UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DE ESTUDOS JUDAICOS E ÁRABES

LEONARDO FEDER

Em busca de um olhar judaico: análise das séries fotográficas *Histórias Bíblicas*, de Adin
Nes, *Marcados*, de Cláudia Andujar, e *Crisálidas*, de Madalena Schwartz

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo

2013

LEONARDO FEDER

Número USP: 4904408

E-mail: leonardofeder@gmail.com

Em busca de um olhar judaico: análise das séries fotográficas *Histórias Bíblicas*, de Adi Nes, *Marcados*, de Cláudia Andujar, e *Crisálidas*, de Madalena Schwartz

VERSÃO CORRIGIDA

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo (USP) para a obtenção do título de Mestre
em Letras Orientais.

Área de Concentração: Estudos Judaicos.

Orientadora: Profa. Dra. Berta Waldman.

De acordo:

São Paulo

2013

Nome: FEDER, Leonardo.

Título: Em busca de um olhar judaico: análise das séries fotográficas *Histórias Bíblicas*, de Adi Nes, *Marcados*, de Cláudia Andujar, e *Crisálidas*, de Madalena Schwartz

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP) para a obtenção do título de Mestre em Letras Orientais.

Aprovado em 29/05/2013

Banca examinadora:

Profa. Dra. Helouise Lima Costa (MAC - USP)

Prof. Dr. Jorge Schwartz (FFLCH - USP)

AGRADECIMENTOS

À minha querida orientadora, a professora Berta Waldman, por ter estado sempre tão próxima durante a pesquisa, acompanhando atentamente o trabalho, conduzindo meu aprendizado e me ensinando com sua grande experiência e sabedoria.

Aos meus amados pais, David Feder e Ana Lúcia Langer, que desde sempre me são fontes de inspiração, me incentivam, me acarinham e me proporcionam alegrias e sentido de vida. Agradeço a eles por acreditar em mim, por me fazer me sentir amado e por lutar incansavelmente para buscar os melhores tratamentos e as últimas novidades médicas e tecnológicas para atenuar os efeitos da Distrofia Muscular de Duchenne.

Às minhas adoráveis irmãs, Clarissa e Adriana Feder, com quem tenho conversas sempre muito interessantes e com quem troco ricos conhecimentos (somos formados em Jornalismo e temos afinidades e gostos culturais parecidos). São companheiras para todos os momentos e estão sempre prontas a ajudar quando preciso.

Aos meus outros familiares, meu avô, avó, bisavó, tios, tios-avós e primos.

Aos amigos e professores do Colégio I.L. Peretz, da USP e da Folha de S.Paulo.

Às minhas afetuosas fisioterapeutas com as quais convivi, convivo e aprendo, Valéria Guerrero, Simone Gonçalves de Andrade Holsapfel e Cíntia Arruda Garcia.

À carinhosa mulher que trabalha em casa, Alzira Rodrigues, que cuida de mim com muita dedicação desde que nasci. Agradeço a ela por tudo o que ela me fez e faz.

Ao professor Atílio Avancini, por ter me despertado para o gosto pela fotografia.

Aos professores que participaram das Bancas de Qualificação e Examinadora, Luís Krausz (na 1ª), Jorge Schwartz (nas duas) e Helouise Lima Costa (na 2ª).

RESUMO

O objetivo desta pesquisa de Mestrado é dissertar sobre o olhar judaico que, por suposição, permeia as obras de três fotógrafos contemporâneos e avaliar se há tendências que apontem para a judeidade das fotografias. Os artistas estudados são o israelense Adi Nes e as brasileiras de origem húngara Cláudia Andujar e Madalena Schwartz, que, respectivamente, produziram as séries *Histórias Bíblicas* (2003-2006), *Marcados* (1981-1983) e *Crisálidas* (1973-1976) – publicadas em 2007, 2009 e 2012.

Adi Nes (1966-), ao encenar em estúdio situações contemporâneas de miséria em Tel Aviv com atores representando personagens bíblicos (Noé, Abraão, Isaque, Jacó, Elias, José, Rute, Caim, Abel e Davi), reatualizou as histórias da Bíblia Hebraica, como faz o *Midrash* (livro ou trecho de comentários rabínicos), e, talmudicamente, conectou significantes aparentemente díspares que sugerem muitos significados.

Cláudia Andujar (1931-) relacionou a situação indígena à história judaica, ao retratar os índios Yanomami com uma placa numerada no pescoço (para identificar qual fora vacinado), o que remete aos números tatuados na pele dos prisioneiros que ingressavam nos campos de extermínio durante a *Shoá*, o que, em contrapartida, reforça a ameaça à sobrevivência dos índios quando os brancos invadem as suas terras.

Madalena Schwartz (1921-1993) fotografou travestis e transformistas do teatro *underground* realizado pelo Dzi Croquettes, grupo que, ao transitar entre os gêneros masculino e feminino, cultivavam identidades híbridas, fragmentadas e vivenciavam uma condição de exílio compartilhada pela artista, devido aos seus deslocamentos transculturais, ao fazer o percurso migratório Budapeste-Buenos Aires-São Paulo.

Palavras-chave: Adi Nes (*Histórias Bíblicas*), Cláudia Andujar (*Marcados*); Madalena Schwartz (*Crisálidas*); olhar judaico; Fotografia; Judaísmo.

ABSTRACT

The aim of this research is to discourse about the Jewish eye that, by assumption, permeates the work of three contemporary photographers and evaluate if there are tendencies that point to the Jewishness of photographs. The studied artists are the Israeli Adi Nes and the Brazilians of Hungarian origin Cláudia Andujar e Madalena Schwartz, that, respectively, produced the series *Biblical Stories* (2003-2006), *Marcados* [Marked] (1981-1983) and *Crisálidas* [Chrysalides] (1973-1976) – published in 2007, 2009 and 2012.

Adi Nes (1966-), by staging in studio contemporary situations of misery in Tel Aviv with actors representing biblical characters (Noah, Abraham, Isaac, Jacob, Elijah, Joseph, Ruth, Cain, Abel and David), re-updated the stories of Hebrew Bible, as does *Midrash* (book or excerpt of rabbinic commentaries) and, talmudically, connected signifiers apparently different that suggest a lot of meanings.

Cláudia Andujar (1931-) correlated the indigenous situation to Jewish history, by depicting the Indians Yanomami with a numbered plaque in neck (to identify who was vaccinated), what links to the numbers tattooed in the skin of prisoners that enter in death camps during *Shoah*, what, in return, reinforces the threat to survival of Indians when white people invade their lands. Madalena Schwartz (1921-1993) photographed travestites and crossdressers of underground theatre done by Dzi Croquettes, group that, by transiting between masculine and feminine genders, cultivated hybrid, fragmented identities and experienced an exilic condition shared by the artist, due to her transcultural moves, by doing the migratory route Budapest-Buenos Aires-São Paulo.

Keywords: Adi Nes (*Biblical Stories*), Cláudia Andujar (*Marcados*); Madalena Schwartz (*Crisálidas*); Jewish eye; Photography; Judaism.

SUMÁRIO

Introdução.....p. 8

Capítulos

1. Adi Nes – cenas bíblicas na Tel Aviv contemporânea.....p. 39

Fotos referentes ao capítulo sobre a obra de Adi Nes.....p. 90

2. Cláudia Andujar – reminiscência judaica na marcação dos Yanomami.....p. 100

Fotos referentes ao capítulo sobre a obra de Cláudia Andujar.....p. 157

3. Madalena Schwartz: encontro do hibridismo judaico com o transformista.....p. 164

Fotos referentes ao capítulo sobre a obra de Madalena Schwartz.....p. 209

Por concluir.....p. 215

Bibliografia geral.....p. 229

Anexo: Entrevista com Adi Nes.....p. 243

Anexo II: Entrevista com Cláudia Andujar.....p. 259

Introdução

Se não é a raça, que é então que faz um judeu? Religião? Eu sou ateu. Nacionalismo judaico? Sou internacionalista. Dessa forma, em nenhum dos dois sentidos sou judeu. Sou judeu, entretanto, pela força da minha incondicional solidariedade aos perseguidos e exterminados. Sou judeu porque sinto a tragédia judaica como a minha própria tragédia; porque sinto o pulsar da história judaica; porque daria tudo que pudesse para assegurar aos judeus autorrespeito e segurança reais e não fictícios.

