

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Rayane Lacerda Vieira da Silva

UMA DINÂMICA DE OLHARES:

As narrativas do feminino e do masculino nas fotografias de Cláudia Andujar

Porto Alegre

2021

Rayane Lacerda Vieira da Silva

UMA DINÂMICA DE OLHARES:

As narrativas do feminino e do masculino nas fotografias de Cláudia Andujar

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientadora:

Prof.^a Dr.^a Ana Taís Martins Portanova Barros

Linha de pesquisa: Culturas, Política e Significação

Porto Alegre

2021

CIP - Catalogação na Publicação

da Silva, Rayane Lacerda Vieira
Uma dinâmica de olhares: As narrativas do feminino
e do masculino nas fotografias de Cláudia Andujar /
Rayane Lacerda Vieira da Silva. -- 2021.
188 f.
Orientadora: Ana Taís Martins Portanova Barros.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e
Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação
e Informação, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Cláudia Andujar. 2. Feminino. 3. Mitocrítica. 4.
Imaginário. 5. Fotografia de natureza. I. Barros, Ana
Taís Martins Portanova, orient. II. Título.

Rayane Lacerda Vieira da Silva

UMA DINÂMICA DE OLHARES:

As narrativas do feminino e do masculino nas fotografias de Cláudia Andujar

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Ana Taís Martins Portanova Barros – PPGCOM/UFRGS
Presidente/Orientadora

Prof.^a Dr.^a Ana Luiza Carvalho da Rocha – PPGAS/UFRGS
Examinadora

Prof.^a Dr.^a Malena Segura Contrera – PPGCOM/UNIP
Examinadora

Prof. Dr. José Afonso da Silva Júnior – PPGCOM/UFPE
Examinador

Prof. Dr. Bruno Bueno Pinto Leites – PPGCOM/UFRGS
Suplente

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora, Ana, primeiramente agradeço a acolhida. Construir um percurso sincero e profundo como esse foi além de qualquer expectativa. Obrigada por me confiar a revelação de caminhos ousados e travessias arrebatadoras.

Agradeço ao PPGCOM/UFRGS, especialmente ao Grupo de Pesquisa Imaginalis. Jamais pensei viver o melhor dos dois mundos: um espaço de debates teóricos e conversas criativas, de pesquisas científicas e acolhidas pessoais, de realidade e sonho.

Aos colegas e amigos, Anelise, Bibiana, Cadré, Chico, Iago e Nátali, agradeço por se fazerem presentes nessa batalha diária que é a pesquisa brasileira. Dizem que o percurso acadêmico é solitário, mas com vocês nunca me senti só.

Do mesmo modo, agradeço a Associação de Pesquisas e Práticas em Humanidades (APPH), com destaque especial ao Grupo de Pesquisa Pensamento por Imagem (GPPImg), espaços responsáveis por costurar diferentes perspectivas, movimentando os diálogos.

A minha família, agradeço minha mãe, Rosane, e minha avó, Ely, figuras femininas centrais nos caminhos pessoal e profissional que trilhei. Sou grata por conhecer o equilíbrio entre amar e lutar, valores que me foram ensinados com tamanha sensibilidade.

Agradeço ao meu companheiro, Andrei, pela escuta sempre atenta e delicada. Obrigada por embarcar nas minhas descobertas e compartilhar um espaço afetivo de entrega e crescimento. Eu não poderia escolher pessoa mais fascinante para dividir a vida.

Estendo, ainda, meus agradecimentos aos meus sogros. Ao Luiz, por acompanhar de perto a minha trajetória, já na graduação, sempre incentivando e dialogando sobre os diferentes campos do conhecimento, desde a matemática e a física até as artes, a literatura e a comunicação. A Mara, pelas incontáveis conversas sobre a situação da pesquisa no Brasil, sempre me lembrando do valor democrático de uma universidade pública e diversa.

Com o coração aberto e sensivelmente tocado, agradeço aos músicos que me acompanharam durante as travessias à experiência profunda. Muitos fizeram parte dessa trajetória, como Milton Nascimento, Tom Jobim e Gilberto Gil. A eles e a tantos outros, agradeço por manterem a esperança e a alegria sempre vivas, colorindo os caminhos percorridos.

“Se eu tivesse mais alma para dar, eu daria. Isso para mim é viver.”¹

¹ Trecho da música Linha do Equador, cantada por Djavan em 1992.

As coisas em geral não são tão fáceis de apreender e dizer como normalmente nos querem levar a acreditar; a maioria dos acontecimentos é indizível, realiza-se em um espaço que nunca uma palavra penetrou [...].

Por isso, prezado senhor, eu não saberia dar nenhum conselho senão este: voltar-se para si mesmo e sondar as profundezas de onde vem a sua vida [...].

Rainer Maria Rilke. **Cartas a um jovem poeta.**
Porto Alegre: L&M, 2011, p. 23 e 27.

RESUMO

Esta dissertação se propõe discutir as relações entre os olhares feminino e masculino no trabalho de Cláudia Andujar junto aos Yanomami, tomando como ponto de partida o contexto comunicacional da fotografia. Filiando-se a Teoria Geral do Imaginário, busca, como objetivo principal, traçar as possibilidades de um acordo dinâmico de tais olhares, o qual permite refletir sobre a complexidade da relação entre humano e natureza. Para tanto, debruça-se sobre o catálogo *A Luta Yanomami*, contorno empírico que apresenta textos e fotografias da trajetória profissional e pessoal da artista, lendo-o pelos métodos da leitura flutuante e da mitocrítica. Nesse sentido, como segundo objetivo, a presente dissertação pretende investigar as narrativas do feminino e do masculino, compreendendo-os como roupagens arquetípicas que participam do processo humano de simbolização, de modo que este, por sua vez, sugere a presença de um imaginário antropológico, latente na cultura. A partir desse estudo, concluiu-se que o trabalho de Cláudia Andujar é construído desde a lógica dramática do imaginário, enraizado nos sentidos da *coincidentia oppositorum* que desdobram as imagens do equilíbrio, do ciclo e do terceiro incluído. Por esse motivo, as fotografias estudadas apontam uma abertura à alteridade e à comunicação profunda, tendo a escuta atenta como uma terceira via frente ao voyeurismo e ao embate entre diferentes perspectivas.

Palavras-chave: Cláudia Andujar. Feminino. Mitocrítica. Imaginário. Fotografia de natureza.

ABSTRACT

This dissertation aims to discuss the relationship between female and male perspectives in Cláudia Andujar's work with the Yanomami, taking as a starting point the communicational context of photography. Joining the General Theory of the Imaginary, it seeks, as its main objective, to trace the possibilities of a dynamic agreement of such views, which allows us to reflect on the complexity of the relationship between human and nature. To do so, it focuses on the catalog *A Luta Yanomami*, an empirical outline that presents texts and photographs of the artist's professional and personal trajectory, reading it through the methods of fluent reading and myth-criticism. In this sense, as a second objective, this dissertation intends to investigate the feminine and masculine narratives, understanding them as archetypal clothes that participate in the human process of symbolization, so that this, in turn, suggests the presence of an anthropological imaginary, latent in culture. From this study, it was concluded that Cláudia Andujar's work is built from the dramatic logic of the imaginary, rooted in the meanings of *coincidentia oppositorum* that unfold the images of balance, cycle and the included third. For this reason, the photographs studied point an openness to otherness and deep communication, with attentive listening as a third way in the face of voyeurism and the clash between different perspectives.

Key-words: Cláudia Andujar. Feminine. Myth-criticism. Imaginary. Nature photography.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Catrimani, RR, 1972-1976	11
Figura 2: Maloca próxima à missão católica do rio Catrimani, RR, filme infravermelho, 1976.....	33
Figura 3: Garoto na água, filme de alto-contraste, 1974.....	36
Figura 4: Sem título.....	61
Figura 5: Catrimani, RR, 1972-1976	70
Figura 6: Pakitai com colar de miçanga, penugem de gavião nos cabelos e braçadeira de penas de mutum, Hwaia U, afluente do rio Lobo de Almada, afluente do rio Catrimani, RR, 1976.....	81
Figura 7: Mãe e filho, Roraima, 1976.....	83
Figura 8: Astor Xaxapani thëri pintado com carvão, Roraima, 1974	84
Figura 9: Garoto na água, filme de alto-contraste, 1974.....	104
Figura 10: Antônio Korihana thëri sob o efeito do alucinógeno yãkoana, Catrimani, RR, 1972-1976	120
Figura 11: Transe, Catrimani, RR, 1974.....	143
Figura 12: Transe, Catrimani, RR, 1974.....	145
Figura 13: Rio Catrimani, RR, 1976.....	169

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
1.1 <i>Que feminino é esse?</i>	22
1.2 <i>O método de deixar a imagem falar</i>	27
2 HABITAR A CONCHA: UMA INICIAÇÃO AO IMAGINÁRIO	40
2.1 <i>O trajeto de sentido e as respostas aos medos primordiais</i>	40
2.2 <i>O feminino e o devaneio: notas sobre os arquétipos</i>	50
3 HABITAR A CONCHA: O ATO FOTOGRÁFICO COMO CONVITE À IMAGEM	64
3.1 <i>Um encontro com Cláudia Andujar</i>	64
3.2 <i>Esperar para registrar: o feminino acolhedor</i>	72
3.3 <i>O ato de comer a terra: o feminino amedrontador</i>	86
3.4 <i>Diante da fotografia de natureza</i>	93
4 SAIR DA CONCHA: O OLHAR YANOMAMI SOBRE A NATUREZA	106
4.1 <i>Os sonhos e o mundo dos xapiri</i>	106
4.2 <i>O xamã, o sacrifício e a comunicação</i>	112
5 SAIR DA CONCHA: A IMAGEM COMO CONVITE AO REGISTRO	123
5.1 <i>Registrar para conhecer: aspectos do masculino</i>	124
5.2 <i>Olhares cruzados: deslocamentos para a fotografia de natureza</i>	134
6 IMAGINAR A CASA: UM ÚLTIMO MERGULHO	148
6.1 <i>As inquietações do habitar</i>	149
6.2 <i>Descer ao porão: um retorno aos começos</i>	158
6.3 <i>Subir ao sótão: um olhar para a esfera sociocultural</i>	171
7 CLÁUDIA ANDUJAR E A LÓGICA DO EQUILÍBRIO	178
REFERÊNCIAS	183

Figura 1: Catrimani, RR, 1972-1976



Foto: Claudia Andujar. Fonte: ANDUJAR, 2018a (s/p).

Essa fotografia é a capa do catálogo “A Luta Yanomami” (2018a) e, por isso, é a primeira fotografia que observo e me conecto, antes mesmo de abrir e folhear as próximas páginas. Ela é responsável pela primeira sensação paralisante apreendida durante a experiência, sendo a porta de entrada aos caminhos trilhados nesse trabalho.

Quando o livro me foi entregue, logo fiquei empolgada e agitada, com grandes expectativas para o mundo que ali dentro encontraria, e me vi contente com esse processo de ser aprendiz de pesquisadora. Desembrulhei o pacote de plástico com um misto de emoções: o profundo respeito à oportunidade de acessar esse material e a vontade de devorar as fotografias e os textos de uma só vez. Contudo, quando segurei o livro em minhas mãos, essas agitações cessaram e a única reação que consegui ter foi um estranho sentimento paralisante. Envolvi-me com o amarelo e o laranja presentes na fotografia, sentindo uma angústia pelo fogo que queima, destrói e abandona uma história. A alegria que tomou conta de mim ao receber o livro deu lugar ao medo e ao desespero. Quem ateou fogo na maloca? Seriam os garimpeiros para matar os Yanomami? Será que algum Yanomami morreu nesse dia? Essa tentativa de assassinato obteve sucesso?

A queima registrada na fotografia não dá a ideia de movimento, isto é, de uma verticalidade em que a chama sobe e domina o céu. O que se mostra é um fogo estático e centralizado que ficará agindo sobre a palha da maloca por anos e anos. É como se não houvesse mais chance para qualquer salvação. Todavia, essa imobilidade do fogo não pressupõe, necessariamente, uma completa e total inatividade da cena. O que vi foi um grupo de indígenas sendo surpreendido enquanto alguns dormiam e outros celebravam, em um ato covarde e injusto praticado pelos comedores de terra. A imagem sugere que os Yanomami estariam correndo para fora da casa aos gritos e indo em direção à floresta, de modo a buscar um refúgio no frescor das árvores. O movimento, na fotografia, está presente nessa imagem da fuga contra o ataque. Enquanto corriam, eles seguravam as crianças pelos braços, as quais choravam e não entendiam o que estava acontecendo.

Após esse momento, folhee o livro brevemente por curiosidade. Não consegui ter energias suficientes para devorar as fotografias que de fato compunham a obra, como era a minha intenção inicial. Fiquei dias e semanas tomada pelo medo do que eu encontraria e me questionava se todas as imagens seriam

trágicas como essa. O fato é que, naquele momento, o calor desse fogo voraz, mesclado com uma certa melancolia pela ancestralidade que foi abandonada, me levou a fechar o livro e colocá-lo na estante. Fui abraçada por essa sensação de medo e de recusa ao material tão esperado e a descrevo para compreender como essas imagens podem conversar com as fotografias de maneira profunda, nos mobilizando e nos recusando o ato de olhar. Em outras palavras, trago-a para introduzir a ideia de como emoções e sentimentos tem autonomia, segundo a lógica do imaginário, e podem irromper mesmo quando não se espera. O acontecimento, quando simbólico, primeiramente se correlaciona com o mundo concreto, mas, depois, ultrapassa-o pelas profundezas que nos tomam por completo.

Yanomamis dizem que duas crianças morreram durante ataques de garimpeiros²

Lideranças yanomamis dizem que duas crianças morreram durante ataques de garimpeiros na Terra Indígena Palimiu, em Roraima, no início da semana. A denúncia foi feita pela Hutukara Associação Yanomami em reunião com o Ministério Público Federal neste sábado (15). Em nota, a associação diz que, após o início do tiroteio, os moradores da área saíram correndo para tentar se proteger. Na confusão, afirma o texto, "muitas crianças se perderam no mato e ficaram desaparecidas, sozinhas junto ao rio Uraricoera".

Com a introdução da imagem acima, retomo alguns ensinamentos do filósofo Gaston Bachelard, na sua obra sobre a poética do espaço (1993, p. 173), para adentrar os sentidos profundos das fotografias de Cláudia Andujar, de modo a buscar os “[...] ouvidos que sabem sonhar”, no sentido de me permitir abrir para diferentes narrativas e novas experiências – como as imagens simbólicas que serão descritas neste trabalho. Por isso, desde o presente momento, procuro entrar em contato e estabelecer uma profunda relação com o meu *ser sonhador*, para que seja

² PAMPLINA, Nicola. Yanomamis dizem que duas crianças morreram durante ataques de garimpeiros. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 mai. 2021. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2021/05/yanomamis-dizem-que-duas-criancas-morreram-durante-ataques-de-garimpeiros.shtml>>. Acesso em: 20 mai. 2021.

possível acessar as facetas míticas do trabalho de Cláudia Andujar e os aspectos do feminino (e do masculino) que nele estão presentes.

Além disso, no que diz respeito às possibilidades de uma pesquisa que se filia aos estudos do imaginário, Bachelard (2018, p. 18) indica que “a imaginação inventa mais que coisas e dramas; inventa a vida nova, inventa mente nova; abre olhos que têm novos tipos de visão”. Para tanto, ensaio a atitude de ver com os olhos de imaginar e de imaginar com a potência de uma "vida nova", descobrindo e acessando mundos mais integrais por meio do enredo mítico que é comunicado em fotografia. Nesse sentido, esse trabalho é um convite às fissuras, às linhas de fuga que abrem para perspectivas imaginárias que são, comumente, marginalizadas. É um convite ao que ainda pulsa corporalmente em nossas sombras, mesmo na vida desperta. É, ainda, um convite ao segredo e àquilo que se esconde, mas, ao mesmo tempo, nos instiga a vontade de olhar e investigar o diferente e o si mesmo.

1 INTRODUÇÃO

Quando iniciei os estudos sobre a fotografia e as questões ambientais (aos quais me referi a partir dos termos *fotografia de natureza* ou, mais especificamente, *fotojornalismo ambiental*), em 2017, fui tomada por uma visão bonita, mas ainda assim ingênua, sobre a relação entre humano e natureza. Na época, o meu vínculo com o tema era delimitado pela contemplação do meio ambiente, tanto no meio urbano enquanto fuga de um sistema acelerado e ansioso, quanto em espaços mais afastados em que era possível observar a correlação presente em um ou mais ecossistemas.

Mais tarde, essa ideia de contemplação tornou-se, justamente, uma das características responsáveis por esboçar os primeiros passos rumo ao entendimento daquilo que configuraria a fotografia de natureza. A admiração dos recortes naturais, provocada pela observação atenta, foi vista como um dos pilares principais dos primeiros estudos sobre natureza e fotografia a partir de um aspecto artístico que compreende a pluralidade da criação de poéticas em narrativas de imagens. Encontrei uma proximidade ainda maior com o campo da Comunicação, em específico o do Jornalismo, junto à exploração dessa sensibilidade, me permitindo perceber uma prática jornalística com sentido ainda mais criativo e potente.

Ao entrar em contato com as relações possíveis entre tais temas e contextos, notei que alguns caminhos de acesso ao conhecimento foram sendo traçados, os quais me trouxeram inquietações de cunho pessoal e coletivo. Nos estudos acima descritos, analisei imagens do livro *Veredas*, de Araquém Alcântara, um fotógrafo de natureza brasileiro amplamente reconhecido, com uma carreira que já soma 50 anos. Autor de composições que retratam as belezas naturais e as problemáticas políticas em relação ao meio ambiente, Alcântara foi uma figura importante para que eu me permitisse abrir a outras comunicações possíveis, como a própria fotografia e a luta pela preservação da natureza. Todavia, durante o trabalho, algumas inquietações estavam presentes como pano de fundo: e se as fotografias ambientais fossem registadas por mulheres, o que elas estariam me dizendo? Quais sentidos eu poderia encontrar ao olhar para fotografias que carregam traços do trajeto criativo feminino?

Nesse contexto, passei a refletir sobre os cenários que delimitam as respostas e os desdobramentos dessas questões. Após perder o meu pai para um câncer nos rins aos nove anos de idade, fui iniciada em uma educação de base primordialmente feminina, composta por uma mãe e uma avó que representam os meus laços afetivos mais memoráveis. Desde criança, acompanho as suas lutas por independência em uma sociedade patriarcal que, ao contrário, luta para silenciá-las. Observei inúmeras dificuldades em procurar empregos e travar relacionamentos, se posicionar, se fazer ser ouvida e respeitada, se permitir sentir e se envolver nas experiências da vida. Minha mãe, que sempre me incentivou a estudar, argumentando que o conhecimento é a melhor ferramenta para a independência da mulher, carrega traços de uma inteligência para a luta armada, traços de um maternal guiado para proteger os seus com unhas e dentes. Minha avó, a matriarca da família, é vista como um núcleo de carinho e uma referência para orientações psíquicas, com um aspecto maternal benevolente. Juntas, elas não anulam tais elementos, mas, em contrapartida, constroem um acordo entre esses olhares do feminino. Com suas características e peculiaridades, tropeços e acertos, elas se tornaram, para mim, um exemplo das possibilidades férteis presentes no movimento de olhar para um determinado fenômeno a partir da narrativa do feminino.

Detenho-me em tais aspectos pessoais porque, hoje, sabe-se que as subjetividades daqueles que constroem pesquisas afetam diretamente os trabalhos desenvolvidos. Com efeito, faz-se necessário criar *breves* pontes de conhecimento com os elementos pessoais que, em maior ou menor grau, entrecruzam a produção acadêmica, a fim de que se possa estruturar uma conversa que compreende os diferentes pontos de partida, no caso, o ponto inicial que aqui percebo a partir de um recorte da experiência familiar.

Viveiros de Castro, sob inspiração da obra de Lévi-Strauss, lembra sobre a necessidade de definir um *sistema de referência* (PANSICA, 2010), ou seja, a porta de entrada que cada estudo usa para alcançar as complexidades teóricas e epistêmicas a serem enfrentadas. Na sua teoria do perspectivismo ameríndio, ele cunha a proposta de que, nos modos indígenas de olhar, as onças os tomam como objetos na mesma medida que eles próprios tomam as onças em suas perspectivas de relação. Nesse sentido, falar de diferentes olhares que entram em dinâmica pressupõe tomar partido, eu mesma, enquanto aprendiz de pesquisadora dotada de uma trajetória

peçoal e profissional que afeta os trabalhos desenvolvidos, no caso, a presente dissertação. Em outras palavras, na linha de pensamento do autor, existiria a perspectiva da onça e do indígena, por exemplo, mas também a minha própria enquanto sujeito-mulher-branca. Minha história pessoal compõe esse sistema de referência e a minha entrada nas discussões aqui elaboradas. Mesmo que o imaginário seja um acontecimento totalizante e antropológico, comum à espécie (DURAND, 1997), proponho essa definição de antemão para delimitar um ponto de vista que, no que tange as coerções socioculturais, permeia a pesquisa como um todo.

A escrita em primeira pessoa³ se relaciona ao aspecto de transcendência das minhas próprias vivências que, por sua vez, são maneiras de aproximação às inquietações, perguntas e temas aqui tratados. Ou seja, propõe relação com a transubjetividade do olhar, como veremos no decorrer da dissertação.

Um exemplo de vivência incontornável ao presente trabalho é o próprio ingresso no curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM da UFRGS), quando outras leituras, noções e experiências foram sendo acrescentadas ao contexto anteriormente descrito. Nessa fase, diversas transformações aconteceram. Sair da Guabiroba, bairro periférico localizado em Pelotas, no interior do Rio Grande do Sul, para morar em Porto Alegre, a capital do estado, em um cenário político desfavorável em diversos âmbitos, principalmente no âmbito ambiental, foi um dos fatores que fez emergir outros sentidos aos meus interesses de pesquisa.

Nesse momento, a ideia de contemplação é atravessada por um mar de novas conexões possíveis e ressignificada para aspectos que bifurcam as explorações iniciais. Enquanto caminho em uma cidade que não prioriza o espaço urbano para pedestres, vejo um público considerável que prefere se locomover de bicicleta e rejeita o uso frequente e exclusivo do carro. Ao mesmo tempo em que sou tomada pelo calor excessivo do mês de janeiro, advindo provavelmente das mudanças climáticas, encontro a maior feira de produtos e alimentos orgânicos da América Latina (FEIRA DOS AGRICULTORES... 2019). Ao perceber um número maior de

³ Contudo, também lanço mão de uma escrita na terceira pessoa quando pretendo uma referência ao coletivo, à sociedade e ao leitor.

churrascarias espalhadas pela cidade (afinal, estamos inseridos na sociedade gaúcha), também conheci diversas pessoas que deixaram de ver o consumo da carne como necessário, pontualmente porque compreenderam a relação que se dá entre esse tipo de produção e o desmatamento das florestas, por exemplo. Assim, as indagações iniciais ganharam certa complexidade, as quais passaram a mobilizar transformações internas e externas que, conseqüentemente, guiam e afetam o presente trabalho. Em outras palavras, a sensibilidade da contemplação que me orientou durante os primeiros contatos com os interesses e impasses de pesquisa, agora perpassa novas dimensões e atravessamentos, sobre os quais pretendo discorrer e esboçar propostas.

Em tal cenário diverso, múltiplo e imbricado, acredito haver um papel, seja social, político ou simbólico, da fotografia como agente mobilizador de sentidos, pois o ato de fotografar nunca é individual e implica conseqüências a partir dos espaços a serem explorados (MACHADO, 2015). Tendo essa prática como ponto de partida, além de um ponto de vista possível, em termos literais e figurados, as inquietações sobre os envolvimento do *olhar* ganham força. Nos primeiros estudos, explorei as possibilidades do que chamei de *sustentabilidade do olhar* (LACERDA; DOMINGUEZ, 2021), isto é, como a fotografia abraça as questões ambientais em narrativas e imagens significativas. Essa sustentabilidade estaria inserida em uma visão holística de vínculo e interdependência de todos os sujeitos e seres que compartilham o mesmo planeta, a Terra. A esse aspecto nomeei *ambiental orgânico*, ou melhor, *jornalismo ambiental orgânico*, uma vez que me ocupei, na época, com as narrativas criadas pelo fotojornalismo ambiental. Mas, e se essa sustentabilidade, essa organicidade do olhar fosse ampliada, recortada e movimentada para ganhar outras dimensões?

Se esses encadeamentos são intrínsecos à convivência no planeta, a Mãe-Terra deixa de ser colocada em uma posição reducionista de exploração dos bens naturais e ganha potência enquanto um organismo vivo, complexo e que sente as conseqüências de todos os atos humanos, sejam eles ditos sustentáveis ou não. Portanto, as próprias questões ambientais ganham novos enquadramentos quando inseridas em estudos que entendem tais coletividades. Além disso, uma segunda conseqüência dessa perspectiva questiona: se os encadeamentos são intrínsecos e a pluralidade dos modos de ver expande-se para possibilidades outras, não existiriam

níveis mais profundos a serem estudados e considerados como diferentes formas de acesso ao conhecimento da nossa coletividade?

Shiva (2003) fala sobre a familiaridade presente entre a destruição do meio ambiente e a opressão do gênero feminino. Segundo ela, para possivelmente avançar os nossos conhecimentos sobre a natureza a fim de, então, preservá-la, precisamos retomar a figura da mulher como ativa na sociedade. Seria a retomada de um *princípio feminino*, o qual corresponde à libertação da mulher, em diversos níveis, junto à emancipação da natureza. Entre esses níveis de sentido, acredito haver possibilidades simbólicas, a partir dos estudos do imaginário (DURAND, 1997), a serem estudadas para, então, compreender de que maneira a perspectiva do feminino atua próximo às questões ambientais. Dito de outra forma, parece-me que a relação entre a opressão à figura da mulher e a destruição da natureza (que pressupõe, inclusive, a própria destruição humana) diz respeito a uma construção que ultrapassa o cenário sociocultural – ou, melhor, que o antecede. Há outras camadas humanas nessa ideia do *princípio feminino*, até mesmo uma camada arquetipológica⁴ em que a implicação do corpo como um todo, seja ele do homem ou da mulher, indica a revelação de um imaginário.

Considero, então, a possibilidade de haver traços, gestos e/ou rastros de um feminino que independe da perspectiva de gênero, pois ao olhá-lo com o auxílio heurístico dos estudos do imaginário, compreendo-o enquanto um fundo coletivo e antropológico. Nessa lógica, é possível conceber que esse feminino participa dos níveis constituintes do subsolo arquetípico (BARROS, 2019), onde os humanos buscam respostas às relações que mantêm com o mundo. Por esse motivo, trata-se de um feminino presente no cotidiano, desde as ações mais banais até os acontecimentos incomuns, que apresenta modos de comunicação humana com o meio que se está inserido. A mulher, enquanto sujeito social, acessa esse feminino, mas o próprio feminino, ao contrário, independe da mulher para atuar na cultura, uma vez que ele brota em todos os sujeitos que são *humanos*.

⁴ O termo *arquetipológico* está presente na obra de Gilbert Durand (1997) sobre as estruturas do imaginário, as quais estão inseridas num trajeto de sentido que nasce no corpo e perpassa outros níveis, como o arquétipo, criando significações a partir de uma lógica própria – no caso, *arquetipológica*. Mais adiante, discutiremos essas questões.

Nesse sentido, a característica humana, em específico, é pré-requisito suficiente para entrar em contato com os modos femininos de ser, pensar e olhar. A ideia do *princípio feminino* (SHIVA, 2003), nesses termos, pode ser deslocada de uma relação integral entre a mulher e a natureza, apenas, para a necessidade de uma conexão sensível e humana com o meio ambiente e os elementos que o compõem. Isso porque, se consideramos a hipótese de que as mulheres mantem uma relação profunda com a natureza, talvez possamos pensar que isso *não* se dá somente por uma via política de exploração e domesticação de ambas, pois também abarca uma dimensão mítica. Ora, Santos (2019), em sua tese de doutoramento, já mostrou a relação profunda que se dá, ao nível do imaginário, entre as narrativas míticas e a presença das mulheres nas sociedades arcaicas.

Essa conexão entre mulher e natureza, além de não dizer respeito somente à mulher, mas a todos os humanos, também não implica apenas uma perspectiva sociopolítica atual, já que vem desde a construção primeva do mundo. Por esse motivo, evidente que é preciso valorizar o *princípio do gênero feminino*, conforme aponta Shiva (2003), uma vez que a opressão machista e patriarcal mostra um desequilíbrio social há muito problemático, mas, ao mesmo tempo, é preciso retomar um *princípio arquetípico do feminino* para que de fato a existência humana encontre o seu equilíbrio a partir de raízes profundas. Afinal, de acordo com Neumann (2006, p. 89), “o sexo e a estrutura sociológica são apenas condições que podem variar a constelação arquetípica básica sem, contudo, modificá-la essencialmente”. O autor indica, também, que há um princípio do mundo matriarcal⁵, e eu acrescentaria, ainda, o termo *imaginal* para designar um espaço a-racional onde se encontra o mundo do Grande Feminino e da Grande Mãe – dos quais falaremos na terceira parte deste trabalho.

Nesse trabalho, parto do pressuposto de que é necessário retomar e/ou potencializar as suas relações (arquetípicas) com o meio ambiente, tendo em vista as problemáticas ambientais já cientificamente comprovadas⁶ (THOMPSON, 2014).

⁵ Como mundo matriarcal, o autor compreende as possibilidades de constituição psíquica pelo elemento do feminino arquetípico, na esteira da teoria junguiana, as quais advém desde o tempo arcaico e pré-histórico (NEUMANN, 2006).

⁶ Hoje, muito se fala sobre os efeitos da crise ambiental em curso. Cunha-se e debate-se, inclusive, o termo *Antropoceno* (e outros que derivam deste) como uma porta de entrada às discussões sobre a reivindicação da natureza frente a destruição provocada pelos humanos.

O ser humano é espécie animal capaz de domesticar, desmatar, poluir e destruir bens naturais a partir de pulsões que vêm desde o inconsciente da espécie. Assim, acredito ser possível debater profundamente as consequências e as saídas existentes para a crise ambiental em curso, pois o problema não será mais negado, mas sensivelmente assimilado. Embora essas questões já sejam debatidas entre cientistas das áreas exatas e sociais, ambientalistas, jornalistas e demais grupos, parece que ainda caminhamos a passos curtos e lentos, sendo preciso acrescentar um outro elemento de extrema importância nessa equação sujeito/natureza: o imaginário.

Assumir a fundação antropológica do imaginário, na esteira da Escola de Grenoble, implica postular também seu papel fundador do que se apreende enquanto realidade (BARROS, 2008) e compreender as suas lógicas próprias e específicas (das quais discorrei mais adiante) para a construção desse espaço concreto. Isso faz com que as pesquisas que se debruçam sobre a teoria do imaginário, especialmente a de Gilbert Durand, não busquem *qualquer coisa de fantasia e de fábula* num certo objeto empírico. Na verdade, os trabalhos que seguem essa linha durandiana compreendem que, uma vez que o sentido intangível do imaginário não significa irrealidade ou ficção, é preciso entregar-se a ele próprio. É preciso tornar-se um meio para a sua revelação, o que pressupõe a revelação do tema de pesquisa com que se deseja trabalhar. No meu caso, a revelação me apresentou o tema do feminino a-racional e é esse caminho – feminino e a-racional – que escolho para acessá-lo.

A fim de traçar as primeiras aproximações com as questões femininas envolvidas em fotografias de natureza (LACERDA; BARROS, 2019), estudei um recorte do trabalho de Cláudia Andujar pelo motivo de já notar certas inquietações e perguntas brotarem a partir de sua obra. Além disso, também considerei a trajetória artística de Andujar, que reúne trabalhos de décadas junto ao povo Yanomami, questionando-me sobre a possibilidade de existir aspectos ambientais nas fotografias por ela registradas. Assim, debrucei-me sobre os rastros das questões ambientais em suas narrativas, compreendendo que elas não precisam estar enquadradas de forma objetiva, pois há uma maneira também subjetiva de tratar um tema e seus respectivos aspectos políticos. Em outras palavras, a natureza não precisa estar de fato inserida como um elemento literal da fotografia para que

esteja presente com os seus sentidos mais potentes. Ao registrar a relação cosmológica entre os Yanomami e a floresta, Andujar traz as questões ambientais como um fundo que se encontra imbricado em uma teia de sentidos que é conduzida pela entrega às experiências humanas e pela luta contra o genocídio indígena, em específico no Brasil⁷. Sendo a natureza uma potência que aparece, inicialmente, como pano de fundo, ela carrega possibilidades para emergir e se materializar enquanto temática principal. Por essa sensibilidade ao abordar questões tão delicadas e importantes, o encantamento foi espontâneo.

Dessa forma, escolhi analisar, para a dissertação, o livro-catálogo “A Luta Yanomami”⁸, de Cláudia Andujar (2018a), partindo para a busca de sentidos simbólicos e suas correlações com as possibilidades de uma *dinâmica de olhares* nas fotografias da artista. Empreendo uma procura das linhas de forças das imagens reveladas em fotografia que dão a ver a presença de um imaginário latente e antropológico, o qual, por sua vez, indica *os aspectos dos olhares feminino e masculino*⁹, que constroem tal dinâmica, a partir dos seus *modos de relação com o mundo*, em especial, *com a natureza*.

1.1 *Que feminino é esse?*

Decidir pesquisar as perspectivas possíveis que compreendem o olhar feminino sobre a natureza não é um caminho fácil. Entretanto, como nem sempre as

⁷ Durante a construção do percurso desta dissertação, participei de uma banca de defesa de doutorado que tinha como avaliador o Prof. Dr. Eduardo Viveiros de Castro, no PPGCOM/UFRGS, em maio de 2021. Na ocasião, ele comentou algo que me chamou a atenção e me acompanhou nos dias subsequentes: quando falamos de indígenas, precisamos especificar de quais indígenas se trata, pois eles estão em diferentes lugares e em diferentes países, espalhados pelo mundo com a sua diversidade de cosmologias. Nesse sentido, julguei essa chamada coerente e, no presente trabalho, empreendo uma tentativa de especificar que me refiro aos indígenas brasileiros, sobretudo amazônicos, no caso dos Yanomami. Busco, então, me aproximar de estudos qualificados e profundos sobre as sociedades indígenas, pertencentes ao campo da Antropologia, já que estou numa primeira aproximação possível com essas questões.

⁸ As legendas que acompanham as fotografias, neste trabalho, são as mesmas do livro-catálogo “A Luta Yanomami”. Segundo informações contidas no próprio livro, foram escritas com o apoio de Bruce Albert e Carlo Zacchini, os quais ajudaram a equipe do IMS, responsável pela publicação, a reconhecer e identificar os indígenas retratados (ANDUJAR, 2018a).

⁹ Como veremos mais adiante, o arquétipo tem característica ambivalente e abriga sempre lógicas inversas em seu núcleo de sentido (MARTINS, 2020). Por esse motivo, é necessário considerar também o masculino quando se pretende estudar o feminino, já que ambos caminham juntos no processo humano de simbolização.

escolhas levam a trajetos seguros e calmos, abracei as dificuldades que foram aparecendo. No início, tais dificuldades me causaram certa surpresa e desconforto, mas, agora, penso-as como um campo fértil para a discussão e o aprendizado humano em comunicação.

Digo isso porque a minha abordagem para estudar as questões que envolvem o feminino antecede o feminino enquanto gênero construído social e historicamente, conforme já apresentei algumas pistas no item anterior. Vejo o feminino como um impulso humano que deve ser estudado pelas apresentações de imagens¹⁰ e pelos trajetos simbólicos que constelam em um espaço mais amplo e profundo: o imaginário. Por esse motivo, algumas discussões começaram a ser travadas, já que os debates sobre esse ponto de vista específico ainda são incipientes. Em âmbitos cotidianos e acadêmicos, as conversas supõem concepções políticas e sociais do feminino enquanto *gênero feminino*, o qual se ocupa em problematizar o espaço que a mulher ocupa na sociedade. Quando penso o feminino através do contato com imagens simbólicas, preocupo-me *também* (e não apenas) com os contextos políticos, considerando transversalmente os pontos que definem como, quando e de que forma a mulher ocupa espaços sociais - o que, inclusive, está diretamente ligado à minha escolha empírica de estudar as fotografias de Cláudia Andujar, uma mulher que teve a sua família perseguida e morta durante a Segunda Guerra Mundial. No entanto, desejo dar mais alguns passos em direção às possibilidades femininas do olhar, pensando-o sim como gênero em um polo coercitivo que é envolvido e direcionado pela constituição arquetípica de um subsolo pulsional, no caso, imaginário. Entendo que esta não é uma maneira de excluir os aspectos políticos, mas de explorar uma outra abordagem que, inclusive, oferece múltiplas ferramentas de compreensão das lógicas machistas impostas à mulher, já que mesmo as pulsões que se apresentam socialmente problemáticas e estereotipadas advêm dos trajetos antropológicos do imaginário (BARROS, 2009).

Com o auxílio de Eliade (1991), compreendo que o pensamento simbólico precede a linguagem e a razão discursiva, o que me faz considerar um dos

¹⁰ James Hillman (2018) fala sobre a *apresentação* das imagens como vivências e acontecimentos. Assim, é possível apreender os seus sentidos mais potentes e fortes, afastando-as de uma *representação* que colocaria a experiência num lugar distante das significações construídas inicialmente pela própria imagem. Por isso, ela se apresenta, mas nós *não* a representamos.

postulados da própria Teoria Geral do Imaginário (TGI), proposta heurística deste trabalho, o qual indica que a imagem possui uma posição de anterioridade em relação a todo e qualquer aspecto concreto. Nesse sentido, “as imagens, os símbolos e os mitos não são criações irresponsáveis da psique; elas respondem a uma necessidade e preenchem uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser” (ELIADE, 1991, p. 8-9). É nesse limite que acredito haver uma porta de entrada a ser aberta, isto é, quando não pensamos as profundezas do ser somente no limiar racional e lógico-dedutivo em que estão as acepções sociais, políticas e culturais. Busco ir além dos trajetos históricos do humano, para pensar os seus caminhos simbólicos e imagísticos. Isso me parece corresponder ao acesso verdadeiro às profundezas do ser, do feminino e até mesmo da própria mulher enquanto gênero, pois trato de profundezas coletivas e antropológicas que transbordam no limiar sociável.

Seguindo as propostas teóricas do autor (ELIADE, 1991, p. 9), persisto com a ideia de que, hoje, passamos a entender que “[...] a parte a-histórica de todo ser humano não se perde, como se pensava no século XIX, no reino animal e, finalmente, na vida, mas, ao contrário, bifurca-se e eleva-se bem acima dela”. Como parte que se eleva acima do humano, compreendo justamente esse imaginário que é um subsolo no qual estão as imagens e os símbolos que se dão em níveis de sentidos diferentes e permeiam a construção do ser em sua totalidade, e no qual o ser humano busca os equacionamentos para as suas angústias, como o medo do tempo que passa e da finitude do corpo (BARROS, 2010b).

Para pensar os fenômenos comunicacionais com base no cruzamento entre essas temáticas e noções a partir da Teoria Geral do Imaginário, realizei um levantamento das teses e dissertações produzidas no Brasil para compreender as linhas de atuação nas quais me encontro. A busca se deu no Banco de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)¹¹ com base nos principais eixos que me orientam teórica e empiricamente. Além disso, considerei as pesquisas apresentadas no campo da Comunicação, em específico, inseridas na área de concentração das Ciências Sociais Aplicadas.

¹¹ Disponível em: <catalogodeteses.capes.gov.br>. Consultado em 26 de jun. 2021.

No primeiro contato com o portal da CAPES, busquei os termos “fotografia de natureza” e “fotografia ambiental”. Os resultados obtidos inquietaram-me, pois nenhum trabalho foi encontrado no campo da Comunicação. Desse modo, tornou-se necessário abrir um breve parêntese para as outras áreas do conhecimento, nas quais encontrei 8 trabalhos, sendo 7 desenvolvidos nas Ciências Humanas e 1 feito no âmbito Multidisciplinar, de modo que apenas 2 indicavam pesquisar os conceitos de natureza e fotografia.

No primeiro, intitulado “Uso da fotografia na compreensão de elementos da biodiversidade do Pantanal e da região de Bonito” (SONOHATA, 2013), a fotografia é tida como um instrumento pedagógico, não havendo discussões teóricas mais aprofundadas e contextuais sobre a fotografia e o ato fotográfico como meios de comunicação, especialmente como meios que permitem uma abertura sensível para a natureza. Isso sugere, então, a necessidade de se pensar a Comunicação e as suas maneiras possíveis de aproximar a prática fotográfica das questões ambientais.

No segundo (CAMARGO, 2005), mesmo que uma das palavras-chave seja “fotografia de natureza”, ela é estudada por meio da revista “O Cruzeiro”, mantendo um olhar estrito às ferramentas de construção visual das fotorreportagens, como a diagramação e a relação entre texto e imagem. Não há um debate sobre a complexa conexão entre homem e natureza, assim como sobre as possibilidades de ela revelar experiências coletivas através de fotografias.

Voltando ao recorte epistêmico da Comunicação, cruzei os termos “fotografia de natureza” e “fotografia ambiental” com a palavra “feminino” e encontrei 24 trabalhos que consideram a questão do gênero ou da técnica. Eles discutem, por exemplo, as formas de o feminino aparecer de modo iconográfico e decodificável na construção dos discursos autobiográficos (DE ABREU, 2014) ou questões que dizem respeito a forma hegemônica de perceber o corpo feminino em suportes midiáticos (BARRETO, 2014). Em grande parte, a busca resultou em trabalhos que priorizam a disciplina da Publicidade e Propaganda (DIDIER, 2019), com foco no marketing, de modo que empregam o termo “feminino” como sinônimo para “mulher” e “corpo da mulher” (RIBEIRO, 2013). Ainda, utiliza-se este termo para designar um olhar da mulher sobre determinada produção midiática, como é o caso do consumo e da recepção da pornografia (VEIGA, 2020). Pesquisas desenvolvidas na área do Jornalismo, também, sugerem que o conceito de feminino é uma extensão das

representações da mulher na mídia ou formas de o gênero do feminino desempenhar funções profissionais – nesse caso, há o que se chama de feminização do jornalismo (BANDEIRA, 2019).

Nessa segunda busca, foi encontrado um trabalho que fala sobre o imaginário e a figura de Medusa (GOMES, 2019). Todavia, algumas dissonâncias foram percebidas em relação a proposta de estudo desta dissertação, sobretudo a respeito da perspectiva teórica adotada para o imaginário. Isso porque, primeiramente, o título do trabalho em questão emprega o termo “imaginários”, no plural. Seguindo a perspectiva de Gilbert Durand (1997), filiada à Antropologia, fica evidente que o imaginário não deve ser pensado como uma palavra que designa inúmeros mundos, distintos entre si, e construídos pelos signos. Ele é, ao contrário, um único espaço, mesmo que diverso em seu interior, com lógicas próprias de atuação e organização, as quais correspondem aos regimes revelados na cultura (BARROS, 2016). Vale destacar, também, que o trabalho utiliza Gilbert Durand como referência, mas coloca-o em conversação com Juremir Machado da Silva e sua obra sobre as tecnologias do imaginário (2003). Aqui, tal aproximação entre os autores não será feita, pois eles partem de perspectivas distintas – o primeiro, da Antropologia, como dito acima, e o segundo, da Sociologia. Além disso, a tese em questão segue tratando o feminino apenas pelo olhar do gênero, já que toma o teatro construído por mulheres como objeto empírico, pensando na condição social da mulher e na Medusa como figura de representação do significado, o que aponta uma abordagem aculturada do mito¹².

Cruzando os termos “feminino”, “fotografia” e “imaginário”, encontrei uma lista com 100 trabalhos, dos quais apenas 2 trazem estes termos em seus títulos e palavras-chave, bem como outros que são de igual interesse para a presente dissertação, como “mito” e “olhar”. No primeiro caso (CRIPPA, 1990), a relação entre mito e feminino é baseada, novamente, no aspecto do gênero biológico, estudando o corpo da mulher em narrativas publicitárias sob a luz da psicanálise. Já em outro trabalho (VALENTE, 1995), a ideia do olhar feminino ganha sentido quando pensado pelo movimento feminista brasileiro e sua intersecção com a produção audiovisual

¹² Como veremos no decorrer do trabalho, o mito é uma narrativa que organiza as imagens simbólicas (BARROS, 2016) que revelam, por sua vez, o espaço imaginário. Por esse motivo, pensar a sua interpretação cultural é considerar apenas um lado possível da construção de sentido.

no período de uma década (1983-1993), o que mantém o feminino e os seus modos de olhar no contorno estrito da figura da mulher.

Ao dialogar com esses resultados, notei que considerar as possibilidades de uma dinâmica de olhares nas fotografias de Andujar, preenchida pelo jogo entre os aspectos do feminino e do masculino, pode ser de extrema importância. Tendo em vista que essas questões não são consideradas, também não se pensa sobre as suas atuações e consequências. Contudo, mesmo que esses pontos sejam descartados no escopo de temas e questões levantadas nas pesquisas brasileiras, isso não significa as suas ausências e, por isso, acredito que a intenção de os investigar pode tornar o campo comunicacional mais complexo, além de oferecer novas oportunidades para transformações sociopolíticas.

Assim, é possível pensar a comunicação como um campo fértil para a atuação de imagens e pulsões, principalmente no que diz respeito à fotografia enquanto prática específica. Acredito que, dessa maneira, a área pode avançar os seus conhecimentos quando se torna capaz de considerar tais imagens como produtoras e fontes válidas de aprendizado. Isso pode ocorrer ao se acentuar os aspectos sociais e democráticos compreendidos de maneira mais integral, considerando o humano por completo, isto é, com as suas questões objetivas e subjetivas, racionais e irracionais, apreendidas e construídas pelo imaginário.

1.2 *O método de deixar a imagem falar*

Tendo o contexto da fotografia, em específico a de natureza, como ponto de partida para explorar a temática do feminino, penso na possibilidade de haver uma potência intrínseca de relação com a natureza presente nessa correlação entre o olhar que carrega consigo as lógicas simbólicas do feminino (que, por sua vez, apreende as questões ambientais) e o mundo objetivo em que as imagens técnicas são veiculadas em diferentes meios – a exemplo do trabalho de Cláudia Andujar que viaja o mundo por meio de exposições, livros, catálogos, revistas, trabalhos acadêmicos etc. Dado esse cenário, elaboro a seguinte problematização: no contexto da fotografia, quais as possibilidades de atuação de uma *dinâmica de olhares no trabalho de Cláudia Andujar junto aos Yanomami* organizada pelos aspectos arquetípicos do *feminino* e do *masculino*? O que essa dinâmica pode indicar sobre a

presença de uma comunicação potencialmente profunda, assim como sobre a complexa relação entre sujeito e natureza?

Para tentar responder estas perguntas, proponho-me dois objetivos: (1) compreender quais as possibilidades de atuação de uma dinâmica de olhares nas fotografias de Cláudia Andujar junto aos Yanomami, organizada pelos aspectos arquetípicos do feminino e do masculino e (2) refletir sobre o que configura um *modo de olhar* que nasce dos aspectos intangíveis do imaginário, pensando no que ele pode dizer sobre a relação entre humano e natureza, contribuindo para o desenho teórico da fotografia de caráter ambiental.

Na intenção de alcançar estes objetivos, opto pelo método da leitura flutuante conjugado ao método da mitocrítica. A leitura flutuante é importante para a revelação do imaginário no espaço empírico, isto é, no livro “A Luta Yanomami” (2018a). É ela que permite a manifestação das imagens simbólicas motivadas pelas fotos. Dito de outra forma, em vez de entrar em contato com a obra de Andujar munida de inúmeros conceitos, ideias e teorias, busquei criar uma relação com foco ingênuo¹³, cessando o pensamento e o mundo das ideias conforme possível. Parece-me que procurar, previamente, um determinado conceito no corpus de fotografias resulta em moldes às respostas oferecidas pelo material, apontando as expectativas do mundo desperto¹⁴.

