

O espaço afetivo na fotografia de Claudia Andujar

The affective space in the photography of Claudia Andujar

Karl Erik Schøllhammer

PUC-Rio

karlerikschollhammer@me.com

Resumo: O ensaio discute o afeto como dimensão espacial na fotografia de Claudia Andujar, partindo da comparação entre três momentos de sua obra. Propõe uma discussão da análise que Roland Barthes realiza do afeto na fotografia, em torno do conceito de *Punctum*, e sua relação com a suposta ontologia referencial da fotografia. Andujar possibilita uma distinção importante na compreensão da referencialidade fotográfica e um resgate da importância da intencionalidade artística para o engajamento estético e político.

Palavras-chave: Claudia Andujar; Espaço afetivo; Documentarismo crítico.

Abstract: This essay discusses affect as a spatial dimension in the photography of Claudia Andujar comparing three moments in her work. It proposes a discussion of the analysis realized by Roland Barthes on the affect in photography related to the concept of *Punctum* and its ties to the supposed referential ontology of photography. Andujar makes possible an important distinction between the understanding of photographic referentiality and the recovery of artistic intentionality for esthetic and political engagement.

Keywords: Claudia Andujar; Affective spaces; Critical documentarism.

Artigo recebido para publicação em: Outubro de 2015

Artigo aprovado para publicação em: Janeiro de 2015

O legado artístico de Claudia Andujar foi celebrado durante 2015 em duas importantes exposições retrospectivas, a primeira delas, *Claudia Andujar: O lugar do outro*, no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro e, a segunda, no Instituto Inhotim, em Minas Gerais, no âmbito da inauguração da *Galeria Claudia Andujar*, um pavilhão inteiramente dedicado ao seu trabalho fotográfico junto aos Yanomami. Muitos ensaios sobre a obra da artista foram publicados ao longo das últimas décadas, adensando uma massa crítica considerável que já ilumina a contribuição de Andujar para a fotografia brasileira e internacional. Nas reflexões que se seguem gostaria de retomar algumas questões já abertas em ensaios importantes¹ sobre o engajamento particular de Andujar na retratação ou visualização dos índios Yanomani. O trabalho de Andujar na Amazônia teve início nos anos 70 e nunca mais saiu do foco da artista que agora, diante da criação do seu pavilhão em Inhotim, afirma ter concluído sua carreira fotográfica.

Neste ensaio, procurarei refletir sobre a particularidade do investimento artístico de Andujar no desafio de retratar os Yanomami e discutir alguns aspectos deste investimento ao longo de uma vida dedicada a esse trabalho.

É bastante consensual dividir a fotografia de Andujar entre os Yanomami em vários momentos distintos. Na década de 1970, caracterizada ainda por uma fotografia representativa e documentária das longas estadias da fotógrafa entre os índios, seguida, durante a década de 1980, por um engajamento crescente na causa dos índios e na luta política pela demarcação de terras e pela implementação de campanhas e serviços de saúde e garantia geral de direitos.

Na década de 1990, as fotos, que haviam sido tiradas nas décadas anteriores, foram editadas e reapropriadas em composições fotográficas complexas que, lançando mão de avançadas técnicas de laboratório, recriaram motivos com alto teor estético ao salientar aspectos gráficos, abstratos ou simbólicos, acentuando, assim, esteticamente sua interpretação cosmogônica da situação dos Yanomami e a questão ecológica global, explícita em sua sobrevivência ameaçada.

Neste sentido, não é nenhuma novidade ver no trabalho de Andujar um compromisso inicial com o documentarismo tradicional do fotojornalismo que, posteriormente, irá se converter em experimentalismo criativo, através da reapropriação do material de arquivo que, segundo o testemunho da artista, acumula em torno de 15 mil negativos. Em 1988, a artista realizou uma instalação no Museu de Arte de São Paulo com o título *Genocídio Yanomami, morte no Brasil*, em que trabalhava as fotos da década de 70 projetadas sobre espelhos e painéis côncavos. "As projeções engendravam – na descrição de Claudia – uma "floresta de

¹ MAUAD, Ana Maria. "O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual". *Revista ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n.16, p. 33-50, Jan/jun 2008.

