

Alberto Carlos Augusto Klein
André Azevedo da Fonseca
Hertz Wendel de Camargo
Mariana Furio da Costa
(Organizadores)



IMAGINÁRIOS E MITOLOGIAS
CONTEMPORÂNEAS

**ALBERTO CARLOS AUGUSTO KLEIN
ANDRÉ AZEVEDO DA FONSECA
HERTZ WENDEL DE CAMARGO
MARIANA FURIO DA COSTA**
(Organizadores)

IMAGINÁRIOS E MITOLOGIAS CONTEMPORÂNEAS

LEDI - UEL

CONSELHO CIENTÍFICO

Ana Heloisa Molina (Universidade Estadual de Londrina, Brasil)
Angelita Marques Visalli (Universidade Estadual de Londrina, Brasil)
Áureo Busetto (Universidade Estadual Paulista, Brasil)
Carlos Alberto Sampaio Barbosa (Universidade Estadual Paulista, Brasil)
Carolina Amaral de Aguiar (Universidade Estadual de Londrina, Brasil)
Edméia Ribeiro (Universidade Estadual de Londrina, Brasil)
Fausta Gantús Inurreta (Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México)
Paulo César Boni (Universidade Estadual de Londrina, Brasil)
Renata Aparecida Frigeri (Faculdade Pitágoras, Brasil)
Richard Gonçalves André (Universidade Estadual de Londrina, Brasil)
Rogério Ivano (Universidade Estadual de Londrina, Brasil)

CONSELHO EDITORIAL

Amanda Keiko Yokoyama
Bianca Martins Coelho
Danilo Pontes Rodrigues
Ingrid Batista Marques
José Rodolfo Vieira
Lucas Ciamariconi Munhóz
Maiara Caroline Gasparotto Zabini

INFORMAÇÕES CATALOGRÁFICAS

KLEIN, Alberto Carlos Augusto; FONSECA, André Azevedo da; CAMARGO, Hertz Wendel de; COSTA, Mariana Furio da (Orgs.). **Imaginários e mitologias contemporâneas**. Londrina: LEDI, 2022.

ISBN: 978-65-85222-02-0

Capa: Evert F. Baumgardner, *Família assistindo televisão*, c. 1958.
Fonte: National Archives and Records Administration. Imagem de domínio público.

Livro de distribuição gratuita.

REFLEXOS DO IMAGINÁRIO EM CLÁUDIA ANDUJAR: AS NARRATIVAS DO MASCULINO E DO FEMININO EM FOTOGRAFIA

Rayane Lacerda*

Ana Taís Martins**

As inquietações desse trabalho surgiram ao questionar como as experiências específicas de mulheres poderiam afetar e influenciar a construção de narrativas fotográficas e a própria comunicação enquanto campo de estudo. Isso porque a mulher, no senso comum, é amplamente desvalorizada. Essa desvalorização ocorre por meio de julgamentos, preconceitos, restrições e coerções culturalmente impostas ao seu corpo, a sua personalidade e as suas escolhas, de modo que há uma desvalorização das suas capacidades como sujeitos imaginantes.

Pensamos que investigar essas relações seria uma maneira de abrir outros caminhos como respostas à sociedade patriarcal, legitimando trabalhos feitos por mulheres. Todavia, ao propor uma filiação heurística aos estudos do imaginário (DURAND, 1997), passamos a considerar que essas aberturas só se transformariam de fato em possibilidades caso os níveis mais profundos dos humanos fossem abarcados. Isso pressupõe entender o feminino arquetipicamente formado pelas experiências socioculturais e que antecede as concepções biológicas da mulher, pois, na verdade, ele as constitui, tornando-se uma imagem universal e ancestral que atua como um *background* coletivo.

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”. Compreendemos, então, que os aspectos do feminino não estão nas

* Mestranda no PPGCOM/UFRGS, com bolsa CAPES, e membro do Imaginalis – Grupo de Pesquisa em Comunicação e Imaginário (CNPq/UFRGS).

** Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA/USP com pós-doutorado em Filosofia da Imagem pela Université de Lyon III, França. Coordenadora do Imaginalis – Grupo de Pesquisa sobre Comunicação e Imaginário (CNPq/UFRGS) e orientadora do trabalho.

biografias das mulheres, mas nascem como formas de mediação *entre* elas e o mundo. Aqui, notamos as primeiras compreensões 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 se valesse dos humanos como um trampolim rumo aos encadeamentos coletivos. O que interessa, nesses termos, é compreender a figura da mulher como um sujeito imaginante com potência para ser um veículo da apresentação mítica na cultura.

A própria cultura 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 mulher, dá-se um movimento de negação do imaginário antropológico, pois se descarta tudo aquilo que não pode ser abordado pela lógica da linguagem exclusivamente falada ou escrita. Porém, quando se pensa no simbólico vivido e experienciado profundamente (BARROS, 2016), 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 imaginário ser uma revelação sempre suspensa e *em vias de arrebatamento* é um fator relevante ao se tratar do feminino, especialmente do feminino enquanto um *background* que atua 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. Entretanto, durante o percurso de pesquisa, descobrimos, paralelamente, a existência de um acordo frutífero entre os aspectos do feminino e do masculino, já que ambos fazem parte de um fundo comum e antropológico e se complementam na revelação da experiência. Embora a nossa intenção inicial fosse pesquisar o olhar feminino, encontramos discussões mais potentes ao considerar o olhar masculino num contraponto que não se exclui, mas se complementa de modo ambivalente.

Nesse sentido, estudamos o trabalho de Cláudia Andujar junto aos Yanomami em busca das linhas de forças de um imaginário antropológico que tem como veículo o feminino e o masculino formados arquetipicamente. Por isso, temos como questão norteadora a seguinte problematização: o que as fotografias de Cláudia Andujar podem dizer sobre as narrativas femininas e masculinas construídas no ato fotográfico como um todo? O que elas podem indicar sobre os olhares que se cruzam a partir de um imaginário que é sempre coletivo e compartilhado entre os humanos?

Para perseguir os equacionamentos possíveis para tais questões, empreendemos o método da leitura simbólica (BARROS, 2019) ao estudos das fotografias. Inserimos alguns conceitos-chave, como a noção de arquétipo (JUNG, 2014), o conceito de trajeto de sentido como caminho do processo humano de simbolização (DURAND, 1997) e as considerações sobre o devaneio poético (BACHELARD, 2018), dos quais discorreremos a seguir.

1. O devaneio poético e a noção de arquétipo

Considerando as filiações teóricas desse trabalho, notamos a necessidade de delimitar o que entendemos por imaginário. Para Barros (2016), o termo *imaginário* tem sido empregado de modo tão amplo que, como consequência, percebe-se um esvaziamento do sentido original pretendido. Introduzido como uma expressão que se aproxima da fantasia e da irrealidade, a palavra imaginário se mostra presente tanto no senso comum quanto nas discussões em Ciências Humanas e Sociais. Em ambos os casos, a conotação é negativa e acarreta um distanciamento entre os sujeitos e as suas profundezas mais pregnantes em termos de simbolização e transcendência.

O mesmo acontece com o mito, o qual é comumente introduzido como sinônimo de mentira. Aqui, mora outro problema, pois é dessa forma que se deixa de considerar as potências míticas que ainda estão presentes e que são dinamizadas pela comunicação (BARROS, 2016). Negar tal presença mítica não faz com que ela seja inexistente, mas, ao contrário, faz com que os humanos excluam um dinamismo da vida que segue atuando

independentemente de eles mostrarem abertura ou não para tal presença. Acontece que, desse modo, negamos e excluímos um caminho que se mostra disponível em detrimento de um pensamento unilateralmente racional.

Ambos os contextos sustentam a nossa intenção de definir o que compreendemos como imaginário, principalmente quando temos a Teoria Geral do Imaginário (TGI) de Gilbert Durand como ponto de partida. Isso porque, levando em conta uma compreensão positiva sobre o termo, o autor

[...] é bem sucedido, ao mesmo tempo, em restringir suficientemente a noção para dela eliminar o caráter de receptáculo para tudo que não se compreenda bem e ampliá-la suficientemente para abrigar as produções culturais desde as mais enrijecidas simbolicamente, como os estereótipos e mesmo os preconceitos, até as mais férteis e exclusivas, como a arte (MARTINS, 2020, p. 52-53).

