

As paisagens interiores de Claudia Andujar^[1]

Claudia Andujar's interior landscapes

RESUMO

Este artigo reflete o conceito de paisagem a partir da produção fotográfica de Claudia Andujar. Nesse sentido, aborda primeiramente a origem e constituição deste conceito e sua relação com a fotografia, fazendo uma revisão bibliográfica do termo apoiada em teóricos como Demian Garcia de Castro, Javier Maderuelo e Anne Cauquelin. Posteriormente, analisa parte das fotografias da série "Territórios Interiores" de Andujar, que parece não se interessar exatamente em dar uma visão geográfica documental das paisagens registradas e sim mostrar detalhes que ofereçam uma ideia do conjunto de imagens de temas distintos que, reutilizadas do seu acervo pessoal, são ressignificadas quando organizadas em uma narrativa abordando não apenas os territórios físicos e espirituais dos indígenas Yanomami, mas principalmente a visão da fotógrafa sobre a relação deles e de si própria com tais territórios.

Palavras-chave: Paisagem; Claudia Andujar; Fotografia Documental; Territórios interiores, Yanomami.

ABSTRACT

This article explores the concept of landscape through the photographic work of Claudia Andujar. In this sense, it first addresses the origin and formation of this concept and its relationship with photography, reviewing the literature on the term based on theorists such as Demian Garcia de Castro, Javier Maderuelo, and Anne Cauquelin. Subsequently, it analyzes some of the photographs from Andujar's "Territórios Interiores" series, which seems less interested in providing a documentary geographic view of the landscapes recorded than in showcasing details that offer a sense of the set of images of distinct themes that, reused from her personal collection, are reinterpreted when organized into a narrative addressing not only the physical and spiritual territories of the Yanomami Indians, but primarily the photographer's vision of their relationship with, and her own, to these territories.

Keywords: Landscape; Claudia Andujar; Documentary Photography, Inner territories, Yanomami.

RAFAEL CASTANHEIRA

Rafael Castanheira é fotógrafo e professor substituto na Universidade de Brasília e no Centro Universitário de Brasília (UniCEUB). Possui doutorado em Comunicação (UnB - Paris 8) e mestrado em Cultura Visual (UFG).

INTRODUÇÃO

Atualmente, o tema paisagem tem sido abordado com muita frequência por diversos autores (escritores, artistas, pesquisadores). A recorrência com que o tema tem aparecido em trabalhos, especialmente na arte contemporânea, pode ser explicada, ao menos em parte, pelo fato de o termo paisagem estar associado aos conceitos de lugar, território, espaço e, principalmente, às crises de ordens diversas nos espaços em que habitamos e que, hoje mais do que nunca, tanto nos preocupam. Portanto, refletir sobre a paisagem é refletir sobre o meio ambiente (urbano ou natural) e, principalmente, sobre as questões políticas e socioambientais que dele emergem.

A paisagem e as questões a ela relacionadas são analisadas por diferentes campos de estudo que nos informam sobre as características dos mais variados ambientes, as ações humanas sobre eles e, sobretudo, nos alertam sobre excessos no seu manejo e exploração dos seus recursos que causam seu desequilíbrio e destruição. Contudo, o termo paisagem é polissêmico e seus sentidos variam de acordo com as acepções particulares das muitas áreas do conhecimento que a ele recorrem, notadamente aquelas que compõem as ciências humanas como a Geografia, História, Sociologia, Antropologia, Artes, Comunicação, entre outras.

Ao observar uma mesma paisagem, pesquisadores e profissionais de distintas áreas empregam este termo a partir de formas semânticas que mais lhes parecem apropriadas e, portanto, realizam diferentes descrições, reflexões e produções sobre ela. Por isso, neste artigo, antes de analisar algumas fotografias da série "Territórios Interiores" de Claudia Andujar, faremos inicialmente uma breve revisão do conceito de paisagem a fim de que a compreensão tanto sobre sua origem e constituição ao longo do tempo quanto sobre suas formas de emprego pela geografia e pela arte possa nos ajudar na análise do trabalho desta artista.

DO TERMO PAISAGEM

Para o geógrafo Demian Garcia de Castro (2010), a paisagem é um conceito-chave para a geografia, um conceito capaz de fornecer unidade e identidade no contexto de afirmação da disciplina. Em seu texto "Significados do conceito de paisagem", ele nota que, ao longo da história do pensamento geográfico, a importância do conceito de paisagem foi relegada a uma posição secundária, sendo suplantada pela ênfase nos conceitos de região, espaço, território e lugar, considerados mais adequados às necessidades contemporâneas. Tendo a paisagem como objeto de

estudo, a geografia viabilizou-se enquanto disciplina acadêmica e seus pesquisadores, seguindo os passos de Alexander Von Humboldt (1769-1859) e de outros naturalistas românticos, refletiram sobre este conceito, associando “a paisagem a porções do espaço relativamente amplas que se destacavam visualmente por possuírem características físicas e culturais suficientemente homogêneas para assumirem uma individualidade” (HOLZER, 1999, p.151 apud CASTRO, 2010, p. 2).