Contudo, ao ensaiar um caminho inverso, um caminho em que não apenas sonho, mas que também sou sonhada (HILLMAN, 2018), outras perspectivas podem ser encontradas quando o material mostra, então, rastros e conteúdos que só podem ser dinamizados pela esteira do símbolo vivenciado (BARROS, 2016). Longe de ser uma maneira supostamente neutra de entrar em contato com a fotografia, o que pretendo, ao contrário, é compreender os limites e as possibilidades que brotam ao permitir que as minhas próprias profundezas estejam implicadas no percurso da

¹³ Como ingênuo, entendo a necessidade iniciática de se abordar uma fotografia em busca do nascimento de imagens simbólicas, levando em conta, primordialmente, uma via a-racional. Por isso, a ideia de ingenuidade se afasta de uma ausência de maturidade, pois apenas se refere ao ato de deixar as luzes da razão na porta antes de ingressar nos sentidos do mundo imaginário. Para acessar as inferências às profundezas coletivas, precisamos tirar os sapatos antes de entrar.

¹⁴ Como “mundo desperto” me refiro ao mundo da razão, do pensamento incessante, da vida que corre e do tempo que não espera. O que se distingue do espaço-tempo do mundo simbólico, da imaginação e da imagem, onde somos tomados pelo acontecimento e não impomos as nossas vontades às experiências.

dissertação – processo que admite o encontro entre imagens simbólicas nascidas através de mim, mas tocam o coletivo ao transcender a minha biografia pessoal, uma vez que revelam um *algo a mais* sobre o todo.

Compreendi, então, que a intenção metodológica consiste em *deixar a imagem falar através da fotografia*, pois o que me interessa é buscar a origem de cada imagem para assim compreendê-la em sua totalidade e fertilidade de sentidos. A partir desse contexto, realizo um mapeamento das fotografias presentes no livro “A Luta Yanomami”, de Cláudia Andujar (2018a), por meio de uma leitura flutuante a fim de definir quais fotografias participam da mitocrítica (BARROS, 2016; 2019; DURAND, 1997) e pedem um tempo maior de silêncio para serem observadas.

Ao assumir um atravessamento completo da TGI numa pesquisa, são implicadas algumas responsabilidades e pressupostos, desde entender a imagem em seu sentido de anterioridade e o símbolo como aspecto motivado antropológicamente (BARROS, 2016) até se entregar ao *sentir com as entranhas* do modo mais sincero possível. As fotografias que compõem o corpo empírico desta dissertação foram escolhidas porque me mobilizaram simbolicamente, me movimentando para fora de um tempo cronológico e me colocando em estado de transe emotivo, correspondendo, talvez, ao princípio metodológico proposto por Bachelard (2018, p. 52) quando ele diz que “a imagem só pode ser estudada pela imagem [...]”.

Em algum momento do trajeto de pesquisa, abri o livro-catálogo “A Luta Yanomami” (2018a) e folheeí suas páginas compostas por fortes fotografias coloridas, preto-e-brancas e desfocadas reunidas em meio a relatos e legendas que descrevem a trajetória de vida pessoal e profissional de Cláudia Andujar. Nesse primeiro contato, me abri para a emersão de sentimentos profundos que brotaram na superfície e me arrebataram. Conforme experienciava esse acontecimento, destacava as fotografias responsáveis por fazer essa ponte entre as minhas faces pesquisadora e simbólica, unidas naquele suporte específico de comunicação.

Nesse processo, tive dois companheiros fundamentais: primeiro, o álbum Txai, de Milton Nascimento (1990), uma colaboração entre o músico brasileiro e indígenas como a liderança Yanomami, Davi Kopenawa. O segundo foi um álbum elaborado a partir da parceria entre Davi Kopenawa e Marcos Wesley de Oliveira, um teólogo em formação que trabalha com os Yanomami há alguns anos. Gravado

na aldeia de Watoriki, ele reúne canções e conversas do povo Yanomami, intitulado *Reahu he a – Cantos da Festa Yanomami* (2005)¹⁵.

Reahu é uma festa ritualística que reúne diferentes comunidades Yanomami, de diferentes localidades da floresta, em uma celebração comunal. Nas palavras de Davi Kopenawa:

Acontece assim. Os jovens – moradores e convidados – começam a cantar respondendo uns aos outros, aos pares, de pé um diante do outro, na praça central da casa. Quando terminam, vão sendo substituídos aos poucos pelos homens mais experientes, que vão se sucedendo sem descanso até o meio da noite. É isso que chamamos de wayamuu. As palavras desses diálogos se alongam muito. São como as notícias de rádio dos brancos (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 377).

Certas dessas conversas cantadas foram registradas no álbum *Reahu he a* (2005) e aproveitei a disponibilização online de uma parte do disco para me aproximar mais do mundo Yanomami, reconhecendo as diferenças e as limitações entre as narrativas deles e a minha própria. Além disso, a celebração é um elemento da prática religiosa amplamente registrado por Andujar em todas as suas fases, como a preparação dos alimentos a serem servidos, a recepção das outras comunidades e a celebração com o pó de *yãkoana*¹⁶.

Durante essa iniciação ao livro que compõe o material de estudo, risos, choros, alegrias, tristezas, palpitações e arrepios me paralisaram. Um misto de imagens que emergem da riqueza poética das fotografias ali presentes, enquanto a própria fotografia também emerge dessas imagens. Em paralelo, uma angústia forte me arrebatou e me fez derramar lágrimas inesperadas: como trabalhar com essas potências e me permitir ser tomada por elas, enquanto há um genocídio indígena em curso, no Brasil, que mata esses povos em prol dos ideais de uma sociedade dessacralizada e que insiste em tentar silenciar os seus opositos a fim de fugir da convivência entre as diferenças?

Imaginei a floresta enquanto ela estava ali, na minha frente, fotografada de uma maneira tão rica em sentidos múltiplos. Imaginei as vozes Yanomami que, através dos álbuns, inundavam a sala da minha casa, expandirem-se na floresta

¹⁵ Disponível em: <<https://radiobatuta.com.br/especiais/cantos-da-festa-yanomami/>>. Acesso em: 05 mai. 2020.

¹⁶ *Ayakoãna* é um pó natural preparado pelos Yanomami e inalado pelos xamãs das comunidades, os quais acessam os seus *xapiri* (espíritos) e os recebem para dançar durante os rituais (KOPENAWA; ALBERT, 2015).

como potências que abraçam aquele lugar e que fazem dessa sonoridade uma ferramenta de luta. À essas imagens me segurei e, nesse trabalho, pretendo trazê-las para refletir sobre as possibilidades da presença dos olhares feminino e masculino nas fotografias de Andujar junto aos Yanomami.

Tendo construído essa primeira via de contato com as fotografias, parto para a descrição da metodologia de análise que foi colocada em prática simultaneamente à leitura flutuante. A mitocrítica, em específico, faz-se necessária para analisar o desdobramento da imagem técnica em direção às imagens simbólicas (BARROS, 2019). Em outras palavras, é uma leitura que concebe a fotografia como um suporte que tem um *algo a mais* para mostrar, diferente da interpretação tradicional do campo em que se consideram, por exemplo, aspectos de enquadramento como a perspectiva, as linhas, os traços, a geometrização e as regras de composição. Aqui, a intenção, de acordo com Barros (2019), é suspender os pensamentos para frear o trajeto da racionalização, a fim de, então, estabelecer um olhar imersivo para a concentração na leitura de uma fotografia. Nesse sentido, a autora alerta:

[...] a suspensão dos pensamentos não é a suspensão da atenção; pelo contrário, é a concentração profunda num só ponto com o propósito de afastar todas as outras distrações daquilo que se observa (BARROS, 2019, p. 140).

Grosso modo, não vejo a fotografia como imagem, mas entendo-a enquanto um meio que produz imagens (BARROS, 2013). O mito, igualmente, não é visto como uma simples e metafórica história contada de maneira cronológica. Ao contrário, ele é entendido como uma potência de revelação do simbólico, já que se trata de uma narrativa que o organiza enquanto construção de um imaginário que antecede e orienta os aspectos socioculturais (MARTINS, 2020a). Para tanto, a sua revelação se dá através das condições de acontecimento das imagens simbólicas que, por sua vez, emergem nas fotografias enquanto suportes comunicacionais responsáveis por dinamizá-las (BARROS, 2016).

A mitocrítica, metodologia de estudo do *corpus* de fotografias, deve levar em conta esses postulados, considerando que o mito ainda se mostra no cotidiano por meio das metáforas obsessivas e dos mitemas (MARTINS, 2020a). Com efeito, há um jogo de redundâncias que surge da repetição de um fragmento contido nos aspectos simbólicos de uma determinada obra cultural (BARROS, 2016). No caso, traço uma análise da obra fotográfica de Cláudia Andujar em busca das narrativas gerais que a

acompanham e das imagens simbólicas que ali estão presentes, organizadas miticamente.

De acordo com Barros (2016), a mitocrítica possui três fases principais. Primeiro, é feito um recolhimento dos elementos que se repetem, a fim de descobrir quais são os pontos principais que o mito deseja mostrar. Para tanto, pretendo descrever, em palavras, as imagens acessadas e os elementos que as compõem. Após, é necessário examinar esses elementos, procurando entender como eles aparecem e o que tentam dizer através do acordo entre a leitura simbólica e as considerações teóricas trazidas.

Por último, é feito um levantamento das diferentes lições apresentadas (DURAND, 1983¹⁷ apud BARROS, 2016)¹⁸, o que permite inferir qual é a lógica que rege a produção simbólica de acordo com os regimes do imaginário. Depois da delimitação dos indicadores teóricos, a mitocrítica coopera para a observação dos mitemas existentes no trabalho de Andujar junto aos Yanomami, a fim de considerar as possibilidades do olhar feminino (junto ao masculino) que surgem quando se pensa por meio do acordo entre imaginário e posições da cultura.

Por último, gostaria de ressaltar que *ao deixar a imagem falar*, quis que ela mesma indicasse a ordem de aparição das fotos e das suas respectivas costuras teóricas, neste trabalho. Isso justifica a presença das fotografias em momentos espaçados do texto, entre tópicos diferentes, em vez de mantê-las concentradas numa etapa específica de análise, já que me permiti ser analisada pelas imagens a fim de descobrir um caminho inverso – ser sonhada e não apenas sonhar de volta. Durante todo o percurso, proponho um acordo entre discussões teóricas através da imaginação e do texto escrito com a inserção de análises empíricas que mostram as brechas possíveis para adentrar os temas debatidos. Em outras palavras, o caminho foi construído enquanto se caminhava, e os passos foram conduzidos pelas imagens e símbolos entoados em fotografias.

¹⁷ DURAND, G. **Mito e sociedade**. A mitanálise e a sociologia das profundezas. Lisboa: A Regra do Jogo, 1983 apud BARROS, 2016.

¹⁸ A noção de que o mito propõe lições sobre determinado acontecimento atemporal advém da sua característica de narrativa exemplar, isto é, de uma história ancestral e coletiva que carrega consigo formas de enfrentamento.

Figura 2: Maloca próxima à missão católica do rio Catrimani, RR, filme infravermelho, 1976



Foto: Cláudia Andujar. Fonte: ANDUJAR, 2018a (p. 1).

Vocês também conseguem ouvir os cantos sendo entoados? Os caminhos da floresta estão sendo tomados, dominados pelas vozes Yanomami que cantam, celebram e conversam entre si. Esse ritmo, numa melodia encantadora, está fazendo emergir uma atmosfera de cuidado e zelo com os sentidos da vida. A maloca, que antes era queimada e destruída pelo fogo, agora é protegida pela sonoridade das vozes Yanomami.

Após digerir a imagem descrita na fotografia anterior que traz a maloca incendiada (figura 1), decidi retirar o livro da estante e dar uma nova chance para a experiência com as fotos de Andujar. Logo ao abrir o livro, me deparei com o rosa num tom vibrante, mas ao mesmo tempo sutil e ameno, centralizado pelo branco da casa que também se dispersa em finos galhos de árvores. A sensação de alívio foi instantânea. Fui capaz de acalmar a imagem do fogo destruidor e ver, nessa fotografia, a história Yanomami ser reconstruída.

Senti profundamente a força presente na sonoridade das palavras faladas, das palavras cantadas, dos diálogos ritmados durante as festas *reahu he a* e dos estímulos sonoros que também surgem de maneira espontânea no contato iniciático com o pó de *yãkoana*. Arrebatada por essa sonoridade, entendi que os caminhos construídos entre as árvores não são somente resultados de práticas concretas e objetivas com a floresta. Compreendi que existe uma atmosfera significativa que nasce no corpo e se materializa no ambiente, permeando os sujeitos no contato com a natureza.

***Um convite à concha:** ao pensar sobre as possibilidades da intimidade, imagino como as imagens podem ser deformadas pelo ser que acessa os aspectos mais poéticos do ato de se estar recluso, de se estar fechado em si mesmo. Poderia ser uma maneira de acessar as próprias profundezas coletivas? Será que, ao criar uma ponte conosco, não criamos uma ponte para com o outro? Nesse sentido, peço, junto a Gaston Bachelard (1993), permissão à concha para habitá-la, para sonhá-la. Assim, acredito ser possível desemaranhar os nós de uma certa ingenuidade, no sentido de iniciação. Longe de ser uma ingenuidade que esquece a maturidade necessária para se trabalhar com os gestos imaginários, refiro-me ao ato de colocar em movimento os primeiros passos simbólicos da pesquisa. Para falar nos termos do autor, proponho adentrar o mundo da “meditação da intimidade” (p. 119) com a intenção primeira de estar presente nesse invólucro que, mais tarde, pretendo abandonar (BACHELARD, 1993). Habitar a concha, para mim, é o caminho que levará ao contato profundo com a fertilidade das fotografias de Cláudia Andujar. Agora, abro a porta para o ser sonhador que busquei no início do trabalho com a intenção de mergulhar nesse espaço-tempo.*

Figura 3: Garoto na água, filme de alto-contraste, 1974



Foto: Cláudia Andujar. Fonte: ANDUJAR, 2018a (p. 26).

Noite, sonho e morte são palavras que brotam enquanto tento descrever as imagens que surgem ao me ver paralisada por essa fotografia. Vejo-me tomada pelas nuances de uma água profunda e sutilmente violenta. Não me remete às águas que tenho contato diariamente, as quais sobem para as torneiras através de canos grossos e escondidos em meio as paredes de concreto. Mas, mesmo assim, essa fotografia me faz sentir o toque molhado e o mergulho profundo que conduz ao sonho. Vejo-me tomada pela imagem de uma criança Yanomami que, ingenuamente, entrou no rio para se banhar enquanto ainda era dia e os raios do sol brilhavam alto no céu azul. Ela foi entrando aos poucos até ter o corpo inteiro tocado pela água. Quando inteiramente entregue, o dia se transformou em noite e a realidade concreta foi tomada pela realidade onírica. Nesse processo, a vida foi abraçada pela morte e, agora, a criança dorme num sono profundo, sem previsões de quando pode acordar novamente. Sua respiração pertence à morte e à sombra, as quais fazem os seus braços e pernas dançarem no ritmo ondulante do rio. Não há medo ou espanto, apenas uma forte intimidade com esse mundo novo que foi acessado.

Inevitavelmente, recordei a imagem de Ofélia, pintada por John Everett Millais, em 1851, que descansa na superfície da água de maneira tranquila, mesmo que ela saiba que a morte está perto e chegando para alcançá-la. Ela apresenta um olhar perdido, como se estivesse desfocado da realidade a sua volta, mas também ameno e calmo. Seus cabelos mergulham profundamente no rio e as suas vestimentas inflam como um relevo. A natureza está a sua volta e pretende levá-la a outros mundos.

Assim como na fotografia da criança Yanomami, ela também reconhece e aceita seu destino, mesmo que talvez essa escolha seja dolorida e sofrida em algum nível de sua compreensão. O indígena, na imagem, não tem os mesmos cabelos flutuantes de Ofélia, mas, em contraponto, tem os olhos fechados como um sinal de aceitação através da entrega ao sono profundo. A água, nesse caso, é violenta devido à sua capacidade de transpor mundos e tempos diferentes. Ambos os sujeitos, o Yanomami e a Ofélia, não sentem medo da morte. Eu, ao contrário, me vejo angustiada e amedrontada por essa ausência de medo, e por isso me questiono sobre o que pode ter de feminino numa imagem que faz brotar um sentimento de desconfiança.

Gilbert Durand (1997, p. 107) explica que “a cabeleira não se liga à água por ser feminina, mas, pelo contrário, feminiza-se por ser hieróglifo da água [...]”. Portanto, as nuances de uma convergência entre os símbolos do cabelo e da água, trazidas pelo autor, mostram que não é possível considerar uma perspectiva simbólica que leva em conta as consequências (analogia), mas sim a origem (homologia) da relação entre os símbolos. Isso indica que o cabelo, por exemplo, não é intrinsecamente feminino ao ser aproximado de figuras mulheris, uma vez que ele *se torna* feminino pelo contato pulsional com a água. Tais concepções homologicamente simbólicas mostram a existência de um feminino mais profundo que independe dos gêneros apreendidos no cotidiano, pois, na verdade, ele forma os modos humanos de organização cultural.

O indígena retratado na fotografia, por sua vez, ao ser levado sutilmente à morte, faz dela o seu ninho mais íntimo. O feminino, aqui, aparece em sua perspectiva acolhedora por meio da mãe primordial que abraça incondicionalmente. Isso porque, uma vez que há essa valorização do feminino, consigo observar a figura da mãe grandiosa e amorosa envolver a criança por intermédio da água tranquila – mas violenta no sentido de ter a capacidade de transpor mundos e cenários. É como se o filho não estivesse conectado com a sua presença e, por isso, ela sutilmente convida-o para sentir o calor do seu ventre. Esse filho segue os seus passos, despercebido, sendo controlado pelos encantos da mãe generosa.

Por outro lado, me questiono se esse movimento de trazer o filho para perto de si não pode ser pensado como uma armadilha, pois faz com que ele perceba somente o amor incondicional e a generosidade em excesso. Será que, após conduzir essa descida ao submundo, essa Grande Mãe não mostrará suas facetas mais radicais e amedrontadoras? E, se isso acontecer, quem vai acalantar os choros desesperados do filho que foi orientado a olhar para as superfícies, esquecendo as profundezas múltiplas do sentido de ser mãe?

Isso me faz pensar na sociedade enquanto um grupo coletivo que não olha (ou, nos casos mais graves, nega) a necessidade urgente de se preservar as florestas, os rios, os mares e os ares, bem como de entender a importância transversal dos povos indígenas brasileiros para a vida planetária. Mesmo que não se olhe para isso, ainda assim se sente as consequências nefastas dessa mãe assustadora e que pode,

quando quiser, comer as nossas próprias entranhas, assim como os comedores de terra engolem as dela. Vivemos em um mundo em que o dia, o céu azul e sol radiante são as principais fontes de conhecimento da realidade, mas, ao mesmo tempo, a noite, o sonho e o sono profundo seguem atuando em nossas coletividades, e é nesse ponto que as fotografias de Andujar trazem esse real mais profundo à superfície. Ela encontra, nas fissuras, as feridas que precisam de atenção para ser tratadas e resolvidas.

2 HABITAR A CONCHA: UMA INICIAÇÃO AO IMAGINÁRIO

Bachelard (2018), ao escrever o seu ensaio sobre os devaneios poéticos, afirma que eles são uma ferramenta que tira o sujeito da sociedade para inseri-lo num mundo. Esse deslocamento entre sociedade e mundo é interessante para pensar que o sociopolítico não é excluído, mas, ao contrário, é inserido integralmente nesse universo mais amplo e significativo que é o imaginário. Além disso, uma vez que não posso cercear o imaginário, o qual é autônomo e livre de delimitações espaço-temporais, também não posso cercear esse ato de ser retirado de uma sociedade para ser colocado num mundo, pois se trata do mundo imaginário.

Assumir esse posicionamento me conduz aos níveis mais profundos do humano, que dependem de uma série de relações e experiências antropológicas que têm as suas ocorrências direcionadas num trajeto de construção de sentido. Dessa forma, breves contextualizações são propostas neste capítulo, a fim de orientar aspectos que compõem a análise mitocrítica enquanto método que permeia a maneira pela qual converso, me relaciono *com* e leio as fotografias de Andujar.

2.1 O trajeto de sentido e as respostas aos medos primordiais

'Para aqueles que não têm casa, a noite é um verdadeiro animal selvagem', não apenas um animal que urra no furacão, mas um animal imenso, que está em toda parte, como uma ameaça universal (BACHELARD, 2019, p. 89)¹⁹.

Enquanto escrevo essas palavras, olho pela janela e vejo uma tempestade se formando. As nuvens pesadas e carregadas com a futura chuva ainda estão longe, mas já é possível presenciar alguns raios em tons alaranjados se formando no horizonte. Primeiro, um raio principal corta o céu pela metade para, então, ramificar-se em outros menores. Nesse momento, penso sobre como a terra e o céu podem se unir num mesmo fio comum, pois enquanto as raízes das árvores invadem a terra, os raios equivalem à elas quando irrompem no céu. Revela-se, então, um uno através da união de um duplo: o *embaixo* e o *em cima* se conectam numa perspectiva em forma de parábola. Nesse sentido, Bachelard (2019) já havia alertado sobre

¹⁹ A primeira frase da citação (*'Para aqueles que não têm casa, a noite é um verdadeiro animal selvagem'*) é trazida por Bachelard (2019) a partir de um escrito de Mary Webb.

como a imagem da raiz é complexa e dramática, no sentido de unir olhares opostos, podendo estar tanto no céu quanto na terra, dependendo de quem sonha. Em suas palavras:

Nas fronteiras de dois mundos, do ar e da terra, a imagem da raiz anima-se de uma maneira paradoxal em *duas direções*, conforme sonhemos com uma *raiz que leva ao céu* os sucos da terra ou sonhemos com uma *raiz que vai trabalhar entre os mortos*, para os mortos (BACHELARD, 2019, p. 224, grifo meu).

O pensamento do mundo desperto nos faz crer que a *separação* é a única maneira de disposição dos elementos da natureza. Acontece que tanto a separação quanto a união são possibilidades, o que muda é a dinâmica dos eventos e o rumo que esse fio em formato de parábola decide tomar. Em outras palavras, penso sobre como o humano não tem capacidade para decidir o rumo dos eventos naturais, sendo Gaia quem toma a frente das situações. O que o humano faz, ao contrário, é empreender atividades e escolhas que condicionam as ações da natureza, forçando um equilíbrio ambiental à terra que é diariamente desmatada, escavada e poluída. Talvez seja por isso que os Yanomami tentam nos alertar sobre a queda do céu (KOPENAWA; ALBERT, 2015), pois ao considerar que um mesmo caminho une ambos os espaços, a destruição de um pressupõe a destruição do outro. Dito de outra maneira, arrancar as raízes do chão equivale a cooptar os raios do céu, sendo as consequências dessa insustentabilidade completamente nefastas.

Enquanto divago sobre essas questões, as nuvens começam a se aproximar num ritmo bastante amedrontador, mas ainda não sinto um medo tão forte, pois a beleza dos raios segue tomando a minha atenção. Agora, eles são brancos e fazem o dia invadir a noite. Estouram alto no céu e por um lapso momentâneo, por um instante, é possível entrar em contato com algumas facetas diurnas no ambiente noturno.

Após esses momentos iniciais, a chuva de fato chega com toda força prometida. O temporal que assola a cidade é tão forte que não se pode mais enxergar o horizonte. Tudo o que se vê é uma água torrencial que embaça a visão e que bate incessantemente no vidro da janela. Ainda assim, consigo reconhecer um sujeito caminhando contra o vento. É um homem em situação de rua que empurra uma estrutura de ferro repleta de sacolas e aparelhos domésticos, objetos que ele provavelmente coletou durante o dia. Na rua vazia, com a chuva caindo sobre seu

corpo, ele luta contra a força do evento na esperança de encontrar abrigo. Sinto-me angustiada ao presenciar essa cena e considero a possibilidade de oferecer, eu mesma, acolhimento. Primeiro, pelo fato de que me parece injusto a existência de tantas casas vazias no entorno enquanto ele precisa de um lugar para habitar. Segundo, pela sensação de que a noite, agora atrelada à característica da tempestade, pretende engolir aquele homem.

A partir dos termos do imaginário arquetipológico de Gilbert Durand (1997) e do acesso à imagem, a situação exemplifica os modos de enfrentamento do mundo. Com essa experiência, infiro que esse homem, enquanto caminha na chuva empreendendo uma força corporal e psíquica contra o vento, está revelando respostas imaginárias ao entrar em contato com uma escuridão amedrontadora. Não necessariamente pela sua situação de rua, mas pela sua situação humana, considerando que o imaginário é antropológico (DURAND, 1997) e, assim, o sujeito-homem carrega potências simbólicas intrínsecas.

Vejo-me levada, então, a pensar sobre como esse cenário se dá na floresta. Isso porque, na cidade, esse medo do escuro pode ser amenizado pela sensação de que não estamos sozinhos – ao redor vejo outras pessoas em suas casas, luzes nos postes e carros estacionados na rua. Entretanto, na floresta, a escuridão deve ser uma experiência ainda mais profunda, pensando no cenário formado pela natureza em seu estado elementar e pela ausência do espaço urbano que, na cidade, pode domesticar, em certo sentido, o sentimento de queda. Do mesmo modo, os indígenas devem criar as suas próprias respostas ao contato direto com os elementos da natureza, não apenas pela ancestralidade dos povos originários, mas, novamente, pela sua característica humana.

A partir do exemplo descrito acima, vale ressaltar que não adoto uma perspectiva genérica sobre as experiências dos indivíduos, pensando que as vivências internas são evidentes e as manifestações profundas estão sendo constantemente escolhidas. Ao contrário, trabalho com uma perspectiva que assume a *possibilidade* de acontecimento da experiência interna como caminho para explicar o fenômeno da fotografia de natureza e o olhar feminino que por ela é dinamizado. Isso pressupõe entender que nós, enquanto humanos, estamos sempre subordinados à atuação de um imaginário latente e de uma roupagem arquetípica que brota na cultura. Afinal, como explica Bachelard (2018, p. 55), “o inconsciente

murmura ininterruptamente, e é escutando esse murmurar que logramos apreender-lhe a verdade”. Nós, enquanto humanos dotados de uma corporalidade que também é um meio de comunicação (ROSÁRIO, 2014), estamos sempre *em vias de arrebatamento*, *em vias de possibilidades simbólicas* e *em vias de sermos objetos da própria imagem*.

Portanto, tendo tais possibilidades como um pressuposto que orienta o ponto de partida desse trabalho, compreendo que há sentidos complexos a serem discutidos quando assumo o caminho da imaginação simbólica (DURAND, 1993). Esse posicionamento permite adotar uma implicação das imagens que nascem através de mim ao mesmo tempo em que elas não dizem, necessariamente, respeito à minha biografia, pois transcendem-na.

Nesse sentido, vejo que somos todos integrantes de conexões e relações complexas estruturadas pelo imaginário que desemboca em nossas vidas. Cada um parte de um ponto diferente no limiar da cultura, mas todos se encontram, em determinado espaço-tempo, vinculados ao mesmo fio da narrativa mítica que organiza a origem e os sentidos das imagens simbólicas (MARTINS, 2020a). A estética de cada vivência, a imaginação formal (BACHELARD, 2018) apresentada em cada sujeito, condiz com as questões políticas enfrentadas enquanto mulher, pessoa em situação de rua e povo indígena brasileiro – o que, nos termos da teoria do imaginário, corresponde às coerções sociais. Entretanto, a origem dessas vivências, a imaginação material (BACHELARD, 2018), trata de uma manifestação ancestral e, por esse motivo, coletiva. Busco, então, construir novas pontes a partir do fundo matriarcal que assume algumas roupagens específicas nesses modos de enfrentamento que dão a ver as imagens simbólicas e, por isso, a narrativa mítica.

Essas concepções parecem reconsiderar, também, a humanidade em pessoas que foram escamoteadas por uma sociedade que prioriza o capital e até mesmo o idolatra. Tendo em vista que uma vida digna e de direitos básicos serve como moeda de troca em detrimento de um progresso econômico falacioso, esquece-se o valor humano, especialmente o valor humano no sentido *arcaico*. Nesse cenário, sujeitos como o homem em situação de rua, os povos indígenas brasileiros e as mulheres são marginalizados, jogados para as margens como pessoas insignificantes e que não trazem contribuição ao viver em sociedade, ao viver enquanto comunidade e espécie. Em contrapartida, se olhamos para os aspectos arquetípicos que tomam os

sentidos de todos, retiramos a característica marginalizada desses grupos e lhes atribuímos importância, lhes atribuímos relevância socio-imaginária. Um exemplo dessa perspectiva que tenta inverter a operação comumente estabelecida é o trabalho de Andujar junto aos Yanomami quando ela busca transformar a visão racista e colonizadora que se dá através de um olhar há muito violento, mostrando como os rituais indígenas amazônicos também são formas válidas de acesso ao conhecimento.

O nascimento de tais manifestações coletivamente ancestrais se dá por um ponto de partida comum: o *schème*. Ele é o primeiro nível do trajeto de sentido (DURAND, 1997), um conceito importante que ajuda a compreender como as imagens simbólicas são construídas desde o inconsciente. Para os estudos do imaginário, há uma ligação entre os polos cultural e pulsional, passando por efeitos de sentidos intangíveis, como os arquétipos, para, então, ocorrer a materialização em imagens conectadas aos símbolos, sendo estas organizadas pela narrativa mítica e dinamizadas pela comunicação (BARROS, 2016) – sobre a qual discorrerei mais adiante.

A TGI me coloca numa floresta, em meio a algumas árvores que se encontram ao lado de um rio à esquerda e que cruza a mata logo a minha frente. A correnteza desse rio é intensa, com uma força dinâmica e constante que não cessa. Nessa imagem, não é possível ver a nascente do rio, como bem aponta Barros (2016) sobre a inacessibilidade aos gestos pulsionais *em si* devido a sua característica inconsciente – alcançá-los seria já racionalizá-los. Por isso, justifica-se o fato de ser impossível olhar e perceber a presença da nascente do rio, pois apenas consigo observar a correnteza que desemboca em uma poça d'água menor que se encontra logo abaixo, no lado direito. Tal correnteza, por sua vez, traz consigo as constelações simbólicas que se unem por convergência (DURAND, 1997) e atuam na cultura que está logo abaixo, nessa água mais rasa e ordenada em termos de regras e imposições institucionais.

Os gestos corporais e os arquétipos precisam de um breve toque para que sejam dinamizados simbolicamente, mas, também, para tornar essa vivência a própria fonte de nutrição simultânea, existindo e atuando nos nossos hábitos, ações e escolhas. Esses gestos do inconsciente não voltam a adormecer após impulsionar o feminino arquetípico, por exemplo. Eles seguem ativos através de um modo

particular de sustentação. Tal sustentação, por sua vez, ocorre devido ao fato de que a experiência somente preenche as profundezas porque nasce dos gestos corporais primordiais, os quais compreendem o *schème* como primeiro nível de simbolização (DURAND, 1997).

Quando o simbólico é motivado pela experiência e não traz um sentido arbitrário (BARROS, 2016), a sua condição de acontecimento novamente pode vir a potencializar o inconsciente. Todavia, caso isso não ocorra, em uma situação hipotética, ele vai seguir vivo ao fomentar e estimular a si mesmo a partir dos conteúdos contatados na primeira vivência – o que também pode ser aproximado ao processo de iniciação enquanto método de trabalho e de relação com o mundo (BARROS; CONTRERA, 2018). Essa capacidade preenche, de maneira ontológica, o tempo e o espaço subsequentes. Também por esse motivo, mencionei a necessidade de lançar mão de uma certa ingenuidade ao habitar a concha, pois “é ainda necessário que a imaginação seja suficientemente humilde para se dignar encher de imagens” (DURAND, 1997, p. 25). Seria, então, uma ingenuidade que serve como método de abertura ao sensível, a fim de se abrir e permitir o primeiro contato dinâmico da experiência que poderá dar início à retroalimentação desses níveis basilares e formadores das relações humanas com o mundo.

Esse jogo fundamenta a noção de estruturalismo figurativo proposta por Durand (1997), afastando-se de uma perspectiva com categorizações apriorísticas. Por isso, compreendo o feminino como uma experiência com raízes comuns e não como uma divisão definida previamente pela cultura. É por isso que Durand (1997, p. 16) explica que “[...] só se pode falar de ‘estrutura’ quando as formas deixam o domínio da troca mecânica para passar ao do uso semântico, quando o estruturalismo aceita de uma vez por todas ser ‘figurativo’”. Aqui, o imaginário deixa de ser um simples conjunto de coisas imaginadas e se torna uma potência que emerge a partir de uma estrutura fundamental (arquetípica e antropológica), a qual considera as forças do mundo (as coerções) e permite a transcendência de seus aspectos mais profundos (as pulsões).

O trajeto de sentido mostra a construção relacional entre os símbolos e as imagens. Tendo como metáfora o rio descrito acima, o trajeto de sentido seria essa correnteza que desemboca na poça d’água que se encontra abaixo, mesmo que não seja possível enxergar a sua nascente. Para Durand (1997, p. 41, grifo do autor):

[...] precisamos nos colocar deliberadamente no que chamaremos o trajeto antropológico, ou seja, a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladores e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social.

A partir da construção que se dá com os gestos corporais que se destacam entre os demais (postural, digestivo e copulativo), tem-se os níveis que produzem os sentidos, os quais têm início no *schème*, alcançam o arquétipo e, então, chegam numa gama de significados definidos pela experiência dinamizada pela comunicação no âmbito sociocultural (BARROS, 2016). É a partir desse caminho que nascem as respostas aos medos primordiais através dos regimes de imagem *diurno* e *noturno*. O medo da morte, como o medo primordial (BARROS, 2008), faz com que um universo bastante complexo crie respostas através de três grupos simbólicos: nictomórfico, catamórfico e teriomórfico, os quais correspondem aos medos (1) das trevas, (2) da queda e (3) da bestialidade, respectivamente (DURAND, 1997).

Com isso, os três regimes de imagens funcionam como respostas a esses medos primordiais (heroico, místico e dramático), tendo cada um constelações específicas a partir das propostas de equilíbrio. O regime heroico é aquele constituído por esquemas que orientam a luta armada com o objetivo de vencer a partir dos *schèmes* ascensional, diairético e espetacular, compreendendo a homologia entre símbolos como a asa e a flecha, o gládio e a espada, o ar e o fogo. Já o regime místico faz do medo o seu companheiro para não precisar vencê-lo. É a ideia de controlar a queda pelos esquemas da inversão e da descida, lançando mão de símbolos como o peixe e a noite, o túmulo e a casa. Podemos ver o regime da descida digestiva atuando na fotografia que antecedeu esse capítulo (figura 3), onde um Yanomami percebe seu mundo ser transposto ao tocar a água. Sendo o regime que responde ao medo da morte e a angústia do tempo que passa de maneira branda e calma, sem grandes agitações e animações pavorosas, a ideia de queda é transformada em descida e atinge uma profundidade confortante e aconchegante devido ao *schème* do engolimento. Quando a criança Yanomami sai do dia ensolarado e adentra a noite pela travessia da água, ela é conduzida ao processo de se juntar à morte a fim de encontrá-la através da união, pela conexão que não faz uso da batalha armada.

As imagens que se opõem nos regimes místico e heroico se equilibram num terceiro regime, o dramático, através da *coincidentia oppositorum*. Nele, o esquema

rítmico se mostra presente e traz consigo a convergência entre símbolos como a lua e a vegetação, o carro e o cavalo.

Os três regimes nascidos no trajeto de sentido ou trajeto antropológico (DURAND, 1997) mostram a diferença entre imagem simbólica e imagem técnica, uma vez que apresenta uma distância conceitual entre os *regimes de imagem* e os *regimes de visualidade*. Enquanto a imagem simbólica é uma porta de entrada efetiva ao imaginário, a imagem técnica nos mantém no limiar sociocultural já que *pode vir a servir* como possibilidade de acesso a própria imagem simbólica, sendo um nível posterior e mais racionalizado. Com efeito, também apresenta uma distância prática, pois os regimes de imagem pedem uma entrega profunda a si e ao próximo, ao passo que os regimes de visualidade são comumente apreendidos pela via do cogito, sendo decodificados arbitrariamente – o que de fato não acontece com a gênese da imagem simbólica experienciada. Nesse sentido, quando se encontram meios de dançar com a imagem simbólica, navegando pelos sentidos e significações revelados, ela atravessa completamente o percurso da pesquisa, especialmente da pesquisa em Comunicação.

Por esse motivo, o imaginário carrega um sentido transversal (BARROS, 2010a) que abre caminhos para abordagens poéticas, além das abordagens factuais e mecânicas (DURAND, 1998). A partir das dinâmicas propostas, dois postulados teóricos, apresentados por Gilbert Durand (1997), são importantes para definir o espaço em que este trabalho está inserido. O primeiro postulado é simples, mas também por isso, complexo: a imaginação vem antes. Aqui, com o posicionamento adotado, não considero as instituições e os fenômenos sociais para, depois, pensar como eles atuam e influenciam os regimes da imagem. Ao contrário: primeiro entendo como esses regimes atuam e como as imagens simbólicas acontecem a partir de um acordo entre as pulsões do imaginário e as coerções sociais para, depois, traçar entendimentos sobre a relação entre o simbólico motivado e os fenômenos sociais – algo próximo ao método de deixar a imagem falar e guiar o caminho, como mencionado anteriormente.

O segundo postulado corrobora com o sentido do aspecto coletivo do imaginário e, para tanto, acolho uma perspectiva antropológica que considera a existência de um subsolo arquetípico (BARROS, 2019) em contraponto a uma sociológica do imaginário. Conseqüentemente, pressupõem-se níveis mais

profundos, como os indicados por Durand (1997) no trajeto antropológico ou trajeto de sentido, que vão além ou, melhor, que são anteriores à camada societal. Grosso modo, existe um subsolo (arquetípico, conforme indica Barros (2019) no qual as imagens se agrupam e constelam. Para Barros (2010a, p. 134), essa noção indica a constituição de “[...] um patrimônio universal no qual o ser humano vai buscar equacionamentos para seus dramas coletivos ou pessoais”. A imaginação surge, portanto, quando o ser humano toma consciência dos processos de vida que levam à morte, seja dele ou das outras pessoas a sua volta.

Ao falar sobre as camadas de sentido que nascem no inconsciente e atuam no sociocultural, vale ressaltar a própria definição de inconsciente. A partir dos estudos de outros teóricos, como Sigmund Freud (BARATTO, 2009), por exemplo, foi acrescentada uma nova noção sobre a psique humana, ou seja, a de que o inconsciente existe e é um âmbito capaz de influenciar consideravelmente as ações humanas. Com essa noção (mesmo que também reduzida a aspectos específicos, como a libido), surgiram outros estudiosos, como Carl Gustav Jung (2014), que foram responsáveis por pluralizar e movimentar esse inconsciente que antes era visto de forma rígida e estática. Assim, alguns entendimentos foram indicados sobre as lógicas próprias de sentido propostas ao nível do imaginário, uma vez que ele vai além da percepção, do conceito e do fato concreto, de forma a buscar camadas mais profundas a partir das pulsões que existem em uma posição de anterioridade. Essa lógica própria (que pode ser chamada de *a-lógica*, a fim de diferenciá-la do que se entende por lógica dedutiva-racional), diz respeito ao que Durand (1998, p. 40) denomina de estruturas, considerando que

[...] todo imaginário humano articula-se por meio de estruturas plurais e irreduzíveis, limitadas a três classes que gravitam ao redor dos processos matriciais do ‘separar’ (heroico), ‘incluir’ (místico) e ‘dramatizar’ (disseminador), ou pela distribuição das imagens de uma narrativa ao longo do tempo.

Em suas teses sobre o inconsciente, Jung (2014) indica duas atuações possíveis para esse limiar anterior à consciência, sendo uma *personal* e outra *coletiva*. De certo modo, o inconsciente, para ele, abarca alguns tipos específicos de conteúdo, começando pelos materiais reprimidos (algo que se aproxima das perspectivas teóricas de Freud), passando pelas percepções dos sentidos e alcançando, então, algumas sementes que formarão, em determinado momento, os materiais

assimilados pela consciência. Além disso, o inconsciente pessoal seria o espaço que abriga os complexos psicológicos, já que se trata de uma camada mais superficial da profundidade, ao mesmo tempo em que o inconsciente coletivo é o lugar que abriga os arquétipos (JUNG, 2014). O imaginário, então, se afasta de um conjunto de imagens e coisas imaginadas para se transformar numa troca dinâmica entre as motivações pulsionais e a cultura, entre a nascente do rio e a poça d'água, entre o corpo e o mundo.

O imaginário é formado pela e formante da experiência. Por esse motivo, não é adequado pensar como clássico o estruturalismo discutido na Escola de Grenoble, pois o que importa é a troca plural, mesmo que o imaginário seja anterior e constitua a realidade concreta. Esse sentido de troca, de *acordo*, é explicado e organizado pelo trajeto de sentido, indicando que esse vai-e-vem não é gratuito, mas constrói etapas de significação.

Em termos dos próprios estudos do imaginário, me interessa esse último conjunto de conteúdos inconscientes: as sementes. Na proposta junguiana, “[...] o inconsciente jamais se acha em repouso, no sentido de permanecer inativo, mas está sempre empenhado em agrupar e reagrupar seus conteúdos” (JUNG, 2019, p. 129). Ele é um espaço/limiar formador da consciência que pelo seu caráter dinâmico está constantemente plantando as sementes que darão as flores, as folhas e os frutos que iremos colher enquanto sociedade, seja em termos de produções humanas ou até mesmo em hábitos e correntes de pensamento.

Outro conceito junguiano presente na teoria antropológica do imaginário de Gilbert Durand é o arquétipo. Isso ocorre porque um sentido, quando arquetípico, alcança as bases primordiais e arcaicas dos humanos ou, dito de outra forma, antecede a construção histórica e pessoal que ali está implícita. Não é como se tal construção histórica se tornasse inútil ou inativa, mas acontece que ela apenas deixa de ser o ponto central e se transforma num limiar subentendido, dando espaço às significações coletivas que são valorizadas arquetipicamente.

Por isso, tratando-se do inconsciente coletivo enquanto terra fértil para o cultivo das sementes, é possível abordar o feminino como roupagem de uma imagem primordial (JUNG, 2014). A partir de agora, enquanto estamos habitando a concha, proponho definir o conceito de arquétipo e traçar os primeiros desenhos do que

seria o feminino arquetípico, olhando-o pela perspectiva junguiana e sua relação com o devaneio poético (BACHELARD, 2018).

2.2 O feminino e o devaneio: notas sobre os arquétipos

A mulher é historicamente uma figura social amplamente desvalorizada por meio de julgamentos, preconceitos, restrições e coerções culturalmente impostas ao seu corpo, a sua personalidade e as suas escolhas. O trabalho doméstico, para citar um dos casos, é considerado uma tarefa exclusivamente feminina. Isso é problemático porque, num primeiro momento, a mulher se vê presa entre quatro paredes, ocupada em tempo integral com o cuidado dos filhos e a limpeza da casa, sem oportunidade para experimentar o mundo. Por outro lado, essas mulheres não são remuneradas e reconhecidas, pois tais tarefas são vistas como um dever moral e cívico do sujeito feminino. Nesse sentido, a satisfação de um trabalho valorizado e o direito de liberdade e escolha lhe são retirados pela sociedade patriarcal, a qual é composta por indivíduos que preferem se manter no conforto dos privilégios e nos seus lugares de poder.

Minha mãe e minha avó, figuras que impulsionaram este trabalho, viveram sob o jugo desse sistema opressor. Minha vó deu à luz a nove filhos, seis homens e três mulheres. Meu avô, entre as diversas problemáticas de sua criação e coerção social, é um desses homens que não divide as tarefas domésticas, deixando esse trabalho sob a responsabilidade da esposa. Na tentativa de minimizar a situação, ele contratou uma empregada doméstica para exercer, ao mesmo tempo, a função de babá e faxineira. Nesse trio de filhas mulheres, estava a minha mãe. Ela, por sua vez, cresceria e se casaria com um homem de perfil semelhante. Para ele, cuidar da casa era um serviço dela e, por isso, ele a proibia de procurar emprego em outro lugar. Ora, o quanto minha mãe seria ousada ao buscar um trabalho que lhe desse satisfação e independência, insinuando que o pai precisaria cuidar, em conjunto, da filha pequena?

Esses contextos marcaram a minha infância, considerando que eu presenciava diversas brigas, conversas, choros e clamores por liberdade. Em algum momento, minha avó e minha mãe se tornaram livres, cada qual do seu jeito. Nós três construímos uma relação profunda, onde há espaço tanto para as críticas

quanto para o amor e o carinho. Estas histórias deixaram marcas importantes que são responsáveis por me impulsionar a investigar outras maneiras possíveis de trabalhar com essas questões.

Nesse ponto, Neumann (2006, p. 28) explica que a criança, por exemplo, por intermédio da mãe, é um indivíduo em fase de contato direto com aspectos arquetípicos de um “[...] feminino numinoso e onipotente” que independe de uma realidade objetiva, independe da “[...] mulher historicamente individual, aquela que surgirá como figura da mãe”. Por isso, os aspectos do feminino não estavam *na* biografia da minha mãe e da minha avó, mas nasciam como formas de mediação *entre* elas e o mundo, além da própria relação imbricada *entre* nós três. Há a atuação de um limiar mítico que se mostra nos hábitos, nas escolhas e nas personalidades de cada um ao mesmo tempo em que não se encontra nas pessoas em si. É como se esse limiar mítico, no sentido de organização simbólica (BARROS, 2016), apenas usasse os nossos corpos como um trampolim rumo aos encadeamentos coletivos.

A própria cultura, assim, tem papel fundamental nesse processo, pois quando deixa de olhar para as questões que envolvem as imagens femininas, lançando mão de ferramentas que oprimem a figura da mulher, dá-se um movimento de negação da imagem e do imaginário, pois se descarta tudo aquilo que não pode ser abordado pela lógica da linguagem exclusivamente falada ou escrita. Porém, quando se fala do simbólico, mesmo que se tente fechar as portas para o seu acontecimento através da imagem, ele não deixa de tomar os sujeitos por inteiro já que apenas assume narrativas mais nefastas que têm origem na negação cultural. A possibilidade de o acontecimento simbólico, como mencionado no item anterior, estar sempre suspenso e *em vias de* arrebatamento é um fator relevante ao se tratar do feminino, especialmente do feminino enquanto um *background* que atua nos sujeitos independentemente do gênero biológico. O olhar feminino em comunicação ganha, então, um sentido ontológico, sendo compreendido como algo que está antes e que constrói a realidade concreta do tempo-espço. Nesse sentido, ao conceituar, a seguir, o que este trabalho entende por arquétipo, delimito paralelamente como compreendo o modo feminino de olhar por meio do devaneio poético em Gaston Bachelard.

No senso comum, *arquétipo* quase sempre significa uma representação exemplar de algo – arquétipo do prostituto, da bruxa, da deusa, da criatividade e

muitos outros. Ainda, ele é empregado como sinônimo de “personalidade” ou faz referência ao conjunto de características de um indivíduo, que pode repetir entre pessoas diferentes. Por outro lado, se compreendemos o conceito de arquétipo a partir da sua principal característica, o intangível (JUNG, 2014), como indicar a atuação arquetípica, principalmente a atuação arquetípica em outra pessoa? Isso porque, não é a simples repetição de um conjunto de características que pode sugerir a atuação de um arquétipo, pois ele trata das pulsões arcaicas e humanas que constroem, simbolicamente, as experiências atuais.

Em contraponto, Jung (2014) explica que, na constituição psíquica, os arquétipos são formas figurativas sem conteúdo pré-existente ou pré-concebido. Por isso, as formas dinâmicas são algumas constantes nas camadas do inconsciente, mas o conteúdo é determinado conforme ocorrem as vivências internas. Essa mesma compreensão sobre o arquétipo é postulada por Durand (1997), pois ele entende a forma constante e *a priori* como concavidade, indicando que o preenchimento de tais formas é feito pelo mito e suas respectivas lições. Nesse caso, a vivência profunda é mítica e por isso preenche os arquétipos coletivos, transformando a vivência em experiência.

Trabalhar com conceitos intangíveis como o do arquétipo é se abrir às próprias experiências internas, implicando-se enquanto pesquisador/a, para, então, notar a presença de linhas gerais que são preenchidas pela vivência pessoal ao mesmo tempo em que elas tocam aspectos do coletivo em determinado momento – o que seria, em termos resumidos, o método de *deixar a imagem falar* através de uma leitura simbólica e mitocrítica, conforme explicado anteriormente.

