

Mesa-redonda Andujar

Pinacoteca do Estado de São Paulo, 19/02/2005

Agradecimentos a Alvaro Machado e Marcelo Araujo.

Em primeiro lugar, gostaria de dizer publicamente o quanto este convite vem ao encontro de um anseio pessoal: acompanhar a trajetória da Claudia Andujar significa, para mim, encontrar uma conterrânea quando afirma o quanto foi bem recebida no Brasil (embora, nas palavras de Tom Jobim, como bem nos lembra Beto Ricardo no livro, este país não seja para principiantes).

A reflexão que eu gostaria de desenvolver tem por ponto de partida o título do livro, *A Vulnerabilidade do Ser*. Meu método de aproximação será simples: apoiando-me em algumas afirmações da Claudia Andujar, pretendo falar do problema da representação na fotografia, o que me levará, já adiantando, à noção do “impronunciável”. Também devo adiantar que este caminho que pude entrever na leitura do livro, objeto de nossa discussão de hoje, só foi possível com o apoio conceitual do pensador Jean-François Lyotard em seu livro *L'inhumain. Causeries sur le temps* (Paris: Galilée, 1988). [O inumano. Conversações sobre o tempo]

Para quem lida com linguagem, há uma força irresistível que traz lado a lado a “vulnerabilidade do ser” e o “inhumano”. Não são expressões com o mesmo valor semântico; eu diria que configuram as faces opostas de uma mesma moeda. Ouvi de uma pessoa muito especial para mim que, durante toda a visita à exposição, a mente dela se

embrulhava e o único título que lhe vinha era: “A insuportabilidade de ser”. Nas últimas frases da Claudia Andujar, para a entrevista do livro, por meio do adjetivo “ameaçados”, referente aos Yanomami, ouve-se uma “negatividade” inerente à condição humana.

[abro aspas] Na verdade, os Yanomami não são reprimidos. Eu escolheria a palavra “ameaçados”. Diria que ainda hoje eles continuam ameaçados. Enquanto estiver viva, defenderei o respeito pelos outros. [fecho aspas]

Aprendemos com Freud (*Mal-estar na civilização*) que frequentemente as fontes de dor e de sofrimento, que variam e são “inevitáveis”, provém de um mundo exterior: o “fora” é “estrangeiro” e “ameaçador”, em oposição a uma interioridade descrita como natureza hedonista. Andujar reforça exatamente isto, nas imagens que configuram a segunda parte do livro chamada “Territórios interiores”: “os Yanomami não são reprimidos”. Ou seja, a artista aborda um povo, que tem um sentimento “oceânico”, “fazendo um com o Todo” (Freud), vivendo o transe e o êxtase, um povo que tem xamã e princípio de prazer. Quanto a saber como este povo se defende do “fora”, que também poderíamos chamar do Real, somente os depoimentos da artista, mais do que as imagens, podem nos dar pistas de compreensão.

Por outro lado, acompanhando o prefácio de Lyotard, ficamos sabendo que todas as formas de humanismo (de Apel, Habermas e Davidson, entre outras), mesmo que incompatíveis entre si, sempre pontificam “*como se* – grifo nosso - o homem ao menos fosse um valor seguro, que não precisa ser interrogado.” Na exposição atualmente em cartaz em Londres, “A Cidadania como experiência estética, onde a artista participa no

núcleo reservado aos problemas de “exclusão”, os curadores também partem de uma ambiguidade, perguntando-se por que a declaração de 1789 foi intitulada: “Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão”. Será que “homem” e “cidadão” são dois termos que designam duas realidades autônomas?, perguntam. Ou será, continuam, “que eles formam ao contrário um sistema unitário no qual o primeiro termo está sempre já contido e eclipsado/ocultado pelo segundo”? Qual a relação entre um e outro?

Ora, o quê as imagens de Andujar nos ensinam é justamente a interrogar este homem. Mas ela o faz sobretudo pelo avesso. Quero dizer com isto que a violência pode até ganhar presença em uma ou outra imagem, mas este não será seu foco. Não é uma fotografia da denúncia, nem do grito. Seu engajamento, como explica Laymert García dos Santos em seu ensaio, provém da “decisão de fazer emergir de sua existência anônima e obscura e ‘entrar na imagem’ os pobres, os trabalhadores, o povo, as minorias, as crianças, em suma, os deserdados da terra” — e o autor a insere no grupo de Lewis Hine, Eugene Smith, Walker Evans, Dorothea Lange e Robert Frank, entre outros.

