sua dimensão de análise crítica, de reflexividade negativa, de intimação – como o turbilhão que revela e acusa a estrutura, o leito do mesmo rio (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 171).

Depreendo dessa reflexão de Didi-Huberman (2010) que as imagens dialéticas têm o poder de nos fazer olhar para toda uma tradição – ou “constelação”, nos termos de Benjamin (2018) – de constituição do sensível, *acusando a sua estrutura*. As placas, as poses e a iluminação, por exemplo, adotadas por Andujar em seus retratos dos Yanomami, na medida em que *reverberam* os mesmos elementos constitutivos da especificidade do gênero fotográfico retrato, nos fazem olhar para toda a massa de indivíduos subalternos e precarizados já fotografados nos mais diversos momentos históricos, como um “turbilhão que agita o curso desse rio”, que pode ser entendido como a própria tradição da fotografia. A ideia de subjugação de corpos desviantes é atualizada, em um movimento de *torção dialética*, nos retratos de *Marcados* (na medida em que somos convocados a, de fato, olhá-los), uma vez que uma imagem crítica é “uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem (...) e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 172).

¹⁰³ Em outro momento de sua obra, no ensaio “Pequena história da fotografia”, Walter Benjamin, explica o fenômeno aurático, que tem uma relação inequívoca com a ideia de “imagem dialética”, nos seguintes termos: “o que é, de fato, a aura? É uma trama singular de espaço e tempo: a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja” (BENJAMIN, 2012, p. 108).

4.3 Objetos visíveis, enunciados formuláveis, forças em exercício e sujeitos nas séries de *Marcados*

O fotolivro *Marcados* tem sua gênese em um conjunto de imagens muito mais amplo, aquelas produzidas por Andujar no contexto de uma ação de vacinação de várias tribos Yanomami, como já expus anteriormente. Nesse livro, são expostas 82 imagens divididas em 7 séries, correspondentes às localidades visitadas pela pequena equipe de voluntários da qual Andujar fazia parte. São elas: Ericó 1981-1983 (31 fotos), Boas Novas 1981 (9 fotos), Arajani 1981-1984 (18 fotos), Paapi U 1983 (2 fotos), Aracá 1983 (7 fotos), Mucajai 1983 (12 fotos) e Surucucus 1983 (3 fotos).

No interior de cada série e entre elas, percebem-se continuidades e descontinuidades formais/imagéticas, seja na maneira como os retratos foram executados em termos de composição (por exemplo, distância dos corpos/rostos, tipos de fundos, intensidade e direção de iluminação etc.), seja na interação dos fotografados com a fotógrafa e o equipamento utilizado por ela (muitos índios permanecem sérios, outros sorriem, alguns chegam até a expressar o que poderia ser compreendido, em nossa cultura, como constrangimento), seja na maneira de olhar (muitos Yanomami encaram a câmera, com decisão, curiosidade, incompreensão, aquiescência; enquanto alguns poucos desviam seu olhar), seja no nível de contato com o homem branco (o que se verifica pela nudez e pela utilização ou não de adereços e pinturas corporais).

A importância dessas informações se acentua na medida em que se compreende a correspondência incessante entre as formas plásticas do gênero fotográfico retrato e a constituição de todo um regime de signos que, observados segundo as perspectivas teóricas aqui utilizadas, possibilitam uma rica leitura dessas imagens de Andujar, já que a fotógrafa, apesar das continuidades e descontinuidades relatadas, trabalha neste projeto sempre com o retrato, o que pressupõe uma certa unidade, mesmo na multiplicidade de recursos e formas de atualização desse gênero.

Especificamente sobre a pose – um dos fundamentos desse tipo de fotografia – nessas imagens de *Marcados*, Senra (2009) nos diz que

atenta ao modo como cada Yanomami se põe ou é posto diante da câmera, ao seu comportamento diante do dispositivo fotográfico, à presença da máquina, do fotógrafo, disposição fixa no espaço de todos os participantes, imobilidade do modelo – a sua “pose”, enfim –, Claudia procura captar os diferentes níveis de aproximação com o branco, do mais antigo ao mais recente, tornando visível uma espécie de “dinâmica” dos corpos e dos olhares que o contato inaugura (SENRA, 2009, p. 136).

Essas imagens, assim, são constituídas pela presença variada de elementos formais que configuram processos de significação, derivados dos corpos e da relação entre eles – relação essa determinada por um dispositivo¹⁰⁴. Deleuze (2016), refletindo sobre a obra de Michel Foucault, pergunta-se sobre o que seria o dispositivo e responde que ele

primeiramente, é uma meada, um conjunto multilinear. Ele é composto de linhas de natureza diferente. E essas linhas, no dispositivo, não cercam nem rodeiam sistemas, dos quais cada um seria, por sua vez, homogêneo – o objeto, o sujeito, a linguagem etc. -, mas seguem direções, traçam processos sempre em desequilíbrio e ora se aproximam, ora se distanciam umas das outras. Cada linha é rompida, submetida a *variações de direções*, bifurcante e forquilhada, submetida a derivações. Os objetos visíveis, os enunciados formuláveis, as forças em exercício, os sujeitos em posição são como vetores ou tensores. Assim, as três grandes instâncias que Foucault distinguirá sucessivamente, Saber, Poder e Subjetividade, de modo algum têm elas contornos definidos de uma vez por todas, mas são cadeias de variáveis que se disputam entre si (DELEUZE, 2016, p. 359, grifo do autor).

Nas fotografias realizadas em Ericó¹⁰⁵ (aqui compreendidas como *objetos visíveis* e, ao mesmo tempo, *enunciados formuláveis*), sobressai-se, além dos olhares – geralmente direcionados para a objetiva – e das placas com números (*linhas de natureza diferente*), a presença constante de um fundo composto por ripas de madeira, que parecem fazer parte de algum tipo de parede, provavelmente de uma construção não originalmente indígena, impressão reforçada pela utilização massiva de “roupas de branco” pelos indivíduos retratados em basicamente todas as fotos e pela falta de adereços da cultura indígena, à exceção de aproximadamente 6 delas, em que as mulheres utilizam cordões típicos dessa etnia. Nesta série (uma das *cadeias variáveis* de retratos do livro), há a presença de crianças em cerca de 11 fotos, todas elas também vestidas, e no restante há a presença de jovens e adultos, bem como ainda de indivíduos idosos, em cerca de 4 fotos.

Considerando as ideias de Deleuze (2016) sobre o dispositivo, pode-se perceber essa variedade de elementos (fundo, olhares, roupas, adereços indígenas, idades, poses etc.) como

¹⁰⁴ Na próxima seção, haverá uma aproximação da ideia de *subversão do dispositivo* em relação à de *antropologia reversa* (VIVEIROS DE CASTRO, 2018). Em *Metafísicas canibais*, o autor propõe uma diferenciação entre perspectivismo e relativismo, como base para a defesa do seu conceito de “perspectivismo ameríndio”. Nessa dissertação, imagino que Cláudia Andujar, em *Marcados*, quando subverte o dispositivo ontoepistemológico ocidental da fotografia, estabelece uma simetria reversa da imagem do Eu e da imagem do Outro. Viveiros de Castro nos diz que “perspectivismo interespecífico, multinaturalismo ontológico e alteridade canibal formam assim os três vértices de uma alter-antropologia indígena que é uma transformação simétrica e inversa da antropologia ocidental – simétrica também no sentido de Latour, e inversa também no sentido de *reverse anthropology* de Wagner. É traçando esse triângulo que poderemos começar a nos aproximar de uma daquelas filosofias dos “povos exóticos” que Lévi-Strauss contrapôs à “nossa”, ou, para dizê-lo de outra forma, a tentar cumprir algo do grandioso programa esboçado no capítulo “Geofilosofia” d’*O que é a filosofia?* (D.&G. 1991), ainda que ao preço, em ambos os casos – mas é sempre preciso estar preparado para pagá-lo-, de uma certa imprecisão metódica e de uma equívocidade intencional” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p.34).

¹⁰⁵ Essas fotografias constituem a primeira série do livro, sendo também a maior delas, com 31 fotos.

“objetos visíveis” que conformam “enunciados formuláveis”, instituindo “sujeitos” em determinada posição do discurso; nesse caso, um discurso sobre a alteridade, sobre modos de subjetivação e assujeitamento e, portanto, sobre a ação do próprio poder. Aquilo que resulta do encontro de Claudia Andujar com os índios – a imagem fotográfica – constitui enunciados sobre a alteridade, apenas possíveis devido aos signos movimentados numa *mecânica* que deve o seu funcionamento a condições de saber e à ação do poder. Ou seja, esses elementos destacados daquilo que comumente compreende-se como “realidade”, recortados do contínuo de uma existência muda, transformam-se em *vetores* e *tensores* com os quais todo um processo de significação é instituído, para muito mais além do que a simples marcação de corpos com a finalidade de facilitar um trabalho de vacinação para a proteção dos Yanomami.

Os significados dessas imagens de Andujar em *Marcados*, portanto, não advêm majoritariamente do senso de realidade conferido pelo processo de referencialidade na construção físico-química da imagem fotográfica; eles advêm, nessa perspectiva, da realidade do próprio discurso, da materialidade dos signos, não se tratando a imagem fotográfica de uma revelação *da verdade*, mas da construção *de uma verdade*, uma vez que

o real não é apenas o elemento material, mas também o sistema discursivo do qual a imagem que o suporta faz parte. Portanto, não é ao passado, mas aos significados presentes e à mudança de sistemas discursivos que devemos voltar nossa atenção. A ideia de que a fotografia pode se tornar uma evidência, por exemplo, não se baseia em um fato natural ou existencial, mas em um processo semiótico, social, embora isso não sugira que o valor evidencial esteja incorporado na impressão, em um aparato abstrato, ou em uma estratégia de significação específica¹⁰⁶ (TAGG, 1988, p. 4).

A afirmação de Tagg (1988) a respeito da prevalência na fotografia da realidade do *mundo sígnico* sobre a do *mundo material* é fundamental porque aponta para a corporeidade das cadeias de significação no discurso. São elas as responsáveis pela determinação do *valor de verdade* nesse tipo de imagem técnica; são elas, portanto, expressão de um *aparato-ou-dispositivo* que, em um primeiro momento, pode ser entendido como uma entidade abstrata, mas que se materializa na medida em que é dado a ver nesse jogo sígnico.

Além disso, nesse parágrafo de Tagg (1988), deve-se destacar uma outra ideia, a de “estratégia de significação específica”. Se a fotografia pode ser pensada como uma evidência, não deve ser como uma evidência da *realidade-do-mundo-em-si-mesma*, mas uma

¹⁰⁶ Tradução livre do original “what is real is not just the material item but also the discursive system of which the image it bears is part. It is to the reality not of the past, but of present meanings and of changing discursive systems that we must therefore turn our attention. That a photograph can come to stand as evidence, for example, rests not on a natural or existential fact, but on a social, semiotic process, though this is not to suggest that evidential value is embedded in the print, in an abstract apparatus, or in a particular signifying strategy” (TAGG, 1988, p. 4).

“evidenciação” dos modos através dos quais opera um dispositivo, que sempre responde a uma *necessidade-ou-estratégia* específica, entendida, nesta pesquisa, como estratégia de significação, o que Foucault (1980) aponta como uma terceira característica do dispositivo, pois ele entende

pelo termo ‘dispositivo’, uma espécie de - digamos - formação que tem como função principal em um dado momento histórico o de responder a uma necessidade urgente. O dispositivo, portanto, tem uma função estratégica dominante. Esse pode ter sido o caso, por exemplo, da assimilação de uma população flutuante considerada onerosa para uma economia essencialmente mercantilista: havia um imperativo estratégico atuando aqui como matriz de um dispositivo que gradualmente assumia o controle ou a sujeição da loucura, das doenças mentais e da neurose (FOUCAULT, 1980, p. 195)¹⁰⁷.

Claudia Andujar, necessitando desenvolver um método de fichamento dos índios para efetuar sua vacinação, utiliza a imagem fotográfica como uma estratégia factível para esse fim e, também respondendo a uma necessidade imposta pela falta de nomes próprios do Yanomami, resolve marcá-los, produzindo um tipo de imagem muito particular que lança essas fotografias a um campo de visibilidade comum a outras produções fotográficas.

Através do dispositivo fotográfico – assumindo clandestinamente uma função nesse dispositivo, eu diria –, a artista-ativista, aqui compreendida como mais uma “linha” nesse “sistema heterogêneo”, produz imagens que se conectam a outras no que comumente é chamado de tradição, mas que nessa dissertação penso como *um campo comum de visibilidade*, em que os signos se dirigem uns aos outros, ressignificando-se e assinalando o funcionamento desse tal dispositivo, numa perspectiva em que a representação do Outro se coloca como um problema da operação da “máquina abstrata de rostidade” (DELEUZE; GUATTARI, 2012).

Uma reflexão muito importante, então, para que se possa compreender a “rostidade” em seu papel na articulação da subversão do dispositivo fotográfico por Claudia Andujar – naquilo especificamente que respeita aos processos de visibilização, representação e, portanto, produção da alteridade e das implicações éticas desse gesto – é o pensamento de Vilém Flusser sobre as imagens técnicas e, portanto, sobre o aparelho, o programa e o fotógrafo funcionário. Flusser, em *Filosofia da caixa preta* (2011), ao elaborar a defesa da necessidade de uma filosofia da fotografia, desenvolve, em última instância, uma reflexão sobre a importância de

¹⁰⁷ Tradução livre do original “by the term ‘apparatus’ a sort of – shall we say – formation which has as its major function at a given historical moment that of responding to an *urgent need*. The apparatus thus has a dominant strategic function. This may have been, for example, the assimilation of a floating population found to be burdensome for an essentially mercantilist economy: there was a strategic imperative acting here as the matrix for an apparatus which gradually undertook the control or subjection of madness, mental illness and neurosis” (FOUCAULT, 1980, p. 195).

uma filosofia da liberdade na era pós-industrial. Partindo da ideia de que a fotografia – o aparelho fotográfico, melhor dizendo – constitui-se como um protótipo dessa sociedade, sua “caixa preta”, na qual a questão do homem, da liberdade e da história estaria colocada, defende a ideia de que, embora os fotógrafos, de uma maneira geral, produzam imagens programadas pelo aparelho, há aqueles, muito poucos, que desafiam os programas estabelecidos e lutam contra eles, fazendo prevalecer sua intenção, já que

as imagens técnicas são produzidas por aparelhos. Como primeira delas foi inventada a fotografia. O aparelho fotográfico pode servir de modelo para todos os aparelhos característicos da atualidade e do futuro imediato. Analisá-lo é método eficaz para captar o essencial de todos os aparelhos, desde os gigantes (como os administrativos) até os minúsculos (como os chips), que se instalam por toda parte. Pode-se perfeitamente supor que todos os traços aparelhísticos já estão pré-figurados no aparelho fotográfico, aparentemente tão inócuo e ‘primitivo’” (FLUSSER, 2011, p. 31).

Um exemplo de fotógrafos assim, ao meu ver, seriam os artistas, como Cláudia Andujar, que, desafiando as virtualidades programadas no aparelho fotográfico, passou a “enriquecer” esse programa – contrapondo-se a ele –, na medida em que produziu imagens nas quais questões epistemológicas, políticas e estéticas convergem, e ajudou a revelar – ao passo que a subverteu – a intenção dos “aparelhos programadores”.

Destaco aqui, então, o gesto de “burlar o aparelho” e, conseqüentemente, o programa que dá origem a ele como uma ação do fotógrafo ativista na conquista da liberdade. Ou seja, esses fotógrafos-artistas executam gestos de não conformação ao dispositivo tanto quanto propõem visões pessoais para o universo fotográfico, em que a subversão dos programas estabelecidos pelos aparelhos pode ser a defesa da liberdade em um mundo de símbolos vazios e imagens técnicas alienantes, assim como nos diz Flusser (2011). É exatamente nesse ponto que há uma possibilidade de se pensar a questão da representação do Outro, nesse caso o subalterno, o precarizado e o desviante.

Uma outra visão a respeito da *representação*¹⁰⁸, que nos ajuda também a dimensionar a crítica de Tagg (1988) sobre a problemática imagem-referente e a visão de Flusser (2011)

¹⁰⁸ A ideia de representação, ao longo dessa dissertação muito usada, é entendida aqui como um campo de permanente disputa, no qual o conflito entre as forças atuantes na representação da alteridade determina um contínuo caráter agonístico. Não existe, portanto, uma representação acabada e esgotada do Outro, mas um combate continuado contra representações hegemônicas das minorias, dos subalternos, dos precarizados. Não se trata aqui de essencializar a representação do Outro, mas, antes disso, compreender justamente o caráter multifacetado das *identidades em disputa*, numa perspectiva muito próxima daquilo que Chantal Mouffe entende como um “modelo agonístico de democracia”. Ela nos diz que “uma abordagem ‘agonística’ [de democracia] reconhece os limites reais de tais fronteiras e as formas de exclusão que delas decorrem, ao invés de tentar disfarçá-los sob o véu da racionalidade e da moralidade. Compreendendo a natureza hegemônica das relações sociais e identidades, nossa abordagem pode contribuir para subverter a sempre presente tentação existente nas sociedades democráticas de naturalizar suas fronteiras e ‘essencializar’ as suas identidades. Por essa razão, ele é muito mais

sobre o complexo aparelho-programa-fotógrafo, pensando os processos de expressão do real através da linguagem, é realizada por Stuart Hall. Em *Representation* (1997), ele aponta três abordagens a partir das quais comumente se considera a relação entre linguagem e representação, a saber: a reflexiva, a intencional e a construcionista ou construtivista.