O mesmo acontece ao se buscar os aspectos comunicacionais para a “consciência²⁰ criante” de Cláudia Andujar durante a composição das fotografias do catálogo “A Luta Yanomami” (2018a), nos termos fenomenológicos de Gaston Bachelard (2018, p. 1). O que se busca, na verdade, não é especular sobre os sentimentos interpessoais da artista durante o ato fotográfico, mas sim como tais sentimentos tocaram, em determinado momento, o espaço-tempo coletivo de modo que transcenderam às composições que hoje conhecemos e contamos. Seria, nesse

²⁰ Aqui, não significa que Cláudia Andujar produziu as fotografias *apenas* de maneira consciente e histórica, mas sim que a própria consciência tem raízes no inconsciente pessoal e impessoal, sendo o lugar em que já é possível assimilar a presença de imagens e símbolos.

caso, uma relação da imagem simbólica que se valeu da imagem técnica para aparecer culturalmente. Ou, ainda, dito de outra maneira, seria a presença de um imaginário latente que está sempre *em vias de* arrebatamento.

Nesse contexto de atuação dos arquétipos está o feminino, sendo o devaneio poético uma das formas possíveis de olhar através dele. Pensá-lo arquetipicamente significa pensar também nos sentidos que nascem do jogo de forças simbólicas que é o imaginário (MARTINS, 2020a). Adotar essa perspectiva nos afasta de um olhar universalista no sentido histórico e social, mesmo que os arquétipos sejam imagens universais (JUNG, 2014). Em outras palavras, o sentido universal assume duas perspectivas distintas quando aproximado do conceito de arquétipo e de uma noção essencialista sobre os sujeitos. Isso porque, aqui, há dois caminhos diferentes para se chegar no âmbito coletivo: por um lado, pela visão essencialista, parte-se de uma ideia ampla que tenta dar conta de todos os sujeitos e ignora as peculiaridades, as subjetividades e as histórias de vida de cada um; por outro lado, conforme propõe o imaginário arquetipológico (DURAND, 1997) e a psicologia profunda (JUNG, 2014), pensar bases arquetípicas difere de uma tendência universalista não só porque se trata de uma base *primordial* e *ancestral*, a qual nos retira do tempo apenas histórico-linear, mas também porque mergulhamos em nós mesmos, primeiro, para somente depois transcender ao coletivo.

Dito de outra maneira, a entrega a si e às próprias subjetividades, no sentido mais profundo que essa ação pode trazer, é extremamente necessária para que se possa compreender as facetas coletivas que ali estão presentes. Utilizar o termo “imaginário” para designar tudo aquilo que não se consegue explicar pela via racional é um exemplo para esse trajeto unilateral, pois é onde reside o medo do mergulho em si enquanto travessia, fazendo-se um caminho dualista entre sujeito-mundo. Proponho, nesse sentido, compreender o feminino arquetípico a partir da seguinte lógica: sujeito/mergulho nas profundezas de si/transcendência ao coletivo/sujeitos.

Aqui, de fato, mora uma dificuldade no que tange às pesquisas em comunicação, pois “desacostumados que estamos com o mergulho em nós mesmos, essa universalidade [arquetipal] parece fantasiosa” (LACERDA; MARTINS, 2020, p. 12). Portanto, o termo “universal” está presente nas duas abordagens mencionadas, mas isso não significa que ele indique os mesmos preceitos metodológicos e, por

isso, os mesmos desdobramentos e alcances. Pensar o arquétipo enquanto fundo universal é afastar, justamente, a experiência individual de um sentimento universalista. Parece complexo, já que se trata da mesma palavra para perspectivas distintas, mas acolher uma nuance entre as abordagens possíveis é o que sugere os posicionamentos adotados e as relações estabelecidas com cada heurística de pesquisa. Por isso, empreendo uma análise mitocrítica a fim de entrar em contato com as minhas próprias experiências, implicando-me enquanto pesquisadora, com a intenção de não cair em essencialismos rasos sobre as subjetividades alheias. O que me interessa, repito, é compreender as imagens simbólicas que nascem na ponte entre o *corpus* empírico e eu, criando um terceiro espaço em que tais imagens tocam os conhecimentos coletivos (e, aqui, realmente arquetípicos) sobre o feminino.

Nesse sentido, as abordagens conceituais de Durand (1997) e Bachelard (2018) sobre o arquétipo conversam com a proposta de Carl Jung (214). Na primeira parte de sua tese, Durand (1997) menciona que a casa pode ser considerada um arquétipo, já que ela coloca em dinâmica uma série de conhecimentos internos que brotam e transcendem o sujeito a partir do contato entre o corpo e o ambiente caseiro. Ele indica, ainda, que “[...] o arquétipo da casa é fortemente terrestre” (DURAND, 1997, p. 169), mostrando que não apenas nascem imagens simbólicas nesse ambiente interior, como ele também carrega aspectos telúricos que mediam a relação humana com o mundo.

O ato de habitar e de morar em uma casa, em um ambiente que se fecha a nossa volta e nos coloca no seu centro interior, pode assumir duas roupagens diferentes. A primeira, indica o acesso à intimidade e ao sentido de casulo acolhedor, enquanto a segunda fala sobre a necessidade de defesa e abrigo contra o mundo externo. Segundo Durand (1997, p. 169), “[...] a casa que abriga é sempre um abrigo que defende e protege e que se passa continuamente da sua passividade à sua atividade defensiva”. Do mesmo modo, ao falar sobre os elementos da muralha e da cidade e as suas respectivas atuações imaginárias, o autor menciona que dada as sutilezas arquetípicas das características caseiras, há uma linha bastante tênue entre uma atuação *defensiva* e outra *intimista*.

Na esteira de Gaston Bachelard (1993, p. 25), essas sutilezas são reconhecidas como dialéticas intermináveis que cerceiam a casa, pois “[...] veremos a imaginação construir ‘paredes’ com sombras impalpáveis, reconfortar-se com

ilusões de proteção – ou, inversamente, tremer atrás de grossos muros, duvidar das mais sólidas muralhas”. Nesse caso, a ideia de se reconfortar corresponde a sutileza de aconchego e a ideia de temor corresponde a sutileza de proteção aos medos do mundo exterior.

Essas duas roupagens condizem com as compreensões junguianas sobre a ambivalência do arquétipo, em que eles possuem diferentes lados possíveis que constelam entre si no espaço inconsciente (NEUMANN, 2006) – como um lado intimista e outro defensivo que se mostram no mesmo arquétipo, a casa. O que podemos olhar, no limiar da cultura, diz respeito aos resultados dessas constelações, pois essas formas constantes, denominadas de *arquétipos*, “[...] difere[m] sensivelmente da fórmula historicamente elaborada” (JUNG, 2014, p. 13). Essa mesma lógica pode refletir aproximações entre o feminino e as suas relações com o devaneio poético enquanto método de acesso ao espaço das imagens simbólicas, propondo uma conversa entre as perspectivas junguianas e bachelardianas.

Gaston Bachelard (2018, p. 1), ao tratar o devaneio como potência de acesso a um espaço outro que não apenas racional, indica que “nas horas de grandes achados, uma imagem poética pode ser o germe de um mundo [...]”. Essa breve delimitação inicial já indica aspectos do devaneio que se assemelham ao inconsciente impessoal, de modo que os germes se aproximam das flores, folhas e frutos assimilados na consciência. Essa descida a-racional aos conteúdos que resultam do inconsciente antropológico se relaciona aos aspectos arquetípicos mencionados anteriormente, ou seja, às formas presentes *a priori* em nossa ancestralidade humana que aguardam o preenchimento da experiência profunda.

Partindo do pressuposto de que não se pode alcançar, racionalmente, as dinâmicas do *schème* e do arquétipo, dado que são intangíveis, ao mesmo tempo em que as suas atuações se mostram na consciência humana, podemos entender a característica metodológica do devaneio como uma via possível para captar nuances das profundezas inconscientes no mundo desperto. Aqui, encaixa a definição de devaneio enquanto “[...] uma fuga para fora do real” (BACHELARD, 2018, p. 5). A hora dos grandes achados, quando somos tomados por um sentimento visceral que mobiliza, inquieta e transforma, é a mesma hora em que as sementes do inconsciente são fertilizadas e encontram espaço para crescerem dentro de nós. Nesse processo, o adubo pode ser tão fértil ao ponto de elas ultrapassarem o nosso próprio corpo

humano, comunicando sobre um *algo a mais* a respeito da vida, do mundo e do viver em sociedade. É quando um germe, uma vez plantado e cultivado, abre outros olhares possíveis.

O devaneio, nesse caso, é um dos caminhos para se fertilizar as experiências profundas, pois é o momento de volta a si e de relação com o ser sonhador de cada um. Afinal, “um mundo se forma no nosso devaneio, um mundo que é o nosso mundo. E esse mundo sonhado ensina-nos possibilidades de engrandecimento de nosso ser nesse universo que é o nosso” (BACHELARD, 2018, p. 8). Acredito ser também o momento em que aprendemos a habitar a concha. Nesse quesito, temos uma das facetas possíveis para o feminino: aquele que ingressa em nossa alma e nos convida a morar no casulo quente e aconchegante que é o movimento recôncavo de enrolar-se em si.

Entretanto, Bachelard (2018) esclarece que há o devaneio e o devaneio de caráter poético, sendo que o primeiro nos faz perder a consciência e tem uma má direção, uma direção pra baixo²¹, de modo que o segundo, o que tem a poética como valorização principal, nos coloca na inclinação correta – isto é, na inclinação que sobe, cresce, expande e irrompe a partir do mergulho nas correntezas de si. Essa diferenciação é importante para compreender a carga simbólica que uma experiência poética pode oferecer. Para o autor, parafraseando Friedrich Schlegel sobre a linguagem, seria o acontecimento de “uma criação de um só jato” ou, ainda, de “[...] impulsos de imaginação” (BACHELARD, 2018, p. 6) que nos colocam em contato profundo com o mundo.

Esse é o motivo que faz o devaneio, nesse caso poético, não ir para baixo, mas para cima: quando estão presentes os *impulsos* de imaginação, qualquer obra que se entre em contato, seja ela escrita, desenhada ou fotografada, pode nos conduzir às possibilidades de busca de si a partir do suporte de comunicação acessado. Isso porque, nesse caso, “estávamos a ler e eis que nos pomos a sonhar” (BACHELARD, 2018, p. 61). Ora, não temos a tendência de levantar a cabeça quando lemos um livro,

²¹ Vale ressaltar que uma inclinação para *baixo* é diferente de uma inclinação ao *profundo*. Pensando, novamente, no imaginário a partir da correnteza que desemboca na poça d’água mais rasa, uma inclinação para baixo seria devanear apenas na poça menor, seria buscar o fundo da poça. Ao contrário de uma inclinação ao profundo, no devaneio poético, que seria acessar os resultados da atuação latente da correnteza, do imaginário. O profundo não está embaixo, fisicamente falando, mas está ao redor, permeando-nos.

por exemplo, e percebemos a presença de um pensamento, uma ideia ou um insight? Não é perceptível a tendência de buscarmos uma janela ou um quadro na parede como se fosse necessário um outro lugar de contemplação, um lugar de contemplação para além das páginas do livro?

Parece-me que essa é a característica poética do devaneio, ou seja, quando olhamos para cima em busca de uma imagem que é resultado das sementes plantadas no inconsciente potencialmente antropológico. O inconsciente em si, individualmente inconsciente, seguirá brotando no ambiente onírico (BACHELARD, 2018), sendo o devaneio poético um acesso genuíno e ingênuo aos frutos, flores e folhas nascidas das suas sementes coletivas. Então, é a partir dessa via possível de acesso à determinadas facetas do imaginário que a própria imaginação pode (e deve) ser “[...] colocada no seu lugar, no primeiro lugar, como princípio de excitação direta do devir psíquico” (BACHELARD, 2018, p. 8) – algo como o pressuposto de que as imagens vêm antes e por isso designam as formas de relações humanas, bem como hábitos e escolhas, ilustrando os conceitos.

Tendo como exemplo a diferença entre a imaginação e a razão, Bachelard (2018, p. 52) considera-as como polos distintos a serem repelidos, de maneira que a relação entre ambas nada se assemelha aos polos do magnetismo, pois “aqui os polos opostos não se atraem – repelem-se”. Quando há repulsa, formam-se imagens diferentes que dependem do polo que ganhou espaço nesse jogo de forças. Isso se assemelha ao próprio conceito de trajeto de sentido, em que há um acordo entre as “[...] pulsões humanas e coletivas e o meio cósmico e social”, conforme explica Durand (1997, p. 41) em sua tese sobre o jogo de forças que é o imaginário de cunho arquetipológico.

Nesse ponto, acredito que tais considerações conduzem ao pensamento dialético, em que há um embate entre mundos e espaços opostos, como a presença de uma distância entre sonho e devaneio, imaginação e razão e noturno e diurno. Contudo, essa aversão entre os polos não leva a total exclusão do outro, pois o que existe é um *acordo* que nasce do *jogo* entre as facetas desses mundos. Para Bachelard (2018, p. 52, grifo meu), há um “[...] *trabalho alternado* das imagens e dos conceitos, duas tranquilidades de consciência que seriam a do pleno dia e a que aceita o *lado* noturno da alma”. Essa noção de um trabalho alternado é que faz haver uma dialética que não necessariamente exclui, mas carrega a característica do jogo de forças:

quando um mundo, o da imaginação, por exemplo, se apresenta com mais força diante do outro mundo, o da razão, as suas imagens brotam com maior potência ao sujeito que as sonha ou as devaneia. Mas, numa próxima vez, pode ser que as imagens da razão se sobressaiam, mantendo a dinâmica de fluxo contínuo da alternância, a qual mantém o equilíbrio entre os lados.

O autor indica a importância de se desenvolver dois olhares possíveis, já que a cada sobressalto de um mundo temos a presença do seu respectivo modo de olhar. Para ele, é por esse motivo que se torna importante discutir o *amor pelo feminino* e o *amor pelo masculino*, uma dupla de olhares (arquetípicos) que mantém as tranquilidades da imaginação e da razão sempre em equilíbrio.

Nesse contexto, tem-se novamente uma discussão sobre a relação dialética entre ambos, mas não de uma dialética “[...] verdadeiramente paralela, que opera num mesmo nível, como a pobre dialética dos sim e dos não”, pois os olhares feminino e masculino estão circunscritos numa dialética rica em termos poéticos que “[...] se desenvolve num ritmo de profundidade”. O autor prossegue e indica o que significa esse ritmo de profundidade nos termos do seu estudo sobre o devaneio: “vai do menos profundo, sempre menos profundo (masculino), ao sempre profundo, sempre mais profundo (feminino)” (BACHELARD, 2018, p. 57). Seria o que ele entende por um duplo poder do qual todos se valem, independentemente do gênero, pois o que interessa é a característica humana para acesso aos modos feminino e masculino de enfrentamento do mundo.

Nesse ponto, quando se fala em homem ou em mulher, não se fala sobre o sujeito de gênero biológico masculino e o sujeito de gênero biológico feminino, mas sobre arquétipos. Um homem e/ou uma mulher, quando aparecem em sonhos, devaneios, imagens e lembranças, dizem um *algo a mais* sobre a nossa experiência de vida individual ou coletiva. São arquétipos, então, porque carregam consigo esse aspecto de colocar em acordo os conteúdos da vivência profunda e interna que é dinamizada primeiramente pelo *schème*, pelo corpo humano no trajeto de sentido. Dado que esse “homem” e essa “mulher” aparecem em termos figurados, as suas raízes inconscientes são intangíveis e o que se apreende no ambiente consciente são as suas facetas, isto é, os modos feminino e masculino de *olhar*.

Bachelard diz que o feminino é uma forma de o devaneio se desdobrar no humano, o *âmago do feminino*, sendo imagens apreendidas pelo devaneio que tem

como característica principal a valorização poética, responsável por disponibilizar as imagens serenas, despreocupadas e que se mantêm firmes no ambiente íntimo e caloroso (BACHELARD, 2018). Seria através do olhar feminino e do devaneio poético como método de acesso ao repouso e ao sossego que se pode estar embriagado de feminilidade. Seria, então, um acesso à alma em repouso, um acesso ao que ele nomeia como *anima*²². O autor assim descreve o devaneio poético que tem como base a alma primordial, a alma em repouso:

O devaneio caminha no sentido inverso ao de qualquer reivindicação. Num devaneio puro, que devolve o sonhador à sua serena solidão, todo ser humano, homem ou mulher, encontra o seu repouso na *anima* da profundidade, descendo, sempre descendo [...]. Descida sem queda. Nessa profundidade indeterminada reina o repouso feminino. É nesse repouso feminino, longe das preocupações, das ambições, dos projetos, que vamos conhecer o repouso concreto, repouso que descansa todo o nosso ser (BACHELARD, 2018, p. 59, grifo do autor).

Tais concepções deixam claro que a feminilidade não trata das articulações e atuações do gênero feminino, isto é, apenas da mulher que carrega apreensões socioculturais. Elas falam, sobretudo, na feminilidade como uma forma de esse feminino a-racional se apresentar no limiar da cultura para todos os seres que encontram o repouso profundo e sossegado de si e em si, independentemente das suas identificações de gênero. Basta ser *humano* para que se acesse o feminino e a sua respectiva feminilidade, para que se entre em contato com a alteridade do feminino (e do masculino). As imposições sociais são consideradas com igual importância, mas apenas numa fase posterior, tendo em vista que estudar as pulsões humanas no que concerne ao feminino e ao masculino pode auxiliar a compreender as origens e as resoluções possíveis às categorizações patriarcais impostas a mulher, nesse caso. O olhar, aqui, não fala sobre aquilo que se vê, do limiar concreto da visão, mas daquilo que se sente, se devaneia e se sonha.

²² Em Jung (2014), a anima pode ser vista sob duas perspectivas que também operam numa dialética de profundidade ao contrário de uma dialética que coloca em relação *dois pesos e duas medidas*. Em um momento arcaico e profundo, tem-se a anima-alma que antecede a anima-complexo. A primeira, a anima-alma, pressupõe ir além de um sentido dogmático ou de um conceito filosófico, já que se trata de uma imagem primordial, “[...] algo que vive por si mesma e que nos faz viver; é uma vida por detrás da consciência [...]” (JUNG, 2014, p. 36). Já em um momento posterior, essa imagem primordial da alma se desdobra em um complexo psíquico, se transformando no lado feminino do homem a ser projetado na mulher com a qual ele se relaciona. Essa pesquisa toma a ideia de anima enquanto alma, arquétipo primeiro e abrangente, buscando sentidos que brotam do inconsciente coletivo ao transcender o complexo psíquico individual.

O *olhar* é mais sobre o modo feminino de apresentação das motivações antropológicas na cultura do que o jeito de uma mulher olhar para o seu lugar social. Não digo que um é mais importante do que o outro, pois não cabe a esse trabalho impor valorizações morais sobre tal relação. Apenas destaco que um é anterior ao outro, sendo uma questão que se relaciona ao trabalho da alternância, nos termos bachelardianos. O olhar feminino, o sentir, é anterior ao feminino socialmente circunscrito.

Essas delimitações teóricas indicam como essa pesquisa considera e trabalha *com* o olhar feminino, já que não pretendo apontar, na técnica da fotografia, onde e como um suposto feminino mais codificável se apresenta – como, por exemplo, dizer que uma determinada indígena do gênero feminino está no meio da floresta e isso mostra como a mulher tem uma conexão profunda e sagrada com a natureza. Ao contrário, o feminino e os seus modos de olhar estão mais próximos do próprio método escolhido, o método de *deixar a imagem falar*, de enrolar-se em si e de habitar a concha, na intenção primeira de captar nuances da correnteza (ou seja, do imaginário antropológico) no polo sociocultural. Ao empreender essa maneira de entrar em contato com as fotografias de Andujar, o olhar feminino salta aos sentidos conforme ele mesmo desejar, sendo carregado desde o inconsciente impessoal através do (1) mergulho nas profundezas de si e do inconsciente coletivo pela (2) transcendência ao todo.

Nesse sentido, quem escolhe os modos femininos de olhar apreendidos por essa pesquisa é o próprio olhar feminino que emerge em fotografia pelo trajeto de sentido que nasce no corpo e constrói a relação dos sujeitos com o mundo. Tendo a fotografia e o ato fotográfico como suportes possíveis para esse ato de olhar femininamente, busco compreender, no próximo capítulo, o espaço que o devaneio poético e a alteridade ocupam na prática fotográfica, num sentido mais amplo, e no trabalho de Cláudia Andujar, em específico.

Figura 4: Sem título



Foto: Cláudia Andujar. Fonte: ANDUJAR, 1998 (s/p).

A fotografia parece indicar a presença do desconhecido. O rosto do indígena está ausente e escondido na cena, de modo que ele é anônimo e não o reconhecemos. A expressão principal se dá pelo gesto do corpo inclinado ao chão. Na imagem, a rede em que o Yanomami se encontra, objeto de descanso e uso noturno a ação de dormir e sonhar, transforma-se em instrumento de segurança e controle da queda. Isso porque a fotografia infere que, caso não houvesse a rede que segura o corpo, ele estaria deitado no chão pela posição de alguém que se entrega à floresta e ao meio ambiente circundante. Contudo, essa perspectiva não mostra uma possível queda que machucaria e doeria, mas sim um momento pré-queda que mais se assemelha a um modo de renascer e renovar. Sinto que a qualquer momento o corpo se levantará, se erguerá diante da natureza e voltará a lutar pela própria vida, sendo o momento registrado por Andujar um espaço de reconstituição de forças simbólicas, psíquicas e políticas. Parece-me, inclusive, que a relação do sujeito com a rede e as árvores ao redor se dá por um momento de brincadeira, em que ele se balança e goza de um instante de folga da luta sociopolítica, que se seguirá após o descanso.

Nesse sentido, o indígena fotografado se mostra à vontade no ambiente natural (em uma floresta, ao que tudo indica), deitado com expressão corporal suave e aérea, sem grandes esforços para se sustentar. Com isso, é possível avançar sobre a inserção do olhar do branco nesses contextos delicados que percorrem um tênue caminho entre a visão próxima de Andujar enquanto artista visual e uma possível colonização por meio do uso da câmera fotográfica, a qual se posiciona apontada ao sujeito no seu ambiente de origem. Nesse caso, em específico, apontada sob uma perspectiva superior que convida tanto ao mergulho na cena (à inquietante entrega aos impulsos de imaginação) quanto a um olhar incisivo de quem observa um corpo despreparado à intrusão de tal olhar. Esses modos de olhar se abrem às abordagens femininas e masculinas, de modo que o trabalho da alternância entre imagem e conceito se aproxima da alternância entre o ato de *esperar* para registrar e o registro fotográfico *em si*.

Penso, assim, sobre o processo de intervenção da câmera fotográfica no contexto indígena, especialmente dos indígenas amazônicos, no Brasil. Partindo do pressuposto de que o resultado obtido pela câmera, isto é, a fotografia com a qual se entra em contato, é subjetivo e mais constrói do que retrata a realidade, pode-se dizer que o processo de fotografar um sujeito, no caso, um Yanomami, é filtrado por

aspectos pessoais e íntimos da própria fotógrafa. Será que isso poderia corresponder a uma colonização dos indígenas brasileiros por parte de Andujar?

Ao se pensar nos processos subjetivos, não. Pensemos nas nuances da relação direta, próxima, delicada, sensível e sobretudo consciente que a fotógrafa manteve com os Yanomami. A própria imagem em questão discursa sobre essa intimidade, pois o sujeito se mostra vulnerável, com o corpo virado para baixo e o rosto escondido. Dessa forma, o sentido simbólico presente na posição corporal mostra que há familiaridade e intimidade estruturadas, já que o indígena não está olhando diretamente para câmera e se permite estar despreparado na presença de Andujar. Entre a subjetividade da fotógrafa e a subjetividade indígena, está o olhar feminino desenhado pela percepção sensível, humilde e imaterial compartilhada pela imagem. Ademais, como veremos a seguir, é indiscutível o cuidado estrito de Andujar durante a sua aproximação com os indígenas amazônicos, cooperando para que ambas as perspectivas se correlacionassem, resultando em um trabalho em conjunto cheio de sentidos políticos e artísticos²³.

²³ Uma primeira versão de análise dessa fotografia foi publicada, anteriormente, como capítulo de livro intitulado *A poética de Cláudia Andujar: um paralelo político-ambiental entre arte, fotografia e natureza* na obra *Comunicação e Imaginário no Brasil: Contribuições do grupo Imaginalis (2008-2019)*, sob organização de Anelise Angeli De Carli e Ana Taís Martins Portanova Barros, em 2019, disponível em <<https://www.ufrgs.br/imaginalis/editora/comunicacaoeimagnario/>>.

3 HABITAR A CONCHA: O ATO FOTOGRÁFICO COMO CONVITE À IMAGEM

Nesse segundo capítulo, aproximo as discussões sobre determinados traços de alteridade que estão presentes nessa relação entre os sujeitos e os níveis da imagem (DURAND, 1993) ao olhar feminino por meio do devaneio poético (BACHELARD, 2018) e do ato de habitar a concha (BACHELARD, 1993), incluindo os graus simbólico e fotográfico. Parece-me que tal aproximação auxilia o entendimento sobre o acesso a uma comunicação mais profunda. Trago a noção dos afetos como deslocamentos para os valores-notícia tradicionais (SOUZA E SILVA, 2017) para introduzir as discussões sobre a fotografia, levando em conta a capacidade de narrativa documental e irruptiva que ela tem, principalmente em respeito à natureza e ao meio ambiente. Além disso, apresento a fotografia enquanto enquadramento comunicacional específico, a fim de discutir os recortes feitos pelas coberturas noticiosas com base nos enfoques dados para as questões ambientais, conectando-as com a luta indígena brasileira. Para tanto, há um encontro marcado com a trajetória histórica e profissional de Cláudia Andujar, a fim de elencar alguns modos de atuação diante do ato fotográfico como um todo.

3.1 Um encontro com Cláudia Andujar

Claudine Hass, como Andujar foi nomeada por seus pais, nasceu na Suíça, em 12 de junho de 1931. Por sua família materna, era suíça e protestante, enquanto por sua família paterna, era judia. Ente os anos 1944 e 1945, seu pai e outros parentes foram enviados para campos de concentração em Auschwitz e Dachau, locais em que foram torturados e mortos. Isso fez com que ela e sua mãe precisem fugir para se manter vivas. Um ano depois, em 1946, Claudine mudou-se para Nova York, assumindo a identidade de Cláudia e iniciando os estudos em Humanidades no Hunter College. O sobrenome Andujar, hoje reconhecido, foi adquirido ao se casar com o espanhol Julio Andujar, do qual ela se divorciaria nos anos 1950, de modo a manter o nome do ex-marido para esconder a origem judia. Nessa época, Cláudia Andujar descobriu os primeiros contatos com sua face artística ao conhecer a pintura, sendo inspirada pelo expressionismo abstrato – inclusive, expôs seus trabalhos na Galeria Coeval e na sede da ONU.

Com a mãe vivendo no Brasil, Andujar deixou Nova York para vir visitá-la, em 1955. Nessa época, ela conheceu pela primeira vez o país que hoje é sua casa, coincidindo o interesse pela fotografia ao momento em que desembarcou em Santos. O seu primeiro contato com os povos indígenas foi através do grupo Karajá, no Brasil, e se deu por incentivo do antropólogo Darcy Ribeiro. Com isso, ela iniciou os seus projetos fotográficos autorais, os quais foram publicados em revistas como *Look*, *Life* e *Esquire*. Suas fotos passaram a ganhar considerável repercussão, fazendo com que ela participasse de exposições em espaços como o MoMa (sigla em inglês para Museu de Arte Moderna), acompanhada de figuras como Henri Cartier-Bresson. Alguns anos mais tarde, após inúmeros trabalhos realizados com parcerias diversas, Andujar recebeu uma bolsa da Fundação John Simon Guggenheim, em 1971, para documentar os indígenas Xikrins, também no Brasil. No ano seguinte, em 1972, ela conheceu os Yanomami pela primeira vez, de modo que mudou a temática da proposta da bolsa, fotografando a comunidade Ariabu para a revista *Realidade*. A partir de então, o seu trabalho junto aos Yanomami ganhou cada vez mais força, de modo que eles se transformaram no assunto de sua vida (ROCHA; MANJABOSCO; TONG, 2018).

Ao entrar em contato com esse povo, Andujar travou uma luta ao lado deles, que depois viria a ser complementada pela companhia de Bruce Albert, antropólogo, e Carlo Zacchini, missionário. Essa parceria se iniciou durante a ditadura militar brasileira, pois foi a época em que a atualização de um projeto político de colonização estava novamente em curso (ANDUJAR, 2018a). Por isso, à atividade fotográfica compete a abordagem de causas e lutas específicas registradas em composições visuais, podendo envolver a vida do fotógrafo por completo. A exemplo do trabalho de Cláudia Andujar junto aos Yanomami, a fotografia não se manteve somente no limiar exclusivamente técnico e estético, mas, foi além e ocupou um espaço único na vida tanto da própria fotógrafa quanto dos fotografados.

Para contextualizar, menciono a construção da Rodovia Perimetral Norte (BR-210), entre os anos 1973 e 1976, que atravessaria a região amazônica, do Amapá à Colômbia, cruzando Roraima, Pará e Amazonas, e que prejudicaria a vida dos Yanomami em meio à floresta, inclusive de povos que ainda estavam sem

contato com os brancos. Mesmo com o projeto freado três anos mais tarde²⁴, à época, doenças e epidemias marcaram o rastro deixado pelo grupo de pessoas ditas civilizadas (ANDUJAR, 2018a)²⁵. Sobre esse acontecimento, Andujar narra as dificuldades em registrar o cotidiano Yanomami devido à intervenção do planejamento governamental:

Dia de festa entre os Opiki thëri. Os homens estavam alucinados, tomando *yãkoana*. Exuberantes, corriam por todo lado na grande casa comunitária, entre gritos e cantos. Quis registrar essa festa e euforia, mas era difícil. Com a máquina fotográfica na mão, a realidade tornou-se diferente. A poluição visual ficou muito evidente. Os calções sujos, recentemente chegados ao mundo Yanomami, brigavam com a paisagem do ritual (ANDUJAR, 2018a, p. 233).

Além disso, Andujar também participou da Comissão pela Criação do Parque Yanomami (CCPY), junto de Albert, Zacquini e Davi Kopenawa, uma das principais lideranças indígenas brasileiras. Em 1992, o Estado reconheceu legalmente a Terra Indígena Yanomami com registros e levantamentos cartográficos (NOGUEIRA, 2018), uma conquista importante que teve a figura de Andujar como um dos apoios centrais. Afinal, como indica Didi-Huberman (2020, p. 38) ao mencionar Jean-Luc Godard (1998²⁶, p. 109), “o esquecimento do extermínio faz parte do extermínio”, de modo que o registro sistemático do cotidiano indígena amazônico, nas fotografias de Andujar, desde então auxilia as batalhas políticas que eles enfrentam. Com essa ferramenta visual em mãos e ao trabalhar *com* os Yanomami, a artista nos convida a olhar para as lutas contra o genocídio dos povos originários e a favor de direitos básicos, como terras demarcadas e respeitadas, rios limpos, solos férteis e florestas vivas.

Essa breve contextualização histórica é importante para delimitar alguns passos iniciais na trajetória política de Andujar. As dificuldades pessoais enfrentadas podem ser vistas como um trampolim que a impulsionou para se preocupar com os excluídos e perseguidos por sistemas que não conversam com as diferenças, mas buscam eliminá-las. Para Gonçalves (2016, p. 153), os efeitos dessa

²⁴ Segundo Krenak (2019a), a construção da estrada foi freada no estado de Roraima, próximo a Boa Vista, pois os engenheiros responsáveis não conseguiram estruturar uma ponte sob um rio que ali existe.

²⁵ Entre as doenças, estavam: sarampo, catapora, tuberculose e conjuntivite (KRENAK, 2019a).

²⁶ GODARD, Jean-Luc. **Histoire(s) du cinema**. Paris: Gallimard/Gaumont, 1998, p. 109 *apud* DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 38.

história fizeram com que ela criasse uma narrativa fotográfica “[...] de cunho expressivo com grande carga conceitual, estabelecendo um percurso artístico com uma poética voltada a questões sociais e existenciais [...]”, o que de fato pode ser compreendido no seu trabalho, já que ele se tornou uma peça fundamental na luta pela manutenção da vida tanto dos povos originários quanto da natureza. Nessa esteira, pensando nos pressupostos dos estudos do imaginário, questiono: poderia a potência simbólica fazer a fotografia de Andujar ser um suporte para a criação de imagens, estando essa em posição de anterioridade em relação à luta sociopolítica? Considerando que a imagem é uma forma ancestral de conhecimento (BARROS, 2013), ela não poderia ser esse meio que cria a vontade e a mobilização primeiras de lutar a favor do meio ambiente e da causa indígena brasileira?

A perseguição nazista sofrida por Andujar e sua família paterna (GONÇALVES, 2016) é um aspecto bastante discutido e mencionado quando se fala na abertura empática da artista. Entretanto, me parece interessante desdobrar as questões da imagem nesse contexto, seja ela arquetípica, simbólica ou mítica, a fim de compreender como uma entrega ao sensível pode direcionar a experiência para além da própria trajetória histórica, formando bases coletivas sobre o viver em sociedade. Em outras palavras, a vivência pessoal de Andujar se relaciona, também, com vivências de outras pessoas e alcança, por esse motivo, linhas gerais e possivelmente pulsionais. Primeiro, pelo fato de que outros sujeitos sofreram, assim como ela, as consequências perversas do regime nazista. Por outro lado, a sua própria fotografia e os seus modos de olhar *com* os Yanomami estão além de si mesmos e chegam em outros patamares de comunicação, podendo afetar profundamente inúmeras pessoas – o que de fato acontece a exemplo da relação que esse trabalho desenvolve com o catálogo “A Luta Yanomami” (2018a).

Essa afirmação não pressupõe uma visão genérica sobre as experiências arquetípicas, como se aspectos históricos em comum (como a perseguição nazista) fossem suficientes para acessar uma mesma imagem primordial. Ao contrário, indico que há possibilidades de isso acontecer, conforme discutimos no capítulo anterior sobre o imaginário ser latente e estar sempre *em vias de* arrebatamento. Além disso, vale ressaltar que as fotografias de Andujar são mundialmente conhecidas e de fácil acesso, estando disponíveis em sites online, livros, galerias de

arte²⁷, exposições em países como Brasil²⁸, França²⁹ e Itália³⁰, entre outros. Então, pergunto: o que faz as suas fotografias terem essa potência de circulação mundial? O que essas imagens oferecem ao mundo para estarem amplamente difundidas e se manterem sempre atuais nas discussões teóricas e práticas sobre fotografia? Será apenas por uma necessidade política de frear o genocídio indígena, no Brasil, ou se trata, também, de um suporte capaz de dinamizar as nossas pulsões basilares através da comunicação?

Nesse sentido, partindo da ideia de que não apenas sonhamos, mas também somos objetos dos próprios sonhos (HILLMAN, 2018), é possível tratar o trabalho de Andujar como um trampolim rumo aos aspectos arquetipológicos (DURAND, 1997) da relação entre sujeito e mundo. Contrera (2017) também corrobora com tal proposta de um caminho inverso às lógicas tradicionais da razão, sendo uma dinâmica igualmente importante para as relações humanas estabelecidas. Desenvolvendo pesquisas na esteira de Edgar Morin e discutindo as diversas concepções de imagem, a autora alerta que, no que tange os seres do espírito tratados por Morin, nós pensamos sobre eles do mesmo modo que também somos por eles pensados. Nas palavras da autora, “[...] a Noosfera continua a imaginar (e a nos imaginar) mesmo enquanto não imaginamos” (CONTRERA, 2017, p. 24). Nós dependemos desse ambiente imaginário e o construímos, inclusive, ao mesmo tempo que ele existe aquém dos posicionamentos estritamente racionais do humano. Afinal, a própria racionalidade é também uma forma de imaginar (DURAND, 1997).

Essa espécie de lógica inversa, quando aproximada do trabalho de Andujar, leva-me a considerar como essas imagens, nascidas a partir do contato com as fotografias da artista e os contextos históricos que a permeiam, são elementos das pulsões e não o contrário. Isso porque, com base no pressuposto dos estudos do imaginário de que a imagem vem antes, ou seja, de que ela forma os nossos modos de enfrentamento do mundo, fica claro que o alcance mundial do trabalho da

²⁷ **Galeria Cláudia Andujar**, Instituto Inhotim, Brumadinho/Brasil.

²⁸ **A Luta Yanomami** (2018-2019), Instituto Moreira Salles, São Paulo/Brasil.

²⁹ **La Lutte Yanomami** (2019), Fondation Cartier, Paris/França.

³⁰ **La Lotta Yanomami** (2020), Triennale Milano, Milão/Itália.

fotógrafa corresponde a determinadas necessidades pulsionais em comum. Em outros termos, corresponde a narrativa mítica mobilizada contemporaneamente.

Nesse momento, a sua fotografia tem capacidade para mobilizar outros sentidos que participam da atividade comunicacional, isto é, de um colocar em comum, a partir de um movimento que considera os impulsos de vida que se dão a partir do gesto criativo junto a imagem. A fotografia é responsável por proporcionar os primeiros sentidos de um caminho trilhado antropologicamente.

Por isso, dizer que a fotografia é uma potência capaz de permear ou, melhor, de atravessar completamente os sujeitos que participam da sua construção tanto técnica quanto dos sentidos posteriores é uma maneira de adentrar, então, os aspectos simbólicos que são conduzidos pela imagem. Tais aspectos, a serem discutidos no próximo item, acessam as complexidades que permeiam a prática fotográfica como um todo, desde o ato fotográfico em si até a fotografia como resultado compartilhado e dinamizado em termos comunicacionais.

Figura 5: Catrimani, RR, 1972-1976



Foto: Cláudia Andujar. Fonte: ANDUJAR, 2018a (p. 87).

O choro dessa criança me arrebatou e me fez chorar junto, sentindo transbordar uma vontade de abraçá-lo em consolo. Qual força pode ser tão potente ao ponto de fazer uma criança sentir uma dor tão profunda? Ela deseja encontrar uma saída para se manter viva ao mesmo tempo em que aceita o destino da morte.

Vejo-me presa na imagem de um grupo de garimpeiros chegando na manhã seguinte para comer a terra e assassinar os Yanomami. Eles já sentem e se preparam para o combate. Outros indígenas estão reunidos na maloca, conversando e traçando estratégias que possam ajudá-los a vencer, enquanto essa criança está longe da casa, precisando se entregar à noite, mas não querendo mostrar fraqueza ao seu povo. Embora os mais velhos da comunidade consigam buscar forças e pedir ajuda aos *xapiri*, essa criança não aguenta e chora copiosamente. Ela lamenta o destino do seu povo e chora por tudo que poderia ter sido caso o mundo reconhecesse a legitimidade da sua cosmologia.

O fato de essa criança estar lamentando a morte futura mostra um processo de aceitação envolvido, porém não torna essa queda menos dolorosa. Por isso, a mão posta sob os olhos, borrada e escorrida em termos fotográficos, infere que ela não quer mais presenciar a morte que se apresenta visualmente. Parece se tratar de uma tentativa de (des)ver através da mão que arranca os olhos do rosto. Ao contrário de uma estratégia belicosa, a imagem simbólica sugestiona um processo de recusa da luta e da batalha, havendo uma busca por colo e aconchego em contrapartida ao combate. Não há um sujeito que luta, mas que se espanta diante da experiência coletiva. Uma parte dele tenta retirar os olhos do rosto enquanto outra parte vive intensamente o contato com as dores da morte.

Na imagem que visualizei, sinto que, na manhã seguinte, esse indígena morrerá com tiros saídos das armas dos garimpeiros e verá os seus parentes também atirados no chão, incapazes de seguir combatendo os comedores de terra. A morte, aqui, mesmo que mastigada, causa dor ao engolir. Essa transição entre a vida e a morte ocorre através da noite, a qual não oprime, amedronta ou assusta, mas cria uma atmosfera, uma ambiência que torna possível o ato de colocar para fora o sofrimento de um povo inteiro. É uma escuridão reconfortante, a qual abraça e dialoga com o sentimento da criança retratada, trazendo consigo um aspecto maternal que oferece espaço livre para largar as armas e lamentar a batalha perdida, sem pedir nada em troca. Será que os outros Yanomami já sabem que a luta está

perdida enquanto reúnem forças para o dia seguinte? Será que apenas essa criança tem ciência dessa informação, pois foi o único que contatou as vozes da escuridão?

A proteção noturna presenteia a criança com um colo para as lágrimas serem depositadas, pois ela carrega esse amor incondicional que sofre a mesma dor do seu filho. Ao ouvir as vozes noturnas que conversam ao fundo e tentam consolar essa criança, parece que não são vozes de outros Yanomami, mas são vozes dela, a mãe-noite. É uma voz suave e baixa que pede paciência. Uma voz que não grita, mas fala ao pé do ouvido. Ela não julga ou reprime a entrega à queda, pois reconhece que também existe coragem no processo de se compreender o próprio destino, seja ele bom ou ruim. Não é somente se armando contra o inimigo que se vence, mas, principalmente, se permitindo ser cooptado aos sentimentos que brotam no âmago.

3.2 Esperar para registrar: o feminino acolhedor

Embora a fotografia seja tratada, em muitos casos, como uma narrativa a ser correlacionada entre a técnica e o código, essa visão pode ser deslocada a fim de compreendê-la enquanto um suporte que carrega subjetividades. Elas ocorrem segundo mobilizações humanas e coletivas que participam tanto do resultado quanto do trajeto que uma imagem faz até se apresentar nesse meio. Essa função e suas capacidades fotográficas emergem, possivelmente, em imagens simbólicas que são responsáveis por fazer o trabalho de Andujar ir além de si mesmo enquanto representação para transpor tais limites e chegar em uma influência imaginativa que permeia os sentidos e as experiências por completo. Para Bachelard (2011, p. 3, grifo do autor), isso pode ser compreendido pela intenção da imaginação criadora, afinal, “a imaginação criadora tem funções totalmente diferentes daquelas da imaginação reprodutora. Cabe a ela essa *função do irreal* que é psiquicamente tão útil como a *função do real*”. Em outra obra, o autor explica o que seriam essas duas funções, indicando que

[...] a *função do irreal* é a função que dinamiza verdadeiramente o psiquismo, ao passo que a *função do real* é uma função de tolhimento, uma função de inibição, uma função que *reduz* as imagens de modo a dar-lhes um simples valor de signo (BACHELARD, 2019, p. 63, grifo do autor).

Nesse ponto, considero a imaginação como uma forma primordial e ancestral de acesso ao conhecimento, inclusive do conhecimento em comunicação, pensando-

a como um espaço vívido e autônomo. Levando tais preceitos bachelardianos em consideração ao se trabalhar com a fotografia, produto de um objeto metódico, é possível abrir os olhares para aquilo que está por trás e constitui os sentidos do próprio ato fotográfico enquanto contexto de manuseio da técnica. Mas que, do mesmo modo, orienta as leituras empreendidas nas imagens finais, a serem observadas conforme teorias e heurísticas específicas. No caso do trabalho com os estudos do imaginário, busca-se aspectos do intangível que se revela na relação entre sujeito e imagem, podendo corroborar elementos concretos da fotografia, ao mesmo tempo que os ultrapassa.

A fotografia pode, assim, ser um suporte no qual o simbólico se apresenta, sendo responsável por dinamizar os sentidos contatados e colocar em comum os aspectos da experiência (BARROS, 2013). Quando isso decorre, é possível notar alguns traços que compõem esse cenário totalizante, os quais se apresentam em indicações perceptíveis no âmbito sociocultural.

Isso pode ser visto na fotografia apresentada anteriormente (figura 5), uma vez que ela me leva a considerar o ambiente totalizante que permeia a imagem e no qual ela está inserida. Ainda que a fotografia nos mostre um sujeito indígena, ao que tudo indica uma criança, que tem a mão no rosto, é a imagem unida ao símbolo que nos insere em uma cena e em um enredo que mostra sentimentos diante da noite e da escuridão, bem como a cena circundante em que há outros indígenas se preparando para a luta do dia seguinte. A atuação dessa imagem, enquanto narrativa intangível, não necessariamente aconteceu de tal forma no mundo concreto. Ela brotou em mim através da fotografia. Contudo, após contatar essa experiência, fica difícil não ler, estudar e/ou ouvir sobre a colonização do outro e dos Yanomami, em específico, sem lembrar do sentimento de culpa ao ato falho de não proteger a criança que sente tamanha angústia pela luta antecipadamente perdida.

Por isso, a imagem simbólica que nasce do imaginário é potente, em fotografia, além de ser uma outra realidade possível. Ela transforma e se mostra presente na relação estabelecida com o mundo a partir de então. É como se ela poluísse e manchasse o olhar, o qual também é responsável por sujar a própria imagem como aspecto de coerção na lógica vai-e-vem do trajeto de sentido.

Na fotografia, as experiências significativas emergem por meio da profundidade que ali se apresenta. Trata-se de uma profundidade integral que não

somente vai ao fundo, mas que também transborda, cresce, expande, mergulha, reescreve e permeia de forma intrínseca a fotografia e as maneiras possíveis de se relacionar com ela. Para Bachelard (2019, p. 63), “a imagem ideal deve nos seduzir por todos os nossos sentidos e deve nos mobilizar mais além do sentido que está mais manifestamente envolvido”. Andujar desenvolveu uma prática fotográfica que mescla luta política com nuances poéticas.

Para Barros (2013), a fotografia não é sinônimo de imagem, mas *produz* imagens. Assumir essa noção pressupõe dizer que ela não se sustenta somente em acepções objetivas, mas é um suporte com potencialidades para fazer uma imagem [simbólica] emergir. Nesse sentido, torna-se fundamental discutir o ato e o dispositivo fotográficos a fim de compreender os entrecruzamentos do imaginário, a partir das imagens simbólicas nascidas por meio da mitocrítica e das subjetividades que participam da ação de *deixar a imagem falar*.

Nos estudos sobre fotografia, a máxima de Henri Cartier-Bresson (2004) sobre o instante decisivo está sempre em discussão, seja em salas de aula, publicações ou eventos da área da Comunicação. O autor fala sobre o momento exato de dar o clique fotográfico, isto é, quando a cena se mostra de uma forma não apenas visualmente bem composta como também em consonância com o que o fotógrafo interpreta dela. Um segundo antes ou depois, a cena já não será a mesma. Como exemplo clássico, temos a fotografia de um homem que salta sob uma poça d’água, intitulada *Behind the Gare Saint-Lazare* (1932)³¹, em que Cartier-Bresson registra o pulo no instante exato, enquanto o sujeito ainda está no ar e tem o corpo refletido na água. Além disso, na imagem, o instante decisivo mostra o seu pé direito prestes a pisar na água. No registro, alguns milésimos de segundos projetam o pé no ar ao iminente toque na água.

Ponto semelhante é trazido nos trabalhos de Philippe Dubois (2012) a partir da ideia de golpe do corte. Para o autor, o ato fotográfico pressupõe, necessariamente, o ato de golpear um espaço-tempo a fim de petrificá-lo em imagem. Ele aproxima, inclusive, tal ação a um efeito medusante em que o observador é igualmente golpeado pelas escolhas feitas durante o ato fotográfico,

³¹ Disponível em: <<http://100photos.time.com/photos/henri-cartier-bresson-behind-gare-saint-lazare>>. Acesso em: 05 jan. 2021.

num momento posterior. Dubois ressalta assim que a composição do quadro é feita a partir de escolhas. É necessário abdicar de uma série de cenários e objetos possíveis para, enfim, fotografar o que mais gritou ao olhar. Aqui, fotografar é enquadrar e enquadrar é se posicionar diante do mundo através da câmera. Se algo fica ausente na composição, em termos visuais, não significa uma presença inerte aos sentidos conotados à fotografia. Significa, apenas, que os elementos excluídos do quadro passam a atuar na imagem de um modo diferente e marginalizado, o que ele denomina de fora-de-campo.

Nesse sentido, quando falamos de um instante decisivo (CARTIER-BRESSON, 2004) e de um efeito medusante que nasce do golpe do corte e do fora-de-campo (DUBOIS, 2012), estamos falando de uma ação que separa, distingue e individualiza apenas alguns aspectos da composição ao passo que outros são deixados de lado. Em outros termos, se “[...] tirar fotos é comparado a caçar” (BARROS, 2010b, p. 218), as práticas de relação com o mundo através da fotografia e de inserção em determinado espaço junto ao dispositivo técnico pressupõem, para as estratégias do imaginário, uma organização visual que discerne e distingue os elementos – isto é, caça-os. Estamos falando de um regime diairético que diferencia, seleciona e afasta certos elementos de outros. Regime que pode, inclusive, ser notado com certa periodicidade no trabalho fotográfico de Cartier-Bresson, segundo pesquisas a respeito de sua obra (BARROS, 2012).

