

UMA YANOMAMI RADICAL: A GALERIA CLÁUDIA ANDUJAR EM INHOTIM

RITA LAGES RODRIGUES¹

ABSTRACT. *A radical Yanomami: Cláudia Andujar Gallery in Inhotim.* Cláudia Andujar Gallery, in Inhotim, was inaugurated in November of 2015. The purpose of this article is to make considerations about the space created to show the artist's photographs, pointing the history of them, especially the images related to the Yanomami Indians. To think about this double of the photographic image, as an index and as an object, is fundamental to use references in the field of photography, anthropology, art history, literature, and gender studies, and with this interdisciplinary reading we seek to understand this specific Andujar work.

Key words: *Claudia Andujar, art, photography, women studies, indigenous studies.*

REZUMAT. *O Yanomami radicală: Galeria Cláudia Andujar în Inhotim.* Galeria Cláudia Andujar în Inhotim a fost inaugurată în noiembrie 2015. În această lucrare ne propunem drept obiectiv să discutăm spațiul creat pentru a expune fotografiile artistei, să prezentăm istoria acestora, în special a imaginilor care îi înfățișează pe indienii Yanomami. Pentru a concepe dual imaginea fotografică, în calitate sa de indice și de obiect, este fundamentală folosirea referințelor din domenii precum fotografia, antropologia, istoria artei, literatura și studiile de gen, o lectură interdisciplinară fiind cea care prin care ne propunem să înțelegem această operă a Cláudiei Andujar.

Cuvinte cheie: *Claudia Andujar, artă, fotografie, studii feministe, studii indigene.*

¹ Historiadora, doutora e mestre em História pela Universidade Federal de Minas Gerais. É Professora Adjunta III do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Belas Artes da UFMG. Atualmente participa de grupos de pesquisa como o CCNM e lidera o Grupo de Pesquisa Estopim, Núcleo de estudos interdisciplinares do Patrimônio Cultural, junto com o pesquisador Luiz Henrique Assis Garcia. Tem experiência na área de História, com ênfase em História Contemporânea e História da Arte, especificamente séculos XIX e XX. Atua principalmente nos seguintes temas: Belo Horizonte, História da arquitetura e História da arte, História das cidades, Patrimônio Cultural, História das mulheres. E-mail: ritalagesrodrigues@gmail.com

O início

A escrita deste texto² nasceu do desejo de contar. Falar sobre sensações, sobre impacto, sobre afeto, sobre emoções e também sobre pesquisa, sobre a importância dos sentimentos para a pesquisa, no momento em que nos deparamos com um objeto que nos afeta.

Situada em um Instituto de Arte Contemporânea, no fim de uma das linhas, de um dos trajetos, a Galeria de Cláudia Andujar não é passagem, é destino, de lá, para se ver outras obras, só com o retorno. O objetivo deste texto é percorrer a galeria, mas não só isto. É entrecruzar as imagens com a produção autoral, é ler a produção da artista a partir do entrecruzamento de suas obras com a literatura sobre ela, sobre fotografia, sobre o fato de ela ser artista e mulher, através dos campos de estudos da fotografia, da antropologia, da história da arte, da literatura, dos estudos sobre gênero. O estudo de culturas, em especial o estudo antropológico, mas também o cultural, busca o olhar sobre o outro, a procura por outro olhar que se torna também o do pesquisador, promovendo a imersão em um outro mundo, em uma outra cultura, ciente de que aquilo que nos constitui ilumina este contato, que é, também, conflituoso.

Inicialmente como *Inhotim Centro de Arte Contemporânea*, o Instituto é inaugurado no ano de 2004, sendo aberto ao público em 2006. Localizado no município de Brumadinho, na Região Metropolitana de Belo Horizonte, capital do Estado de Minas Gerais, no Brasil, é um espaço que congrega as diversas artes visuais, o paisagismo e a arquitetura. É formado pelo acervo do colecionador Bernardo Paz, que no ano de 2008 escreve o prefácio do primeiro livro sobre a coleção³, *Através: Inhotim Centro de Arte Contemporânea*. Desde então, a coleção ampliou-se, o nome modificou-se para *Instituto Inhotim* e tornou-se uma organização para a sociedade civil de interesse público. É fundamental percebermos o Instituto Inhotim como um local que congrega uma coleção, caracterizando-se como um espaço museal, e que possibilita a alguns artistas desenvolverem seus trabalhos em galerias e pavilhões, em espaços permanentes e temporários. A título de exemplo da variedade de manifestações de arte contemporânea, cito alguns dos artistas cujas obras se encontram no Instituto: Adriana Varejão, Amilcar de Castro, Artur Barrio, Cíntia Marcelle, Chris Burden, Cildo Meireles, Damian Ortega, Dan Graham, Doris Salcedo, Edgard de Souza, Ernesto Neto, Hélio Oiticica, Iran do Espírito