Depois de ser um tema central da Geografia no início do século XX, Castro (2010) observa que a redução da importância do conceito de paisagem no contexto de contestação da geografia clássica passou com a incorporação de outras bases epistemológicas ao pensamento da ciência, como as relacionadas ao positivismo lógico. Afirmando, contudo, que o conceito de paisagem ainda está em discussão, o geógrafo aborda, em seguida, um ponto importante para o presente artigo. Ele salienta que, com a emergência de uma nova Geografia Cultural, esta discussão sobre a paisagem foi retomada e passou a ser revestida de novos conteúdos devido à ampliação dos horizontes explicativos da disciplina com a incorporação de noções como *percepção*, *representação*, *imaginário* e *simbolismo*.

Assim, podemos perceber que, na discussão sobre a paisagem, esta ampliação dos horizontes explicativos da nova Geografia Cultural inclui noções que se associam não mais apenas ao que é visto, ao objeto em si, mas também aos modos de vê-lo e sobretudo representá-lo a partir tanto dos reflexos do imaginário social, quanto do repertório simbólico do sujeito que o observa.

Nesse contexto de conceituação do termo paisagem e sua relação com o sujeito observador, o livro “*El paisaje: génesis de um concepto*” (2005), do pesquisador espanhol Javier Maderuelo, pode nos ajudar a pensar o tema a partir de um viés artístico. Nessa obra, Maderuelo faz uma revisão bibliográfica sobre o conceito de paisagem e, logo de saída, nos impele a desligar a ideia de natureza do conceito de paisagem para que “termos como paisagem natural não pareça redundante e que outros, como paisagem urbana ou paisagem industrial, não sejam considerados contraditórios (MADERUELO, 2005, p. 17). No que toca, portanto, ao uso genérico do termo, os mais diferentes tipos de ambientes poderiam então ser chamados de paisagem, sendo as suas características morfológicas as responsáveis por determinar a especificidade de cada uma delas como, por exemplo, paisagem natural, urbana, rural, agrícola, industrial, ou ainda tendo características simbólicas como determinantes para casos como paisagem onírica, paisagem imaginária, paisagem interior, entre outras.

Maderuelo demonstra que termo paisagem teria surgido primeiramente na China no século VIII, se espalhado posteriormente pelo oriente até finalmente aparecer na Europa somente no XV, momento marcado pelas invenções do Renascimento e o surgimento da subjetividade moderna. Para o pesquisador, a noção de paisagem surge no seio da arte, pois, como afirma, “não existe contemplação do entorno como paisagem até que os artistas comecem a representá-lo, o que

conduz a confirmação de uma utilidade estendida à pintura, a de servir como escola do olhar” (MADERUELO, 2005, p. 30).

Ainda que o termo paisagem seja usado de maneiras muito diferentes em diversos países e áreas do conhecimento, é possível percebermos que seu sentido se encontra diretamente associado ao *ato de olhar*, o que envolve necessariamente a presença de um observador e um objeto observado. Porém, de maneira geral, e até simplista, poderíamos definir a paisagem como tudo o que está no campo visual a partir de um certo local? Seria a paisagem a extensão de um lugar que se pode observar partir de um determinado ponto ou ângulo? Não, diria Maderuelo, para quem a definição de paisagem parece transcender as noções centradas unicamente nas características físicas do ambiente, ou seja, no objeto em si. Priorizando a “interpretação”, a “sensibilidade” ou, em outras palavras, a subjetividade do olhar de quem o observa, Maderuelo define então a ideia de paisagem:

A paisagem não é [...] o que está aí, diante de nós, é um conceito inventado ou, melhor, uma *construção cultural*. A paisagem não é um mero lugar físico, e sim o conjunto de uma série de ideias, sensações e sentimentos que elaboramos a partir do lugar e seus elementos constituintes. A palavra paisagem [...] reclama também algo mais: reclama uma interpretação, a busca de um caráter e a presença de uma sensibilidade. [...] A ideia de paisagem não se encontra tanto no objeto que se contempla como na mirada de quem contempla. Não é o que está a sua frente e sim o que se vê (MADERUELO, 2005, p. 38, grifo nosso).

A teoria, portanto, de “uma invenção ou construção cultural” do conceito de paisagem traz à tona a questão de como este conceito foi legitimado no seio da cultura ocidental e, sobretudo, como se associou diretamente à ideia de natureza, ou mesmo à de realidade. Em “A invenção da paisagem” (2007), a filósofa francesa Anne Cauquelin é categórica ao defender que a paisagem foi criada e legitimada por meio da elaboração das leis da perspectiva aplicadas à pintura. Trata-se da invenção de uma simples técnica de desenho geométrico^[2] que cria a ilusão de volume e espaço, dando a ver uma terceira dimensão na representação gráfica de algo desenhado em uma superfície bidimensional. Para Cauquelin, mais do que um salto na forma de representar graficamente lugares e objetos, esta invenção estabelece uma ordem que coloca em igualdade artifício e natureza:

Parece que se deu um salto que leva mais longe que a mera possibilidade de representação gráfica dos lugares e dos objetos, que é um salto de outra espécie: uma ordem que se instaura, a da equivalência entre um artifício e a natureza. Para os ocidentais que somos, a paisagem é, com efeito, justamente “da natureza”. A imagem, construída sobre a ilusão da perspectiva, confunde-se com aquilo de que ela seria a imagem. Legítima, a perspectiva também é chamada de artificial. O que, então, é legitimado é o transporte da imagem para o original, uma valendo pelo outro. Mais até: ela seria a única imagem-realidade possível, aderiria perfeitamente ao conceito de natureza, sem distanciamento. A paisagem não é uma metáfora para a natureza, uma maneira de evocá-la; ela é de fato a natureza (CAUQUELIN, 2007, p. 38).