Contudo, quando o ato de golpear um acontecimento traz consigo os verbos *separar* e *distinguir*, não poderia, então, o momento pré-golpe trazer consigo os verbos *devanear* e *esperar*? Além disso, ao pensar que estamos, nessa primeira parte do trabalho, no processo de habitar o invólucro aconchegante que é a concha, esse ato de aguardar o momento exato de registro de uma fotografia não poderia estar próximo da ação de morar no casulo de si e de contatar os germes poéticos do devaneio? Será que não estamos devaneando em conjunto e olhando femininamente ao viver na concha?

Quando se está aguardando o instante decisivo a ser escolhido, os elementos ainda se encontram misturados e entrecruzados. O olhar do fotógrafo, uma vez em busca do recorte perfeito, se depara com a bagunça do mundo a ser organizada pela escolha fotográfica. A separação é o momento exato *aguardado* e, por isso, é posterior. O homem que salta a poça d’água, na fotografia de Cartier-Bresson, é o

golpe do corte, mas, antes, foi necessário esperar o especial salto acontecer. Nas palavras do próprio fotógrafo que tenta definir o momento de apertar o disparador da câmera, “é uma questão de concentração. Concentre-se, pense, observe, olhe e, de repente, você está pronto” (CARTIER-BRESSON, 2015, p. 46). Nesse sentido, é evidente que o momento de *estar pronto* pressupõe um tempo anterior de *preparação*. Então, pergunto: quais as possibilidades imaginárias desse ato de esperar? Aposto as minhas fichas na possibilidade de contato com o devaneio poético, nos moldes trabalhados por Bachelard (2018), o que também me faz apostar na possível presença de um olhar feminino que evoca o mergulho em si como processo anterior ao instante a ser capturado pelo dispositivo fotográfico.

Em outras palavras, primeiro habitamos a concha e aguardamos o registro da fotografia. Nesse momento, não há distinções e limites, mas sim uma mistura em que tudo parece estar essencialmente conectado. Depois, saímos da concha e clicamos o instante decisivo. O sair da concha, sobre o qual discorreremos na segunda parte dessa dissertação, também pode se assemelhar ao ato de separar e distinguir, pois é quando o sujeito percebe que há outros elementos diferentes dele no mundo. Ou seja, quando há elementos a comporem uma fotografia e a sofrerem o golpe do corte – algo como o bebê que chora quando nasce ao deixar o ventre quente e protegido da mãe.

O devaneio poético, como tratado no capítulo anterior, traça alguns aspectos sobre o momento de se estar quieto e recluso em si. Por isso, quando se pensa na fotografia como um caminho possível para dinamizar imagens simbólicas (BARROS, 2016), é possível pensar, ainda, no devaneio bachelardiano como um método presente no ato fotográfico. O motivo é simples: quando se fotografa, também se espera. Há, na prática fotográfica, uma característica de contemplação que, em termos gerais, é a característica do possível devanear – ou, ainda, de se colocar diante do mundo e daquilo que se fotografa através de um olhar feminino. É quando o artista ou profissional da imagem se permite aguardar um pássaro voar em sua frente, a folha de uma árvore balançar pelo vento de um jeito específico ou o tempo certo de um raio invadir o céu durante uma tempestade. Nesse hiato entre o que se busca, com a câmera em mãos, e a materialização ou não da imagem final está o devaneio poético que carrega consigo aspectos do feminino. Ora, num mundo em que o aconchego em si é cada vez mais substituído por aparelhos, telas e luzes das

mais diversas, o que mais poderia ser tão convidativo ao mergulho nas próprias profundezas quanto a espera ao momento imaginado?

Essa espera, muitas vezes longa, pelo registro fotográfico imaginado está presente no trabalho de Cláudia Andujar. Em seu depoimento sobre os primeiros processos desenvolvidos nos espaços da floresta, Andujar (2018a) explica que, no início, não sabia falar a língua do povo que pretendia fotografar. Antes de retirar qualquer câmera da bolsa, ela buscou criar a experiência do contato e é nesse aspecto que sua fotografia ganha sentidos ainda mais poéticos. Ela conta que sequer se importava em não compreender a língua dos Yanomami, pois foi nos olhares que encontrou a sua forma de comunicação. Essa investigação das formas possíveis de sentir levou-a a registrar suas primeiras fotografias, transformando em documento aquilo que observou, absorveu e constatou de maneira tão sincera. Aqui, a fotografia de Andujar somente foi materializada, isto é, a câmera somente apareceu na cena objetiva porque houve um processo de se deixar afetar pelo lugar e pelas pessoas que lá estavam.

[...] ela se aproveitou disso para se aproximar deles e começar a *sentir* os Yanomami, ao invés de *ver* os Yanomami. Aquela sensibilidade da Cláudia de aproveitar o fato de não falar a língua para escutar o outro, aquele cuidado de 'vou ficar aqui no meio deles' e ficar no meio deles até estar imersa no mundo Yanomami, antes de sair fotografando, é o sinal dela de chegar num lugar [...] e *ficar imersa até o lugar falar com ela* (KRENAK, 2019a, s/p, grifo meu).

Em complemento, Krenak (2019a) também menciona uma visão específica observável em Andujar ao não considerar o mundo como um espaço em que grupos sociais se formam somente a partir de interesses em comum, mas sim um lugar em que as pessoas se aproximam ao passo que são afetadas umas pelas outras. Em relação à proximidade do afeto, também penso haver noções que podem ser relacionadas ao ato fotográfico. Primeiro, se o afeto se dá como um sentimento que impulsiona o seu trabalho, possivelmente há aspectos sociopolíticos, nascidos do simbólico, que fizeram com que ela travasse uma luta de vida junto aos Yanomami que estavam sendo mortos e contaminados por doenças que não conheciam. Isso porque, tendo a fotografia como um meio que produz imagens (BARROS, 2013), se tornar fotógrafo em uma situação tão delicada quanto adentrar uma cosmologia indígena também pode ser um aspecto sensivelmente mobilizado por imagens.

Nesse sentido, nos estudos do imaginário, discutem-se os níveis de afetação dos sujeitos inseridos em culturas, ambientes e histórias diferentes. Se pensamos nas profundezas coletivas ou até mesmo na dinâmica do trajeto de sentido, é possível concordar que a alteridade e o espaço de entrega aos afetos ocorrem num limiar anterior a consciência, formando-a. Às vezes, gostaríamos de manter uma relação próxima com determinada temática ou causa, por exemplo, mas mesmo munidos de tal desejo ainda não acessamos um *algo a mais*, um formigamento forte o suficiente para criar a ponte entre o mergulho em si e o contato com o outro. Grosso modo, o que falta é o simbólico vivido e motivado visceralmente, o qual recebe uma força de condução da trajetória histórica, tratando-se de um acordo entre ambos.

Então, uma vez entusiasmados e comprometidos com os germes poéticos (BACHELARD, 2018) e com as sementes do inconsciente (JUNG, 2014), a alteridade ganha formas mais integrais de atuação sociocultural. A empatia, nesse entendimento, não é uma escolha arbitrária de reconhecer no outro as nossas próprias falhas. Essa operação traz consigo o risco de apenas projetar, no outro, expectativas e questões pessoais que não lhe dizem respeito. Para Barros (2017, p. 11), “se é pelo outro que se conhece a si mesmo, reciprocamente é o autoconhecimento que estabelece o diverso”. Nesse caso, é preciso, primeiro, mergulhar em si e reconhecer a necessidade de entrega ao próprio mundo simbólico para, assim, tornar possível um olhar ao outro a partir de uma observação sincera sobre os limites e os pontos de convergência entre as vivências individuais que constituem a coletividade. Aqui, é como compreendo a fotografia enquanto suporte de comunicação que, em vez de ser um meio neutro, é um veículo que transporta a imagem simbólica ao sujeito e o sujeito à imagem simbólica. A fotografia ultrapassa os limites técnicos e codificáveis, chegando em uma comunicação profunda em que há o processo de alteridade, de relação entre os elementos do mundo concreto e imaginário.

Essa comunicação profunda ainda é possível, no mundo moderno atual que enfrenta crises das mais diversas, especialmente pelo fato de que os próprios fenômenos comunicacionais propriamente ditos já não são mais racionais estritos, como destaca Contrera (2017) ao estudar o desencantamento do mundo e suas possíveis bases racionalizantes. Mesmo o campo da Comunicação, em busca de uma

epistemologia que muitas vezes prioriza a relação mecânica entre sujeito-objeto, com foco quase exclusivo nas mídias (e nas funcionalidades técnicas, nos termos da autora), pode, também, ser palco para a magia e o sagrado, criando pontes comunicacionais entre o humano individual e sua coletividade.

O autoconhecimento, conforme Barros (2017), é fundamental pelo fato de que tanto o eu quanto o outro são duas possibilidades que nascem do mesmo lugar. O eu e o outro são divisões, repartições de um mesmo inconsciente antropológico (JUNG, 2014). Daí a necessidade de um terceiro realmente incluído: introduzir a diferença para que seja possível notar o que há de contraditório entre as divisões do eu e do outro. Entretanto, na contemporaneidade, o que se percebe é a exclusão desse terceiro elemento (BARROS, 2017) que carrega consigo o caráter do diferente, do inusitado. É ótimo que, hoje em dia, já possamos compreender a subjetividade como um elemento importante na construção da realidade, já que a objetividade era vista como o ponto central das produções humanas, principalmente das produções científicas. Contudo, mesmo levando em conta a existência de aspectos subjetivos e de lugares de fala específicos a cada pessoa, ainda nos mantemos numa certa dualidade entre subjetividade/objetividade e esquecemos que, a partir desse par, é preciso considerar outras questões coletivas (como o subsolo arquetípico (BARROS, 2019) para que o terceiro seja incluído e a alteridade alcançada. A subjetividade pode ser um ponto de partida, mas não deve ser o ponto de chegada. É preciso caminhar mais, ir além, e alcançar as próprias profundezas femininas e masculinas.

Por isso, o ato de habitar a concha é tão necessário à alteridade, pois habitamo-la com a intenção de sair, como uma preparação para o desenrolar e se abrir ao mundo – momento em que o diferente pode ser (re)conhecido. Segundo Barros (2017), a base de tal exclusão é também pulsional, pois indica o medo e o temor profundos de se entrar em contato com aquilo que é distinto e divergente. Nessa discussão, considerando as indicações de que Andujar desenvolveu um verdadeiro sentimento de alteridade ao conhecer os Yanomami e senti-los em vez de vê-los, será que ela experienciou esse profundo temor em relação ao diferente? Se sim, como será que essas relações empáticas atuam nas suas fotografias e no ato fotográfico, os quais cercam o seu trabalho?

Cláudia Andujar, segundo Gonçalves (2016, p. 153), soube colocar em prática essa lógica de mergulhar em si para, somente depois, entrar em contato com o outro.

Afinal, “[...] na busca do documento, a alma sensível da artista fez desse pretexto um trampolim para um mergulho profundo na floresta, na alma de seus habitantes e em si mesma”. O que muito se assemelha ao que Barros (2013, p. 25) traz sobre os estudos do imaginário no campo da Comunicação, especialmente porque o ato de comunicar implica um trajeto pregnante nos termos do simbólico apreendido visceralmente pela experiência, uma vez que “a comunicação não se dá pelas estruturadas programadas para tal (língua, linguagem, canais), e sim pela partilha do vivido”. Por isso, quando Andujar espera o tempo de fala da floresta e guarda a câmera fotográfica na bolsa, ela escolhe devanear. Ela escolhe esperar, experienciar e olhar a partir do gesto feminino. Ela retira a fotografia do centro do ato fotográfico e envolve esse próprio ato numa teia de relações cruzadas que são maiores do que o registro em si.

Eu sempre senti uma necessidade de comunicação além de simplesmente me comunicar no diário, na vida diária com pessoas. No Brasil, eu comecei a fotografar como uma linguagem de comunicação com as pessoas (ANDUJAR, 2018b, s/p).

A fotografia, nesse processo, é apenas a *ponta do iceberg* em relação ao ato fotográfico, o qual está além do dispositivo técnico, do golpe do corte (DUBOIS, 2012) e do instante decisivo (CARTIER-BRESSON, 2004). Quando Philippe Dubois (2012) fala sobre o fora-de-campo, não devemos pensar somente no que foi marginalizado na escolha de enquadramento do fotógrafo, mas também no espaço-tempo que contextualiza e totaliza o ato fotográfico que nunca tem um fim em si mesmo (AZOULAY, 2019) – considerando que a fotografia, essa fase do processo, é capaz de rodar o mundo e criar significações múltiplas aos olhos de quem a observa. O olhar feminino, em Andujar, carrega os gestos da alteridade nascida do contato profundo com o devaneio poético. Mas, então, como olhar para a natureza a partir desse gesto empático de caráter matriarcal?

Figura 6: Pakitai com colar de miçanga, penugem de gavião nos cabelos e braçadeira de penas de mutum, Hwaia U, afluente do rio Lobo de Almada, afluente do rio Catrimani, RR, 1976



Foto: Cláudia Andujar. Fonte: ANDUJAR, 2018a (p. 150).

Há um duplo sentido presente no olhar do Yanomami fotografado (figura 6). Ao mesmo tempo que infere uma observação carinhosa e afetiva, também busca possuir aquilo que vê. O sujeito fotografado, tendo o rosto inclinado lateralmente, parece analisar algo/alguém de um modo bastante maternal no sentido de afeto diante do que é seu, da mesma maneira que uma mãe olha com amor para o filho recém-nascido em seus braços. O olhar é cativante e indica *ternura*. Entretanto, ele também se transforma na imagem, passando à um gesto que ultrapassa o amor em detrimento da necessidade de possuir, dominar e ter esse algo/alguém para si como propriedade. Ninguém mais pode arriscar entrar em contato com esse filho, pois é nesse momento de transformação dos olhares que essa mãe se torna ciumenta. O filho é dela e, se necessário, ela prefere engoli-lo e tê-lo em suas entranhas a permitir que ele se relacione com o mundo exterior. Por isso, na imagem, o aspecto maternal mostra um certo orgulho pelo filho perfeito que foi gerado, mas, por essa perfeição, ele não pode ser apreciado por ninguém além dela mesma.

Essas observações me levam a uma outra fotografia do catálogo (figura 7), a qual mostra o modo como a mãe chama o filho para si, para o seu centro interior na busca por manter um cordão umbilical que ainda não foi cortado. Na imagem, é possível presenciar o efetivo ato de chamar o filho para si, em que as mãos surgem da escuridão como um convida à sombra, às profundezas da natureza. As mãos, no registro, não puxam com força, mas operam numa lógica sutil que chama esse filho através de um certo *encantamento*, dada a sutileza com que as mãos e os braços se transformam nas górgonas de Medusa. As mãos não precisam gesticular agressivamente para convencer o sujeito a se entregar aos charmes dessa mãe possessiva, pois basta um breve toque na pele para que ele se deixe ser abraçado e levado ao ventre da Terra, sem resistir. Ele pensa estar sendo protegido, mas, na verdade, trata-se de uma disposição controladora, retendo-o e grudando-o a ela. Num primeiro momento, parece-me se tratar de uma descida digestiva, ou seja, da atuação de um regime místico do imaginário. Contudo, como explica Durand (1997, p. 201), toda “[...] descida arrisca-se, a todo o momento, a confundir-se e a transformar-se em queda”. Em outras palavras, o engolimento que poderia ser acolhedor se transforma em queda constante no abismo que se abre nas entranhas de Gaia. Caímos, incessantemente, e não vemos onde o poço termina.

Figura 7: Mãe e filho, Roraima, 1976



Foto: Cláudia Andujar. Fonte: ANDUJAR, 2018a (p. 147).

Figura 8: Astor Xaxapani thëri pintado com carvão, Roraima, 1974

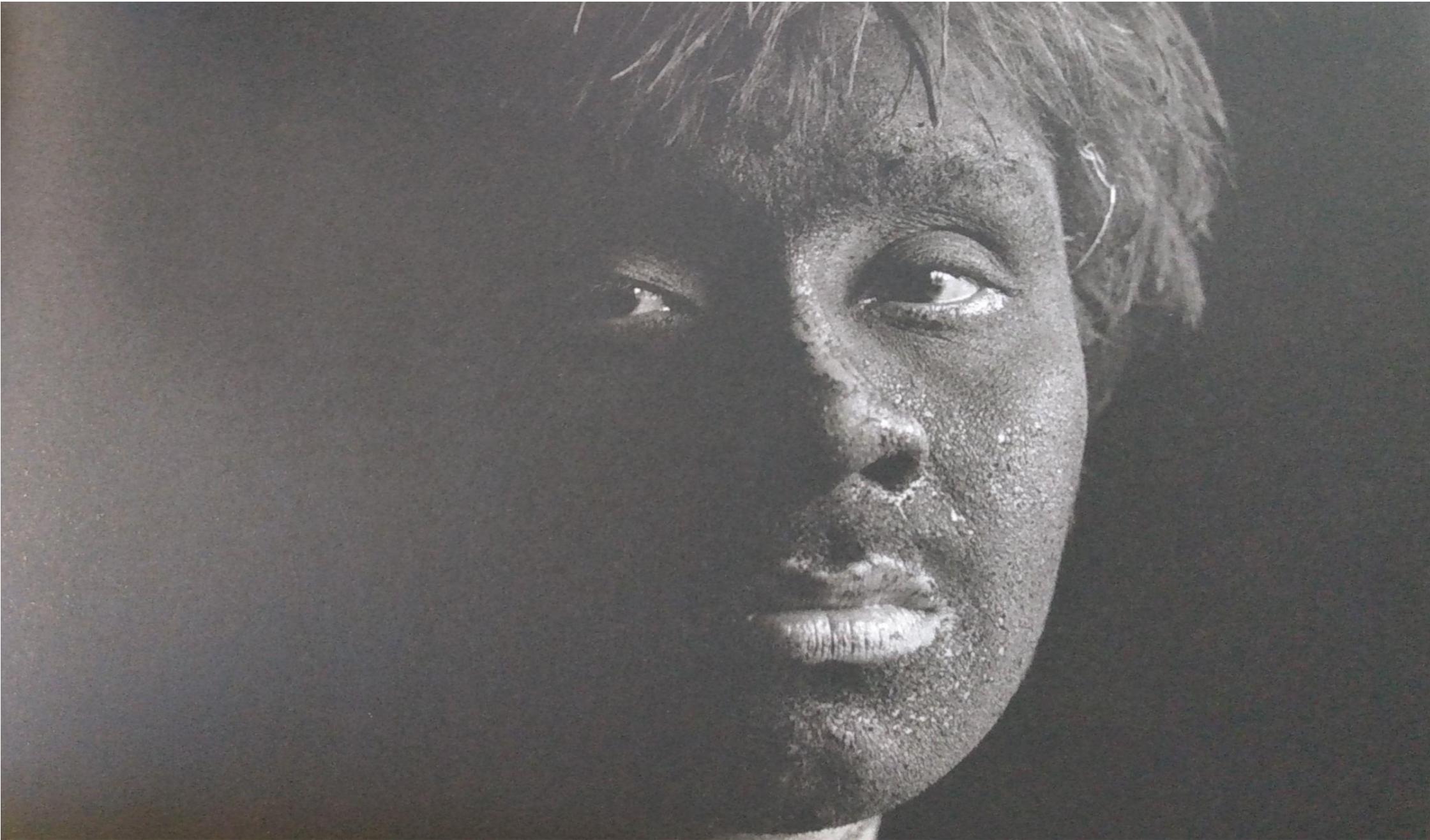


Foto: Cláudia Andujar. Fonte: ANDUJAR, 2018a (p. 145).

As acepções anteriores conduzem à fotografia acima (figura 8) que mostra o filho já engolido pela mãe, no caso, engolido pela Terra. Ele não só está com o rosto coberto por um aspecto terroso, construindo uma ideia de que seu corpo foi submerso nas entranhas da natureza, simuladas pelo solo, como também o seu olhar indica um rosto que está prestes a chorar. Parece-me que não se trata de um arrependimento no sentido de que houve sofrimento no ato de descer ao centro profundo e escuro da Terra, mas corrobora um questionamento sobre o processo de encantamento, algo como quem pergunta “como não percebi, antes, a intenção de minha mãe que me quis para si?”. Na vontade de proteger, houve um exagero que se transformou em controle e, conseqüentemente, em descida que virou queda. Aqui, Gaia assume uma faceta de Medusa ao mesclar proteção e sedução do próprio filho a fim de evitar que ele seja engolido pelo excesso de luz que existe no lado de fora do seu ventre. Entre ser engolido por ela ou pelo mundo externo, é preferível ser engolido pelo mesmo Ser que o colocou no mundo. Aquela que gera a vida, também a interrompe – no caso, Gaia mesclada com Medusa.

Neumann (2006) explica que o aspecto terrível da Grande Mãe, nível de sentido derivado do Grande Feminino que é inconsciente, traz justamente esse tipo de ação, isto é, a ação de devorar seus próprios filhos para se sentir saciada. Curiosamente, descrevi a imagem simbólica acima, em forma de texto, antes mesmo de ler as páginas que Neumann escreveu sobre essa faceta amedrontadora. Isso implica que, ao encontrar na obra do autor aquilo que já havia sido vivenciado nas fotografias de Andujar, a surpresa foi bastante positiva. Nesse sentido, a imagem mostra o momento em que “[...] o útero da terra torna-se a mandíbula dilaceradora mortal [...]”, ao passo que, o feminino que antes gerou a vida, agora também “[...] devora e traga suas vítimas, que as persegue e aprisiona com laço e rede” (NEUMANN, 2006, p. 134). Trata-se, sobretudo, de um olhar feminino que se mostra voraz e faminto, com potências de engolir e expelir seus filhos conforme queira.

Os aspectos trazidos pela imagem acima me levam às discussões sobre como a natureza, ao ser destruída pela espécie humana, também está em vias de engolir aqueles que a comem. Temos uma certa ingenuidade, para não dizer uma intenção nefasta, ao desmatar, poluir, cavar e queimar aquilo que está em nós mesmos. Isso porque, tendo em vista as inúmeras provas que já existem sobre como somos afetados diretamente pelas próprias ações, como ainda podemos ter a capacidade

de acreditar na falácia de que jamais seremos punidos por maltratar aquela que nos forneceu a vida?

Cria-se, assim, uma lógica desequilibrada, onde comemos a terra na mesma medida que ela nos come de volta. Isso leva a um engolimento mútuo que, conforme cresce e se expande, nos conduz ao abismo da existência coletiva. Num dado momento, não mais importará as condições socioeconômicas de acesso aos recursos naturais, bem como a diferenciação nos modos de enfrentamento das consequências da crise ambiental, pois Gaia seguirá nos punindo até que sejamos todos, sem distinção, engolidos por ela.

Todavia, é possível que o motivo de nosso engolimento não seja o mesmo da imagem, isto é, uma sedução misturada com proteção. Ao contrário: o motivo será a mágoa e a decepção com esses filhos ingratos que não alimentam a vida que lhes foi dada. Ao buscarmos conforto e modos mais práticos de viver, alimentando a cultura do bem-estar que se mostra no cerne da crise ecológica (SANTOS, 2019), transformamos a nossa descida digestiva em queda. A hipótese, aqui, é a de que essas nuances de Medusa em Gaia sejam uma maneira de nós, humanos, criarmos respostas que negam o fato de que a Grande Mãe já está nos engolindo há muito tempo. Nesse sentido, negamos também as forças antropológicas e arquetípicas que ultrapassam o cogito justamente porque elas tentam nos mostrar, *em alto e bom tom*, que a queda já está em curso, por mais que ainda insistamos em configurá-la como descida digestiva.

3.3 *O ato de comer a terra: o feminino amedrontador*

Em outro lugar (LACERDA; BARROS, 2019), foram analisadas algumas fotografias de Andujar que conduziram à presença de uma opacidade sedutora que mais esconde do que mostra. Para tanto, acredito haver relação direta entre tal opacidade e as noções sobre a intimidade e o repouso abordadas por Bachelard (2019) como uma forma de olhar para a natureza apresentada em imagens.

O autor menciona que o humano é um dos únicos seres que carrega um desejo particular de buscar o centro, o dentro e o fundo dos objetos. Para ele, é esse o motivo que faz uma criança, por exemplo, quebrar um brinquedo novo, pois ela é guiada pela vontade de ver o que existe no interior desse material. Essa vontade de

ver o que há para além da forma, a fim de encontrar o núcleo de algo, também conversa com possíveis impulsos referentes a outros âmbitos, inclusive em relação às questões ambientais. Segundo Bachelard (2019, p. 7, grifo do autor),

A vontade de olhar para o interior das coisas torna a visão *aguçada*, a visão *penetrante*. Transforma a visão numa violência. Ela detecta a falha, a fenda, a fissura pela qual se pode *violar o segredo* das coisas ocultas. A partir dessa vontade de olhar para o interior das coisas, de olhar o que não se vê, o que não se *deve* ver, formam-se estranhos devaneios *tensos*, devaneios que formam um vinco entre as sobranceiras.

Em exemplos de destruição ambiental, temos a falácia do progresso que avança desenfreadamente nas terras indígenas brasileiras através da ação dos garimpeiros (em sua grande parte, ilegais), o que coloca a natureza numa posição de “fornecedora de recursos exploráveis”. Afinal, a busca incessante por ouro está diretamente ligada a essa atividade que corrompe os espaços tradicionais que deveriam estar sendo preservados. Presenciamos, então, a “cobiça do ouro” (LEVI-STRAUSS, 1993³², p. 7 *apud* KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 5) invadir territórios Yanomami, por exemplo, espalhando doenças que dizimam os povos que ali habitam, derrubando a floresta que eles lutam para deixar em pé.

Por isso, considerar a perspectiva bachelardiana para pensar as questões ambientais retoma a ideia de que há um acordo entre uma orientação psíquica e os apontamentos simbólicos sobre a natureza, indicando a base das ações humanas. Dito de outra maneira, mesmo os atos de destruição da natureza não são gratuitos ou dizem respeito exclusivamente a orientações sociopolíticas, pois mesmo elas também têm base num subsolo arquetipal e pulsional (BARROS, 2019) de comoção a-racional. Nesse espaço, não há delimitações visíveis de uma moral que distingue o que é bom ou ruim, certo ou errado. Nesse espaço de pulsão humana, ela é prenhe e viva, recém-nascida, e por isso mesmo tão forte.

Além de o humano ser um dos únicos seres que procura o íntimo de um objeto, de uma matéria, essa busca também se dá em relação ao outro e ao mundo que ao redor. Seria uma vontade intrínseca de esquecer o externo para “[...] ver *outra coisa*, ver além, ver por dentro, em suma, escapar à passividade da visão” (BACHELARD, 2019, p. 8, grifo do autor). Há chances, portanto, da prática do

³² LÉVI-STRAUSS, Claude. Présentation: Chronique d'une Conquête. *Ethnies*, [S.l.], v. 14, 1993, p. 7 *apud* KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 5.

garimpo estar diretamente ligada a esse desejo de encontrar o centro da Terra, o centro de Gaia, sendo este desejo o que possivelmente conduzirá o fim da nossa vivência no planeta. Kopenawa e Gomes (2015, p. 147) dizem que “para cuidar da nossa *Hutukara*, não pode contaminar, não pode derramar óleo, não pode derramar gasolina. Não pode fazer um grande buraco”. Esse *fazer um grande buraco* é uma referência a prática do garimpo que ajuda a entender, de fato, as orientações antropológicas dessas ações, pois se procura por ouro ao passo que se fura a Terra em busca de um *algo a mais*, de um centro e de um íntimo que corresponde ao próprio íntimo da espécie humana. A demanda do “desenvolvimento” e do “progresso” é, na verdade, uma forma de mascarar as condições psíquicas que orientam a busca incessante pelo fundo da natureza. Isso mostra o quanto ainda se carrega uma visão restrita sobre as potencialidades ecossistêmicas do meio ambiente, pois quando ele é furado em busca do seu íntimo, presumindo insignificância e ausência de punição, o que se encontra é a grandeza de Gaia.

Ao estudar as perspectivas do oculto, Bachelard (2019, p. 14) indica a orientação *dialética* ao assinalar que “ver no broto a folha, a flor e o fruto é ver com os olhos da imaginação. Parece que a imaginação é então uma louca esperança de ver sem limite”. É nesse momento que encontro um paradoxo, pois a procura pelo íntimo da Terra conduz diretamente à sua grandeza, às suas potencialidades e às suas forças. Em outras palavras, ver a folha, a flor e o fruto no broto é encontrar um olhar invertido que antes não era esperado, como, por exemplo, procurar a miudeza da natureza e encontrar, em um contraponto, a sua grandeza que se abre em tal pequenez. É encontrar o íntimo no ínfimo.

Outra perspectiva, reconhecida por Bachelard (2019) como *anulada*, contextualiza uma crítica do autor sobre as visões negativistas dos filósofos e ajuda a entender os motivos que conduzem os garimpeiros a viver em busca do íntimo a partir de uma noção que desconsidera as consequências. Segundo ele, para os filósofos, não há profundidade, pois ela é uma mera ilusão e, nesse caso, é um modo de olhar que não enriquece a imaginação do sonhador, pois, ao contrário, “[...] tolhe brutalmente toda curiosidade voltada para o interior das coisas” (BACHELARD, 2019, p. 9). Nesse sentido, há uma controvérsia: a orientação pulsional que faz a atividade do garimpo procurar o íntimo da Terra entra em conflito com a orientação racional de que não há nada para ser encontrado e, portanto, não há consequência a

ser percebida posteriormente. Isso porque, quando a profundidade é uma ilusão e o humano, nesse ponto específico, anula a sua imaginação e a sua capacidade simbólica de se relacionar com a natureza, ele acredita não haver punição por parte da nossa Grande Mãe, como é chamada no senso comum. É a mesma lógica negativista dos filósofos mencionados: “Por mais que o homem escave o rochedo, sempre descobrirá apenas a rocha” (BACHELARD, 2019, p. 9). Acredito, contudo, que a orientação simbólica existe aquém e além do entendimento objetivo que desconsidera os resultados, pois, caso contrário, tal atividade sequer teria início e respaldo político para continuar.

A fotografia de Andujar alcança, nesse momento, os sentidos simbólicos que desejo investigar: ao ultrapassar os limites e extrapolar as fronteiras, ao encontrar o grande no pequeno, o trabalho de Andujar coopera, justamente, para enaltecer e intensificar a imensidão da natureza e da sua relação próxima aos Yanomami. Se a prática do garimpo é conduzida por uma noção psíquica de que não há nada para ser encontrado, mas, ao mesmo tempo, encontra a grandeza na pequenez, Andujar mostra o contrário. A artista usa a fotografia para apresentar o caráter grandioso da natureza que sempre esteve ali e é o responsável por guiar a vida terrestre. Se na busca pela pequenez, o grande emerge com força, as fotografias de Andujar escancaram essa imensidão de modo que não é necessário escavar a Terra para encontrá-la – há outras vias de contato com tal grandiosidade, inclusive através do olhar feminino a partir do devaneio poético (BACHELARD, 2018).

Essa noção de criar um vinco entre as sobancelhas ao tentar olhar uma fissura (BACHELARD, 2019) muito lembra a discussão sobre a comunicação profunda e empática trazida no item anterior. Ao buscar, com a visão, uma abertura fina e estreita que mostre um outro mundo, busca-se também uma abertura ao mundo alheio, daquele que é diferente de si. Isso acontece, inclusive, na prática fotográfica, em que esperar para registrar pressupõe construir uma janela para o mundo de alguém, buscar a fissura no mundo do outro. Na verdade, essas concepções indicam uma tentativa de relação de alteridade com a própria Terra, pois, ao escavá-la, escava-se a si. Entretanto, essa relação apresenta uma faceta nefasta de um possível autoconhecimento. Aqui, é preciso muita audácia e coragem para comer Gaia e esperar que ela não responda aos atos humanos. Mas, por que nefasta? Arrisco dizer que o motivo é a busca que não habita a concha e que não se

autoconhece verdadeiramente. Parte-se diretamente a ação e esquece-se da preparação necessária a qualquer ato. Pensando nos verbos que indicam as principais ações do ato fotográfico como metáfora para essa discussão, podemos dizer que se registra, mas não se espera. Come-se a terra, mas não se busca a si. Pensa-se estar no limiar coletivo, mas se esquece que o coletivo em equilíbrio só pode ser apreendido uma vez feito o mergulho nas próprias águas individuais – ao menos apreendido por um caminho outro que não exclusivamente lógico-racional que esquece a construção imaginária que guia e abarca a realidade (BARROS, 2008).

No que tange uma construção empática diante da natureza, a via do imaginário, quando fortificada como realidade possível e não apenas como uma “louca da casa” (DURAND, 1997, p. 21), pode ser uma das formas mais sinceras de conexão entre o homem e o meio ambiente. O acesso às profundezas de si é o momento em que o sujeito não está na espera ou na busca por algo a ser usufruído, como o ato de comer a terra à procura de ouro. É o momento em que ele não está procurando a natureza enquanto um bem de consumo a seu serviço, em uma perspectiva utilitarista e reducionista, uma vez que ele está devaneando *com* ela. É quando o homem se vê tomado por um certo sentimento, emoção, questionamento ou compreensão inesperada e, assim, deixa de ver a natureza como um mundo a seu dispor a ser manuseado, uma ferramenta de trabalho sempre disponível, e passa a compreendê-la enquanto um ambiente fértil para a correnteza da imaginação.

Isso acontece, por exemplo, quando se percebe, sensivelmente, a grandiosidade do mar ao se entrar em contato com a água que desce nas torneiras, propondo um outro tipo de valoração para essa imensidão que ultrapassa o horizonte. Com efeito, essa é uma das maneiras possíveis de irrupção que leva ao encontro de fissuras no cotidiano, valorizando os elementos que se tem acesso no dia a dia em meio a rotina de um tempo cronológico que não cessa, pois está sempre em ascensão e é sempre progressivo. Propõe-se, nesse sentido, um atravessamento do imaginário, o qual é transversal por si só (BARROS, 2008), e dos seus desdobramentos simbólicos que nos levam a considerar a natureza como intrínseca aos sujeitos e aos objetos ao redor. A natureza deixa de ser vista apenas por uma grandiosidade que se mostra presente em um parque com inúmeras árvores, em uma praia ou em um espaço de mata além dos limites da cidade, e passa a ser um elemento simbólico presente em todos os lugares de convívio e possível imersão do

humano. Aqui, ela não é algo externo a nós e aos espaços que habitamos, mas sim uma *força* constantemente presente.

Dito de outra maneira, encontrar essas fissuras no dia a dia é importante para que se reconheça a natureza como um todo, como uma teia de relações complexas e imbricadas, em vez de reduzi-la a elementos que estão fora do corpo humano. Compreender que a natureza é um todo unificado, na interpretação de Capra (2006), nos convida a habitar a concha, sendo uma saída possível para não mais cavar a terra, pois teremos consciência, então, de que os atos empreendidos a ela são empreendidos a nós mesmos. É preciso abrir-se aos convites da natureza no cotidiano, valorizando aberturas possíveis ao imaginário e às experiências profundas dos sujeitos, de modo que tais vivências não sejam tidas como aspectos irrelevantes ou banais, mas métodos verdadeiros de conhecimento do mundo *ambiental e natural*.

As obras noturnas de Gaston Bachelard sobre a imaginação dos quatro elementos mostram essa outra via possível de relação com a natureza, ou seja, quando ela não está ao dispor do humano uma vez que é o humano é quem está ao dispor dela. Nesse caso, a água, a terra, o ar e o fogo não são bens naturais para consumo e exploração, mas elementos que nos colocam numa dinâmica de autoconhecimento. Como dito, sem a imaginação material e o imaginário enquanto realidades possíveis e atuantes no mundo desperto, a vida torna-se apática e imóvel, pois ambos a colorem.

Por isso, não se pode fechar as portas para o imaginário, negando-o. Ao empreender essa ação, pensa-se estar freando a atuação das imagens, dos símbolos e dos mitos quando, na verdade, se está apenas acessando o lado mais problemático e tenebroso da imaginação através da recusa ao ato de olhar e de habitar. O mesmo para o autoconhecimento através da destruição da natureza: Gaia sempre irá encontrar o seu próprio equilíbrio, mesmo tendo as suas entranhas cavadas e comidas, mas irá excluir os humanos durante o processo. O posicionamento deve ser o de compor *com* Gaia (STENGERS, 2015) e não contra ela, sendo uma das saídas possíveis o (1) ato de habitar a concha, ferramenta de acesso às profundezas de si, que conduz ao (2) encontro de fissuras no cotidiano, ferramenta que coloca os sujeitos em contato profundo com o meio ambiente. Encontrar tais fissuras trata-se,

de certo modo, de dinamizar um olhar ambiental que se permite sentir os efeitos psíquicos e simbólicos resultantes de um processo antropológico profundo.

Nessa esteira, parece-me frutífero escolher o caminho do autoconhecimento, sendo o devaneio com base no olhar feminino uma das bifurcações possíveis à tal ação, a fim de chegar, também, a uma vida em conjunto com o diferente e com os elementos da natureza nos modos da comunicação profunda. Além disso, quando Bachelard (2018) diz que o devaneio é feminino pela sua característica de profundidade, sendo o feminino sempre um limiar bastante profundo em nós, fica evidente que ele se opõe a visão negativista dos filósofos que pensam ser ilusória qualquer pista de profundidade nas entranhas da Terra, o que ele denominou *perspectiva anulada do oculto* (BACHELARD, 2019). Uma vez que tratamos as consequências ambientais como ilusórias, o feminino também o é. Isso indica a necessidade de se olhar através dos gestos do feminino e de se autoconhecer como forma de conhecer o outro e as diferenças socioculturais, sendo um trajeto que dá força à imaginação que traz a potência matriarcal coletiva em vez de tolhê-la.

Deve-se, então, entregar-se a força do devaneio que cria um vinco entre as sobranças e não mais torná-lo um instrumento para a destruição do meio ambiente. Assim, alcançamos o exercício de olhar para si e para o entorno e dinamizamos um olhar feminino que substitui o ato de comer a terra pelo ato de alimentar a vida. Por último, gostaria de sublinhar que essa ação de se voltar para si com a intenção primeira de autoconhecimento não distancia o sujeito da natureza, cujo contato será desencadeado pela comunicação realmente profunda a partir de aparições inefáveis e vocações sensíveis, isto é, a partir do aspecto da experiência vivida simbolicamente (DURAND, 1993). Em outras palavras, o processo de habitar a concha e encontrar as fissuras do olhar no cotidiano não coloca o sujeito em relação apenas consigo mesmo, tornando-o alheio ao entorno. Na verdade, é o afastamento da natureza, que mora na saudade de uma ancestralidade onde se mantinha uma conexão epifânica com o meio ambiente, que implica tal distanciamento – o qual pode ser figurado pelo ato vazio de cavar a Terra.

Ao contrário dos iconoclastas que descobrem, no imaginário, um espaço fantasma e sem vida (DURAND, 1993), este trabalho o vê como potência de irrupção (bem como os seus desdobramentos, no caso, a imagem simbólica e o devaneio) que não reduz, mas expande as possibilidades humanas, podendo ter a sua latência

implicada no processo de caracterização da fotografia de natureza. Isso porque, a fotografia de natureza enquanto prática que também perpassa os atos de *esperar* e *registrar*, encontra o seu espaço de atuação nas irrupções cotidianas e nos olhares que valorizam as fissuras.

3.4 *Diante da fotografia de natureza*

Entre março e maio de 2021, enquanto escrevia estas linhas, os Yanomami estiveram em alerta máximo para a iminência de um massacre a ser cometido por garimpeiros, em sua maioria ilegais. O primeiro ataque efetivou-se na região de Palimiu, em Roraima, no início do mês de maio (MAISONNAVE, 2021c). A Hutukara Associação Yanomami (HAY) informou aos meios de comunicação que garimpeiros tomaram as margens do rio Uraricoera, na Terra Indígena Yanomami (TIY), todos armados e a bordo de sete barcos. Eles deram início ao tiroteio que, no final, registrou a morte de três garimpeiros e deixou um indígena ferido.

Enquanto deixavam o local, os invasores anunciavam ataques futuros, gerando medo e angústia na comunidade tradicional. O que, de fato, se concretizou. Novos tiroteios ocorreram, inclusive contra agentes da Polícia Federal que estavam junto aos Yanomami, e também ataques com bombas de gás lacrimogênio que tomaram o espaço com fumaça e explosões (MAISONNAVE, 2021a). Nos ataques subsequentes, os garimpeiros estiveram divididos entre 15 e 18 barcos, segundo relatos das associações e entidades que denunciam, sistematicamente, a tensão e os conflitos já registrados. Nesse contexto, outros efeitos se desdobraram a partir dos conflitos e do contato forçado com brancos, como a morte de crianças que se afogaram na vã tentativa de fugir rumo à floresta durante um ataque (PAMPLONA, 2021) e doenças que seguem se espalhando entre os indígenas, no Brasil - malária (que recentemente voltou a ter novos casos entre os Yanomami) e o coronavírus são exemplos.

A denúncia de tais ataques é constante, assim como as incessantes tentativas de retirar os garimpeiros ilegais das terras indígenas demarcadas e homologadas no Brasil – na TIY, por exemplo, conta-se 20 mil invasores em busca de ouro. Além do genocídio e do desmatamento evidentes, também há registros de locais com números tão alarmantes de acampamentos de garimpeiros (segundo reportagem da

Folha de São Paulo, alguns chegam a abrigar duas mil pessoas) que pequenas cidades estão se formando com comércio, prostíbulos, *lan houses* e pistas de pouso clandestinas (MAISONNAVE, 2021b). Em carta enviada ao Ministério Público Federal de Roraima, à Polícia Federal de Roraima e à Frente de Proteção Etnoambiental Yanomami, por meio da Hutukara Associação Yanomami (HAY), sob presidência e vice-presidência de Davi Kopenawa e seu filho, Dário Kopenawa, respectivamente, é visível a angústia desses povos que lutam por suas vidas e pela vida da floresta.

A cobertura noticiosa da invasão dos garimpeiros ilustra a postura do jornalismo brasileiro no que tange à natureza e àqueles que buscam protegê-la, como é o caso dos indígenas. A abordagem dos principais veículos de comunicação, como nas notícias mencionadas acima, sugere os indicadores da *contingência* e da *denúncia*, por exemplo. A contingência decorre num sentido que busca influenciar positivamente, de algum modo, os conflitos territoriais e ambientais registrados na TIY, fazendo da escrita jornalística uma ferramenta de percepção do horror – o qual, por sua vez, pode afetar o apelo popular a respeito da proteção dos povos originários. Isso reflete, também, no indicador da denúncia, pois ela fornece os elementos que constroem a narrativa da contingência, explicitando a gravidade do acontecimento e as suas consequências problemáticas à nação como um todo. Contudo, essas abordagens continuam presentes em notícias rápidas e pontuais que contextualizam o fato, mas não o problema socioambiental maior. São infrequentes e incomuns reportagens mais longas, aprofundadas e dedicadas aos demais pontos do acontecimento, como a sua origem, as políticas públicas que giram em torno de tais conflitos, a inserção de fala de representantes indígenas que são porta-vozes de suas respectivas comunidades, o não-cumprimento de leis de proteção aos povos originários brasileiros, o sucateamento e o aparelhamento da Fundação Nacional do Índio, as práticas humanas (e brancas, em específico) que sedimentam as práticas de genocídio indígena, etc.

Por esse motivo, nota-se um papel importante no que se trata de relatar para a sociedade algumas percepções sobre as *consequências* advindas das escolhas insustentáveis feitas pelos humanos diante a natureza. Entretanto, fica claro que um aspecto mais profundo deveria ser considerado para que o jornalismo finalmente atingisse o seu papel democrático e social no que diz respeito à ética de pensar

também as *causas e os contextos* de tais ações. Afinal, a luta indígena brasileira e o meio ambiente viram notícia quando há o envolvimento de valores-notícia³³ como o desastre, a morte, o genocídio, a ilegalidade, entre outros.

Um aspecto mais circunscrito é escanteado, o qual pressupõe as capacidades da própria comunicação enquanto campo fértil para o diálogo e a crítica. Em outras palavras, a cobertura hegemônica há muito não busca contextualizar as informações a respeito dos temas tratados por este trabalho, pois os indígenas brasileiros se tornam notícia quando há o genocídio cometido por garimpeiros ilegais em suas terras, por exemplo. E a natureza, por sua vez, torna-se importante aos olhos jornalísticos quando responde às ações humanas, ao passo em que é ferida pelo dito progresso (de atividades incessantes), com desastres ambientais graves e que geram danos consideráveis para a sobrevivência humana no planeta.

A fotografia, inserida nesse contexto, pode ser vista como um refúgio, um respiro em meio à injustiça e à incoerência percebidas no tratamento dado a essas causas³⁴. Afinal, a luta pelo meio ambiente não pode, de forma alguma, estar descolada das questões indígenas brasileiras, principalmente quando se fala a partir de um cenário político desfavorável. A atividade comunicacional insere-se em diferentes níveis possíveis, já que o jornalismo, especificamente, compreende etapas diferentes de produção, circulação, abordagens, suportes de informação etc. Entre esses níveis está a fotografia, abraçando subjetividades e poéticas em suas composições, o que faz com que se expandam os sentidos dos atos de *comunicar e colocar em comum*. Além disso, considerando que a comunicação mantém o imaginário em circulação (BARROS, 2016), a fotografia como um dos níveis da informação desempenha a mesma função.

Ora, se precisamos de uma comunicação que dê conta dessas problemáticas profundas e complexas, nas quais estamos direta ou indiretamente implicados, é possível abrir um outro caminho quando se insere a fotografia em tal cenário. Seja

³³ Valores-notícia correspondem a atributos que permeiam a cadeia de produção jornalística e fazem um acontecimento virar notícia a partir de critérios específicos, como surpresa, novidade, drama, interesse público, número de pessoas afetadas, entre outros (SILVA, 2005).

³⁴ Em contraponto, no campo do jornalismo ambiental, discute-se justamente a intenção de deslocá-lo do que é usualmente feito, sendo esta prática reconhecida por “jornalismo sobre meio ambiente”. O jornalismo ambiental, nesse caso, considera pluralidades, consequências, causas, aspectos críticos, entre outras, a fim de orientar uma emancipação contra-hegemônica para a tradição da profissão. (GIRARDI *et al*, 2012).

pela sua característica de produzir imagens (BARROS, 2013), pelos seus regimes de visibilidade ou, ainda, pelo registro documental que salta aos olhos de quem não presenciou o acontecimento concreto, a fotografia tem potências e deficiências³⁵ que precisam ser discutidas, especialmente quando as vidas dos povos tradicionais estão em risco – o que, conseqüentemente, pressupõe a vida da natureza e a nossa própria.

Assim, a fotografia de natureza versa sobre o entrecruzamento de olhares e elementos que estão muito além daquilo delimitado pelo quadro. Como vimos, a fotografia não diz respeito somente ao suporte fotográfico em si, mas traz consigo uma gama de sentidos complexos, subjetivos, tangíveis e intangíveis desde o ato fotográfico até as reverberações que emergem em fotografia. E a natureza ou, melhor dizendo, a natureza que presenciamos e significamos, por sua vez, é uma experiência nascida da imagem. Tal experiência apresenta questões outras que não apenas os elementos concretos do meio ambiente (como árvores, flores, alimentos, solo etc.) e a sua relação ecossistêmica, já que implica também abordagens que envolvem a relação entre as profundezas antropológicas e o meio ambiente, entre o humano e os outros-não-humanos ou até mesmo entre o sujeito e os lugares em que ele está inserido (como a casa, por exemplo).

Inicialmente, o fotojornalismo ambiental foi circunscrito como uma esfera específica que contextualiza o fotógrafo na cena, fazendo-o mergulhar na prática fotográfica como suporte para as correlações entre os papéis de profissional e artista inseridos no meio ambiente (LACERDA; BARROS, 2019). Isso seria possível devido ao apelo afetivo que carrega a imagem, pois tratando-se do jornalismo posto em fotografia, há autores que discutem os valores-notícia por uma perspectiva diferente que busca trazer a afetividade para dentro dos critérios de seleção noticiosa. É o caso de Souza e Silva (2017), que pensa a prática jornalística a partir das suas dimensões subjetivas e a-rationais, pois, para ele, os valores do afeto transcendem as normas tradicionais de percepção do fato enquanto acontecimento.