Resumidamente, a visão reflexiva determina o processo de constituição do sentido como um derivação das coisas mesmas do mundo, seja uma pessoa, um evento, uma ideia ou um objeto. Sendo assim, a linguagem apenas refletiria, em um processo de espelhamento, o sentido contido no *mundo real* – as raízes dessa perspectiva estão no pensamento sobre a mímese na Grécia Clássica. Quanto à visão intencional, ela se constituiria, por sua vez, lançando o peso da representação para o lado oposto do espectro, ou seja, o responsável pelo sentido expresso através da linguagem seria o autor, aquele que enuncia. Dessa forma, haveria uma imposição de sentido sobre o mundo a partir daquele que utiliza a linguagem. Essas duas vertentes reduzem muito o que, na opinião de Hall (1997), de fato, ocorre nos processos de significação por intermédio da linguagem. Segundo o autor, nem objeto nem sujeito são os responsáveis isolados pela “significância” (DELEUZE; GUATTARI, 2012), consideradas as próprias condições de operação da linguagem, sempre numa perspectiva de negociação, já que a essência da linguagem é a comunicação.

Assim, Hall (1997) defende uma terceira abordagem, a construtivista, de acordo com a qual os sentidos seriam construídos no próprio sistema de linguagem, uma interface entre o mundo real e o autor, conferindo aos signos um caráter de amálgama entre uma dimensão material e uma função simbólica, uma vez que

os construtivistas não negam a existência do mundo material. No entanto, não é o mundo material que transmite significado: é o sistema de linguagem ou qualquer outro sistema que estamos usando para representar nossos conceitos. São os atores sociais que usam os sistemas conceituais de sua cultura e os sistemas lingüísticos e outros sistemas representacionais para construir significado, tornar o mundo significativo e se comunicar sobre esse mundo de maneira significativa para os outros (HALL, 1997, p. 25)¹⁰⁹.

Consideradas essas questões, podemos afirmar que a imagem age no mundo (daí uma política das imagens), ou seja, a fotografia não é simples cópia ou decalque dele. Sendo assim,

receptivo do que o modelo deliberativo à multiplicidade de vozes que as sociedades pluralistas contemporâneas abarcam e à complexidade de sua estrutura de poder” (MOUFFE, 2006, p. 176).

¹⁰⁹ Tradução livre do original “constructivists do not deny the existence of the material world. However, it is not the material world which conveys meaning: it is the language system or whatever system we are using to represent our concepts. It is social actors who use the conceptual systems of their culture and the linguistic and other representational systems to construct meaning, to make the world meaningful and to communicate about that world meaningfully to others” (HALL, 1997, p. 25).

todas essas variáveis que Deleuze (2016) aponta como constituintes do dispositivo – presentes evidentemente no mundo real – tornam-se na imagem fotográfica um *conjunto multilinear* de rastros, indícios, sintomas que se intercomunicam e que apontam não somente de volta para o mundo real mas também para as próprias imagens transformadas em cenas e em conceitos, pois um regime de signos é “qualquer formalização de expressão específica” – da qual um exemplo seria o gênero retrato – e um “signo remete a um outro signo para o qual ele passa, e que, de signo em signo, o reconduz para passar ainda para outros” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, pp. 63-65) – processo do qual o resultado seria a possibilidade de reconhecimento de, por exemplo, uma *tradição de representação* na fotografia ou um campo de visibilidade no qual se torna visível, de determinadas formas, a representação e produção da alteridade.

É como se a *densidade* das cadeias de signo fosse tão grande que elas arrastam para si o mundo meramente material (a matéria nua, a nudez das coisas), o qual depende delas para se tornar inteligível e, especificamente no caso das fotografias de Claudia Andujar, visível, já que “o que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é [propriamente] o ‘mundo’, mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem” (FLUSSER, 2011, p. 25).

4.4 “Muro blanco-buraco negro”: a máquina abstrata de rostidade, as cadeias de signos e a ideia de tradição em *Marcados*



Figura 18¹¹⁰

¹¹⁰ Montagem com fotografias de *Marcados* (fonte: hammaer.ucla.edu). Essa montagem é utilizada por mim com o intuito de ressaltar a repetição de elementos plástico-formais nessa série de *Marcados*.

Na montagem acima, vemos algumas das imagens presentes na série de Ericó. Se, na visão de Deleuze e Guattari (2012), um signo remete a outro signo incansavelmente e, na visão de Flusser (2011), as fotografias carregam conceitos sobre o mundo, a simples repetição de um fundo, como o presente nessas fotos, torna-se um elemento formal fundamental numa rede semântica complexa, pois é capaz de operar duas aproximações: por um lado, comporta-se como signo que agrupa as imagens realizadas por Claudia Andujar em *Marcados*; e, por outro, lança essas fotos ao encontro de outros conjuntos de imagens de diferentes fotógrafos, ao longo do tempo, constituindo o que comumente se chama de *tradição* ou, na perspectiva desse trabalho, um *campo de visibilidade comum* das imagens, no qual há a permanência de certas aparências¹¹¹. Ao me deparar com essas imagens fotográficas assim agrupadas, percebo a força desse *fundo-de-ripas-de-madeira* multiplicado – repetitivo como o próprio ato de fotografar, um clique após o outro – sobre o qual desfilam outros *signos-ou-linhas-de-força* (as placas com números, as roupas, os olhares, as expressões, as poses, etc.), os quais jogam de forma dúbia com a ideia de singularidade e com a de multiplicidade nos processos de significação.

Assim, não podemos deixar de pensar sobre o que Deleuze e Guattari (2012) dizem a respeito da semiótica mista das máquinas de rostidade quanto a esses processos, nos quais encontraram

dois eixos: um de significância e outro de subjetivação. Eram duas semióticas bastante diferentes, ou mesmo dois estratos. Mas a significância não existe sem um muro branco sobre o qual inscreve seus signos e suas redundâncias. A subjetivação não existe sem um buraco negro onde aloja sua consciência, sua paixão, suas redundâncias. Como só existem semióticas mistas ou como os estratos nunca ocorrem sozinhos, havendo pelo menos dois, não devemos nos surpreender com a montagem de um dispositivo muito especial em seu cruzamento. É entretanto curioso, um rosto: sistema *muro branco-buraco negro* (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 35).

Através desse “sistema muro branco-buraco negro”, ou seja, da operação da máquina abstrata de rostidade, penso ser possível analisar a fotografia de Andujar em seus aspectos formais enquanto signos, aquilo que movimenta as cadeias de significados e que é a expressão da operação de um “dispositivo muito especial” no qual se cruzam a semiótica da significância e a da subjetivação.

O *fundo-em-madeira*, no qual insistimos tanto, torna-se, assim, um elemento de significação que agencia uma conexão entre as fotos dessa série – fundo sobre o qual a artista

¹¹¹ Sobre a tradição, Benjamin (2018) nos fala que “pode ser que a continuidade da tradição seja uma aparência. Mas então é a permanência desta aparência de permanência que cria nela a continuidade” (BENAJAMIN, 2018, p. 805).

projeta os corpos dos indígenas, em sua singularidade (cada indivíduo em si, em sua particularidade) e multiplicidade (cada indivíduo naquilo que tem de semelhança e dessemelhança um com o outro), garantindo um fundo comum – uma *paisagem compartilhada*. Este *fundo-em-madeira*, por exemplo, poderia apontar para a proximidade daqueles indígenas com o homem branco, poderia ser interpretado como um muro nos limites (segundo a lógica da epistemologia ocidental) entre a natureza e a cultura, o civilizado e o primitivo; um *muro-para-além-do-qual* o Ocidente (mais especificamente, o Estado brasileiro) avança sobre as populações originárias; um *muro-que-é-bandeira-de-conquista*, marcação de território; em suma, um *muro-como-manifestação-de-poder*. Nesse sentido, a “parede de madeira” (o fundo comum desse contato interétnico) também se transforma em marca, para além das placas numéricas, mas ainda assim em uma marca.

Ultrapassando o caráter material “real” – o caráter de simples referente, segundo o qual essa parede de madeira poderia pertencer, por exemplo, a uma barraca de equipamentos para a construção de uma estrada, um espaço para a realização de cultos por missionários estrangeiros, um posto de saúde, um posto avançado da FUNAI ou ainda uma moradia desses índios induzidos a uma mudança em seus hábitos de construção pela presença de soldados, garimpeiros, madeireiros –, esse *muro-branco* nas imagens de Andujar faz parte da composição da ideia/conceito de índios mais próximos do avanço da “civilização”, numa perspectiva de um enunciado – de uma *dizibilidade* a partir de um elemento visível reiteradamente presente. Desse *muro-branco*, dessa paisagem resultante do contato com o “progresso”, ainda fariam parte as roupas, que, adensadas sobre os corpos dos índios, informam sobre a imposição de um sistema moral que toma a forma de vestimentas, muitas das quais, pela condição material em que se encontram, remetem àquelas utilizadas nas grandes cidades brasileiras por pessoas em situação de rua, como se o que restasse para os índios nessa zona limite fosse o refugio, as sobras, do sistema de consumo ocidental.

Além do fundo de madeira e das roupas, é preciso, sobretudo, considerar as placas com números como componentes desse muro-branco, desse fundo comum, dessa paisagem em que os corpos daqueles considerados subalternos e precarizados são marcados, despossuídos de identidade, arrastados para uma taxonomia que nada tem a ver com a sua cultura, perturbando o ordenamento do mundo dos Yanomami, pois a fixidez muda dos números nas placas enquanto signos da rede de relações que arrastam revela que

a ordem é ao mesmo tempo aquilo que se oferece nas coisas como sua lei interior, a rede secreta segundo a qual elas se olham de algum modo umas às outras e aquilo que só existe através do crivo de um olhar, de uma atenção, de uma linguagem [...]

esperando em silêncio o momento de ser enunciada (FOUCAULT, 2016, p. XVI).

Todos esses elementos – o fundo, as roupas e as placas – constituem “o muro do qual o significante necessita para ricochetear, [constituem] o muro do significante, o quadro ou a tela” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 36) e, assim, tornam-se signos do processo de despossessão que essas tribos indígenas vinham sofrendo ao longo das últimas décadas, inclusive pela ação de missionários religiosos, que tratavam de tentar converter os índios, impondo um novo sistema de crenças, com valores e visões de mundo distintos da perspectiva dos povos originários. Esses signos, portanto, operam um campo de visibilidade que não somente promove a constituição de significações dentro das imagens fotográficas, mas descentra outros textos, não necessariamente visuais. Um exemplo disso seria o relato de Davi Kopenawa, no capítulo “Virar branco?”, de *A queda do céu* (2015), no qual narra seu processo de aproximação e afastamento das crenças desses missionários, dizendo que

quando eu era criança, os missionários quiseram a todo custo me fazer conhecer *Teosi*¹¹². Não esqueço essa época da missão Toototobi. Às vezes me lembro de tudo. Então digo a mim mesmo que *Teosi* talvez exista, como aqueles brancos tanto insistiam. Não sei. Mas, em todo caso, tenho certeza há muito tempo de não querer mais ouvir as suas palavras. Os missionários já nos enganaram o suficiente naquele tempo! Cansei de ouvi-los dizer: “*Sesusi*¹¹³ vai chegar! Vai descer até vocês! Chegará em breve!” [...] No começo, escutei bastante os missionários. Desejava seguir suas palavras e me esforçava para imitá-las. Ficava feliz de ser considerado como um deles. Eles já tinham mergulhado minha cabeça na água do rio Toototobi tapando meu nariz, como um pastor. Eu tinha mesmo feito amizade com *Teosi* (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 275-280, grifos dos autores).

O muro-branco, então, torna-se um referente que suporta múltiplas significações, que transborda sistemas semióticos e arrasta consigo outros enunciados, como o de Kopenawa (2015). A materialidade da imagem se confunde com a do mundo real e a reinventa, reinaugura-a sob novas perspectivas; por isso, afirmo que ela *age-o-mundo*, pois o afeta.

Eu desconfio, nesse ponto, de que há até mesmo uma subversão da própria ideia de realidade: não é mais o referente que confere o sentido da imagem, mas a *imagem-como-um-signo* é que instaura o sentido do objeto, uma vez que “as evoluções da fotografia e seu lugar no novo universo das imagens estimulam a insistir-se mais sobre o processo do que sobre a impressão, mais sobre a expressão do que sobre a designação, a descrição, a captação, o registro” (ROUILLÉ, 2009, p. 196). Ou seja, essa inversão da constituição de sentido é também marca de um processo de trânsito entre um regime puramente documental da fotografia e um regime artístico dela. Claudia Andujar, inclusive, é reconhecida como uma fotógrafa que está

¹¹² Teosi equivale a Deus.

¹¹³ Sesusi equivale a Jesus.

entre o regime documental e o regime artístico-expressivo da fotografia. Ela também está na fronteira, assim como os Yanomami.

Se estive discorrendo, até o momento, a respeito do muro-branco nas fotografias de Andujar em *Marcados*, procurando explicitar como essa leitura deleuziana e guattariana esclarece a compreensão de formas plásticas nos processos de significação e procurando demonstrar que esses processos atuam sob o funcionamento de dispositivos, refletirei também sobre o buraco-negro nessas mesmas imagens, por se tratar a produção maquínica de rostidade de uma semiótica mista, de acordo com Deleuze e Guattari (2012).

Nesse caso, onde estaria então o *buraco-negro* (aquilo que delimita o espaço da subjetivação), essencial aos processos de significância delineados por Deleuze e Guattari (2012)? Exemplos dele seriam a vestimenta, provavelmente militar, do “Yanomami de número 01”, o boné do “Yanomami de número 80” ou as sobancelhas feitas da “Yanomami de número 56”. A partir da presença materializada em imagem desses elementos sobre um fundo comum, como foi explicitado acima, abrem-se *brechas, buracos e fissuras* no muro branco, responsáveis por processos de singularização dos indivíduos, operando uma disjunção entre um fundo compartilhado e as histórias individuais desses sujeitos.

Nas fotos dessa primeira série, todas as pessoas pertencem a uma mesma comunidade, Ericó, mas cada uma delas é também um indivíduo afetado por condições particulares. É necessário ressaltar, por isso, que cada um desses elementos – “lugares de ressonância” – que se relacionam a processos de subjetivação joga com o “fundo comum” para se instituir enquanto imagem, enquanto signo, pois “a forma da subjetividade, consciência ou paixão, permaneceria absolutamente vazia se os rostos não formassem lugares de ressonância que selecionam o real mental ou sentido, tornando-o antecipadamente conforme a uma realidade dominante” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 35). O rostos desses indivíduos são, assim, zonas de ressonância do dispositivo imagético no qual esses sujeitos se formam.

Sobre o mesmo fundo das outras fotos dessa série, na imagem do “Yanomami de número 01” há uma forma plástica a respeito da qual é importante refletir: a indumentária, a qual se assemelha em muito a uma farda militar. Como pontuei acima, muitas das roupas utilizadas pelos Yanomami na série de Ericó são, de uma forma geral, gastas, envelhecidas. Uma das exceções pode ser observada nessa imagem. Que razões haveria para que um indígena, nessa aproximação com o branco, vestisse um fardamento militar? Pode-se pressupor, então, que esse índio estivesse envolvido em atividades realizadas pelo Exército na região. Como o que importa em minha análise é a concretude das próprias imagens em sua capacidade de indicar a materialização de processos de poder e a ação de dispositivos, percebo nessa imagem o caráter

de ressonância entre os signos. À placa numérica, marca imposta sobre o corpo dos índios, soma-se uma outra marca, a das roupas, nesse caso o fardamento militar, ressaltando mecânicas nas quais o poder molda processos de subjetivação que se tornam imagem fotográfica (um indivíduo indígena que vai se distanciando do mundo dos seus antepassados na medida em que o branco avança sobre a floresta e na medida em que é retratado). Marcam-se os corpos como se marca a terra conquistada.

John Tagg (2009), explica que, durante o *New Deal* rooseveltiano¹¹⁴, no contexto da produção fotográfica para a FSA (Farm and Security Administration), um dos cernes da fotografia documental clássica norte-americana, Dorothea Lange produziu imagens a partir das quais se pode perceber um conflito na *economia da diferença sexual*, uma vez que mulheres migrantes, por uma injunção econômica, passavam a se vestir com indumentária masculina, tendo a forma de seu corpo mudada devido ao trabalho que desempenhavam na crise da década de 30, pois precisavam tomar “emprestadas roupas as quais nunca seriam usadas em casa”¹¹⁵ (TAGG, 2009, p. 191).



Figura 19¹¹⁶

A partir da reflexão de Tagg (2009) sobre a *economia da diferença sexual* nas imagens de Dorothea Lange, durante os anos 30 e 40, no contexto do que ele determina como

¹¹⁴ Para um aprofundamento sobre a fotografia documental realizada durante esse período, recomenda-se a leitura de *O instante Contínuo* (2008), de Geoff Dyer.

¹¹⁵ Tradução livre do original “borrowed clothes in which she would never be at home” (TAGG, 2009, p. 191).

¹¹⁶ Da esquerda para a direita:

Índigena “Yanomami de número 01” (fonte: <https://www.infoartsp.com.br/noticias/blog-do-juanesteves-claudia-andujar>).

Trabalhadora migrante (fonte: <https://www.loc.gov/item/2017769664/>).

sendo o de “rompimento do momento documental”, podemos pensar também em uma *economia da diferença entre culturas e raças* materializada nas imagens de *Marcados*? A farda, nessa perspectiva, revelaria um indígena que, assim como a mulher migrante retratada por Lange em 1937¹¹⁷ (nas proximidades de Calipatria, na Califórnia, em um campo de trabalhos para imigrantes), também está atravessado por determinações econômicas e políticas que o fazem possuir um outro corpo? É justamente nesse jogo entre o singular e o múltiplo que a semiótica mista da máquina de rostidade opera, na constituição de um rosto através do qual

o jogo do poder marcado nos espaços, códigos e signos corporais que aqui foram escrutinados também implicou, é claro, os espaços e códigos da própria fotografia documental: seus prazeres e significados de gênero, seu modus operandi, seus hábitos de olhar e suas formas de abordagem, seus tropos rituais e suas maneiras rotineiras de posicionar seus assuntos¹¹⁸ (TAGG, 2009, p. 191).