Ao analisar como a paisagem e a natureza (ou paisagem e realidade, podemos dizer) foram equiparadas ao longo da história, ou ainda como a imagem da paisagem, construída sobre a ilusão da perspectiva, foi incorporada como imagem da realidade em si, Cauquelin mostra que a percepção da paisagem está intimamente ligada à maneira com que os pintores renascentistas a apresentaram. Trata-se, como igualmente destaca Mendes (2016, p. 41), de uma maneira que buscou legitimar, às custas de um artifício permanente, a crença em uma “naturalidade da paisagem”, ou seja, a crença na imagem em perspectiva como um modelo de reprodução fiel da realidade – podendo ser esta imagem pictórica ou mesmo técnica, como é o caso da imagem fotográfica, cujo advento é tributário da própria invenção da perspectiva e da câmara escura.

É preciso lembrarmos que, quando do anúncio da sua invenção, em 1839, e das primeiras décadas seguintes, sugeriu-se que a fotografia fosse o ápice de um longo caminho percorrido pela ciência em busca de uma imagem que, evoluindo da pintura renascentista em perspectiva e do desenho com o auxílio da câmara escura, reproduzisse pura e diretamente a realidade (ARAGO, 1980; POE, 1980; HOLMES, 1980). Ou seja, esse longo processo teria culminado finalmente com a descoberta da fotografia, um tipo de imagem com status de “espelho dotado de memória” (*mirror with a memory*), como a definiu Holmes (1980, p. 74).

Assim, a crença nesse percurso evolutivo mostra como os relatos históricos tradicionais, geralmente focados no progresso das técnicas, buscaram explicar, de maneira relativamente homogênea, o advento da fotografia e do cinema no século XIX como a realização de um longo desenvolvimento tecnológico no qual a câmara escura teve um valor de etapa.

PAISAGEM E REALISMO FOTOGRÁFICO

Em seus primórdios a fotografia foi considerada como um novo tipo de imagem realista, um novo *medium* de comunicação oriundo da ciência, tornando-se na época um símbolo de revolução e progresso. Comparada de maneira geral como qualquer outro tipo de imagem realista, ninguém questionou, como observa Trachtenberg (1980), o fato de ela ser chamada de “*picture*”, relacionando seu desenvolvimento ao aparato existente – a câmara escura e as lentes corretivas ou “objetivas” – associado ao fazer das imagens em perspectiva. Enfim, a única diferença da fotografia em relação à pintura e ao desenho em perspectiva realizados com auxílio da câmara escura seria o seu fazer infinitamente mais rápido e mais preciso do mesmo tipo de imagem. Desde que a verossimilhança fosse o seu principal objetivo, a fotografia poderia ser tomada como uma imagem da realidade.

Baseada então em uma fé comum na sua capacidade de transmitir verdades incontestáveis e saberes úteis para e sobre a sociedade, a fotografia foi associada, de imediato, à função documental. Entretanto, estes conceitos, que a classificavam como ferramenta capaz de reproduzir a realidade, construindo assim o mito da verdade fotográfica com viés utilitário de catalogação objetiva dos seres e das coisas do mundo, sempre foram questionados, desde a sua invenção, quando fotógrafos como Hyppolyte Bayard (1801-1887), Oscar Gustave Rejlander (1813-1875) e Henry Peach Robinson (1830-1901) começaram a desmistificar a crença no registro direto do real, ao produzirem imagens que implicavam uma carga de ficcionalidade por meio tanto da montagem de cenas, poses e iluminação previamente pensadas quanto de colagens de negativos de situações diversas que, justapostos numa mesma imagem, rompiam, assim, com a ideia de realidade na fotografia (WEAVER, 1998; GUNTHER e POIVERT, 2007; ROSENBLUM, 2007, CHIODETTO, 2008).

Nas últimas décadas, uma vasta bibliografia acerca das relações entre fotografia e realidade e das fronteiras (cada vez mais fluidas) entre realidade e ficção, entre documento e arte tem mostrado que, ao contrário da crença na sua linguagem “objetiva” e direta”, a fotografia não é a *mimese* ou o *espelho do real*.