² Agradeço aos discentes da UFMG Maria Tereza Dantas, bolsista de iniciação científica pela FAPEMIG/UFMG e Raylander Mártis, artista e curioso pelo mundo, que me auxiliaram no levantamento dos dados para a pesquisa sobre Mulheres Artistas no Brasil.

³ A coleção então possuía cerca de 90 obras (Pedrosa; Moura, 2008, p. 15).

Santo, Janet Cardiff, Lygia Clark, Lygia Pape, Miguel Rio Branco, Nuno Ramos, Olafur Eliasson, Rivane Neuenschwander, Roberto Burle Marx, Rosângela Rennó, Tunga, Valeska Soares, Vik Muniz, Waltércio Caldas, Zhang Huan, dentre tantos outros.

Em livro publicado no ano de 2016, os dados apresentados mostram que “no Inhotim estão representados 265 artistas dos quais 75 são brasileiros. A coleção do Inhotim apresenta 1300 obras.” (Werneck, 2016, p. 32.)

O olhar inicial para a pesquisa, cuja parte aqui se apresenta, voltava-se para a presença das mulheres na coleção de Inhotim. Em uma rápida busca na página do Instituto, no mês de maio de 2017, procurou-se fazer uma estatística sobre a relação entre obras de autoria de homens e obras de autoria de mulheres, chegando-se a um número surpreendente, da relação entre estas obras: das 37 obras e galerias permanentes listadas no site de Inhotim, 9 são de artistas mulheres, sendo 5 de brasileiras. Das 266 obras listadas na coleção de Inhotim, 65 são de mulheres, contemplando 26 nomes de artistas mulheres, destas, 12 são brasileiras somando 27 obras. Para um centro de arte contemporânea, mesmo com toda a abertura possibilitada pelas novas manifestações a partir da segunda metade do século XX, a diferença entre a presença de artistas mulheres para a presença de artistas homens é de um para quatro. A prevalência de obras de autoria masculina é avassaladora. Esta estatística é um indício da desigualdade ainda existente na distribuição da produção feminina em relação à masculina, devido a diversos fatores, em especial, ao papel social da mulher ainda hoje na sociedade. Isso demonstra também, o tanto que ainda resta a fazer, mesmo após os movimentos feministas do início do século XX, dos anos 1960, da entrada dos estudos feministas nas universidades, movimento que se intensifica nos anos 1970, ao coletivo de artistas Guerrilla Girls, criado em 1985 e ativo até os dias de hoje, que denuncia a desigualdade histórica presente no campo artístico relacionada à participação feminina.

A mulher-artista e os estudos de gênero

Em uma profissão como esta, é tanto uma vantagem quanto uma desvantagem ser mulher... De tempos em tempos, eu tenho sido capaz de tirar fotografias onde meus colegas homens falharam... Não são muitas mulheres que trabalham como repórteres fotográficas, uma profissão que requer plena saúde, paciência e curiosidade, assim como uma abertura, habilidade e coragem em situações completamente inesperadas: todas qualidades que uma mulher possui.⁴

⁴ Gisele Freund, 1977. (Friedwald, 2014, p. 04)

A primeira pergunta que se colocou no momento do início dos meus estudos da participação feminina nas artes, ainda no final dos anos 1990, foi a de quais as mulheres artistas presentes nas narrativas canônicas da História da Arte. Eram tão poucas, que foi necessária a busca por bibliografias específicas sobre mulheres artistas. Os estudos de gênero, realizados nas universidades americanas a partir dos anos 1970 foram fundamentais para a ampliação da percepção do silêncio sobre a participação feminina na História da Arte. Assim, quando nos anos 1980 se apresenta o coletivo *Guerrilla Girls* em Nova York, devemos compreender seu surgimento a partir das discussões sobre mulheres e arte presentes tanto no meio artístico desde os anos 1960, quanto, também, a entrada desta temática na academia. No entanto, para além desta participação ativista com relação aos direitos das mulheres, devemos também nos deter na análise da produção e participação feminina no campo artístico das artistas que, apesar do habitus existente acerca do papel feminino na sociedade e nas artes, ao longo do tempo foram capazes de quebrar as barreiras existentes relativas ao gênero.