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 principais são importantes para definir o espaço em que esse trabalho está inserido. O primeiro postulado é simples, mas também por isso, complexo: a imaginação vem antes. Aqui, não consideramos as instituições e os fenômenos sociais para, depois, pensar como eles atuam e influenciam os regimes da imagem. Ao contrário: primeiro entendemos 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, então, traçar entendimentos sobre a relação do simbólico motivado com os fenômenos sociais.

O segundo postulado corrobora com o sentido do aspecto coletivo do imaginário e, para tanto, acolhemos uma perspectiva antropológica que considera a existência de um subsolo arquetípico em contraponto a uma sociologia do imaginário, também muito conhecida no âmbito acadêmico. Consequentemente, pressupõe-se níveis mais profundos, como os indicados por Durand (1997) no trajeto de sentido, que vão além ou, melhor, que são anteriores à camada societal. Grosso modo, existe um subsolo 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.

Em outros termos, o imaginário é formado pela experiência ao mesmo tempo que também se debruça sobre as próprias experiências que estão lhe formando. Por esse motivo, não é possível falar em um estruturalismo mecânico no trabalho com o imaginário discutido na Escola de Grenoble, pois o que importa é a troca plural, mesmo que um (o imaginário) seja anterior e constitua o outro (a cultura). Esse sentido de *acordo* é explicado e organizado pelo trajeto de sentido, indicando que esse vai-e-vem não é gratuito, mas constrói etapas de significação. A TGI introduz a imagem de um *trajeto* justamente para fazer valer a noção de *negociação* entre o inconsciente coletivo (JUNG, 2014) e a cultura, de modo que há fases que constroem o processo de simbolização. Primeiro, a experiência é dinamizada pelo *schème*¹ e só então alcança o arquétipo. Embora eles sejam os dois primeiros níveis desse caminho, a dinâmica continua após o seu nascimento, alcançando os níveis da revelação simbólica e da narrativa mítica que apresentam as facetas imaginárias no limiar sociocultural.

O arquétipo, como o segundo nível de simbolização, também apresenta uma necessidade especial de conceituação, pois, em linhas gerais, há um uso cotidiano deste termo – arquétipo do prostituto, da bruxa, da deusa, da criatividade etc. Entretanto, essa concepção é problemática em diferentes aspectos. Primeiro, parece-nos que essa abordagem que assume um olhar racionalizado, pois considera que essa formação dita arquetípica é constituída por ideias e pensamentos do ego desperto, não levando em conta que essas próprias ideias e pensamentos são fases posteriores à imagem simbólica. Por outro lado, se compreendemos o conceito de arquétipo a partir da sua principal característica, o intangível (JUNG, 2014), como indicar a

¹ Na teoria de Gilbert Durand, o *schème* corresponde aos três gestos corporais primordiais: postural, copulativo e digestivo. Segundo o autor, esses gestos anulam os demais quando presentes. Por esse motivo, o imaginário se torna antropológico, já que ele nasce no corpo e tem o humano como elemento principal e necessário.

atuação arquetípica, principalmente a atuação arquetípica em outra pessoa?

Jung (2014) explica que, na constituição psíquica, os arquétipos são formas figurativas sem conteúdo pré-existente. Por isso, as formas dinâmicas são algumas constantes nas camadas do inconsciente, mas o conteúdo é determinado conforme as vivências internas.

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. 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 aconchegante, 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 imaginais, o autor menciona que dada as sutilezas arquetípicas das características caseiras, há uma linha bastante tênue entre uma atuação *defensiva* e outra *intimista*.

Ambas as 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 “[...] difere[m] sensivelmente da fórmula historicamente elaborada” (JUNG, 2014, p. 13).