(Isaac Deutscher. In: DEUTSCHER, 1970, p. 49).

Sinto que sou, intensamente – de maneiras diferentes e em momentos diferentes – as duas coisas [judeu e inglês]. Talvez as identificações genéticas sejam menos determinantes do que supomos. E as afinidades eletivas que adquiri ao longo do tempo (...)? (...) Prefiro a fronteira: o local onde países, comunidades, alianças, afinidades e raízes se entrechocam desconfortavelmente – onde o cosmopolitismo não é uma identidade, e sim a condição normal de vida (...). Longe de não ter raízes, eu me considero bem enraizado numa variedade de heranças contrastantes.

(Tony Judt. In: JUDT, 2012, p. 199, 200 e 201).

O objetivo desta pesquisa de Mestrado é dissertar sobre o olhar judaico que, por suposição, permeia as obras de três fotógrafos contemporâneos: o israelense Adi Nes e as brasileiras de origem húngara Cláudia Andujar e Madalena Schwartz, que, respectivamente, produziram as séries *Histórias Bíblicas* (2003-2006), *Marcados* (1981-1983) e *Crisálidas* (1973-1976) – publicadas em 2007, 2009 e 2012. A cada uma destas séries será dedicado um capítulo de análise incluindo sempre algumas hipóteses de onde e como situar o viés judaico das respectivas produções. Outro capítulo associará a suposta visada judaica dos fotógrafos em relação a seus temas com o modo de constituição de um olhar pós-moderno. Na conclusão, procurar-se-á inter-relacionar as obras, avaliando, a partir da análise comparativa entre elas, se é possível encontrar não características essenciais, o que parece improvável, mas tendências que apontem para a judeidade das fotografias. Indicar-se-ão também perspectivas para futuros estudos sobre o tema. Esta pesquisa foi realizada entre 2010 e 2013 e orientada pela Profa. Dra. Berta Waldman, docente no Departamento de Letras Orientais, junto ao Programa de Estudos Judaicos e Árabes da USP.

Embora não exista uma definição *a priori* do que significa um olhar tipicamente judaico, parece possível aproximar-se de sua compreensão através da análise das expressões artísticas particulares, das estratégias discursivas virtualmente infinitas que cada fotógrafo utiliza na produção de suas imagens. Esse método reflete a essência da exegese judaica própria do *Talmud* (a *Torá* oral), baseada nas múltiplas interpretações da Bíblia Hebraica, um texto sagrado carente, no entanto, de Verdade absoluta.

Adi Nes (1966-), ao encenar em estúdio situações contemporâneas de miséria em Tel Aviv com atores representando personagens bíblicos (Noé, Abraão, Isaque, Jacó, Elias, José, Rute, Caim, Abel e Davi), reatualizou as histórias da Bíblia Hebraica,

como faz o *Midrash* (livro ou trecho de comentários rabínicos), e, talmudicamente, conectou significantes aparentemente díspares que sugerem muitos significados.

Cláudia Andujar (1931-) relacionou a situação indígena à história judaica, ao retratar os índios Yanomami com uma placa numerada no pescoço (para identificar qual fora vacinado), o que remete aos números tatuados na pele dos prisioneiros que ingressavam nos campos de extermínio durante a *Shoá*, o que, em contrapartida, reforça a ameaça à sobrevivência dos índios quando os brancos invadem as suas terras.

Madalena Schwartz (1921-1993) fotografou travestis e transformistas do teatro *underground* realizado pelo Dzi Croquettes, grupo que, ao transitar entre os gêneros masculino e feminino, cultivavam identidades híbridas, fragmentadas e vivenciavam uma condição de exílio compartilhada pela artista, devido aos seus deslocamentos transculturais, ao fazer o percurso migratório Budapeste-Buenos Aires-São Paulo.

Este trabalho buscou inspiração na obra *Entre passos e rastros – presença judaica na literatura brasileira contemporânea* (2003), de Berta Waldman, em que a autora, analisando textos literários de Samuel Rawet, Moacyr Scliar, Jacó Guinsburg, Clarice Lispector e outros autores, descreve as formas em que a judeidade se expressa. Essas obras realizam dois movimentos: o primeiro constitui-se do apontamento direto a um referente judaico, a “uma organização de matiz judaico, quer seja ela vinculada à tradição, à religião, à vida comunitária etc”; o segundo opera através da criação de uma referência, onde “está em jogo o movimento de um legado cultural que se inscreve *sem ser determinado*. O próprio autor desconhece as regras desse jogo; ele é o depositário de uma inscrição que o transcende e se expõe no nível da linguagem, pedindo, de certo modo, para ser lida e assim passar a existir” (WALDMAN, 2003, p. xxi).

Outra obra que indicou caminhos para a reflexão foi *Freud e a judeidade – a vocação do exílio* (2000), de Betty Bernardo Fuks, que discute a marca judaica impressa na Psicanálise desenvolvida por Sigmund Freud. A autora, citando Albert Memmi, diferencia “Judaísmo”, “judaicidade” e “judeidade”: o primeiro recobre o conjunto das tradições culturais e religiosas; o segundo designa o grupo judeu em sua totalidade demográfica, disperso em várias comunidades pelo mundo; o terceiro diz respeito ao “modo como um judeu o é, subjetiva e objetivamente” (FUKS, 2000, p. 151). Para a autora, essa visão de “judeidade”, compartilhada por autores como Jacques Derrida e Gilles Deleuze, implica “algo a ser definido e sempre construído, jamais terminado, mesmo que o Judaísmo enquanto religião não conte para o sujeito” (*idem*); ela está na forma de um devir-judeu, de um processo de reinventar-se constantemente em outro.

Decidi fazer esse estudo transdisciplinar, articulando Fotografia e Judaísmo, porque me possibilitava combinar áreas de meu interesse pessoal – Arte, Jornalismo e Cultura Judaica –, que formam minha identidade, movida pela minha curiosidade de mundo, paixão pela leitura e apreço pelo conhecimento. Na graduação de Jornalismo da USP, pude lidar com a intersecção entre Artes Visuais e Jornalismo, ao pesquisar, na Iniciação Científica (orientado pelo Prof. Dr. Atilio José Avancini), a obra do fotógrafo Henri Cartier-Bresson, e, no Trabalho de Conclusão de Curso (orientado pela Profa. Dra. Rosana de Lima Soares), a do cineasta Jean Rouch. Ao ingressar na pós-graduação, seguindo a sugestão da minha orientadora, adicionei ao estudo da Fotografia a pitada judaica, com o objetivo de conhecer a experiência judaica vivida por certos fotógrafos e transferida para suas obras. Esse tema me proporcionaria refletir sobre os contornos da minha própria judeidade, que estava meio adormecida após me formar no Colégio I.L. Peretz (escola judaica), mas faz parte da minha herança étnica e cultural.

A estrangeiridade dos fotógrafos

As fotografias de Adi Nes, Cláudia Andujar e Madalena Schwartz espelham a outridade dos autores em relação ao meio que os circundava, pois o primeiro vinha de estratos marginalizados da sociedade israelense e as duas últimas eram imigrantes na realidade brasileira. A experiência de estrangeiridade fundamenta a tradição judaica e a existência do povo judeu, com sua proverbial história de exílio e errância. Ela foi inaugurada por Abraão quando, aos 75 anos, imigrou de Ur Casdim, na Mesopotâmia, a Canaã, na Palestina, após receber a ordem de Deus conhecida como *Lech-Lcchá* (Vai-te), que consumou a Aliança estabelecida entre ambos: “Sai-te da tua terra, da tua parentela, e da casa de teu pai, para a terra que eu te mostrarei. Eu farei de ti uma grande nação; abençoar-te-ei, e engrandecerei o teu nome; e tu, sê uma bênção. Abençoarei aos que te abençoarem, e amaldiçoarei àquele que te amaldiçoar; e em ti serão benditas todas as famílias da terra” (Gênesis: 12:1-3). Segundo uma lenda talmúdica, ao deslocamento espacial, teria precedido um afastamento cultural de Abraão, que, em Ur, romperia com seu pai, Terach, escultor que tinha uma loja de representações de divindades. Abraão destruiu os ídolos do pai e tentou convencer a população da cidade, politeísta, a aceitar a existência de um único Deus. O rei Nimrod sentiu-se ameaçado, pois queria ser considerado um deus, e condenou Abraão a uma fornalha ardente, desafiando sua fé: “Se seu Deus realmente existe, Ele que o salve”. E Ele o salvou.