Um dos pontos centrais para a compreensão da participação feminina a partir do século XIX, encontra-se na ideia de autonomia do campo artístico. No entanto, é necessário contrapor a isto o caráter etnográfico da produção da artista que nos propomos a estudar neste artigo, que a afasta desta falta de domínio do capital cultural que tratamos a seguir. No entanto, a ideia de dominação masculina, em sociedades patriarcais, pontuada por Pierre Bourdieu, fornece-nos a chave para a compreensão do lugar da mulher, do feminino, em tais sociedades. No caso do campo artístico tal qual estudado por Bourdieu na sociedade ocidental, a ausência de domínio do código artístico por parte do público não especializado é antes causado pela falta de acesso ao capital cultural – conceito fundado por Bourdieu – do que pela recusa consciente do código existente no meio artístico. São os agentes desse meio que vão estabelecendo as normas a seguir, os padrões a serem obedecidos, a partir de uma auto-referencialização em aspectos intrínsecos ao meio. Nesse sentido, os artistas plásticos constituem um grupo específico que se pauta por relações sociais de um meio em que há uma circularidade entre seus agentes internos: os artistas, os críticos, os colecionadores, os *marchands* e os historiadores da arte. A partir da análise empreendida por Bourdieu, pode-se concluir que as mulheres virão a se inserir nesse meio a partir do momento em que tomam para si as diversas profissões aí existentes. Principalmente quando passam a partilhar do código específico existente nesse campo da vida e passam, também, a representar seus mundos a partir desse código. Outro conceito que tem auxiliado a compreensão desta entrada das mulheres no

meio artístico⁵ é o da “lógica de suplemento” de Derrida. Assim, em que medida a artista assumiria os códigos existentes no campo artístico, mas ao mesmo tempo os transformaria, sendo, como artista-mulher, simultaneamente, adição e substituição? Pela lógica do suplemento de Derrida, o suplemento vem a ser uma indefinição, ele é tanto uma adição como uma substituição. As indefinições são significados contraditórios, impossíveis de serem classificados separadamente. Com fundamento nessa teoria pode-se afirmar que as mulheres apareceriam como personagens que se inserem no meio artístico trazendo novos códigos, complementando e substituindo os códigos existentes anteriormente. As mulheres-artistas viriam aí se inserir de maneira a aceitar e/ou a colocar em xeque os modos de ver existentes, seja pela presença de um novo agente, que em si já traz o tensionamento, seja por trazer novas questões e novos olhares sobre a arte.⁶

Para falar da obra de Claudia Andujar, a chave para o discurso que se apresenta não se encontra na ideia de uma linguagem feminina. Mesmo porque, em nenhum momento, a fotógrafa se apresenta desta forma. Mas a escolha pela galeria e pela abordagem de uma galeria específica de Inhotim, foi pautada pela escolha necessária da obra de uma mulher, dentre tantas obras existentes.

A vida de Andujar multiplica-se em muitas possibilidades: daí a dificuldade em escrever uma breve biografia. No entanto, a seleção de sua galeria para a escrita de um artigo para esta revista específica, tem a ver com um fato fundamental, a vida da artista é marcada profundamente pela sua presença na Transilvânia.

Apresentando a artista: Cláudia Andujar

Aos treze anos tive o primeiro encontro com os “marcados para morrer”. Foi na Transilvânia, Hungria, no fim da Segunda Guerra. Meu pai, meus parentes paternos, meus amigos de escola, todos com a estrela de Davi, visível, amarela, costurada na roupa, na altura do peito, para identificá-los como “marcados”, para agredi-los, incomodá-los e, posteriormente, deportá-los aos campos de extermínio. Sentia-se no ar que algo terrível estava para acontecer. Em meio a esse clima de perplexidade, Gyuri me convidou para um passeio no parque. Foi uma confissão de amor. Só assim posso nomear seu desejo de andarmos juntos. (Andujar, 2009)

⁵ Utilizo aqui a palavra meio artístico, para não ficar presa a uma definição rígida do conceito de campo a partir de Bourdieu.

⁶ Estas reflexões nortearam a pesquisa para a minha dissertação de mestrado sobre a artista Jeanne Louise Milde.