³⁵ Uma deficiência da prática fotográfica ambiental é a possível cooptação dos espaços e do Outro através do manuseio da câmera, um objeto técnico e bastante incisivo. A analogia de que a objetiva é como uma arma apontada ao sujeito (COSTA, 1994) abre para as discussões sobre a presença do branco em espaços tradicionais sagrados, bem como aos limites que a fotografia impõe ao olhar. Tais aspectos são trazidos a seguir, no item 5.2, quando proponho alguns deslocamentos para a fotografia de natureza e, conseqüentemente, para a fotografia ambiental.

Considero a abordagem do autor para pensar, em termos de fotografia de natureza, o cenário acima descrito, pois no fotojornalismo, “[...] por mais que se busque a objetividade nos fatos representados, os afetos ganham inevitável expressividade” (SOUZA E SILVA, 2017, p. 10). Esse contexto pode ser percebido no trabalho de Andujar, pois ela manteve uma relação próxima e familiar junto aos Yanomami, ultrapassando os limites da sua própria fotografia ao expandir o campo documental a partir dos valores afetivos que se mostraram presentes na construção da alteridade. Levando em consideração, portanto, os aspectos do jornalismo, que propõe interpretações, sentidos e narrativas aos acontecimentos sociais, bem como o afeto como possível limiar da produção fotográfica, proponho três características principais ao que configura, possivelmente, a fotografia de caráter ambiental.

A **primeira** característica da fotografia de natureza que corrobora essa visão está embasada na ideia de **transformar mundos internos e externos a partir da imagem**. Em outras palavras, é possível mudar espaços pequenos, porém significativos aos níveis de interpretação e entendimento frente aquilo que se está fotografando ou, ainda, observando quando se trata da fotografia como produto de uma experiência. Percebemos que isso ocorre quando a fotografia de natureza “[...] ocupa espaços sociais e humanos por meio do olhar” (LACERDA; BARROS, 2019, p. 266). No caso de Andujar, essa característica pode ser percebida nos avanços políticos que o seu trabalho ajudou a proporcionar, como a demarcação da Terra Indígena Yanomami (TIY) e o reconhecimento internacional que resultou na pressão ao governo brasileiro para proteger os povos originários – estratégia de sobrevivência que ainda é colocada em prática conforme o garimpo avança sobre as delimitações das terras indígenas no Brasil, como vimos acima.

Em 2020, Andujar teve suas fotos expostas na *Fondation Cartier Pour L'art Contemporain*, em Paris, na França. No evento de abertura, ela não estava sozinha. Ao seu lado estava Davi Kopenawa e seu filho, Dário Kopenawa, ambos prontos para discursar sobre a necessidade de preservação das florestas e sobre o perigo de se continuar desmatando, cavando e envenenando a *Hutukara*³⁶. Esse gesto é de grande importância, pois faz com que Andujar se afaste de uma posição exploratória,

³⁶ A ideia da *Hutukara* se aproxima do que nós, brancos, entendemos como *mundo* ou *universo* (GOMES; KOPENAWA, 2015).

como quem fotografa indígenas e viaja o mundo com aquelas imagens do Outro. Na própria fala³⁷, Davi Kopenawa menciona o papel de destaque que Andujar teve na trajetória de luta Yanomami, chamando-a, inclusive, de sua mãe.

Essa relação infere a característica de transformação presente na fotografia de natureza. É impossível afirmar que o trabalho fotográfico da artista tenha mudado, profundamente, cada sujeito que participou e ofereceu sua contribuição na construção das imagens. Mas, ao mesmo tempo, é evidente a notável presença nacional e internacional das narrativas cosmológicas dos Yanomami, da qual o ato fotográfico e a fotografia ainda fazem parte, pois são um veículo que atrai os olhares alheios para os discursos indígenas que precisam ser ouvidos.

Além disso, no trabalho de Andujar, reconheço a relação próxima que mantinha com os Yanomami, cujo ponto de partida era a alteridade nascida da espera pelo registrar. Como discutido anteriormente, Andujar guardou a câmera na bolsa e esperou o lugar falar com ela, para somente depois registrar o cotidiano indígena brasileiro em imagem. Durante esse percurso, o que viria a conectá-la com o povo é o ato fotográfico completo, esse espaço-tempo que forma a rede de significações e complexidades em que a fotografia é apenas uma parte do processo.

A artista nos diz que sente os dois mundos, tanto o dela quanto o dos Yanomami, se unirem em um grande abraço, sendo que, neste momento, ela sequer sente falta do mundo que conhecia antes deles, pois a união mútua é vivenciada. Em suas palavras (ANDUJAR, 2018a, p. 42): “Constato que me sinto à vontade neste mundo Yanomami. Não me sinto mais uma estranha. Este mundo ajuda a me compreender e a aceitar o outro mundo em que me criei”. É nesse ponto que a comunicação profunda e empática emerge, isto é, quando mundos diferentes se relacionam, se conectam e formam um terceiro, um quarto ou até mesmo um quinto espaço, um outro universo em que a harmonização das diferenças se torna possível. É nesse ponto que um olhar feminino com base na comunicação profunda toma conta da prática humana na figura de Andujar, ou seja, quando ela se permite a entrega ao devaneio de cunho poético no convívio com os Yanomami.

A língua falada não foi necessária, pois a comunicação se deu pelas vias simbólica e arquetípica. Sendo o devaneio poético um método de expandir o olhar

³⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=quXH-NoSSbc>>. Acesso em: 24 mai. 2021.

para cima, para um espaço de transcendência (BACHELARD, 2018), Andujar se entregou a intimidade do lugar para, então, expandir tal experiência ao registro fotográfico de caráter ambiental. Grosso modo, ela colocou em prática a ideia de ocupar espaços sociais por meio do olhar, como mencionado, abrindo para pequenas transformações possíveis.

Um **segundo** pilar importante é a noção do *olhar* sobre a natureza, sendo preciso indicar algumas delimitações para os estudos comunicacionais que se preocupam com as questões e as problemáticas do meio ambiente. O **ativismo ecológico** (BELMONTE, 2015), tido como ponto-chave para os estudos de jornalismo ambiental, quando deslocado para a compreensão da fotografia de natureza, cumpre o papel de ser um elemento inquietante e formigante que movimenta o olhar. Isso porque esse olhar, uma vez dinamizado imagística e simbolicamente, passa a se preocupar com o rumo da espécie humana que destrói o meio ambiente. Além disso, coopera para o entendimento acerca do(s) motivo(s) que faz(em) esse contexto possibilitar as transformações de mundos pessoais e coletivos. Seria um ativismo do qual depende a própria existência, pois, sem ele, não existiriam tantas lutas em prol da preservação das florestas, dos rios, dos mares e da biodiversidade que nessas superfícies vive.

Contudo, temos, novamente, a presença de uma comunicação profunda e empática que entrecruza o aspecto do ativismo ecológico. Isso porque é essa comunicação essencialmente potente e antropológica que cria os espaços férteis para a preocupação com o outro e com a natureza, a qual pode se desenvolver por meio das afetações nascidas em fotografia. É o meio de comunicação fotográfico que, dinamizando imagens simbólicas sobre a natureza, coloca os sujeitos em processo de percepção sobre as consequências insustentáveis que se está alcançando.

A exemplo de Andujar, o seu trabalho desenvolvido junto aos Yanomami nasceu da vontade de lutar ao lado desse povo. Após cobrir algumas pautas para a revista *Realidade*, na Amazônia, a fotógrafa constatou as dificuldades e as crueldades sofridas pelos indígenas amazônicos junto à floresta, o que a mobilizou a registrar profissional e artisticamente os Yanomami quando os encontrou pela primeira vez. A comunicação profunda emergiu com tamanha força ao ponto de Andujar mudar a temática da bolsa de estudos recebida pela Fundação John Simon Guggenheim, trocando o trabalho com os Xikrins pelos Yanomami. Podemos inferir que a

experiência do contato e o desejo de compartilhar com o mundo os seus modos de olhar para a natureza foram os guias do percurso. Grosso modo, a fotografia de natureza e suas características podem ter orientado, em termos de afeto, as relações que ali se deram e as imagens que, depois, surgiriam enquanto mobilização.

Por outro lado, essa mesma comunicação abre para o elemento criativo presente no trajeto de construção da fotografia, corroborando a presença de um cenário poético que se dá, por um lado, a partir da visualidade fotográfica. Do mesmo modo, essa criatividade aparece como consequência da união entre os aspectos ambientais narrados em imagens e a sensibilidade acionada ao observar determinada fotografia. Temos, então, uma **abordagem poética** à imagem como **terceiro** elemento da fotografia de natureza.

À medida que o trabalho de Andujar traz fotografias feitas em meio-tom, com caráter intimista e reservado expressado em uma nuance que se dá entre luz e sombra, ele estrutura poéticas visuais que convidam a entrega ao sensível, ao intangível que está além do caráter técnico-estético, pois acontece a partir do suporte fotográfico como um todo. Essa entrega não necessariamente se dá em percepções visuais, mas, sobretudo, em camadas mais profundas, pois “é como se o leitor tivesse que cavar a imagem para encontrar os sentidos que, por sua vez, encontram-se naturalmente intrínsecos, porém acobertados por uma opacidade sedutora” (LACERDA; BARROS, 2019, p. 283). A fotografia de natureza, aqui, é tomada pelas ideias de *transformar*, *apresentar* e *compartilhar*, aspectos que estão presentes desde o ato fotográfico, ou seja, desde o ato de esperar para registrar, até a imagem em si que sofreu o golpe do corte, ao mesmo tempo em que se correlacionam como conexões imbricadas a noção de fotografia de natureza.

Primeiro, *transformar* é um resultado possível quando se fala dos afetos como valores-notícias que ganham expressividade. Para tanto, Barros (2010b, p. 224) explica o papel da afetividade na leitura de uma fotografia:

A apreensão da mensagem da imagem iconográfica tende a ser feita de uma só vez, como se o receptor fosse abduzido por ela. Se isso não ocorrer, dificilmente haverá alguma apreensão, pois a tendência será ignorar a imagem. Por isso, pode-se dizer que a relação do homem com a imagem iconográfica, diferente do discurso verbal, é constituída a partir da afetividade no sentido daquilo que afeta, atinge, compromete.

Como consequência, considerando que o acesso ao simbólico nascido em fotografia pode ser forte e inquietante, tem-se a possibilidade de transformação de

um determinado olhar sobre o meio ambiente. Isso porque, quando pensamos o olhar como uma entrega ao sentir e não somente como um resultado da visão, olhamos para a natureza de maneira arrebatadora e igualitária, deixando de percebê-la enquanto um mundo a ser explorado e colonizado. Ao vê-la, vemos a nós mesmos, sujeitos que participam de tal natureza e nela estão inseridos.

A partir de tal afetação, pode-se assimilar o sentido do verbo *apresentar*, isto é, quando a fotografia de natureza expõe, a quem observa, caminhos para si e para o outro. Abre-se, então, ramificações diversas capazes de comover, informar profundamente e contrariar uma certa inércia frente aos problemas ambientais. Por fim, *compartilhar* pela característica coletiva que está presente quando se acessa o olhar que sente, uma vez que o imaginário é sempre compartilhado, havendo redundância na tentativa de aproximar os termos *imaginário* e *coletivo* (BARROS, 2010b). Pode-se falar em um inconsciente individual, no caso, pessoal, mas o imaginário, como espaço pulsional fundante da realidade (BARROS, 2010b), é sempre compartilhado quando atuante em determinada narrativa fotográfica. Por isso, um mundo imaginário que olha para as questões ambientais está sempre latente quando se permite arrebatado diante da imagem que traz aspectos da natureza.

Em termos gerais, a fotografia de natureza pode ser compreendida como “[...] a visão orgânica e artística da existência, apresentada, compartilhada e informada por meio da linguagem visual fotográfica, sendo capaz de mobilizar e transformar o mundo em que se vive” (LACERDA; DOMINGUEZ, 2021, p. 81). Por isso, mencionei, anteriormente, sobre a fotografia ser uma parte do processo que vai além de si mesma. Referi-me a ideia de que essa fotografia, principalmente quando tem aspectos ambientais incrustados nos seus múltiplos sentidos possíveis, abarca uma realidade antropológica que abre ao coletivo, abre às linhas gerais que tocam uma significação compartilhada entre os sujeitos e que atua como um *background* – sendo uma das significações possíveis o acesso ao olhar feminino em comunicação e, ainda, em fotografia de natureza. O que seria de nós, espécie humana, caso a interlocução entre si e com a natureza não fosse mais possível? Se não fosse mais possível sentir o estômago embrulhar de emoção ou o coração acelerar de nervoso, seja por alegria ou por tristeza? Em outros termos, se não fosse mais possível presenciar o farfalhar das árvores, o crescimento das raízes e o barulho do mar?

Contudo, se a fotografia não é imagem, mas produz imagens (BARROS, 2013), a fotografia ambiental pode abrir-se (e abrir-nos) ao imaginário. Na perspectiva bachelardiana dos quatro elementos, principalmente na imaginação material proposta pelo autor como forma de relação humana com a natureza, é possível encontrar desdobramentos para as imagens que nascem em fotografia. Para tanto, as noções sobre o afeto presentes na imagem, atrelados a ideia de fotografia de natureza, correspondem a lente que uso para ler o trabalho de Andujar, seja em termos da prática fotográfica como um todo ou da inserção do sujeito-fotógrafo em um determinado espaço-tempo. Por isso, é preciso abordar certos elementos da cosmologia Yanomami, pois o espaço-tempo registrado pela artista diz respeito aos modos de vida na floresta praticados por eles, bem como às narrativas dos seus mitos e às maneiras específicas de organizar e enfrentar o mundo.

A necessidade do desenrolar: Gaston Bachelard (1993) diz que todo ser que habita uma concha, que se esconde, o faz preparando uma saída. Seria, segundo ele, a dinamização de uma fenomenologia do verbo sair, sendo que o entrar e o sair não se separam, mas coabitam uma mesma dinâmica de movimento. É como se o ato de habitar fosse uma preparação para o ato de abandonar. Nesse trabalho, após habitar a concha como um método de aproximação aos temas da pesquisa que se relacionam com o feminino, compreendo a saída da intimidade como um certo afastamento da ingenuidade. Agora, os conhecimentos são transformados, potencializados e impulsionados. Ao sair do escuro, abraço os medos do dia. Ao sair da intimidade, da reclusão, abraço as dificuldades das sombras que se formam pelo excesso de luz. A iniciação anterior me preparou - e imagino que você também - ao que será encontrado quando as paredes da concha forem derrubadas. Como sabiamente canta Milton Nascimento (1990): “viver só carece coragem”³⁸.

³⁸ A frase citada é um trecho da música Sertão das Águas, componente do álbum Txai (1990).

Figura 9: Garoto na água, filme de alto-contraste, 1974



Foto: Cláudia Andujar. Fonte: ANDUJAR, 2018a (p. 27).

A fotografia acima invoca um corpo que se levanta, um corpo que tenta se soltar do enlace da água. Os braços, levemente dobrados, sugerem que as mãos estão apoiadas no chão e há uma força corporal que vem desde os ombros e as costas até a ponta dos dedos, buscando erguer o sujeito para cima. Para que se toque no fundo do rio, é preciso que a água seja rasa, indicando uma imagem que prioriza a elevação e não um possível mergulho nessa escuridão que cerca o Yanomami. Mesmo as costas indicam esse sentimento de elevação corporal, pois elas formam um arco e colocam os ombros em ascendência e o peito inclinado para frente. Parece que ele não optou por mergulhar na noite, mas em se erguer e encontrar uma espécie de purificação. É como se houvesse uma recusa a essa água que se mostra escura e suja, semelhante a um esgoto. Então, o corpo busca a elevação para se limpar e retirar os resquícios de sujeira que podem ter ficado incrustados após o contato com essa água noturna e poluente.

4 SAIR DA CONCHA: O OLHAR YANOMAMI SOBRE A NATUREZA

Considerando outras formas possíveis de acesso ao conhecimento, busco investigar como os Yanomami olham para a natureza, ou melhor, como eles se propõem a sentir profundamente os elementos ambientais. Dessa forma, ao compreender os sonhos e o mundo simbólico como uma chave que auxilia no processo de afastamento das noções iconoclastas que dificultam a abertura à imaginação (DURAND, 1993), trago, neste capítulo, aspectos da cosmologia Yanomami (KOPENAWA; ALBERT, 2015) como forças imaginárias intrínsecas. Nessa mesma esteira, me proponho a pensar tal cosmologia a partir dos indicadores de construção do sagrado (ELIADE, 1969; 2008), me entregando para os relatos apresentados e tendo em mente as minhas próprias limitações ao ser uma não-indígena que busca humildemente se aproximar desse universo – como foi mencionado, anteriormente, sobre o *sistema de referência* presente na obra de Viveiros de Castro (PANSICA, 2010).

Assim, faço um movimento que tenta conversar com essa cosmologia do mesmo modo que evita transpor categorias para não reduzir as perspectivas colocadas em diálogo, na expectativa de manter os seus respectivos limites de entrecruzamento. Por último, também entro em discussões sobre o campo epistêmico da Comunicação, pensando na ação de colocar em comum e o que isso pode indicar sobre a dinâmica de olhares que se cruzam, social e arquetipicamente. Para tanto, apoio-me nos elementos do sacrifício, estudados pela Antropologia (MAUSS; HUBERT, 2017), e a sua relação com o papel comunicacional atribuído ao xamã (VIVEIROS DE CASTRO, 2020).

4.1 *Os sonhos e o mundo dos xapiri*

A aparição dos *xapiri*³⁹ a um Yanomami acontece quando ele ainda é menino. Esses espíritos escolhem algumas crianças da comunidade, de acordo com os seus interesses, e começam a enviar os sonhos como forma de comunicação, fazendo com

³⁹ Os *xapiri* são seres que convivem nesse mesmo planeta, mas em um limiar completamente diferente. Eles vivem no peito da montanha e descem aos Yanomami durante os seus rituais. São seres semelhantes aos espíritos das crenças ocidentais (KOPENAWA; ALBERT, 2015).

que elas os encontrem durante a noite. As imagens que emergem nem sempre são calmas e tranquilas, pois esses sonhos podem ser amedrontadores, nos quais as crianças se veem perseguidas por queixadas⁴⁰ ou aterrorizadas por onças enormes. Esses casos marcam os primeiros contatos com os *xapiri* que, mais tarde, se apresentarão no ritual xamânico do indígena.

Era noite, e o calor do fogo me adormecia aos poucos na rede de minha mãe. Passado algum tempo, as imagens dos *xapiri* começaram a descer em minha direção. Faziam com que eu me tornasse fantasma e me enviavam o sonho. Um caminho de luz se estendia então diante de meus olhos, e seres desconhecidos vinham ao meu encontro. Pareciam surgir de muito longe, mas eu conseguia enxergá-los. Pareciam humanos minúsculos, com os cabelos de penugem branca e uma faixa de rabo de macaco cuxiú-negro amarrada ao redor da testa (KOPENAWA, ALBERT, 2015, p. 89).

Nesse momento, o pensamento desses indígenas ainda está no esquecimento, pois não se tornaram adultos para experimentar o pó de *yãkoana* que faz deles uma liderança xamânica. Com Eliade (2008), penso em um breve paradoxo, uma vez que esse esquecimento não pressupõe de fato esquecer no sentido de ter o pensamento vazio de sentido, mas, ao contrário, pressupõe um hiato entre ser criança e ser iniciado. Segundo o autor, existe um nascimento que se dá através dos processos iniciáticos, o qual implica, referente ao sagrado, uma morte à existência profana anterior daquele ser. Uma criança Yanomami que recebe os espíritos em sonho encontra-se no limiar do esquecimento porque ainda não foi iniciada, isto é, não passou pelo acontecimento da sua morte profana que leva ao nascimento no mundo sagrado.

Quando se é criança, aprende-se a pensar direito aos poucos. Vamos nos dando conta de que os *xapiri* existem mesmo e de que as palavras dos maiores são verdadeiras. Compreendemos pouco a pouco que os xamãs não agem como fantasma à toa. Depois de um tempo, o pensamento se concentra nas palavras dos espíritos e a vontade de vê-los fica muito grande. Nos apegamos à ideia de que um dia vamos poder pedir para os xamãs mais experientes para soprarem pó de *yãkoana* em nosso nariz e eles nos darão os cantos de seus espíritos (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 100).

Essa vida guiada pelas experiências sagradas é uma peça fundamental para que o pensamento esquecido seja um momento de preparação. Já os brancos carregam esse esquecimento de forma literal quando vivem sem olhar para a

⁴⁰ As queixadas são mamíferas também conhecidas como porcos-do-mato, tiririca, taguicati etc.

natureza, depositando em mercadorias (KRENAK, 2019b) a angústia com o tempo que passa e o medo da morte. Os artifícios que a sociedade “civilizada” busca para ocupar o lugar das possibilidades de transcendência fazem com que a diversidade seja suprimida, o meio ambiente explorado e a vida enfraquecida de sentidos profundos.

Nos diversos sonhos que chegam, enviados pelos *xapiri*, diferentes formas de ocupar um mesmo mundo são experienciadas. Em alguns momentos, acontece de a imagem da criança ser levada para o céu, fazendo-a criar asas e voar. Em outros, a rede é amarrada com cordas no alto do céu, de modo que um menino pequeno se sente enorme e imenso.

Em meus sonhos, os espíritos amarravam as cordas de minha rede bem alto no céu. Era como se longas antenas de rádio fossem esticadas ao meu lado e funcionassem como caminhos para os *xapiri* e seus cantos chegassem até mim, assim como o caminho das palavras do telefone dos brancos. Eu ficava deitado, bem calmo, mas sentia minha rede crescendo e crescendo. Depois, era como se eu também estivesse ficando cada vez maior, junto com ela. Apesar de eu não passar de um menino, tinha a sensação de ficar imenso (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 90).

Essa relação entre o céu e a terra se dá de maneira duplamente distinta. Por um lado, há uma distância física entre ambos, afinal, é evidente que se está no chão e, assim, fisicamente longe do céu. Mas, ao mesmo tempo, o céu e a terra se aproximam de maneira simbólica, criando um espaço de múltiplos sentidos que se encontram nesse *entre*, nesse meio do caminho que, na verdade, pode ser compreendido como um acordo entre os dois espaços. Desse modo, a cosmologia é experienciada e, por esse motivo, ganha contornos concretos do real, pois a vivência é tão profunda e literal, estando longe de um aspecto abstrato e impalpável, que os indígenas a tomam não apenas como um olhar possível, mas como um olhar necessário à sobrevivência. Nota-se que o simbólico, nesse caso, não é tido como um recurso interpretativo de discursividades e sociabilidades, já que abarca apresentações de sentidos em vez de representações justapostas.

Isso é visto nos sonhos relatados, em que um Yanomami se encontra na rede e, ao adormecer, é levado para o peito do céu. É um duplo que não se exclui ou se limita, mas que conversa e cria dois tempos distintos – um que segue ocorrendo na terra e outro que invade a vida através do contato com o céu. Em outras palavras, a experiência do sagrado também emerge quando insere, na narrativa, um tempo não-

cronológico em que os elementos se dão de maneira diferente e absurda no sentido de alcançar uma sincronidade da qual nenhum acontecimento depende de explicações lógicas. Na verdade, a lógica existe, mas propõe outros elementos de construção que não somente aqueles que formam o pensamento racional e clarificado.

Segundo Eliade (2008, p. 16), “o sagrado manifesta-se sempre como uma realidade inteiramente diferente das realidades ‘naturais’”. Nesse caso, a rede amarrada na árvore segue na floresta e não deixa de existir, enquanto o indígena sonha e voa pelo céu na companhia dos espíritos, fazendo com que um novo mundo se abra e, com ele, o próprio sagrado. Da mesma forma, o tempo acima das águas continua existindo, mesmo que o sonho tenha levado o indígena para o fundo do rio.

A partir do acordo entre céu e terra⁴¹ e da inserção de um tempo não-linear – o qual faz o próprio tempo cronológico ganhar novos sentidos –, tem-se a integração e a completude do cosmos. Quando jovem ou adulto, outros xamãs da comunidade, sob orientação dos *xapiri*, podem oferecer pó de *yãkoana* ao indígena. Entretanto, os *xapiri* são exigentes. É necessário ter o pensamento preparado e as escolhas bem orientadas para que eles não fujam de volta para a montanha e cessem a aparição no tempo do sonho. Além de carregarem uma beleza amedrontadora, os *xapiri* preferem o silêncio, gostam de bebidas adoçadas com mel e recusam os meninos que copulam muito cedo, pois o cheiro das vulvas é forte (KOPENAWA; ALBERT, 2015).

Após essas experiências, o Yanomami, agora mais velho, se encontra pronto para se tornar uma liderança xamânica. É quando ele se reúne com os xamãs experientes para que eles soprem pó de *yãkoana* nas suas narinas, fazendo-o *realmente* conhecer os *xapiri* através do ritual de iniciação. Isso acontece porque esse pó vermelho e forte, retirado da floresta e advindo da árvore *yãkoana hi*, é o alimento dos espíritos. As narinas são as portas de entrada da casa que eles montam junto ao xamã, seu pai. Ao soprar o pó durante todo o ritual, o Yanomami deixa de ser surdo ao receber essas palavras sagradas que chegam por meio das danças de apresentação que os *xapiri* fazem em cima de seus espelhos. O pó precisa ser

⁴¹ Terra, em minúsculo, é pensada como tudo aquilo que está embaixo, contemplando não somente o solo terroso, mas as árvores, os mares, os rios, os frutos, as montanhas etc.

consumido durante todo o processo, pois a cada inalada o indígena se torna mais forte, alimentando os espíritos, ao passo que eles vão surgindo em número cada vez maior, exalando um cheiro suave das suas pinturas de urucum (KOPENAWA; ALBERT, 2015).

Esse processo de morte faz parte de uma continuação da existência do mundo que se deu no primeiro tempo. Se “o gesto só adquire significado, realidade, na medida em que se retoma a acção primordial” (ELIADE, 1969, p. 19), é por meio dessa repetição das ações feitas pelos primeiros xamãs que se torna possível atualizar o sagrado e manter uma proximidade com essas experiências que orientam a vida.

Para os Yanomami, o primeiro tempo foi criado por *Omama*. Ele fez a terra, o céu, o vento, as águas, as árvores e os animais. As palavras dos *xapiri* são, por isso, as próprias palavras de *Omama* que surgiram nos primórdios. Elas são compartilhadas e renovadas por meio dos rituais de iniciação xamânica, colocadas no peito dos indígenas que vivem esse processo. Essa é a forma que os Yanomami aprendem e estudam. Os tempos do sonho, de *Omama* e o dos *xapiri* são as ferramentas de acesso ao conhecimento primordial e, por isso, um aprendizado tão importante. Devido a essa renovação, são essas palavras que protegem a floresta e os seus habitantes.

Agora é a minha vez de possuí-las. Mais tarde, elas entrarão na mente de meus filhos e genros, e depois, na dos filhos e genros deles. Então será a vez deles de fazê-las novas. Isso vai continuar pelos tempos afora, para sempre. Dessa forma, elas jamais desaparecerão. Ficarão sempre no nosso pensamento, mesmo que os brancos joguem fora as peles de papel deste livro em que elas estão agora desenhadas [...]. Não poderão ser destruídas pela água ou pelo fogo. Não envelhecerão como as que ficam coladas em peles de imagens tiradas de árvores mortas. Muito tempo depois de eu já ter deixado de existir, elas continuarão tão novas e fortes como agora (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 65-66).

Nessa época mais remota, a noite não existia. O tempo era tão claro ao ponto de ser necessário se esconder nas árvores para copular sem ser visto. Então, o céu caiu e fez a noite surgir, criando o mundo que se conhece hoje. Essa Terra, criada por *Omama*, foi dada aos Yanomami para que eles vivessem e a cuidassem com respeito. Para tanto, essa primeira queda do céu, ocorrida no tempo sagrado, é a única queda que deve existir. Se as estruturas que sustentam esse céu forem

retiradas ele cairá novamente, fazendo com que esse mundo compartilhado entre os humanos seja devastado e leve consigo as vidas aqui presentes.

Nesse ponto, a cosmologia Yanomami apresenta bons exemplos sobre as alternativas para conhecer o mundo e conviver com ele. Quando um número maior de garimpeiros começou a invadir as terras Yanomami, foi com a ajuda dos *xapiri* que eles conseguiram tomar conhecimento do que estava acontecendo. Eles viam pessoas brancas chegando com máquinas e armas, mas não sabiam quem eram e o que queriam. A palavra *oru* (ouro) era ouvida diversas vezes, mas nenhum Yanomami sabia o que aquilo significava.

Muitas vezes pensei, durante a noite, nessas coisas debaixo da terra que os brancos cobiçam tanto. Perguntava a mim mesmo: 'Como teriam vindo a existir? De que são feitas?'. Por fim, os *xapiri* me permitiram ver sua origem no tempo do sonho. O que os brancos chamam de 'minério' são as lascas do céu, da lua, do sol e das estrelas que caíram no primeiro tempo. Por isso, nossos antigos sempre nomearam o metal brilhante *mareaxi* ou *xitikarixi*, que é também o nome das estrelas. Esse metal debaixo da terra vem do antigo céu *Hutukara* que desabou antigamente sobre os nossos ancestrais. Tornado fantasma durante o sono, eu também vi os brancos trabalhando com esses minérios. Arrancavam e raspavam grandes blocos deles, com suas máquinas, para fazer painéis e utensílios de metal. Porém, não pareciam se dar conta de que esses fragmentos de céu antigo são perigosos. Ignoravam que sai deles uma fumaça de metal e amarelada, uma fumaça de epidemia tão poderosa que se lança como uma arma para matar os que dela se aproximam e a respiram (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 357).

Os comedores de terra, como são chamados pelos Yanomami, são pessoas que se encontram em um emaranhado psíquico complexo. Acredito que há pulsões que fazem a busca pelo ouro crescer tão incessantemente, como um vício. Mas, ao mesmo tempo, as consequências dessa pulsão trazem sintomas irremediáveis ao meio ambiente e à vida humana, indígena e não-indígena, na Terra. Quanto mais se retira o ouro do solo, mais a fumaça de epidemia se espalha. Dessa forma, do que adianta existir um senso comum que denomina a Terra como a Grande Mãe, se há grupos de pessoas cavando e comendo as suas entranhas?

Assim, é possível compreender alguns traços da cosmologia Yanomami que mostram a sua relação direta com o sagrado, orientando a própria aproximação que eles mantêm com a natureza. A caça de uma anta, por exemplo, não é uma simples caça. Mas um elemento da sua perspectiva de mundo que carrega rastros daquilo que foi aprendido com os indígenas mais antigos, guiados pelas potências dos *xapiri*. Nesse mundo, uma atitude não está isolada ou diz respeito a uma pretensão

exclusivamente pessoal. A ação coletiva atravessa as escolhas e as relações do indivíduo inserido em uma cosmovisão que encontra sentido no ato de *estar presente* nas experiências.

4.2 O xamã, o sacrifício e a comunicação

Os espíritos das vespas *kopena* e das abelhas *xaki* iam pouco a pouco devorando toda a gordura do meu corpo. Já quase nada restava de minha carne. Minha aparência era de dar pena e eu só conseguia emitir um fiozinho de voz, quase inaudível. Fiquei muito fraco, de dar dó. Já não tinha sopro de vida. Todos os restos de comida e carne apodrecidos tinham desaparecido de minhas entranhas. Os *xapiri* tinham me enfraquecido de fome e de sede. Tinham me feito emagrecer de verdade. Eu estava limpo e cheiroso como devia. Assim é. Os espíritos nos observam e nos cheiram de longe antes de se aproximarem. Se nos acharem gordos e fedidos, saem correndo (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 139).

A ideia de que o xamã é um comunicador (VIVEIROS DE CASTRO, 2020) mostra a ação de comunicar como um mecanismo primordial do humano. Afinal, desde o tempo arcaico, encontramos maneiras de expressar o nosso interior no exterior, seja por meio de pinturas em cavernas, de construção de objetos e até mesmo da dança. Essa questão não diz respeito apenas ao pertencimento tribal de um xamã, inserido num grupo originário específico, pois conversa com uma potência humana intrínseca que todos deveriam exercitar, isto é, cultivar a perspicácia de uma comunicação profunda.

Por outro lado, essa ideia não coloca o xamã num lugar de relação metafísica com a natureza e com os demais sujeitos que dependem dos seus conhecimentos, pois leva em conta a dificuldade do processo iniciático, o qual amedronta, assusta e gera uma série de provações a serem enfrentadas. Ambas indicações sobre a relação entre o xamã e a comunicação, tendo como elemento transversal o sacrifício, expressam discussões importantes sobre o próprio campo da Comunicação, pois sugere um olhar mais amplo sobre o que seria o parâmetro científico comunicacional (indo além de estudos exclusivamente cientificistas) e sobre as formas possíveis que temos de nos comunicar enquanto coletivo. Isso porque, “o xamanismo é um modo de agir que implica um modo de conhecer” (VIVEIROS DE CASTRO, 2020, p. 310), mas não pressupõe um modo de conhecer tal qual sugere a modernidade ocidental, que equivale *conhecer a objetivar*, já que o conhecer pode

conduzir a uma maneira de se relacionar com diferentes subjetividades, segundo o antropólogo.

Nessa via de uma relação profunda com o Outro, perspectivada pelo limiar da natureza, o xamã assume o papel de interlocutor entre o mundo concreto e o mundo da transcendência. Ele é alguém que acessa os demais olhares existentes, principalmente aqueles intangíveis e, igualmente, reais. Ele ocupa diferentes espaços do cosmos e opera num atravessamento interdependente entre as partes envolvidas na existência do mundo, transitando entre um lá e um cá que se conectam desde os primórdios, mas que só podem ser conhecidos e dados a ver a partir do processo iniciático.

Por esse motivo, fazer a travessia não pode ser algo apenas purificador. Precisa ser, também, uma vivência amedrontadora, de modo que apenas aqueles verdadeiramente capazes de se transformarem em comunicadores, porta-vozes de um povo, consigam finalizar o percurso. É necessário estar aberto às complexidades da vida e isso sugere uma experiência também dolorida de reconhecimento de si.

Se hoje vivemos numa era excessivamente conectada, em que a comunicação tem a sua hipostasia, querendo comunicar tudo e, por isso, não comunicando nada (BARROS, 2013), o mesmo não acontece quando a iniciação está presente na construção de um comunicador em potencial, como é o caso dos xamãs. Com efeito, a iniciação não presume o início de um tempo cronológico ou histórico, mas uma construção elementar (poderia dizer ontológica) que forma o próprio tempo cronológico em si. Por exemplo, no caso dos Yanomami, desde cedo algumas crianças são escolhidas pelos *xapiri* para recebê-los em sonhos, mas isso não configura desde já uma iniciação. Ou seja, mesmo que se trate de crianças, sujeitos no *início* da vida, o recebimento dos sonhos não configura a *iniciação propriamente dita*. É um convite ao mundo transcendente, mas essas mesmas crianças precisam se manter fieis a alguns pressupostos para que a verdadeira iniciação aconteça quando mais velhas – como não copular muito cedo e fazer silêncio, pois os *xapiri* não gostam de barulho.

Para Viveiros de Castro (2020, p. 310), o xamanismo pode ser compreendido como “[...] a habilidade manifesta por certos indivíduos de cruzar deliberadamente as barreiras corporais e adotar a perspectiva de subjetividades aloespecíficas, de modo a administrar as relações entre estas e os humanos”. Além disso, segundo o

autor, esse acesso às subjetividades, que podem ser comunicadas aos demais membros da comunidade, vem a ser chamado de *diálogo transespecífico*. Isto é, algo que sujeitos leigos não são capazes de acessar ativamente, mas que, da mesma forma, se beneficiam dos conhecimentos trazidos pelos xamãs iniciados.

Pelo motivo de que apenas alguns são escolhidos para fazer a travessia e encontrar o *intercâmbio de perspectivas*, como diria o próprio autor (VIVEIROS DE CASTRO, 2020), os cuidados são especiais e estritamente necessários, ocasionando que apenas os xamãs experientes podem formar novos xamãs e assim por diante. Aqui, há um caráter ancestral no processo de comunicação, o que muito se assemelha ao modo como os estudos do imaginário percebem a presença atual do tempo arcaico e propõe uma genealogia para as imagens (simbólicas) que hoje desdobramos a partir de nossos corpos, de nossas pulsões primevas. Esse intercâmbio de perspectivas é, sobretudo, “[...] um processo perigoso, e uma arte política – uma diplomacia” (VIVEIROS DE CASTRO, 2020, p. 310), o que nos leva ao debate sobre o sacrifício presente nesses processos comunicacionais e introdutórios.

Como dito anteriormente a respeito da comunicação profunda, o arrebatamento dos sentidos e do corpo é estritamente necessário para alcançá-la. Essa ideia é destacada de modo bastante claro por Mauss e Hubert (2017), antropólogos que buscam um caráter científico (no âmbito das Ciências Sociais) à prática do sacrifício. Para os autores, o sacrifício em si é diferente da unção, por exemplo, e o que os diferencia é a característica de transformação interpessoal que transcende, durante o processo, a um espaço-tempo outro que acaba influenciando os demais. Uma espécie de unção seria a coroação, pois “[...] somente a personalidade religiosa do rei é modificada; fora dela nada é alterado” (MAUSS; HUBERT, 2017, p. 13). A consagração⁴² acontece, mas ela é de uma outra ordem (talvez, uma ordem mais superficial e aparente) que não a mesma do sacrifício propriamente dito.

⁴² Consagração, para os autores, seria a ação de um objeto passar “[...] do domínio comum ao domínio religioso”, ou seja, quando algo está implicado no processo do sacrifício e tem alguns de seus efeitos modificados (ele se torna *consagrado*, verificado), embora haja consagrações das mais diversas naturezas (MAUSS; HUBERT, 2017, p. 13).

Nota-se, desde já, que a transformação nascida do contato profundo, anteriormente defendida, é corroborada mesmo nos estudos que não tem a comunicação como foco principal. Vale destacar, nesse ponto, algo bastante curioso: durante toda a obra dos antropólogos, intitulada *Sobre o sacrifício* (2017), a palavra *comunicação* é usada ora como substantivo, para designar as relações estabelecidas no percurso de iniciação e de consolidação do ato sacrificial; ora como verbo, para designar a implicação de ações importantes para o processo como um todo. Se pesquisadores pertencentes a outros campos do conhecimento, como Sociologia e Antropologia, consideram a faceta comunicativa em práticas intangíveis do real, que são da ordem da experiência simbólica, por que nós, comunicadores e estudantes da área, ignoramos os limiares a-rationais que se apresentam constantemente?

Tais limiares, inclusive, abrem para outras abordagens possíveis, bem como outros objetos de estudo, outros olhares ao empírico e outros modos de posicionamento do próprio sujeito que se relaciona com a epistemologia da Comunicação. Para Mauss e Hubert (2017), a comunicação (1) está presente nas relações humanas com seres divinos e ela é, também, uma prática que (2) coloca em comum um caráter sagrado. Além disso, há a presença da comunicação quando o sacrifício pressupõe “[...] a fusão dos deuses e do sacrificante” (MAUSS; HUBERT, 2017, p. 27), de modo que os elementos da natureza, como é o caso do fogo, podem se comunicar com o lugar sacrificial que consagra a ação como um todo. Pergunto-me, nesse sentido, com que frequência as pesquisas em Comunicação abrem espaço para que ela mesma seja realizada a partir de elementos não-humanos, apenas, mas com os quais os próprios humanos criam pontes através da imagem.

Essas concepções mostram, de forma ainda mais clara, a potência de compreender o xamã como um comunicador que atravessa limiares e conta histórias. Ele não precisa ter formação acadêmica (e branca, *diga-se de passagem*) em subáreas do campo, como Jornalismo, Publicidade e Propaganda ou Relações Públicas, para que seja um comunicador iniciado, intrínseco e igualmente estudado – como visto anteriormente, os Yanomami estudam por meio das palavras de *Omama* e dos seus rituais de manutenção do sagrado (KOPENAWA; ALBERT, 2015). Eles não precisam, também, de pesquisas que desvelem os discursos e as interpretações de uma mídia ou de um suporte midiático. No caso da cosmologia Yanomami, transversalmente constituída por sonhos, imagens e aspectos do

sagrado, o processo é outro e isso não faz com que seja uma comunicação irrelevante frente àquela praticada pelos brancos. A comunicação que se pretende ancestral mostra, com efeito, que a epistemologia da Comunicação, recheada de preceitos modernos, pode ser mais aberta, comunitária, afetiva e com respaldos profundos às suas atividades e práticas, incluindo a alteridade enquanto processo que nasce da revelação do imaginário em relação constante com as coerções socioculturais. Precisamos seguir estudando as mídias, abordagem já tradicional no campo, na mesma medida que precisamos abrir para outras perspectivas e abordagens que escapam às racionalidades.

Nesse sentido, os antropólogos, estudiosos do sacrifício, não poderiam ser mais certos sobre os caracteres de transformação e transcendência. Para eles,

o fiel que ofereceu a vítima, objeto da consagração, não é no final da operação o que era no começo. Ele adquiriu um caráter religioso ou se desembarçou de um estado de graça ou saiu de um estado de pecado. Em ambos os casos ele é religiosamente transformado (MAUSS; HUBERT, 2017, p. 13).

Dito de outra forma, é a atuação efetiva de um sagrado que se mostra total e diretamente diferente do profano, como aponta Mircea Eliade (2008). O que implica, no que tange a alteridade nascida da revelação do imaginário, o reconhecimento de si, além da implicação do próprio corpo no espaço coletivo, a partir do reconhecimento do diferente, daquilo que está oposto a si, mas que, justamente por isso, aproxima-se num acordo entre as partes interdependentes.

Nessa aproximação entre a proposta dos antropólogos e as concepções sobre o sagrado, propostas por Eliade (2008), é possível compreender que tanto o sagrado quanto a religiosidade não são elementos dados *a priori*, mas construídos pela significação humana que se relaciona com o mundo e, evidentemente, com a natureza. Daí a necessidade de ser iniciado e, em especial, de ter auxílio de outros que são experientes e já passaram pelo mesmo processo. Afinal, mexer com o sagrado durante o sacrifício não é algo disponível a todos, mas apenas a alguns sujeitos que se encarregam do papel de mediador, comunicador e contador de histórias. Até mesmo porque, como explica David Kopenawa em *A queda do céu* (2015), conhecer os *xapiri* implica vencer o medo e ouvir os mais velhos, processo este doloroso e demorado.

Nesse contexto, consagrar um objeto ou uma ação, retirando-os do mundo profano e inserindo-os no caráter religioso pressupõe níveis muito profundos e imbricados com a vida em comunidade, o que, inclusive, é trabalho de uma vida inteira e não apenas de um momento específico e isolado. Nas palavras dos autores:

o sacrifício é um ato religioso que só pode se efetuar num meio religioso e por intermédio de agentes essencialmente religiosos. [...] Assim, a primeira fase do sacrifício tem por objeto conferir-lhe esse caráter. Eles são profanos, e é preciso que mudem de estado (MAUSS; HUBERT, 2017, p. 21).

Parece que o sacrifício, devido ao seu caráter religioso, acaba sendo um círculo fechado em si mesmo no sentido de que oferece aquilo que ele mesmo precisa. Para vivê-lo, precisamos do elemento sagrado, e o próprio sagrado é por ele fornecido. Ou seja, o sacrifício é um ato religioso completo e circundante que tem, por sua vez, os processos sagrados como incontornáveis a si. E, sendo um processo de cunho sagrado, responsável por formar e preparar xamãs, ele forma e prepara, na mesma medida, comunicadores.

De todo modo, o inverso é igualmente real: pelo sacrifício, tanto se pode sacralizar um espaço-tempo como primeira fase do processo, quanto se pode dessacralizá-lo como método que tem por finalidade reverter a lógica religiosa. Por exemplo, há casos em que o ato sacrificial pretende atingir uma entidade divina para vingar, desestabilizar ou simplesmente atingi-la, pois, nesse caso, ela é vista por um determinado aspecto negativo – como o deus Rudra que, na mitologia hindu, serve como vítima expiatória de um contexto mais amplo (MAUSS; HUBERT, 2017). Segundo os autores,

Trata-se portanto de um outro tipo de sacrifício, no qual entram os mesmos elementos presentes no sacrifício de sacralização; contudo, esses elementos estão orientados em sentido contrário e suas respectivas importâncias são invertidas (MAUSS; HUBERT, 2017, p. 47).

Para eles, é possível chamá-lo até mesmo de *sacrifício da dessacralização*, pois o que importa é a mudança de estado e de caráter de um sujeito, objeto ou elemento do mundo. Isso ocorre, especialmente, pelo motivo de o sacrifício não ser um ato isolado, mesmo que o seu entorno pressuponha um círculo fechado em si mesmo pela necessidade de auto-regulamentação. Ele traz consigo outras práticas, como a consagração, já mencionada, o rito e a cerimônia. Tais práticas conferem uma espécie de denominador comum aos atos sacrificiais, o que seria, segundo o

esquema dos autores, as *funções gerais do sacrifício* (MAUSS; HUBERT, 2017). Embora haja diversidade e distintos tipos específicos de sacrifício, os quais mudam conforme as circunstâncias e as finalidades, um certo núcleo pode ser percebido, configurando a escolha de um espaço-tempo como ponto central mesmo que existam múltiplos contextos. Nesse sentido, seja com o intuito de sacralizar ou dessacralizar, o sacrifício traz consigo chaves específicas que se repetem aquém da cultura construída na sociedade em questão.

Por consequência, é possível notar o caráter essencial que faz do sacrifício uma ponte entre mundos, limiares e contextos, o qual cria as bases e circunstâncias necessárias à constituição de um comunicador. No caso, um comunicador que se ocupa da *comunicação profunda*. Afinal, o que faz esse sujeito, como no caso do xamã, ser um contador de histórias que se move entre um lá e um cá, participando e dinamizando diálogos aloespecíficos, como vimos com Viveiros de Castro (2020), é a capacidade transcendental de sacralizar e dessacralizar. Dito de outra forma, a capacidade de participar de um processo com determinada finalidade e, em outro momento, participar desse mesmo processo anterior, mas, agora, através de um caminho invertido, transposto. É essa intercambialidade entre as fases e as práticas, que são dependentes entre si ao passo que podem ter as suas lógicas e ordenações alteradas, que implica a complexidade do sacrifício. Tal complexidade, por sua vez, constrói o espaço-tempo que não necessariamente diz respeito a um espaço enquanto lugar físico e a um tempo recortado de maneira cronológica. Essa ideia do espaço-tempo implica, tão e somente, uma experiência profunda que pode ser dessacralizada, inclusive, mas que apenas reconhece a falta do sagrado porque antes vivenciou o sagrado por si mesmo.

São essas discussões que precisamos, ao meu ver, importar à epistemologia da Comunicação, se queremos constituir uma ciência transdisciplinar, claro, mas sobretudo madura e consciente sobre as suas próprias potências e limitações, sobre os seus próprios pressupostos que a constituem enquanto ciência *humana*. Para que nos afastemos de uma hipostasia (BARROS, 2013) e alcancemos a profundidade que pode ser revelada na superfície das relações, sejam elas estabelecidas entre humanos e humanos, entre humanos e outros-não-humanos ou, ainda, entre humanos e os demais elementos da natureza (em seus aspectos concreto, metafórico, simbólico e real).

Evidente que não vamos, sujeitos inseridos num sistema de referência ocidental-epistêmico-e-possivelmente-branco copiar os modos xamânicos de construção da comunicação. De modo que podemos, entretanto, buscar inspirações em propostas que são verdadeiramente decoloniais e que acusam a necessidade de romper com alguns olhares tradicionais, (re)encontrando as ancestralidades escamoteadas ao inconsciente, apenas, e vivenciado a mágica do sagrado no cotidiano. Por esse motivo, uma maneira de transformar tais olhares tradicionais é reconhecendo as valorações arquetípicas do feminino, discutido anteriormente, e do masculino, a ser discutido a seguir, como uma maneira de encontrar uma dinâmica de equilíbrio entre essas possíveis *facetas da alma humana*.

Figura 10: Antônio Korihana thëri sob o efeito do alucinógeno yãkoana, Catrimani, RR, 1972-1976



Foto: Cláudia Andujar. Fonte: ANDUJAR, 2018a (p. 93).