Essa característica arquetipicamente coletiva está presente no ato de se buscar os aspectos comunicacionais para a “consciência² criante” de Cláudia Andujar durante a composição das fotografias do catálogo “A luta Yanomami” (2018), 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.

Nesse contexto de atuação dos arquétipos está o feminino, sendo o devaneio poético uma das formas possíveis de se olhar através dele. Pensá-lo arquetipicamente significa pensar também nos sentidos que nascem do jogo de forças simbólicas que é o imaginário (MARTINS, 2020). 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 descida a-racional aos conteúdos que resultam do inconsciente antropológico se relaciona às formas presentes *a priori* em nossa ancestralidade humana que aguardam o preenchimento da experiência profunda.

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.

² 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.

O devaneio, nesse caso, é um dos caminhos para se fertilizar as experiências profundas, pois é o momento de volta a si. 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). 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 baixo³, de modo que o segundo, o que tem a poética como valoração 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, 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?

³ Vale ressaltar que uma inclinação para *baixo* é diferente de uma inclinação ao *profundo*. O profundo não está embaixo, fisicamente falando, mas está ao redor, permeando-nos.

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 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 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 paralelo 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 essências inconscientes são intangíveis e o que se apreende no ambiente consciente são as suas facetas, isto é, os modos feminino e masculino de *olhar*.

2. O método de deixar a imagem falar: considerações sobre a leitura simbólica

As delimitações teóricas trazidas acima indicam como consideramos e trabalhamos com os olhares feminino e masculino, já que não pretendemos apontar, na técnica da fotografia, onde e como um suposto feminino ou masculino mais codificável se apresenta – como, por exemplo, dizer que uma determinada indígena Yanomami 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 o masculino, bem como os seus modos de olhar, estão mais próximos do próprio método escolhido, isto é, o método de *deixar a imagem falar* na intenção primeira de captar nuances do imaginário antropológico no polo sociocultural.

Ao empreender essa maneira de entrar em contato com as fotografias de Andujar, os olhares imaginais do feminino e do masculino sobressaltam aos sentidos conforme eles mesmos desejarem, sendo carregados desde o inconsciente através do (1) mergulho nas profundezas de si e da (2) transcendência ao coletivo. Nesse sentido, quem escolhe os modos de olhar apreendidos por esse trabalho são os próprios olhares feminino e masculino que emergem em fotografia.

Por isso, escolhemos a leitura simbólica (BARROS, 2019) como ferramenta de análise e de contato com as fotografias, pois julgamos ser o método que se encaixa mais adequadamente aos pressupostos teóricos que delimitam a nossa relação com as imagens. Em outras palavras, é uma leitura que concebe a fotografia como um suporte que tem um *algo a mais* para mostrar, indo além de uma interpretação tradicional do campo em que se considera, por exemplo, aspectos de enquadramento como a perspectiva, as linhas, os traços, a geometrização e as regras de composição. Aqui, o que vale não é a visão decodificada e semiótica, mas a experiência simbólica integral que ali está presente. 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 vemos a fotografia como imagem, mas entendemo-la enquanto um meio que produz imagens (BARROS, 2013). Ao assumir essa posição, ela nos permite considerar o feminino e o masculino enquanto elementos de uma dinâmica impulsionada simbolicamente, enquanto facetas arquetípicas que atuam no trabalho fotográfico de Andujar junto aos Yanomami. 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, já que se trata de uma narrativa que organiza o simbólico como construção de um imaginário que antecede e orienta os aspectos socioculturais (MARTINS, 2020). Nesse sentido, traremos, nos itens a seguir, a análise das fotografias junto ao que encontramos de feminino e de masculino nos modos imaginais de olhar, nascidos a partir do trabalho de Cláudia Andujar.

3. O feminino no ato fotográfico

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 visualmente simétrica e geometricamente encaixada. Como exemplo, temos a fotografia de um homem que salta sob uma poça d'água, intitulada *Behind the Gare Saint-Lazare* (1932)⁴, em que Cartier-Bresson registra o pulo no instante exato, enquanto o sujeito ainda está no ar e tem o corpo refletido na água. No registro, alguns milésimos de segundos projetam o pé no ar ao iminente toque na água.