A crise dos valores, que fundaram o historicismo humanista, a artista a conheceu de perto tendo vivido a Segunda Guerra Mundial cujo encerramento desencadeia várias desintegrações, não somente físicas e materiais mas também no plano das idéias. Embora esta desintegração raramente apareça no objeto fotografado (já escrevi que o que mais me chama atenção na obra da Andujar são os contatos com a pele, os abraços, os estados de sonhos), ela pertence de maneira obliqua a seu raio de ação. Andujar escolhe justamente os Yanomami, não somente após uma saída forçada, aos 15 anos, de seu local de origem

por causa do regime nazista (tendo perdido o pai no campo de extermínio de Dachau em 1945, o tema da “sobrevivência” praticamente percorre o livro todo), não somente graças a uma sugestão do antropólogo Darcy Ribeiro (que a leva em 1958 a conhecer os índios Karajá), mas porque o que diferencia o Yanomami de outras etnias é que ele “não havia ainda experimentado os sofrimentos do contato” (entende-se por “contato” a chegada do branco nas terras indígenas, isto é, do “fora”).

Mas o Yanomami, e isto o livro deixa bem claro, não é a única causa pela qual Andujar se envolve. Sua questão é maior, lembrando a pergunta que o escritor Primo Levi formula por meio da dúvida (“se isto é um homem”). Ao chegar ao Brasil, era preciso encontrar um baluarte e o Yanomami encarnou esta escolha.

Então, voltando a atenção à quantidade de imagens com crianças; crianças de colo sendo carregadas; e, quando já em idade avançada, imagens de jovens abraçados, corpo a corpo, corpo na água, há nessa *démarche* fotográfica um olhar nos detalhes da pele que faz dobras, um olhar de pura afetividade que sempre me fez crer que não havia a chamada distância entre o fotógrafo e o fotografado, isto é: que Andujar era “uma deles”. E aqui me interessa voltar ao Lyotard pois ele dirá que “a criança é eminentemente humana porque seu desamparo anuncia e promete os possíveis”. [obviamente, esta sentença de Lyotard está dentro do contexto da disciplina da educação]. Será que a palavra “desamparo” também não poderia ir se juntar ao léxico da “vulnerabilidade do ser”?

Continuo raciocinando com Lyotard. As últimas linhas do prefácio são fundamentais. Eis o que ele afirma:

[abre aspas] como o processo de um desenvolvimento que não leva em consideração o homem é um fenômeno do qual não podemos virar as costas e como a política que herdamos dos pensamentos e ações revolucionários parecem não ter mais uso hoje, o que nos resta como “política” a não ser resistir a este inumano? [fecha aspas]

Para Lyotard, nunca conseguimos liquidar nossa dívida em relação à infância, mas há esperança, ao que ele indica: “Basta não esquecer [nossa dívida] para resistir”. E ele aponta como suportes para tal tarefa a escrita, o pensamento, a literatura, as artes. Aqui, meu propósito ganha contornos mais nítidos: como fazer de um “desamparo” (ou de uma vulnerabilidade) uma força, uma potência?

“Toda educação é inumana”, afirma o filósofo mais adiante, não sem antes ter-nos deixado perplexos com a possibilidade de que a infância (sabemos que esta palavra é comumente adotada de modo pejorativo para referir-se à condição de “menoridade” política dos índios) poderia constituir aquela “miséria inicial” que precede a segunda natureza do homem, aquela que, só depois da linguagem adquirida, torna este homem desamparado [abro aspas] “apto à vida em comum, à consciência e à razão adultas” [fecho aspas]. Mas que “vida em comum” estaria faltando ao Yanomami? Ele já não faz uma comunidade? Então, “em comum” com quem? Com o outro, o branco, o garimpeiro, os governantes — bom, mas não se faz comunidade com o inimigo.

Andujar abraça desde o início o drama que acomete a comunidade Yanomami: a construção de uma estrada ambiciosa, a Rodovia Perimetral Norte, a BR-120, prevista para ir do Atlântico até o Pacífico, que só trouxe epidemias e morte, antes de ser, como se sabe, engolida pela floresta. Portanto, se Freud não tivesse apontado para o fato de que somos habitados pelo inumano, pode-se tranquilamente enveredar pela interpretação um tanto capenga, de que o homem se torna inumano sob o chapéu do “desenvolvimentismo”. Ser homem não é garantia de pertencer à ordem do “humano”. Este é o ponto de bifurcação. Talvez por isto o título do livro não se refira à categoria do “humano” mas ao Ser. E é importante situarmos este “ser” num contexto que não é da filosofia ocidental (existencialista, por exemplo). Andujar fala o tempo todo de “ser universal”, expressão que hoje nos soa romântica, mas que, no contexto Yanomami tem outro sentido: trata-se do princípio vital (chamado de pore). “A Vulnerabilidade do Ser” pode ser lida como a vulnerabilidade do “princípio vital”, este que os índios (que não leram Freud) sabem que abandona nosso corpo no momento da morte.