MAUAD, Ana Maria. "Imagens possíveis – Fotografia e memória em Claudia Andujar." *Revista EcoPos*, vol. 15, n. 01, pp.124-145

TACCA, Fernando de. "Os índios na fotografia brasileira: incursões sobre imagem e meio." *História, Ciências, Saúde*, v.18, n.1, jan.-mar. 2011, p.191-223

imagens”, que incidia também sobre o corpo do visitante.”² Na XXIV Bienal Internacional de São Paulo, em 1998, monta uma sala especial, intitulada *Na sombra das luzes*, com grandes ampliações numa sala circular. No mesmo ano, participa na II Bienal de Fotografia de Curitiba, em que expõe 70 fotos, editadas no livro *Yanomami*, pela DBA de São Paulo. Em 2002, inaugura, na *Fondation Cartier* de Paris, uma série de trabalhos sob o título “Sonhos”, com grandes transparências sobrepostas criando efeitos expositivos surpreendentes, que vem caracterizando sua fase posterior. Na exposição *A Vulnerabilidade do Ser*, de 2005, na Pinacoteca de São Paulo, os trabalhos do “Sonhos” é remontada junto com os “Territórios Interiores”, trabalhos de diferentes épocas valorizando aspectos claramente estéticos e formais.

A intensa participação de Andujar em exposições durante a década de 1990 e no início do século XXI, afirma sua importância como intérprete singular da cosmologia dos índios Yanomami, e a experimentação estética contínua destaca sua contribuição significativa para a história da fotografia brasileira contemporânea. Contudo, a originalidade do trabalho de Andujar permite formular algumas antinomias da conceitualização moderna da fotografia que em seguida serão comentadas aqui.

Desde o princípio da atividade fotográfica de Andujar, no final da década de 1950, e principalmente em seu trabalho de repórter fotográfica *freelance* para as revistas Norte-Americanas *Life*, *Aperture*, *Look* e *Fortune*, e para as publicações nacionais *Realidade* e *Revista Claudia*, na década seguinte, flagra-se a impostura da inocência documental do registro fotográfico. Sua marca expressiva desde o início é uma enorme vontade de aproximação, revelada principalmente nos vários retratos e nas cenas de vida de brasileiros comuns publicadas nesses veículos de comunicação. Quando Andujar por exemplo começa a usar a fotografia como meio de identificação dos índios Yanomami - na falta de um nome próprio fixo, os retratos indicavam os que já haviam recebido atenção médica e as primeiras doses de vacina contra as epidemias de catapora e caxumba - até mesmo aqui percebe-se como a atenção particular para com o outro marcava a abertura da Andujar e sua elaboração de um olhar intensivo sobre os retratados.

Exercendo o documentarismo biopolítico ou a reportagem jornalística, Andujar se engajava na realidade da população brasileira com um olhar acentuado pela sensibilidade de um olhar estrangeiro. Quando adota a causa política das culturas indígenas e se engaja explicitamente na proteção da cultura dos Yanomami na década de 1970, o ativismo político dá seguimento ao seu investimento existencial no cotidiano da aldeia Yanomami no estado de Roraima, onde a fotógrafa passou longas temporadas entre 1972 e 1977, financiada por duas bolsas da Fundação Guggenheim e, mais tarde, por um programa da Fapesp. Durante essas longas estadias, realizou milhares de fotos que, durante décadas, serviriam de matéria-prima de seu trabalho fotográfico, em livros e exposições. A atividade da fotógrafa contribuiu para a fundação da ONG *Comissão pela Criação do Parque Yanomami*, em 1984, e depois, da

² BRANDÃO, Eduardo e Álvaro Machado. “Ritual e Reconstrução” in *Vulnerabilidade do Ser*, São Paulo: CosaNaify/ Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005, p.171.