A fotografia faz a vertigem embrulhar o estômago de quem a observa devido a ideia de movimento rápido e ágil feito pelo giro do rosto do Yanomami. Nele, vejo um sujeito que teve a sua essência roubada e, agora, se encontra à procura do culpado. Ele olha atento, atormentado e surpreso, mas não encontra nenhum rastro de quem o causou esse mal. A escuridão não lhe permite ter os olhos de quem sabe ver, pois ela coloca a luz de maneira concentrada em volta de sua cabeça e, por isso, fica somente ao seu redor, ofuscando o que está além.

Ao permanecer presa nessa imagem, durante a leitura flutuante, observei uma sensação perturbadora emergir, a qual se misturava entre o ato de reconhecer um Yanomami totalmente entregue à escuridão e o fato dele estar impotente e desarmado. Os seus reflexos corporais não correspondem mais ao desejo de se mover e retomar a consciência de seus atos. Ele se encontra paralisado, assim como eu também me vi petrificada pela sensação inquietante do olhar solitário e desaparecido. É um olhar que não está ausente, mas que ainda assim falta, pois ele foi raptado e levado para longe.

A fotografia me mostra a sensação de movimento e é como se eu pudesse ver o indígena girar a cabeça para o lado. Antes, ele olhava para frente, concentrando a sua atenção na fotógrafa que estava prestes a capturar o registro. Ele olhava atento para Andujar e, através desse olhar, permitia a ela o acesso ao seu mundo sagrado. De repente, a sua essência foi roubada por um terceiro elemento que não fazia parte da cena, fazendo com que os sentidos mais íntimos do indígena fossem extraídos. Esse é o momento certo para a fotografia ser feita: o Yanomami rapidamente olha para o lado, atordoado e tentando encontrar quem ou o que fez isso com ele, de modo que a imagem emerge e é conduzida pelo ingrediente simbólico.

A angústia trazida por essa fotografia me remete aos medos primordiais do humano, em específico, o medo da queda orientado pelo simbolismo catamórfico. Nesse universo, existe a angústia contra o tempo que passa e as relações entre os elementos simbólicos se dá de maneira que a escuridão, assim como na imagem, transpõe um receio sobre aquilo que não se sabe. O susto ao se sentir roubado resultou na agilidade para virar o rosto a procura do culpado. Nesse momento, surge a sensação de vertigem, mas ela só emerge porque antes houve o movimento. Afinal, o medo do tempo que passa somente se torna uma angústia porque existe a ideia de movimento, de algo que independe do sujeito para ter continuidade.

Nessa esteira, o simbolismo catamórfico também traz a noção de que, para minimizar esse medo, há uma tendência em moralizar os acontecimentos. Para a imagem simbólica que nasceu por intermédio da fotografia, penso que a eufemização da queda através da moral ocorreu ao se estabelecer uma vítima e um culpado. O indígena, vítima do roubo, se vê perdido e deposita a sua angústia na procura por um culpado, que saiu correndo para longe e levou consigo a essência mais profunda. Esse gesto serve como uma expectativa de controle, pois denominar papéis aos elementos envolvidos na cena faz com que, supostamente, o medo seja transferido e escanteado, não havendo necessidade de encará-lo.

5 SAIR DA CONCHA: A IMAGEM COMO CONVITE AO REGISTRO

Nesse capítulo, ao sair da concha que foi habitada na primeira parte do trabalho, colhemos os desdobramentos advindos da ingenuidade necessária ao processo iniciático de contato com as experiências profundas em fotografia, cujo atravessamento principal é a relação dos sujeitos com a natureza. Esse momento posterior ao primeiro contato com as imagens simbólicas abarca discussões a respeito do olhar masculino que se encontra no limiar mais superficial (BACHELARD, 2018) e se correlaciona ao feminino, sendo que ambos não se anulam, mas atuam como polos distintos em um jogo de forças. Seria, grosso modo, a dinâmica do verbo entrar (feminino) e do verbo sair (masculino) proposta por Bachelard (1993) sobre a concha.

Para tanto, tendo discutido, anteriormente, o ato de *esperar* e *registrar*, agora adentramos o ato de *registrar* como forma de *conhecer* o mundo. Isso não implica uma separação cirúrgica entre os olhares feminino e masculino, mas, ao contrário, conversa sobre uma construção elementar de ambos. Do mesmo modo que a separação entre sujeito e natureza é uma ilusão e conduz à um desequilíbrio, a ilusão de que os olhares feminino e masculino se anulam e se distanciam promove um desequilíbrio psicossocial. Seria o que Bachelard (2018) entende como ritmo de profundidade, isto é, tanto o feminino quanto o masculino têm pesos iguais em termos de relevância socio-imaginária, o que muda entre eles é a ordem de estruturação da experiência: primeiro, habita-se a concha e olha-se femininamente, e, depois, deixa-se a concha e descobre-se o mundo através do olhar masculino – o qual carrega consigo o feminino anteriormente habitado.

Além disso, durante esse primeiro contato com as configurações feminina e masculina de olhar, discuto alguns deslocamentos teóricos para a fotografia de natureza, apresentada anteriormente. Para isso, penso no cruzamento dos olhares que dá a ver o ato fotográfico, abrindo espaço para debates sobre como o dispositivo pode ser uma forma de aprisionamento do outro (COSTA, 1994) e como as bases históricas da fotografia orientam os seus modos de inserção na sociedade (AZOULAY, 2019). Trago, ainda, sugestões sobre como a imagem sensível, enquanto porta de entrada ao simbólico, é apenas um pretexto para a fotografia, sob a

perspectiva dos estudos do imaginário. Por esse motivo, é a imagem a responsável pelo cruzamento dos olhares que nascem no ato fotográfico e ultrapassam-no.

Em termos metodológicos, nesse momento do trajeto de pesquisa, notei a necessidade de expandir o leque de músicas que me acompanham, inserindo outras canções de Milton Nascimento no escopo. Pareceu-me que o álbum Txai ainda trazia um meio de abertura ao simbólico, mas, em certa medida, estava viciando o meu olhar conforme as imagens já acessadas. Por esse motivo, a imagem simbólica parou de conversar comigo. Eu folheava o livro, analisava as fotografias e tudo que encontrava era uma espécie de vazio. O olhar tornou-se vago, em busca de algo que não se fazia presente. Então, tomei a liberdade de cruzar as fotografias de Andujar com outros álbuns do artista, como *Milton* (1976), *Clube da Esquina 2* (1978), *Minas* (1975) e *Milagre dos Peixes* (1973). Destaco, especialmente, a música *A Chamada* (*The Call*), presente no primeiro álbum mencionado, que traz elementos intrínsecos de transcendência ao mundo simbólico, colocando-me em estado de transe emotivo novamente. A travessia, mais uma vez, foi feita.

5.1 Registrar para conhecer: aspectos do masculino

Anteriormente, quando se discutiu a presença de um regime heroico, ou seja, diairético do imaginário, que separa e distingue determinados elementos como forma de construir as imagens que fazem a mediação do sujeito com o mundo, foi dito que tal regime abriga o conceito de golpe do corte de Phillipe Dubois (2012). Além disso, esse regime se mostra presente nas fotografias de Cartier-Bresson que tem como lema profissional o instante decisivo.

É curioso, nesse sentido, que tal agrupamento de imagens e símbolos seja justamente a dinâmica em que Durand (1997, p. 104) indica a presença de uma “[...] misoginia da imaginação”, ou seja, quando a valorização para os aspectos do feminino é negativa. Esses aspectos não estão ausentes ou inativos, mas apenas se mostram a partir de reconhecimentos pessimistas no que concerne as figuras de raiz matriarcal, o que mostra uma correlação constante entre o feminino e o masculino. Ou seja, eles nunca estão separados e distantes. O que propõe destaque a um ou a outro é o tipo de valoração simbólica dinamizada no humano.

Para Durand, essa misoginia advém de uma perspectiva que vê nas fases da lua uma assimilação com o tempo que passa, o qual causa medo e angústia pelo caráter de finitude do corpo – o que, segundo o autor, faz parte do grupo nictomórfico do simbolismo, o grupo das trevas (DURAND, 1997). Aqui mora, segundo ele, uma atuação da Mãe Terrível que pune seus filhos com a morte, com o findar da vida. Esse mesmo ponto é trazido por Neumann (2006, p. 60), quando ele diz que, para a construção patriarcal que se identifica com a consciência, “[...] a lua é depreciada, assim como o Feminino a que ela pertence”.

Essa perspectiva mostra, na verdade, um resultado possível para o jogo de forças em que os aspectos do masculino ganham relevância, colocando em segundo plano a *pregnância*⁴³ feminina no seu respectivo modo de olhar. Se antes priorizei a noção de um pré-golpe do corte ou de um ato de habitar a concha que devaneia femininamente, aqui o golpe finalmente acontece e a concha é, enfim, deixada de lado em detrimento do registro fotográfico.

Será, então, que há uma relação entre a presença do regime heroico e a atuação de um olhar masculino na prática fotográfica? À medida que temos o golpe do corte como ação baseada no grupo de imagens que priorizam as facetas arquetípicas masculinas, não poderia existir um olhar masculino no ato de se apertar o botão da câmera diante de um sujeito, *separando-o* do mundo por meio do registro?

Nesse sentido, muitas são as discussões sobre o aprisionamento do outro a partir do dispositivo fotográfico (COSTA, 1994) e as suas repercussões colonizadoras, já que a fotografia é inserida no contexto social e histórico com base em um ponto de vista hegemônico (AZOULAY, 2019). Helouise Costa, em seu trabalho sobre a cobertura fotográfica realizada pela revista *O Cruzeiro* sobre os povos originários (1994), discute a presença do dispositivo técnico em um certo ambiente que não o reconhece genuinamente. É o caso dos espaços indígenas, já que a câmera é um objeto construído pelo olhar do branco.

A autora discute, entre o papel da revista em questão e o posicionamento ético dos fotojornalistas, o potencial de aprisionamento do outro como uma

⁴³ O termo *pregnância* segue a proposta de Ernest Cassirer que fala sobre a potência semântica das imagens que já chegam aos sujeitos impregnados de sentido (BARROS, 2013).

problemática presente desde o ato fotográfico em si até os estereótipos do índio que podem ser construídos pela visualidade resultante do manuseio da câmera. Essa perspectiva é corroborada pela crença, presente em muitos povos, de que se colocar diante de uma câmera (e, automaticamente, diante de um fotógrafo) implica ter a alma roubada e o corpo condenado à morte (COSTA, 1994).

O mesmo pode ser visto na reflexão que Machado (1984) faz sobre o trabalho do cineasta italiano Andrea Tonacci sobre indígenas da região norte do Brasil. Na discussão proposta pelo autor, é introduzido o termo *karom*, que tem origem na língua *gê*⁴⁴ e remete ao modo como os indígenas “canelas apaniekras” nomeiam “[...] as imagens e as vozes das pessoas e das coisas, sejam elas atuais dos vivos ou virtuais dos mortos que retornam sob forma de fantasmas” (MACHADO, 1984, p. 50). Nesse contexto, os dispositivos técnicos usados pelos campos da fotografia e do cinema são exemplos de aparelhos que capturam o *karom*, aprisionando-o dentro do objeto. Ao aprisioná-lo, é possível, ainda, restituí-lo através do clique que cria duplos de si e do outro (MACHADO, 1984). Transpondo essa noção para as discussões que cercam a fotografia, principalmente em que a câmera é o instrumento de inserção branca em um cenário indígena, é possível fazer uma analogia entre o roubo do *karom* e a arma que é apontada para determinado sujeito – no caso, por meio da objetiva.

Susan Sontag (2003), ao argumentar que a fotografia tem uma força específica na hora de narrar acontecimentos de guerra, dá pistas sobre essa mesma percepção em relação ao dispositivo técnico, ou seja, a de que a objetiva se assemelha a uma arma. Ilustrando seu pensamento com a fotografia de Robert Capa, em que o soldado está prestes a cair no chão, a autora menciona que o sujeito é “alvejado” pela câmera de Capa. Ora, o que seria mais incisivo, cortante e penetrante do que alvejar alguém através de um objeto, à distância?

Na esteira de tais percepções sobre o dispositivo fotográfico, Barthes (2015) já havia mencionado um caráter bastante comum da fotografia, o *vis a vis*. Para ele, esse ato de colocar *cara a cara* o sujeito que observa e a imagem a ser observada é um aspecto evidente (e, talvez seja possível interpretar na escrita do autor,

⁴⁴ *Gê* ou *jê* é uma família linguística originária do Brasil pré-colombiano, encontrada principalmente entre indígenas que viviam no interior do país. Segundo informações da ferramenta de busca Google, os grupos Kayapó, Canela, Xavante, Kaingang e Apinajé são exemplos de povos que ainda falam línguas de origem *jês/gês*.

incontornável) da linguagem fotográfica. Inevitavelmente, esse cara a cara traz consigo o gesto que aponta, com o dedo, e diz quem está na foto, o que está acontecendo e qual o contexto do registro – sobretudo em fotografias de cunho pessoal (quando narra a história de uma família) e jornalístico (quando contextualiza o fato em acontecimento). Segundo o autor, a fotografia seria “[...] um canto alternado de ‘olhem’, ‘olhe’, ‘eis aqui’” (BARTHES, 2015, p. 14). Nesse sentido, a fotografia tanto *aponta a objetiva* para algo ou alguém, durante o ato fotográfico, como também se desdobra, posteriormente, em *dedos que apontam* para o produto final durante uma leitura. Contudo, uma vez que se verificou, anteriormente, a presença de uma profunda empatia no trabalho de Andujar junto aos Yanomami, o que pode existir de masculino na sua prática fotográfica?

No documentário *Inhotim – Arte Presente* (2018), mostra-se a preocupação constante de Claudia Andujar com a inserção do olhar Yanomami no ato fotográfico por ela empreendido. Em uma passagem, ela mostra uma sequência de fotografias impressas enquanto narra aspectos da cosmologia que por ela foi conhecida. Isso indica uma sensibilidade que não tenta representar, forçosamente, um olhar sobre o outro como objeto exótico a ser explorado, mas sim um modo de olhar *com* aquele Outro que lhe é diferente. A artista não faz um movimento de aprisionamento, como quem diz “olhem o modo selvagem com que esse povo dança e contata os espíritos”. Ao contrário, ela apresenta as imagens, uma por uma, explicando quem são os *xapiri*, como eles aparecem aos indígenas e o motivo que faz a queda do céu ser tão preocupante. Algo como quem diz “vejam, eles pensam e conhecem o mundo de um jeito diferente, e isso é fascinante”. É isso que faz o seu trabalho ir além de si mesmo e carregar potências simbólicas intrínsecas: Andujar narra, a partir da fotografia enquanto ferramenta de comunicação, a empatia necessária ao complexo ato de viver em conjunto. Em outras palavras, ela não isola os conhecimentos dos Yanomami, mas os insere na narrativa construída.

Ela está sempre, de um lado, desmontando e desconstruindo essa visão estereotipada do indígena que existe, tanto na fotografia quanto nas artes em geral, que era sempre marcada por uma compreensão romântica do bom selvagem. O que ela faz é uma desnaturalização ou uma (re)naturalização da ideia de identidade da fotografia do Outro (MOURA, 2018, s/p).

Nesse sentido, essas concepções indicam o porquê de buscar um acordo entre o olhar feminino, que se mostra no ato de esperar para registrar, e o olhar masculino,

que se mostra no momento certo de introduzir a câmera no ambiente que participa do ato fotográfico. A presença do dispositivo técnico não pressupõe, necessariamente, o aprisionamento do outro (COSTA, 1994), mas sim a presença de um ato masculino que condensa instantes temporais através do clique. O que configura ou não o aprisionamento do outro é o modo como tal dispositivo é inserido no ambiente, isto é, se ele traz consigo apenas o recorte temporal da câmera, o masculino, ou se permite a apreensão sensível do ambiente a sua volta, o feminino. Então, quando se introduz a câmera no fluxo de ações do ato fotográfico como um todo, se introduz, em conjunto, uma escolha com base em experiências de cunho masculino. A partir dessa dinâmica do feminino e do masculino presente no jogo antropológico do imaginário, é possível que haja uma comunicação profunda que não aperfeiçoa os detalhes dos olhares que se cruzam, pois os mantem íntegros, uma vez que tanto o devanear quanto o fotografar, ou seja, tanto o entrar quanto o sair da concha são etapas que se complementam em vez de se excluírem.

Aqui, o caminho não é unilateral, em que apenas um olhar é priorizado, como, por exemplo, o olhar do fotógrafo que carrega em mãos a arma a ser apontada ao outro. A via, nos termos simbólicos do masculino e do feminino, é de mão dupla, podendo abrir-se, ainda, para uma terceira etapa: o conhecer. A câmera fotográfica, quando presente em um determinado contexto, pode trazer aspectos positivos desde que (1) impregnada pelo feminino e (2) carregada pelo masculino. Os verbos esperar, registrar e conhecer formam, assim, três lados de uma mesma moeda.

Rodrigo Moura, curador da galeria Cláudia Andujar do Instituto Inhotim, em entrevista no documentário em questão, destaca que a fotógrafa sempre relembra o uso e os efeitos das luzes em seu trabalho, as quais tem a finalidade de evocar os *xapiri* quando realocados às bordas das imagens. Mesmo que a representação não seja a concretude dos *xapiri*, justamente porque eles aparecem apenas para os Yanomami iniciados em tal cosmologia, Andujar acreditou ser possível apresentá-los em suas fotografias a partir de sentidos que se misturam entre o tangível (a luz em si) e o intangível (os espíritos presentes enquanto metáfora), valendo-se da criatividade unida às ferramentas técnicas para alcançar esse objetivo.

Nesse ponto, a presença de um golpe do corte (DUBOIS, 2012) que insere efeitos de luz no enquadramento parece uma espécie de materialização do olhar masculino que se mostrou presente a partir da inserção do dispositivo técnico. Isso

porque, usando uma certa maneira de iluminação com o objetivo de construir um sentido sobre o que seriam os *xapiri*, Andujar evidenciou uma separação entre luz/sombra, claro/escuro, opacidade/contraste, real/onírico e assim por diante. O que, como discutido anteriormente, apresenta os verbos separar, distinguir e discernir, típicos do regime heroico que valoriza positivamente as imagens simbólicas masculinas (DURAND, 1997). Mas, pergunto: como buscar técnicas de apresentação dos espíritos em rituais xamânicos indígenas, sem antes conhecê-los ao esperar, aguardar e se relacionar femininamente com o contexto e os sujeitos a sua volta?

Parece-me que, caso Andujar não tivesse guardado a câmera na bolsa e esperado o lugar falar com ela, as suas fotografias não trariam significações possíveis para a presença dos espíritos, pelo simples fato de que ela não os conheceria. Ou, ao menos, seriam significações apresentadas somente pela via do cogito, apartando a evidenciação de um caminho simbólico da construção imagética.

Por isso, ao conhecê-los durante o contato profundo com os Yanomami, Andujar tornou possível a materialização criativa e empática na imagem, de modo que o clique, a caracterização masculina de sua fotografia, não corta o ato fotográfico cronologicamente ao meio, pois, ao contrário, corta os espaços e os contextos em uma perspectiva ontológica de construção de sentido, dissolvendo-os no resultado registrado. Em outras palavras, a artista *cruza* os olhares.

Quando os Yanomami pensam na natureza, eles pensam em tudo: a água, o céu, os bichos, a mandioca que eles plantam, enfim, tudo. Também não só a terra dos índios, mas tudo ao redor. Eles hoje falam que se o ser humano não cuida da terra, da natureza, dos bichos e de tudo que está vivo aqui, o céu vai cair e essa segunda parte, que nós chamamos de terra, também vai cair. Lá, o mundo acaba. Para mim, entender essas coisas foi muito importante. Eu *realmente* queria *entender* o pensamento dos Yanomami (ANDUJAR, 2018b, s/p, grifo meu).

Os olhares, ao se cruzarem, têm os seus tempos condensados na presença da imagem que, por sua vez, é produto da experiência vivida. Para Barros (2008, p. 50), a presença da imagem, seja ela arquetípica, simbólica ou estereotipada, é inevitável, ou seja, há uma certa “[...] incontornabilidade da imagem”. Essa concepção, baseada nos estudos do imaginário de Gilbert Durand, mostra que mesmo se uma fotografia for registrada a partir de uma primazia do olhar masculino, sem a presença de um acordo harmônico entre ele e o feminino, por exemplo, é possível apreender

aberturas possíveis para ambos os mundos a depender da vivência que floresce. Isso porque os olhares feminino e masculino não estão presentes apenas nos modos de relação com a produção da fotografia que advém desde o ato fotográfico, mas eles também emergem da observação atenta que se emprega na leitura de fotografias. Nós mesmos, enquanto observadores, podemos exercitar os modos de habitar e sair da concha para, assim, encontrar um olhar em equilíbrio. De todo modo, o equilíbrio sempre pode ser dinamizado.

Alguns momentos posteriores, nesse mesmo documentário sobre a galeria da artista, um grupo de Yanomami entra para conhecer a exposição que traz fotografias de parentes de diversas comunidades diferentes. Em um primeiro contato, Davi Kopenawa olha para uma fotografia e comenta: “Fotógrafo não-indígena faz as fotos do jeito do pensamento dele”. No caso, ele se refere a algumas imagens que trazem sujeitos esticados no chão, mas sem a presença dos respectivos nomes, não sendo possível reconhecer as identidades ali presentes. Esse aspecto infere que Andujar não apreendeu, concretamente, a experiência do outro a ser golpeada pelo registro fotográfico ou, ainda, a ter o seu tempo congelado em imagem. Primeiro, pela constatação de que isso não é possível, já que os olhares são cruzados e não cooptados uns pelos outros. Por isso, uma vez cruzados, eles se mantêm com a potência do seu lugar de origem, não sendo necessária uma síntese explicativa dos fatos, os quais são geralmente transpostos para conotações lógico-dedutivas no senso comum.

Por outro lado, é inegável o papel de Andujar enquanto indivíduo branco, ou seja, não-indígena, nos espaços da floresta e nas malocas Yanomami. Contudo, esse fato não anula a relevância de sua narrativa, pois, na verdade, a potencializa: qual pessoa mais apta a falar da colonização do outro se não o próprio sujeito branco capaz de reconhecer as falhas e as incoerências desse discurso? Do mesmo modo, em nenhum momento nota-se a artista em busca de uma representação fiel do mundo indígena. Ao contrário: os relatos e as próprias fotografias apresentam uma profissional que soube dosar as suas vivências internas às experiências coletivas, reconhecendo a presença de subjetividades que podem conversar, podem encontrar um acordo sem o apagamento de uma em detrimento de outra.

Mais adiante, após os Yanomami conhecerem as fotografias que fazem parte do acervo de Cláudia Andujar, um deles coloca alguns elementos em seu corpo, como

penas na cabeça e um adereço específico preso na cintura, além do rosto pintado de preto na região dos olhos. Em meio a um círculo de pessoas brancas, ele inicia uma dança de apresentação, portando um objeto pontiagudo que dança junto com ele. Nesse círculo, na primeira fileira de pessoas que se encontram sentadas no chão, vê-se diversos fotógrafos que portam câmeras de tamanhos diferentes, desde celulares até objetivas maiores. Escuta-se, ainda, barulhos de cliques simultâneos que ocorrem uns atrás dos outros.

Observando a cena, penso ser uma imagem bastante sugestiva sobre diferentes modos de se portar diante do ato fotográfico. Uma imagem que infere, também, um ato de registro impulsionado apenas pelo olhar masculino, isto é, por um golpe do corte que não inclui o devaneio como etapa primordial, o que muito se afasta do trabalho que a própria Andujar desenvolveu na região da floresta. Contudo, é claro que há uma diferenciação prática entre o trabalho de Andujar, que esteve junto aos Yanomami por anos, e o trabalho desses fotógrafos de imprensa, que são condicionados por uma comunicação rápida, ágil e ansiosa que demanda deles uma ação constante. Curiosamente, Sontag (2003, p. 20), em suas discussões sobre imagem e violência, chama os jornalistas de “[...] turistas profissionais e especializados” quando o assunto é algo exterior a eles, algo diferente de si e pouco comum. No caso mencionado, os fotojornalistas, através da primazia do olhar masculino, são turistas frente a dança de apresentação Yanomami. De todo modo, não cabe a mim ou a essa pesquisa traçar linhas morais e éticas sobre ambas as práticas, pois o que busco é apenas indicar que há uma diferenciação bastante evidente a qual, em certa medida, conduz a discussões também opostas.

No primeiro caso, ou seja, no caso de Andujar que manteve um contato próximo e profundo junto aos indígenas, o *background* feminino esteve presente desde o início, tanto no ato de esperar quanto em reverberações posteriores de suas fotografias, ao passo que no segundo caso, ou seja, na cobertura dos fotojornalistas que estavam à mercê de uma pauta noticiosa, o golpe do corte é o principal momento do ato fotográfico como um todo. Fecha-se, no exemplo dos fotojornalistas, as aberturas possíveis para o acordo entre o feminino e o masculino nas etapas de significação que antecedem, permeiam e constroem a fotografia a ser registrada. Há uma prioridade do olhar masculino, tendo em vista os deadlines impostos pelos meios de comunicação e a presença de uma certa corrida contra o tempo. Busca-se

congelar um acontecimento em documento jornalístico, isto é, aprisionar aquele instante no registro fotográfico que está munido de técnicas aplicadas pelo dispositivo (a câmera em si, objetivas de diferentes tamanhos, técnicas de profundidade e ajuste do foco, efeitos de perspectiva etc.).

Partindo do pressuposto de que a fotografia não é um retrato fiel da realidade, mas uma maneira de sugerir aspectos subjetivos de um acontecimento, tal realidade é apresentada metaforicamente e não concretamente. Nesse sentido, o que se pode apreender em uma prática fotográfica que prioriza o olhar masculino, como no caso dos fotógrafos dos veículos de informação, é a tentativa constante de aproximação a uma realidade fiel, já que o discurso da objetividade está presente desde os primórdios do jornalismo. O Yanomami, em sua dança de apresentação na galeria de Andujar, é fotografado como um acontecimento noticioso que ilustra a abertura do espaço de arte, que é a notícia do momento, e deixa de ser um parceiro no ato fotográfico, pois, ali, parece que a imagem é *sobre* ele e não *com* ele.

Barthes (2015) já havia questionado o direito de uma foto, isto é, se ela pertence ao sujeito registrado ou ao profissional. Os desdobramentos para essas questões podem ser muitos, mas, no caso de Andujar, fica claro que a questão do direito é secundária, uma vez que o ato fotográfico é realizado em conjunto. Por mais que Andujar seja quem manuseia a câmera, esse aspecto é apenas uma parte do processo, de modo que a relação entre o feminino, anterior, e o masculino, posterior, formam o entrecruzamento mútuo dos olhares. Penso que as questões de pertencimento de uma fotografia estão majoritariamente presentes em produções feitas *sobre e a partir de* determinados sujeitos. Entretanto, no trabalho da artista junto aos Yanomami, a imagem, desde a produção até a circulação mundial, é feita *com* os sujeitos.

Esse é um diferencial importante para o clique e o registro, aspectos masculinos da fotografia. Trazer consigo um processo masculino não equivale, necessariamente, ao aprisionamento do outro (COSTA, 1994). O masculino, entrelaçado ao feminino que lhe é anterior, pode ser uma forma importante de conhecer o mundo, ou seja, de *registrar para conhecer* em vez de *registrar para colonizar* através da fotografia. Sontag (2003, p. 24) alerta que “uma imagem produzida por uma câmera é, literalmente, um vestígio de algo trazido para diante da lente [...]”, o que indica a necessidade de se ter um cuidado, antes de tudo

feminino, para não trazer vestígios roubados. Olhando-se femininamente, como fez Andujar, é possível trazer vestígios compartilhados, criados em conjunto ou até mesmo cedidos, mas jamais roubados.

Contudo, outras práticas de Andujar mostram a presença de uma ação guiada pelo olhar masculino. Rodrigo Moura conta que o papel e o pincel atômico, ferramentas de desenho, foram objetos introduzidos pela fotógrafa no ambiente Yanomami. Antes, segundo o curador, as visualidades por eles acessadas se mantinham na ordem das visões xamânicas, das pinturas corporais e dos grafismos em artefatos característicos. A bidimensionalidade do desenho no papel foi introduzida por Andujar. Aqui, mesmo que não haja o golpe do corte fotográfico como nuance masculina, esse gesto do olhar se dá por meio de um espectro instrumentalista, do qual ela se vale para mostrar arsenais amplamente conhecidos pelos brancos aos indígenas. Ou seja, o que para nós é comum e cotidiano, para o outro pode ser uma descoberta com diversos efeitos possíveis, inclusive psíquicos.

Nesse sentido, tal ação mostra ainda a presença de um olhar feminino, tendo em vista que o motivo que guiou a artista foi o de se aproximar, mais profundamente, de uma mitologia que lhe era estranha. Ora, se ela ainda não sentia o chamado necessário para inserir a câmera na cena, parece-me que ela tentou iniciar esse percurso de reconhecimento da imagem do outro através de uma técnica mais sutil, isto é, o desenho, em que eles próprios faziam parte do processo de produção. Claro que essa escolha de base masculina não traz consigo o mesmo peso de uma câmera apontada, mas, ao mesmo tempo, pode conter traços desse tipo de olhar pelo aspecto de *inserção*. Afinal, quando se introduz elementos diferentes daqueles já reconhecidos no ambiente em questão, se está propondo uma quebra no ritmo do devaneio, se está propondo um agir que começa a se afastar do esperar. Inclusive, tanto na galeria apresentada no documentário quanto no catálogo “A Luta Yanomami” (2018a), é possível observar os desenhos feitos por eles, estando lado a lado das fotografias registradas pela câmera, como se fossem resultados equivalentes – ou, ao menos, bastante próximos.

Portanto, o *registrar para conhecer*, na fotografia, inclusive na de natureza, não significa que apenas o olhar masculino conduz a transcendência como método de reconhecimento de si, do outro e do mundo. Ao contrário, indica a necessidade de haver um acordo entre o masculino, “sempre menos profundo”, e o feminino,

“sempre mais profundo” (BACHELARD, 2018, p. 57), em que o ato de registrar traz em si os efeitos do ato de devanear. Essa lógica a-racional implica um processo em que o masculino se permite impregnar das relações do feminino, destinando-as ao conhecimento realmente profundo por meio da comunicação, de modo que o feminino também libera os seus elementos para o masculino carregá-los.

5.2 Olhares cruzados: deslocamentos para a fotografia de natureza

Ao traçar algumas configurações simbólicas para os olhares feminino e masculino em comunicação, noto a necessidade de retomar as compreensões sobre a fotografia de natureza, a fim de discutir desdobramentos possíveis para esse fenômeno. Levando em conta os olhares que se cruzam desde o ato fotográfico até fotografias atemporais que rodam o mundo, como no caso do trabalho de Andujar, há a atuação da imagem como um portal, uma ponte entre as percepções concretas e as construções simbólicas (CONTRERA, 2021)⁴⁵. Ela se abre na observação atenta da fotografia e, assim, conduz a significações sobre o elemento da *natureza* inserido nesse processo de produção de sentido. Aqui, não é a fotografia que abre para a imagem, mas a imagem que abre para a fotografia (dado que ela é anterior, nos postulados dos estudos do imaginário) e, por isso, funciona como um portal.

A materialização de uma natureza que vai além do mundo concreto se dá a partir de uma leitura dos olhares empreendida nas fotografias de Cláudia Andujar. Entretanto, se queremos que a imagem fale, precisamos ouvi-la, e essa é uma tarefa bastante subversiva num mundo de primazia da razão. E, se o imaginário se epifaniza empiricamente (BARROS, 2016), é porque há formas de acessá-lo mesmo no limiar consciente. O imaginário não *está* no inconsciente, mas *nasce* dos *schèmes* inconscientes e se abre aos aspectos da consciência. Por isso, ele não se diferencia do real, mas do concreto (CONTRERA, 2021)⁴⁶. Ele é um acordo; é o resultado entre as pulsões e as intimações sociais, como nos diria Durand (1997) sobre o trajeto de sentido – trajeto que une e abarca ambos os limiares. Também por esse motivo, o imaginário não é apenas um solo terroso, repleto de raízes que fundam a realidade, mas ele a totaliza (BARROS, 2008). Ele é uma espécie de atmosfera constantemente

⁴⁵ CONTRERA, Malena. “Teorias do Imaginário” (seminário), Universidade Paulista, São Paulo, 2021.

⁴⁶ CONTRERA, Malena. “Teorias do Imaginário” (seminário), Universidade Paulista, São Paulo, 2021.

presente. Contudo, não se trata de uma atmosfera distante de nós, mas sim de algo bastante próximo e intrínseco, tendo em vista que nós mesmos a construímos através do corpo.

Retomar essas definições de imaginário, que fogem dos ideais de irrealidade e fantasia, é importante para compreender maneiras possíveis de se relacionar com a natureza a partir da epifania e da irrupção simbólicas no cotidiano. No meu caso, lidar com tais noções simbólicas cooperou profundamente para que a fotografia de natureza fosse expandida, desdobrada e deslocada. Essas noções me ajudaram a não mais compreendê-la a partir de elementos iconicamente enquadrados na técnica fotográfica – como árvores, rios e pedras, por exemplo, que são evidentemente naturais. Agora, fica claro que o processo de significação em relação ao meio ambiente faz parte de relações mais complexas do que o código, pois são da ordem da epifania imaginária, a qual não se apresenta *na* fotografia em si, mas na *relação* entre quem observa e o que se observa. Nessa relação, há o sujeito, o mundo, o material concreto, as partes históricas e a-históricas, os sonhos, as imagens, o contexto de produção do material, o individual e o coletivo. Por isso, os olhares se cruzam em instantes condensados. Mas, então, como ouvir a imagem que nos conduz aos sentidos de uma fotografia, em específico a fotografia ambiental?

A noção de *punctum*, apresentada por Barthes em *A Câmara Clara* (2015), é uma outra abordagem teórica que ajuda a compreender essa possibilidade de arrebatamento da imagem que introduz os sentidos fotográficos ao olhar de quem observa. Para o autor, o *punctum* é um elemento que irrompe o *studium*, ou seja, é o momento em que um sentido irrompe e ultrapassa as acepções culturais do indivíduo. Dito de outra forma, é quando uma emoção, muitas vezes inexplicável, salta aos olhos e se torna mais brilhante, em destaque. Para o autor, seria como se a fotografia lançasse uma flecha em direção ao corpo do observador, transpassando-o (BARTHES, 2015).

Para Barthes (2015, p. 29, grifo do autor), “o *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)”. Ao sermos picados e feridos por esse elemento, somos, então, atravessados. O que poderia ser mais pungente, ao ponto de mortificar o olhar e o corpo, do que a presença de aspectos profundos, arquetípicos? Como poderia, apenas e tão somente a cultura, esse limiar dotado de racionalidades e organizações institucionais (e heroicas, nos termos dos

regimes de imagem de Gilbert Durand), ser capaz de ferir alguém através da fotografia sem a atuação latente do imaginário? E, ainda, como poderia esse alguém se entender como parte da natureza se não através de um aspecto que sugere a morte do próprio corpo?

Nas fotos de Andujar, em específico, o *punctum* se assemelha aos efeitos simbólicos da morte como uma de suas facetas, conforme análises apresentadas anteriormente, ao mesmo tempo que não registra a morte concretamente. Em alguns casos, uma maloca em chamas, o corpo de uma criança que afunda no rio ou, ainda, um sujeito engolido pela noite são imagens que fazem o *punctum* brotar, o simbólico emergir e a significação fotográfica surgir repleta de sentidos profundos, inclusive arquetipicamente. Então, pensando no conceito de *punctum* (BARTHES, 2015) a partir do trabalho de Andujar junto aos Yanomami, uma questão se apresenta: como se permitir ser arrebatado por elementos a-históricos e a-rationais, através da imagem, quando as fotografias trazem narrativas sobre a dor do outro?

Nesse debate, Susan Sontag (2003) abre para discussões sobre as problemáticas das imagens de dor, sofrimento e morte, especialmente na relação que possíveis observadores mantêm com produtos fotográficos de guerras, desde os primórdios do fotojornalismo. Além de trazer pontos interessantes sobre a fome de imagens de sofrimento⁴⁷, bem como sobre uma espécie de *ética do olhar sincero*, Sontag (2003) se aproxima do conceito barthesiano quando pensa a fotografia para além dela mesma.

Nesse sentido, a autora indica que “sem dúvida, a paisagem de uma cidade não é feita de carne. Porém prédios destruídos são quase tão eloquentes como cadáveres na rua” (SONTAG, 2003, p. 13). Dito de outra forma, prédios destruídos podem revelar-se enquanto *punctum* de uma imagem, sendo os elementos que vibram no sujeito que observa. E essa pujança, justamente por ferir a atenção e abrir caminhos internos, torna-se elemento de extrema relevância para a interpretação ali construída.

⁴⁷ Para a autora: “Parece que a fome de imagens que mostram corpos em sofrimento é quase tão sófrega quanto o desejo de imagens que mostram corpos nus” (SONTAG, 2003, p. 38).

Infelizmente, lembro-me de fotografias da chacina na favela do Jacarezinho, no Rio de Janeiro, ocorrida recentemente, em maio de 2021. Nas imagens que observei, veiculadas em jornais nacionais que noticiaram o acontecimento, há traços de sangue por toda parte: nas salas, nas escadas, nos quartos, nas camas e nas paredes⁴⁸. A cena é de horror e, por isso, a morte está fortemente presente, mesmo que não se veja, na composição do quadro, um corpo estendido no chão, sem vida.

Numa outra fotografia, há sangue numa cadeira de plástico, azul, a qual está caída lateralmente no chão, com uma parede de concreto atrás que entoa uma ambiência fria⁴⁹. Nela, vejo e sinto a morte presente, carregando-me para as sombras, mesmo que, no quadro, o objeto central seja uma cadeira. Nos termos de uma leitura semiótica, por exemplo, poderia afirmar que a cadeira *representa* algo, especialmente a cor azul contrastada com o cinza da parede e o vermelho do sangue. Já nos termos dos estudos do imaginário, em contrapartida, a cadeira *apresenta* o *punctum*; ela abre outras ramificações que, nas profundezas do olhar que toca o imaginário, são fortes, assim como o próprio acontecimento. Revela-se, através dessa *comoção* coletiva, o conhecimento sobre um poder político racista e desigual, em que negros são mortos dentro de suas próprias casas, com helicópteros atirando do alto, covardemente.

Essa é uma percepção que se aproxima bastante do modo como Sontag apreende uma foto de Roger Fenton, feita durante a Guerra da Criméia, que escapou ao padrão de cobertura jornalística do fotógrafo, já que ele era conhecido por registrar, mesmo em ambientes de combate e violência, apenas momentos de descanso e lazer. No caso, a imagem evoca o espaço onde morreram seiscentos soldados britânicos no que ficou conhecido como *o vale da morte*, segundo poema de Alfred Tennyson acerca do ocorrido. Para Sontag (2003, p. 45), “a foto de Fenton, em memória aos soldados mortos, é um retrato em ausência: a morte sem os mortos”. A fotografia, intitulada *O vale da sombra da morte* (1855)⁵⁰, é registrada em tom sépia e compõe um ambiente de fato mortífero, vazio e esquecido, com um

⁴⁸ Fotografias disponíveis em: <<https://www.brasildefato.com.br/2021/05/06/operacao-no-jacarezinho-foi-2-maior-chacina-da-historia-do-rj-diz-ong-fogo-cruzado>>. Acesso em: 29 jul. 2021.

⁴⁹ Disponível em: <<https://ponte.org/barbarie-das-barbaries-operacao-policial-deixa-mais-de-20-mortos-no-jacarezinho/>>. Acesso em: 29 jul. 2021.

⁵⁰ Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/the-valley-of-the-shadow-of-death/0QF-UwuYyWR1DA?hl=pt-BR>>. Acesso em: 23 mai. 2021.

caminho que se encerra no horizonte, mostrando, no chão, pedras que se assemelham a caveiras dos ex-soldados, alvejados em combate. O retrato da ausência evocado pela autora é, nesse sentido, o *punctum* barthesiano, pois a morte fere o sujeito que observa por vias mais intangíveis do que um corpo alvejado estendido no chão, o que poderia ser apresentado como elemento concreto do quadro fotográfico.

Os exemplos das fotografias de Andujar, da chacina no Jacarezinho e de Fenton abrem para as discussões sobre o olhar, as quais tento travar desde o início da presente dissertação ao trazer termos como *sustentabilidade do olhar*, *olhar feminino*, *olhar masculino*, *olhar ambiental*, entre outros. Isso porque, ainda com Sontag (2003, p. 39), seremos sempre *voyeurs*, qualquer que seja a nossa comoção, pois “[...] o horripilante nos convida a ser ou espectadores ou covardes, incapazes de olhar”. Mas, de todo modo, ele nos convida a algo, mesmo que não estejamos ativamente presentes num acontecimento, como o genocídio indígena ou da negritude em favelas brasileiras. Para a autora, quem observa sempre empreenderá um olhar estrangeiro, alheio ao que acontece na dimensão concreta, embora seja possível apreender aspectos reais na dimensão inter/transsubjetivas.

Parece-me que se trata de elaborar um equilíbrio ao olhar, suavizá-lo. As fotos são assim meios de comoção, de revelação de uma alteridade que nasce da comunicação profunda, necessária ao viver em sociedade, necessária aos atos de se deixar afetar e de afetar, também, em contrapartida. Contudo, esse mecanismo pode ser articulado de maneira exagerada, resultando num excesso de imagens que muito se aproxima de um olhar masculino que não traz consigo o olhar feminino, pois é como se esse excesso reproduzisse a ação de apontar a objetiva ao sujeito, como uma arma.

Penso nessas mesmas fotografias da chacina que são reproduzidas incessantemente, para além de um objetivo jornalístico ou comunicacional – ou, ainda, quando esse objetivo traz, ele mesmo, o excesso. Essas imagens documentam o horror que um projeto político em curso tenta esconder, mas, ao mesmo tempo, sua disseminação irresponsável, principalmente em redes sociais, pode inflamar a dor e o luto das pessoas que viveram o acontecimento. São situações diferentes que podem se aproximar conforme a dose escolhida.

A partir dessa possibilidade de um equilíbrio entre *olhar* e *recusar o ato de olhar*, parece-me emergir a dinâmica de olhares feminino e masculino, em fotografia. Sontag (2003, p. 98), ao final de sua obra sobre a relação que se estabelece com a dor alheia, dá pistas de uma aproximação suave com as imagens de sofrimento e violência: “nada há de errado em pôr-se à parte e pensar. Não se pode pensar e bater em alguém ao mesmo tempo”. Aqui, interpreto essa breve conclusão da autora como uma abertura à intimidade frente às narrativas que são construídas apenas pelo olhar masculino. No caso, ela não defende que olhemos demais, como uma forma de tomar conhecimento do horror do mundo, ou que olhemos de menos, como se esse ato amenizasse a tomada de posição que existe na simples observação, mesmo que despreziosa. O que ela resguarda é, senão um direito ao equilíbrio das relações, ao menos um direito aos atos de habitar e de sair da concha como operações elementares entre si que podem ser instigados na leitura de fotografias.

Se a imagem, vivida femininamente no ato fotográfico, serve como um convite ao registro, ou seja, um convite à inserção do masculino, a fotografia como produto final desse processo serve, por sua vez, como um convite ao se inquietar, especialmente diante das imagens de violência entre humanos e com a natureza. Para Sontag (2003, p. 97), “tampouco tem a foto a obrigação de remediar nossa ignorância acerca da história e das causas do sofrimento que ela seleciona e enquadra”. Por esse motivo, a fotografia, assim como não deve ser tida como uma representação fiel da realidade, ela não deve, também, ser apreendida como uma das ferramentas mais importantes para subverter os olhares diante das realidades.

Ariella Azoulay (2019, p. 121) alerta que, na dita época de inserção da técnica de produção da imagem na sociedade, “[...] aqueles afetados pela violência [...] deveriam ser discriminados e excluídos dos debates em que o futuro da fotografia é discutido, enquanto o direito de operá-la é direta ou indiretamente definindo por certa classe à custa de outras”. Essa concepção se relaciona com as discussões de Sontag (2003), pois quando o próprio sujeito de um ambiente violento passa a narrar os acontecimentos sob o seu ponto de vista, é possível compor *com* ele e não *sobre* ele. Nesse contexto, Andujar também é um ótimo exemplo sobre a possibilidade de um verdadeiro equilíbrio na prática da fotografia, tanto da imagem em si como também do ato fotográfico como um todo. Como visto, ela não cria

imagens sobre os Yanomami, já que o feminino está presente desde o início de sua relação empática com eles.

Portanto, a fotografia pode ser tida, no máximo, como uma das possibilidades de remediação da ignorância, para usar os termos de Sontag, frente os problemas socioculturais-ambientais do mundo, e não como a única possibilidade existente, como se apenas a visualidade recortada tecnicamente pudesse nos prender a atenção. A imagem é um convite ao registro fotográfico do mesmo modo que a fotografia, posteriormente criada, serve como um convite de retorno à imagem. Ainda, tendo em vista as discussões acima propostas, o que elas poderiam indicar sobre a prática da fotografia de natureza, que antes foi denominada como fotojornalismo ambiental? E, também, o que a fotografia como convite ao retorno à imagem pode expressar sobre a relação do humano com a natureza?

A noção de imaginação material, de Gaston Bachelard, abre portas para outros olhares possíveis sobre a natureza. Nas obras sobre a terra, o fogo, a água e o ar, o autor evidencia a existência de uma poética dos elementos naturais no processo imaginativo: no interior da maçã, encontramos um mundo gigante; na observação de uma flor, vemos o nascimento de frutos; na fermentação de um pão, pensamos num ventre que se estica (BACHELARD, 2019). Esses são exemplos de impulsos de imaginação, como o autor nos explica sobre o devaneio (BACHELARD, 2018), onde há presença de uma natureza potente, mesmo que não seja concreta. Mesmo não sendo concreta, ela é real. Afinal, “concebe-se com muita frequência a imaginação como uma produção gratuita que se esgota no mesmo instante em que suas imagens. Isso é desconhecer a *tensão* das forças psíquicas que levam à busca das imagens” (BACHELARD, 2019, p. 57, grifo do autor). É nessa tensão, repleta de pujança, que a poética deixa de ser algo construído pela técnica, como afirmei nas pesquisas anteriores, e passa a ser algo construído pelas interioridades de cada um, as quais conversam entre si e transcendem rumo ao coletivo.

Nesse caso, a via simbólica é uma das formas mais sinceras de conexão do homem com o ambiente. É o momento em que ele não está na espera ou na busca por algo a ser usufruído, isto é, pela natureza enquanto um bem de consumo a seu serviço, apartado de si, pois é quando ele acessa um caminho que desce e toma conta, irrompe sem mostrar precedentes ao mesmo tempo que deixa rastros de atuação. É quando o homem se vê tomado por um certo sentimento, emoção, questionamento

ou compreensão inesperada e, assim, a natureza deixa de ser um mundo a seu dispor, instrumentalmente falando, e se torna um ambiente fértil para a correnteza da imaginação. É quando somos surpreendidos, arrebatados.

Uma vez arrebatados e tomados por sentidos inefáveis, por “[...] objetos da mais sublime vivência” (TORRANO, 2015, p. 13), não estamos mais trabalhando na lógica da razão como única via de acesso a realidade e, assim, não estamos esperando que a natureza nos dê algo em troca. Estamos totalmente entregues. Nesse momento, a fotografia *de natureza* se transforma em fotografia *ambiental*, pois é apenas acessando esses aspectos de alteridade, de uma comunicação profunda, que conseguimos assimilar as problemáticas ambientais de maneira a travar lutas e discussões em prol de sua preservação. Isso porque a fotografia *de natureza* corresponde à *imagem* e ao *símbolo* enquanto resultados de mobilizações inconscientes que se relacionam com a consciência criante (BACHELARD, 2018) de cada sujeito, ao passo que a fotografia *ambiental* ganha contornos *conceituais*, alcançando visualidades que discursam sobre a relação humana com o meio ambiente – movida, é claro, pela imagem (simbólica) da fotografia de natureza.

O discurso é carregado de forças imaginárias e deixa de ser vazio, de ter um fim em si mesmo, pois passamos a compreender que também somos a natureza. Se a cavamos, cavamos a nós mesmos. Se a desmatamos, desmatamos a nós mesmos. Nesse ponto, já não se está nem habitando e nem saindo da concha. Agora, chegou o momento de respirar fundo e criar coragem para imaginar a casa. Mergulharemos, enfim, no ambiente gélido e profundo que é o porão e voltaremos a subir ao sótão para encontrar os fatos que clarificam as nossas ideias, ainda na esteira da obra poética bachelardiana.