Segundo Betty Fuks (2000), a vivência da alteridade judaica, refletindo a ruptura existencial-geográfica de Abraão, sustenta-se no iconoclasmo e no hibridismo: na relação de um homem marginal com um Deus inalcançável (o Estrangeiro dos estrangeiros) ou com outros homens inacessíveis (estrangeiros). Segundo a “ética da diferença” de Emmanuel Lévinas, os encontros escoram-se na transcendência, pois o Mesmo encontra-se ontologicamente separado do Outro e dos outros (o termo hebraico

“*kadosh*”, que pode ser aplicado à divindade ou aos homens, significa “santo” e “separado”). Para o filósofo, o sujeito deve se relacionar com o diferente do mesmo modo como interpreta o texto sagrado do Judaísmo: deve se desapegar de si mesmo e abrir-se à exterioridade, de modo a poder aproximar, com responsabilidade e sem qualquer imposição, do rosto irrepresentável de outrem.

A experiência judaica compõe-se da lembrança do passado transmitida para a vivência do presente e para a perspectiva de futuro. Segundo Yossef Hayim Yerushalmi, “cada memória individual é estruturada através de molduras sociais, e, ainda mais, esta memória coletiva não é uma metáfora, mas uma realidade social transmitida e sustentada através dos esforços conscientes e de instituições do grupo” (*apud* MORRIS, 2011, p. xxix). Fuks escreve que o imperativo bíblico de “*Zakhor* (lembre), *Israel*” “significa fazer da memória uma aventura de historicidade criativa a partir de um conjunto de traços a serem reinscritos permanentemente, a cada geração, por todos os sujeitos, mas sempre individualmente e diferencialmente” (FUKS, 2000, p. 135).

O iconoclasmo de Histórias Bíblicas

(...) os poetas, homens de signos, dos mistérios e dos símbolos, passam a vida correndo atrás da “linha unificadora” dos termos, atrás do inefável dos vocábulos, atrás daquele ponto que converte as imagens e suas representações idiomáticas em um todo ensamblado, atrás daquele instante imutável, empós da alma própria, singular e única das coisas, tal como foram captadas no momento ideal e impoluto. Por isso é que evitam tudo

quanto os vocábulos têm de fixo e cristalizado a fim de penetrar o que há neles de vivo e animado, procurando para tanto até comunicar-lhes, por vias que só eles conhecem, a mobilidade incessante, as articulações mais recentes e as modulações de sua própria emotividade. As palavras se debatem estertorantes em suas mãos; acendem-se e apagam-se, refulgem com cintilações diamantinas, esvaziam-se e recarregam-se, despojam-se de uma alma para assumir outra nova. (...). Entretanto, entre um desfiar-se e um tornar a fiar-se, o vazio assoma ameaçador.

Tradução: Jacó Guinsburg.

(Hayim Nahman Bialik. *In*: BIALIK, 1965, p. 365).

Adotando um viés midráshico, Adi Nes conferiu a passagens narradas na Bíblia Hebraica uma perspectiva contemporânea. O artista, criando sentidos transcendentais na trama fotográfica a partir das ambivalências do Texto, produziu uma série aberta, que não possui um sentido único provido pelo Autor e demanda exegese, o que espelha a necessidade para a compreensão da *Torá*, escrita em uma linguagem elíptica e contraditória, das especulações formuladas no *Talmud*. Uma imagem mostra, por exemplo, um homem representando Abraão dirigindo um carrinho de supermercado com produtos descartáveis onde está sentado um garoto que simboliza Isaac; a partir da junção de elementos aparentemente desconexos, o autor reenquadra criativamente o episódio em que o patriarca bíblico, mandado por Deus, estava prestes a sacrificar seu

filho. A multiplicidade e a variabilidade de interpretações que se pode depreender de cada peça são tantas quanto são os espectadores que se detêm sobre ela, conforme sua subjetividade e a época e o lugar em que se encontram.

Nes sentia-se um *outsider* em Israel, por ser pobre – morava na cidade periférica de Kiryat Gat –; *sefardita* (designação dos judeus originários do Oriente Médio, norte da África e Ásia Central) – sua família era iraniana –, pois esta era uma etnia discriminada pela elite *ashkenazita* (designação dos judeus originários da Europa central e oriental); e por ser homossexual, opção sexual que contrariava os preceitos do Judaísmo tradicional que sua família praticava. Ele foi crescendo em contato com as muitas faces da religião, em seu aspecto histórico e cultural. Foi imerso, em casa e no ambiente social, no discurso sionista de exaltação nacionalista da Terra Prometida e do povo judeu-israelense, mas suas séries fotográficas (*Soldados, Meninos, Prisioneiros, Histórias Bíblicas* e *A Vila*), feitas de 1994 a 2012, buscam desmistificar essa ideologia.

O artista engajou-se numa prática iconoclasta-ateia, pois, embora trabalhe com imagens, não pretende apreender o Incognoscível, como ordena o segundo mandamento: “não farás para ti imagem de escultura, nem alguma semelhança do que há em cima nos céus, nem em baixo na terra, nem nas águas debaixo da terra” (Êxodo, 20:4). Para Carol Konikoff, essa proibição, revelada por Deus nas Tábuas da Lei, “era uma inovação, revolucionária por seu caráter, que iria elevar a fé de Moisés acima das, até então, concepções ordinárias de divindade” (*apud* JACOBY, 2007, p. 176).

Segundo Russell Jacoby, para alguns autores, essa lei afastou os judeus das artes visuais – um rabino alemão do século XIX propunha lutar contra as artes plásticas e “encontrar seus símbolos próprios apenas na esfera do espiritual” (*apud idem*, p. 177); para outros autores, como Gabrielle Sed-Rajna, ela não foi tão impactante assim, pois os

judeus não se furtaram a realizar artes visuais – embora nunca sem algum receio e preferindo a arte abstrata, segundo Franz Rosenszweig e Theodor Adorno. Jacoby afirma que a proibição iconoclasta moldou a tradição utópica judaica à qual pertenciam Gershom Scholem, Walter Benjamin, Martin Buber, Ahad Há'am, Gustav Landauer e outros autores, que, diferentemente dos projetistas, não ditavam o futuro com contornos precisos, mas ansiavam, sem visualizar, o porvir, descrito de modo vago e poético.

Segundo Jacoby, a filosofia judaica marca-se pelo silêncio pela impossibilidade de descrever Deus através da linguagem, concreta demais para chegar ao Absoluto. Para Moisés Maimônides (*Guia dos perplexos*, século XII), “não podemos descrever o Criador por qualquer outro meio exceto pelos atributos negativos”. Deus diz enigmaticamente a Moisés bíblico, “Eu sou Aquele que sou” (Êxodo, 3:13), o que, para Leo Baeck, “significa Ele para Quem nenhuma palavra ou nome é suficiente”. Gershom Scholem resume essa visão com um trocadilho: “é possível se aproximar [*ansprechbar*], mas não pronunciar [*aussprechbar*] o nome de Deus” (*apud ibidem*, p. 185, 188 e 190).

Moisés Mendelssohn afirma que, devido à luta judaica contra a linguagem, “havia poucas leis escritas e mesmo essas não eram inteiramente compreensíveis sem as instruções e a tradição oral (...). As leis não-escritas, a tradição oral, as instruções vivas de homem para homem, da boca para o coração, devem explicar, ampliar, limitar e definir mais precisamente o que (...) ficou indeterminado na escrita” (*apud ibidem*, p. 187). Segundo Jacoby, como a Torá só contém consoantes em hebraico, cabe ao leitor a responsabilidade de acrescentar as vogais ao texto para fornecer sons e significados necessários para sua transmissão oral – ou, como metaforiza Baruch Espinosa, extrair das aberturas da flauta tocadas pelos dedos a melodia. Barry Sander escreve que o leitor “precisa interpretar todos os significados possíveis, ao mesmo tempo ter certeza de que a palavra criada fará sentido no contexto da narrativa inteira” (*apud ibidem*, p. 199).