Assim como na foto de Dorothea Lange, a indumentária do índio na imagem de Andujar informa sobre a situação-limite desse indivíduo. Isso ocorre tanto numa perspectiva de singularidade, pois o Yanomami carrega em seu próprio corpo signos do avanço dos brancos, quanto numa perspectiva de multiplicidade, pois esse contato com o homem branco afeta todos de sua tribo. A imagem do indivíduo “marcado com 01” cria uma *zona de ressonância* da situação-limite na qual ele se encontra, pois, mesmo utilizando vestimentas que parecem ser militares e, portanto, já de alguma forma fazendo parte também de uma outra sociedade que não a sua, ainda é indígena o bastante para precisar da mesma vacina que os de sua tribo, sendo, portanto, marcado como os outros Yanomami.

Esse processo de “cruzamento de semióticas mistas” dá a ver um rosto – uma aparência – não somente o do indivíduo retratado, mas o das circunstâncias nas quais ele se encontra. Esse rosto não deve ser confundido nem com a máquina abstrata de rostidade, nem com o rosto ou a face de um ser humano, uma vez que

os rostos concretos nascem de uma *máquina abstrata de rostidade*, que irá produzi-los ao mesmo tempo que der ao significante seu muro branco, à subjetividade seu buraco negro. O sistema buraco negro-muro branco não seria então já um rosto, seria a máquina abstrata que o produz, segundo as combinações deformáveis de

117 A foto de Lange foi realizada nas proximidades de Calipatria, na Califórnia, em um campo de trabalhos para imigrantes. Uma zona, portanto, de conflitos de classe, assim como as fronteiras abertas pela empreitada do Estado brasileiro na Selva Amazônica.

118 Tradução livre do original “the play of power scored into the spaces, codes, and bodily signs that were brought under scrutiny here, also, of course, implicated the spaces and codes of documentary photography itself: its gendered pleasures and meanings, its modus operandi, its habits of looking and forms of address, its ritual tropes and routine ways of positioning its subjects” (TAGG, 2009, p. 191).

suas engrenagens. Não esperemos que a máquina abstrata se pareça com o que ela produziu, com o que irá produzir (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 37).

Havendo a consciência desse jogo, isto é, do surgimento desse rosto, pode-se perceber mais claramente que a fotografia documental ultrapassa o caráter de objetividade muitas vezes apontado como o seu cerne ontológico (ROUILLÉ, 2009), principalmente naquilo que se relaciona à determinação desse tipo de imagem como uma captura de uma verdade dada, de uma verdade pré-existente à formulação do discurso, constituindo-se mais propriamente como um discurso sobre um processo e depreendendo-se disso que “a aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens” (FLUSSER, 2011, p. 25).

A ideia da operação maquínica geradora de rostos (DELEUZE; GUATTARI, 2012) me faz pensar, mais uma vez, sobre a “tradição fotográfica” ou o campo de visualidade comum do qual Claudia Andujar participa, o da fotografia humanista do século XX. É importante lembrar neste momento da filiação de Claudia Andujar à tradição da fotografia humanista feita por Laymert Garcia dos Santos, no catálogo *A Vulnerabilidade do ser*, de 2005, a qual já foi comentada na Seção 2 dessa dissertação, bem como foi comentada a crítica de Barthes (2001) à ideia de humanismo como um valor universal presente na exposição *The Family of Man*, organizada por Edward Steichen em 1955, em Nova York. Segundo Santos (2005), desde o início de sua produção fotográfica, Andujar é tributária de uma tradição documental, especificamente norte-americana.

Na mesma perspectiva das roupas nas imagens de Dorothea Lange e Claudia Andujar, um outro valor que o repetitivo fundo de madeira assume, então, é o de um signo capaz de operar a relação entre conjuntos de fotos em uma dada tradição imagética ou campo de visibilidade no qual a relação com a alteridade se dá fortemente marcada por desígnios econômicos e políticos em épocas de profunda crise social. Retratar os índios como Andujar fez em *Marcados* é colocá-los lado a lado com os imigrantes norte-americanos, com os judeus nos campos de concentração e com os cambojanos prestes a serem assassinados¹¹⁹.

Tal conjunto de circunstâncias me faz propor que esse “muro-branco” pode ser também encontrado nas fotografias dos meeiros norte-americanos realizadas por Walker Evans durante a década de 30, no contexto histórico apontado por Santos (2005) para

¹¹⁹ Ao propor essa equivalência, estou motivado tanto pelos elementos plástico-formais da imagem fotográfica quanto pela argumentação de Frantz Fanon (2020) sobre a equivalência das formas de exploração e preconceito. Em *Pele negra, máscaras brancas*, ele nos diz que: “todas as formas de exploração se parecem. Todas afirmam sua necessidade com base em algum decreto de ordem bíblica. Todas as formas de exploração são idênticas, pois se aplicam ao mesmo ‘objeto’: o homem” (FANON, 2020, p. 103).

justificar seu juízo quanto à inserção da fotografia de Andujar em uma “tradição” – uma vez que o “muro-branco” deixa de ser somente uma forma plástica dentro do projeto *Marcados* e passa a ser um signo que cria conexões com outras fotografias, de outros tempos e de outros autores (afinal, há uma história comum dos “Deserdados da Terra”).



Figura 20¹²⁰

¹²⁰ Da esquerda para a direita:

Meeira 10 (fonte: <https://www.moma.org/collection/works/18>)

Índigena Yanomami “56” 11 (fonte: <https://malba.org.ar/circunstancias-por-claudia-andujar/>). Esta foto está presente em *Marcados*.

À esquerda, Allie Mae Burroughs. À direita, a Yanomami 56. Entre as duas imagens, há um intervalo de aproximadamente 45 anos – a foto da meeira em campos de algodão foi realizada em 1936 no Alabama e a da indígena Yanomami entre os anos de 1981 e 1983 em Roraima. Em uma foto, o fundo é vertical, na outra horizontal. Apesar da orientação espacial distinta desses elementos, os “muros brancos” se conectam, eles são também uma *paisagem comum na imagem*. Não se trata aqui, evidentemente, de procurar na ideia de tradição a origem de algo, mas uma continuidade, aquilo que permanece – sobrevive – justamente em um campo comum de visibilidade. Claudia Andujar, ao repetir, de forma voluntária ou não, o “muro branco” de Walker Evans¹²¹, lança sua imagem a uma outra, joga com a outra. Esse movimento de uma imagem lançar-se a outra constitui um processo de rotação, pois as duas fotos misturam-se em um semblante comum, dividindo, ao mesmo tempo que compartilham, uma mesma aparência. A fotógrafa suíça-brasileira e o fotógrafo estadunidense produzem um tipo de imagem que opera códigos de significação particulares a um discurso sobre a exclusão social e a representação do outro, tocando uma na outra, constituindo realidades convergentes.

Aproximando a Yanomami da arrendatária rural do sul dos EUA, nesse exercício de olhar que estou propondo, percebe-se novamente um jogo entre singularidade e multiplicidade, “significância” e “subjetivação”, ainda segundo Deleuze e Guattari (2012). As mulheres compartilham a mesma paisagem de pobreza e de exclusão (zonas-limite, fronteiras entre mundos distintos) – a norte-americana como uma mulher branca, parte de um grupo populacional popularmente chamado de *white trash* (lixo branco), numa denominação comum aos brancos pobres da zona rural no sul dos EUA, e a índia como uma mulher de uma etnia considerada primitiva, deslocada de sua condição natural junto à floresta e arrastada para a pobreza nas margens do sistema capitalista (às margens da estrada que o governo brasileiro abria na floresta), numa zona-limite de conflito por terras, fronteiras e riquezas naturais.

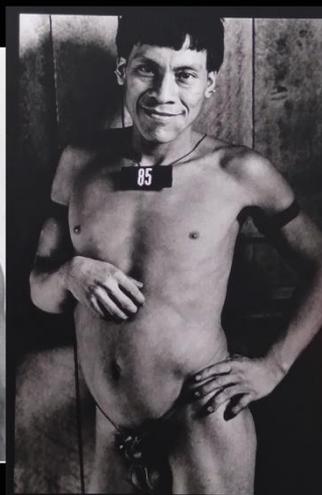
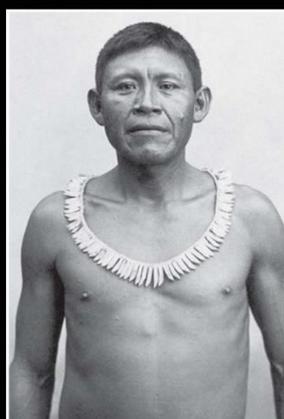
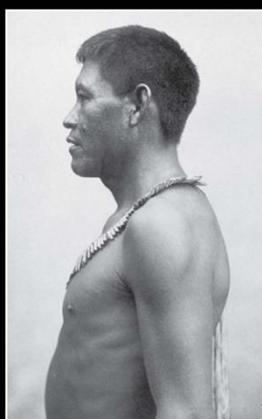
¹²¹ Walker Evans foi um fotógrafo estadunidense que trabalhou ativamente na FSA (Farm Security Administration) na década de 1930. A FSA foi uma agência governamental norte-americana responsável pela produção de milhares de imagens das zonas mais atingidas pela repercussão da crise de 1929, tendo sido responsável pela criação de uma “imagem da pobreza” principalmente no sul dos EUA. A respeito da atuação de Evans nessa agência, vejamos o relato de Dyer (2008): “algumas das fotografias mais conhecidas de Evans foram feitas por encomenda da Farm Security Administration, entre 1935 e 1937. (...) A FSA era dirigida pelo economista Rexford Tugwell, que em 1935 nomeou Roy Stryker para chefiar a Seção Histórica. Tanto um quanto o outro acreditavam firmemente no poder da fotografia para dar uma realidade humana a argumentos econômicos, mas foi só no outono daquele ano, quando recebeu carata branca para fazer um registro fotográfico da política e do trabalho do órgão, que Stryker teve uma ideia mais clara de sua tarefa – e do seu poder. Ela ficou ainda mais nítida quando ele viu algumas fotografias que já haviam sido encomendadas. Tinham sido feitas por Evans e eram contundentes o bastante para garantir ao fotógrafo o cargo de especialista em informação sênior de Stryker. (...) à medida que Stryker percebia melhor o sentido de sua missão, produzia ‘roteiros de imagens’ cada vez mais exigentes, separados de acordo com a estação do ano, muitas vezes subdivididos por locação, discriminando com grande minúcia o que ele queria que fosse fotografado” (DYER, 2008, p. 13).

Espantosa coincidência, além das vestimentas puídas, as duas mulheres apertam seus maxilares, serram sua expressão, encaram o fotógrafo, a lente e o observador de forma muito parecida. No momento em que se tornam imagem, parecem ranger os dentes e devolver ao mundo, na forma de um olhar franco em frente à câmera, as estruturas de poder que as colocam exatamente ali, manifestando “os modos de ser da ordem [...] anteriores às palavras, às percepções e aos gestos” (FOUCAULT, 2016, p. XVII). Ordem muda da qual, apesar das semelhanças entre as figuras, também se pode depreender uma distância a partir desses olhares que atravessam as fotos. Enquanto Allie Mae Burroughs aperta seus olhos, já pequenos e mais diminuídos ainda pela qualidade regular da iluminação do ambiente, a “Yanomami de número 56” abre seus olhos, iluminados por uma luz à sua esquerda¹²², projetando esse brilho ao espectador, efeito exacerbado pelo que parece ser traços de maquiagem em suas bochechas, batom em sua boca e sobrancelhas feitas. Assim como o Yanomami fardado do qual falei mais acima, seriam essas outras marcas vestígios do processo de assujeitamento da “Yanomami de número 56” em uma transformação de indígena a uma prostituta de beira de estrada? Seria esse brilho no olhar da Yanomami “a pequena centelha do acaso, do aqui e agora” de que nos fala Benjamin (2012), “com a qual a realidade chamuscou a imagem, de encontrar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda no hoje no ‘ter sido assim’ desses minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que, olhando para trás, podemos descobri-lo” (BENJAMIN, 2018, p. 100)?

¹²² Pode-se perceber na fotografia da “Yanomami de número 56” que a fonte luminosa está à esquerda da pessoa fotografada devido à zona de sombras, que se acentua quanto mais à direita dela olharmos.

5 ALTERIDADE EM MARCADOS: ALÉM DA REPRESENTAÇÃO, O DEVIR-CLANDESTINO

[Explodir o tempo, o espaço e a forma – As dimensões do retrato – A *razão-de-ser* do retrato – Um movimento mais amplo de abertura – A alteridade radical – Confinamento e liberação do Outro – Da superfície para fora – O corpo a corpo – O rosto e a possibilidade do discurso – Produção de subjetividades – O que pode o rosto? – Arte e ativismo – A maquinação do contradispositivo – A encenação e o olhar lançado – A espessura do olhar – Um drama dos rostos – Relações do dizer, ver e fazer – Máquinas e devires – A face gloriosa – Efeito de choque – Um outro corpo-imagem – A inversão da economia de olhares – Impossibilidade da pose – Falta de rosto, falta da linguagem – Uma alter-antropologia indígena – O humano é toda uma outra coisa – Liberação, diferença, singularidade – O *superclose* – O caçador pré-histórico – Dobradura de imagens – Novos modos de ver – Confronto de significantes – Desmobilização do olhar – Confronto do aparelho com o mundo – A impossibilidade da fotografia como mero instrumento – Ficção dos números – O dispositivo e o cerne da relação entre mesmidade e alteridade – Desvelar o Outro, transparência e opacidade – Esfera íntima interfacial – Os rostos e as radiações turbulentas – O infinito – Preto e branco e zonas de sombras – As frequências de fuga – Ambivalência fundamental – As janelas abertas e o ser bruto – Uma superfície impenetrável – Vilas montanhosas e floresta equatorial – Uma cena de encontro – Argélia desvelada – A resistência cultural do colonizado – Os entre-lugares – Agonística do sensível – Totalidade do Mesmo, infinito do Outro – Esgotar o espaço da alteridade – Desenterrar imagens – Perfeitamente fechado – A cisão – Fenomenologia redutora – A memória está repleta de presente! – Objetos descobertos, sedimentação – Frente a frente, lado a lado – Tempo comum – “Captura”, “desenterra” – Cena ampliada de reconhecimento do Outro – Representações problemáticas – Uma ordem mecânica para a impressão de um rastro de luz – Passagem célere e furtiva do tempo – Ameaça de desaparecimento – Imagens que lampejam – Uma exigência de soberania – A dívida impagável e o devir-clandestino]



Prancha 4

“Cada retrato – pouco a pouco, cada quadro – abre-se do seu fundo à sua superfície, vai adiante dele mesmo, sai à frente: juntos, o encontro consigo e com a distância.”¹²³
Jean-Luc Nancy, *La mirada del retrato*

“O rosto recusa-se à posse, aos meus poderes. (...) O que quer dizer concretamente: o rosto fala-me e convida-me assim a uma relação sem paralelo com um poder que se exerce, quer seja fruição quer seja conhecimento.”
Emmanuel Levinas, *Totalidade e Infinito*

“Todo retrato mostra um rosto dedicado a exigir de outros o reconhecimento de sua singularidade”
Peter Sloterdijk, *Esferas I, Bolhas*

5.1 Explodir o tempo, explodir o espaço, explodir a forma: abrir a humanidade

Ao longo de toda essa dissertação, tenho falado do gênero fotográfico retrato e apontado, principalmente, para duas grandes dimensões que o caracterizam: a sua relação com os domínios do saber-poder e a sua materialização, ou existência, enquanto forma da arte. No primeiro caso, tenho privilegiado uma análise que entende as fotografias como fruto da técnica e as compreende a partir de um viés ontoepistemológico; enquanto, no segundo caso, tenho procurado, sobretudo, pensar as imagens fotográficas em seu viés fenomenológico – naquilo mais especificamente que as determina como elementos da cultura visual e da sua relação com a alteridade. É justamente nesse último ponto que as duas perspectivas se misturam e se confundem, pois, quando se privilegia uma compreensão do Outro como *a-razão-de-ser* do retrato, o fenômeno de sua *produção-e-observação* pode ser considerado em um movimento mais amplo de abertura. Sendo assim, me pergunto: é possível pensar a fotografia em termos de uma radicalização da alteridade, numa *liberação do confinamento da forma-e-da-representação*?

A partir das imagens da prancha acima, reflito nessa seção sobre o percurso do confinamento à liberação do Outro nos retratos de *Marcados*, bem como – e só poderia ser assim – sobre o trabalho de Claudia Andujar como a maquinação de um contradispositivo imagético, através do qual se coloca o problema da limitação da representação da alteridade, de uma impossibilidade mesmo dessa representação. Acima, há fotografias de Claudia Andujar, Arthur Omar, Marc Garanger e George Huebner. Provocadas pela sua aproximação nesta prancha, essas imagens estabelecem entre si espaços de mútua convivência e ampliam sua densidade, num

123 Tradução do original “Cada retrato – poco a poco, cada cuadro – se abre de su fondo a su superficie, va adelante de él mismo, sale a la frente: conjuntamente a su encuentro y a lo lejos” (NANCY, 2006, p. 75).

gesto que coloca em risco a sua própria forma e questiona a distância do olhar que evocam. Em todas elas, mais uma vez, podem ser vistos rostos, maiores ou menores, variação de expressões e gradação de tons de cinza, já tão familiares a esse texto e ao leitor que me acompanha até aqui. Além disso, os corpos deixam adivinhar poses nas quais se pode pressupor sentimentos derivados da situação de encontro entre fotógrafo e fotografado, o que, naturalmente, reverberará no encontro com novos corpos, os daqueles que se põem diante dessas imagens – em um percurso que se inicia antes da fotografia, adere à superfície da imagem e se encaminha para fora dela.

