

Vulnerabilidade do Ser/Territórios Interiores
A fotografia de Claudia Andujar

Laymert Garcia dos Santos

O que se pode ver aqui, pela primeira vez, é uma síntese muito acurada de toda a obra fotográfica de Claudia Andujar, até agora mais conhecida pelas poderosas imagens que produziu dos Yanomami. É claro que seu nome deve ficar indissociavelmente ligado ao desse povo indígena, cuja sobrevivência com dignidade ela ajudou a construir, através de sua luta incansável pela demarcação do território desse povo; mas nesta exposição, abre-se a oportunidade de perceber o sentido e o papel dessa produção específica no âmbito de um conjunto mais amplo, que procura dar conta não só de sua trajetória, como também de suas escolhas e, na verdade, do que a interpela e mobiliza.

Não foi à toa que em 1967 Nathan Lyons a incluiu na exposição e no livro “Photography in the Twentieth Century”, organizados pelo curador da George Eastman House of Photography a partir de sua extensa coleção, e que naquela época já inscreveram sua obra na história da fotografia. Com efeito, ali, uma imagem sua dialoga com as dos grandes fotógrafos (majoritariamente norte-americanos) compilados por Lyons, a partir de dois critérios que, de certo modo, continuam valendo tanto para Claudia quanto para boa parte deles. Tais critérios foram enunciados na introdução do livro da seguinte maneira: “A fotografia é, antes de tudo, um meio para reter as impressões que um indivíduo considera significativas. (...) A atenção e a intenção do fotógrafo podem propiciar uma base para a avaliação mas, para entender seu processo seletivo, a ênfase deve ser posta na relação da fotografia com a percepção e concebida no contexto do que Harry Callahan propôs como a medida do valor da criação – ‘a vida fotográfica inteira de um indivíduo, do início ao fim, e não apenas o valor de fotos individuais’.”^[1]

Aceitando os dois critérios de Lyons – a relação fotografia-percepção e o valor fotográfico de uma vida -, e folheando pausadamente seu livro, descobrimos o quanto a produção de Claudia Andujar é tributária da época áurea da fotografia norte-americana e se inscreve nesse grande movimento que, dos anos 30 à década de 60, soube mesclar a paixão pelo ato de documentar o que se percebe com uma exigência radical, vital, que resultaram num registro grandioso do povo dos Estados Unidos no século XX. Com efeito, não há como não notar que a fotógrafa pertence ao grupo de Lewis Hine, de W. Eugene Smith, Walker Evans, Dorothea Lange, de Ernst Haas e Robert Frank, e que com eles educou o seu olhar.

Das gerações que a precederam, Claudia recebeu, em primeiro lugar, o rigor no enquadramento, essa espécie de senso apuradíssimo que a faz saber, quase que instintivamente, onde e como “recortar” com precisão e propriedade o fluxo do real, para fazer dele 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

^[1] Lyons, N. *Photography in the Twentieth Century*. New York-Rochester: Horizon Press/The George Eastman House, 1967, pp. VII-VIII.

emergir de sua existência anônima e obscura, e “entrar na imagem”. Mas, pensando bem, 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, 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.

Cada fotógrafo focaliza essa “família” de um ponto de vista. Lewis Hine, por exemplo, encontra uma maneira única de captar a dignidade das crianças, apesar do trabalho infantil que as consome. Recorrendo ao foto-jornalismo, W. Eugene Smith expressa o respeito que lhe inspiram os trabalhadores, para não falar das crianças, que aparecem como portadoras da vida. Walker Evans e Dorothea Lange se juntam ao grupo da Farm Security Administration para, no dizer de Bernard Cuau, “mostrar à América o que a América se tornou com seus 45.000.000 de pobres. Tornar a pobreza visível aos outros – aos que ainda não são pobres, aos que não o serão nunca. (...) Mostrar, para que as pessoas compreendam o que precisa ser feito e não se oponham a Roosevelt, em sua política do New Deal. Mostrar!”^{2[2]}. Por sua vez, Ernst Haas se aproxima dos povos indígenas, submetendo-se à força do mistério manifesto num ritual em Bali. E Robert Frank, fascinado com a precariedade dos seres, e mais ainda, dos lugares habitados, opta pelo “jornalismo pessoal”, isto é, como observa Alan Klotz, essa maneira de utilizar a câmera um pouco como se ela fosse um caderno de desenho. À sua maneira, portanto, cada um deles percebe o infortúnio e a esperança dos homens; e cada um poderia falar como Lewis Hine, ou com ele: “Havia duas coisas que eu queria fazer. Queria mostrar as coisas que tinham de ser corrigidas. Queria mostrar as coisas que tinham de ser apreciadas.”