É através da imagem do outro que cheguei a me conhecer e a entender o amor que nutro pela vida; a angústia de poder penetrar e captar o ser no seu íntimo; uma imagem que acaba por se refletir em mim. (Cláudia Andujar. Magalhães, Peregrino, 2004, p. 5)

Da Suíça a Oradea, a Nova Iorque, ao Brasil, aos Yanomamis, a Minas Gerais, a Inhotim. Claudia Andujar nasceu na Suíça no ano de 1931. De família de origem judaica por parte de pai, muda-se para a Transilvânia onde vive até os 13 anos, durante a Segunda Guerra Mundial. É sobre sua experiência marcante que nos apresenta o relato acima que a seguirá por toda a sua vida. A marca da Estrela de Davi, a marca do amor. Sua mãe era uma suíça protestante, seu pai um judeu húngaro que foi, junto com sua família por parte paterna, levado para um campo de concentração. Ela consegue fugir com a mãe para a Suíça e no final dos anos 1940 muda-se para Nova York, onde aproxima-se da arte. Em 1955 aporta no Brasil para encontrar-se com a mãe. Nos anos 1950 trava contato com Darcy Ribeiro, antropólogo brasileiro, com quem desenvolve um trabalho fotográfico sobre os índios Karajás, que sai publicado pela revista *Life*. Ainda vai conviver com outros agrupamentos indígenas: “Depois disso eu também visitei os Bororo e os Xikrin Kayapó, antes de chegar nos Yanomami.”⁷ De 1966 a 1971 trabalha na revista *Realidade*, quando tem, então, os primeiros contatos com os Yanomami. Vai ser de 1972 a 1977 que a artista convive cotidianamente com a comunidade e estabelece uma relação que vai perdurar por toda a vida. O trabalho da artista junto aos Yanomamis frutificou para ambos os lados. Ela ganhou reconhecimento profissional pelas séries fotográficas e eles ganharam uma aliada que, nas instâncias do poder no Brasil, empreendeu uma luta em prol da sobrevivência do povo.

Claudia Andujar e os Ianomami: a galeria em Inhotim, entrecruzamentos entre arte e etnografia

A organização da Galeria, a arquitetura, a seleção cuidadosa do acervo, a presença da artista são elementos que se apresentam à primeira vista neste trabalho meticuloso de curadoria. Logo ao chegar, a primeira placa que anuncia a Galeria, é um pequeno marco escrito G23 Galeria Claudia Andujar. O segundo registro refere-se ao patrocínio do Banco Santander, “A construção desta Galeria se deu pelo patrocínio do Banco Santander.”, inscrição presente em um totem de aproximadamente 1 metro de altura. Andando um pouco à

⁷ Entrevista com a artista presente na página: <http://povosindigenas.com/claudia-andujar/> (último acesso 15/10/2017).

frente, uma entrada de tijolos à vista, misturados à presença das plantas, um corredor coberto de vigas de madeira, trazendo materiais que remetem à própria natureza ou aos primeiros trabalhos do homem a partir de matérias naturais. Neste corredor, deparamo-nos com a apresentação geral do espaço:

A Galeria Cláudia Andujar reúne um acervo de mais de 500 fotografias selecionadas no arquivo da artista e conta a história de seu longo envolvimento com a Amazônia e com o povo indígena Yanomami, habitantes dos estados de Roraima e Amazonas, no Brasil e na Venezuela. Divididos por blocos, numa galeria permanente projetada para este fim, três temas organizam a exposição das imagens. Em “A Terra”, estão reunidas fotografias de paisagens feitas em diferentes porções do território amazônico; em “O Homem”, a vida tradicional dos Yanomami é registrada, com ênfase nos rituais xamânicos, no cotidiano da casa e da floresta e num conjunto de retratos; e em “O Conflito”, vemos diversas frentes de contato dos Yanomami com os brancos, processo que levou ao engajamento da artista na luta pelos direitos dos povos indígenas. O trabalho único de Andujar conjuga a fotografia autoral com o aprendizado da cultura indígena e o ativismo humanitário e político. A seleção das imagens é resultado de um processo de pesquisa e curadoria entre a instituição e a artista que durou cinco anos. Grande parte das imagens apresentadas é inédita e foi selecionada, organizada e impressa pela primeira vez para a exposição inaugural da Galeria.