Em muitas delas, incontestavelmente o indivíduo retratado parece estar confinado pela luz e pelas sombras. Essas pessoas estão ali como se tivessem acabado de estar à frente da câmera, sente-se, inclusive, um leve frêmito motivado pelo gesto fotograficamente interrompido nas suas poses, seja um sorriso que poderia ter se acentuado, seja um olhar fulminante capturado em sua potência máxima antes de diminuir. Em outras, percebe-se já uma forma em desatino, uma forma que se esvai, que rompe os limites da luz e deixa escapar o puro movimento, um *rosto-em-devir*. Todas elas, nessa sintaxe e semântica muito próprias do encontro nessa prancha, recusam-se a serem apreendidas simplesmente como objetos, recusam-se à posse. Demandam, portanto, “o reconhecimento de sua singularidade” e abrem-se para o humano. Esse processo é detonado por toda uma ordem de atritos e afetações: o corpo a corpo, o olho a olho, o face a face. Tanto os rostos presentes nos retratos de *Marcados* quanto aqueles das outras imagens são o lugar onde se dá um nó intersubjetivo no qual há uma *abertura* para um *regime de visibilidade-e-dizibilidade* – um discurso – *sobre-ou-na* alteridade, uma vez que “rosto e discurso estão ligados. O rosto fala no sentido em que é ele quem torna possível e começa qualquer discurso” (LEVINAS apud LE BRETON, 2019, p. 118).

Para mim, a rostidade é *um mecanismo de produção de subjetividades* a partir de encontros e de afetos – de *afetação* de um corpo sobre o outro. Assim como David Le Breton, compreendo que “o rosto é o lugar e o tempo de uma linguagem, de uma ordem simbólica” (LE BRETON, 2019, p. 118), pois considero o rosto como tempo, espaço heterotópico e, em certa medida, centro descentrado¹²⁴ em um regime de signos. Então, ecoando a pergunta deleuziana sobre a potência do corpo em Spinoza – *o que pode o corpo?* –, pergunto *o que pode o rosto?* Considerar esse *poder-do-rosto* torna-se fundamental para que se desenvolva uma reflexão sobre o *percurso do dispositivo ao contradispositivo fotográfico*, possibilitando uma compreensão mais aprofundada a respeito dos aspectos éticos e estéticos presentes na

124 Sobre a descentralização dos conceitos nas ciências humanas, ver Derrida (1971).

constituição dos significados das imagens fotográficas, principalmente sobre os jogos de poder e saber que perpassam esse dispositivo e conformam a problemática instância da alteridade.

A partir dos “Yanomami de Andujar”, dos seus rostos em *Marcados*, e das outras fotografias presentes nessa dissertação, reflito sobre o papel da artista-ativista no que aqui está sendo chamado, até agora, de *subversão do dispositivo fotográfico* – ou, desse momento em diante, também de *maquinação de um contradispositivo em devir*, um devir clandestino, por dentro do próprio dispositivo. Se agora pergunto *o que pode o rosto*, é necessário então considerar a afirmação de que “não se sabe o que pode o corpo” (DELEUZE, 2019, p. 94), uma vez que Spinoza, em sua *Ética*, nos diz que

o fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo, isto é, a experiência a ninguém ensinou, até agora, o que o corpo – exclusivamente pelas leis da natureza enquanto considerada apenas corporalmente, sem que seja determinado pela mente – pode e o que não pode fazer” (SPINOZA, 2009, p. 101).

Na tentativa de explorar o que pode o rosto em *Marcados*, em sua potência de fazer laços, vínculos e compromissos e, além disso, de determinar toda uma rede de relações que, em última instância, dizem respeito à instância da alteridade, busco nessa seção pensar a fotografia de Claudia Andujar frente a frente a imagens de Arthur Omar, Marc Garanger e George Huebner.

5.2 Repetição, encenação e rostificação em *Marcados* e *Antropologia da face gloriosa*

Ao investigar as fotografias de *Marcados*, tenho destacado seu caráter de serialização. Foto após foto, num ritmo cadenciado pela apresentação de corpos *numerados*, o que se estabelece é a lógica do funcionamento do dispositivo fotográfico. A experiência de folhear esse fotolivro é determinada, portanto, em grande medida, pela *repetição*. Página após página, reiteradamente, surgem imagens de indígenas Yanomami e nelas o que se destaca, perpassando os elementos plástico-formais, é o olhar lançado ao espectador – uma testemunha, na verdade, da cena de encontro entre diferentes. A materialidade das páginas do livro e, antes disso, a materialidade do próprio aparelho fotográfico – do filme, da câmera, da lente – são atravessadas por esses olhares e, assim como Herkenhoff (2005) falou de uma “espessura da luz”, pode-se falar também de uma “espessura do olhar”. Tal jogo de olhares (aquilo que une os espectadores e os Yanomami) institui uma cena ampliada de reconhecimento e define um campo de significação das imagens e seus constituintes formais.

Se Andujar encontra-se frente a frente com os índios e a imagem resulta nesse olhar que atravessa a própria imagem, os espectadores nos encontramos capturados nesse *gesto-e-olhar*, diante dessas imagens. Somos todos nós capturados por um *drama dos rostos*, assim como nos fala Sloterdijk (2016) sobre os retratos desde a Renascença, na alvorada da Modernidade, uma vez que “os retratos modernos não são ícones de caráter que atestam a participação de um rosto individual em um eidos facial eterno, mas variações cênicas sobre uma presença facial dramática” (SLOTERDIJK, 2016, p. 147).

Evidentemente, enquanto espectadores, não pressupomos estar no evento em si, nem talvez desconfiemos de que ali participamos de um tipo de cena, dada a relevância que conferimos ao aspecto representacional da imagem fotográfica, o que nos faz lê-la como uma expressão do próprio real do mundo. Por isso, na medida em que certas obras de arte, como as fotografias de Claudia Andujar ou Arthur Omar, têm a capacidade de questionar os sistemas de representação, expondo as lógicas de produção de sentidos por meio de uma “presença facial dramática”, pode-se começar a pensar em uma “emancipação do espectador”, nos termos em que Jacques Rancière, em seu ensaio “O espectador emancipado” (2012b), formula esse raciocínio. Nele, o filósofo afirma que “a emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição” (RANCIÈRE, 2012b, p. 17).

Assim, é primordial considerar o trânsito da representação à encenação em um trabalho de análise desse tipo de imagem, pois ela encena o *drama da sujeição e da liberação de sujeitos e formas*. Vilém Flusser nos diz que “imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas. Não que as imagens eternalizem eventos; elas substituem eventos por cenas” (FLUSSER, 2011, p. 17). A substituição dos eventos pelas cenas se dá sempre segundo determinadas lógicas – as do dispositivo, é claro –, que podem inclusive ser encenadas na própria imagem. Ao deparar com os retratos presentes no fotolivro *Marcados*, de Claudia Andujar, e com os presentes no fotolivro *Antropologia da imagem gloriosa*, de Arthur Omar, o espectador, portanto, é lançado a um encontro com a alteridade, mediado pela fotografia, enquanto uma técnica indissociável de todo um regime de significações que torna uma imagem um amálgama de signo e matéria (e novamente em signo). Dessa forma, O trabalho de seriação e repetição na produção e na exposição dessas imagens fotográficas constitui-se em visualidade a partir também de um modo de conceber as relações entre fotógrafo, fotografado e espectador, sujeitos e objetos, no contexto de produção de bens culturais mediados por tecnologias da imagem. Surgem daí questionamentos sobre o gesto de fotografar, sobre a fenomenologia desse

gesto e suas implicações no campo ético-estético entendidas aqui como o que tenho chamado de “subversão do dispositivo fotográfico” ou “maquinação de um contradispositivo em devir”.

Nos próximos parágrafos, essas reflexões se tornarão mais claras. Explorarei, em caráter de analogia, duas obras que, ao meu ver, partilham muitas similitudes embora, ao mesmo tempo, se distanciem. Considero que Claudia Andujar, em *Marcados*, realiza um movimento muito próximo ao do fotógrafo Arthur Omar¹²⁵ no seu projeto *Antropologia da face gloriosa*¹²⁶, principalmente naquilo que diz respeito aos processos semióticos, éticos e estéticos que envolvem a representação e a encenação do rosto – ou, melhor dizendo, dos rostos – à sua capacidade de provocar no espectador o “embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo” (RANCIÈRE, 2012b, p. 23).



Figura 21

No conjunto de imagens acima, há fotografias de Claudia Andujar (a primeira à esquerda) e Arthur Omar (a do centro e a última, à direita). A imagem do “Yanomami de número

125 “Arthur Omar é um artista brasileiro múltiplo, com presença de ponta em várias áreas da produção artística contemporânea. Formado em antropologia e etnografia, Arthur Omar desenvolveu novos métodos de antropologia visual, tanto em seus filmes documentários epistemológicos dos anos setenta como em seus livros recentes sobre Carnaval e Amazônia, onde a busca científica se realiza por meio de uma intensificação estética do material. Trabalha com cinema, vídeo, fotografia instalações, música, poesia, desenho, além de ensaios e reflexões teóricas sobre o processo de criação e a natureza da imagem. Em todos os campos, Arthur Omar introduziu novas maneiras de pensar, e contribuições radicais a uma renovação das linguagens e das técnicas. Temas como o êxtase estético, a violência sensorial e social e a construção de metáforas visuais marcam toda sua obra, voltada para a busca de uma nova iconografia da realidade brasileira. Documentário experimental, fotografia, videoarte, moda, filme de ficção, e videoinstalações, suas imagens migram e se transformam por intermédio dos meios, suportes, linguagens.” (Texto retirado de Interface: Comunicação, Saúde e Educação v.13, supl.1, p.801-4, 2009).

126 Nessa dissertação, toma-se como base para a reflexão sobre este projeto de Arthur Omar as fotografias presentes no livro *Antropologia da face gloriosa*, publicado Pela Cosac & Naify em 1997, bem como os textos de Ivana Bentes e do próprio Arthur Omar, também presentes nessa edição.

28” está presente em *Marcados* e pertence à série de “Ajarani”, com fotografias realizadas entre os anos de 1981 e 1984. As duas imagens de Omar encontram-se em seu fotolivro *Antropologia da face gloriosa*, que possui retratos realizados entre os anos de 1973 e 1996. À primeira vista, essas imagens fotográficas partilham certos aspectos formais, enquanto também se afastam se considerarmos outros aspectos plásticos. Por exemplo, estão todas em preto-e-branco, mostram predominantemente rostos e parecem, de alguma forma, capturar o indivíduo fotografado numa espécie de clímax do movimento, apesar de, na última foto, a da direita, não se poder divisar, de fato, as feições da pessoa retratada. Essa borradura da última foto, inclusive, é uma das diferenças formais com os outros dois retratos, somando-se ao tipo de corte – nas fotos das pontas, há bustos; na do centro, há um *superclose* de face.

Tanto *Marcados* quanto *Antropologia da face gloriosa* são fotolivros em que a potência da imagem, seu *efeito de choque*, se deve em grande parte, além da força individual de cada foto, a uma diagramação que investe na serialização como estratégia de visibilidade. As 82 fotografias do primeiro e as 161 do segundo são exibidas de uma maneira na qual a diferença e a repetição são fundamentais para se obter um resultado estético que reforça uma certa ideia do rosto como uma instância de produção e embaralhamento da alteridade. Apesar de os dois projetos terem sido realizados em tempos e espaços muito distintos¹²⁷, eu defendo que eles compartilham similitudes que dizem respeito à subversão do lugar do Outro nos sistemas de representação fotográfico-imagético. Claudia Andujar, especificamente nessa foto do conjunto acima, dá uma demonstração disso. Já investiguei, em outras seções, as relações entre a foto-documento e a foto-expressão (ROUILLÉ, 2009) no trabalho dessa artista, ressaltando que nas fotografias de *Marcados* havia uma tensão derivada da contínua remissão de elementos plástico-formais à fotografia antropométrica e científica, por exemplo. No retrato do “Yanomami de número 28”, a forma-pose, uma característica muito cara às fotografias de identificação, é simplesmente abandonada, impressão que é ressaltada pela repetição ao longo de *Marcados* de imagens nas quais a forma-pose vai sofrendo pequenas variações. Ou seja, Andujar, ao mesmo tempo que realiza o trabalho de identificar os indígenas para vaciná-los, produz imagens em devir, já que deixam de ter a função meramente indicial e passam a ser uma outra coisa, *um outro corpo-imagem*.

Senra (2009), inclusive, toma essa mesma imagem – a do “Yanomami de número 28” – e desenvolve uma reflexão sobre o processo de rostificação de uma alteridade radical, que, em

127 O fotolivro de Arthur Omar teve as fotografias realizadas em um período estendido, de 23 anos, entre 1973 e 1996, nas ruas do Rio de Janeiro, sendo publicado em 1997; enquanto o de Claudia Andujar teve as fotografias realizadas entre 1981 e 1984 e foi publicado somente em 2009.

última instância, nem rosto possuiria ainda. Segundo ela, na série à qual essa fotografia pertence, é possível perceber que os indígenas do povoado de Ajarani teriam pouco contato com os brancos e, por isso, poderia ser constatada “uma inversão da economia de olhares que caracteriza o dispositivo fotográfico” (SENRA, 2009, p. 136). Especificamente sobre o “Yanomami de número 28”, Stella Senra nos diz que

o desconhecimento do ritual fotográfico e, por consequência, a impossibilidade da pose dão origem a uma inversão do regime de olhares que de hábito caracteriza o retrato. (...) O índio mais maduro [o Yanomami de número 28], enquadrado muito de perto e em diagonal, é outro exemplo de contato recente. E seu “retrato” constitui um dos exemplos mais primorosos de como se pode “mostrar” uma ausência de rosto: pois o enquadramento estranho não parece ter justamente a função de ressaltar a impossibilidade de “ler” aquilo que seria sua “expressão”? Será mesmo uma gargalhada? Um sorriso? Um esgar de susto diante da máquina? (SENRA, 2009, p. 136).

A “impossibilidade de ler” a expressão do indígena seria para Senra (2009) um indício da falta de rostos no sistema semiótico das sociedades primitivas. Para defender seu ponto de vista, a autora recorre a Deleuze e Guattari e afirma que, em seu texto, ela pensa

as noções de rosto (*visage*) e rostidade (*visagéité*) formuladas por Gilles Deleuze e Félix Guattari, em sua afirmação, inspirada na leitura de *O círculo dos fogos – feitos e ditos dos índios Yanomamis*, do antropólogo Jacques Lizot, de que “os povos primitivos não têm rosto” (SENRA, 2009, p. 135).

Apesar de concordar com a leitura que Senra (2009) faz do caráter de “indecidibilidade” quanto à expressão do “Yanomami de número 28” e sua relação com “uma falta de rosto dos povos primitivos”, eu creio que o aspecto convulsionado, entre o riso e a dor, numa contração corporal que dificulta uma leitura indicial da superfície da imagem fotográfica, deve ser problematizado por um outro viés. Invertendo a lógica proposta por Senra (2009), me pergunto se, em vez de nós não conseguirmos ler o rosto do indígena porque ele não o possui, não seria o caso de que nós não conseguimos fazer essa leitura justamente porque não temos o “vocabulário” para isso. Ao indígena não falta rosto, a nós falta linguagem.

Viveiros de Castro (2018), em *Metafísicas canibais*, nos dá uma contribuição preciosa para se pensar essa inversão assimétrica entre *falta-presença-do-rosto* e *falta-presença-da-linguagem*. Com a noção de “perspectivismo ameríndio”, o antropólogo defende que a “alterantropologia indígena (...) é uma transformação simétrica e inversa da antropologia ocidental” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 34). Não é hora nem lugar para se aprofundar na crítica de Viveiros de Castro com relação ao etnocentrismo, característica estruturante da antropologia ocidental, mas para aproveitar a sua reflexão e pensar a dimensão da alteridade radicalmente

retratada nas imagens de *Marcados e Antropologia da face gloriosa*. As fotografias desses dois projetos, cada um a seu modo, numa distância compartilhada, tornam o rosto do indígena, no primeiro caso, e a face do folião do carnaval carioca, no segundo, o lugar de reconhecimento de que “ali onde toda coisa é humana, o humano é ‘toda uma outra coisa’” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 54). Essa é a natureza do contradispositivo imagético, ali onde haveria o aprisionamento do humano, sua caracterização como um mero objeto num esquema epistemológico universalizante e, portanto, reducionista, há a sua liberação, sua diferença e singularidade. Em vez do “isso-foi”, um “isso-será”. Em vez do “isso esteve lá”, o “isso-devém”, já que uma “nova dimensão abre-se na aparência sensível do rosto [do Outro]” (LEVINAS, 1988, p. 177) e “a abertura permanente dos contornos da sua forma na expressão aprisiona numa caricatura essa abertura que faz explodir a forma” (LEVINAS, 1988, p.177).