Comissão Pró-Yanomami (CCPY), em que militou até 2000, inicialmente em defesa da demarcação do território, a qual acabou sendo realizada em 1991. Sua última longa estadia entre os Yanomami durou 14 meses, entre 1976 e 1977, até a expulsão pela FUNAI que deu um fim compulsório à primeira etapa de seu trabalho. No final da década de 1980, encerrada já a convivência íntima de Andujar com os Yanomami, a invasão do garimpo na Amazônia causou a morte de mais de 1.500 índios, ou seja, 15% dos Yanomami do Brasil. Já afastada do jornalismo, iniciou uma série de publicações, com o livro *Frente ao eterno: uma vivência entre os índios Yanomami*.³ que, ao mesmo tempo em que traz imagens poéticas de sua convivência com os índios, faz uma denúncia da situação calamitosa que havia se instalado entre eles, ameaçando a sobrevivência do povo Yanomami. Na perspectiva atual, esses registros fotográficos revelam, junto à denúncia motivada pela luta política em favor da preservação das condições de vida e da cultura dos Yanomami, uma sinistra visão da precipitação de seu extermínio que se consumava naquele momento, e cujas vítimas estavam entre os fotografados.

Comparadas com as fotos reapropriadas e retrabalhadas por Andujar em seus projetos no início do século XXI, esta publicação do final dos anos 70 representa, sem dúvida, outra dimensão temporal e histórica específica de referencialidade. A partir desta questão representativa, podemos distinguir entre uma primeira fase, caracterizada pela proximidade de convivência afetiva com os índios, uma segunda fase, motivada pelo ativismo político, em que a atualidade do problema da sobrevivência dos índios Yanomami justificava o trabalho da fotógrafa, e uma terceira fase, em que a cultura indígena aparece como uma referencialidade genérica sem contexto específico. Entre os dois primeiros momentos e o terceiro apresentam-se diferenças fundamentais. Se na primeira situação, a fotografia aparece como meio do contato afetivo entre os índios e sua visitante estrangeira, na segunda fase é já perceptível o modo como a fotografia manifesta a ameaça emergente e eminente em sua realização, sempre mobilizada pela urgência de sua causa. Ainda assim, os dois primeiros momentos são determinados pela mesma referencialidade de uma situação histórica cuja deterioração é testemunhada pela fotógrafa. No terceiro momento, talvez idêntico à atualidade, o passado e o presente se confundem e as cenas são apresentadas de modo descontextualizado criando uma suspensão de sua realidade que logo ganha contornos fantasmagóricos, como espectros de algo desde já fora do alcance de nossa experiência. A própria Andujar explicita:

“Nos anos 70 e 80 passei muito tempo entre eles. Desenvolvi um trabalho intimista sobre seu cotidiano. Agora, depois de duas décadas de empenho quase exclusivo na defesa de seus direitos, sinto a necessidade de me abstrair e sintetizar esse trabalho fotográfico que vivenciei tão intensamente. Procuro apresentar o sentido de compromisso e lealdade que perpassa toda a minha relação com eles.”⁴

³ Também publicou o livro *Amazônia*, com George Love, São Paulo: Praxis, 1978, e *Mitopoemas yanomam*, São Paulo: Olivetti do Brasil, 1979.

⁴ ANDUJAR, Claudia. “Os Yanomami em minha vida” in *Vulnerabilidade do Ser*, op.cit., p. 167

Uma parte do material da primeira fase, 80 fotos publicadas no livro *Yanomami*, editado pela DBA em 1998, revela uma artista preocupada com o desafio de colocar a linguagem de documentarista à disposição de uma convivência afetiva com os Yanomami. A própria Andujar conta em várias entrevistas como passou muito tempo na aldeia antes de se sentir autorizada a tirar fotos desse contato cotidiano com os índios. No livro, as fotos são organizadas em três cenários – “A floresta”, “A casa” e “O invisível” – girando, respectivamente, em torno da interação dos índios com seu meio principal, a floresta, maloca, em que a comunidade é o principal foco; e as práticas rituais, do uso de Yâkôana e do xamanismo, que permitem um contato com o invisível e com a dimensão da luz, dimensão sempre salientada, como aponta os depoimentos da Andujar.