Dignidade, respeito, pobreza, força, precariedade, esperança – todas essas palavras que qualificam ora a conduta ora as imagens desses fotógrafos, porque são imanentes à sua própria prática estética - pertencem a uma espécie de constelação que diz respeito ao humano, e à qual Claudia Andujar vem agora deliberadamente acrescentar o termo *vulnerabilidade*, ao nomear a primeira parte de sua exposição *A vulnerabilidade do ser*. Aceitemos então o convite que essa designação sugere, para procurarmos ver como a fotógrafa percebe essa vulnerabilidade, e como, por causa dela, constrói o valor de uma vida fotográfica inteira.

* * *

Em depoimento a Daisy Perelmutter, Claudia assim se expressa sobre a questão, ao referir-se aos Yanomami: “Olha, não está completamente claro. É um pouco banal dizer, mas era uma procura de identidade, identidade de se relacionar com gente que é vulnerável. O sentimento mais forte que eu tenho é essa enorme vulnerabilidade que eles têm frente ao mundo. E que é pouco entendida. Ou porque são exóticos, ou são primitivos, ou são incompreensíveis. Essa vulnerabilidade me toca profundamente.”^{3[3]}

^{2[2]} *Le Nouvel Observateur – Special Photo*. No. 3, Paris, 1978, p.8.

^{3[3]} Perelmutter, D. *Intérpretes do desassossego – Memórias e marcas sensíveis de artistas brasileiros de ascendência judaica*. Doutorado em História, PUC-São Paulo, 2004, pp. 3738.

Mas não é só a vulnerabilidade dos Yanomami que Claudia percebe, muito embora seja ela que a faça dedicar-se à defesa dos índios durante mais de trinta anos. Hoje se vê, em suas imagens, a vulnerabilidade da “família humana” naquilo que ela tem de específico quando se expressa através do povo que vive no Brasil.

* * *

Uma boa maneira de apreciar em que consiste essa vulnerabilidade talvez seja a de tentar ver o que aproxima e distingue sua fotografia da de outros fotógrafos, comparando precisamente suas imagens que mais diretamente se inspiram das de seus predecessores.

Vejamos a imagem de W. Eugene Smith em que Maude Callen traz à vida um bebê^{4[4]}. E, a seu lado, a fotografia de um parto, realizada por Claudia Andujar. No primeiro caso, o que mais se percebe é a afirmação da vida, que ocupa o centro do quadro como uma declaração amparada pelas mãos experientes e, ao mesmo tempo, comoventemente delicadas da parteira negra e de sua auxiliar. A criança está nascendo, seu cordão umbilical ainda nem foi cortado, prolongando-se por baixo dos lençóis que ocultam o corpo da mãe, de quem só vemos uma mão, no canto direito. A cena é iluminada por um lampião que se encontra ao fundo, e cuja irradiação tem a propriedade de enfatizar os contornos das figuras das mulheres, mas de banhar o corpo do bebê, como se este acabasse de ser trazido à luz. É a nobreza paradoxalmente humilde e grandiosa do trabalho de Maude que a percepção esposa, é isso que W. Eugene Smith quer poder capturar e transmitir. Já na fotografia de Claudia Andujar o momento do nascimento se apresenta como um conflito entre trevas e luz, do qual o objeto é o próprio bebê. Sua dramaticidade, que enuncia a vulnerabilidade da vida, se exprime no contraste entre dois movimentos bastante distintos, que tensionam a cena: o gesto cuidadoso e lento que praticamente “colhe” a criança das sombras dos lençóis, a ação incisiva de um braço que empunha a base de um modesto abajur cuja lâmpada se aproxima do bebê para expulsar uma ameaça e assegurar-lhe a vida. Aqui, o que se percebe acima de tudo não é a serena afirmação da vida expressa através do trabalho das mulheres, mas sim a exposição da luta de uma vida que começa e que já precisa se firmar contra a morte.