No conjunto de imagens da figura 21, é exatamente esse o percurso do dispositivo ao contradispositivo imagético, do rosto como projeção do Mesmo ou do Idêntico para a rostidade como um devir do Outro. Assim como o esgar do Yanomami confunde a nossa leitura – ansiosa por fechar o significado – e indica os seus limites, as duas fotografias de Arthur Omar explodem a forma e liberam o humano. O *superclose* confunde os sentidos do espectador, maximiza a expressão e os traços físicos, transforma o rosto humano em uma face marcada pelo devir carnavalesco, naquilo que Bentes (1997) chamou de o “êxtase da imagem”¹²⁸. A imagem fotográfica da direita radicaliza esse esquema na medida em que há um borramento mais severo, derivado das condições técnicas da realização da fotografia, como uma baixa velocidade do obturador em relação à distância focal da lente, o que cria na superfície da imagem uma suspensão do movimento em que o próprio movimento se anuncia e se cristaliza, é trazido à tona e explode a forma, sensação ampliada pelo título da fotografia: “Para Onde Vai a Forma, Quando a Matéria Cede Passagem?”¹²⁹.

128 Ivana Bentes, sobre o conjunto das fotografias da *Antropologia da face gloriosa*, diz que essas imagens “passam do figurativismo à mais pura abstração e vice-versa. Na verdade, podemos agrupar essas fotos em séries absolutamente diferenciadas: a série ‘figurativa’, a série das abstrações, fotografias que são quase ‘gravura’ ou ‘desenho’, e outras, que poderiam ter saído da paleta do pintor ou da câmera do cineasta. O ‘fotográfico’ dá lugar a essa passagem entre os meios. Em todas as séries surpreende a nova potência extraída da figura, do rosto humano. Inscrevendo-se na história da fotografia e do retrato, as ‘faces gloriosas’ de Arthur Omar arrancam a figura do figurativismo, reencontram na figura e no rosto o mitológico, a máscara, a maquilagem, as expressões e marcas que criam sobre o rosto um outro rosto” (BENTES, 1997, p. 17).

129 No mesmo texto, comentando a relação das fotografias de Arthur Omar com os títulos atribuídos a elas, Ivana Bentes destaca que “os títulos dados a cada foto explodem de vez com qualquer referência factual ou documental que possa ter escapado na composição da imagem: ‘O dragão desligando a própria sombra’; ‘Imagem de homem capturado pelo kafkeidoscópio’; ‘O office-boy da lantejoula perdida’. Aqui a fala é cega e a visão muda, o mundo de que se fala na linguagem não é o mesmo mundo da visão e, entretanto, foto e texto não cessam de se confrontar e relacionar” (Ibid., p. 13).

Flusser (2011) faz uma comparação entre o movimento do fotógrafo e o do caçador paleolítico. Com isso, o autor pretende defender que, para haver o entendimento da fenomenologia do ato fotográfico, é importante considerar os obstáculos contra os quais o gesto de produzir imagens fotográficas se choca, mesmo que, como o caçador nômade pré-histórico, o fotógrafo não se movimenta “em pradaria aberta, mas na floresta densa da cultura” (FLUSSER, 2011, p. 43). Nesse sentido, a apresentação de *Marcados* e a de *Antropologia da face gloriosa* em forma serial aponta para uma espécie de dobradura das imagens sobre si mesmas e das condições técnicas para sua criação. No livro de Andujar, a marcação dos corpos só faz sentido numa perspectiva de denúncia da enumeração, da seriação, da contagem, da redução do indivíduo a uma dado; a apresentação diagramada desses *índios marcados* cria um redobramento disso. Imagem após imagem, assiste-se em *Marcados* à exposição da lógica numérica empregada nos corpos dos índios, nos *frames* do filme, no protocolo de revelação dos negativos, nas fichas de controle da aplicação das vacinas etc. Da mesma forma, o desfile de “faces gloriosas” no livro de Omar aponta a busca de novos modos de ver, baseada na lógica da “demolição do olho”, que o artista visual explica assim:

nem sempre o que se dá na Antropologia é visual. Ou melhor, nem sempre se está olhando enquanto se atua nesse negócio. Por vezes, estamos simplesmente respirando. Entrar em fase com o objeto é uma primeira etapa da iniciação. Numa certa medida, a demolição do olho é a segunda. Vamos aprender a olhar com os ombros, a olhar pelas costas, a enxergar com o branco dos olhos etc.” (OMAR, 1997, p. 21).

Avançando na “densa floresta da cultura”, através de um meio técnico-cultural desenvolvido na sociedade positivista do século XIX, no qual a fotografia nasce e se diversifica, tanto o gesto de Andujar quanto o de Omar, ao criarem essas zonas de redundâncias, de dobramentos de significantes sobre si mesmos (a marca, a contagem, o empilhamento de *corpos-rostos-e-faces*, o clique da câmera, o borramento, as zonas de claro-escuro etc.), constituem-se na expressão de conteúdos dessa cultura, ao mesmo tempo que lhes dirigem o seu contrarreflexo, uma vez que no trabalho de Claudia Andujar, por exemplo, há uma contraposição da artista quanto a uma mentalidade histórica de tratamento dos índios enquanto objetos, assim como a ciência europeia do século XIX procedia. Ou seja, esses fotógrafos, em seus gestos, nas suas performances como artistas, capturam não a realidade nela mesma, mas os signos que habitam essa floresta, conferindo-lhes uma aparência que só se expressa na confluência dos elementos constituintes de uma linguagem específica – a fotográfica nesse caso –, uma vez que “essa redundância formal do significante não poderia nem mesmo ser pensada sem uma substância de expressão particular para a qual é necessário encontrar um nome: a rostidade” (DELEUZE;

GUATTARI, 2011, p. 68). Essa aparência, essa rostidade, é a forma que a linguagem vai assumindo nos processos de significação no encontro de um Mesmo e de um Outro, por isso há política no próprio interior dos signos, por isso há ética na forma como o rosto vai se dando a ver.

A matéria com a qual Andujar e Omar trabalham é o retrato, e a rostidade da qual falo aqui é a expressão de um regime de signos que, adensados nas imagens que eles produziram em *Marcados e Antropologia da face gloriosa*, gera um confronto de significantes, numa articulação de tensões as mais diversas. Dessa forma, pensar o dispositivo nas fotos desses artistas – ou melhor, sua “subversão” e sua “maquinação em devir” – é refletir acerca da articulação de tensões sociais, políticas e éticas na imagem e, mais do que isso, nas relações de uma imagem para com a outra no conjunto da nossa cultura. Nessa perspectiva, subverter o dispositivo e/ou maquinar o contradispositivo é questionar todo um sistema de representação em que há uma manutenção de uma *economia da diferença racial*, da perpetuação de um *modo de ver e de olhar para o Outro*, ou ainda, mais apropriadamente, de produzi-lo. Para Foucault (1980), a produção de subjetividades através dos dispositivos se dá como uma dinâmica em que há “microrrelações de poder” e “movimentos de força em direções opostas” e não somente o exercício do poder de cima a baixo, uma vez que

de maneira geral, é preciso olhar antes para como as grandes estratégias de poder se incrustam e dependem das microrrelações de poder para o seu exercício. Porém, há sempre movimentos na direção oposta, por meio dos quais estratégias que coordenam relações de poder produzem novos efeitos e avançam para domínios até então não afetados¹³⁰ (FOUCAULT, 1980, p. 199).

O poder de subjetivação ou de sujeição¹³¹, mais do que uma força que se exerce de forma unidirecional e exclusivamente uma vez, é um campo de disputas reiteradas em que há variações, diferenças e repetições de potencial. Por isso, ainda segundo Foucault (1980), novos domínios são sempre afetados e atingidos. Butler (2020), ao explicitar a relação foucaultiana entre dispositivo e sujeição, nos diz que

para Foucault, então, o aparelho disciplinador produz sujeitos, mas como consequência dessa produção, traz ao discurso as condições para subverter o próprio aparelho. Em outras palavras, a lei se volta contra si mesma e produz versões de si mesma que se opõem aos propósitos que a colocam em ação e os proliferam. Então, a pergunta

130 Tradução livre do original “Generally speaking i think one needs to look rather at how the great strategies of power enrust themselves and depend for their conditions of exercise on the level of the micro-relations of power. But there are always also movements in the opposite direction, whereby strategies wich co-ordinate relations of power produce new effects and advance into hitherto unaffected domains (FOUCAULT, 1980, p. 199).

131 Judith Butler, em *A vida psíquica do poder: teorias da sujeição* (2020), nos diz que a “sujeição significa tanto o processo de se tornar subordinado pelo poder quanto o processo de se tornar um sujeito” (BUTLER, 2020, p. 10).

estratégica para Foucault é: como administramos as relações de poder pelas quais somos administrados, e em qual direção? (BUTLER, 2020, p. 107)

Não pretendo aqui dar uma resposta geral sobre como todos nós administraremos as relações de poder que nos sujeitam ou às quais nos sujeitamos, mas, sobretudo, apontar nessa pergunta de Foucault uma abertura para pensar a respeito do *trabalho de contramaquinação do dispositivo* na prática fotográfica de Claudia Andujar e daqueles outros artistas que tenho aproximado dela. Judith Butler (2020) fala de uma lei que, ao voltar-se contra si mesma, produz versões de si as quais se contrapõem aos seus objetivos. Essa visão dos processos de sujeição, assujeitamento e subjetivação é muito interessante na medida em que permite refletir sobre a prática fotográfica como um lugar de acesso ao dispositivo, ou “aparelho disciplinador”, e, além disso, como uma campo de maquinação de um devir em relação a essa lei (segundo Foucault e Butler) ou a esse programa (segundo Flusser). Andujar e Omar, portanto, ao realizarem os seus projetos, não somente promovem uma ação de desmobilização de um olhar já estabelecido quanto à alteridade (produzida a partir do dispositivo), mas também, clandestinamente – se se pode assim dizer –, desvelam o próprio fazer do dispositivo. Para isso, esses artistas fazem uso da imagem e, por essa razão, operam com suas categorias e seus elementos constitutivos em zonas de redundâncias sígnicas.

François Soulages (2010), no seu “Estética da fotografia: perda e permanência”, realiza uma crítica da fotografia que, entre os seus principais eixos, parte em busca do objeto fotográfico, daquilo que propriamente seria o objeto dessa linguagem. Para isso, recorre a Kant, procurando diferenciar o objeto transcendente em sua metafísica daquele tipo de objeto ao qual a fotografia se referiria, o que lhe permite pensar sobre a fenomenologia da imagem fotográfica e sobre o sensível, sobre aquilo que é trazido à luz. Esse seu raciocínio, na verdade, é uma grande crítica ainda à ideia barthesiana do “isto-foi”, à qual Soulages contrapõe a ideia do “isto-foi-encenado”, resultando em uma estética na qual a ficção se sobressairia à imposição imperialista do realismo na compreensão da fotografia, pois o autor francês defende, em última instância, que o real seria impossível de se fotografar e que a imagem gerada pelo confronto do aparelho com o mundo não seria um decalque, mas sempre uma ficção, não no sentido de uma mentira, mas de uma imaginação sobre o mundo e sobre as imagens nesse/desse mundo. As inquietações de Soulages são, dessa forma, também as minhas no que diz respeito à análise que tenho feito das fotos de Claudia Andujar em *Marcados*, na medida em que tenho defendido um posicionamento de que a ação da artista Andujar nesse projeto se dá na criação de outros regimes

do sensível, mesmo que, em um primeiríssimo momento, essas imagens não tivessem uma destinação ao campo da arte.

Em verdade, presumo que seria impossível para Andujar produzir uma fotografia meramente instrumental, possuindo como única função a marcação dos índios para sua vacinação. A fotógrafa, mesmo imbuída do sentido da preservação da vida dos índios através do estratagema que desenvolveu para possibilitar o trabalho de imunização desses indivíduos, não pôde deixar de produzir imagens que estariam inseridas no campo da arte. Provavelmente aí, na operação estética-fotográfica de dizer e desdizer o real – de fazê-lo e desfazê-lo, entrando e saindo da arte – reside uma articulação que é base do efeito que essas fotos têm sobre o seu público.

Como falei no início dessa seção, o livro *Marcados* articula a seriação em variados níveis, dos números dos corpos ao intervalo das páginas do livro, em uma diagramação na qual a ideia de um índio após o outro, e mais um outro, e mais um corpo de mais um índio, reitera o caráter de contagem, expõe a ficção dos números, e questiona a aparência do sistema de ordenação e arquivo desenvolvido e refinado pela civilização ocidental durante o século XIX, da qual falei aqui quando expus que a fotografia possui sua origem na epistemologia positivista-cientificista da sociedade industrial e da vida urbana no desenvolvimento da revolução industrial, já que

o artista não fica no plano das aparências. Sabe que são apenas aparências e não a realidade tal e qual; o realismo é, portanto, impossível. O artista, diante da infinidade de fenômenos possíveis, pode criar seu mundo [...] É por essa razão que ele não torna os fenômenos visíveis os fenômenos já visíveis, ele torna visível o ainda não visto [...] A foto é muito mais um produto que questiona o visível do que um objeto que o dá (SOULAGES, 2010, p. 59).

Em vez de pensar esse trabalho de Andujar, assim como o de Omar, sob o “isto-foi”, é mais interessante pensá-lo sob o “isto-foi-encenado”, daí se depreendendo tanto um regime de visibilidade em que cada imagem se refere a outra quanto um mecanismo do dispositivo fotográfico em que há a constituição das aparências dos rostos. Em outras palavras, ao se tratar da subversão do dispositivo fotográfico e, portanto, do reconhecimento do contradispositivo, trata-se inevitavelmente da *produção-e-representação* da alteridade numa perspectiva de relação. Marcar a força transformadora da relação que o contradispositivo fotográfico é capaz de instaurar parece importante no enquadramento que trago aqui, pois, como afirma Soulages,

um outro corpo compromete o corpo do fotógrafo e sua relação com o outro pela tríplice mediação de seus dois corpos e da máquina fotográfica, porque é sempre um corpo a corpo do qual não se pode sair indene, ou melhor, idêntico, porque é uma

relação, e uma relação sempre transforma o relacionado-relacionante (SOULAGES, 2010, p. 119).

Colocadas dessa forma, as questões pertinentes ao dispositivo e, evidentemente, ao contradispositivo podem ser resumidas assim: o dispositivo está no cerne da relação entre mesmidade e alteridade; o dispositivo participa como fator determinante dos processos de subjetivação; o dispositivo condiciona a relação entre o singular e o diferente; o dispositivo possui uma dimensão ético-estética; e o dispositivo age nos corpos e nas suas representações. Todos esses processos resultam, portanto, na constituição do sensível, daquilo que, por sua natureza visível torna-se elemento no jogo simbólico. Se me proponho neste trabalho demonstrar como se dá uma subversão do dispositivo, é nessas dimensões que ela ocorre.

5.3 Desvelar o Outro, entre transparência e opacidade: Marc Garanger e Claudia Andujar

Sloterdijk (2016), ao refletir sobre o espaço entre os rostos na pintura renascentista e estabelecer a origem filosófica do que chamou de uma “esfera íntima interfacial”, aponta Platão como o primeiro pensador a constituir “o mais antigo vestígio de uma reflexão filosófica desenvolvida no âmbito da facialidade humana” (SLOTERDIJK, 2016, p. 130). O filósofo grego, traduzido e comentado por Marcílio Ficino¹³² no século XV, narra o encontro entre o retor tebano Lísias e o jovem Fedro, do qual nasce uma “paixão recíproca”. Sobre isso, Peter Sloterdijk nos diz que

boquiaberto, o tebano Lísias olha o rosto de Fedro, enquanto Fedro, o belo jovem, volta seus olhos para os de Lísias e, através deles, envia um olhar carregado de vapor sanguíneo. Com um encontro de olhares, um *face-à-face* (*sic*) contagiante, começa, na cena descrita por Marcílio Ficino, o episódio da paixão recíproca dos dois gregos exemplares. O que vai produzir entre os atores uma ligação visceral, ou mais exatamente uma intoxicação sanguínea erótica, deve inicialmente começar por uma troca pública de olhares. O espaço entre os dois pares de olhos já deve estar aberto

132 Antiseri e Reale dizem que “Marcílio Ficino (1433-1499) marcou uma reviravolta decisiva na história do pensamento humanístico-renascentista” (ANTISERI e REALE, 1990, p. 69) e que “em 1463, Ficino começou a tradução das obras de Platão, nas quais trabalhou até 1477” (ANTISERI e REALE, 1990, p. 70). Além disso, o próprio Peter Sloterdijk explica que “Cósimo [de Médici] havia presenteado Ficino com uma casa em Careggi, perto de Florença, com a incumbência de traduzir do grego os escritos herméticos e o corpus platonium. Dessa aliança entre um príncipe e seu filósofo, resultou para a civilização ocidental a primeira edição moderna dos diálogos de Platão, mas não apenas isso: em 1469, à mesma época da conclusão do ciclo de traduções, veio à luz igualmente o primeiro dos influentes comentários de Ficino a Platão, o *Commentarium in convivium Platonis de amore*, de incalculável importância para a moderna concepção do amor socrático ou platônico. Ficino explicou, em suas dedicatórias, que, com esses escritos, esperava ter composto uma teoria amorosa do amor; como um amuleto teórico, o próprio livro devia cuidar para que ninguém pudesse compreendê-lo se o lesse apenas de passagem ou a contragosto: ‘Pois não se compreende o fervor amoroso com uma superficialidade arrogante, nem o amor, ele próprio, pode ser apreendido com o ódio’” (SLOTERDIJK, 2016, p. 107).

antes que se possa destacar dele a esfera radicalmente íntima entre dois corações. Os amorosos intoxicados abandonaram o espaço público interfacial para, consumindo-se mutuamente rosto a rosto, mergulharem um no outro no curso de uma simbiose mágica (SLOTERDIJK, 2016, p. 127).