Na Galeria encontram-se expostas algumas séries de fotografias da artista: Casa, Catrimani, Contatos, Flora, Floresta, Grafiteagem, Lavrado, Marcados, Maturacá, Reahu, Retratos, Rio Negro, Cachoeira Santo Antônio, Vitória Régia, Igapó, Metais, LTDA, Toototobi, constituídas ao todo de 422 fotografias tiradas de 1970 a 2010.

No que diz respeito à discussão sobre fotografia como arte, é essencial a contribuição do trabalho de Carolina Soares acerca da obra de Andujar; concordamos aqui com a sua linha de pensamento:

“após uma abordagem mais detida do trabalho de Andujar, por exemplo, notou-se como a leitura para entendê-lo como arte é redutora ao dar conta de apenas alguns aspectos formais da produção, minimizando os problemas postos pelo contexto do qual faz parte.” (Soares, 2011, p. 13).

A percepção mais ampla do trabalho da fotógrafa, que não se pretende somente artístico, problematiza o lugar em que a sua obra hoje se encontra,

um Instituto de Arte Contemporânea. No entanto, a própria definição da forma como as fotografias foram colocadas neste espaço pela artista e pela curadoria de Inhotim, faz com que este lugar das fotografias, para além da arte – algo que hoje se encontra presente também nas discussões do que se apresenta como arte contemporânea –, seja colocado como questão na presença da própria galeria em Inhotim.

A tensão entre a imagem como portadora deste carácter etnográfico e como arte, não é facilmente resolvida pela constatação de que não se trata somente de obras de arte:

“(...) Andujar problematiza, no âmbito da imagem fotográfica, conteúdos sociais sedimentados por uma construção formal, irreduzíveis à mera denúncia ou informação.” (Soares, 2011, p. 13).

O primeiro espaço temático visitado⁸, após a entrada em um pátio aberto, em que as paredes de tijolo à vista remetem, também, às ruínas das Missões Jesuíticas, expõe a visão da fotógrafa acerca da vida dos Yanomami em seu contato inicial.

Já dentro do primeiro espaço, é este o texto que se apresenta, em meio a dezenas de imagens estonteantes do grupo Yanomami intitulado *Retratos* – a construção da intimidade:

Assim como todas as fotografias nesta galeria, os *Retratos* foram feitos na região do rio Catrimani (Wakata-ú) onde, em diferentes aldeias, Cláudia Andujar passou suas mais longas temporadas vivendo com os Yanomami. Um dos resultados desta imersão foi o aprofundamento da prática retratística um dos principais aspectos de toda a sua obra. Para falar num método, é preciso entender que a longa permanência entre os Yanomami é a condição *sine qua non* do trabalho. Neste sentido, desfaz-se a separação rígida entre fotos posadas e instantâneos, já que o que a artista buscava era uma forma de comunicação em que sua presença fosse incorporada pelo outro. Assim, há desde retratos feitos durante o transe xamânico até um conjunto de ações que o fotografado desempenha para a câmara. A busca é por aquilo que é pessoal em cada retratado, incluindo rosto e corpo, mas também personalidade na construção do indivíduo. Relembrando hoje o momento de feitura desses retratos, Andujar diz: “Essencialmente eu procurava penetrar e entender o pensamento da pessoa. E eu consegui encontrar o que procurava. O olhar, sem dúvida é importante para mim. Ele é uma forma de se comunicar com o outro, mas pode ser também um gesto o

⁸ Isto vai depender do caminho seguido pelo expectador.

que leva a este momento em se sente que está em comunicação íntima com as pessoas. Uma ideia de beleza também me interessava – acho os Yanomami muito bonitos. Tivemos um calor humano entre nós. Mas isso levou tempo. E quando falo de tempo estou me referindo a anos.”