⁴ Disponível em: <<http://100photos.time.com/photos/henri-cartier-bresson-behind-gare-saint-lazare>>. Acesso em: 21 fev. 2021.

O mesmo ponto é trazido nos trabalhos de Philippe Dubois (2012) a partir do conceito do 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, num momento anterior. O interessante no pensamento de Dubois é a ideia de 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. Vale ressaltar, ainda, que algo ter ficado 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 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 do imaginário que diferencia, seleciona e afasta certos elementos de outros. Regime que pode, inclusive, ser notado com certa periodicidade no trabalho 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*?

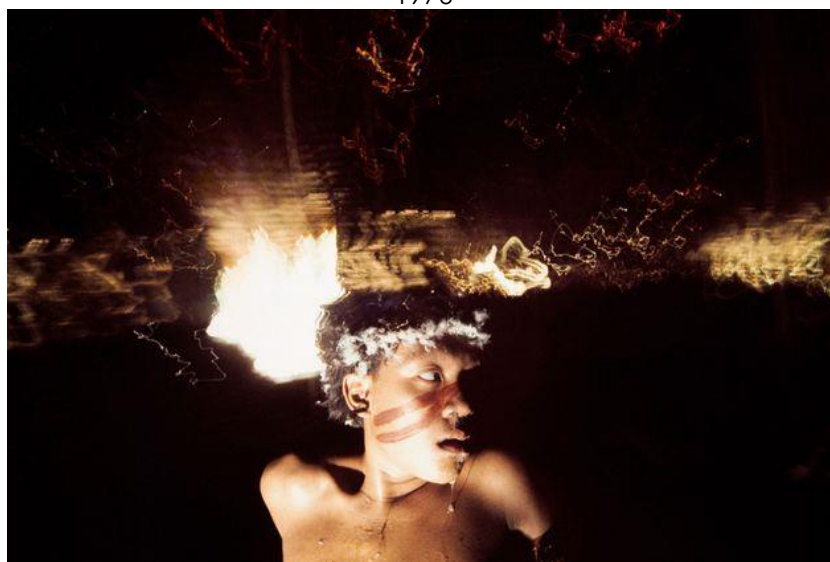
Quando se está aguardando o instante decisivo a ser escolhido, os elementos ainda se encontram misturados e entrecruzados. O olhar do fotógrafo, uma vez em busca do recorte perfeito, se depara com a bagunça do mundo a ser organizada pela escolha fotográfica. A separação é o momento exato *aguardado* 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. Então, perguntamos: quais as possibilidades imaginais desse ato de esperar? Apostamos as nossas fichas na possibilidade de contato com o devaneio poético, nos moldes trabalhados por Bachelard (2018), o que também nos 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 técnico.

Em outras palavras, primeiro aguardamos o registro da fotografia. Nesse momento, não há distinções e limites, mas sim uma mistura em que tudo parece estar essencialmente conectado. Depois, clicamos o instante decisivo uma vez que percebemos que há outros elementos diferentes de nós mesmos no mundo. Ou seja, quando há elementos a comporem uma fotografia e a sofrerem o golpe do corte.

O devaneio poético 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?

Figura 1 - Antonio Korihana thëri sob o efeito do alucinógeno yãkoana, Catrimani, RR, 1972-1976



Fonte: ANDUJAR (2018, p. 93).

A fotografia acima 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, vemos 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. Ele se encontra paralisado, assim como nós também nos vimos petrificados 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 mostra a sensação de movimento e é como se pudéssemos 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. Todavia, antes da fotografia ser registrada e sofrer o gole do corte (DUBOIS, 2012), foi necessário esperar o rosto girar para o lado, pois antes ele estava direcionado para frente e, nesse caso, a conotação da imagem seria outra.

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 (2018) 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, 2019, s/p, grifo nosso).