Não me interessa nessa seção, obviamente, tratar a fotografia como o espaço de uma “intoxicação sanguínea erótica” nem como o “curso de uma simbiose mágica”, mas, partindo dessa cena de encontro, pensar o evento da fotografia nos termos de um espaço em que “um face-à-face contagiante” tem relação com “uma troca pública de olhares”, e, mais do que isso, refletir sobre, ainda de acordo com Marcílio Ficino, “o espaço entre os rostos como um campo de forças preenchido por radiações turbulentas” (SLOTERDIJK, 2016, p. 131).

Essa turbulência interfacial tem uma relação intrínseca com a ideia levinasiana de rosto como infinito e origem da linguagem. Para o filósofo franco-lituano, “a essência da linguagem é a relação com outrem” (LEVINAS, 1988, p. 185), já que é a dimensão do Outro – o que ele chama de “infinito” – que funda a necessidade de haver discurso e abre a dimensão do Mesmo – fechada em sua “totalidade”. Esse processo de abertura, segundo Emmanuel Levinas, se dá com o rosto do Outro, justamente porque ele vê “a linguagem como presença do rosto” (LEVINAS, 1988, p. 190). Se em Platão, através da leitura de Ficino, o encontro entre os rostos de Lísias e Fedro dá motivo a uma reflexão sobre o espaço turbulento do amor, com Levinas (1988) pode-se compreender o espaço interfacial, inclusive na imagem fotográfica, como um processo de abertura em que a turbulência também se faz presente. Essa perturbação, que é da ordem tanto do visível quanto do dizível, enquanto dimensões articuladas na linguagem, ocorre porque a relação entre um Eu e um Outro é sempre assimétrica (LEVINAS, 1988). Ou seja, quando falo sobre os *processos de abertura* que se dão na troca de olhares e, em última instância, no rosto do Outro, não pressuponho que isso ocorra de forma direta, sem interrupções ou sem solavancos. Sobretudo, entendo que os processos de rostificação, de um *devir-outro*, são sempre atravessados – talvez fosse melhor dizer constituídos e estruturados – por zonas de transparência e opacidade.



Figura 22

Na figura 22, há imagens que podem e devem ser lidas sob o atravessamento de zonas de transparência e opacidade. À esquerda, uma fotografia de Marc Garanger pertencente ao projeto fotográfico *Femmes Algériennes 1960*. À direita, mais uma vez, um retrato de Claudia Andujar presente no fotolivro *Marcados*. As duas compartilham o preto e branco e as zonas de sombras bem marcadas e, além disso, nelas foram retratadas mulheres que lançam olhares, no mínimo, incômodos. A mulher argelina, com a cabeça um pouco inclinada para o lado e para a frente, de longos cabelos escuros e ondulados e com indumentária típica da sua região, parece fechar-se em si mesma ao franzir o cenho e desafiar quem se atreve a olhá-la. A “Yanomami de número 03”, ao contrário, não expressa propriamente um semblante denotador de um sentimento, mas o seu busto – iluminado de maneira dramática –, os seus olhos arregalados, os cabelos curtos misturando-se às densas sombras, as suas roupas em condições precárias e, finalmente, o seu corpo colado à parede áspera que lhe serve de fundo conferem ao conjunto um ar de suspensão e drama, reforçado pela maneira como o cordão com a placa numérica pende de seu pescoço, milimetricamente equilibrado no meio da figura.

Toda essa descrição faz parecer que as duas fotografias são extremamente transparentes. Os elementos plástico-formais que as constituem parecem estar ali como dados para serem vistos, elencados, hierarquizados e, finalmente, “lidos”. Os processos de significação, porém, ultrapassam os signos visuais, uma vez que “não é a mediação do signo que faz a significação, mas é a significação (cujo acontecimento original é o frente a frente) que torna possível a função do signo” (LEVINAS, 1988, p. 185). Com isso, quero ressaltar que é no espaço entre os rostos

– tanto entre o rosto do fotógrafo e o do retratado quanto entre o desse último e o do observador – que se dá a inteligibilidade da imagem. E esse espaço é atravessado sempre por zonas de opacidade e não fechamento do significado, zonas em que ressoam frequências de fuga, e por isso talvez seja o lugar justamente em que o Outro ou o Diferente resista à apropriação pelo Eu ou pelo Idêntico – um espaço de profunda ambiguidade, portanto. Emmanuel Alloa, em sua reflexão sobre a transparência e a opacidade das imagens, nos diz que “a ambivalência fundamental ao olhar as imagens talvez se lance inteiramente nessa oscilação entre a denúncia dos *limites* da imagem e a operacionalização do seu *ser-limitado*” (ALLOA, 2015, p.10). A imagem fotográfica, por mais totalizadora que pareça ser, é fraturada, e isso se torna ainda mais “visível” quando aquele a quem demos o nome de Outro nos responde com um olhar fulminante ou deixa transparecer, em uma atitude de incômodo, a assimetria nas relações interfaciais. É isso o que ocorre nas fotografias acima, respectivamente no retrato da mulher argelina e no da mulher Yanomami.

Alloa (2015) retoma a esquematização da arte proposta por Danto e diz que “se poderia então distinguir entre as *teorias da transparência*, de um lado, e as *teorias da opacidade da imagem, de outro*” (ALLOA, 2015, p. 12). De acordo com o primeiro paradigma, as imagens seriam como “janelas abertas” sobre uma significação, privilegiando seu aspecto referencial e esquecendo a sua materialidade; de acordo com o segundo paradigma, as imagens são irredutíveis ao seu referente e inesgotáveis em sua materialidade, “expondo o seu ser bruto” (ALLOA, 2015, p. 12). Eu acredito que, no trabalho de análise realizado nesta dissertação, as imagens transitam entre esses dois polos e se possa falar de uma “aliança subterrânea entre uma ontologia do objeto e uma semiologia da referência” (ALLOA, 2015, p. 14). Ou seja, compreendo que as imagens devem ser pensadas “sucessivamente na transitividade transparente e na sua intransitividade opaca, sucessivamente como janela e como superfície impenetrável” (ALLOA, 2015, p. 14).



Figura 23

Entre a referencialidade, onde a fotografia é o que ela aponta, e a sua materialidade, onde a fotografia é o conjunto de todas as condições e processos que fazem dela o que ela é, o que temos acima é um olhar que resiste à invasão de outro olhar. O contexto de produção dos retratos de Garanger, de alguma forma, guardadas as diferenças de tempo e espaço, possui semelhanças com o contexto em que as fotografias de *Marcados* foram realizadas. Tanto nas vilas montanhosas da Argélia na década de 1960¹³³ quanto na Floresta Amazônica na década de 1980,

133 “Em 1960, Garanger, um recruta de 25 anos que já fotografava profissionalmente há dez anos, desembarcou em Kabylia, no pequeno vilarejo de Ain Terzine, cerca de 120 quilômetros ao sul de Argel. Como muitos jovens politicamente engajados, ele adiou sua partida para o exército o máximo possível, esperando que a guerra terminasse sem ele. Ele logo foi selecionado como fotógrafo de seu regimento. O general Maurice Challes, chefe do exército francês, atacou as aldeias nas montanhas ocupadas por dois milhões de pessoas, algumas das quais haviam aderido à resistência argelina, a FLN. Para privar os rebeldes de seus contatos com os aldeões, ele decidiu destruir as aldeias e transferir a população para aldeias de reagrupamento, um eufemismo para campos de concentração. Logo o comandante de Garanger decretou que os moradores deveriam ter carteiras de identidade: ‘Naturalmente, ele pediu ao fotógrafo militar para fazer essas carteiras’, lembra Garanger. ‘Ou recusava e ia para a prisão, ou aceitava. Compreendi a minha sorte: era para ser testemunha, para fazer imagens do que vi que espelhavam a minha oposição à guerra. Percebi que poderia usar o que fui forçado a fazer e fazer com que as fotos dissessem o contrário do que as autoridades queriam que contassem’. As mulheres retratadas por Garanger vieram de aldeias vizinhas. Berberes ou muçulmanas, elas nunca haviam entrado em contato com europeus. Quando Garanger chegou, havia um destacamento de homens armados com metralhadoras nos ombros, um intérprete e o comandante. As mulheres seriam enfileiradas e, em seguida, cada uma delas se sentaria em um banquinho ao ar livre, em frente à parede caiada de uma casa. Sem seus véus, seus cabelos desgrenhados e suas tatuagens protetoras estavam expostos. Seus rostos enrugados refletiam a dureza de sua vida. A rigidez de sua pose e a intensidade de

há uma cena de encontro entre fotógrafo e fotografado na qual dois mundos se atingem mutuamente de modo assimétrico. Nessa *zona-limite*, o francês de 25 anos, fotógrafo de um regimento do exército francês na Argélia¹³⁴, fica frente a frente com milhares de mulheres berberes ou muçulmanas e as retrata sem o seu característico véu, peça de indumentária que tem significação e função específicas naquela cultura¹³⁵.

Tanto no trabalho de Garanger quanto no de Andujar, destaca-se a questão da identidade, uma vez que os retratos realizados pelo fotógrafo francês fariam parte de documentos de identificação dos aldeões após a sua transferência das vilas que habitavam para espécies de campo de concentração, em uma tentativa de impedir o contato dos rebeldes com os aldeões e intensificar a luta contra a resistência argelina. Da mesma forma, como foi discutido aqui na Seção 4, os retratos de Andujar estavam também relacionados à produção de fichas de identificação. Nos dois casos, porém, percebe-se que há uma maquinação imagética contra o dispositivo classificatório. Em *Marcados*, como já vimos, as placas com números tinham uma ambígua função, pois, ao mesmo tempo que marcavam, expunham a violência da sobrecodificação do número à identidade dos Yanomami. Em *Femmes Algériennes 1960*, ao ser obrigado a retratar as mulheres argelinas sem o véu, Marc Garanger garantiu que as fotografias expressassem, ao máximo, uma certa noção de dignidade, captando, por exemplo, olhares que resistiam à fotografia de identificação, olhares não subjugados, como o que pode ser visto no detalhe da figura acima.

O próprio fotógrafo reconhece isso quando descreve a cena de seu encontro com essas mulheres e nos diz que, atravessado por uma emoção muito intensa, chegou “a menos de um metro delas” para realizar os retratos. Ele se lembra ainda de que essas mulheres “sabiam que teriam seus véus retirados” e também sabiam que elas “não tinham escolha. A única forma de protestar era pelo olhar”¹³⁶. Em 1959 – um pouco antes, portanto, de Marc Garanger fotografar essas mulheres –, Frantz Fanon¹³⁷ escreveu um ensaio intitulado de “Algeria Unveiled” (algo como “Argélia desvelada” ou “Agélia sem véu”, numa tradução livre). Nesse texto, ele defende

seu olhar evocam os primeiros daguerreótipos” (fonte: <https://time.com/69351/women-unveiled-marc-garangers-contested-portraits-of-1960s-algeria/>).

134 Entre 1954 e 1962, ocorreu a Guerra de Independência da Argélia.

135 Frantz Fanon, em “Algeria Unveiled”, ressalta que “no Maghreb árabe, o véu pertence às tradições de vestimenta das sociedades da Tunísia, da Argélia, do Marrocos e da Líbia” (FANON, 2004, p. 43, tradução livre) e que “a mulher vista no seu véu branco unifica a percepção que há sobre a sociedade feminina argelina” (FANON, 2004, p.43, tradução livre).

136 Essas informações podem ser conferidas em <https://time.com/69351/women-unveiled-marc-garangers-contested-portraits-of-1960s-algeria/>.

137 “Frantz Fanon (1925–61) nasceu na Martinica, foi educado na França e trabalhou como psiquiatra na Argélia. Ele se tornou um líder da Frente Nacional Argelina e escreveu diversos livros, o mais conhecido deles é ‘Os condenados da Terra’ (1961)” (DUARA, 2004, p. 42, tradução livre).

que o véu das argelinas, ou *haïk*, tem um papel duplo, tanto como centro da estratégia de dominação colonial francesa quanto como elemento articulador da resistência cultural do colonizado, pois

removido e reassumido mais uma vez, o véu foi manipulado, transformado em um técnica de camuflagem, em um instrumento de batalha. O caráter de tabu assumido pelo véu na situação colonial desapareceu quase inteiramente no curso da luta de liberação (FANON, 2004, p. 53)¹³⁸.

A realização das imagens de Garanger, assim como as de Andujar, ocorre, portanto, em um contexto de encontro assimétrico entre culturas, no qual uma avança sobre a outra e há uma “negociação” e uma “articulação das diferenças culturais” inclusive na produção do sensível, uma vez que é nos “entre-lugares da cultura”¹³⁹ onde pode haver a elaboração de estratégias de resistência - singular ou coletiva, como nos diz Bhabha (1998) - que “dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade” (BHABHA, 1998, p. 20).

No sentido de encontro cultural assim como o entende Bhabha (1988) e no de totalidade e infinito de acordo com Levinas (1988), pode-se perceber o olhar da aldeã argelina privada de seu véu e o olhar da “Yanomami número 03” destituída de sua identidade como elementos perturbadores das lógicas de dominação do Mesmo e indicadores de que a alteridade é uma dimensão produzida não sem lutas e dissensões. O que é me parece importante destacar desse quadro reflexivo, dentro da perspectiva teórica que tenho abordado – a dos processos de sujeição, assujeitamento e subjetivação pelo dispositivo fotográfico – é que, embora tais processos, por vezes, pareçam naturais e bem localizados tanto geográfica quanto temporalmente, eles têm mais a ver com as tensões entre o caráter universalizante da modernidade – já criticado, porexemplo, por Barthes (2001) na ocasião de sua análise de *The Family of man*, de 1955 – e as estratégias locais de resistência que configuram a maquinação do contradispositivo imagético.

Esses modos de subjetivação, ainda segundo o pensamento de Homi Bhabha, têm uma conexão direta com os “discursos ideológicos da modernidade que tentam dar uma

138 Tradução livre do original “Removed and reassumed again and again, the veil has been manipulated, transformed into a technique of camouflage, into a means of struggle. The virtually taboo character assumed by the veil in the colonial situation disappeared almost entirely in the course of the liberating struggle” (FANON, 2004, p. 53).

¹³⁹ Para Bhabha (1998), a “negociação” e a “articulação das diferenças culturais” são essenciais para o conceito de “entre-lugares da cultura”.

‘normalidade’ hegemônica ao desenvolvimento irregular e às histórias diferenciadas de nações, raças, comunidades, povos” (BHABHA, 1998, p. 239). Ou seja, trata-se aqui de perceber uma relação muito forte e potente entre a maquinação do contradispositivo em devir e a produção do sensível de modo agonístico – visão muito próxima daquela crítica de Mouffe (2006) à maneira como nas democracias modernas há uma essencialização das identidades, pois, ao contrário, as relações sociais são constituídas por vozes múltiplas em uma complexa estrutura de poder, na qual os papéis de sujeito e objeto afetam-se mutuamente e não devem ser compreendidos como pré-fixados. Depreende-se disso que, ao se fotografar a mulher argelina sem véu e a índia Yanomami sem identidade, o que se desvela é o pretense fechamento da representação e a abertura da instância da alteridade para além do Idêntico. Como bem nos diz Levinas (1988), em vez da totalidade do Mesmo, o infinito do Outro!

Nenhuma imagem fotográfica esgota o espaço da alteridade, que é sempre articulado em zonas de transparência e opacidade, muitas vezes enganosas e traiçoeiras. O pretense enquadramento total do Outro deve ser percebido, inclusive, como estratégia de esvaziamento da potência dessa *dimensão-de-devir*, assim como argumenta Édouard Glissant no seu *Poetics of Relation* (1997), no qual diz que é “impossível reduzir qualquer um, não importa quem, a uma verdade que ele não teria gerado por si próprio. Isso é, nos limites da opacidade do seu tempo e lugar” (GLISSANT, 1997, p. 194)¹⁴⁰. A *representação* do Outro, em vez de ser somente a produção de decalques, é, portanto, o ato de territorializar, cartografar, produzir estratificações e platôs. Aí está o jogo do poder, na constituição de regiões de significação, de regimes de signos e de regimes de visibilidade e dizibilidade. Dessa forma, quando se reflete sobre a *rostificação*¹⁴¹, acredito que se deva refletir sobre as relações de poder em sua forma visível no próprio tecido do sensível. A rostificação corresponderia, nesse sentido, à expressão dos jogos de poder, às relações entre um Eu e um Outro, a uma ética tornada sensível, sempre construindo e desconstruindo o “real” das relações.

140 Tradução livre do original “That it is impossible to reduce anyone, no matter who, to a truth he would not have generated on his own. That is, within the opacity of his time and place” (GLISSANT, 1997, p. 194).

141 O processo de rostificação deve ser aqui compreendido de acordo com Deleuze e Guattari (2012), para os quais “a rostificação não opera por semelhança, mas por ordem de razões. É uma operação muito mais inconsciente e maquínica que faz passar todo o corpo pela superfície esburacada, e onde o rosto não tem o papel de modelo ou de imagem, mas o de sobre-codificação para todas as partes descodificadas” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 40).

5.4 Desenterrar as imagens e produzir devires: Claudia Andujar e George Huebner

Claudia Andujar, frente a frente com os Yanomami, dispara o mecanismo fotográfico. Numa fração de segundos, a abertura da cortina do obturador de sua câmera é acionada e o filme no interior de sua escuridão metálica é exposto aos reflexos luminosos dos corpos dos indígenas tocados pelo sol. Os sais de prata da emulsão fílmica são sensibilizados, e uma imagem é produzida, ainda de forma latente. Depois de a película fotográfica passar por processos químicos, uma imagem é revelada e, ao ser observada pelo espectador, constitui-se uma rede de relações entre imagem e mundo. Descrito dessa forma, o circuito de *produção-e-observação* da imagem fotográfica parece ser “perfeitamente fechado”, não havendo perturbações de nenhuma ordem ao destino de cada fotografia. Assim seria se compreendêssemos a cena do encontro entre Andujar e os indígenas como uma materialidade já plena de significações prontas e acabadas, como se o “mundo” dissesse algo e a câmera “capturasse” e reproduzisse esse dizer. Porém, não se trata disso.