Para Heinrich Gratz, “o pagão percebe o Divino na natureza através do olho e torna-se consciente dele como algo a que se deve ver. Por outro lado, para o judeu, que considera Deus como sendo exterior à natureza e anterior a ela, o Divino se manifesta através da vontade e do ouvido” (*apud ibidem*, p. 201). Berta Waldman escreve que, para Jean-François Lyotard, “a lei mosaica operou na cultura um retraimento do visível ao legível-audível” (WALDMAN, 2003, p. 13). Segundo o poeta Edmond Jabés, “a seu povo, Deus manda escutar: ‘Escuta, Israel’. Mas escutar o quê? Escuta as palavras do teu Deus; mas Deus está ausente e suas palavras sem voz, pela distância cortada de seus sons. Escuta o silêncio, pois é nesse silêncio que Deus fala à sua criatura” (*apud idem*).

O hibridismo de Marcados e Crisálidas

Sou um judeu espanhol

Sou um grego armênio

Sou um francês crioulo

Um estrangeiro parisiense

Sou um judeu espanhol

Sou um grego armênio

Estou em todos os lugares onde os homens precisam

Falar com alguém

Eu sou um judeu árabe

Sou um negro americano

Sou um filho de nômade ou de índio

Seja qual for o meu destino

(Enrico Macias, “Juif espagnol”. In: DOUEK, 2012)

Madalena Schwartz e Cláudia Andujar passaram sua infância em Budapeste e Nagyvárad (hoje, Oradea, na Romênia), cidades da Hungria distantes 300 quilômetros uma da outra. As artistas tinham dez anos de diferença –, respectivamente nasceram em 1921 e 1931 – e saíram da Hungria em períodos que distam também dez anos (1934 e 1944). Madalena imigrou por razões de ordem pessoal: quando sua mãe morreu, decidiu morar com seu pai e a segunda esposa em Buenos Aires; já Cláudia, após sua família paterna judia ter sido deportada para campos de extermínio ou de concentração, deixou a Hungria com a mãe, protestante, como refugiada, fugindo da situação caótica de bombardeios diários de russos e ingleses no final da guerra. Ela passou dois anos em sua Neuchâtel natal, na Suíça, e partiu para Nova York a convite de um tio paterno. Até que, finalmente, as artistas imigraram para São Paulo – Cláudia, em 1955, Madalena, em 1960 –, onde se descobriram fotógrafas e tiveram o apoio do curador Pietro Maria Bardi para expor seus trabalhos no Museu de Arte de São Paulo, em 1974 (Madalena) e 1976 (Cláudia).

As artistas, durante a década de 1970 – e de 1980, no caso de Cláudia –, fotografaram grupos marginalizados, que, como elas, procuravam se entranhar na realidade social brasileira e viviam seus exílios particulares (espaciais ou existenciais).

O Outro, com quem elas estreitaram laços de afetividade, no caso de Cláudia, era constituído pelos índios Yanomami, que viviam entre Roraima e Amazonas; no caso de Madalena, pelos transformistas do Dzi Croquettes e Secos & Molhados, grupos teatral e vocal irreverentes, travestis e *performers*. As obras de ambas, além de seu valor artístico, contêm uma denúncia política implícita, ao elevarem grupos discriminados à condição de sujeitos, mas por diferentes vieses: Cláudia foca na opressão a que eles (marcados) estão sujeitos; enquanto Madalena, na libertação que eles (crisálidas) experimentam ao escolherem livremente sua opção de vida. Cláudia, participante de uma expedição que objetivava mapear o território dos índios, cuidar de sua saúde, recenseá-los e descrever seus hábitos culturais, desejava, através de suas fotos, sensibilizar as autoridades para a necessidade de demarcação de uma reserva (que acabaria criada em 1992), que protegesse os índios das ameaças de expulsão, aculturação, doença ou morte advindas da ação predatória dos brancos; já Madalena sintonizava suas imagens com temas como androginia e ambiguidade de gênero, comuns no caldo contracultural efervescente de um período de contestação social e de defesa de uma liberdade sexual plena, o que confrontava com a ditadura militar em sua fase mais repressiva.

Madalena criou uma série ousada em relação à austeridade com que praticava as tradições judaicas em seu ambiente familiar. Suas imagens, produzidas num estúdio montado em sua casa durante a ausência do marido, mostram que a identidade judaica, como a identidade de gênero de seus retratados, mostra-se provisória, instável, a ser constituída civilmente, como afirma o poeta Charles Bernstein, como “uma prática de diálogo e como uma abertura para a *performance* desdobrada do dia-a-dia” (MORRIS, 2011, p. 275). Já Cláudia buscou apagar seu passado judaico, portador de lembranças dolorosas, trocando seu nome original, Claudine Haas – adotou o sobrenome do marido

–, omitindo o lado judaico de sua identidade. Em sua série, a artista parece querer recuperar essa judeidade reprimida, mas que se manifesta, inconscientemente, nas imagens, ao relacionar, no texto que antecede às fotos, a numeração dos índios à marca tatuada nos judeus que ingressavam nos *Lager*. De acordo com a definição de Isaac Deutscher, no ensaio “Non-Jewish Jew” (1958), ela seria um “judia não-judia”, alguém que não é ligada ao Judaísmo como uma afiliação religiosa ou étnica, mas expressa sua judeidade latente (*idem*).

A identidade hifenizada de Madalena e Cláudia (húngaro-brasileira) confere-lhes um olhar híbrido. A ruptura existencial provocada pela imigração situa o sujeito diaspórico num local entrefronteiras, onde ele cria uma nova identidade, conjugando os valores pessoais e sociais que recebeu na nação de onde saiu com os valores que adquirirá na nação a que chegou; segundo Berta Waldman, “o espaço multiétnico põe em contato diálogos antagônicos (dialogia) e sujeitos cindidos, numa sociedade em constante mutação, cujas fronteiras culturais se transformam permanentemente” (WALDMAN, 2003, p. xviii). A autora escreve que a incorporação dos imigrantes ao Brasil, cuja vinda maciça data do final do século XIX, tornou ilusória a ideia de nação homogênea, formada pela mestiçagem de caracteres ibéricos, africanos e indígenas, pois ela contém “um corpo fragmentado, em que uns têm mais direitos que outros, e grupos étnicos continuam à margem sem se integrarem (é o caso dos índios, por exemplo), maquiando as desigualdades e a reprodução de posições culturais desiguais resultando da dominação entre grupos” (*idem*). A pesquisa do viés multiétnico do Brasil, focada em como os diversos grupos socioculturais se organizam, iniciou-se com o desenvolvimento da noção de etnicidade pela Antropologia na década de 1960, que substituiu a ideia essencialista de raça, e sua aplicação nos estudos literários e culturais.

Segundo Waldman, o estudo da presença judaica na arte brasileira baseia-se na premissa de que “a cena violenta da emigração transferir-se-ia também para a linguagem”, tornando-se “alegoria da dispersão da identidade, do sentido, de noções de verdade e de origem”; para a autora, “quando se pensa a conjugação do ser judeu e do ser brasileiro, vê-se que são termos que não caminham juntos. Cada um deles carrega um conjunto de referentes ligados a realidades históricas, políticas, sociais e afetivas diferentes. Mas é possível (...) escavar os entrelugares, o ponto de intersecção de identidades, línguas, culturas, tradições, que evita a polaridade de binários, forjando uma terceira posição que reconhece as duas outras, mas não flui em trilho próprio” (*ibidem*, p. xix e xx).

A inserção do (não-)olhar judaico no pensamento filosófico

o olho é o alvo

do que mira sem olhar

dentro deste olho

um outro espreita o branco

não se reproduz

não se repete

(Moacir Amâncio, “O olho”. In: AMÂNCIO, 2007, p. 27).

O olhar judaico que se supõe existir por parte de Adi Nes, Cláudia Andujar e Madalena Schwartz no modo como enformam suas fotos, segundo certas estratégias discursivas, relaciona-se à demanda de que o espectador feche os olhos e “ouça” os sentidos abstratos após meditar sobre a obra. Para mostrar como esse (não-)olhar judaico dos artistas tem, hipoteticamente, afinidades com o modo como a fotografia contemporânea se consubstancia, apresentar-se-á o percurso de como o olhar e a imagem, que envolvem concepções sociais e culturais de tempo e espaço, de posição e atuação do observador em relação ao mundo, de produção da verdade e da perspectiva, eram pensados no período que transcorre da Antiguidade à Contemporaneidade por várias tradições estético-filosóficas (grega, judaica, cristã, renascentista, moderna e pós-moderna).