A relação da fotógrafa com os Yanomami perdura após quase 50 anos, em uma relação de respeito à cultura do outro. Em outro espaço, o texto se apresenta como “Yanomami – o ser humano”:

Em 1971, Claudia Andujar deixa a carreira no fotojornalismo para se dedicar a um projeto autoral de grande escala. Ela inicia a elaboração de um longo ensaio sobre os Yanomami que dura até 1977, com sua expulsão da área indígena e enquadramento na Lei de Segurança Nacional. Para a artista, tratava-se de fazer um registro para a posteridade de uma população de contato recente, colocada em risco por planos acelerados de penetração do território Amazônico por parte do governo militar. Yanomami é um etnônimo (nome dado a um povo) adotado por antropólogos que quer dizer ser humano em oposição a *napëpë*, que quer dizer estrangeiros. O aprendizado da cultura indígena é fundamental no trabalho de Andujar. Nesta grande sala vemos imagens da vida na casa comunitária (*shabono*) e na terra-floresta (*urihi*) e muitas delas registram o *reahu*, uma grande cerimônia que envolve várias comunidades, rituais fúnebres, preparo cerimonial de alimentos, ingestão do alucinógeno *yakoana*, danças, abraços, transe. As fotografias buscam transmitir esse aprendizado por meio do uso da luz, que simboliza o mundo dos espíritos (*xapiripë*) evocados pelos xamãs. A instalação dessas obras, numa grande galeria com iluminação natural, foi pensada como um diário de campo dessa imersão da artista. Como diz Andujar: “Meu trabalho ainda não encontrou sua forma definitiva, que na verdade creio que não existe. Como os mitos, ele se adapta, incorpora novas imagens e toma novas formas”.

Cláudia Andujar é uma fotógrafa entre culturas. O marco estabelecido pela curadoria da exposição é 1971, o ano do início de seu trabalho autoral, mas Andujar continua, também, o seu trabalho documental dos indígenas. Das séries mais impactantes da artista, aquela presente nos espaços intitulados pela curadoria como “Contatos”, afinal, o que é a série contatos? É fundamental frisar que no período deste contato inicial com os indígenas, o Brasil passava por uma ditadura militar iniciada em 1964 e que perdura até o ano de 1985, um momento marcado pelo autoritarismo e por um desenvolvimentismo que buscava a integração nacional. Dentro desta perspectiva integracionista, foram cometidas atrocidades em relação aos povos indígenas.

Os anos de trabalho de Andujar entre os Yanomami coincidem com a aceleração do contato que levou epidemias, violência e destruição a essa região da Amazônia, deixando um rastro de centenas de mortos. Um dos primeiros contatos foi a malograda construção da rodovia BR-210, conhecida como Perimetral Norte, parte do Projeto de Integração nacional da ditadura militar. Nesta sala vemos imagens que revelam o choque entre os indígenas e os trabalhadores da estrada. Outro pico de devastação foi a corrida do ouro iniciada nos anos 1980, levando milhares de garimpeiros clandestinos à área indígena. Na capital de Roraima, Boa Vista, Andujar fotografou placas de comércios de receptação de ouro, criando uma espécie de escrita do contato que oscila entre a denúncia e a documentação da visualidade amazônica. Outras imagens registram a presença militar na região do Surucucus e uma missão religiosa na região do Paapiú. Em Grafitação, a artista mostra o início da alfabetização dos indígenas como parte do trabalho da CCPY.⁹ Segundo dados da Secretaria de Saúde Indígena, a população Yanomami no Brasil era de cerca de 20 mil pessoas (de 35.000 se juntarmos a Venezuela) em 2011, ocupando uma área de quase 100 mil quilômetros quadrados. Demarcada e reconhecida como Terra Indígena Yanomami e Ye'kuana desde 1992, essa área continua sofrendo constantemente com o garimpo ilegal, além de outras ameaças como projetos de colonização e atividades de mineração e extrativismo.

As imagens mudam de cor e os temas retratados passam a ser feitos com uma perspectiva de denúncia, a maternidade que antes era celebrada em fotos, com mães amamentando os filhos, na fotografia da menina-adolescente, com um corpo ainda por formar-se, inapto para a gravidez, choca o espectador. As crianças penduradas nos caminhões, levam a pensar na prostituição infantil, ainda tão presente nas cidades atravessadas por rodovias. O corpo que antes possuía uma conotação, passa, a partir do contato, a se esconder em restos dos panos da sociedade civilizada, o pudor ocidental opõe-se à liberdade corpórea da cultura Yanomami.

O espaço seguinte é especialmente tocante, intitulada “Marcados Para”, faz com que a memória da artista se volte para as marcas anteriores dos conflitos que já vivenciara na adolescência, em relação à marca a qual os judeus eram sujeitados. No entanto, aqui, a marca aparece como elemento de salvação possível. Interessante a solução curatorial apresentada: através da fala da artista acerca do propósito de salvar os Yanomami pela marca de identificação, para futuros trabalhos relacionados à saúde e sobrevivência do

⁹ CCPY: Comissão Pró Yanomami, é uma ONG brasileira sem fins lucrativos dedicada à defesa dos direitos territoriais, culturais e civis dos Yanomami, criada em 1978. Seu primeiro objetivo foi lutar pela demarcação da Terra Indígena Yanomami, o que aconteceu no ano de 1992.

grupo, o salto para o futuro, a última série da artista, 30 anos depois, retratando uma assembleia da comunidade.