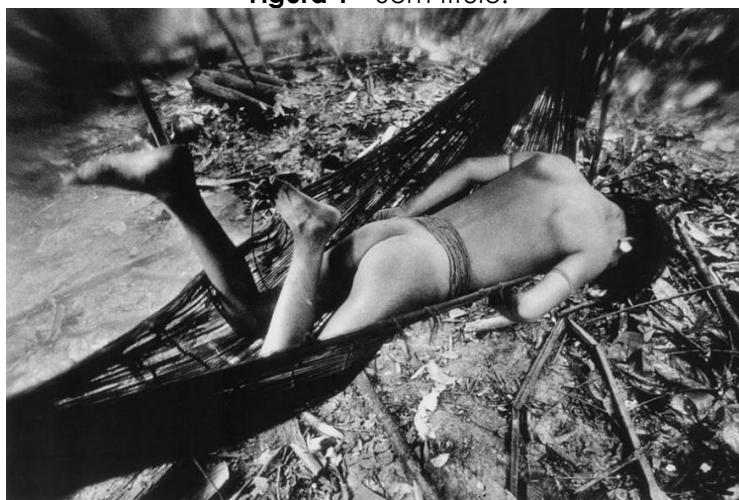
Cláudia Andujar, segundo Gonçalves (2016, p. 153), soube colocar em prática essa lógica de mergulhar em si para, somente depois, entrar em contato com o outro. Afinal, “[...] na busca do documento, a alma sensível da artista fez desse pretexto um trampolim para um mergulho profundo na

floresta, na alma de seus habitantes e em si mesma". 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.

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 técnico, mas também no espaço-tempo que contextualiza e totaliza o ato fotográfico que nunca tem um fim em si mesmo – 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.

4. O masculino no ato fotográfico

Tendo discutido, anteriormente, o ato de *esperar para 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 ontológica de ambos. 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-imaginal, o que muda entre eles é a ordem de estruturação da experiência: primeiro olha-se femininamente, e, depois, descobre-se o mundo através do olhar masculino.

Figura 1 - Sem título.

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. Parece que a qualquer momento o corpo se levantará, se erguerá diante da natureza e voltará a lutar pela sua própria vida, sendo o momento registrado por Andujar um espaço de reconstituição de forças simbólicas, psíquicas e políticas.

É possível avançar sobre a inserção do olhar do branco nesses contextos. Nesse caso, em específico, tendo a câmera 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*.

Anteriormente, quando discutimos a presença de um regime diairético do imaginário, que separa e distingue determinados elementos como forma de construir as imagens que fazem a mediação do sujeito com o mundo, falou-se que tal regime abriga o conceito de golpe do corte de Phillipe Dubois (2012), bem como se mostra presente nas fotografias de Cartier-Bresson que tem como lema profissional o instante decisivo. É curioso, nesse sentido, que esse seja justamente o agrupamento de imagens e símbolos em que Durand (1997, p. 104) indica a presença de uma “[...] misoginia do imaginário”, 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. 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 feminina no seu respectivo modo de olhar. 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?

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 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*⁵ 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, 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. 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?

Para discutir tais pontos, é válido trazer informações que participam de um documentário sobre Cláudia Andujar, em específico, sobre a construção de uma galeria permanente no Instituto Inhotim que é dedicada ao seu trabalho. Em *Inhotim – Arte Presente* (2018), sugere-se uma preocupação constante da artista para com a inserção do olhar Yanomami no ato fotográfico por ela empreendido. No documentário, ela mostra uma sequência de fotografias impressas e narra, enquanto isso, aspectos da cosmologia que por ela foi conhecida. Isso mostra uma sensibilidade que não tenta representar, forçosamente, um olhar sob 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

⁵ *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*.

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, isso é fascinante”. É isso que faz o seu trabalho ir além de si mesmo e carregar potências imaginais 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.

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, mas a presença de um ato masculino que condensa instantes temporais através do clique. O que configura ou não o aprisionamento do outro, aqui, é o modo como tal dispositivo é inserido no ambiente, 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 são etapas que se complementam em vez de se excluírem.

Rodrigo Moura, curador da galeria Cláudia Andujar do Instituto Inhotim, em entrevista ao 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 enquadradas nas 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 diairético que valoriza positivamente as imagens simbólicas masculinas (DURAND, 1997). Mas, perguntamos: 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-nos 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. 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.