Ou seja, a fotografia “não pode ser o registro puro e simples de uma imanência do objeto” (MACHADO, 1984, p. 40) e que, apesar de trazer o “traço do real” pelo processo de impressão luminosa, indicando assim a existência do referente (DUBOIS, 1994), a fotografia contém em si, em sua gênese, uma grande parte de “realidades e ficções em sua trama” (KOSSOY, 2002). Para Soulages (2010, p. 346), a fotografia é, na verdade, uma “interrogação do real”, a “interrogação sobre a existência, sobre o tempo, sobre a matéria e sobre a imagem”. Ademais, Fontcuberta (2000, p. 165) chega a afirmar que a fotografia é “pura invenção” e Flusser (2002) demonstra que ela é o produto de um aparelho, a câmera, que gera, manipula e armazena símbolos e, por isso, precisa ser decifrada.

Em suma, estas pesquisas têm mostrado que o fazer fotográfico envolve procedimentos de criação subjetiva do autor, que vai buscar desenvolver os seus trabalhos com base em sua origem, o seu meio, a sua formação, as suas referências visuais, como também nas tecnologias e nas práticas culturais do seu tempo.

Estas noções sobre a fotografia e sua relação com a realidade são importantes para pensar o conceito de paisagem, e aqui especificamente pensar a paisagem no contexto das fotografias da série “Territórios Interiores” de Claudia Andujar. Afinal, como buscaremos mostrar a seguir, a escolha das cenas, bem como o modo de produção e, sobretudo, de edição das imagens fazem com que as paisagens (naturais e humanas) fotografadas e apresentadas nessa série não sejam exibidas somente como registros objetivos com fins utilitários ou de mera contemplação

dos lugares e pessoas que circundam a artista, mas principalmente o resultado do seu olhar e percepção muito particulares sobre tais lugares e pessoas. Nesse sentido, Andujar opera um processo cognitivo e, sobretudo, intuitivo para atribuir significado ao conjunto de imagens que, organizadas em série, não representam exatamente aquilo que se encontra em seu campo de visão, mas apresentam suas experiências com os ambientes e pessoas mediadas pela fotografia. Dito isso, nos cabe então introduzir muito brevemente (pelo pequeno espaço deste artigo) a biografia de Andujar e, posteriormente, nos perguntarmos: para onde e, sobretudo, como ela lançou seu olhar sobre estes ambientes e pessoas?

■ CLAUDIA ANDUJAR E SUAS PAISAGENS INTERIORES

Nascida em Neuchâtel, Suíça, em 1931, Claudia Andujar é uma fotógrafa e ativista naturalizada brasileira. Desde a década de 1970, ela se dedica à defesa dos indígenas Yanomami. Suas fotografias foram publicadas em revistas como *Realidade*, *Quatro Rodas*, *Claudia*, *Life*, *Look*, *Fortune*, *Aperture* e outras. Na década de 1970, recebeu duas bolsas da Fundação Guggenheim de Nova York (1971 e 1974) e uma da FAPESP (1976) que lhe permitiram levar adiante o projeto de sair de São Paulo para viver próxima aos Yanomami, entre Roraima e Amazonas, a fim de conhecer melhor e documentar a cultura deles, o que terminaria fazendo com que se tornasse posteriormente uma ativista defensora dos direitos destes indígenas. Publicou doze livros, realizou dois filmes, participou de inúmeras exposições coletivas e individuais. Embora seja considerada uma fotojornalista e documentarista, Cláudia Andujar sempre prezou pela experimentação nas suas imagens, o que lhe levou a fazer intervenções nas cópias, reinterpretar imagens mais antigas realizadas por ela em novos projetos ou produzir instalações que ajudavam seus ensaios fotográficos a fazerem sentido, longe da aparente objetividade documental, sem contudo abrir mão do seu engajamento, ou justamente para fortalecê-lo.

Assim, ao longo de sua trajetória profissional Andujar soube se renovar constantemente e, seguindo e aprofundando os seus processos de experimentação fotográfica com engajamento político iniciados em seus primeiros trabalhos profissionais para a revista *Realidade*, na década de 1960, realizou, nos anos 1970, ensaios com forte caráter autoral e artístico sobre a vida dos Yanomami na Amazônia brasileira. Nas décadas seguintes, Andujar revisitou os seus arquivos, reutilizando, misturando e mesmo retrabalhando suas fotografias para produzir séries enigmáticas não apenas sobre a cultura desses indígenas, mas também sobre diversos lugares

por onde passou ou viveu. Nestas séries, incluindo "Territórios Interiores", a artista apresenta algumas fotografias produzidas ao longo dos anos em que trabalhou como fotojornalista. Porém, diferentemente da linguagem do fotojornalismo, campo marcado pelos conceitos de objetividade, imparcialidade e veracidade, ela propõe uma semântica visual mais aberta a interpretações, com forte teor subjetivo e poético.

A série "Territórios Interiores" foi primeiramente publicada como parte do livro de Claudia Andujar intitulado *A vulnerabilidade do ser* e lançado em 2005 pela Cosac & Naify durante a exposição homônima realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Este livro-catálogo não trata de um tema específico, mas apresenta uma síntese de toda a obra fotográfica de Andujar, reunindo um conjunto de imagens que, em sua primeira parte, mostra a sua trajetória como fotojornalista a registrar assuntos variados, como as famílias brasileiras (celebridades e anônimos), arquitetura, moda, meio ambiente, entre outros temas pautados pelas revistas para as quais trabalhou.