Vertentes grega e judaica do olhar

Na Antiguidade, é possível encontrar ao menos duas abordagens diferentes para a compreensão do olhar: a judaica e a grega. Segundo Marilena Chauí, em “Janela da alma, espelho do mundo” (NOVAES, 1988), os gregos, em sua cultura acentuadamente plástica, conferiam à visão um sentido gnoseológico (relativo ao saber), utilizando o verbo *eidô* para exprimir o ato de ver, observar, fazer ver, instruir, instruir-se, informar, informar-se, conhecer; o vidente era aquele que discernia a forma das coisas exteriores e das coisas interiores, a essência, a *ideia*. Segundo a autora, para Platão, a *paideia* (educação dos habitantes da pólis) através do olhar “pedia que a descoberta dos enganos e das ilusões da vida corporal (porque os olhos do corpo veem apenas sombras e simulacros) ensinasse o caminho da verdadeira visão, aquela de que só é capaz o

intelecto (único que reconhece o verdadeiro ao contemplar as ideias, formas reais do real, invisíveis para o corpo)” (*idem*, p. 49). Para Aristóteles, “a aptidão da vista para o discernimento – é o que nos faz descobrir mais diferenças – a coloca como o primeiro sentido de que nos valem para o conhecimento e como o mais poderoso porque alcança as coisas celestes e terrestres, distingue movimentos, ações e figuras das coisas, e o faz com mais rapidez do que qualquer dos outros sentidos” (*ibidem*, p. 38).

Segundo Gilbert Durand (2011), ambos os filósofos, iconoclastas, desvalorizavam as imagens, considerando-as meras sombras do real, ambíguas e incertas, pois delas não se poderiam depreender proposições verdadeiras e falsas. Seu método dialético da verdade, oriundo de Sócrates, reflete-se na estrutura narrativa das lendas gregas. Segundo Erich Auerbach, na *Odisseia*, de Homero, a história é modelada com exatidão no tempo presente em um único plano discursivo, cujas partes possuem uma ligação sintática evidente, de modo a, univocamente, “representar os fenômenos acabadamente, palpáveis e visíveis”, sem deixar uma lacuna onde se possam vislumbrar profundezas inexploradas: “Claramente circunscritos, brilhante e uniformemente iluminados, homens e coisas estão estáticos ou em movimento dentro de um espaço perceptível; com não menor clareza, expressos sem reservas, bem ordenados até nos momentos de emoção, aparecem sentimentos e ideias” (AUERBACH, 2007, p. 2).

Já o enfoque judaico – que influenciará o cristão e o islâmico –, segundo Russell Jacoby (2007), não considera que o olhar conduza a uma verdade definidora. Os judeus, por terem uma cultura acentuadamente oral e marcada pelo anti-idolátrico segundo mandamento bíblico, enfatizam a audição. Diferentemente da visão, o som é mediato, pois exige interpretação e compreensão; é “dinâmico”, pois intervém sobre o “sujeito passivo”, cujos “ouvidos não podem divagar, nem se fechar como os olhos, eles não rodam, nem transladam”; e traz consigo a mudança imprevisível. Para Hans Jonas,

“[ouvir] se relaciona ao evento e não à existência, ao vir-a-ser e não ao ser” (JACOBY, 2007, p. 202). A raiz hebraica שמע (*shma*) forma palavras como *lishmoa* e *shemá*, que possuem diversas acepções: escutar, ouvir, prestar atenção, compreender, internalizar e responder (refletidamente) (SACKS, 1995, p. 79-81). O Judaísmo rechaça o *eidolon* (simulacro), a imagem “concreta”, que encerra significados pretensamente absolutos, e investe na imagem “espiritual”, poética e musical, cuja escuta permite especular a Verdade nunca apreensível. A.D. Coleman afirma que, na visão de Neil Postman, “com a ausência de representações pictóricas da divindade para servir de vigilantes externos sobre o comportamento, a imagem de Deus teria de ser construída e mantida dentro da consciência individual – internalizada, convertida para dentro da consciência, e, portanto, verdadeiramente onipresente” (COLEMAN, 2000). O tempo, de acordo com a tradição judaica, conjuga passado, presente e futuro (um não sucede ao outro, como na tradição ocidental), pois a leitura do texto bíblico pressupõe que o espectador o interprete (“ouça”) de acordo com sua geração e com as gerações futuras.

Esse método iconoclasta reflete-se nos mitos judaicos. Segundo Erich Auerbach, no Velho Testamento (a Bíblia Hebraica), os relatos dos acontecimentos expressam o momento entre o que passou e o que vai acontecer, omitindo o presente; desconexos, possuem muitas camadas de significação (multivocidade), complexidade espaço-temporal (e psicológico-existencial dos personagens) e pontos enigmáticos a serem desvendados (visando a sondar a Verdade revelada); “só é acabado formalmente aquilo que nas manifestações interessa à meta da ação; o restante fica na escuridão. Os pontos culminantes e decisivos para a ação são os únicos a serem salientados; o que há entre eles é inconsistente; tempo e espaço são indefinidos e precisam de interpretação; os pensamentos e sentimentos permanecem inexpressos: só são sugeridos pelo silêncio e por discursos fragmentários” (AUERBACH, 2007, p. 9). Segundo o autor, se as lendas

gregas buscam o encantamento sensorial (esquecer a realidade), os mitos judaicos visam ao ensinamento ético-religioso (inserir a realidade numa estrutura histórico-universal).

O sentido ontológico dado ao “escutar” pela tradição judaica corresponde ao dado ao “olhar” por Plotino em sua interpretação de Platão e em sua valorização da linguagem imaginária dos mitos, via de acesso a verdades transcendentais. Tanto o Judaísmo quanto o Neoplatonismo prescrevem que conhecer implica fechar os olhos. Segundo Chauí: “o saber verdadeiro – imersão da alma no belo e no bem primordiais – exige que nos desprendamos inteiramente de nosso corpo, que se fechem nossos olhos carnaís (dados à nossa alma enquanto prisioneira do devir e do corpo) para que possa abrir-se o olho do espírito e que a alma, abandonando sua própria forma, receba a iluminação ofuscante do verdadeiro e, imersa na pura luz do sem forma originário, perca a consciência de seu corpo, do mundo e de si mesma na fusão extática de uma visão indizível, cumprimento de todo desejo, saciedade plena” (NOVAES, 1988, p. 49). Os gregos pré-socráticos associavam a figura do poeta, do adivinho, do aedo e do oráculo à figura do cego – como o profeta Tirésias, personagem da mitologia grega –, cuja palavra religiosa desvelaria a verdade mágica (*Alétheia*).

Vertentes medievais e renascentistas do olhar

Segundo Gilbert Durand (2011), o Cristianismo medieval dividiu-se em duas tendências quanto ao olhar: a primeira, iconoclasta, proclamada pelos fundadores da Igreja, como Paulo de Tarso, captou a divisão neoplatônica entre o olhar do corpo e o olhar espiritual, em que só este permitiria cercar-se da transcendência; a segunda, iconólatra, defendida por João, o Damasceno, confundia o olhar do corpo e o olhar espiritual, defendendo que as imagens sacras concretizavam a santidade de Deus, que

poderia ser alcançada através de qualquer tipo de contemplação, mesmo a mais simples. O choque dessas ideias levaria, no século VIII e IX, à “querela dos iconoclastas” em Bizâncio, movimento de destruição, ordenada pelos imperadores, das imagens santas guardadas pelos monges. A Reforma protestante, buscando retornar o Cristianismo às origens, passou a combater as imagens “concretas” (mas não as poéticas e musicais) e destruiu estátuas e quadros – ícones que, em resposta, a Contrarreforma defenderia.