Desde os primeiros trabalhos, percebe-se uma clara transgressão da distância documental e das ilusões de objetivismo científico, os dois pilares da fotografia etnográfica e das convenções que serviram para dissimular a coreografia intencional – a teatralidade – da nova tecnologia da imagem à serviço da ciência. O índio brasileiro apareceu cedo na história da fotografia. Já em 1844, apenas cinco anos depois da invenção da fotografia, a nova técnica serviu para retratar, em Paris, dois índios botocudos, levados à França por um certo Marcus Porte e lá fotografados por E. Thiésson. Hoje, os sete daguerreótipos se encontram no *Musée de L’homme* e fazem parte dos primeiros exemplos da etnofotografia, ou seja, uma das aplicações iniciais da nova tecnologia a serviço da ciência. Assim, desde cedo, a fotografia tornou-se ferramenta de uma ideia nova de objetivismo empírico e positivista, oferecendo registro fisionômico e ganhando, em seguida, sua aplicação na etnografia, na criminalística e em diversas disciplinas da medicina. No ensaio “Cinco imagens e múltiplos olhares: descobertas sobre os índios do Brasil e a fotografia do século XIX”⁵, o historiador Marco Morel observa como os retratos habilmente eliminam as circunstâncias de sua realização e enfocam a tipologia racial e fisionômica dos índios, apagando propositalmente as circunstâncias de sua encenação enquanto objetos de estudo e de representação dos brancos.

Na fotografia de Andujar, os limites do documentarismo são transgredidos pelo recorte, pelo foco dos planos fechados e pela aproximação ao corpo do outro em diferentes estados de atividade ou sossego. Nas fotografias das caçadas na floresta, o uso de vaselina líquida apaga a distinção do contorno e salienta a atividade central. Dentro da maloca, o alvo sempre intencional é a captura da intimidade entre os corpos e a comunidade à qual a fotógrafa, sem pertencer, é aceita e reconhecida. A dimensão afetiva destas imagens é claramente proposital e constitui o objetivo mesmo de seu projeto artístico, existencial e político.

Para Roland Barthes⁶, o efeito afetivo na fotografia era determinado pela referencialidade indexical do detalhe que pontua, fere e desvia a atenção sossegada do espectador. Como é sabido, este efeito é batizado por Barthes de *Punctum* e, em contraste

⁵ MOREL, Marco. “Cinco imagens e múltiplos olhares: descobertas sobre os índios do Brasil e a fotografia do século XIX. *História, Ciências, Saúde*. Manguinhos, vol. VIII (suplemento), 2001, pp.1039-58.

⁶ BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 2003.

com a interpretação hermenêutica do visual e com a intencionalidade do fotógrafo – *Studium* –, estabelece uma relação sensível, autobiográfica, háptica e contingente.

Sem desconsiderar a importância do livro de Barthes, *A Câmera Clara*, sugerimos, a partir do trabalho de Claudia Andujar, outra compreensão da dimensão afetiva na fotografia. Desde os primeiros trabalhos entre os Yanomami, Andujar usa a fotografia como meio de aproximação ao outro; o intimismo dos retratos é acentuado em cenas de convívio, de encontro ou de introspecção. O espectador 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. Através de técnicas desenvolvidas como parte do projeto artístico, ou seja, na função explícita de sua intencionalidade artística, Andujar realiza aquilo que para Barthes só podia ser efeito de um acaso mecânico, consequência da referencialidade técnica da fotografia e nunca previsto pelo fotógrafo. Em lugar do efeito singular, estabelece-se nas fotos dos Yanomami um espaço relacional, um ambiente ou atmosfera que acolhe o espectador numa esfera de qualidades espaciais claras, na qual somos envolvidos e afetados por um campo de forças plásticas. As imagens não são apenas a parte visível dos objetos e dos corpos diante de nossos olhos. São as inflexões do mundo exterior ao qual pertencem, encorpado pelo corpo do sujeito perceptor. É esta exterioridade do afeto que acaba se traduzindo na interioridade subjetiva dos sentimentos e das emoções. Porém, nas fotografias em questão, esta tradução se mantém em latência e raras vezes se explicita.