Já em sua segunda parte, as fotografias estão divididas em duas séries intituladas "Territórios Interiores" (vinte fotos) e "Sonhos" (dezoito fotos), e expõem uma nova fase de produção na qual Andujar aproxima o seu trabalho das práticas artísticas contemporâneas e, sem abandonar o uso de documentos fotográficos, parece distanciá-lo do campo do fotojornalismo e mesmo da chamada "fotografia documental" em seu sentido clássico ou mais consagrado – aquele de um gênero que se apoia na capacidade da fotografia de reproduzir objetivamente o real e construir discursos factuais por meio de narrativas lineares com fins de informação e educação.

Partindo do seu acervo de trabalhos anteriores de documentação da Amazônia e de outros estados brasileiros, Andujar elabora em "Territórios Interiores" uma narrativa não linear nem tampouco factual, porém muito coesa e sensível com imagens de temas distintos que, em conjunto, destacam a sua visão sobre a cosmologia dos Yanomami e a relação deles, e obviamente de si própria, com animais e outros elementos da natureza. Dito de outra maneira, as imagens desta série podem, à princípio e aparentemente, não manter nenhuma relação direta umas com as outras. Porém, quando analisadas em sequência e com base na trajetória pessoal de Andujar, tais imagens estabelecem simbolicamente um elo que sugere ao espectador um caminho visual em direção ao sublime, ao indescritível, o qual é sutilmente transmitido por fragmentos captados por uma visão mais íntima da autora sobre as paisagens do mundo exterior e visível, aqui transformadas em suas *paisagens interiores* – seja na floresta amazônica ou em uma aldeia Yanomami, seja em uma piscina em São Paulo ou até mesmo em uma lagoa em Minas Gerais.

Este encadeamento de fragmentos supostamente desconexos reforça a polissemia da narrativa e, ao mesmo tempo, revela o mundo vivido por Andujar, povoado tanto pela imagem da sombra de um louva-a-deus (Fig. 1), que abre essa série e é seguida por retratos de indígenas

Yanomami, quanto por imagens de ambientes naturais, recortes de áreas alagadas de igapós, raízes de árvores, texturas de rochas e fotos aéreas da floresta.



FIGURA 1: Claudia Andujar. Louva-a-deus, Wakata-ú, TIY, Roraima, 1974.

Inicialmente, três fotografias em preto e branco retratam os indígenas em situações muito diferentes umas das outras. Observadas individualmente, cada uma dessas imagens os mostra em momentos distintos (dentro da sua casa, durante um ritual e em meditação), mas, em conjunto, além de exibirem cenas do seu cotidiano, elas sugerem busca destes indígenas por conexão com os seus ancestrais ou seu mundo espiritual, como veremos a seguir. Tanto a primeira quanto a segunda fotografia foram usadas anteriormente no seu livro *Yanomami*, publicado em 1998, e apresentam, respectivamente, dois indígenas iluminados por um luz vinda da parte superior da maloca e um xamã evocando os espíritos (Figs. 2 e 3). Já na terceira fotografia da série, outro indígena Yanomami medita em posição de lótus (Fig. 4). Não apenas esta posição como também o seu meio-sorriso de benevolência o associam a figura de um Buda, o que lhe confere um ar de serenidade e sabedoria que destoa das corriqueiras imagens de indígenas desempoderados, revoltados ou ainda em fuga. Além disso, a baixa velocidade de obturador da câmera usada por Andujar para registrá-lo culminou com um leve borrado de seu rosto que, em movimento, foi suavemente duplicado na fotografia, sugerindo, dessa forma, o estado de elevação do seu espírito que parece sair do seu corpo. Longe ser uma proeza técnica, este recurso foi usado uma vez mais para representar uma dimensão outra, e afastada do suposto realismo dos documentários tradicionais.



FIGURA 2: Claudia Andujar. Wakata-ú, TIY, Roraima, 1974.



FIGURA 3: Claudia Andujar. Xamã, Wakata-ú, TIY, Roraima, 1974.



FIGURA 4: Claudia Andujar. Tanike, Wakata-ú, TIY, Roraima, 1976.

Esta sequência inicial de fotografias da série “Territórios Interiores” é marcada, portanto, por momentos de louvações dos indígenas que, aparecendo em seguida da imagem com a sombra do louva-deus, nela encontram a metáfora ideal para representar a situação vivida por todos eles, incluindo Claudia Andujar em sua postura de respeito e comunhão com as suas vidas. Assim, estes retratos reforçam a ideia do que a fotógrafa sempre buscou mostrar: o indígena não em estado de ira, miséria ou fragilidade – como não raro são apresentados pela grande imprensa – e sim portador de uma profunda riqueza espiritual. Conectados de alguma forma com os espíritos dos seus ancestrais, todos esses indígenas parecem buscar auxílio em uma “camada superior” a fim de, provavelmente, se sintonizarem com o mundo material e natural, entendendo a si próprios como parte indissociável de todos os elementos da nossa terra – também chamada por eles de “nossa floresta”, como a fotógrafa destacou em uma de suas entrevistas.