... respirando...

FIGURAÇÃO SUBLIMADA

Estudos estéticos sobre a história da fotografia já mostraram o quanto o “estilo documental” se ajusta plenamente à condição do modernismo pelo respeito que mantém com as especificidades do meio. Este é o discurso dominante dos anos 30: concentrar-se às qualidades próprias da fotografia. No entanto, parece paradoxal você justamente

conferir um estatuto de “arte moderna” a uma imagem engendrada por uma tomada mecânica. De Walker Evans: “A arte nunca é um documento mas pode adotar o estilo” (c. 1935). A trajetória de Andujar talvez nos ajude a compreender isto sem conflitos.

Andujar inicia-se na arte movida por seu gosto pela pintura, prática assumida de forma auto-didata em Nova York. A pintura abstrata do russo Nicolas de Staël (que se suicida em 1955) teria sido, segundo ela, a identificação mais marcante. De Staël freqüentara o ateliê de Léger (que contribui para não deixar a fatura da matéria solta, sem ser estruturada), amigo de Sonia e Robert Delaunay e Braque. Seus interpretadores sempre lembram que este pintor, que deu tanta “nobreza à abstração” (com a predominância de tons cinzas), volta, em 1952, para o que chamam de “figuração sublimada”.

No percurso de Andujar, podemos verificar algo parecido, no sentido que suas fotografias mais abstratas (as de natureza) não ficariam constrangidas com o termo “figuração sublimada”. E, por favor, não estou com isto alinhando-a à tradição pictorialista da fotografia.

Neste livro supra-citado do Lyotard, há um capítulo que aborda a fotografia — um pouco rapidamente demais ao meu gosto. Quero dizer com isto que dificilmente ainda serve de instrumento para caracterizar o presente. O título é: “Représentation, présentation, imprésentable”, traduzível por “Representação, apresentação, inapresentável”. E o que ocupa Lyotard aqui é que a fotografia deve “quase tudo” aos laboratórios de pesquisa industrial.

[abro aspas] A introdução massiva das tecno-ciências industriais e pós-industriais, das quais a fotografia é apenas um aspecto, significa evidentemente a programação minuciosa, por meio de procedimentos óticos, químicos, foto-eletrônicos, da fabricação de imagens belas. [fecho aspas]

Não vou nem entrar no mérito de perguntar em que medida isto nos serve para entender a fotografia contemporânea, quando já lemos Benjamin ou Barthes. Seria longo e há gente melhor do que eu aqui para responder a esta pergunta. Mas me chama a atenção este “imagens belas”. Ouço isto como se Lyotard estivesse dizendo que são belas demais, no sentido da perfeição e do apuro técnico, para serem humanas.

A questão da técnica me interessa como curiosa (seja na gravura, na pintura ou na fotografia agora), mas desde cedo aprendi a desconfiar do virtuosismo de maneira geral. Esta declaração da artista, quando lhe é perguntado qual a importância dos equipamentos no seu trabalho, é, para mim, suficiente:

[abro aspas] Prefiro os mais práticos e menores. Não sou fascinada pela técnica: resolvo as questões técnicas quando elas se apresentam. Jamais estudei fotografia. Quando precisei fotografar dentro das escuras malocas yanomami, ocupei-me um pouco mais desses problemas e cheguei a utilizar filmes especiais, desenvolvidos pela Nasa. [...]

Mais adiante:

Eu levava duas câmeras Nikon pequenas e ágeis, pois não gosto de equipamentos que intimidam as pessoas. [fecha aspas]

O problema é outro, e quem já leu o belo ensaio de Benjamin sobre a obra de arte e sua reprodutibilidade técnica (de 1936) lembrará deste alerta que verdadeiramente pulsa nas linhas brancas de Lyotard: o fato de que a fabricação de imagens belas, ou melhor, demasiadamente belas, exageradamente belas, não depende mais de um sentimento ou de uma indeterminação de ordem subjetiva (a subjetividade do artista), mas das capacidades do aparelho de regular, enquadrar etc. A perda da *aura*, de que falava Benjamin, é a destruição da experiência do sujeito. Com a máquina, ele se aproxima de uma “perfeição” e esta perfeição é um *readymade*. Posto de maneira rápida, o caráter experimental do artista acaba migrando para a máquina e devemos lutar para manter a experiência individual pois só ela permitirá o que Lyotard chama de “infinito subjetivo”.