Para Barthes, o afeto da imagem interrompia, por força do detalhe imprevisto, a compreensão da mensagem da fotografia (por isso mesmo, antes de *Câmera Clara*, Barthes caracterizou a fotografia como uma “mensagem sem código”). Na fotografia de Andujar, em lugar do detalhe do *Punctum*, o afeto se estabelece na abertura de um corpo vulnerável⁷, flagrado numa condição próxima daquela que Michel Fried chamou de *Absorção*⁸, e que é caracterizada em contraponto com a *Teatralidade*, enquanto estado do corpo em introspecção, em sossego ou absorvidos numa atividade íntima, sem revelar consideração nem interação com o contexto exterior. Sem dúvida percebe-se, neste contraste, a diferença entre as fotografias documentais de Andujar e a tradição da etnofotografia altamente cenográfica e teatral. Mas, além disso, é importante notar que onde Michel Fried, em recente trabalho sobre a fotografia contemporânea⁹, identifica este efeito de *Absorção* com o *Punctum*, pela condição que verifica em ambos de *não-intencionalidade*; nas fotos de Andujar, o ambiente afetivo é

⁷ “Condição para que o outro deixe de ser simplesmente objeto de projeção de imagens pré-estabelecidas e possa se tornar uma presença viva, com a qual construímos nossos territórios de existência e os contornos cambiantes de nossa subjetividade”, segundo ROLNIK, Suely. “Geopolítica da cafetinagem”. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>. Acessado em 2/2/2013.

⁸ FRIED, Michel. *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. University of Chicago Press: Chicago, 1980

⁹ FRIED, Michel. *Why photography matters as art as never before*. Yale University Press, New York, 2008, p. 100.

resultado de um cuidado intencional com o projeto da artista que se explicita na laboriosa performance de reprodução e exposição das imagens. Para Fried, a distinção fundamental entre *Absorção* e *Teatralidade* vem da diferença acentuada por Diderot entre o “visto” e o “mostrado” e, como continua Fried, Barthes vê o *Punctum* não porque foi exibido pelo fotógrafo, que, por sinal, nem percebe o que incluiu de detalhes materiais no campo do fotografado. Aquilo que para Barthes desperta o efeito do *Punctum* é inevitável e, assim, absolutamente alheio à intencionalidade da fotografia. O fotógrafo como *Operator* pode procurar o “momento privilegiado” ou o “choque da surpresa”, mas este choque não tem nada a ver com o efeito do *Punctum* que é trazido mecanicamente pela referencialidade implícita da fotografia, como a poeira nas ruas fotografadas por André Kertész, quando retrata o violinista andarilho. É inevitável para Kertész incluir esta materialidade referencial, a poeira pisada pelo músico retratado: ao ser exterior à intencionalidade artística, a imagem captada situa o *Punctum* numa posição ambígua na relação entre a fotografia e a arte.

Se o *Punctum* não é consequência da intencionalidade artística, como pode ser uma categoria estética de obra de arte? Para Barthes há uma simetria entre a referência inevitável do detalhe dentro do campo exibido na fotografia e o efeito imprevisto deste detalhe – do *Punctum* – sobre o espectador. Trata-se de uma dupla referencialidade, do detalhe objetivo na fotografia, e do afeto despertado inevitavelmente no espectador. Fried consegue, por sua vez, pelo caminho da *não-intencionalidade* identificar a *Absorção* com o *Punctum*, evidenciando o quanto o *Studium* sempre constitui uma narrativa organizada intencionalmente e, por isso, uma narrativa que acaba se perdendo na *Teatralidade* ideológica do lugar comum (*Doxa*).