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

peessoas que se encontra sentada 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. Não cabe a nós traçar linhas morais e éticas sobre ambas as práticas, pois o que buscamos 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, 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, buscando 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 do ato fotográfico, pois, ali, parece que a imagem é sobre ele e não com ele.

Entretanto, 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.

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 conhecer, mais profundamente, uma mitologia que lhe era estranha. Ora, se ela ainda não sentia o chamado necessário para inserir a câmera na cena, parece-nos 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” (2018), é possível observar os desenhos feitos por eles, estando lado a lado das fotografias registradas pela câmera.

5. Considerações finais

Ao presenciar a revelação de um imaginário que mostra o acordo necessário entre os olhares do feminino e do masculino, isto é, entre o ato de esperar e o ato de registrar, é possível notar a presença de um processo de alteridade envolvido. Isso porque, esse elemento tão necessário aos modos coletivos de relação, se faz presente quando uma comunicação profunda e arquetípica emerge, ganhando formas mais integrais de atuação sociocultural.

Fica claro que a feminilidade e a masculinidade não tratam apenas das articulações e atuações dos gêneros feminino e masculino, isto é, apenas da mulher e do homem que carregam apreensões socioculturais. Fala-se, sobretudo, na feminilidade e na masculinidade como uma forma de esses feminino e masculino a-rationais se apresentarem no limiar da cultura para todos os seres que encontram o repouso profundo e sossegado de si e em si. Basta ser *humano* para que se acesse o feminino e a sua respectiva feminilidade, por exemplo, e 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. 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.

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 imaginário 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 compreendemos 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.

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. Por isso, o ato de esperar e registrar é tão necessário à alteridade, pois devaneamos com a intenção de conhecer o mundo – momento em que o diferente pode ser conhecido. Essas considerações organizam a fertilidade dos olhares feminino e masculino, mostrando como o seu equilíbrio é de fundamental importância para o viver em sociedade: sem eles ou, ainda, com o seu desequilíbrio, a alteridade não consegue se mostrar integralmente e a

relação do eu com o outro é transformação em uma via unilateral. Quando, na verdade, a via não é sequer de mão dupla, mas sim de um espaço complexo, dinâmico e simbólico que entrecruza as experiências.

Nesse contexto, 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 imaginais 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.

Referências

ANDUJAR, Cláudia. **A Luta Yanomami**. São Paulo: IMS, 2018. (organização de Thyago Nogueira)

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

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

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. Ciência e imaginário: a fotografia como heurística. **Flusser Studies**, [s.l.], v. 15, 2013.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. Comunicação e Imaginário – Uma proposta metodológica. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 33, n. 2, 2010a.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. Comunicação e Imaginário: algumas contribuições da Escola de Grenoble. In: LEÃO, Lúcia (Org.). **Processos do imaginário**. São Paulo: Képos, 2016.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. 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, 2019.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. O segredo de Bresson. **Ghrebh - Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia**, São Paulo, n. 18, 2012.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. O sentido posto em imagem: a comunicação de estratégias contemporâneas de enfrentamento do mundo através da fotografia. **Galáxia**, São Paulo, n. 19, 2010b.

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

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, 1994.

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

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

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

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

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: 21 fev. 2021.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 11 ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

KRENAK, Ailton. Cláudia Andujar por Ailton Krenak e Renata Tupinambá. Conversa na Galeria. Instituto Moreira Salles, **Youtube**, 20 fev. 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bAJi-J-BCn8>>. Acesso em: 21 fev. 2020.

MACHADO, Arlindo. As máquinas de aprisionar o Karom. **Fotoptica**, n. 117, 1984. Disponível em: <<https://revistas.biblioteca.ims.com.br/fotoptica/1984/revista/publicacao117/50/>>. Acesso em: 21 fev. 2021.

MARTINS, Ana Taís. Narrativas na Comunicação: a persistência mitogênica. **Alceu – Revista de Comunicação, Cultura e Política**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 40, 2020.

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