Já durante o Renascimento, marcado pela ideia de dignidade do homem, segundo Marilena Chauí, o olhar corporal será profundamente espiritualizado. De acordo com o projeto de René Descartes, na *Dióptrica* (a ciência da refração), inspirado nos escritos de Galileu Galilei, o olhar – “metáfora de uma consciência autorreflexiva e descarnada”, descreve Alfredo Bosi, em “Fenomenologia do olhar” (NOVAES, 1988) –, almeja o saber; para ele, “a experiência de ver só poderá servir à arte de ver se passar pelo crivo de uma teoria físico-matemática da luz e uma fisiologia da visão” (*idem*, p. 54). Sua filosofia funda-se na ideia de perspectiva (o termo latino *perspectio* significa uma visão para frente, em profundidade e ao redor, realizada nas alturas), em que o olho do sujeito, transcendente ao mundo dos sentidos, ocupa uma posição central na compreensão objetiva da realidade, pois vê, domina, ordena e governa, mecanicamente, todas as coisas.

Já Leonardo da Vinci, em *Tratado da pintura*, acrescenta à perspectiva um viés ontológico; olhar é, ao mesmo tempo, janela da alma e espelho do mundo, ativo e passivo, pois leva à contemplação e à compreensão da natureza; segundo Bosi, a *prima veritá*, a primeira verdade que o artista buscava captar pelo olhar, “é o fundamento de uma pintura fidelíssima às impressões visuais, capaz de transpor para o mural ou para tela cada matiz, cada sombra, cada mancha que a luz e seus obstáculos produzem nas

superfícies” (*ibidem*, p. 75). Ao utilizar a técnica da perspectiva linear, Da Vinci conferia as imagens uma ilusão de tridimensionalidade e de realidade.

Vertente moderna do olhar

Gilbert Durand afirma que a “civilização da imagem”, o fato de esta estar disseminada e ser produzida obsessivamente na iconólatra sociedade moderna foi, paradoxalmente, um “efeito perverso” do iconoclasmo técnico-científico, que se voltava contra a indemonstrabilidade das imagens, pois a aplicação física e química de alguns princípios originou o processo fotográfico. Segundo Antônio Fatorelli (SAMAIN, 2005), contribuiu para a criação da fotografia simultaneamente em vários países, além do aprimoramento da técnica, o compartilhamento de tradições e aspirações sociais e artísticas; estas, para os autores que seguem a corrente que ele denomina essencialista, remetiam à expressão de modelos cognitivos e perceptuais do olhar derivados da câmera escura, um aparelho óptico que traça as linhas perspectivas de um objeto conforme a visão de um observador fora do mundo, supostamente capaz de representar a Verdade.

Em *Sobre fotografia* (2004), escrito originalmente em 1977, Susan Sontag afirma que, com a explosão da disseminação global de imagens, as fotos exaurem e esvaziam a realidade, rotulando vagamente as coisas de “interessante”, transformando toda experiência num modo de ver registrado em uma foto: “em lugar de simplesmente registrar a realidade, as fotos tornaram-se a norma para a maneira como as coisas se mostram a nós, alterando, por conseguinte, a própria ideia de realidade e de realismo” (SONTAG, 2004, p. 104). Na visão da autora, nesse mundo-imagem, permanecemos na caverna de Platão, regozijando-se com a aparência, vista como essência, das imagens; estas, buscando catalogar burocraticamente o mundo (“anotar potencialmente tudo no

mundo, de todos os ângulos possíveis”), não levam ao conhecimento, pois se constituem como meras citações mudas de sentido: “Por meio de fotos, o mundo se torna uma série de partículas independentes, avulsas; e a história, passada e presente, se torna um conjunto de anedotas e de *faits divers*. A câmera torna a realidade atômica, manipulável e opaca. É uma visão do mundo que nega a interrelação, a continuidade, mas confere a cada momento o caráter de mistério” (*idem*, p. 33). Para a autora, a mídia busca permanentemente renovar a perspectiva das fotos através de novos choques temáticos e técnicos com o objetivo de atrair a atenção do espectador-consumidor; porém este, sufocado pelo excesso de imagens que lhe é despejado, fica anestesiado moral e emocionalmente, sem conseguir refletir e sentir a partir do conteúdo das imagens, o que despolitiza a realidade. Sontag, em *Diante da dor dos outros*, publicado em 2003 nos Estados Unidos e no Brasil, relativiza esse enfoque, apontando que não se pode generalizar que todo indivíduo veja as coisas como espetáculo, pois há pessoas que se sensibilizam com os fatos do mundo, estão longe de serem impassíveis, “não se dão ao luxo de fazer pouco-caso da realidade” (SONTAG, 2003, p. 91).

Segundo Sontag, os fotógrafos modernos achavam que estavam instaurando um modo genuinamente novo de ver: preciso, inteligente e científico; com ávida dedicação, almejavam conciliar a busca por comprovar a beleza do mundo, ideal proveniente das belas-artes, com a busca por contar a verdade como um dever moral de combate à ignorância, herança das Ciências, do Realismo Literário e do Jornalismo. O *ethos* da fotografia, segundo László Moholy-Nagy, é adestrar-nos para a “visão intensiva”; para Henry Thoreau, “não se pode dizer mais do que se vê” (*apud* SONTAG, 2004, p. 109 e 112); Henri Cartier-Bresson, que dizia buscar desvelar a ordem subjacente ao caos e recompor as descontinuidades aparentes, afirma que tirar fotos é “encontrar a estrutura do mundo – regozijar-se no puro prazer da forma” (*apud idem*, p. 109, 112 e 117). Para

Sontag, os ideais formalistas de beleza, ancorados em valores burgueses oitocentistas, refletiam o tempo histórico de otimismo a respeito da modernidade (a “era nova”).

A presunção dos fotógrafos de atuação no fazer fotográfico, intervindo no real, alia-se, paradoxalmente, a uma reverência pela Natureza, que, associada à Beleza, deveria ser contemplada sem que o sujeito intervisse nela (o fato deveria falar por si só). Assim, o olhar moderno (iconólatra e gnoseológico) pensa a fotografia especialmente como ícone e símbolo, na denominação de Charles Sanders Peirce. Segundo Philippe Dubois (1993), naquele caso, a imagem é considerada espelho do real, que o representa por semelhança (mímese), e o fotógrafo não participa do ato fotográfico, cuja gênese é automática, segundo André Bazin, em “Ontologia da imagem fotográfica” (1945); no segundo caso, a imagem é entendida como transformação do real, que o codifica através de uma convenção cultural, o que confere a cada sujeito uma visão fotográfica própria: a verdade não está mais ancorada na realidade, mas na própria mensagem.

Vertente pós-moderna (judaica?) do olhar

Durante muito tempo pensei que precisava pôr toda a atenção em cortar do presunto do tempo fatias cada vez mais finas. Os resultados são decepcionantes. Quando a fatia não é recheada de um pouco de passado e de um bocadinho de futuro, restam sobre a transparência apenas gesticulações sem sabor.

(Robert Doisneau. In: SAMAIN, 2005).

O olhar pós-moderno (iconoclasta e ontológico) francês confunde-se com o (não-)olhar judaico. Segundo Martin Jay (1993), os intelectuais esquerdistas franceses, desapontados com os resultados dos protestos sociais e libertários de maio de 1968, manifestaram um impulso antiocular nas décadas de 1970 e 1980, advindo de uma intensa fascinação com o Judaísmo – transitaram de “Mao a Moisés”, comenta jocosamente o jornal *Libération* (21/12/1984). Esse filossemitismo é menos conhecido do que o notório antissemitismo entre a intelectualidade francesa do período da Emancipação judaica ao do regime Vichy (colaboracionista com os nazistas) e depois disso. Esse interesse baseava-se nos estudos de Emmanuel Lévinas, e seu conceito de comunicação transcendental com o outro e com Deus; e nas contribuições de judeus de origem norteafricana que imigraram à França: o poeta Edmond Jabés e o psicanalista André Green, vindos do Egito, e o filósofo Jacques Derrida, vindo da Argélia.