Um outro exemplo interessante é o contraste entre a foto que W. Eugene Smith faz de Juanita na água^{5[5]}, e a imagem da garota Yanomami, também imersa, de Claudia Andujar. O primeiro aspecto que se evidencia naquela, é que o rosto da filha do fotógrafo, refletido na água, confere a ela uma surpreendente duplicidade de expressão do olhar, que suscita de imediato a inquietação do espectador. Isso ocorre porque se dá uma espécie de inversão de reflexão, pois tendemos a projetar o olhar fantasmagórico criado pelo reflexo do rosto na água sobre o olhar fixo da menina que posa. Mas a perturbação inicial se atenua quando atentamos para os demais detalhes da imagem – a placidez dos braços e das mãos que se cruzam sob a água, a sugestão das pernas que se esboça no fundo. Constatamos que Juanita

^{4[4]} “Nurse Midwife”, Pineville, North Carolina, 1951, in Hughes, Jim *W. Eugene Smith – Shadow & Substance*. New York: McGraw-Hill, 1989.

^{5[5]} “Silver Lake”, New York, 1958, in Hughes, J. *Op. Cit.*

está sentada na parte rasa do lago, que não há perigo algum, e que estamos diante de um retrato que reflete sobre a potência ambígua da reflexão. De outra ordem é a imagem da menina Yanomami captada por Claudia. No centro do quadro, em meio a muitos círculos concêntricos, vemos o rosto luminoso da garota, contornado pelo círculo negro de seus cabelos e da sombra que lhe cobre a boca, o queixo e toda a parte inferior da face. Novamente o enquadramento sugere um embate entre claridade e sombra, manifesto na água e duplicado na cabeça do menino. Sua expressão alegre, perceptível nos olhos semi-cerrados, irrompe para fora d'água quase como se ele fosse um animalzinho esperto e ágil. Mas, ao mesmo tempo, algo indica que ele se arrisca, inconsciente do perigo de encontrar-se num lugar que, visivelmente, não dá pé... A brincadeira pode, portanto, num átimo, transformar-se em tragédia, enquanto Claudia compartilha sua apreensão com o espectador.

Vejam os ainda como a fotógrafa dialoga com Lewis Hine. Nesse caso, ao foco da experiência perceptiva reside na comparação entre dois modos de fazer com que o próprio fotógrafo entre no campo da cena que pretende registrar. Lewis Hine se faz presente no retrato da menina da vinha^{6[6]} através da projeção de sua sombra na parte inferior esquerda do quadro. Atrás da garota, vêem-se sua sombra e as fileiras do vinhedo, correndo para o fundo; à sua frente, o sombreado do capim e a sombra de Hine. A menina se encontra no ponto de cruzamento entre a horizontalidade do primeiro plano e a verticalidade das linhas que convergem para o fundo do vinhedo, isto é se encontra no limiar entre duas direções que estruturam o espaço. Ela e o vinhedo compõem um campo de sentido, ela trabalha na colheita, como se pode apreender pelos cestos deixados à direita. A sombra do fotógrafo avança lentamente para dentro da cena, seu tronco projetado no capim, sua cabeça já dentro do vinhedo. A composição sugere que ela não se encontra sozinha, que Hine está ali, solidário, ao mesmo tempo fora e dentro da imagem, através do seu trabalho, do ato de fotografar. Bem diferente é o efeito produzido pela fotografia de Claudia Andujar que evoca a foto de Hine. Do vinhedo que compõe o fundo, só sobraram a folhagem na parte esquerda e duas linhas negras no canto superior direito, que esboça a dinâmica de um campo convergindo para o fundo. O resto é chão árido, bruto, escalavrado, sobre o qual vem projetar-se a sombra negra e alongada da fotógrafa, que praticamente abre uma fenda na imagem. Ninguém é retratado, a cena totalmente vazia e a projeção do corpo de Claudia torna-se a abstração de uma flecha, cortando-a. A impressão que fica desse “auto-retrato” quase expressionista é a da fragilidade da presença efêmera, sem substância, da fotógrafa, como que capturada pela luz crua e violenta do sol.