Os Yanomami antigamente acreditavam que tinham três plataformas, o mundo era isso. Nos tempos antigos reinavam os Yanomami na camada superior, a uma certa altura essa camada superior se rompeu e com isso eles desceram para o que nós chamamos de nossa terra, mas eles usam a palavra “nossa floresta”. Naqueles primeiros tempos se mantinha ainda uma ligação com esse mundo de cima, e durante os rituais eles imitam [...] a subida e descida entre esse mundo superior e nosso mundo, que na verdade depois de algum tempo se rompeu, mas nos primeiros tempos mantendo essa ligação os espíritos da natureza tinham um vai-e-vem entre os dois mundos livremente. Com o rompimento da comunicação, durante os rituais eles tentam recuperar essa ligação, mas não é possível (ANDUJAR apud FERNANDES JUNIOR, 2010, s/p).

Nesta relação de unicidade entre o humano e a natureza (animal, vegetal e mineral), as fotografias de indígenas, nestes “Territórios Interiores” da fotógrafa, conjugam-se também com aquelas de áreas alagadas. As águas estão por todos os lados como nas imagens de rios e igapós amazônicos produzidas por Andujar nos Estados de Roraima e Amazonas. São registros em preto e branco ou coloridos que recriam essas paisagens naturais ao capturá-las em amplos ângulos aéreos ou, ao contrário, fragmentá-las, destacando os seus mais sutis aspectos.

Ao sobrevoar essa região e utilizar, provavelmente, uma objetiva grande angular, Andujar fotografou, em 1971, uma imensa área do rio Amazonas, reunindo em uma só imagem em preto e branco ilhas de florestas, lagos e igarapés que, registrados do céu, são sobrepostos às nuvens e dão a devida dimensão da natureza do local (Fig. 5). Em uma outra imagem dessa série (Fig. 6), além da dimensão amazônica, a vulnerabilidade desse ambiente natural também é destacada. Partindo igualmente de um ponto de vista aéreo, a fotógrafa, dessa vez, registrou um lavrado, uma pequena fazenda em Roraima cuja área praticamente toda desmatada e banhada por um rio sinuoso se torna, na imagem, tanto uma indicação da fragilidade da natureza quanto uma denúncia indireta da ação humana na região, o que mostra novamente que o seu trabalho nunca é objeto apenas de contemplação, mas, principalmente, de reflexão crítica sobre os temas.



FIGURA 5: Claudia Andujar.
Rio Amazonas, Amazonas, 1971



FIGURA 6: Claudia Andujar.
Lavrado, Roraima, 1972.

Já das paisagens captadas nos igapós, o que observamos são detalhes singelos desses ambientes. Seja na imagem de uma pequena área alagada com folhas e galhos enlameados em decomposição (Fig. 7), seja na fotografia de reflexos do céu e das árvores na água que, em movimento, os transformou em um jogo de luzes, linhas e manchas (Fig. 8), Andujar constrói um novo universo natural nessa série ao nela combinar poeticamente todos esses registros, incluindo ainda fotos das paredes de rocha da Lagoa Santa, em Minas Gerais (Fig. 9 e 10). Isso mostra, mais uma vez, o seu duplo objetivo na documentação da natureza que oscila entre experimentação gráfica e registro direto e sensível da beleza e vulnerabilidade desses locais.

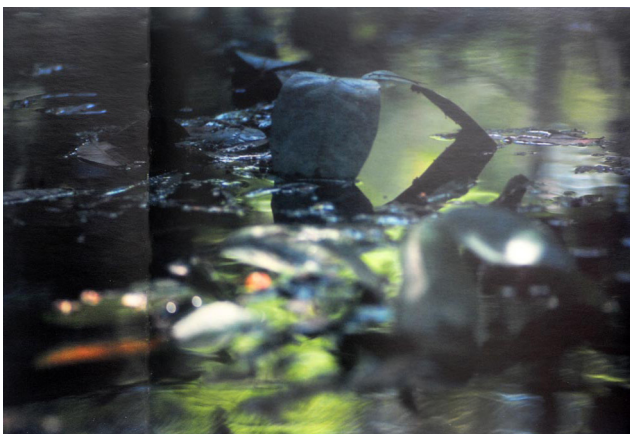


FIGURA 7: Claudia Andujar. Igapó,
Rio Amazonas, 1971.