Pode-se perceber esse impulso antiocular na obra *A câmara clara – nota sobre a fotografia* (1984), de Roland Barthes, publicada originalmente em 1980 na França. O autor descreve o *punctum* – que, em latim, significa a marca feita por um instrumento pontudo ou um lance de dados – como o elemento de uma fotografia não-inserido intencionalmente pelo *Operator* (o fotógrafo) “que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar” (BARTHES, 1984, p. 46), ferindo ou atraindo o *Spectator* (o receptor). O *punctum* contrapõe-se ao *studium*, que designa o elemento codificado que provoca o interesse e o investimento do espectador em uma imagem pelo seu aspecto cultural, histórico ou político. Barthes escreve, em consonância com o pensamento pós-moderno sobre o olhar, que “o que posso nomear não pode, na realidade, me ferir. A impotência para nomear é um bom sintoma de distúrbio (...). Às vezes acontece de eu poder conhecer melhor uma foto de que me lembro do que uma foto que vejo, como se a visão direta orientasse equivocadamente a linguagem, envolvendo-a em um esforço de

descrição que sempre deixará de atingir o ponto do efeito, o *punctum* (...). No fundo – ou no limite – para ver bem uma foto mais vale erguer a cabeça ou fechar os olhos (...). A subjetividade absoluta só é atingida em um estado, um esforço de silêncio (fechar os olhos é fazer a imagem falar no silêncio). A foto me toca se a retiro de seu blablablá costumeiro: ‘*Técnica*’, ‘*Realidade*’, ‘*Reportagem*’, ‘*Arte*’, etc.: nada dizer, fechar os olhos, deixar o detalhe remontar sozinho à consciência afetiva” (*idem*, p. 80, 83 e 85).

A fotografia tendencialmente pós-moderna é pensada mais como símbolo e índice. Segundo Philippe Dubois (1993), neste caso, ela é encarada como traço objetivo de um real, que trava com um referente singular uma relação de contiguidade física, o que confere à imagem um poder de designação e atestação da existência de uma realidade (mas não fornece, por si só, um sentido). Roland Barthes escreve: “chamo de ‘referente fotográfico’ não a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia (...). O nome da noema [essência] da Fotografia será então: ‘*Isso-foi*’” (*ibidem*, p. 114 e 115).

Segundo Dubois, os sujeitos interferem antes e depois da fração de segundo de inscrição fotográfica, fornecendo uma interpretação para a realidade: “*antes*: escolha do sujeito, do tipo de aparelho, da película, do tempo de exposição, do ângulo de visão etc. – tudo o que prepara e culmina na decisão derradeira do disparo; *depois*: todas as escolhas repetem-se quando da revelação e da tiragem, em seguida a foto entra nos circuitos de difusão, sempre codificados e culturais – imprensa, arte, moda, pornografia, ciência, justiça, família...” (DUBOIS, 1993, p. 51).

Na visão de Antônio Fatorelli, separar os momentos culturais (o papel do fotógrafo e do receptor) dos momentos naturais (a impressão luminosa) durante a

produção da imagem significa ver a fotografia segundo uma concepção essencialista, que não prevê que ela possa se situar num espaço entre esses dois instantes do processo e manifestar-se contingentemente. Ele sugere adotar a ideia de uma fotografia híbrida, que se mostra “simultaneamente natureza e cultura, reflexo e reflexão, ciência e arte, magia e técnica”, e se define em rede, “em vários estratos ou camadas sobrepostas que apresentam níveis diferenciados de complexidade”, de acordo com a posição do produtor e da obra em certo contexto cultural (SAMAIN, 2005, p. 83 e 87). Segundo Jonathan Crary, citado por Fatorelli, o híbrido implica, em relação aos padrões do Renascimento, novos processos de subjetivação (modos de existência), que podem ser associados com outros regimes sígnicos que não o icônico (leia-se aqui a valorização na fotografia do índice e do símbolo) ou simplesmente prescindidos de referente (no caso de imagens sintéticas). Esse objeto instaura um novo paradigma epistemológico, que abandona o modelo da câmera escura: desloca o sujeito do conhecimento de fora para dentro da realidade sensível e o transforma de uma entidade transparente, racionalizadora, assentado em uma estrutura estável, em um ser físico, participante, situado em um entorno precário e provisório. O observador deixa de ser isolado e com uma interioridade vazia e passa a interagir com os outros e ter uma corporeidade “maleável e flexível, permeável à multiplicidade do sensório” (*idem*, p. 91).

Segundo Marilena Chauí, esse olhar encarnado no mundo, para Maurice Merleau-Ponty, é experienciado como “espantosa reversibilidade entre nossos olhos e as coisas, a simultaneidade do ativo e do passivo, a visão fazendo-se das coisas para nós e de nós para elas” (NOVAES, 1988, p. 59).

Van Lier (ROBERTS, 2008) escreve que uma foto, contingentemente, indicia e indexa, pois assinala ou carrega informação (processo não-intencional), e aponta, seleciona, enquadra, destaca ou escurece a informação indiciária (processo intencional).

Segundo John Roberts, o índice fotográfico (o símbolo talhando conscientemente o índice) não existe como posição político-filosófica antes da Revolução Russa (1917), que, ao desvalorizar sistematicamente a aparência e incorporar o não-identitário (o heterogêneo) no seu programa de transformação social, refletiu a emergência de uma coletividade autoconsciente. Os trabalhadores e os homens anteriormente excluídos e despercebidos tornaram-se sujeitos (seja como produtores, receptores ou “atores”), que poderiam desenvolver suas habilidades e expressar sua subjetividade política. Essa ênfase no outro, que faz com que o espectador vivencie uma existência estrangeira como se fosse sua própria, é uma demanda ética conforme a tradição judaica e fundamenta as fotografias de Adi Nes, Cláudia Andujar e Madalena Schwartz, que retrataram grupos marginalizados, como os sem-tetos, índios, travestis e transformistas.

Segundo Roberts, de 1920 a 1980, a fotografia relacionava-se intimamente com o simbólico, representado pelas forças políticas e culturais, através de três modos: “(i) a conexão entre a verdade fotográfica e o poder da fotografia de arrancar algum espaço simbólico da especularidade da cultura capitalista; (ii) a conexão entre a fotografia e a dispersão democrática de contraconhecimento como parte da luta da classe trabalhadora e de outras lutas vindas de baixo; (iii) a conexão entre o acesso à forma fotográfica e o acesso a um mundo comum de habilidade artística” (ROBERTS, 2009).

Para o autor, a fotografia passou a flertar com o não-simbólico a partir da década de 1980 por fatores ligados ao neoliberalismo: a desintegração da política de classe num espaço público cada vez mais despolitizado, que fez com que a imagem não mais representasse os interesses dos dominados; e a expansão da forma mercadológica na cultura de massa, através da difusão da fotografia na experiência cotidiana como objeto de desejo, de consumo e de distração (e não de reflexão e intervenção). Essas condições levaram a imagem a ser considerada como documento em branco, “sem qualquer

‘textualidade’ incorporada, discernível, ou conexão com forças sociais e históricas externas (...). A imagem, em sua funcionalidade ou naturalidade percebida (...) aparece como ‘livre’ das demandas de conceituação, da necessidade de interpretação e julgamento” (*idem*). Essa desvinculação da fotografia do papel de retratar a verdade – “efeito perverso” da crítica ao realismo fotográfico, segundo Roberts – reforçou-se na década de 1990 com o aprimoramento das técnicas de efeitos digitais de pós-produção, que relativizaram o papel do índice, pois este pode ser criado artificialmente. As fotos “soltas” da realidade podem ser “convocadas” do arquivo de imagens para ser utilizada, por um grupo político, na montagem de uma narração que pareça autoevidente, omitindo o interesse ideológico e controlando os significados da memória histórica.

Roberts afirma que os fotógrafos desde sempre buscaram resgatar o simbolismo político de suas imagens através de estratégias que resultam na expansão do tempo da experiência estética, que permite que os espectadores interroguem e rearticulem os significados, *a priori*, indeterminados, das fotos, segundo sua percepção subjetiva de tempo; e na ênfase do necessário “atraso” das fotos em relação aos fatos (elas sempre representam o depois-do-evento, a ruína e o resto). Dentre estas estratégias, o autor cita a utilização como plataforma do livro que articula texto-imagem, que, em sua complexidade singular, restaura a narratividade e a historicidade do evento e permite ao receptor relacionar intertextualmente elementos dentro e fora da obra. Ela minimiza a importância da fotografia do “evento singular”, que representa o instante único, essencial, de maior intensidade temporal, pois esta imagem, ao ser pressuposta como inserida num *continuum* de fatos anteriores e posteriores, pode ser (mal-)utilizada em contextos que escapam ao escopo do realizador. Adi Nes, Cláudia Andujar e Madalena Schwartz adotaram o formato livro, conjugando a sequência de fotos com relatos.