A casa e o imaginar: Como vimos, os atos de habitar e de sair da concha propõem significações profundas aos olhares feminino e masculino, respectivamente. Nesse sentido, ambos podem estar presentes na constituição psíquica da casa, pois ela é o espaço onde nos concentramos em nós mesmos, pelo caráter de proteção, mas também onde enfrentamos os perigos do mundo, pelo caráter vertical do ser que se eleva na própria morada (BACHELARD, 1993). Contudo, na disposição da casa, esses modos de relação com o mundo podem desdobrar-se em outros dois: descer ao porão e subir ao sótão. Para Gaston Bachelard, em sua poética do espaço (1993), é no porão que se cava a terra a fim de se encontrar o devaneio (este método de relação com o feminino), ao passo que, no sótão, somos aproximados dos fatos do mundo desperto que vêm em nós trabalhar (os quais abrem ao masculino). Com efeito, se o feminino é elementar ao equilíbrio, a descida ao porão é também anterior. Em outras palavras, no porão encontraremos as facetas do feminino, mas essa descida é necessária para que, depois, subamos ao sótão e encontremos as facetas do masculino, já que podemos “alcançar a totalidade pela profundidade” (p. 41). Peço, agora, que me façam companhia para efetuar a descida, pois ela pode ser bastante assustadora. Peço companhia para imaginar os espaços da casa, em busca do feminino cavernoso, uterino e aquático que nos conduzirá ao masculino trabalhador, guerreiro e que nunca está só.

Figura 11: Transe, Catrimani, RR, 1974



Foto: Cláudia Andujar. Fonte: ANDUJAR, 2018a (p. 29).

A fotografia traz um indígena com os braços e o rosto virados para o lado enquanto chora. Ele sente uma angústia muito forte tomar o centro do peito. Uma dor o abraça, começando aos poucos e fazendo-o tentar resistir, mas falhando. Então, o aperto que surge através de um medo do desconhecido continua domando-o até alcançar toda a parte interna do corpo. Parece-me que a imagem sugere alguém que foi tomado por uma angústia que institui um silêncio e uma escuridão, as quais dominam-no internamente.

A água aproveita a comoção de uma dor tão profunda para seduzi-lo, maravilhando-o com a hipótese de que o choro e a angústia podem cessar, podem ser curados pela sua força. O Yanomami, sem pensar duas vezes, aceita o convite e entrega seu corpo para o outro lado, fazendo uma travessia que o ajuda a amenizar a queda que o tomava por inteiro. A água, mesmo estando parada e calma, tem uma força sutil por ser quente, calorosa. É pela possibilidade de aconchego que ela seduz os seus filhos. E, por isso, ela é tão profunda: que água rasa poderia acalantar um coração prestes a explodir?

Por um momento, essa imensidão também se mostra no corpo refletido na água, que agora está deitado de maneira delicada. Seu rosto, no reflexo disposto no lado esquerdo da fotografia, não mostra feições de choro, mas indicações de um sono profundo que conduz a sonhos felizes. Através da água, foi possível encontrar a paz. Parece que o chamado foi tão forte que o corpo apenas rolou e se jogou ao mergulho sorridente do rio. Este, por sua força materna, sequer precisou gritar ao chamar o Yanomami para si, pois bastou evocar uma voz suave, charmosa e encantadora, criando uma atmosfera totalizante que conduziu o sujeito ao sono profundo.

Essa *voz das águas*, essa maneira de encontrar e acalantar seus filhos, me remete ao modo como as sereias são narradas nas histórias populares. Nelas, as sereias são tidas como seres encantadores, belos e calorosos que entoam cantos amorosos, os quais carregam o elemento da ternura a fim de seduzir os homens ao mar – o mesmo pode ser visto na ação da água materna sobre o Yanomami. A sereia também carrega um sentido amedrontador, pois ao se chegar perto dela, a beleza se transforma em uma face monstruosa que assusta e cria o desejo de correr para longe. Mas, chegar perto é um caminho sem volta: já houve o resgate e a sedução pelo canto, como na fotografia a seguir (figura 12).

Figura 12: Transe, Catrimani, RR, 1974



Foto: Cláudia Andujar. Fonte: ANDUJAR, 2018a (p. 29).

Aqui, temos o caminho inverso quando a água, após seduzir o Yanomami, o assusta. Ela lhe causa medo, assim como a sereia faz com os homens que consegue chamar para o fundo do mar. O indígena, no enredo acessado pela imagem simbólica, parece perceber que está de volta ao solo terrestre, levantando a cabeça, tentando compreender o que está acontecendo e perguntando, para si mesmo, “*o que é isso?*” e “*quem está aí?*”. Sem encontrar respostas, ele se vê preso nas mesmas dores e angústias da fotografia anterior. É um ciclo sem início e sem fim, pois ele simplesmente é. Então, ao ter seu corpo novamente entregue ao medo escuro que o domina, ele escuta a voz das águas totalizar o ambiente da floresta e chamá-lo. Não podendo mais aguentar, ele se entrega ao processo de buscar refúgio no rio e, assim, o ciclo tem um desencadeamento que se repete. Agora, em busca da mesma paz encontrada anteriormente, o Yanomami é seduzido pelo canto da sereia que, de novo, mostrará uma face tenebrosa e o conduzirá ao solo terrestre da angústia. E, assim, sucessivamente.

Essas imagens simbólicas apresentam um exemplo do regime dramático do imaginário arquetipológico (DURAND, 1997), em que há a *coincidentia oppositorum*. Nesse regime, o símbolo principal é o círculo de recomeço constante. Há uma junção dos contrários, como a morte e a vida, por exemplo. Tal junção pode ser percebida nas duas fotografias acima quando o Yanomami está vivo, na terra, mas é carregado para a morte na água, a qual, por sua vez, o leva para a vida na terra novamente. Existe a presença de um ritmo, de uma dança circular entre uma fotografia e outra. Penso, até mesmo, ser necessário um certo cuidado para que eu mesma não fique presa em ambas as imagens, presa nesse ciclo que vicia a experiência entre começo e fim, entre morte e ressurreição. Isso porque o ciclo é tão fechado e encaixado que, uma vez presente na sua cadência, torna-se difícil encontrar a porta de saída pelo simples fato de que ela não existe – uma possível porta de saída me faria recair no ambiente cíclico novamente.

Contudo, caso eu encontre uma saída, estarei em um outro regime do imaginário, seja ele heroico ou místico, mas não mais no regime dramático. Além disso, é interessante perceber que não há um apaziguamento da dor e da angústia sentidas na imagem, o que existe é uma renovação cíclica. Nesse ponto, Barros (2010b) explica que, no regime da *coincidentia oppositorum*, a harmonização dos opostos não pressupõe o apaziguamento entre eles, justamente porque não há uma

apara das arestas. Os opostos se harmonizam de modo integral, cada qual do seu jeito. Por isso, o Yanomami experencia uma certa paz ao rolar para dentro do rio, na primeira fotografia (figura 11), mas não se trata de uma paz que acalma os opostos, sendo apenas uma faceta da ambivalência entre noite e dia, dor e calma, água e terra.

6 IMAGINAR A CASA: UM ÚLTIMO MERGULHO

A descrição simbólica mencionada acima dialoga com a pesquisa de Erich Neumann (2006) sobre o arquétipo da Grande Mãe, uma estrutura que nasce da profundidade do Grande Feminino, trazendo indícios da imagem do *uroboros*. Essa imagem mostra-se como uma chave de leitura para discutir o equilíbrio entre os opostos, no caso, entre os aspectos femininos e masculinos da imaginação, e diz respeito, ainda, ao processo de alteridade.

Há, nessa etapa, uma imbricação quase pertencente ao regime místico, considerando que a conexão entre o feminino e o masculino é tão profunda ao ponto de implicar uma mistura e uma perda do horizonte que os separa, mas que ainda se mantem no regime da *coincidentia oppositorum* pela característica de casamento que não traz a necessidade de corte, ou seja, de apara das arestas ou de uma síntese explicativa que não considera as peculiaridades das partes envolvidas. Mesmo Durand (1997, p. 284) explica que é preciso um cuidado redobrado para se trabalhar com o regime sintético, pois a sua “[...] dialética é constitucionalmente ambígua”.

A proposta de imaginar a casa surge justamente como uma forma de introduzir o acordo entre o feminino e o masculino, vistos anteriormente a partir da trajetória pessoal e profissional de Andujar e os desdobramentos do ato fotográfico como um todo. Contudo, entendo os atos de habitar e sair da concha como métodos iniciáticos, no sentido de que ambos prepararam o terreno para uma habitação verdadeiramente profunda, ao descer ao porão, e para uma transcendência verdadeiramente ampla, ao subir ao sótão.

É como se estivéssemos, anteriormente, quietos em nossos quartos, num silêncio quase adormecido (habitar a concha) e, aos poucos, fôssemos despertando o olhar para alguns sons e ruídos ao redor (sair da concha), os quais nos levam a verificar o que está acontecendo no entorno, buscando a origem de tais ruídos. Primeiro, descemos para verificar se o burburinho está abaixo de nós (no porão) e o que encontramos são objetos que precisam ser resgatados e guardados, o que nos leva ao impulso de subir (ao sótão). Curiosamente, encontrei pistas desse mesmo caminho na obra bachelardiana sobre os devaneios do repouso. O autor, ao falar sobre o medo que os polos da casa podem suscitar, pergunta se a criança, uma vez vivendo no quarto da mãe, terá coragem para ir do porão ao sótão na mesma

intensidade que vive os sonhos dessa “[...] parte média da casa” (BACHELARD, 2019, p. 83). É o momento de deixar o quarto que me ajudou a habitar e sair da concha, a fim de desbravar os outros dois espaços mais profundos que formam o eixo caseiro.

A descrição dessa imagem que sonha a casa é, na verdade, a descrição de um percurso teórico-metodológico que foi se construindo no decorrer da pesquisa a partir dos sentidos e as significações vivenciadas, a fim de transformá-las em experiência compartilhada. Essa implicação metodológica na qual me coloquei conduziu esse trabalho à presente organização, dividida em quatro fases (habitar a concha, sair da concha, descer ao porão e subir ao sótão).

Nesse cenário, ao estudar o que o autor explica sobre o simbolismo da união dos opostos, deparo-me, novamente (pois já havia aparecido na obra de Erich Neumann), com a imagem primordial do *uroboros*, da serpente que morde a própria cauda. De acordo com o autor (DURAND, 1997, p. 316), “[...] a serpente é um animal que desaparece com facilidade nas fendas do solo, que desce aos infernos [...]”. Não é menos verdade, também, que Durand (1997) indica o isomorfismo entre a serpente e a sereia, pois a primeira desdobra-se na segunda, como na figura de Melusina, a mulher-serpente. Desse modo, assim como a serpente conduzia o homem primitivo às cavernas e a sereia chamava os navegadores ao fundo do mar, solicito, aqui, a entrega ao rastejar da serpente e ao canto da sereia, a confiança necessária ao método de deslizar sob o solo e de fechar os olhos para ouvir o chamado das águas, com a intenção de que ambas possam nos guiar ao porão e, depois, ao sótão.

6.1 *As inquietações do habitar*

No início deste texto, mencionei a dificuldade em se trabalhar com as questões ambientais dado um cenário político desfavorável. Isso se torna ainda mais verdade quando leio as páginas de “A Queda do Céu” (2015), escrito por David Kopenawa, liderança Yanomami, em coautoria com Bruce Albert, antropólogo. Ao entrar em contato com os elementos dessa cosmologia, sinto profundamente as incoerências de diversos discursos que se espalham nas cidades, como a noção de que os indígenas são pessoas selvagens e que, por isso, precisam ser civilizados

pelos brancos⁵¹. A existência dessas opiniões é, em especial, problemática, já que acaba justificando e incentivando o genocídio dos povos originários que ainda lutam pela preservação das florestas.

Para esse discurso colonizador, a vida na cidade é sinônimo de desenvolvimento. Entretanto, essa mesma vida se dá em meio a prédios que simulam uma conexão artificial com o céu, ambientes compostos por árvores cada vez menos nativas, águas contaminadas por agrotóxicos e barulhos ensurdecedores de carros, buzinas e sirenes intermináveis. O problema não está só nos aspectos negativos para quem já vive nesses ambientes, pois essas incoerências se expandem e alcançam os limites da floresta onde vivem os indígenas e suas cosmologias e sacralidades.

Por esse motivo, esse discurso relaciona-se com os aspectos do habitar, pois viver num ambiente urbanizado pode tolher a imaginação se não abrirmos espaço a ela, diariamente, valorizando-a. À essa falta de espaço para os aspectos do inconsciente, uma certa coletividade responde com o desrespeito a cosmovisão do Outro, vendo-o como sujeito exótico e distante de si, alguém perdido que precisa de ajuda para se encontrar. Falta imaginação na medida que falta aprender a viver com a diversidade.

De todo modo, gostaria de destacar que não pretendo criticar a cidade como um todo, mas sim um discurso bastante específico que nela surge, servindo como uma espécie de incoerência da vida em sociedade. Hillman (1993) discute, justamente, uma proposta que pretende (re)valorizar a alma, no sentido de abertura à imaginação que foi escamoteada ao marginal, atribuindo-lhe valorização positiva e fundamental, tanto no âmbito pessoal como no âmbito coletivo. Em outras palavras, a alma como imaginação criativa (e criadora) precisa ter seu espaço assegurado no contorno pessoal de cada sujeito, levando em conta as suas subjetividades, e também no contorno das relações grupais, comuns.

O autor alerta, sobretudo, para a existência de uma certa ingenuidade presente na perspectiva anti-cidade, da qual gostaria de me afastar, mesmo que tenha esboçado uma crítica a alguns modos de vivê-la. Penso, junto a Hillman (1993,

⁵¹ Longe de tentar uma generalização apressada, refiro-me à presença cotidiana de discursos como esse, seja em grupos sociais específicos ou, ainda, em figuras políticas que fazem parte das chamadas “bancada do boi” ou “bancada evangélica”.

p. 38), que não se pode colocar cidade e alma (novamente, no sentido de uma abertura sensível ao intangível, às profundezas que formam o mundo) em campos opostos, separados por uma visão romântica que resulta “[...] em cidade sem alma e alma sem cidades [...]”. Referindo-se a pessoas que acreditam haver alma somente nos campos, em zonas rurais afastadas do espaço urbano, o autor explica que

Uma ecologia que restaura a alma não acontece somente nas High Sierras, longe de tudo; restauramos a alma quando restauramos a cidade em nossos corações individuais, a coragem, a imaginação e o amor que trazemos para a civilização (HILLMAN, 1993, p. 38).

Nesse sentido, o discurso criticado acima que pretende a colonização do Outro por creditar uma maior veracidade e relevância ao seu próprio modo de vida, acaba potencializando a cidade sem alma, pois busca apartar o diferente, o diverso de si. Torna-se, aqui, um discurso proferido na cidade que se volta contra ela mesma, pois retira-lhe a capacidade imaginativa que pode, sim, emergir nas incoerências e marginalidades urbanas. Acredito que há, nesse processo, um possível encontro com a alma através do ato de habitar, pois habitando *verdadeira e profundamente*, podemos encontrar um caminho de volta àquilo que realmente importa e que colore nossas sensibilidades.

Bachelard (2019, p. 78) pergunta “quem de nós, ao caminhar pelo campo, não foi tomado pelo súbito desejo de habitar ‘a casa dos contraventos verdes’?”. Podemos perguntar, ainda, a respeito da cidade: quem de nós, ao caminhar pelas ruas, não foi tomado pelo súbito desejo de habitar, simplesmente? Não importa apenas qual casa, onde e de que maneira se quer habitá-la, pois é interessante levar em consideração, antes, a *vontade de habitar*. Trata-se de uma vontade ancestral e antropológica. Todos nós queremos e precisamos habitar para que sejamos seres completos; para que tenhamos onde dormir e sonhar, onde preparar os alimentos que pretendem suprir necessidade físicas, mas também simbólicas; para que tenhamos proteção para a luta e disposição para o recolhimento da alma.

Além disso, o autor (BACHELARD, 1993) também encontra efeitos psíquicos para os modos de vida na cidade. Para ele, esse contexto traz consigo quartos geométricos, casas sem raízes que se amontoam acima do asfalto, prédios sem porões e pessoas que vivem aglomeradas em apartamentos, umas em cima das outras.

À falta de valores íntimos de verticalidade, é preciso acrescentar a falta de cosmicidade da casa das grandes cidades. As casas, ali, já não estão na natureza. As relações da moradia com o espaço tornam-se artificiais. Tudo é máquina e a vida íntima foge por todos os lados (BACHELARD, 1993, p. 45).

É uma vida que me faz não ver mais o horizonte, que se esconde atrás dos prédios. É quando a verticalidade ligeira do elevador substitui a experiência de elevação proporcionada pela escada. Algo muito próximo dessa questão é pontuado por Hillman (1993, p. 39) quando ele indica que “há sempre um perigo para a alma se estamos indo apenas para cima, ou seja, se enfatizamos vistas panorâmicas, arranha-céus, e não mantemos as alturas em relação às profundidades”. Do mesmo modo, a paisagem natural da mata ou do mar pode ser substituída por uma visão de cubos geométricos de apartamentos iguais ao meu. Sorte minha se o prédio da frente for espelhado, fazendo com que a vista seja ampliada no reflexo. Inclusive, ser tomada pelo quente do sol e pela iluminação fria da lua são privilégios. Como evitar que o céu desabe em minha cabeça (KOPENAWA; ALBERT, 2015), se as minhas experiências com os elementos da natureza foram modificadas e vejo cada vez mais edifícios sendo construídos, incessantemente?

E a casa já não conhece os dramas do universo. Às vezes o vento vem quebrar uma telha para matar um pedestre na rua. O crime do telhado não visa senão ao pedestre atrasado. Por um instante o relâmpago incendeia os vidros da janela. Mas a casa não treme sob os golpes dos trovões. Não treme conosco e por nós. Em nossas casas grudadas umas às outras, temos menos medo (BACHELARD, 1993, p. 45).

Fica claro, então, que o ato de morar não pressupõe somente organizar móveis e decorações entre quatro paredes, seja em casa ou em apartamento, pois o que vale são as imagens simbólicas que nascem, potencialmente, da relação entre o sujeito e o espaço. São os modos de enfrentamento, as possibilidades que acordam e movimentam as nossas entranhas e a valorização poética que proporcionam um *quê* de profundidade nos ambientes que nos abrigam e nos quais fazemos as necessidades mais básicas (e sagradas), como comer, dormir e sonhar, por exemplo. A casa, como arquétipo (DURAND, 1997; BACHELARD, 2019), colore nossa vida interna e oferece um volume real aos devaneios.

Ainda, o viver na cidade pode, sim, manter um contato diário com a imaginação, pois é nela que encontramos as incoerências humanas a serem discutidas e enfrentadas – gesto que pode potencializar as revelações do imaginário

por criar pontes de relações entre as pessoas, abrindo ao sentido de comunidade. A cidade, um macrocosmo da casa, também é natureza, mesmo que não seja uma paisagem tão óbvia quanto a zona campestre.

Eu diria, ainda, que a casa nos serve de espaço para os impulsos da imaginação que conduzem ao devaneio, como vimos, e por isso ela traz possíveis contatos com o feminino arquetípico. Vejamos, ao solicitar que alguém desenhe uma casa, quais elementos essa pessoa forneceria (BORSA, 2010)⁵².

Provavelmente, perceberíamos um denominador comum: um espaço delimitado por paredes ou algum tipo de contorno semelhante, protegida por um teto (LOUREIRO; ROMARO, 2012)⁵³. Mesmo sujeitos em situação de rua, que usam plásticos, papelões e cobertores para abrigo, elaborariam, talvez, uma casa que simula essa mesma arquitetura básica – contorno ao redor e proteção sob a cabeça. Os Yanomami, também, vivem em malocas que seguem esse padrão, sendo delimitadas por palhas que formam o contorno ao redor e a proteção superior.

Seja em casas individuais ou coletivas, protegemo-nos. Portanto, é perceptível o valor arquetípico da casa que nos abre às imagens de proteção e repouso, de luta e cerceamento íntimo, as quais se relacionam com o feminino. Por esse motivo, Bachelard (2019) nos diz que a casa onírica, essa casa das profundezas que atua como raiz das demais moradas, é um sonho fundamental, um sonho arcaico. Para mim, isso também indica que ela pode assumir roupagens femininas que brotam na consciência.

São essas características de proteção que formam o olhar humano sobre a casa de modo que, ela mesma, brota em nós desde a infância, sendo um testemunho

⁵² Um exemplo é o teste da Casa-Árvore-Pessoa, ocasionalmente utilizado para pesquisas na área da psicologia, o qual leva em consideração aspectos da personalidade dos sujeitos, de modo geral, e de pacientes clínicos, de modo específico, a partir das representações gráficas feitas a respeito da casa, da árvore e da pessoa humana (BORSA, 2010).

⁵³ No estudo das autoras, com foco específico em pacientes esquizofrênicos, revelou-se a importância da casa no processo de significação. Todavia, a discussão introdutória do estudo indica que a casa, de modo geral, é um ambiente que forma as relações interpessoais e coletivas. Além disso, as próprias autoras mencionam o estudo de Gaston Bachelard sobre o aspecto da intimidade presente na construção da casa, o que corrobora a hipótese aqui proposta de que a proteção e o acolhimento são fundamentais para a psique e a alma humanas. Segundo o estudo mencionado, os valores do espaço interior estão “[...] interrelacionados com o sentir-se abrigado, protegido, e nesse sentido, representando o regaço materno, a relação primitiva com a figura da mãe” (LOUREIRO; ROMARO, 2012, p. 226). Vale destacar, ainda, que os desenhos de alguns pacientes, presentes na pesquisa das autoras em questão, mostram apenas um círculo fechado em si mesmo, o que acredito ter proximidade com essa ideia de a casa sugere um *contorno* que protege.

vivencial de acolhimento (BACHELARD, 2019). Isso porque vivemos na casa natal quando crianças, ou seja, quando estamos mais abertos aos elementos arquetípicos. Neumann (2006) explica que, nessa fase, ainda estamos no início de um percurso de desenvolvimento da consciência, o que indica uma maior facilidade para reconhecer significações que ultrapassam a esfera histórica, tendo em vista que ainda não tomamos conhecimento da trajetória pessoal daqueles com quem convivemos. Nas relações estabelecidas, presenciamos algo que está além da pessoa em si, alcançando sentidos humanos comuns a todos. Por isso, compreender a casa natal, que tem base na casa onírica (BACHELARD, 2019), como uma proteção mais remota pressupõe compreender o momento em que nos sentimos ancestralmente protegidos, desde as vivências arcaicas do início da espécie. Mas, afinal, o que isso sugere sobre o olhar feminino?

Ainda com Bachelard (2019, p. 95), vê-se como “[...] todos os lugares de repouso são maternais”, inclusive a casa. Essa relação entre maternal e feminino, em específico, precisa ser destrinchada se queremos discutir o arquétipo da Grande Mãe, a seguir. Nesse sentido, se concordamos, anteriormente, que o ato de habitar a concha e de estar recluso em si tem base no feminino, compreendemos, agora de modo ainda mais claro, que o feminino é arquetípico e pode assumir diferentes roupagens, sendo a casa uma delas. Se, em termos bachelardianos, os lugares de repouso são lugares do feminino, eles *não* são femininos porque remetem ao materno, mas são maternos porque remetem ao feminino.

Seguindo a mesma lógica durandiana de que a cabeleira torna-se feminina por se ligar a água e não o contrário, ou seja, não é a água que se feminiza através dos cabelos (DURNAD, 1997), percebe-se uma posição anterior do feminino dado que ele é uma roupagem arquetípica muito profunda e arcaica, sendo um pano de fundo presente tanto nas escolhas da morada quanto nas atividades que desenvolvemos nela. Dito de outra maneira, o que procuramos numa casa, para construir um lar, pode vir a ter base no feminino arquetípico. Ou, ainda, os modos como nos recolhemos nos microcosmos caseiros podem dar a ver uma relação maternal que é propriamente feminina antes de ser maternal em si mesma.

Para Neumann (2006, p. 46) o simbolismo central do feminino é composto por uma “equação arquetípica”, segundo suas próprias palavras, formada por corpo-vaso. Essa equação é feminina quando implica movimentos recôncavos nascidos do

corpo, seja ele qual for, já que “a vivência do corpo como vaso é comum a todo ser humano e não somente estrito ao [gênero] Feminino” (NEUMANN, 2006, p. 46). Nesse sentido, essa relação entre o corpo e os valores íntimos atribuídos pelo humano são de caráter transpessoal e nascem do inconsciente coletivo, brotando em todo e qualquer sujeito, toda e qualquer identificação de gênero.

Os olhares do feminino estão mais presentes nas relações que nascem entre os aspectos do mundo e da natureza, o corpo humano e as significações por ele construídas do que propriamente numa determinada pessoa, com determinadas características físicas e biológicas. Os olhares do feminino podem estar no modo como um indígena luta pela causa ambiental no Brasil, por exemplo, e também em um sonho ou pensamento de uma pessoa em situação de rua.

Contrera (2017) cita Baitello (2005⁵⁴, p. 86 *apud* CONTRERA, 2017, p. 55) para discutir a dissolução do sujeito no objeto que o domina quando, na verdade, o próprio sujeito acredita estar dominando seu objeto: “Como o alimento das imagens é o olhar e como o olhar é um gesto do corpo, transformamos o corpo em alimento do mundo das imagens”. O que acontece, segundo a autora, é o contrário, pois a hipótese é a de que os deuses, ao serem expulsos do espaço natural e biológico onde viviam, passam a habitar os objetos que são glorificados como um instrumento ao dispor do humano. Parece-me, entretanto, que as possibilidades do olhar existem como possibilidades de relação com a realidade imaginária que permeia a vida. É um olhar que sente antes mesmo de olhar concretamente. Se ele se alimenta de algo, é de uma possível transcendência que o faz *ver* o mundo concreto somente quando ele *olhou* a realidade. Olhamos e visualizamos, sim, todos os dias, mas será que vemos a nós mesmos e ao Outro como partes integrantes de uma natureza mantida pelos deuses?

Essa propriedade do olhar está na casa como primeiro ninho, como primeira ambiência que revela nossos modos de enfrentamento do mundo. Ele se mostra através das relações por ser, justamente, antropológico. É como se fios de sentido fossem criados no momento em que os elementos, as pessoas e os aspectos reais ou concretos do mundo entram em acordo e em contato, e passassem, então, a circular

⁵⁴ BAITELLO JR, Norval. **A era da iconografia**. São Paulo: Hacker, 2005, p. 86 *apud* CONTRERA, 2017, p. 55.

coletivamente pela comunicação (BARROS, 2016). Entre esses fios, está o feminino que, ao encontrar o masculino, entrelaça-se nele e desemboca no mundo concreto assim como uma onda desemboca na beira da praia. Nesse caso, ambos se revelam no limiar sociopolítico. O feminino enquanto intimidade, enquanto realidade interior, é inerente ao humano e, por isso, incontornável.

Contudo, não se pode negar que a casa também vem a ser palco para o nascimento de roupagens do masculino pelo seu caráter de enfrentamento do mundo. Também como vimos anteriormente, o arquétipo é um nível ambivalente no trajeto de sentido, podendo pender tanto para um lado quanto para o outro. Isto é, pode trazer sentidos femininos e masculinos dependendo do gesto corporal originário (*schème*) que dá início ao processo de simbolização.

Essas compressões são discutidas por Bachelard (1993) quando ele traça relações entre a casa, em específico, e o universo, de modo geral. Segundo o autor, há pulsões que nascem no ambiente caseiro e conduzem o sujeito para fora dela, rumo aos espaços, às ruas e à natureza ao redor. Aqui, a casa, em seu sentido íntimo e feminino, não é masculina em si, mas prepara e conduz o corpo para fora, criando abertura para a atuação do olhar masculino.

Rainer Maria Rilke, um autor que aparece bastante nas pesquisas poéticas bachelardianas, mostra possibilidades de o masculino emergir a partir da casa.

A página de Rilke parece-me, no estilo fotográfico, um 'negativo' da casa, uma inversão da função de habitar. A tempestade brame e retorça as árvores; Rilke, abrigado na casa, gostaria de estar *lá fora*, não por necessidade de desfrutar o vento e a chuva, mas para uma busca de devaneio (BACHELARD, 1993, p. 59, grifo do autor).

Isso não quer dizer que o masculino *está* fora da casa, mas sim que ele floresce e é levado para o exterior após ser *gerado* dentro da casa, pelo feminino. Ele vai em busca do devaneio porque o próprio devaneio, que olha femininamente, fez brotar a sua vontade de sair, de buscar lá fora o que poderia ser encontrado ali dentro, caso a dinâmica estivesse pendendo ao feminino, naquele momento.

Poderíamos dizer, então, que o feminino *está* na casa, ao passo que o masculino atua *a partir* dela. Isso reforça a tese deste trabalho, a qual entende o feminino como uma intimidade que se dobra, se insere e se curva em si mesmo, criando o movimento de habitar a concha (*estar na casa*); e o masculino como uma pulsão que leva para fora, que conduz à luta e ao enfrentamento no ato de sair da

concha (*atuar a partir da casa*). Afinal, o que poderia ser mais íntimo do que se permitir abraçar pela morada, pelo calor que vem da lareira e remete qualquer ação ao aconchego e ao repouso, no sentido figurado? Da mesma maneira, o que poderia ser mais movente e formigante do que sentir o vento frio da rua correr por baixo da porta, incitando-nos a vontade de sair?

Uma pista de que o feminino é anterior e gesta o masculino que pretende dirigir-se ao exterior está, novamente, na leitura que Bachelard faz de Rilke. Ele nos diz que “[...] sabemos bem que nos sentimos mais tranquilos, mais seguros na velha morada, na casa natal, que na casa das ruas que só de passagem estamos” (BACHELARD, 1993, p. 59). Ora, nos sentimos tranquilos na casa natal porque é nela que o feminino nos tomou despercebidos em meio aos devaneios. No mesmo sentido, é de suma importância a experiência “na casa das ruas”, pois é com ela que amadurecemos o devaneio primeiro, anterior, e potencializamos o sentido antropológico presente na dinâmica entre um e outro.

Também por esse motivo, é possível notar como a gestação é posterior ao feminino. É o feminino que gesta e não a gestação que cria o feminino. Isso nos ajuda a entender como a gestação de si, ou até mesmo como uma gestação coletiva, podem auxiliar no amadurecimento da sociedade como um todo, pois estaríamos, coletivamente, em contato com um feminino que há muito foi escamoteado ao nível do estereótipo.

Vejo-me, novamente, inserida na dinâmica do entrar e do sair. O entrar e o sair da concha acabam correspondendo ao se resguardar *na* e ao se retirar *da casa*. Todavia, agora, tal dinâmica não traz ações justapostas, mas aspectos inseridos num círculo maior, em termos figurados, que permite a dança entre nuances. Dito de outra forma, é como se, antes, existissem duas dinâmicas complementares, mas separadas que, nesse momento, unem-se numa circunferência que as equilibra. É quando saímos do quarto, esse cômodo mediano da casa, e adentramos o jogo de forças existente entre o descer ao porão e o subir ao sótão, o qual organiza essa alternância circular, fechada em si mesma pelo movimento constante e harmônico que mantém.

Nesse ponto, chegamos a um acordo entre o feminino e o masculino. Chegamos, por assim dizer, na androginia do imaginário. De acordo com Durand (1997, p. 292), “[...] o andrógino, microcosmo de um ciclo em que as fases se

equilibram sem que nenhuma seja desvalorizada em relação à outra, é, no fundo, justamente um ‘símbolo de união’”. Essa explicação ajuda a compreender o motivo que faz a distinção anterior, a respeito do feminino e do masculino como meios de devanear e registrar, respectivamente, não ser uma distinção que diminui ambos.

Essa separação é necessária para que se possa conhecê-los, o que já dá indícios de um acordo onde há uma “[...] tônica igual nas duas fases, nos dois tempos do ciclo” (DURAND, 1997, p. 292). Ao chegar nessa etapa cíclica que reúne as proposições tanto negativas quanto positivas dos polos, não importa mais, grosso modo, se a lua é tida como feminina ou se o sol é tido como masculino, pois eles estão imbricados, encadeados entre si. A queda é necessária na mesma medida que precisamos da redenção. A casa é imaginada como um ser concentrado em si ao passo que é pensada como um espaço vertical, que se eleva (BACHELARD, 1993). O porão faz-se crucial para potencializar a subida ao sótão, porquanto a subida ao sótão remete à dimensão introspectiva da descida ao porão.

6.2 Descer ao porão: um retorno aos começos

Nessa fase do percurso, dedicada ao ato de *descer ao porão* como um convite final às profundezas de si, vejo a importância de trazer alguns aspectos mais específicos sobre os arquétipos que fazem parte do trajeto de sentido e indicam as atuações do olhar feminino no contexto sociocultural. Por isso, levando em conta que essas figurações coletivas são constantes e não mudam conforme a linha histórica, uma vez que a própria História é guiada por elas, diversos estudos mostram como os arquétipos não são múltiplos, mas diversos. Estudos como os de Carl Jung (2014) e Gilbert Durand (1997) mostram que há um total de arquétipos definido conforme a tradição arcaica do humano, não sendo possível mudar as configurações que podem ser denominadas como arquetípicas. Esse consenso indica justamente a constante antropológica de Durand, em seu livro sobre “As Estruturas...”, uma vez que a *multiplicidade* pode ser apreendida pelas possibilidades de acordo simbólico no percurso da vivência humana, dado que o símbolo é polissêmico (MARTINS, 2020a), ao passo que o *diverso* pode ser apreendido na base arquetipal.

Há arquétipos específicos – e, paradoxalmente, intangíveis - já definidos pela ancestralidade coletiva que se impõem no caminho histórico-linear, considerando o seu caráter retroalimentar, e se mostram presentes no mundo contemporâneo. Isso porque, no trajeto de sentido, o *schème* é o primeiro nível de simbolização que, após desperto, abre-se e ramifica-se ao segundo nível, os arquétipos, e por isso estes são diversos, mas não múltiplos, pois há uma constante arcaica que se mantém presente através das épocas. Também por esse motivo, o imaginário não é gratuito, aleatório ou caótico, mas apresenta regras próprias e bem sedimentadas de organização (BARROS, 2013).

Entre o leque de opções diversas, acolho o arquétipo da Grande Mãe para pensar nos tempos arcaicos que remetem ao começo do mundo e da consciência. Afinal, enquanto coletivo, nascemos todos de algum lugar, o qual, arquetipicamente, remete ao útero de onde brota a vida (NEUMANN, 2006) e, portanto, à constituição da Grande Mãe. Primeiro, por compreender que ao deixar a imagem falar, ela mesma comunicou a presença de um aspecto maternal nas fotografias de Andujar, seja através de uma roupagem figurada de mãe que acolhe e castiga, mas também por outros elementos que deixam a sua presença subentendida pela maneira como aparecem e se relacionam, como a *água*, a *noite* e a *terra* que se relacionam com sentimentos universais, como *ternura*, *medo*, *serenidade*, *angústia*, *acolhimento*. Por outro lado, quando se fala, no senso comum, sobre a relação entre o feminino (aqui, muitas vezes assemelhado ao contexto do gênero-biológico) e a natureza, abre-se à discussão de uma mãe primordial que nos toma para si e nos cuida, de modo que ela estaria presente nos elementos do meio ambiente. A fim de desdobrar essas questões pela perspectiva científica que os estudos do imaginário propõem, trago discussões a respeito da base arquetipal matriarcal (que se relaciona com a patriarcal), considerando a sua ambivalência.

Vale ressaltar, ainda, que não pretendo indicar onde e como a Grande Mãe, por exemplo, se mostra em determinadas fotografias, pois isso implicaria uma tentativa de “engessar o arquétipo”. Como vimos, ele é intangível e extremamente profundo, inconsciente. Por isso, “engessá-lo” seria já uma forma de racionalizá-lo, não se tratando mais do arquétipo em si, mas de uma derivação que preza a objetividade dedutiva do *cogito*.

As ideias que se mostram nas fotografias *indicam, sugerem e pressupõem* a atuação da Grande Mãe, mas torna-se impossível afirmar essa atuação como se estivéssemos trabalhando com base num método científico clássico que poderia ser replicado por qualquer outro pesquisador. Como já mencionado, essa pesquisa trabalha com base nas *possibilidades* de atuação de um imaginário totalizante, coletivo e antropológico que está sempre latente e em vias de irrupção, trazendo consigo *aspectos* do feminino e do masculino, os quais moldam os nossos modos de olhar, mas nunca a Grande Mãe *em si*. Nesse sentido, cerco-me de trabalhos da área da Psicologia, na figura de Jung (2014) e Neumann (2006), e da Antropologia, seguindo na linha de Durand (1997), para beber das fontes já consolidadas sobre o tema e esboçar consonâncias com as redundâncias míticas encontradas no estudo das fotografias de Cláudia Andujar – como *água, sonho, noite, aconchego, medo, queda, morte* etc.

Nos estudos do imaginário, muito se fala em “tempo arcaico” ou “tempo primeiro” para indicar uma essência coletiva que construiu e ainda constrói o trajeto evolutivo da consciência humana. Entretanto, é possível notar, ainda, noções errôneas sobre o que seria esse tempo primeiro, conduzindo a um sentido temporal-linear e estritamente cronológico. Embora a evolução da consciência possa ser compreendida através de uma caminhada histórica (MARTINS, 2020b), como as diferenças entre o homem medieval e o homem contemporâneo, por exemplo, a perspectiva do homem arcaico fala sobre uma criação ontológica e primeva que mantém vivas as profundezas arquetípicas – as quais encontram, inclusive, brechas de atuação em nosso cotidiano.

Uma pesquisa rápida por sinônimos do termo “arcaico” na ferramenta Google já indica aspectos dessa perspectiva unilateral. Palavras como velho, fóssil, obsoleto, ultrapassado, caduco e atrasado estão entre as primeiras opções, além de expressões como “o que está em desuso” ou “o que se refere ao período anterior à maturidade de uma cultura”. Isso infere os modos de atuação do pensamento contemporâneo em relação ao mundo arcaico, onde não mais priorizamos as ancestralidades e potências imaginárias cosmológicas, isto é, potências de criação do mundo que hoje conhecemos, pois damos vazio a tecnologia, a relações rápidas (que deixam de lado a profundidade do contato humano) e a separação entre sujeito e natureza.

Por esse motivo, pensar no homem arcaico é pensar, também, no homem atual. Há um fio que conecta ambos os momentos, de modo que eles não estão totalmente separados. A evolução que se pensa temporalmente sozinha é, nesse sentido, falaciosa, tendo em vista que todos nós estamos arquetipicamente conectados com o início. Na mesma esteira, é desde esse tempo primevo, de criação do mundo, que o arquétipo da Grande Mãe caminha no inconsciente na mesma medida que atua nos hábitos e práticas cotidianas.

Erich Neumann (2006), ao tratar do tempo arcaico e inconsciente do sujeito humano, propõe um conjunto de estratos de sentido às constituições femininas arquetípicas que muito se aproxima do conceito de trajeto antropológico de Durand, discutido anteriormente. Para Neumann, há o arquétipo em si no limiar inconsciente e este seria o primeiro nível da formação. Após, viria o nível do *uroboros*, espaço em que o arquétipo deixa de ser “neutro”, ou seja, deixa de ser apenas uma forma vazia e se recheia da vivência interna, sendo preenchido e dinamizado. Essa vivência ainda está nos limites do inconsciente e se entrelaça entre o feminino e o masculino, os quais se mostram de modo ambivalente e amalgamo, tamanha a sua profundidade. Por esse caráter inconsciente, as transações entre essas duas primeiras camadas são fluidas.

Após essas duas primeiras fases, chega-se no Grande Feminino que irá anteceder a Grande Mãe. Esse nível do Grande Feminino já traz consigo aspectos do maternal, mas tais aspectos só ganham formas mais consistentes na fase da Grande Mãe propriamente dita. Vale ressaltar, ainda, que os aspectos do feminino estão presentes na mesma medida que os aspectos do masculino, pois mesmo que o nível do *uroboros* seja anterior, ele ainda influencia e afeta o Grande Feminino (que, segundo o autor, pode ser chamado de Grande Mãe Urobórica, pois está *entre* o *uroboros* e a Grande Mãe), justamente por ele ser primordial e, assim, carregar as potências do equilíbrio. Chega-se, então, na Grande Mãe profundamente ambivalente, sendo um equilíbrio que se desdobra em dois aspectos principais, a Mãe Bondosa e a Mãe Terrível.

Após esses quatro níveis, tem-se um possível complexo da *anima*, que nascerá nas relações dos homens com as mulheres, sejam elas a mãe, a companheira, a irmã e assim por diante. Esse nível ainda está no limiar inconsciente, mas já começa a apresentar esboços de inserção da consciência no processo de significação

humana. Nesse contexto, após o nível de atuação da *anima*, tem-se enfim a consciência como sexto nível e o mundo como sétimo e último.

Como disse, há algumas consonâncias entre o trajeto antropológico de Durand (1997) e os sete estratos de sentido de Neumann (2006) sobre a estruturação do feminino desde o inconsciente até o mundo concreto. Assim como Neumann, Durand também entende o inconsciente como um limiar basilar, estando nas profundezas humanas e coletivas – aspecto que pode ter relação com a referência à Jung feita por ambos os autores. Além disso, o filósofo e antropólogo francês, referência nos estudos do imaginário, também vê o arquétipo como um dos níveis primordiais do trajeto proposto no seu trabalho sobre “As Estruturas...”, o qual é preenchido pelos conteúdos da vivência ou, ainda, é preenchido pelo mito (DURAND, 1997) a ser conscientizado a partir do acordo entre “as intimações do meio cósmico” e as “pulsões constantes”, como ele próprio denominou os dois polos do trajeto (DURAND, 1997).

Para Neumann, há esse preenchimento do arquétipo pela vivência, o que pode ser aproximado das intimações mencionadas por Durand. Esses processos conduzem aos modos de relação do sujeito com o mundo, mediados pelo casamento entre inconsciente e consciente, formando as figurações, as ideias, os pensamentos, os hábitos e as ações empreendidas no mundo desperto do mesmo modo que formam os sonhos, as intuições, os devaneios e os medos.

Mas, aqui, também mora uma contradição que mostra um limite do modelo de Neumann, uma vez que o presente trabalho está filiado aos estudos do imaginário na vertente da Escola de Grenoble. Isso porque, enquanto Neumann vê o arquétipo ainda vazio como o primeiro nível inconsciente, Durand (1997) postula o *schème*, isto é, os gestos corporais dominantes que dão início ao processo de simbolização. Ao olhar para as fotografias que transbordam imagens simbólicas e perceber, em certos casos, a atuação dos regimes diurno e noturno, torna-se muito difícil ignorar a atuação do corpo na construção de sentido que leva à revelação do imaginário, uma vez que esses gestos corporais propõem especificidade aos regimes – o gesto postural abre ao regime heroico, o gesto da descida abre ao regime místico e o gesto rítmico abre ao regime dramático.

No último nível, o nível do mundo onde estão as intimações cósmicas e socioculturais que influenciam o caminhar de cada sujeito, bem como de todos

coletivamente entrelaçados, podem ser apreendidas figuras que são construídas desde o nível mais profundo. São figuras inclusive míticas, como Medusa e Ísis (NEUMANN, 2006), por exemplo, que apresentam facetas (por isso, também, o termo *facetas* foi usado durante todo o trabalho, a fim de valorizar a ambivalência arquetípica) que nascem nas profundezas e se mantêm vivas durante todo o percurso, mostrando ramificações dos seus sentidos urobóricos.

No esquema de Neumann, o autor também mostra que tanto o aspecto terrível quanto o aspecto bondoso, ambos formadores da ambivalência da Grande Mãe, podem desenrolar-se no mundo através de figuras sem passar pelo nível da anima enquanto complexo psíquico, mesmo que ela seja um estrato anterior. Ele deixa claro que a anima pode aparecer, mas isso não é, de forma alguma, condição elementar para a presença da Grande Mãe no âmbito sociocultural. Há uma relação entre as suas roupagens boas e más que burlam o aspecto da anima e emergem em configurações de sentido. Isso mostra como o feminino, assim como o masculino, atuam independentemente do gênero biológico dos sujeitos uma vez que, mesmo quando eles têm oportunidade de cruzar o nível que diz respeito ao homem e a mulher, a anima e ao animus, respectivamente, ambos desviam e irrompem no mundo concreto.

Na verdade, esse mesmo esquema de Neumann mostra que as próprias figurações, como Medusa e Ísis, nascidas arquetipicamente das profundezas do inconsciente, promovem uma espécie de “projeção ao contrário”, já que elas podem atuar na constituição da anima. Mas, em contraponto, a *anima* não pode afetar a influência da Grande Mãe no mundo, pois é através dessa apresentação que a própria anima se forma. Então, mesmo sendo anterior, o nível anímico não é ontológico. Ele é colocado numa posição precedente pelo simples fato de que corresponde à individualidade do homem que ainda tem raízes no inconsciente, mas que não interfere na presença do Grande Feminino através da Grande Mãe que impulsiona as suas facetas no mundo. O próprio nível do *uroboros* é também fluido em relação a Grande Mãe e, por esse motivo, o seu aspecto andrógino igualmente influencia o mundo concreto (NEUMANN, 2006).

Adentramos, assim, o regime dramático do imaginário, porque os estratos acima descritos trazem tanto os aspectos bondosos quanto maldosos que podem se complementar em vez de se excluíram. Nesse sentido, muitas poderiam ser as

entradas no conjunto simbólico sintético, mas, como me ocupo do olhar feminino, escolhi a abordagem da Grande Mãe – inclusive, pela sua predisposição à natureza.

Nesse regime de equilíbrio, Durand (1997) explica que não se trata de uma síntese explicativa entre os outros dois, os regimes heroico e místico, de modo que não se escolhe o que há de melhor nos dois mundos a fim de criar um terceiro grupo perfeitamente encaixado. Na verdade, esse encaixe surge justamente da confluência completa entre ambos, abarcando as valorações positivas e negativas simultaneamente. Caso contrário, se escolhêssemos apenas as valorações positivas para compor o regime dramático, aparando as arestas negativas, ele próprio deixaria de ser equilíbrio e se dissolveria nos outros dois. Nas palavras do autor: “Estes mitos, com a sua fase trágica e a sua fase triunfante, serão assim sempre *dramáticos*, quer dizer, porão alternativamente em jogo as valorizações negativas e positivas das imagens” (DURAND, 1997, p. 282-283, grifo do autor). Para existir um acordo, é preciso considerar os conjuntos integralmente, com os seus aspectos amedrontadores e tranquilos, assustadores e apaziguadores.

Por esse motivo, Durand (1997, p. 282) escolhe o denário e o pau, símbolos do Tarô, para compor essa ambivalência que corresponde ao caminho do meio. Para ele, o denário “[...] nos introduz nas imagens do ciclo” enquanto o pau apresenta uma espécie de “[...] confiança no resultado final das peripécias do tempo”. Considerando os conjuntos de imagens simbólicas que participam do imaginário, podemos dizer que essa terceira convergência de símbolos abarca não apenas a ideia de amenizar a queda, mas também a proposta de lutar em prol de uma subida purificadora. Ambos os aspectos vêm, aqui, convergir e chegar numa relação de verdadeira alteridade, ou seja, quando o equilíbrio entre a intimidade e a ascensão emerge em forma de movimento cíclico.

A casa, então, nos serve como ambiente cósmico de contato com o equilíbrio imaginário onde a Grande Mãe introduz o aconchego e o Grande Pai mostra a importância de encontrar as próprias causas de batalha. A divisão entre porão e sótão propõe justamente isso: descer ao porão após ouvir o chamado materno, emaranhar-se nas suas águas e no calor de seu ventre para, impregnados de uma feminilidade arquetípica, subir ao sótão para lidar com os fatos, os acontecimentos e os problemas socioculturais que nos implicam individual e coletivamente. Do mesmo modo, ao tratar da poética do espaço, Bachelard (1993) também vê o porão

como uma metáfora às atuações do inconsciente em nossa vida, pois é lá que cavamos a terra e, ao fundo, encontramos a água (para Jung (2014), a descida ao inconsciente se assemelha a descer às águas profundas de si). Contudo, aqui, vale um alerta destacado por Erich Neumann:

Isso não significa que todos os conteúdos inconscientes apareçam simbolicamente como 'femininos'. No inconsciente existem forças, tendências, orientações, complexos, instintos, impulsos e arquétipos, tanto masculinos como femininos, da mesma forma que na mitologia encontramos deuses e deusas, e demônios, espíritos e animais masculinos e femininos. Entretanto, no geral, a consciência considera o inconsciente simbolicamente como feminino e a si mesmo como masculina (NEUMANN, 2006, p. 133).