* * *

Tais exemplos são aqui invocados para mostrar que Claudia Andujar, mesmo quando “cita” seus predecessores já, muito cedo, apresenta um ponto de vista próprio, cujo traço singular traz a marca da vulnerabilidade. Num texto escrito em 1998^{7[7]}, por ocasião de uma grande mostra de seu trabalho sobre os Yanomami na 2ª. Bienal Internacional de Fotografia de

^{6[6]} Vineyard child, near Bordeaux, 1918. Coleção Lewis W. Hine, Arquivo da George Eastman House.

^{7[7]} Santos, L. G. dos “A experiência pura”, Caderno Mais!, *Folha de São Paulo*, 16 de agosto de 1998, p. 9.

Curitiba e do lançamento de seu livro^{8[8]}, procurei assinalar como as cenas da vida no mato são momentos fragilíssimos, colhidos como precárias imagens de caleidoscópio que se formam por um instante e se desfazem logo em seguida, feitos e desfeitos pela força de um fluxo inexorável. Naquela época, escrevi: “O frescor quase inacreditável dessas imagens provém de seu caráter efêmero. A sensação de que as imagens não duram e nem podem durar se impõe porque Claudia Andujar parece fotografar não a própria cena, mas a sua aparição e iminente desaparecimento. Renunciando a qualquer impulso de composição, a artista submete sua câmera ao ritmo de composição da natureza. Tal renúncia lhe permite captar com grande acuidade a relação íntima e íntegra que os Yanomami têm com a floresta: as fotos não mostram os índios e o mato, nem mesmo os índios no mato, mas uma integração índios-mato que ressalta as trocas intensas entre os humanos e o meio.”

No meu entender, isso ocorria porque o que agora Claudia aponta como sendo a vulnerabilidade dos seres fotografados contagiava o próprio ato de fotografar e configurava o que considere ser uma “experiência pura”, se lembrarmos que para William James “o campo instantâneo do presente é sempre a experiência em estado ‘puro’”.^{9[9]} Ora, percorrendo as imagens que compõem “A vulnerabilidade do ser”, fica claro que, no caso de Claudia Andujar, o campo instantâneo do presente, a experiência em estado ‘puro’, é mesmo a da vulnerabilidade, em suas mais variadas formas. Mas para explorar o cerne da questão, talvez valha a pena invocar aqui os conceitos de intuição e de simpatia, tais como foram propostos por Bergson e analisados por David Lapoujade.^{10[10]}

Num texto sutilíssimo, Lapoujade observa que comumente os conceitos bergsonianos de simpatia e de intuição parecem se confundir, visto que Bergson escreve: “Aqui, chamamos intuição a *sympatia* através da qual nos transportamos ao interior de um objeto para coincidir com o que ele tem de único e, conseqüentemente, de inexprimível”. Entretanto, seguindo atentamente as formulações do filósofo, Lapoujade demonstra que intuição e simpatia têm estatutos metodológicos distintos e, ao descrever o movimento fundamental de cada uma delas, acaba lhes conferindo definições diferenciadas: “a intuição é aquilo através do qual entramos em contato com o outro em nós (o material, o vital, o social, etc), enquanto a simpatia é aquilo através do qual projetamos nossa interioridade no outro (“direção”, “intenção”, “consciência” – que também são a projeção de nossa alteridade interior). Se o espírito pode tornar-se matéria (intuição), então a matéria pode tornar-se espírito (simpatia). Se o espírito pode tornar-se vida, então a vida pode tornar-se espírito. Se o social pode tornar-se espírito, então o espírito pode tornar-se social. Se o espírito pode tornar-se pessoa, então a pessoa pode tornar-se espírito. Assim, conservamos a definição da intuição como “visão direta do espírito pelo espírito”. Mas o que o espírito “vê” nele são as diversas durações da matéria, da vida, da sociedade, etc. Simetricamente, a simpatia “vê” na matéria, na vida, na sociedade, uma “consciência”, uma “intenção” que são a manifestação da plasticidade do espírito segundo seus diferentes níveis de tensão.”