No tipo de *temporalidade* derivado da descrição acima, parece haver uma cisão entre o tempo da “criação” da imagem fotográfica e o tempo de sua “observação”. É exatamente dessa forma que, em muitos textos críticos sobre a fotografia, é pensada a fenomenologia temporal desse tipo de imagem. Em um primeiro momento (rápido e irrepitível), a realidade se torna fotografável. Em um segundo momento (duradouro e definitivo), a fotografia se torna um objeto de rememoração. Este “paradigma da memória” pode ser observado, por exemplo, em Kossoy (2007), para quem

o **tempo da criação** se refere ao próprio fato, no momento em que este se produz, contextualizado social e culturalmente. É, no entanto, um momento efêmero, que desaparece, volatiliza-se, está sempre no passado, insistentemente. No **tempo da representação**, os assuntos e fatos permanecem em suspensão, petrificados eternamente, perpétuos se conservados: peças arqueológicas, cuja poeira do tempo removemos cuidadosamente, na tentativa de descortinarmos as sucessivas camadas que constituem sua espessura histórico-cultural, sua memória (KOSSOY, 2007, p. 134, grifos meus).

A divisão temporal estruturada por Boris Kossoy, embora aponte dois momentos-chave do ato fotográfico, parece-me um tanto quanto redutora de uma fenomenologia muito mais ampla e fluida. Isso ocorre porque o autor propõe uma separação entre um passado inapreensível e irretornável e um presente permeado de memória em suspensão. Ao tratar as

fotografias como “peças arqueológicas”, Kossoy parece desconsiderar que o presente é fator determinante da construção do passado, pois defende que “enquanto arqueólogos das imagens, cabe a nós penetrarmos nestes meandros da memória iconográfica, na tentativa de resgatarmos as tramas e os mistérios que envolveram sua gênese, sua realidade interior” (KOSSOY, 2007, p. 135). Disso se depreende que o “trabalho arqueológico”, de acordo com Kossoy, é exclusiva ou majoritariamente um retorno ao mistério da origem das imagens fotográficas, sem haver a necessidade de se tensionar também o próprio presente em que essas imagens são escavadas.

Para Kossoy, parece-me, o presente está repleto de memória petrificada, perene, contínua. Ao invés disso, percebo, ao olhar para as fotografias de *Marcados*, uma inversão desse esquema temporal: é a memória que está repleta de presente! O contemporâneo¹⁴² age sobre o passado não no sentido da “busca por uma origem”, mas daquilo que se repete, daquilo que retorna, ainda que diferentemente. Entendo, assim como Didi-Huberman ao analisar o conceito benjaminiano de “imagem dialética”, que a memória deve ser compreendida como uma “atividade de escavação arqueológica, em que o lugar dos objetos descobertos nos fala tanto quanto os próprios objetos” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 174), pois “o ato de desenterrar (...) modifica a própria terra, o solo sedimentado – não neutro, trazendo em si a história de sua própria sedimentação” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 175).

142 “A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o nosso próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela” (AGAMBEN, 2009, p. 59).



Figura 24

No detalhe acima, junto à fotografia de Cláudia Andujar de 1983 (à direita), há dois retratos realizados por George Huebner¹⁴³ por volta de 1900 (à esquerda). Colocados, lado a lado – ou frente a frente –, o retrato do indígena Macuxi¹⁴⁴ e o do Yanomami aderem um ao

143 “Em 1898, George Huebner⁷ (Dresden, 1862 - Manaus, 1935) estabeleceu-se em Manaus onde implantou seu estúdio ‘Photographia Allemã’. São de sua autoria inúmeras fotografias da transformação da cidade e sua inserção na modernidade, amplamente divulgadas em álbuns, cartões postais, revistas e almanaques. Fotografou, também, indígenas, paisagens amazônicas e produziu retratos de personalidades importantes de sua época. Antes, já havia passado pela cidade duas vezes: em 1885 a caminho do Peru e, em 1894, na sua expedição aos rios Orinoco e Branco. Na primeira viagem, ele se fixou em Iquitos e, dali, viajou pela região do rio Ucaiali, em plena atividade da extração e do comércio da borracha. Lá, ele conheceu o fotógrafo alemão Charles Kroehle e, durante três anos, os dois percorreram o território peruano, desde os altiplanos andinos, à costa do pacífico e de volta à região amazônica. O resultado dessa expedição foram centenas de fotografias de indígenas de etnias diversas, muitas das quais hoje extintas” (VALENTIN, 2009, p. 4).

144 Deve-se perceber que as fotografias do índio Macuxi foram realizadas seguindo o padrão da fotografia etnográfica do período, em que fotos de frente e de perfil eram utilizadas para a identificação e o estudo dos povos exóticos. Sobre esse período, e especificamente sobre o imaginário positivista no tratamento da raça, ver Realidades e ficções na trama fotográfica, de Boris Kossoy. O autor nos diz, no capítulo “Naturalismo, evolucionismo, racismo: imagens etnográficas”, que “a partir de 1870 irá prevalecer no Brasil, a par de uma mentalidade abolicionista e republicana, o ideário cientificista. Ganha expressão o pensamento racista, predominando nos debates acadêmicos e produção literária os modelos etnológicos e naturalistas. Os brancos eram considerados como os representantes da raça superior enquanto que os negros e índios simbolizavam a impureza racial, o atraso, etnias inferiores; os mestiços eram responsabilizados pela degradação completa. Gobineau, um dos principais teóricos do racismo moderno, esteve no Brasil no princípio de 1870, país que lhe serviu como laboratório para a reafirmação de suas teses acerca da degeneração proveniente da miscigenação, a grande responsável pela “multidão de macacos” que constituía a população brasileira. Assim como ele, outros tantos pseudocientistas valeram-se dos diagnósticos oferecidos pelo darwinismo social, evolucionismo social e positivismo para interpretar as ‘civilizações dos trópicos’” (KOSSOY, 2009, p. 84).

outro, aproximando-se e dissociando-se. O tempo comum dessas imagens é extremamente ambíguo, assim como os sorrisos dos homens retratados e a sua própria condição de sujeitos, pois se sabe que a construção histórica da imagem do índio no Brasil¹⁴⁵ é atravessada pelo eurocentrismo, através do qual a “representação” do Outro se dá de forma a diferenciá-lo fundamentalmente do Eu ocidental, sendo visto como exótico e incivilizado. Essa impressão de ambivalência, inclusive, se acentua na imagem frontal do índio Macuxi, na qual a feição tranquila e o desenho dos lábios deixam apenas entrever um leve sorriso, enquanto o “Yanomami de número 85”, trajando elementos de vestuário característicos de sua cultura parece, de forma mais evidente, sorrir, em resposta talvez a essa situação, por vezes constrangedora, que é ser fotografado.

Mais do que simplesmente contrapostos, o “cordão” com a placa numérica do Yanomami e o colar do Macuxi dialetizam o próprio tecido do tempo, criando uma zona de reverberação de linhas de força e de fuga da representação, numa cena ampliada de encontro entre um Eu e um Outro. A fotografia de Andujar “captura” e “desenterra” a imagem de Huebner revelando o próprio *solo do sensível* no qual as imagens se encontram sedimentadas. Nessa *cena ampliada de reconhecimento do Outro*, é agenciada uma multiplicidade de fatores – eticamente orientados – que determinam e, ao mesmo tempo, são também determinados por problemas do encontro com a alteridade e do campo da imagem fotográfica, da representação, do gênero retrato, dos corpos tornados em imagem, das marcas sobre os corpos etc. Isso ocorre porque o ato fotográfico não se trata simplesmente de produzir imagens para serem vistas, mas de disputar os modos de representação historicamente instituídos na constituição da alteridade – uma vez que essa instância não é natural, é sempre algo produzido inclusive pela lógica do próprio dispositivo – e disputar também os espaços sociais de veiculação dessas “representações”, quase sempre problemáticas.

Quando, então, proponho que uma *ética do encontro* entre fotógrafo, fotografado e espectador seja objeto de análise a partir de *Marcados*, entendo que essa ética – que conforma

145 “Podemos indicar três momentos importantes da construção da imagem do índio no Brasil, pelo campo da história da fotografia. No primeiro momento temos a ideia do exótico distante, lugar do selvagem próprio da natureza, ainda que domesticado, e um primeiro olhar 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 Secção 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” (TACCA, 2011, p. 220).

o visível e que toma a forma do visível – é dada a ver de maneira sempre parcial. No instante de acionamento da ordem mecânica para a impressão de um rastro de luz e sombra na superfície do filme e no instante da troca de olhares entre retratado e espectador, há uma confluência de tempos e de espaços, é performado um gesto um gesto de abertura para *um outro tempo-e-espaço* e, por isso, um gesto ético de reconhecimento. Assim nos diz Walter Benjamin na “Tese V sobre o conceito de história”:

a verdadeira imagem do passado passa célere e furtiva. É somente como imagem que lampeja justamente no instante de sua recognoscibilidade, para nunca mais ser vista, que o passado tem de ser capturado. (...) Pois é uma imagem irrestituível do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não se reconhece como nela visado (BENJAMIN apud LÖWY, 2005, p. 62)

É irresistível o paralelo entre essa passagem “célere e furtiva do tempo” e o próprio mecanismo fotográfico, que opera numa lógica de captura do instantâneo, por mais prolongado que esse intervalo temporal possa vir a ser. A “verdade da imagem” de que Walter Benjamin fala, ao invés de ser entendida como uma essência ou uma origem – algo que está dado *a priori* – parece estar mais relacionada ao “instante em que lampeja”, ou seja, ao momento máximo de acúmulo de energia que a faz brilhar de forma intensa e, exatamente por essa razão, ser “ameaçada de desaparecimento”. A *verdade da imagem* está sempre em risco! Se o presente não se reconhece no passado, este último desaparece. O caráter “irrestituível” dessa *verdade da imagem* tem a ver, portanto, com certa *economia da imagem*, que opera sempre numa espécie de déficit no qual o presente está em dívida com o passado. Trata-se de uma economia na qual a imagem está sempre em débito, e é provável que isso ocorra porque “ao dirigir seu olhar para o mundo, o fotógrafo parece exigir o direito de só ele ser sujeito. O seu direito de autor consiste no direito de dispor livremente da imagem, declarando-se assim como observador soberano do mundo” (BELTING, 2014, p. 288).

Essa “exigência de soberania” – que é na verdade um espaço de disputa orientada pela lógica do dispositivo, organizador do espaço da visibilidade – é o elemento que também determina o caráter ético da aproximação entre o Eu e o Outro, pois a condição para que se *produza uma alteridade*, é retirar a potência dela, impedir outros devires, fixando-a em certos limites e, finalmente, enterrando-a. Mais acima, falei da história da imagem do índio no Brasil e disse que essa história era atravessada pelo positivismo cientificista europeu, por uma ética que nega o Outro, portanto. Em última instância, trata-se de uma história da imagem em que,

de um lado, há acúmulo e, de outro, despossessão, ou ainda a configuração de um “dívida”. Porém, uma “dívida impagável”, assim como nos diz Ferreira da Silva (2019) ao fazer um exercício¹⁴⁶ de análise das relações entre o colonial, o racial e o capital, ressaltando que a sua abordagem à problemática da “racialidade segue o método que Foucault emprega em sua descrição da sexualidade: eu a leio como um arsenal, um conjunto de dispositivos do conhecimento produtivo” (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 166). Esse “conhecimento produtivo” é resultado exatamente do dispositivo, segundo a tese de Foucault (1980). E, se tenho apontado nessa dissertação, que Claudia Andujar realiza a “maquinação de um contradispositivo”, acredito que o faz porque também vai contra a “flecha do tempo”, contra o “mundo ordenado” e a favor do “mundo implicado”, nas palavras de Denise Ferreira da Silva em “A dívida impagável: lendo cenas de valor contra a flecha do tempo” (2019).

Implicar-se no mundo consiste em agir sobre ele questionando, por exemplo, os “pilares ontoepistemológicos do mundo moderno” (FERREIRA DA SILVA, 2019). Tal questionamento, ao meu ver, ocorre nas fotografias de *Marcados*, na forma de uma maquinação de um contradispositivo imagético, que, por óbvio, expõe os mecanismos da própria imagem e de suas lógicas. Há uma recaptura do dispositivo imagético por Claudia Andujar e um sequestro dos elementos que o conformam. O trabalho de Andujar, portanto, não se trata da imitação e da reprodução, com distanciamento e reserva, das imagens de dominação dos indígenas realizadas nos mais diversos períodos históricos no nosso país, mas sim de produzir devires. Sobre isso, Deleuze nos diz que

devir é nunca imitar, nem fazer como, nem se conformar a um modelo, seja de justiça ou de verdade. Não há um termo do qual se parta, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar. Tampouco dois termos intercambiantes. A pergunta 'o que você devém?' é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos (DELEUZE, 1998 apud ZOURABICHVILI, 2004, p. 24).

146 Denise Ferreira da Silva assim explica o seu raciocínio teórico: “Neste exercício, eu experimento com uma aplicação possível do pensar sem separabilidade, ou pensamento fractal. Em vez de considerar um evento ou existente, eu abordo a descrição clássica do materialismo histórico da produção de valor. Embora este exercício ainda seja kantiano, ou seja, é uma crítica, ele não acompanha o procedimento típico que consiste em analisar a teoria com o intuito de expor suas condições internas de possibilidade e fundamentos que a validam. Em vez disso, apresento um método que simplesmente explicita os componentes e movimentos de uma figura que montei inspirada pelo conceito de imagem dialética de Walter Benjamin, a qual chamo de dívida impagável – uma obrigação que se carrega mas que não deve ser paga” (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 154).

Os rostos nas fotografias de *Marcados* não são reprodução pura e simples de outros rostos, num movimento de imitação, mas uma recaptura desses rostos historicamente colocados no rol daquelas gentes transformadas em objeto, seja da ciência, seja do controle social. O caso do indígena Macuxi fotografado por Huebner e o “Yanomami de número 85” é exemplar. *Andujar-e-Huebner* desterritorializam-se mutuamente, assim como os outros casos explorados ao longo dessa dissertação. O componente ético nas fotografias de Claudia Andujar de uma forma geral e especificamente em *Marcados* deve ser lido sob o signo do devir – de um devir em que há a transformação da precariedade e da vulnerabilidade do rosto do Outro em potência de vida.

A minha visão sobre as fotografias de Claudia Andujar em *Marcados* deve muito à problematização de Judith Butler, em “Vida precária” (2011), sobre a representação do Outro pelo aparato midiático contemporâneo. Para isso, ela pensa a respeito da vinculação do Eu e do Outro, acima de tudo, como um compromisso ético, baseando-se nas reflexões sobre o rosto desenvolvidas por Emmanuel Levinas, segundo o qual

a abordagem do rosto é o mais básico modo de responsabilidade... O rosto não está de frente pra mim (*en face de moi*), mas acima de mim. É o outro diante da morte, olhando através dela e a expondo [...] o rosto é o outro que me pede para que não o deixe morrer só, como se o deixar seria se tornar cúmplice de sua morte. Portanto, o rosto diz a mim: não matarás. Na relação com o rosto eu sou exposto como um usurpador do lugar do outro. O celebrado ‘direito de existir’ que Spinoza chamou de *conatus essendi* e definiu como o princípio básico de toda inteligibilidade é desafiado pela relação com o rosto. Consequentemente, meu dever de responder ao outro suspende meu direito natural de autopreservação, *le droit vitale*. Minha relação ética de amor pelo outro está enraizada no fato de que o eu [*self*] não pode sobreviver sozinho, não pode encontrar sentido apenas em sua própria existência no mundo... Expor a mim mesmo à vulnerabilidade do rosto é colocar meu direito ontológico de existir em questão. Em ética, o direito do outro em existir tem primazia sobre o meu, uma primazia condensada no decreto ético: Não matarás, não colocarás em risco a vida do outro (LEVINAS, 1986, p. 23-4 apud BUTLER, 2011, p. 17).

Levinas, apesar de não ter utilizado o termo “dívida”, parece pensar a vinculação ética entre o Eu e o Outro – ou entre o Idêntico e o Diferente – através de uma dívida ética, de um compromisso inalienável com a vida do Outro, na medida em que disso depende a “Minha” própria vida, pois não se trata para Levinas de puramente existir com Outro, mas sim pelo Outro, em razão deste Outro. Colocar em questão a “vulnerabilidade do rosto”, seu estado precário e transitório, é justamente o que ocorre nas fotografias de *Marcados*, nas quais o “não matarás bíblico” transforma-se em “não deves continuar matando essa gente”, morte essa que

ocorre a partir dos meandros do dispositivo, agora compreendido muito além de um conjunto de regras ou racionalidades e sim como o próprio espaço da vida, justamente naquilo que concerne ao “direito ontológico de existir” do qual fala o filósofo franco-lituano, marcado profundamente em suas reflexões pela experiência totalitária nazista, assim como Claudia Andujar.

Acredito que as fotografias de *Marcados*, compreendidas como “imagens que lampejam”, atualizam, na medida em que questionam, toda uma história do contato e da representação dos indígenas no Brasil, tornando a sua análise um lugar privilegiado de *recognoscibilidade* dos fatores históricos que se cruzam na fábrica do sensível, uma vez que transformam o passado,

porque este assume uma nova forma, que poderia ter desaparecido no esquecimento; [transformam] o presente porque este se apresenta como a realização possível da promessa anterior – uma promessa que poderia se perder para sempre, que ainda pode ser perdida se não for descoberta inscrita nas linhas atuais (GAGNEBIN, 1985, p. 16 apud LÖWY, 2005, p. 63).