É comum considerar a terceira fase do trabalho de Andujar como um momento devotado às possibilidades estéticas abertas por um novo ciclo de participações em eventos artísticos, em que a artista retrabalha as imagens em novas composições, sobre-exposições, dupla-projeções, ampliações e manipulações técnicas de laboratório. Novas dimensões gráficas e materiais são acentuadas poeticamente em “Territórios Interiores” do livro *Vulnerabilidade do Ser*, e na série “Os Sonhos”, nestes as interpretações fortemente simbólicas da cultura indígena em seu meio natural são salientadas em detrimento das questões históricas, políticas e circunstanciais. Antigas imagens são retrabalhadas, fotografias em preto e branco são fotografadas de novo em cores e reaproveitadas num ciclo de trabalhos que mantêm uma relação mais remota e genérica com sua referencialidade. Não por isso, entretanto, trata-se de uma ruptura na orientação da artista, senão de um aprofundamento da relação inicialmente estabelecida. A fotografia nasce no dilema entre ciência e arte e carrega desde sua origem a discussão dos limites da representação, por um lado, e dos constrangimentos de suas possibilidades criativas, por outro. Desde cedo, o realismo ontológico da nova tecnologia da imagem – sua origem aparente no traço de luz rebatido do objeto e gravado numa superfície fotossensível – identificava a fotografia com o registo objetivo de modo que a aproximava à ciência positivista do século 19. No ensaio “A Ontologia da Imagem Fotográfica”, Andre Bazin confirmava que foi com a fotografia, pela primeira vez, que uma imagem do mundo formou-se

automaticamente, sem a intervenção criativa do homem e, desta maneira, a "fotografia nos afeta como um fenômeno natural."¹⁰

Por outro lado, o mesmo automatismo técnico da fotografia era considerado o pior empecilho para que a nova mídia pudesse servir à intencionalidade artística e assim para seu futuro estabelecimento como arte. Já no século XIX, Baudelaire desconfiava do naturalismo da fotografia e, mesmo elogiando sua fidelidade mimética, considerava-a limitada como meio de realização criativa. Assim, implícita na discussão ontológica da fotografia, encontra-se também a visão da fotografia como expressão de uma temporalidade do presente moderno em que a captura do momento vem acompanhado da perda melancólica da vivência direta no efeito analisado de "isso foi"; vem acompanhado de uma temporalidade irrecuperável da presença na marca fantasmagórica do objeto ausente e perdido. A fotografia nasce nesta relação melancólica com o passado e com a morte e é, desde o início, acompanhada pela aparente maldição de expressar ao mesmo tempo um esforço de preservar o tempo e a manifestação material de sua impossibilidade. Assim, a dimensão de memória visual é irrefutável no trato de fotografias como as de Claudia Andujar, torna-se inevitável a suspeita de que estamos diante de registros de um passado já desaparecido prematuramente e cuja memória a realização fotográfica, de certa maneira, precipita.

De modo paradoxal a eliminação dos traços históricos na segunda fase do trabalho de Andujar reforça a referencialidade, na medida em que converte cada caso específico em símbolo de atos repetidos durante séculos. A *performance* da fotógrafa, sua prática, estabelece através das intervenções técnico-estéticas, uma temporalidade anacrônica que não perde a atualidade, embora situe as imagens em interpretações visuais que ganham envergadura em temas cósmicos e convidam a uma experiência que leva as questões concretas para um outro nível de generalidade e, ao mesmo tempo, sugere sutilmente que a realidade observada já não pode ser salva. Mas que experiência estas fotografias produzem? Ao invés de aproximar o espectador à realidade histórica dos Yanomami, a fotografia expressa esta realidade em si de modo cristalizado. Ou talvez de modo petrificado, como um fóssil, um traço material da vida orgânica já não presente. Uma reminiscência de algo que já não existe e em lugar do qual outro objeto aparece.

Na série de obras expostas na mostra "History of History" (Japan Society, 2006-06), o fotógrafo japonês Hiroshi Sugimoto incluiu vários fósseis de trilobitas junto com fotografias de fósseis, que foram interpretadas como fósseis de outros fósseis. Aqui, a ideia de que a fotografia é uma espécie de fóssil acentua sua referencialidade, mas não no sentido de poder se confundir com o objeto fotografado, senão no sentido mesmo de um fóssil. Um fóssil de trilobita, por exemplo, que não é nem uma trilobita, mas tampouco uma imagem de uma trilobita. A fotografia está para o fóssil como o fóssil está para a trilobita e neste sentido salienta-se o limite da representação, pois a fotografia já não representa necessariamente o que fotografa nem as intenções por trás, mas, como o fóssil, é uma boa evidência da