Entre 1981 e 1983, Claudia Andujar produziu uma série de retratos feitos em circunstâncias muito diferentes daqueles dos anos 1970. Como parte do trabalho da CCPY, ela criou um grupo com a participação de médicos da Escola Paulista de Medicina, que percorreu quase a totalidade do território Yanomami com o objetivo de entender a situação de saúde daquelas populações. Andujar tinha como tarefa a coletar informações, identificar e retratar cada um dos pacientes atendidos. Como os Yanomami não tem por cultura o uso de nomes próprios, usava a técnica de lhes identificar “marcando-os” com números. Os dados levantados serviram de base para o Relatório Yanomami (1982), documento fundamental para a demarcação da Terra Indígena. Muitos anos depois, Andujar resolveu editar essas imagens como uma vasta série de retratos, agrupados por regiões. Para ela, este trabalho, talvez sua mais importante série em torno dos conflitos causados pelo contato, se relaciona diretamente com sua biografia e a experiência com os estigmas racistas que viveu durante a perseguição dos nazistas a seus familiares na Transilvânia. “Os judeus eram marcados com a estrela de Davi para morrer. Eu estava marcando os Yanomami para que eles sobrevivessem”, conta Andujar. Nesta sala, os Marcados estão expostos ao lado de imagens inéditas e comissionadas por Inhotim, feitas na comunidade do Tootoboi, durante uma assembleia organizada pela Hutukara, a mais recente obra de Andujar com os Yanomami.

Além das fotografias, a Galeria contém, também, desenhos dos indígenas. Esta parte, a princípio, remete-nos ao fazer e à representação dos próprios indígenas, de seu cotidiano e também de seus mitos. Além do desenho, não há como deixarmos de pensar que a própria artista introduz novos elementos na cultura a partir do contato: o uso de papel e pinceis atômicos. A presença destes novos materiais para representação do universo dos indígenas aponta para uma diferença fundamental em relação às marcas deixadas: uma, a da construção de uma ponte entre as culturas, de um respeito pela cultura e pelo universo simbólico, outra, a da destruição de um modo de vida.

Vejamos o texto da curadoria, “Desenhando na floresta, rastros de sonhos”:

Durante suas estadas na área Yanomami nos anos 1970, Andujar introduziu papel e pinceis atômicos para que os indígenas desenhassem. Para a artista, tratava-se de sugerir o espaço codificado do retângulo como nova superfície para a visualidade da pintura

corporal e das visões xamânicas. Ao pedir que eles desenhassem, Andujar também ampliava seu conhecimento da mitologia. Os desenhos eram narrados por seus autores e transcrito por Carlo Zacchini, gerando o que os dois pesquisadores reuniram no livro *Mitopoemas Yãnomam* (1978). Nesta sala estão reunidos exemplos desta produção de quatro artistas: Taniki, Poraco, Vital e Orlando. São trabalhos muito diferentes entre si, que relatam aspectos diversos da vida dos yanomami: desde uma grande série que acompanha um rito funerário (Taniki) até a descrição de mitos e elementos da cultura material (Orlando) passando pela representação de corpos (Poraco) e pela exteriorização dos Hekurapë ou espíritos (Vital). A exibição desses desenhos num museu de arte contemporânea sempre levanta a suspeita sobre os limites desses mesmos museus em absorver e interpretar esse material que se arrisca a ser “lido” ou apreciado por uma chave exclusivamente formal – as tentadoras associações com a arte abstrata ocidental, por exemplo. Mas não se pode evitar que essas vias sejam de mão dupla. A indigenização dos circuitos e dos discursos das artes está no horizonte imediato desta curadoria, ampliando o diálogo entre os campos indígenas e não indígenas.

Além dos espaços com fotografias dos Yanomami ou com traços dos próprios artistas Yanomami, existe um espaço dedicado à Amazônia. Nesta parte, há um texto com a biografia da artista e outro dizendo “A Terra e a Água”. São dezenas de fotografias com cenas da flora amazônica e dos rios. Além destas fotografias, tiradas de vários ângulos, lá encontram-se também as publicações bibliográficas da autora, catálogos e livros com fotos de sua autoria.