Tal movimento de transformação, muito mais que linear, de algo que se transforma definitivamente em outra coisa, é caracterizado por uma maquinação fluída e sempre mutável, uma *inscrição-sempre-presente*, na medida em que Deleuze e Guattari nos dizem que “se o rosto é uma política [e uma ética, e uma estética, eu acrescentaria], desfazer o rosto também o é, engajando devires reais, todo um devir-clandestino” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 64, inserções minhas).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O fotolivro *Marcados*, de Claudia Andujar, é fruto de um profundo comprometimento com o Outro, ao mesmo tempo que carrega, “marcadas em suas imagens”, todo um sistema de representação e produção da alteridade. Tentei, ao longo dessa dissertação, construir uma crítica que considerasse os aspectos múltiplos que se entrecruzam nas imagens dos Yanomami realizadas por Andujar. Para isso, parti da avaliação de um volume considerável de reflexões críticas sobre a obra da artista, buscando nelas linhas de força que me indicassem problematizações possíveis sobre a fotografia dessa artista-ativista. Encontrei em Senra (2009) um pensamento sobre a “inversão do dispositivo fotográfico” nas imagens de *Marcados*; essa perspectiva me levou a encarar os rostos dos Yanomami nesses retratos de uma maneira que eu conseguisse ultrapassar uma estranha sensação – um mal-estar mesmo – gerada pelas placas numéricas que marcavam seus corpos e eram totalmente alheias à sua cultura.

O caminho da “inversão” à “subversão” proposto por mim como chave de leitura do recorte metodológico que fiz das séries fotográficas de *Marcados* considerou, sobretudo, a relação que existe entre as imagens fotográficas e as relações de poder que determinam o sensível. O “dispositivo” foucaultiano e o “aparelho” flusseriano serviram-me, durante todo o meu processo de escrita, como esteios conceituais para refletir mais apropriadamente a respeito das imagens fotográficas de Andujar em *Marcados* e a sua capacidade de produzir uma posição crítica quanto ao próprio ato de fotografar o Outro não como uma representação, mas como uma formação, constituição ou produção desse Outro. Ultrapassando o paradigma barthesiano do referente como noema da fotografia, em sua caracterização ontológica desse fato estético, pude perceber que as imagens fotográficas produzem a materialidade mesma do mundo. Elas não tratam apenas de repetir ou decalcar a matéria, mas constituem o real do mundo. Elas não são simples instrumentos, inócuos, de repetição do real, mas as ferramentas – como toda a linguagem o é – através das quais se dá a instituição daquilo que chamamos de realidade.

Ao olhar para os rostos dos Yanomami presentes no fotolivro *Marcados*, perguntei-me sobre uma possível crítica da imagem que partisse desse lugar, do lugar do rosto do Outro, do lugar das formas plásticas que *sobrevivem* no gênero fotográfico retrato e que o constituem, do lugar da defesa e da visibilização de uma minoria quando da invasão de suas terras tanto pelo Estado quanto pela iniciativa privada, na forma de garimpeiros, caminhoneiros, madeireiros e religiosos, principalmente a partir da década de 70, no Brasil.

Minha hipótese mais geral foi a de que, partindo da noção foucaultiana de “dispositivo” e do conceito flusseriano de “aparelho”, teria havido uma *subversão do dispositivo fotográfico* no fotolivro *Marcados*. Propus o entendimento dessa subversão utilizando o conceito de “rostidade” de Deleuze e Guattari (2012), porque a noção de “máquina abstrata de rostidade” delineada pelos autores fornece um aparato teórico para se pensar a questão da (in)visibilização dos rostos presentes nos retratos de Claudia Andujar em *Marcados* e a relação dessas imagens com toda uma tradição de representação do Outro – tradição reconhecida pela crítica especializada como “fotografia documental humanista”. Dessa forma, utilizando o “dispositivo” em Foucault (1980), o “aparelho” em Flusser (2011) e a “rostidade” em Deleuze e Guattari (2012), acreditei ser possível obter um entendimento mais aprofundado dos fundamentos éticos nas relações agonística de constituição da mesmidade e da alteridade.

Se um dispositivo constitui um campo de regras, de normas, para o estabelecimento da inteligibilidade dos enunciados, o gênero retrato seria uma dessas formas discursivas passíveis de se analisar em sua relação com as determinações do dispositivo. Foucault (2008) nos fala sobre como os sujeitos não são pré-discursivos, sobre como a relação entre eles, consubstanciada no próprio discurso, é que os constrói. Sendo assim, a imagem fotográfica e seus elementos constituintes enquanto discurso não seriam apenas dados do visual, ultrapassam a estreita superfície visível das fotografias enquanto matéria e se reportam também à própria constituição dos sujeitos, não somente daqueles que produzem imagens como também dos que são tornados em imagem. Nesse sentido, tanto Andujar quanto os índios que ela fotografa “não existiriam” *a priori*, mas a partir das imagens, nas imagens, com as imagens, como se a existência *real* fosse sempre um campo aberto para a atualização de identidades virtuais.

Nesse sentido, se podemos afirmar que “o rosto é um mapa” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 39), também podemos dizer, de forma literal e metafórica, que Andujar, ao adentrar a floresta e efetivamente viver com os Yanomami durante um longo período, não construiu senão um mapa. Esses rostos cartografados e reordenados por Andujar nos apresentam o impensado, o ainda não visível, aquilo que não foi dado a ver, pois o tipo de imagem criado pela artista-ativista exige do espectador “que ele se interrogue [...] sobre seus próprios atos de olhar” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 27). Sendo assim, percorrer os rostos presentes em *Marcados* é também percorrer a Floresta Amazônica em seu extremo norte – nos limites entre Brasil e Venezuela, território Yanomami –, é se aventurar pela tradição da fotografia brasileira no que

concerne aos índios tornados em imagem, é se lançar também, mais fundamentalmente, ao olhar do Outro, pois os retratos nos olham, assim como nós a eles.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é um dispositivo?**. Santa Catarina, 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576>. Acesso em: junho/2019.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- AGAMBEN, Giorgio. **Meios sem fim**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar. *In*: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- ANDUJAR, Claudia. **Yanomami**. São Paulo: DBA, 1998.
- ANDUJAR, Claudia. **A vulnerabilidade do ser**. São Paulo: Cosac & Naify, Pinacoteca do Estado, 2005.
- ANDUJAR, Claudia. **Marcados**. São Paulo: Cosac & Naify 2009.
- ANDUJAR, Claudia. **2o Fórum Latino-Americano de Fotografia de São Paulo** – Rubens Fernandes Jr. Entrevista Claudia Andujar em 20 de outubro de 2010. Disponível em: <http://www.tvaovivo.tv.br/itaucultural/forumfoto/>. Acesso em: outubro/2020.
- ANDUJAR, Claudia. **A luta Yanomami**. São Paulo: IMS, 2019.
- ANTISERI, D; REALE, G. **História da filosofia: do humanismo a Kant**. São Paulo: Paulus, 1990.
- AZEVEDO, Orlando. Claudia Andujar – O olhar da luz. *In*: ANDUJAR, Claudia. **Yanomami**. São Paulo: DBA, 1998.
- AZOULAY, Ariella. **The civil contract of Photography**. New York: Zone Books, 2008.
- AZOULAY, Ariella. **Civil imagination: a political ontology of photography**. London: Verso, 2015.
- BARAZAL, Neusa Romero. **Yanomami: Um povo em luta pelos Direitos Humanos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- BARBOSA, A.; TEODORO DA CUNHA, E.; HIKIJI R. S. G (orgs). **Imagem-conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos**. Campinas: Papirus, 2009.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BELTING, Hans. **O fim da história da arte**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- BELTING, Hans. **Antropologia da imagem**. Lisboa: KKYM + EAUM, 2014.
- BELTING, Hans. **Face and mask: a double history**. Princeton: Princeton University Press, 2017.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: brasiliense, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- BENTES, Ivana. Arthur Omar: o êxtase da imagem. *In*: OMAR, Arthur. **Antropologia da face gloriosa**. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.
- BERGER, John. **Ways of seeing**. London: Penguin Books, 1973.
- BERGER, John. Understanding a photograph. *In*: TRACHTENBERG, Alan (Ed.). **Classic essays on Photography**. New Haven: Leete's Island Books, 1980.
- BHABHA, Homi K. **O local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BRACCHI, Daniela Nery; SOARES, Paula. O projeto Marcados, de Claudia Andujar: uma discussão sobre práticas e gêneros fotográficos. **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 45, p. 268-291, maio/ago. 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.19132/1807-858320190.268-291>. Acesso em: abril/2021.
- BRANDÃO, Eduardo; MACHADO, Alvaro. Ritual e reconstrução. *In*: ANDUJAR, Claudia. **A vulnerabilidade do ser**. São Paulo: Cosac & Naify, Pinacoteca do Estado, 2005.
- BUTLER, Judith. Vida precária. **Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar**. São Carlos, Departamento e Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar, 2011, n.1, p. 13-33. Disponível em: <https://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/18/3>. Acesso em: jan./2021.
- BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BUTLER, Judith. **A vida psíquica do poder: Teorias da sujeição**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

CARBONCINI, Anna. Em busca de uma essência. *In: ANDUJAR, Yanomami*. São Paulo: DBA, 1998.

CASTRO, Edgardo. **Vocabulário de Foucault: Um percurso pelos seus temas, conceitos e autores**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

CLASTRES, Pierre. **Arqueologia da violência**. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2010.

COCCIA, Emanuele. **A vida das plantas: uma metafísica da mistura**. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018.

DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975-1995)**. São Paulo: Editora 34, 2016.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2019.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs**. São Paulo: Editora34, 2011. Vol.2

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs**. São Paulo: Editora34, 2012. Vol.3

DERRIDA, Jacques. A Estrutura, o Signo e o Jogo no Discurso das Ciências Humanas. *In: A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 229-249.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010 (2ª Edição).

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. São Paulo: Editora 34, 2013b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou o gaio saber inquieto: O olho da história III**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DYER, Geoff. **O instante contínuo**. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

FANON, Frantz. *Algeria Unveiled*. In: DUARA, Prasenjit (org.). **Decolonization: rewriting histories**. London: Routledge, 2004.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. In: **FACOM** – n° 16 – 2° semestre de 2006. Disponível em: http://www.faap.br/REVISTA_FAAP/REVISTA_FACOM/facom_16/rubens.pdf. Acesso em: fevereiro/2021.

FERREIRA DA SILVA, Denise. **A dívida impagável: lendo cenas de valor contra a flecha do tempo**. Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019. Disponível em: <https://casadopovo.org.br/wp-content/uploads/2020/01/a-divida-impagavel.pdf>. Acesso em: março/2021.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Annablume, 2011.

FONTCUBERTA, Joan. **O beijo de Judas. Fotografia e verdade**. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

FOUCAULT, Michel. The confession of the flesh. In: GORDON, Colin (ed.). **Power/Knowledge: Selected interviews and Other writings 1972-1977**. New York: Vintage Books, 1980.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

GLISSANT, Édouard. **Poetics of Relation**. Michigan: The University of Michigan Press, 1997.

GONÇALVES, Sandra Maria Lúcia Pereira. A alma da floresta: Sonhos, por Claudia Anduiar. In: **Arte pela Perspectiva dos Criadores: VII Congresso, 2016**. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/184233>. Acesso em fevereiro/2021.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

HALL, Stuart (org.). **Representation – Cultural representations and signifying practices**. London: Sage, 1997.

HERKENHOFF, Paulo. A espessura da Luz. *In*: ANDUJAR, Claudia. **A vulnerabilidade do ser**. São Paulo: Cosac & Naify, Pinacoteca do Estado, 2005.

KOPENAWA, Davi. O invisível. *In*: ANDUJAR, Claudia. **Yanomami**. São Paulo: DBA, 1998.

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

KOSSOY, Boris. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

KRACAUER, Siegfried. Photography. *In*: ALAN, Trachtenberg (ed.). **Classic essays on photography**. New Haven: Leete's Island Books, 1980.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.

LE BRETON, David. **Rostos: ensaio de antropologia**. Petrópolis: Vozes, 2019.

LEVINAS, Emmanuel. **Totalidade e Infinito**. Lisboa: Edições 70, 1988.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. São Paulo: Boitempo, 2005.

MACHADO, Roberto. Por uma genealogia do poder. *In*: MICHEL, Foucault. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

MAUAD, Ana Maria. Imagens possíveis Fotografia e memória em Claudia Andujar. **Revista do programa de pós-graduação da Escola de Comunicação da UFRJ, Dossiê: Mundo Imagem: fotografia e experiência**. Volume 15, número 01, 2012. Disponível em: https://www.academia.edu/36378890/Imagens_poss%C3%ADveis_fotografia_e_mem%C3%B3ria_em_Claudia_Andujar. Acesso em: dez./2020.

MORAES, Ana Carolina Albuquerque de. Claudia Andujar e Marcello Tassara: O transe yanomami na fotografia e no cinema. **Artelogie [En ligne]**, 12 | 2018. Disponível em: journals.openedition.org/artelogie/2572. Acesso em fevereiro/2021.

- MORAES, Rafael Castanheira Pedroso de. Rupturas na fotografia documental brasileira: Claudia Andujar e a poética do (in)visível. *In: Discursos Fotográficos*, Londrina, v.10, n.16, p.53-84, jan./jun. 2014. Disponível em: <https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/17382>. Acesso em: março/2020.
- MOUFFE, Chantal. Por um modelo agonístico de democracia. *In: Revista de Sociologia e Política*, nº 25, pp. 165-175, jun. 2006.
- MOURA, Diógenes. O dia em que Claudia Andujar abriu a sua gaveta. *In: ANDUJAR, Claudia. A vulnerabilidade do ser*. São Paulo: Cosac & Naify, Pinacoteca do Estado, 2005.
- NANCY, Jean-Luc. **La mirada del retrato**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2006.
- NAVAS, Adolfo Montejo. **Fotografia e poesia (afinidades eletivas)**. São Paulo: UBU Editora, 2018.
- NEWHALL, Beaumont. **Historia de la fotografia**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- NOGUEIRA, Thyago. No lugar do outro. *In: ANDUJAR, Claudia. No lugar do outro*. São Paulo: IMS, 2015.
- NOGUEIRA, Thyago. Claudia Andujar: a Luta Yanomami. *In: ANDUJAR, Claudia. Claudia Andujar: a Luta Yanomami*. São Paulo: IMS, 2019.
- NOVAES, Sylvia Caiuby. **Jogo de Espelhos: imagens da representação de si através dos outros**. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- OMAR, Arthur. **Antropologia da face gloriosa**. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.
- PERSICHETTI, Simonetta. Nota da edição brasileira. *In: SOULAGES, François. Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Senac SP, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: Estética e política**. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009 (2ª edição).
- RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012b.
- REVEL, Judith. **Michel Foucault: conceitos essenciais**. São Carlos: Claraluz, 2005.
- RICCOEUR, Paul. **Sobre a tradução**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

SANTOS, Laymert Garcia dos. Experiência estética e simpatia bergsoniana. *In*: ANDUJAR, Claudia. **A vulnerabilidade do ser**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

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

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. O espaço afetivo na fotografia de Claudia Andujar. *In*: **Revista Maracanan, publicação dos docentes do PPGH-UERJ**, vol. 12, n.14, p. 49-57 jan/jun 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/maracanan/article/view/20859>. Acesso em: março/2021.

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

SIGNORINI, Roberto. **A arte de fotográfico: os limites da fotografia e a reflexão teórica nas décadas de 1980 e 1990**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

SLOTERDIJK, Peter. **Esferas I: Bolhas**. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.

SOARES, Carolina. **Uma bricolagem Virtual Infinita**. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) – ECA/USP. São Paulo, 2011.

SOARES, Carolina. Claudia Andujar e José Medeiros – questões em torno de uma imaginária brasileira vinculada à figura do indígena. *In*: **Revista Arte & Ensaios (PPGAV/EBA/UFRJ)**, n° 29, junho de 2015. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/10230>. Acesso em: março/2021.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. **Photography after photography: gender, genre, history**. Durham and London: Duke University Press, 2017.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SONTAG, Susan. **Ante el dolor de los demás**. Ciudad de México: Penguin Random House, 2018.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência**. São Paulo: Senac SP, 2010.

SOUZA, Fábio Feltrin de; GARCEZ, João Pedro. Trauma colonial e o testemunho do etnocídio yanomami: uma leitura de marcados de Claudia Andujar. *In*: **Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis**, Florianópolis, v. 17 p. 01-17, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/interthesis/article/view/1807-1384.2020.e67862>. Acesso em: abril/2021.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

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

191-223. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/hcsm/v18n1/12.pdf>. Acesso em jan./2021.

TAGG, John. **The burden of representation – Essays on Photographies and Histories**. New York: Palgrave Macmillan, 1988.

TAGG, John. **The disciplinary frame:photographic truths and the capture of meaning**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

TOMELLINI, Dr. Louis. **Metric Photography: Bertillon System – New Apparatus for the Criminal Department**. Lyon: A. Rey & Cia. Imprimeurs-Editeurs, 1908.

VALENTIN, Andreas. **Os “Indianer” na fotografia amazônica de George Huebner (1885-1910)**. Tese de doutorado, Programa de Pós-graduação em História Social – PPGHIS, UFRJ, 2009.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. *In: Cadernos de campo*, São Paulo, n. 14/15, 2006, p.319-338. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50120/55708>. Acesso em: jan./2021.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural**. São Paulo: Ubu Editora, n-1 edições, 2018.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro, 2004 (Tradução de André Telles). Digitalização e disponibilização da versão eletrônica: Centro Interdisciplinar de Estudo em Novas Tecnologias e Informação, IFCH-Unicamp.