Se Lyotard me serviu para introduzir o trabalho de Claudia Andujar, daqui para frente terei a ousadia de discordar da seguinte opinião dele: de que este “excesso”, que, concordamos, é um “infinito”, porém o filósofo o diagnostica como um infinito tributário da infinita realização das ciências, das técnicas e do capitalismo. Segundo ele, o ato fotográfico não é governado por um “sentimento indeterminado”, nem por uma “massa de fatos”, nem por “projetos e lembranças” que singularizam uma pessoa.

Não vou entrar no mérito dessa radicalização — que nos levaria longe demais e quando digo longe demais já imagino uma discussão sobre o “Livro I” do *Capital* de Karl Marx, para lembrar outra interlocutora cara para mim — mas está claro que a trajetória pessoal de Andujar é toda constituída de uma matéria que ela evoca na entrevista simplesmente

como “qualidade humana” (p.117) quando lhe perguntam se o registro fotográfico pode ter trazido algum dano nas aldeias indígenas. Ou seja, a falta de integridade deve ser localizada no sujeito e não na máquina.

A mostra que está aqui na Pinacoteca acompanha quase meio-século de deslocamentos, de ir e vir entre várias realidades, até não somente formar um arquivo histórico, mas também um ambiente bastante pessoal e íntimo. Há uma duração própria da experiência nas imagens que vemos e, como ela mesma já me disse certa vez: “Levou tempo. Não dá para fotografar quando o outro ainda está completamente desnortado. Eu também estava desnortada.”

Não vejo problema algum ao fato de um técnico de laboratório colocar seu saber a serviço do artista, pois trabalho com a crença de que nenhuma ciência se ergue sem subjetividade (aliás, isto seria regredir aos tempos em que a fotografia não era compreendida como uma transfiguração da realidade). Seria regredir à dicotomia entre as ciências ditas “duras” (exatas) e as ciências “moles” (as humanidades) ou, em palavras mais claras, entre as belas artes e as artes industriais.

Quero terminar minha apresentação mencionando ainda a brilhante parceria entre Andujar e dois jovens artistas, Gisela e Leandro Lima, na Galeria Vermelho, na qual vemos uma dessas casas de índio em chamas. Gisela e Leandro ressaltaram algo aparentemente banal que, no entanto, nos dá a sensação de um presente que continua acontecendo, de uma mobilidade visual, graças a um acréscimo de luminosidade. Se os

Yanomami temem a fixação da imagem e se Andujar se pergunta com que direito “eternizar um momento”, “parar o tempo”, eis uma instalação que resolve eticamente este problema.

Concluindo: costumam me condenar por ser exagerada e não falharei à esta fama afirmando que Benjamin teria aprovado o valor político que esta artista conseguiu dar à fotografia. À pergunta “como apresentar o intolerável?” — a vulnerabilidade do ser, a destruição da floresta, dos rios, a chegada do garimpo etc. —, Andujar soube se esquivar do Belo (*à la* Salgado!) como categoria, ao não nos oferecer os Yanomami em espetáculo, ao suspender o “gozo estético” (ninguém esquece a imagem do seio distorcido de uma índia, na página 29 do livro), e isto significa separar o binômio que sempre andou junto “luminosidade” e “nitidez” (cf. imagem quase incompreensível de duas crianças que parecem “anjos na terra”), soube não menosprezar a imprensa como suporte cultural de divulgação (colaborou para várias revistas, como *Realidade* e *Life* entre outras), isto é, o fotojornalismo (afinal, a reportagem é uma forma narrativa possível para uma comunidade não se dissolver) e soube fazer, na prática, o que Kant estipulou como sendo da ordem do “sublime”: colocar a nossa imaginação em estado de inquietação a tal ponto que somos tocados em nosso sentido ético e em nossa liberdade de continuar vivendo “como se” esta apresentação não existisse. Daqui, desta mesa, deste museu, desta cidade, a razão me falha para compreender as imagens de sonhos, por mais que o laboratorista me explique a técnica.

Agradeço a atenção de vocês.