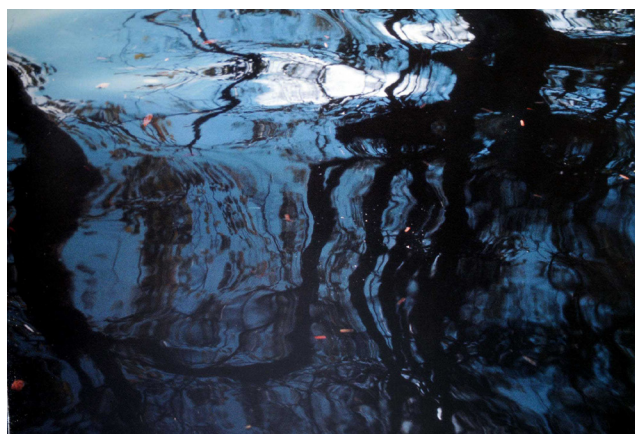
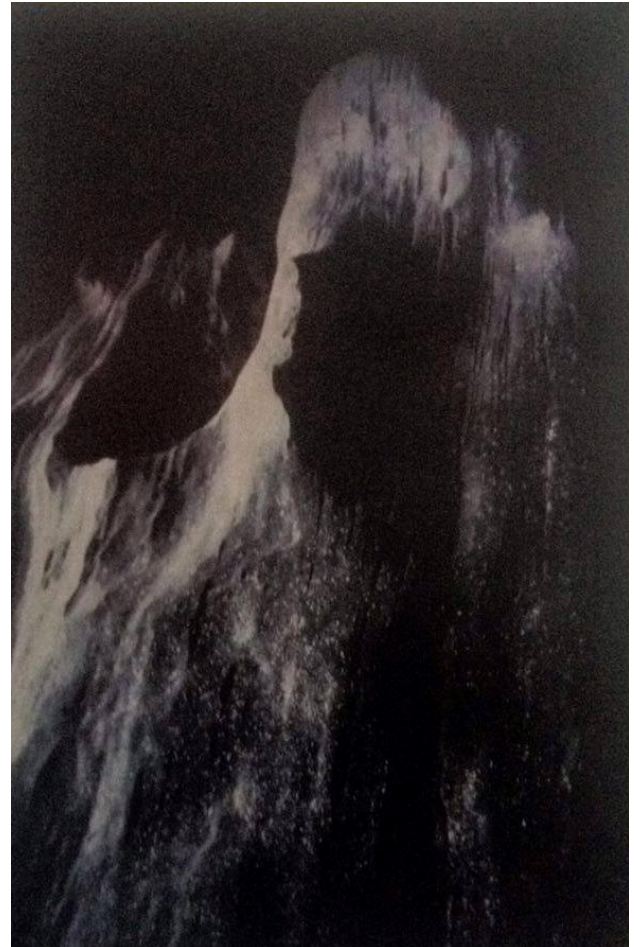
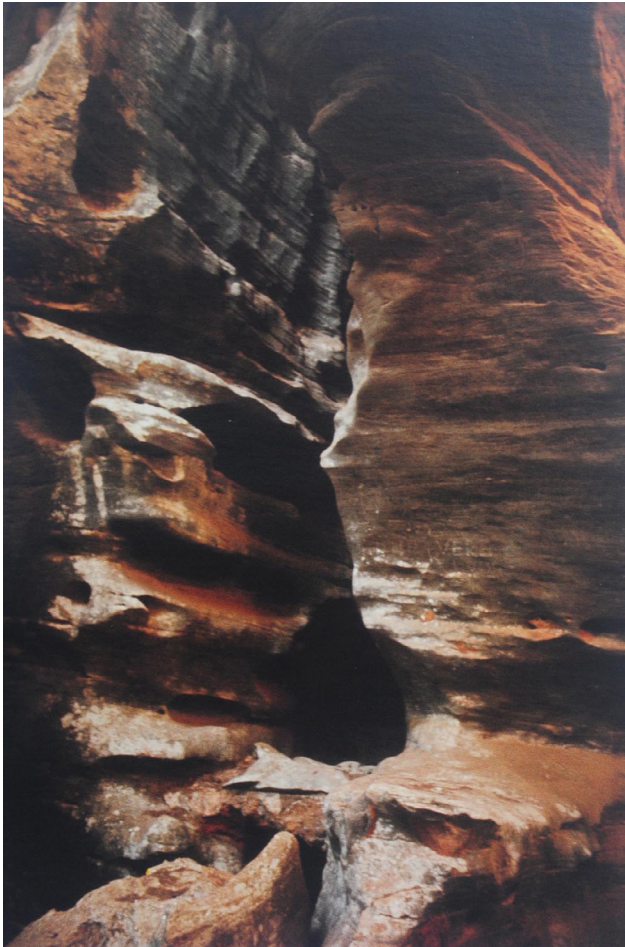


FIGURA 8: Claudia Andujar. Igapó,
Rio Amazonas, 1971.



FIGURAS 9 E 10: Claudia Andujar. Lagoa Santa, Minas Gerais, 1973.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, selecionamos e analisamos algumas fotografias da série “Territórios interiores” a fim de mostrarmos como Claudia Andujar, ao reinterpretar e reapropriar-se de imagens produzidas em sua maioria na década de 1970, adota um processo de produção e, sobretudo, de edição que ressignifica o conceito de fotografia de paisagem enquanto registro objetivo para documentação ou mera contemplação de lugares e pessoas que circundam a fotógrafa.

Ao observarmos estas imagens, percebemos que a fotógrafa não se interessou apenas em dar uma visão geográfica documental dos ambientes registrados e sim mostrar detalhes que ofereçam uma ideia do conjunto ou ritmos que levam a imagem a quase uma abstração. Desse modo, mais do que registrar o que está diante de si focando nas características físicas dos

ambientes, Andujar interpreta tais ambientes e entende o conceito de paisagem, como apontou Madreruelo (2005), como uma “construção cultural”, ou ainda “um conjunto de uma série de ideias, sensações e sentimentos que elaboramos a partir do lugar e seus elementos constituintes”.