A análise de Lapoujade tem o mérito de tornar evidente que a simpatia emerge como complemento indispensável da intuição - ambas constituem movimentos que se

^{8[8]} Andujar, C. *Yanomami*, São Paulo: DBA, 1998.

^{9[9]} Em Lapoujade, D. *William James – Empirisme et Pragmatisme*, Paris: PUF, 1997, p. 24.

^{10[10]} Lapoujade, D. *Intuition et sympathie chez Bergson*. Texto inédito, comunicado pelo autor.

pressupõem reciprocamente, instaurando uma espécie de circuito, que Bergson denomina *circuito do reconhecimento atento*, no qual o objeto exterior nos entrega partes cada vez mais profundas dele mesmo à medida que nossa memória, simetricamente colocada, adota uma tensão mais alta para projetar sobre ele as suas lembranças. Lapoujade acredita, porém, não se tratar apenas de uma questão de reconhecimento, mas também de atribuição de *sentido*, pois reconhecer é ao mesmo tempo compreender e interpretar as “disposições”. É nos circuitos do reconhecimento atento que se encontra o que há em comum entre fluxos variáveis e entre durações distintas; e é através deles que se chega à hipótese bergsoniana de um Tempo universal, de uma Duração única. Lapoujade retoma, então, nesse contexto, a explicação de Deleuze em *Le Bergsonisme*: “(...) jamais se poderia dizer que dois fluxos são coexistentes ou simultâneos se não estivessem contidos num mesmo terceiro. O vôo do pássaro e minha própria duração só são simultâneos na medida em que minha própria duração se desdobra e se reflete numa outra que a contém, ao mesmo tempo em que contém o vôo do pássaro (...). É nesse sentido que minha duração tem essencialmente o poder de revelar outras durações, de englobar as outras e de englobar ela mesma ao infinito”. No entanto, para que a hipótese se efetive, para que essa Duração única possa englobar todas as outras e a si mesma, completa Lapoujade, é preciso que se estabeleça um raciocínio por analogia, um raciocínio que mal aflora a consciência. Nesse sentido, para captar a duração, a filosofia procede por intuição, mas só se desenvolve por simpatia. Esta é *o análogo* da intuição: “Assim, só a intuição pode me pôr em contato com durações outras que a minha, pois ela me revela que não sou apenas duração interior, mas também *élan* vital e movimento material ou esforço voluntário; mas só a simpatia pode propagar, projetar essa alteridade através do universo inteiro para retomá-la paradoxalmente em um monismo que atesta a prodigiosa plasticidade do espírito e da extensão de seus *circuitos de reconhecimento*. (...) É pela simpatia que a vida e a matéria se tornam *espírito*, mas é pela intuição que o espírito se torna *duração*. Da memória, pode-se dizer tanto que ela é *o espírito tornado duração* (intuição) e que é *a duração tornada espírito* (simpatia), desde que não confundamos as duas operações”.