Por fim, sobre a Galeria, é importante dizer que a seleção das obras lá expostas deu-se em conjunto da curadoria de Rodrigo Moura com a artista, além de a artista demonstrar um comprometimento público relativo à posse e divulgação das imagens: elas ficarão sob a guarda do Instituto Inhotim enquanto este mantiver suas portas abertas ao público.

Considerações finais

Este texto propôs-se apresentar a Galeria Cláudia Andujar em Inhotim, refletindo sobre questões relacionadas ao gênero, à ideia do outro, à presença da fotografia como arte e como registro documental, tema caro ao campo da História Social da Arte.

A presença de sua obra em um espaço como Inhotim já marca o ponto de partida: a ideia de sua obra como arte. A presença de elementos característicos de obras de arte, pertencentes à tradição ocidental, como o

jogo de luz e sombra, associados a uma representação do espiritual, a presença de poses que remetem ao clássico, como a Vênus, demonstram como a fotógrafa dialoga com as imagens ocidentais, colocando novas temáticas, relacionadas aos índio Yanomami, mas sem deixar de lado a documentação de uma cultura que poderia ser considerada a princípio exótica, mas com a qual Andujar se identifica completamente. O olhar empático ao outro, posiciona-nos frente a uma obra que, assim como a cultura indígena, prima pela integralidade de sua existência, ela é o todo, em cada uma de suas partes.

A obra de Cláudia Andujar permite uma aproximação com a literatura, em especial um texto de Mario Vargas Llosa, com o título de “O Falador”, com um trecho com o qual encerro minha escrita:

Porque falar como fala um falador é haver chegado a sentir e viver o mais íntimo dessa cultura, haver calado em suas entranhas, chegado ao tutano de sua história e sua mitologia, somatizado seus tabus, imagens, apetites e terrores ancestrais. É ser, da maneira mais essencial possível, um machiguenga radical... (Vargas Llosa, 1988, p. 213)

Andujar torna-se um Yanomami radical por meio de suas fotografias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andujar, C. (2009). *Marcados*: Claudia Andujar. São Paulo: Cosac Naify.
- Bourdieu, P. (1999). *A Dominação Masculina*. Trad. M. H. Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Bourdieu, P. (1996). *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. M. L. Machado. São Paulo: Companhia da Letras.
- Chadwick, W. (1990). *Women, art and society*. Londres: Thames and Hudson.
- Friedwald, B. (2014). *Women Photographers. From Julia Margaret Cameron to Cindy Sherman*. Munich, London, New York: Prestel.
- Hollanda, H. Buarque de. (1992). *Pós-Modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Leite, M. (2015). “Realidade absorvida. A fotografia empírica de Cláudia Andujar”. In S. de Jesus, (Org). *Anais do VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual: arquivos, memórias, afetos*. Goiânia, GO: UFG/ Núcleo Editorial FAV.
- Magalhães, Â. & Peregrino, N. (2004). *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*. Rio de Janeiro: Funarte.
- Pedrosa, A. & Moura, R. (org.). (2008). *Através: Inhotim Centro de Arte Contemporânea*. Brumadinho, MG: Instituto Cultural Inhotim.
- Rodrigues, R. L. (2003). *Entre Bruxelas e Belo Horizonte: itinerários da escultora Jeanne Louise Milde*. Belo Horizonte: Editora C/ Arte.

- Scott, J. (1992). "História das Mulheres". In Burke, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. M. Lopes. São Paulo: UNESP.
- Soares, C. Coelho. (2011). *Uma bricolagem virtual infinita. A representação indígena no trabalho de Cláudia Andujar (1960/70)*. Tese de doutorado. São Paulo: Escola de Cinema e Artes, Universidade de São Paulo.
- Vargas Llosa, M. (1988). *O Falador*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- Werneck, H. (2016). *Inhotim: um estado de espírito*. Brumadinho: Instituto Inhotim.
- Volz, J. et al (org.). (2016). *Artenatureza: Inhotim espaço tempo*. Brumadinho: Instituto Inhotim.

Sitografia

<http://www.inhotim.org.br> (última consulta 15/10/2017)

<http://povosindigenas.com/claudia-andujar/> (última consulta 15/10/2017)