Esses estratos de sentido que formam a atuação da Grande Mãe em nossas vidas servem para pensar o papel da casa no processo simbólico, fazendo-a ser essencial ao contato com o feminino. Isso porque, sendo a casa essencial ao devaneio e o devaneio sendo uma abertura ao feminino, tem-se a atuação de facetas maternas através do sentimento de proteção e de acolhimento. Quem nunca, ao devanear, se sentiu acolhido pelas imagens que brotavam através de si? Nas palavras do autor: "O devaneio se aprofunda de tal modo que, para o sonhador do lar, um âmbito imemorial se abre para além da mais antiga memória" (1993, p. 25). Tal acolhimento não é gratuito ou aleatório, mas traz aspectos do feminino compartilhado, já que esses sentimentos uterinos tocam todos os sujeitos.

Com efeito, a tentativa de descer ao porão é uma busca, ainda, da concavidade uterina que *remete* ao profundo inconsciente, aos aspectos primitivos da Grande Mãe (NEUMANN, 2006). Todavia, o útero não se relaciona com a Grande Mãe e, conseqüentemente, com o Grande Feminino pelo motivo de que a mulher, do gênero feminino, tem em si um útero. Essas relações são verdadeiras pelo sentido de concavidade, intimidade, espaço comprimido e quente, que remetem ao sentido de proteção e ao início dos tempos. Além disso, essa tentativa de descida ao inconsciente é, na verdade, uma tentativa de *valorizar os aspectos inconscientes que aparecem na forma de relação com a casa*, já que acessar esse espaço no mundo desperto é impossível – como dito antes sobre o imaginário como um rio que desemboca na cultura, não é possível ver a sua nascente, mas apenas a sua correnteza.

Nesse sentido, valorizar esses aspectos, que são da ordem simbólica, significa valorizar o mito como narrativa ancestral presente no cotidiano atual, o qual é uma construção imbricada que se desencadeia conforme a experiência humana. Ele é, nesses termos, “[...] a forma da organização das imagens simbólicas que mais se aproxima do inconsciente antropológico, sendo já consciência e racionalização” (MARTINS, 2020a, p. 52) – ou seja, já indicando a importância de subir ao sótão, logo em seguida. Em outras palavras, sendo o mito uma narrativa que está próxima do inconsciente, ele detém uma potência simbólica bastante pulsante, segundo a autora, e, por esse motivo, permite a valorização da imaginação como criação profunda dos sujeitos.

A presença de uma conexão ancestral com o tempo primevo, que se mostra na observação atenta de uma fotografia, não é gratuita e, também, não é construída pela técnica. Na verdade, tal ancestralidade se dá pela revelação do imaginário através da imagem simbólica, pois apenas ele é de fato antropológico e transgressor (CONTRERA, 2021)⁵⁵. No caso específico do catálogo “A Luta Yanomami” (2018a), o contato com o tempo arcaico se organiza pela lógica da Grande Mãe profundamente ambivalente que, por esse motivo, remete ao Grande Feminino que lhe é anterior (NEUMANN, 2006). As sementes plantadas no inconsciente são germinadas pela Grande Mãe, sendo ela quem permite as apreensões míticas nas fotografias estudadas.

Para acessar e, então, participar da dinâmica de olhares que está inserida no núcleo da produção fotográfica de Andujar, é necessário se entregar aos aspectos maternos do Grande Feminino, permitindo-se enlaçar por uma ambivalência que pode ser tanto boa quanto terrível (NEUMANN, 2006). As vias de enlace são muitas, e, na presente dissertação, encontrei algumas: mergulhar nas águas de um rio, sejam elas calmas ou agitadas; fechar os olhos e sucumbir a um choro há muito guardado no peito, para encontrar o acolhimento maternal que é, antes de tudo, feminino; levantar os braços para que essa mãe ancestral possa colocar os seus em volta do nosso tronco, puxando-nos para si; ou, ainda, saltar na noite escura, em direção ao céu, de modo que a Grande Mãe possa transformá-lo num rio a fim de amenizar a

⁵⁵ CONTRERA, Malena. “Teorias do Imaginário” (seminário), Universidade Paulista, São Paulo, 2021.

queda e, assim, nos receber conforme as suas próprias regras – afinal, agora estamos em seu lar⁵⁶.

Falar da Grande Mãe pode remeter a acepções culturalmente machistas impostas à figura da mulher, o que, nos níveis da imagem (DURAND, 1993), pressupõe um limiar estereotipado sobre o feminino – nesse caso, ele perde a pregnância simbólica e arquetípica e considera uma via unilateral, baseada apenas nas coerções sociais e no gênero biológico. Contudo, não é culpa do imaginário a valorização negativa e estereotipada dos aspectos da Grande Mãe que sedimentam a lógica patriarcal dominante, assim como não é de responsabilidade do imaginário a atuação de uma Mãe Terrível que pune e castiga.

Ao longo do percurso de desenvolvimento da consciência humana, fizemos escolhas que agiram enquanto coerções do meio cósmico e social, como vimos Gilbert Durand (1997) explicar sobre um dos polos do trajeto de sentido. Tais coerções embasaram séculos de afastamento da natureza, fazendo dela um objeto explorável apartado de nós. Se, hoje, o termo Grande Mãe soa como uma visão essencialista sobre as mulheres, sugerindo a elas a função exclusivamente maternal, é porque de fato estamos distantes do Grande Feminino e não o reconhecemos mais como um aspecto fundante de nós mesmos e, conseqüentemente, da realidade concreta. Se, ao falar do feminino, supomos um olhar machista sobre a figura da mulher, é porque não colocamos mais em perspectiva o materno, o matriarcal e o matricial que há em todos os humanos.

Por esse motivo, o feminino arquetípico, profundo e arcaico nos castiga. Ora negamos a sua existência, ora racionalizamos uma possível fenda da qual ele pode surgir, alegando se tratar de uma retroalimentação machista. Mas, na verdade, trata-se de uma proposta que busca o equilíbrio imaginário. Se o símbolo é “[...] a epifania de um mistério” (DURAND, 1993, p. 12) e o simbólico, quando conduzido pela imagem como vivência profunda, é o aspecto que caracteriza os sentidos intangíveis do imaginário, é também essa epifania que nos coloca em contato com as roupagens arquetípicas da Grande Mãe no espaço sociocultural. Em nosso inconsciente, *talvez* a encontremos com maior frequência, mesmo que não estejamos conscientes disso.

⁵⁶ Vale lembrar que tais vias são da ordem simbólica e, portanto, essas aberturas possíveis são pensadas no sentido figurado e sugerem a presença de um pensamento indireto (DURAND, 1993).

Entretanto, ainda no cotidiano desperto, podemos (e precisamos, ao meu ver) (re)valorizar algumas formas de contato com as significações do olhar feminino que abre ao maternal e a gestação de si, o que pode resultar em relações mais empáticas entre os próprios sujeitos, mas também entre os sujeitos e a natureza da qual ele é uma parte, como veremos ao subir ao sótão, a seguir.

Figura 13: Rio Catrimani, RR, 1976



Foto: Cláudia Andujar. Fonte: ANDUJAR, 2018a (p. 25).

A fotografia acima remete a duas possibilidades, uma feminina e outra masculina. A feminina, num primeiro momento, aparece pela perspectiva da água que abraça o sujeito delicadamente, de modo bastante sutil, sugerindo, novamente, uma descida digestiva que pretende acalmar, tranquilizar e fazer adormecer esse filho em seu colo. Algo parecido com a criança que é balançada no colo da mãe enquanto ouve canções de ninar para que entre num sono profundo e acalentador. O feminino não se dá pela mulher que oferece colo à criança, mas pelo aspecto do colo em si. Nesse sentido, quando um homem faz seu filho adormecer, é possível que o feminino também esteja presente através dele. É o balançar, o ninar, que carrega um aspecto maternal, sendo uma das maneiras possíveis de se acessar um espaço seguro e aconchegante, em que não há perigo ou ameaças externas. Sentimo-nos protegidos dentro da concha, assim como dentro da casa, dentro do colo e dentro das águas mornas e calmas.

É o caso do Yanomami registrado na fotografia, em que Andujar coloca-o sob uma perspectiva de cima, sugerindo um iminente mergulho, como se ele estivesse afundando e seu rosto fosse, a qualquer momento, tomado por diferentes traços da água. Na verdade, com *traços da água* quero dizer o modo como a água chega aos poucos. Ela não toma o sujeito para si num movimento abrupto, pois o abraça com calma e paciência, apresentando um certo encantamento onírico como método. Na verdade, esse modo de atuação da água assemelha-se bastante à ideia de areia movediça, que aos poucos vai engolindo o sujeito.

É como se a água o enrolasse em fios que se assemelham ao símbolo da cabeleira, presente no regime heroico do imaginário, momento em que o olhar masculino assume o comando da imagem. Quando a cabeleira emerge da água, a qual estava serena, o sujeito desperta do sono profundo que havia sido colocado e percebe que está sendo levado para o fundo do rio. Dessa forma, ele tenta lutar contra o movimento da descida digestiva, buscando dentro de si forças para soltar o seu rosto do emaranhado de madeixas que incomodam e causam medo.

Há o sentido do despertar e do ato de se levantar da água como formas de luta contra o tempo que passa e contra a possível morte. Se a morte aconteceria de fato caso o Yanomami seguisse afundando na água ou não, é impossível saber, mas o que vale é a sensação de medo que mobilizou a ação.

A água, antes acolhedora, torna-se assustadora num gesto masculino de lutar contra e priorizar o corpo erguido, ereto. A posição horizontal, própria do sono profundo no colo maternal, se transforma em posição vertical, própria da luta heroica. A água, como espelho primordial, despertou o reconhecimento de si e, por isso, o sujeito viu necessidade de se levantar – o que mais poderia ser assustador do que olhar profundamente a própria alma?

Novamente, há a presença do feminino profundamente anterior ao masculino, como ensinou-nos Bachelard (2018), fazendo com que o reconhecimento de si seja necessário. Caso o Yanomami não tivesse sido, num primeiro momento, abraço pela água que o fez descer tranquilamente ao rio, ele não teria visto a si. Contudo, tendo isso acontecido, fica bastante amedrontador encarar as próprias sombras, sendo necessário um apaziguamento com o masculino profundamente posterior, a fim de que se tenha um acordo entre ambos em vez do desequilíbrio de um em relação ao outro.

6.3 Subir ao sótão: um olhar para a esfera sociocultural

O ato de descer ao porão, com base no feminino, é fundamental para que se possa subir ao sótão com a intenção de costurar ideias e pensamentos sobre os modos de relação humana no limiar sociocultural. Esse caráter elementar, proposto por Neumann (2006), deixa bastante evidente o motivo que faz essa descida ser anterior, ou seja, mesmo que a lógica patriarcal se proponha como descendente do céu, da luz e da razão, ela mesma é, na verdade, descendente do Feminino e da Grande Mãe. Nas palavras do autor: “quase todos os documentos mais antigos e primitivos, porém, já revelam o conhecimento da origem do mundo e do ser humano a partir das trevas, do Grande Círculo [completude do feminino], da deusa” (NEUMANN, 2006, p. 188).

Com o auxílio do mesmo autor, outro modo de explicar a anterioridade das trevas, o que infere a anterioridade primordial do feminino maternal que gera a vida, é a ideia de que o inconsciente, lugar das sombras, existe desde antes a consciência se desenvolver. Nesse sentido, a consciência, espaço onde o masculino encontrou fertilidade para amadurecer, é resultado de um processo entre o inconsciente (da espécie como um todo, inclusive) e as coerções de cada época histórica –

ocasionando, pelo aspecto inconsciente, as partes a-históricas que se mantêm vivas na constituição da humanidade. Assim, pretendo, após a tentativa de descer ao porão, inferir algumas apreensões culturais possíveis ao acordo entre o feminino e o masculino, levando em conta que o ato de subir ao sótão pode indicar ações subversivas a partir do imaginário.

Entretanto, isso não significa que pretendo manter a lógica estritamente racional, onde masculino é positivamente valorizado, suprimindo e recalçando o feminino. A diferença está nas abordagens que consideram (1) o masculino embebido de feminino, carregando-o consigo e (2) o imaginário como aspecto motivador das escolhas, ações e relações socioculturais. Isso porque a subida ao sótão só é possível ou, ao menos, equilibrada pela descida ao porão experienciada anteriormente. O masculino atua, aqui, *com* o feminino e não *no* feminino, potencializando-o em vez de suprimi-lo.

Conduzida pela inquietação de pensar um acordo entre ambos, o qual constrói um equilíbrio necessário aos modos de relação e convivência antropológicos, retomo possíveis sugestões sobre o processo de alteridade envolvido nessa dinâmica de olhares. Nesse momento, Durand (1997) é quem fornece pistas para as questões colocadas acima. Primeiro, pela ideia de que a serpente, no sentido *urobórico*, é o “[...] lugar de reunião cíclica dos contrários [...]”, isto é, pode ser tida como um dos símbolos mais importantes da imaginação (DURAND, 1997, p. 317). Por outro lado, sendo a totalização dos opostos, penso na possibilidade de o terceiro incluído, elemento que usualmente surge nos debates sobre a alteridade, não ser um elemento *em si* a ser colocado na relação empática humana, mas corresponder ao processo de união.

Em outras palavras, o terceiro incluído talvez não seja um elemento a ser *incluído*, mas a ser *revelado* através da união dos outros dois. Ele não existe *a priori* e por isso não pode ser *acrescentado* arbitrariamente. Ao contrário, ele *emerge a posteriori* e necessita da *entrega* ao trajeto antropológico do imaginário (DURAND, 1997) a fim de que seja suscitado pela própria comunicação construída desde o inconsciente. O movimento da serpente e o canto da sereia são capazes de completar o círculo *urobórico*, mencionado anteriormente, entre a descida e a subida, fechando-o em si mesmo e propondo um acordo que pode conduzir a androginia da alma através da revelação do terceiro *manifestado*. Portanto, se descemos ao porão

e encontramos os ensinamentos da Grande Mãe, agora estamos prontos para sugerir desdobramentos socioculturais para as questões levantadas nesse trabalho.

Faz-se necessário, então, adentrar os aspectos da consciência após essa longa trajetória que pretendeu valorizar o inconsciente e os gestos arquetípicos. Ora, sendo o imaginário a totalização do acordo entre pulsões e coerções (DURAND, 1997), trazer à razão aquilo que precisa ser considerado com fonte válida de conhecimento é uma tentativa de indicar algumas perspectivas que precisam ser revistas e reconsideradas, já que geram diversas problemáticas ao viver em conjunto. No caso, refiro-me, agora sim, ao gênero feminino e aos modos machistas de conceber a mulher. Grosso modo, questiono-me sobre o que a dinâmica de olhares em comunicação contribui para a emancipação da mulher e da natureza, as quais mantem uma relação bastante próxima conforme o pensamento de Vandana Shiva (2003), mencionado na introdução desse trabalho.

Vale lembrar, ainda, que os estratos de sentido da constituição psíquica do feminino, propostos por Neumann (2006), permitem compreender que as consequências socioculturais aqui ensaiadas não correspondem ao complexo da *anima*, o que seria uma maneira de manter a possível atuação de um aspecto feminino na figura do homem. A *anima* é apenas um nível possível que resulta das relações arquetípicas anteriores, nascidas no contexto pessoal e individual do homem. Por isso, ela não sugere um nível elementar, por onde as construções de sentidos coletivos precisam buscar respaldo. No processo de simbolização, a *anima* existe no homem assim como o *animus* existe na mulher (JUNG, 2014), mas isso não faz dela uma etapa fundamental a *todos* os humanos.

Aqui, pretendo desdobrar olhares para a esfera social no que concerne a atuação de uma comunicação profunda, dinamizada pelo feminino e pelo masculino, num sentido social amplo que pode, ao se afunilar os aspectos da cultura, abrir ao que concerne a mulher, de modo específico. Fato justificado pura e simplesmente pelo sistema de referência por mim adotado (VIVEIROS DE CASTRO, 2020) enquanto alguém que se reconhece como mulher.

Um primeiro desdobramento que gostaria de destacar, a partir do ato de habitar a concha e encontrar um espaço próprio de acolhimento, é a proposta de subverter a lógica patriarcal que impõe à mulher a necessidade de gestar uma criança. Ainda hoje, quando uma mulher se posiciona contra ter filhos,

independentemente do motivo, seja ele profissional ou pessoal, ela é julgada e questionada de um modo muito violento e incisivo. Mas, será que o ato de habitar a concha e depois deixá-la, disponível a todos os gêneros e identificações, não poderia ser um exercício coletivo de gestação de si? Será que escolher não ter filhos significa não gestar?

Parece-me que compreender a necessidade profunda de intimidade e recolhimento pode abrir para percepções mais claras sobre como a gestação é, antes de tudo, uma gestação de si. Em muitos casos, a ideia de gestar é imposta às mulheres por elas terem, fisicamente, um útero, o que é justificado por uma percepção sobretudo machista de que a função social feminina é somente a reprodução – e misógina, em certas vezes, pois além de reproduzir, é necessário dar à luz a um filho homem, pois uma filha mulher significa fragilidade e não cumprimento do papel designado. Evidente que a luta do mundo desperto é necessária, mas também vejo com igual importância o recolhimento. É preciso uma dose de ambos os processos para que eles se complementem. Assim, talvez, não se cobre mais das mulheres o papel de gestação, pois se terá experienciado esse calor uterino através de uma reconexão com a Grande Mãe, habitante primordial de todos os humanos.

Isso estende-se aos homens que, ainda infantilizados, veem na esposa uma segunda mãe fadada a cumprir os deveres que, na vida adulta, concernem a eles mesmos, como cozinhar, organizar a casa e limpar os próprios aposentos, por exemplo. Ao habitar a concha e reconhecer a sua própria faceta feminina enquanto arquétipo, o homem pode, ao sair da concha, desabrochar uma maturidade necessária à vida suave, democrática e igualitária entre ele e as figuras do gênero feminino com as quais convive. O que, de modo consequente, também livra as mulheres de uma sobrecarga emocional, psíquica e física que, quando lidam sozinhas com o cotidiano, acabam frustradas ao saber que as tarefas domésticas não são igualmente divididas e co-responsabilizadas.

Essas apreensões levam a um outro questionamento: se todos tivessem mais tempo para devanear e habitar a concha, poderíamos construir uma gestação coletiva? Se a sociedade não fosse tão desigual, poderíamos todos, sem exclusão, dedicar um tempo ao devaneio? Isso porque, enquanto uns, com maior poder financeiro, viajam e dedicam horas ao descanso e ao lazer, outros, em contrapartida,

trabalham incessantemente, sem tempo para se dedicar a momentos de descanso e atenção, tão importantes quanto a vida em movimento. Um exemplo é a rotina de empregadas domésticas que, sem tempo para si e para o próprio lar, cuidam do lar alheio e passam horas intermináveis no transporte público, lotado e de condições precárias, o qual, no caso da mulher, também é um espaço propício ao assédio.

Penso, nesse sentido, que uma dedicação mais focada no ato profundo e recluso de reconhecimento de si deve ser um direito básico garantido a todos, o que, por extensão, pressupõe o direito à moradia. Bachelard (1933, p. 24) diz que, ao vivenciar a casa apenas em sua atualidade, sem considerar a sua caracterização primitiva, significa desconhecer “[...] uma primitividade que pertence a todos, ricos ou pobres, se aceitarem sonhar”. Entretanto, se já vivemos num mundo desencantado (CONTRERA, 2017), onde a imaginação e o sonhar são valorizados negativamente como mera fantasia ou ficção, como aceitar sonhar quando os tempos e os espaços são cooptados? E, ainda, como se abrir ao *sonhar ancestral* quando muitas pessoas, especialmente no Brasil, não têm casas concretas que podem ser uma porta de entrada para a casa figurada? Evidente que, mesmo nesses casos, o processo simbólico acontece, já que ele é incontornável à espécie, mas, contudo, penso na possibilidade de esse aspecto da desigualdade social servir como uma coerção que resulta em consequências nefastas ao coletivo.

Antes, ao mencionar a maneira como as pessoas em situação de rua criam os seus ambientes de proteção, não quis expressar que, por ser algo ancestral, deve ser tido como aceitável. Na verdade, o próprio desejo ancestral de proteção e construção de um lar, numa casa concreta, indica o ato de habitar como um direito básico a ser garantido pelo Estado, tanto no âmbito político quanto no âmbito da imaginação criadora. Todos, sem distinção, devem estar assegurados do seu direito de morar, habitar, construir significações e modos de relação com o mundo, enfrentando os medos primordiais e as batalhas do cotidiano e tendo, também, um lugar para voltar e repousar. Garantir o direito à moradia é garantir, sobretudo, o direito humano de imaginar. Até mesmo porque, a casa é um centro (BACHELARD, 2019) e retirar essa dignidade básica do humano é tentar tolher uma nuance do seu processo criativo e simbólico.

Gostaria de deixar claro que propor esse tipo de lógica inversa, onde aqueles que são empurrados para as margens da sociedade passam a ser positivamente

valorados, não pressupõe seguir mantendo apenas o homem como centro do mundo e da vida, conforme já faz o pensamento moderno. Ao contrário, tal proposta significa valorizar não somente o homem em si, mas os processos simbólicos dos quais ele participa junto a natureza.

Consequentemente, não reconhecer a necessidade primordial e fundamental da dinâmica entre habitar e sair da concha e, ainda, da dinâmica de imaginar a casa, pressupõe não reconhecer o homem como parte interdependente da natureza. Reconhecer a si e, depois, reconhecer que se está inserido na diversidade da vida é um caminho para a apreensão simbólica e concreta do meio ambiente, a qual forma os modos de luta pela preservação da natureza.

Parece-me que muito tentamos sair da concha sem entender que, para tanto, precisamos primeiro habitá-la, o que conduz a um segundo desdobramento possível. Ou seja, muito queremos uma evolução e um progresso rápidos, ligeiros, sem antes vivenciar a atenção lenta, o tempo abstrato e o espaço da paciência, aspectos tão necessários ao resultado que é, enfim, florescer. Ao tentar acelerar ou, ainda, ultrapassar um processo inerente e incontornável, sem antes reconhecer o tempo do devaneio, nos impulsiona a destruir, sistematicamente, a natureza que é a fonte da nossa própria vida. A natureza, esfera intrínseca ao devaneio, é por nós desmatada, comida e escavada justamente porque, ao fugir do devaneio, não a reconhecemos como potência viva em nós.

Nesse contexto, a partir desses desdobramentos socioculturais possíveis, nascidos do imaginário antropológico, constrói-se as narrativas do feminino e do masculino em Comunicação, as quais correspondem a um percurso mítico que irrompe na cultura, ao passo que direciona a um tempo arcaico que se atualiza nas significações humanas. Enquanto existir a espécie humana, existirá o imaginário e as narrativas por ele elaboradas.

A subida ao sótão propõe-se, portanto, a construir uma consciência e uma razão abertas à negociação com essa outra realidade latente e, por isso, presente em nossas vidas, que é o mundo do imaginário. Segundo Martins (2020a, p. 53), “[...] nem todas as imagens se equiparam em pregnância simbólica [seja o estereótipo, o preconceito ou mesmo a imagem simbólica], variando conforme sua posição no trajeto antropológico ou trajeto do sentido [de Gilbert Durand]”. Essa concepção indica a necessidade de se pensar nos termos da pregnância do símbolo motivado

antropologicamente, para que seja ao menos possível reverter as lógicas que valorizam somente o pensamento desperto e dedutivo, onde moram os preconceitos e os estereótipos, negando um espaço aos sonhos, aos devaneios e às imagens. O tempo do feminino, mais diluído e desacelerado, é o tempo da espera pela irrupção do imaginário e não um tempo extra para a racionalização da vivência.

7 CLÁUDIA ANDUJAR E A LÓGICA DO EQUILÍBRIO

Tendo em vista as discussões sobre as ações de *esperar-registrar* e *registrar-conhecer*, nota-se que o verbo *registrar* conecta ambos os espaços, isto é, conecta o ponto de partida das profundezas humanas (esperar) ao ato de se relacionar com o mundo (conhecer). Nesse sentido, é possível conectar esses verbos, antes divididos em duplas, em um processo tríplice: esperar-registrar-conhecer. Com efeito, isso faz com que o ato de conhecer, como terceira parte da experiência, carregue consigo tanto o esperar (o feminino) quanto o registrar (o masculino) rumo a um terceiro espaço-tempo em que o jogo de forças entre eles já ocorreu, primordialmente, e agora as suas roupagens coletivas estão conectadas e apresentadas em um acordo. Dito de outra forma, após esperar e registrar, temos o *conhecer* como etapa de transcendência. Por isso, quando o registrar traz consigo os desdobramentos do devaneio, de modo que um está impregnado do outro, essa transcendência sugere, por sua vez, tanto a subjetividade do olhar masculino quanto a subjetividade do olhar feminino.

Isso conduz ao que esse trabalho entende por transsubjetividade do olhar (LACERDA; BARROS, 2020), ou seja, quando a experiência já passou pelos dois primeiros processos e tem, de modo ontológico, a materialização do que foi observado e organizado pela câmera fotográfica. É nesse momento que diversos olhares possíveis estão em dinâmica de cruzamento, ou seja, quando o ato fotográfico vai além de si mesmo e abre à transcendência a partir da fotografia como resultado das relações que ocorreram em determinado espaço-tempo. Ou seja, quando o suporte de comunicação que é a fotografia nos conduz a um mundo outro que não apenas histórico, levando ao desconhecido.

Cláudia Andujar apresenta as características da transsubjetividade em seu trabalho junto aos Yanomami. O estudo que a presente dissertação fez de suas fotografias, por meio da mitocrítica, mostra a presença de uma lógica do equilíbrio e da *coincidentia oppositorum*, pertencente ao regime dramático do imaginário. É nesse regime que está o mito pleno (MARTINS, 2019)⁵⁷, no sentido de abarcar as valorizações positivas e negativas dos outros dois (o heroico e o místico),

⁵⁷ MARTINS, Ana Taís. “Comunicação e imaginário” (disciplina), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

encadeando os sentidos da narrativa. Aqui, a construção simbólica permite uma negociação ambígua, sem a necessidade de se empreender uma síntese explicativa que tolhe um dos lados. Por esse motivo, tanto Andujar quanto os Yanomami compõem as significações do ato fotográfico, as quais resultam nas fotografias posteriormente observadas, mesmo que seja apenas a artista quem aperta o botão do dispositivo técnico.

Em uma recente reportagem sobre Andujar, publicada no *British Journal of Photography* por ocasião da abertura da exposição *A Luta Yanomami* em Londres, Hannah Abel-Hirsch (2021) destaca o desenvolvimento de uma linguagem visual própria, em que a fotógrafa abriu mão de abordagens mais tradicionais, como as aproximações pela via do Jornalismo ou da Antropologia. Encontrar esse trajeto artístico e (trans)subjetivo, construído a cada passo dado, resultou numa relação profunda baseada nos preceitos incognoscíveis da alteridade. Segundo a repórter: “[...] Andujar desenvolveu uma linguagem visual própria, que capturasse as nuances do mundo isolado dos Yanomami e, ao fazê-lo, mergulhou fundo em si mesma” (ABEL-HIRSCH, 2021, s/p, tradução nossa)⁵⁸. É nesse ponto que podemos perceber, novamente, a presença de uma lógica imaginária do equilíbrio, pois apenas o regime dramático é capaz de abrir para o conhecimento mútuo das partes envolvidas, sem erradicar uma cosmologia ou cultura em detrimento de outra. O trabalho permitiu que ela mesma se conhecesse, pessoal e profissionalmente, e também abriu para que os Yanomami alcançassem conquistas importantes para a sua sobrevivência ao lançar mão das fotografias como ferramentas de luta sociopolítica – como, por exemplo, a homologação da Terra Indígena Yanomami (TIY), em 1992.

Além disso, mesmo a compreensão de si como sujeito inserido num contorno coletivo parece ter sido algo presente na relação coletiva que os Yanomami desenvolveram com as fotografias, estas enquanto resultado da experiência compartilhada. É o que sugere o documentário sobre Cláudia Andujar, realizado pelo Instituto Inhotim (2018), em que Davi Kopenawa olha para as fotos da exposição, dispostas em grandes impressões nas paredes da galeria de arte, e sorri ao se relacionar com os registros ali anexados, ora reconhecendo alguns de seus parentes,

⁵⁸ No original em inglês: “[...] *Andujar developed her own visual language, one that would capture the nuances of the Yanomami’s isolated world, and, in doing so, delved deep inside herself*”.

ora empreendendo considerações sobre o olhar branco de Andujar. Ainda, Kopenawa explica, numa fala proferida na abertura da exposição A Luta Yanomami em Paris, na França, que as fotografias de Andujar criaram espaço para a verbalização da luta contra o genocídio indígena em espaços internacionais, chamando a atenção para o que acontece no Brasil. Ele diz que, especialmente os Yanomami foram beneficiados do trabalho feito em conjunto, pois, ainda hoje, anos depois, ele consegue falar para os brancos, contabilizando qualquer ajuda que possa somar na luta pela preservação da floresta e pela manutenção da vida dos povos originários.

Esse ponto também é trazido na reportagem de Hannah Abel-Hirsch (2021), indicando que a complexidade das fotografias de Andujar se apresenta num posicionamento que foge de um olhar exótico sobre o outro, algo comum na relação entre fotógrafos brancos e sociedades indígenas. No caso da artista, a proximidade com os Yanomami e a produção fotográfica, permeadas pela vivência imaginária e concreta entre os sujeitos, foram atividades desenvolvidas com profundo respeito e empatia. Aqui, longe de compreender a empatia pela via do senso comum, a qual remete a ação de se colocar *no lugar* do outro, Andujar dinamizou a capacidade de se colocar *diante do outro*, levando em consideração os limites e as potências desse contato. Entre o embate e o voyeurismo, a artista optou pela escuta atenta, ou seja, optou pela via do *terceiro revelado* que, no caso, é o seu próprio trabalho desenvolvido em comum acordo com os indígenas da comunidade Yanomami. Inclusive, tal revelação da alteridade, pela via do equilíbrio entre as partes envolvidas, é o que, possivelmente, mantém viva a ancestralidade que se apresenta em imagens que rodam o mundo e puxam o olhar curioso e inquieto de quem observa. Afinal, o mito pleno é atemporal e, por isso, pode atravessar as épocas históricas, revivendo as potências do seu suporte de comunicação - no caso, as fotografias do catálogo “A Luta Yanomami” (2018a).

Para tanto, sendo o feminino necessário ao equilíbrio dinâmico de olhares, imbricando-se no masculino que o levará ao limiar sociocultural, ambos estão profundamente presentes nas fotografias estudadas, construindo uma alternância imaginária que permite o respeito e a empatia no mundo concreto. A escuta atenta, como mencionado acima, foi uma ferramenta de trabalho fundamental à Andujar. Nesse caso, o feminino arquetípico e ancestral nos exige práticas que podem parecer

banais, mas que por esse mesmo motivo são complexas. No cotidiano, ele nos exige habitar a concha, o que, especialmente no mundo apressado e efêmero em que vivemos, carrega uma dificuldade tamanha. Ele nos exige paciência, intimidade, calma, repouso e abertura à imaginação criadora. É preciso se entregar à casa para renascer. Do mesmo modo, é preciso escutar a fala da imagem se queremos encontrar as aberturas e as fissuras que conduzem às significações da Grande Mãe – como os atos de mergulhar nas águas e de sucumbir ao choro guardado, como dito anteriormente.

Nesse ponto, vale ressaltar que não há uma diferenciação moral ou política sobre ambos os olhares, mas a dinâmica entre eles aponta para um modo de construção da experiência do ser. Considerando que o feminino e o masculino estão em um ritmo e em uma dança das profundezas, é necessário que um se permita ser carregado pelo outro ao mesmo tempo em que esse outro precisa se abrir a carregar aquilo que lhe é anterior. O feminino precisa permitir que alguns dos seus aspectos sejam carregados pelo masculino, e o masculino, por sua vez, precisa compreender a relevância de carregar os aspectos do feminino. O jogo de forças, aqui, assume uma perspectiva de equilíbrio que conduz à transubjetividade do olhar, momento em que a comunicação acontece.

A comunicação como suporte de transformação de mundos internos e externos, como primeiro pilar da fotografia de natureza que tem como base o olhar feminino, não é *apenas* um campo de estudo ou uma área com preceitos epistemológicos. É isso, mas é também uma condição de sobrevivência humana quando permite a dinâmica das nossas capacidades de simbolização e de relação com o Outro e com nós mesmos através da imagem, assim como fez Cláudia Andujar no trabalho junto aos Yanomami. Portanto, sendo uma condição para a sobrevivência humana, é inevitável a presença do elemento ambiental, já que também somos natureza e participamos das suas relações sistêmicas.

Para Barros (2010b, p. 215), a fotografia como veículo de revelação das imagens simbólicas “[...] constitui uma forma de comunicação particular, capaz de expressar não só um certo enquadramento do mundo como também estratégias de sobrevivência nesse mundo, ou seja, um modo de o sujeito dirigir-se à vida”. A fotografia, especialmente a de cunho ambiental, seria uma maneira de as pessoas enfrentarem o mundo, mas também de se relacionarem com ele – no caso, quem

produz a imagem e quem a observa, bem como o meio ambiente em que ambos os papéis de produtor e observador estão inseridos.

A comunicação, especialmente a de caráter profundo, é isso: as maneiras que as nossas profundezas e ancestralidades encontram para resistir às ferramentas que tolhem a imaginação e o sonhar. Nesse aspecto, uma abordagem possível para esse modo de relação humana é a fotografia de natureza ou, melhor, o ato fotográfico que tem como objetivo organizar o mundo pelo olhar ambiental, sendo necessária a entrega do sujeito-artista ao ambiente circundante e aos elementos ali correlacionados. Contudo, é também necessário que nós, sujeitos comunicantes e comunicadores que revelam a atuação do imaginário no cotidiano, deixemos de instrumentalizar a empatia como algo que se possa, sempre, escolher de maneira arbitrária, tornando-nos objeto da alteridade em equilíbrio.

REFERÊNCIAS

ABEL-HIRSCH, Hannah. Claudia Andujar's ongoing commitment to a Community under continual threat. **British Journal of Photography**, Liverpool, jun. 2021. Disponível em: <<https://www.1854.photography/2021/06/claudia-andujars-ongoing-commitment-to-a-community-under-continual-threat/>>. Acesso em: 24 jun. 2021.

ANDUJAR, Cláudia. **A luta Yanomami**. Thyago Nogueira (Org.). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2018a.

_____. In: **INHOTIM**, arte presente – Cláudia Andujar. Direção: Pedro Urano. Belo Horizonte, Camisa Listrada: Quarteto Filmes, 2018b. 52 min. Disponível em: <<https://www.netflix.com/title/81311699>>. Acesso em: 20 jan. 2021.

_____. **Yanomami**: A Casa, a Floresta, o Invisível. São Paulo: DBA, 1998.

AZOULAY, Ariella. Desaprendendo momentos decisivos. **Zum**, São Paulo, v. 17, p. 117-137, out. 2019.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

_____. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. **A terra e os devaneios da vontade**: Ensaio sobre a imaginação das forças. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. **A terra e os devaneios do repouso**: Ensaio sobre as imagens da intimidade. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.

BANDEIRA, Ana Paula Bornhausen da Silva. **Jornalismo e feminização da profissão**: Um estudo comparativo entre Brasil e Portugal. 2019. 249 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

BARATTO, Geselda. A descoberta do inconsciente e o percurso histórico de sua elaboração. **Psicologia: ciência e profissão**, Brasília, v. 29, n. 1, p. 74-87, 2009.

BARRETO, Nayara Matos Coelho. **Performances do feminino**: o lugar da beleza nas vitrines midiáticas. 2014. 152 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. A saia de Marylin: do arquétipo ao estereótipo nas imagens midiáticas. **E-compós**, Brasília, v. 12, n. 1, p. 1-17, jan/abr. 2009.

_____. Ciência e imaginário: a fotografia como heurística. **Flusser Studies**, [s.l.], v. 15, p. 1-16, 2013.

_____. Comunicação e Imaginário - Uma proposta metodológica. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 33, n. 2, p. 125-143, jul/dez. 2010a.

_____. Comunicação e Imaginário: algumas contribuições da Escola de Grenoble. In: LEÃO, Lúcia (Org.). **Processos do imaginário**. São Paulo: Képos, 2016. p. 345-366

_____. O que é o Sagrado no Instagram? Sacralização, dessacralização e ressacralização na cultura midiática. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 42, n. 1, p. 131-151, jan/abr. 2019.

_____. O segredo de Bresson. **Ghrebh - Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia**, São Paulo, n. 18, p. 234-247, out. 2012.

_____. O sentido posto em imagem: a comunicação de estratégias contemporâneas de enfrentamento do mundo através da fotografia. **Galáxia**, São Paulo, n. 19, p. 213-225, jul. 2010b.

_____. **Sob o nome de real**: imaginários no jornalismo e no cotidiano. Porto Alegre: Armazém Digital, 2008.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova; CONTRERA, Malena Segura. L'initiation en tant que méthode. **Sociétés**, Paris, v. 4, n. 142, p. 129-140, 2018.

BARROS, Ana Taís Portanova. Campeões de bilheteria e o sucesso como antídoto ao terceiro. **Rumores**, São Paulo, v. 11, n. 22, p. 7-26, jul/dez. 2017.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BELMONTE, Roberto Villar. **A construção do discurso da economia verde na revista Página 22**. 2015. 180 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

BORSA, Juliane Callegaro. Considerações sobre o uso do Teste da Casa-Árvore-Pessoa – HTP. **Avaliação psicológica**, Porto Alegre, v. 9, n. 1, abr. 2010.

CAMARGO, Hertz Wendel de. **Natureza em fotorreportagem na revista O Cruzeiro**. 2005. 217 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

CAPRA, Fritjof. **A teia da vida**: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos. São Paulo: Cultrix, 2006.

CARTIER-BRESSON, Henri. O instante decisivo. In: **O imaginário segundo a natureza**. Barcelona: GustavoGili, 2004.

_____. **Ver é um todo**: entrevistas e conversas, 1951-1998. São Paulo: Gustavo Gilli, 2015.

CONTRERA, Malena. **Mediosfera**. 2. ed. Porto Alegre: Imaginalis, 2017.

COSTA, Helouise. Um olhar que aprisiona o outro: o retrato do índio e o papel do fotojornalismo na revista O Cruzeiro. **Imagens**, São Paulo, n. 2, p. 82-91, ago. 1994.

CRIPPA, Ana Maria de Souza. **Mulher**: mito e sedução (a utilização do corpo feminino no discurso publicitário). 1990. 207 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990

DE ABREU, Patrícia Cardoso. **Autografia**: A escritura do feminino no universo das imagens técnicas. 2014. 213 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

DE CASTRO, Eduardo Viveiros. Perspectivismo e multinaturalismo na América Indígena. In: **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Ubu, 2020.

DIDIER, Irina Vianna Glindmeier. **O mundo está ficando chato**: Disputas, estratégias de discursos e resistências no arbítrio sobre a representação da mulher no CONAR. 2019. 161 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Práticas de Consumo) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo, Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Editora 34, 2020.

DUBOIS, Philippe. O golpe do corte. In: **O ato fotográfico**. Campinas: Papirus, 2012.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. 6. ed. Lisboa: Edições 70, 1993.

_____. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. **O mito do eterno retorno**: arquétipos e repetição. Lisboa: Edições 70, 1969.

_____. **O sagrado e o profano**: A essência das religiões. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FEIRA DOS AGRICULTORES ecologistas festeja chegada da primavera com música. **Brasil de Fato**, Porto Alegre, 18 set. 2019. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2019/09/18/feira-dos-agricultores-ecologistas-festeja-chegada-da-primavera-com-musica>>. Acesso em: 24 mai. 2021.

GOMES, Patrícia da Gloria Ferreira. **Reflexo da Medusa**: imaginários sobre feminismos e gênero a partir da performatividade das madalenas Teatro das Oprimidas. 2019. 244 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

GONÇALVES, Sandra Maria Lúcia Pereira. A alma da floresta: Sonhos, por Claudia Andujar. **Revista Gama, Estudos Artísticos**, Lisboa, v. 7, n. 4, p. 152-160, 2016.

HILLMAN, James. **Cidade e alma**. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

_____. **Uma investigação sobre a imagem**. Petrópolis: Vozes, 2018.

INHOTIM, arte presente – Claudia Andujar. Direção: Pedro Urano. Belo Horizonte, Camisa Listrada: Quarteto Filmes, 2018. 52 min. Disponível em: <<https://www.netflix.com/title/81311699>>. Acesso em: 20 jan. 2021.

JUNG, Carl Gustav. **Aspectos do masculino**. Petrópolis: Vozes, 2019.

_____. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami**. São Paulo: Companhia de Letras, 2015.

KOPENAWA, Davi; GOMES, Ana Maria. O Cosmo segundo os Yanomami: Hutukara e Urihi. **Revista UFMG**, Belo Horizonte, v. 22, n. 1 e 2, p. 142-159, jan/dez. 2015.

KRENAK, Ailton. Claudia Andujar por Ailton Krenak e Renata Tupinambá. Conversa na Galeria. **Instituto Moreira Salles, Youtube**, São Paulo, 20 fev. 2019a. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bAji-J-BCn8>>. Acesso em: 03 fev. 2020.

_____. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia de Letras, 2019b.

LACERDA, Rayane; BARROS, Ana Taís Martins Portanova. A poética de Cláudia Andujar: um paralelo político-ambiental entre arte, fotografia e natureza. In: DE CARLI, Anelise Angeli; BARROS, Ana Taís Martins Portanova (Org.). **Comunicação e imaginário no Brasil: contribuições do grupo Imaginalis (2008-2019)**. Porto Alegre: Imaginalis, 2019.

LACERDA, Rayane; DOMINGUEZ, Carlos André. Fotojornalismo ambiental: a sustentabilidade do olhar. **Temática**, João Pessoa, v. 17, n. 2, p. 66-82, fev. 2021.

LACERDA, Rayane; MARTINS, Ana Taís. Olhares cruzados: uma leitura simbólica da série Marcados, de Cláudia Andujar. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 29., 2020, Salvador. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2020.

LOUREIRO, Sônia Regina; ROMARO, Rita Aparecida. Tipo de representação do desenho da casa em pacientes esquizofrênicos. **Psicologia: Teoria e Prática**, Brasília, v. 4, n. 3, p. 225-235, 2012.

MACHADO, Arlindo. As máquinas de aprisionar o Karom. **Fotoptica**, São Paulo, n. 117, p. 50-54, 1984.

_____. Poder e arbítrio do ângulo de tomada. In: **A ilusão especular: Uma teoria da fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

MAISONNAVE, Fabiano. Desprotegidos, yanomamis agora são atacados com gás lacrimogêneo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17 mai. 2021a. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2021/05/desprotegidos-yanomamis-agora-sao-atacados-com-gas-lacrimogeneo.shtml>>. Acesso em: 20 mai. 2021.

_____. Garimpo fechado para PF em território yanomami teve Carnaval e bingo de revólver. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 25 mar. 2021b. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2021/03/garimpo-fechado-pela-pf-em-territorio-yanomami-teve-carnaval-e-bingo-de-revolver.shtml>>. Acesso em: 20 mai. 2021.

_____. Tiroteio entre yanomamis e garimpeiros deixa 3 mortos em Roraima. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 10 mai. 2021c. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2021/05/tiroteio-entre-yanomamis-e-garimpeiros-deixa-feridos-em-roraima.shtml>>. Acesso em: 20 mai. 2021.

MARTINS, Ana Taís. Narrativas na comunicação: A persistência mitogênica. **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 40, p. 52-68, jan/jul. 2020a.

MARTINS, Ana Taís. **Possédés par l'image de soi?** Identités, identifications et inconscient collectif dans les réseaux sociaux. Youtube, 26 dez. 2020b. Disponível em <<https://youtu.be/w9jvyWrlyak>>. Acesso em 8 jun. 2021.

MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. **Sobre o sacrifício**. São Paulo: Ubu, 2017.

MILTON NASCIMENTO. **Txai**. [S.l.]: Sony Music Entertainment: 1990 (35min).

MOURA, Rodrigo. In: **INHOTIM**, arte presente – Cláudia Andujar. Direção: Pedro Urano. Belo Horizonte, Camisa Listrada: Quarteto Filmes, 2018. 52 min. Disponível em: <<https://www.netflix.com/title/81311699>>. Acesso em: 20 jan. 2021.

NASCIMENTO, Milton. **Clube da Esquina 2**. [S.l.]: Emi Music Brasil: 1978 (1h20min).

_____. **Milagre dos peixes**. [S.l.]: EMI Record Brasil: 1973 (41min19s).

_____. **Milton**. Santa Mônica: Verve Records: 1976 (43min5s).

_____. **Minas**. [S.l.]: EMI Music Brasil: 1975 (51min31s).

NEUMANN, Erich. **A grande mãe**: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

NOBILE, Lucas. Cantos da festa Yanomami. **Rádio Batuta**, São Paulo, 27 mar. 2019. Disponível em: <<https://radiobatuta.com.br/especiais/cantos-da-festa-yanomami/>>. Acesso em: 08 jan. 2021.

NOGUEIRA, Thyago. Cláudia Andujar: A luta Yanomami. In: ANDUJAR, Cláudia. **A luta Yanomami**. Thyago Nogueira (Org.). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2018.

PAMPLONA, Nicola. Yanomamis dizem que duas crianças morreram durante ataques de garimpeiros. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 mai. 2021. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2021/05/yanomamis-dizem-que-duas-criancas-morreram-durante-ataques-de-garimpeiros.shtml>>. Acesso em: 20 mai. 2021.

PANSICA, Rafael Rocha. Viveiros de Castro, Eduardo. Métaphysiques cannibales: lignes. **Ilha – Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 12, n. 1 e 2, p. 263-267, 2010.

RIBEIRO, Vanessa de Moraes. **Corpo, propaganda de brasilidade**: Gisele Bündchen na publicidade. 2013. 148 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

ROCHA, Jan; MANJABOSCO, Ângelo; TONG, Valentina. Cronologia. In: ANDUJAR, Cláudia. **A luta Yanomami**. Thyago Nogueira (Org.). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2018.

ROSÁRIO, Nísia Martins. Espetáculo, política e corporalidades: ressignificação de sentidos em sujeitos midiaticizados. **Extraprensa**, São Paulo, a. 8, n. 15, p. 8-14, dez. 2014.

SANTOS, Francisco. **O paradoxo da sustentabilidade ambiental na propaganda**: trajetões de sentido e ciclos do imaginário. 2019. 225 f. Tese (Doutorado em Comunicação e

Informação) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

SHIVA, Vandana. **Monoculturas da mente**: perspectivas da biodiversidade e da biotecnologia. São Paulo: Gaia, 2003.

SILVA, Juremir Machado da. **As tecnologias do imaginário**. 3. ed. Porto Alegre: Sulina, 2003.

SONOHATA, Roberto Itsuo. **Uso da fotografia na compreensão de elementos da biodiversidade do Pantanal e da região de Bonito**. 2013. 58 f. Dissertação (Mestrado em Meio Ambiente e Desenvolvimento Regional) – Programa de Pós-Graduação em Meio Ambiente e Desenvolvimento Regional, Universidade Anhanguera, Campo Grande, 2013.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia de Letras, 2003.

SOUZA E SILVA, Wagner. Fotojornalismo e os afetos como valores-notícia. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 40., 2017, Curitiba. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2017.

STENGERS, Isabelle. **No tempo das catástrofes** - resistir à barbárie que se aproxima. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

THOMPSON, William Irwin (Org.). **Gaia**: Uma teoria do conhecimento. 4. ed. São Paulo: Gaia, 2014.

TORRANO, Jaa. **Teogonia**: a origem dos deuses. Estudo e tradução de Jaa torrano. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2015.

VALENTE, Telma Elita Juliano. **Olhar feminino**: uma década de produção videográfica feminista no Brasil – 1983-1993. 1995. 150 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.

VEIGA, Maria Julia Alencastro. **Poder saber e prazer**: Os afetos políticos mobilizados no consumo feminino de pornografia. 2020. 228 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Práticas de Consumo) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo, Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, 2020.