Além disso, ao lidar com uma variedade de paisagens naturais e humanas e reutilizar imagens produzidas em momentos e com objetivos distintos, a série “Territórios Interiores” se parece menos a um trabalho de registro técnico e objetivo da paisagem em seu sentido clássico no qual “porções do espaço relativamente amplas” e com “características físicas e culturais suficientemente homogêneas” assumiriam uma individualidade e estariam representando determinada realidade, como explicou Demian Castro (2010) a respeito da visão dos naturalistas românticos e dos primeiros geógrafos e naturalistas. Por outro lado, podemos ainda inferir que as paisagens apresentadas por Andujar, vão além do que foi visto por ela, do seu objeto em si, associando-se mais precisamente à definição deste conceito pela nova Geografia Cultural que incorpora noções como percepção, representação, imaginário e simbolismo. Afinal, “Territórios interiores” aborda não apenas os territórios físicos e espirituais dos indígenas Yanomami, mas principalmente a visão da fotógrafa sobre a relação deles e de si própria com tais territórios fotografados, afirmando o tom subjetivo desses “territórios”, ou melhor, das paisagens interiores de Claudia Andujar.

Trata-se, portanto, do resultado do seu olhar e percepção muito particulares sobre tais ambientes; um trabalho que recria as realidades vividas pela autora em seu processo de documentação e experimentação da linguagem fotográfica, exaltando, dessa maneira, o caráter poético das suas fotografias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDUJAR, Claudia. *Yanomami*. São Paulo: DBA, 1998.

_____. *A vulnerabilidade do Ser*. Claudia Andujar. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

ARAGO, François Dominique. Report. In: Alan Trachtenberg (ed.) *Classic Essays on Photography*. New Haven, CT: Leete's Island Books, 1980, p. 15-25.

CASTRO, Demian Garcia. *Significados do conceito de paisagem: um debate através da epistemologia da Geografia*. São Paulo: Puc-SP, 2010. Disponível em: <https://www.pucsp.br/~diamantino/PAISAGEM.htm>.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

- CHIODETTO, Eder. *Fotojornalismo: realidades construídas e ficções documentais*. São Paulo, 2008. Dissertação (Mestrado) Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).
- DUBOIS, Phillipe. *O ato fotográfico*. Campinas, SP: Papyrus, 1994.
- FERNANDES JUNIOR, Rubens. *Rubens Fernandes Junior entrevista Claudia Andujar* durante o II Fórum Latino-Americano de Fotografia. São Paulo, 20 de outubro de 2010. <http://www.forumfoto.org.br/edicoes-anteriores/>, último acesso 10/10/2018 às 20h.
- FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas: Fotografia e Verdad*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2000.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro, RJ: Sinergia Relume Dumará, 2009.
- GUNTHER, André; POIVERT, Michel (Orgs.). *L'art de la photographie*. Paris: Citadeles e Mazenod, 2007.
- HOLMES, Oliver Wendell. The Stereoscope and the Stereograph. In: TRACHTENBERG, Alan. *Classic Essays on Photography*. Leete's Island Books. New Haven, 1980, [1859], p. 71-82.
- KOSSOY, Boris. *Realidade e Ficções na trama fotográfica*. Cotia. SP : Atelier Editorial, 2002.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão espetacular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense/Funarte, 1984. (Col. Primeiros Vôos).
- POE, Edgar Allan. The Daguerreotype. In: TRACHTENBERG, Alan. *Classic Essays on Photography*. Leete's Island Books. New Haven, 1980 [1840], p.37-38.
- MADERUELO, Javier. *El Paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores, 2005.
- MENDES, Hernani Guimarães. *Acerca da Paisagem*. Revista Valise, v.6, n.11, ano 6, Porto Alegre, julho de 2016. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/62798>.
- ROSENBLUM, Naomi. *A world history of photography*. 4. ed. New York: Abbeville Press, 2007.
- SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Editora SENAC. São Paulo, 2010.
- TRACHTENBERG, Alan. *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete's Island Books, 1980.
- WEAVER, Mike. Artistic Aspirations: The lure of fine art. In: FRIZOT, Michel. *The New History of Photography*. Köln: Könemann, 1998.

-
- [1] Este texto foi apresentado no 2º Colóquio de Fotografia e Imagem da Universidade de Brasília: *A paisagem como narrativa, quando a imagem inventa o espaço*, promovido pelo Departamento de Audiovisual e Publicidade desta instituição entre os dias 18 e 20 de agosto de 2021.
- [2] Na técnica da *perspectiva artificialis* os objetos são representados a partir de um ponto central, o ponto de fuga, coordenador da materialização de todos os objetos. Esse sistema, nascido no Renascimento, procurava obter uma ilusão de profundidade com base nas leis objetivas do espaço formuladas pela geometria euclidiana.