O leitor arguto já deve ter percebido aonde quero chegar: Vulnerabilidade do ser é o nome que designa o processo de efetuação dos movimentos da intuição e da simpatia, o *circuito do reconhecimento atento* do qual decorre tanto a percepção fotográfica de Claudia Andujar quanto o valor fotográfico de sua vida. Vulnerabilidade é a experiência em estado ‘puro’, captada e fotografada. Não importa que no depoimento da fotógrafa isto seja traduzido em termos de identidade, mas sim que sua intensa relação com o outro se dê, de um lado, sob o registro de uma intuição da vulnerabilidade material, vital, social ou pessoal deste, e que, deflagrada pela percepção, se revela na duração da própria existência da fotógrafa; de outro, sob o registro da simpatia que é projetada a partir dela, e que vai projetá-la no outro, transportá-la ao interior de um objeto para coincidir com o que ele tem de único e, conseqüentemente, de inexprimível. Como intuição, vulnerabilidade é aquilo através do qual Claudia entra em contato com o outro em si mesma; como simpatia, vulnerabilidade é aquilo através do qual ela projeta a sua interioridade no outro.

Mas não devemos confundir a detecção da vulnerabilidade do ser com o que comumente se entende por “encontrar o ponto fraco” de alguém. Com efeito, tudo se passa como se houvesse uma espécie de zona de perturbação onde o real vacila e exhibe ao mesmo tempo a fulgurância da existência e o inexorável caráter de sua permanência. Por isso, a

vulnerabilidade está aquém ou além dos indivíduos constituídos e retratados (sejam eles humanos, animais ou plantas), está num detalhe que atua como uma brecha por onde o existente pode, no instante mesmo em que é, deixar de ser. A partir dali, a vulnerabilidade se propaga, contagiando toda a imagem.

Assim, ela se anuncia na impropriedade das cuecas que vestem os corpos dos Yanomami; ou se declara brutalmente na exigüidade do espaço, fechando o caminho do gado conduzido ao matadouro; ou se manifesta no movimento dos braços e dos olhos que, inocentemente, enlaçam o destino dos adolescentes Yanomami ao do Cristo; ou se reflete de repente num espelho como presença fantasmagórica de uma jovem negra, que evoca irresistivelmente a continuidade da escravidão. A vulnerabilidade pode surgir subrepticamente através da figura da solidão de uma boneca, contagiando as crianças aprisionadas num quarto; mas também pode nos comover na expressão máxima da harmonia familiar, como nessa imagem em que a esposa Yanomami cata piolhos na cabeça do marido, enquanto este ampara o filho para que ele possa mamar; ou, ainda, se apresentar sob a máscara do seu contrário, a posse que o menino pobre parece exercer sobre seu cachorro e seu brinquedo, precária afirmação de domínio. A vulnerabilidade pode tomar a forma de uma cerca separando o mundo dos Yanomami do mundo dos helicópteros e dos brancos: excluídos incluídos, eles se defrontam, através dela, com uma sociedade envolvente que lhes traz doenças e remédios; mas também pode nos fazer duvidar de sua própria existência, diante do olhar determinado, incrivelmente adulto, do menino-guerreiro Xicrin; ou pode curvar dolorosamente o corpo de uma mulher, sobre um caixão. A vulnerabilidade pode morar na barriga imensa de uma índia adolescente, afligindo-nos com a iminência de uma eclosão; ou pode conter-se no bloco vivo que imobiliza o louco, em sua camisa-de-força. A vulnerabilidade pode configurar-se como obsessão do ouro proliferando nas fachadas de Boa Vista, no auge da invasão garimpeira em território Yanomami; mas também pode ser descoberta no movimento amoroso de raízes que “se abraçam”. A vulnerabilidade pode ser o abandono de um homem nu, entregue a si mesmo à beira de uma piscina, testemunhado por uma fotógrafa que com ele quer compartilhar a aura de um instante.