¹⁰ BAZIN, André . "A ontologia da imagem fotográfica" in *O cinema. Ensaios*. Ed. Brasiliense: São Paulo, 1991. pp. 19-26.

existência da trilobita. Assim, a fotografia pode ser uma boa prova de que o evento aconteceu.¹¹

Neste ponto é necessário salientar que não procuro aqui sustentar o argumento numa referencialidade ontológica da fotografia há muito tempo disputada e enfaticamente questionada com o advento da fotografia digital. É claro que Andujar, com poucas exceções¹², trabalhou com a fotografia analógica, mas isso não afetaria a referencialidade de seu trabalho, caso qualquer tecnologia digital tivesse sido usada no momento da pós-edição das fotos. Ora, a aplicação destas tecnologias não altera em nada o traço referencial. O que interessa é o foco sobre aquilo que a fotografia traz enquanto possibilidade de experiência e não apenas o que ela é ontologicamente. A referencialidade não se reduz à questão da indexicalidade como garantia da verdade, o que interessa hoje – e o que se atualiza na fotografia de Andujar – é a importância da prática fotográfica, sua *performance* e capacidade de recriar a presença do encontro com o outro. Neste sentido, a promessa inicial de apontar três fases na fotografia de Andujar acabou destacando uma distinção entre uma referencialidade circunstancial e outra, genérica, pela maneira que envolve o espectador em sua interpretação das dimensões globais do caso Yanomami. Nesta transposição das imagens na terceira fase, a referencialidade, ao perder o contexto circunstancial, ganha universalidade e abre uma temporalidade que é, ao mesmo tempo, petrificada num passado fora de nosso alcance e sinistramente profética, apontando à catástrofe em curso.

Desta maneira, criando uma nova tensão temporal das imagens, a artista insiste na fotografia como objeto intencional e converte a cena natural numa cena intencional que agora é traço (apenas) de seu sentido representacional. Como alerta Walter Benn Michaels¹³, este tipo de fotografia não é exatamente a representação de seu referente senão de seu *fazer* fotográfico. Aqui a indexicalidade traz à tona a intencionalidade da fotógrafa e acaba frisando a dimensão intencional e performática de seu projeto de arte e de vida.

Karl Erik Schøllhammer: é professor associado e Diretor do Departamento de Letras da PUC-Rio. Pesquisador com bolsa de produtividade do CNPq é *Cientista do Nosso Estado* da Faperj. É autor, coautor e editor de vários livros, entre eles: *Linguagens da Violência* (2000), *Novas Epistemologias* (2000), *Literatura e Mídia* (2002), *Literatura e Cultura* (2003), *Literatura e Imagem* (2005), *Literatura e Memória* (2006), *Henrik Ibsen no Brasil* (2008), *Literatura e Crítica* (2009) e *Literatura e Realidade(s)* (2010), *Atrocity Exhibition* (2011), *Memórias do Presente* (2012), *Cenas Contemporâneas da Escrita* (2014) e *Literatura e Espaços Afetivos* (2014). De autoria integral os títulos mais recentes são *Além do visível - o olhar da literatura* (2007), *Ficção brasileira contemporânea* (2009, 2011) e *Cena do Crime* (2013).

¹¹ MICHAELS, Walter Benn. "Photography and Fossils", in Elkins, James *Photography Theory (The Art Seminar)*. Routledge: London. 2007

¹² Numa das recentes visitas aos Yanomami com Rodrigo Moura, realizou uma pequena série de fotos digitais expostas em Inhotim.

¹³ "Not exactly a representation of the referent but rather of the making of the photograph. You don't need a fossil to make a painting of a fossil; you do need one to make a photograph of it. That reminder of the indexicality of the photograph and of the irrelevance of the photographer's intentionality is here turned into an assertion of his intentionality. Just as the painter uses paint, the photographer uses the fossil. And with the referent redescribed as the medium, the causal stuff that gets in the way of seeing the photograph as a picture is here deployed to make it possible for the photograph to be a picture." MICHAELS, in James Elkins (Ed.) *Photography Theory (The Art Seminar)*. Routledge. New York/London. 2007, p. 450