* * *

Conviria notar, porém, que a partir desse momento começa a despontar na exposição uma tendência das imagens a se concentrarem na luz, como fator de uma espécie de investimento paralelo que, ao mesmo tempo em que se despede da figura humana, passa a privilegiar a dinâmica de lugares, contextos, situações inumanas. Na primeira delas, percebe-se o vulto de um homem que parece saltar numa piscina, mas o que mobiliza o olhar é o tratamento conferido à reflexão da luz na água. Mais do que tudo, o que conta é esse elemento em direção do qual o homem salta, elemento que não chega a constituir forma alguma, porque ele próprio é o que oculta ou deixa ver as formas. A partir daí, uma série de fotos auguram a passagem para uma outra dimensão. A paisagem, a maloca, o xamanismo, o louva-deus, a árvore, o réptil surgem como vetores de uma transição não para um outro mundo, mas para uma outra instância, um outro plano deste mesmo mundo. Desrealizados, desobjetivados, os seres parecem criaturas liminares cujo estatuto ambíguo a luz vem iluminar e esclarecer. O surpreendente é que, aqui, a percepção não parece mais mobilizada pela questão da vulnerabilidade, a intuição já não funciona mais do mesmo

jeito, e a simpatia já não opera da mesma maneira. É como se Claudia Andujar “desistisse” do mundo da “família humana”, com todas as suas formas, contornos, crises, afetos, conflitos, sofrimentos, e passasse a colecionar fragmentos de uma vida não individuada, uma vida impessoal que flui nos momentos privilegiados, mas também aquém e além deles.

Tais fragmentos são denominados pela fotógrafa “territórios interiores”. Aparentemente abstratas, as imagens, que inspiram quietude, serenidade, lentidão, demora, silêncio, não remetem, entretanto, a “estados de alma”, e muito menos à pintura moderna. Na verdade, são enquadramentos de águas, de florestas, de igapós da Amazônia, de formações geológicas, em suma do tempo da natureza. Abandonando os homens, e com eles o universo de Hine, Smith, Evans e Frank, Claudia Andujar começa a dialogar com George Love que, diz ela, “me revelou através de sua percepção visual uma Amazônia particularmente grandiosa e bela”.^{11[11]} Mas, como antes, aqui também fica evidenciado seu ponto de vista próprio: o fotógrafo norte-americano fazia tomadas aéreas fabulosas que mostravam, antes de tudo, a imensidão de um espaço, sua escala supra-humana, a desmedida. Claudia, porém, é tocada pelos ritmos, movimentos e fluxos que compõem temporalidades macro e micro, em suma imagens de durações.

É interessante observar que ao descobrir, assim, os fluxos temporais da natureza, deixando para trás o mundo humano, a fotógrafa, por outro lado, faz um movimento paralelo ao de Abbas Kiarostami, que também passou a praticar com intensidade crescente uma fotografia voltada para a paisagem, e longe da sociedade e da cultura.^{12[12]} Mas Claudia Andujar, diferentemente do cineasta iraniano, não faz da fotografia um objeto de contemplação. Não há paisagem nem transcendência, há sim um salto na imanência, na medida em que os “territórios interiores” não revelam uma interioridade subjetiva, mas decorrem de um processo no qual, a partir da percepção, a fotógrafa intui que sua duração tem essencialmente o poder de revelar outras durações, de englobar as outras e de englobar ela mesma ao infinito, como escreveu Deleuze.

Nas últimas fotografias desta exposição, acedemos à Duração única, de que falava Bergson. Porque, como lemos em Lapoujade, e agora precisamos repetir: “só a intuição pode me pôr em contato com durações outras que a minha, pois ela me revela que não sou apenas duração interior, mas também *élan* vital e movimento material ou esforço voluntário; mas só a simpatia pode propagar, projetar essa alteridade através do universo inteiro para retomá-la paradoxalmente em um monismo que atesta a prodigiosa plasticidade do espírito e da extensão de seus *circuitos de reconhecimento*”.

Nas fotografias de Claudia Andujar o povo que vive no Brasil expõe a sua vulnerabilidade, enquanto a natureza amazônica silenciosamente expõe o Tempo universal.

^{11[11]} Ver Andujar, C. Yanomami, *op. cit.* p. 2.

^{12[12]} A esse respeito, ver “Contemplação da natureza, natureza da contemplação”, Prefácio de Stella Senra a Isha gpour, Youssef. *O real, cara e coroa – O cinema de Abbas Kiarostami*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