Outro recurso de simbolização dos artistas é criar suas fotos, para exibição em museus, em larga dimensão (*tableau*), que “é capaz de assegurar um atraso-cognitivo na percepção ou, mais precisamente, permite o espectador da fotografia reconectar sua absorção no fotodocumento a uma rara sublimidade” (*ibidem*). As imagens ultrapassam seu limite representacional, tornando-se um objeto de pensamento fragmentado, contraditório e ambíguo, impassível de sistematização numa ordem coerente. A adoção por Adi Nes desse formato contemplativo remete à necessidade de “ouvir” sua obra para interpretá-la, já que o som requer duração para ser compreendido: segundo Lionel Kochan, “é necessário esperar pelo momento em que um som (ou uma série de sons) se complete para que a sua importância possa ser avaliada” (*apud* JACOBY, 2007, p. 203).

Segundo Roberts, os fotógrafos buscam fazer uma leitura produtiva dentro do arquivo das imagens removidas de circulação, buscando retemporalizar e reinscrever criativamente o evento cujo significado fora “adormecido”, estabilizado em seu significado de acordo com o interesse das estruturas de poder. O arquivo é formado por imagens de “evento singular”, que, por isso, na visão do autor, não devem ser descartadas do fazer fotográfico. Para Jacques Derrida, o arquivo, potencialmente um contra-arquivo, torna-se “um movimento de promessa e de futuro não menos que uma recordação do passado” (*apud* ROBERTS, 2009). Para Roberts, essa possibilidade de reenquadrar o fato baseia-se na existência de um “conteúdo não-escrito ou subscrito (messiânico) da conexão do evento a futuros passados” (*idem*). Segundo Walter Benjamin, em “Pequena história da fotografia” (1931), ao olhar uma foto, o espectador “deve encontrar o lugar imperceptível em que, na maneira de ser singular desse minuto, há muito tempo passado, o futuro se aninha ainda hoje e tão eloquente que, por meio de um olhar retrospectivo, podemos encontrá-lo” (*apud* DUBOIS, 1993, p. 46).

Essa prática fotográfica pós-fotográfica opera no arquivo a mesma atualização significativa que o *Talmud* promove no texto bíblico. Segundo Emmanuel Lévinas, a judeidade está ligada ao futuro, funda-se “*a posteriori*, retroativamente, assume hoje o que, no passado absoluto de origem, não tinha sujeito para ser recebido. A memória realiza a impossibilidade: a memória assume, posteriormente, a passividade do passado e domina-o” (*apud* FUKS, 2000, p. 134). A valorização do índice e do símbolo em uma imagem poética pode levar o espectador a “ouvir” o eco dos abismos profundos do Absoluto, do mesmo modo como pensava Vilém Flusser em relação à palavra, em especial a poética (mas estendendo a toda linguagem): “Cada palavra, cada forma gramatical é não somente um acumulador de todo o passado, mas também um gerador de todo o futuro. Cada palavra é uma obra de arte projetada para dentro da realidade da conversação a partir do indizível, em cujo aperfeiçoamento colaboraram as gerações incontáveis dos intelectos em conversação (...). Qual a catedral, qual a sinfonia, qual a obra que pode comparar-se em significado, em beleza e em sabedoria com a palavra, com qualquer palavra de qualquer língua?” (*Apud* BATLICKOVA, 2010, p. 84).

Referências bibliográficas

A Bíblia Sagrada. Rio de Janeiro: Liga Bíblica Brasileira, 1994.

“Abraão, nosso patriarca”. In: revista *Morashá*, nº 37, jun. 2002.

AUERBACH, Erich. *Mimesis – a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BARTHES, Roland. *A câmara clara – nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATLICKOVA, Eva. *A época brasileira de Vilém Flusser*. São Paulo: Annablume, 2010.

BIALIK, Hayim Nahman. “O desvelado e o encoberto na linguagem”. *In*: revista *Comentário* (publicação do Instituto Brasileiro de Cultura Judaica), 1º trim. 1965.

COLEMAN, A.D. "No pictures: some thoughts on Jews in photography". *In*: revista *The Photo Review*, vol. 23, nº 1, 2000. Link (compactado), <http://migre.me/cQnpw> (visitado em 7/1/2013, às 12h).

DEUTSCHER, Isaac. *O judeu não-judeu e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.

DOUEK, Daniel. “Próximos e distantes: um estudo sobre as percepções e atitudes da comunidade judaica paulista em relação ao Estado de Israel (2006-2010)”. Dissertação apresentada na Universidade de São Paulo (USP) em 1/8/2012. Link (compactado), <http://migre.me/cXwPD> (visitado em 24/1/2012, às 12h).

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1993.

DURAND, Gilbert. *O imaginário – ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 2011.

FUKS, Betty Bernardo. *Freud e a judeidade – a vocação do exílio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

JACOBY, Russell. *Imagem imperfeita – pensamento utópico para uma época antiutópica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

JAY, Martin. *Downcast eyes – the denigration of vision in twentieth-century French thought*. Berkeley: University of California Press, 1993.

JUDT, Tony. *O chalé da memória*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

MORRIS, Daniel. *After Weegee – essays on contemporary Jewish American photographers*. Nova York: Syracuse University Press, 2011.

NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ROBERTS, John. “Photography and its truth-event”. In: periódico *Oxford Arts Journal*, nº 31, 2008 (texto cedido pelo autor).

_____. “Photography after the photograph – event, archive, and the non-Symbolic”. In: periódico *Oxford Arts Journal*, nº 32, 2009 (texto cedido pelo autor).

SACKS, Jonathan. *Faith in the future*. Londres: Darton, Longman & Todd Ltd, 1995.

Link (compactado), <http://migre.me/d3rZd> (visitado em 24/1/2012, às 12h).

SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec e SENAC, 2005.

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

_____. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WALDMAN, Berta. *Entre passos e rastros – presença judaica na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, FAPESP e Associação Universitária de Cultura Judaica, 2003.

Adi Nes: cenas bíblicas na Tel Aviv contemporânea

O artista israelense Adi Nes (1966-) (עדי נס), em sua série fotográfica *Histórias Bíblicas* (2003-2006), representou personagens bíblicos (Noé, Abraão, Isaque, Jacó, Elias, José, Rute, Noemi, Caim, Abel e David) como homens miseráveis, vivendo na atualidade de uma Tel Aviv decaída. Suas catorze imagens podem ser consideradas pós-sionistas, pois desmontam o discurso de idealização da nação, que seria formada por heroicos “novos judeus israelenses”. Pode-se dizer que essas imagens engendram uma discussão de caráter judaico, ao atuarem como o *Midrash*, livro ou trecho de comentários rabínicos que imprime um viés contemporâneo a episódios da Bíblia Hebraica. Seu *modus operandi* assemelha-se ao do *Talmud* (a *Torá* oral), por conectar elementos retirados do texto sagrado com significados aparentemente díspares, sugerindo ao espectador múltiplas possibilidades interpretativas, pondo entre parênteses um sentido único à obra, em conformidade com a proibição bíblica de não criar ídolos.

Nes (foto de Ziv Koren, s/d, figura 1) nasceu em Kiryat Gat, cidade em desenvolvimento na periferia de Israel, no distrito sul. Ele pertence à etnia *mizrahi* (oriental) – referente a judeus provenientes de países do Oriente Médio, norte da África e Ásia Central –, pois seus pais vieram do Irã para Israel nos anos 1950. Sua família era pobre e tradicionalmente observante do Judaísmo (NES, 2007). Segundo Nes: “Não éramos extremamente religiosos, mas, nessas famílias, a religião é entrelaçada ao longo da vida diária. No sistema escolar, quando eu estava crescendo, uma boa quantidade de energia era gasta examinando as muitas faces do Judaísmo, seja nos estudos bíblicos, códigos judaicos (leis religiosas) ou mesmo história e literatura” (entrevista ao autor, 14/10/2011). Nes sempre se sentiu excluído da sociedade israelense, pelo fato de ser

pobre, *mizrahi* – etnia discriminada pela elite *ashkenazita* (formada por judeus originários da Europa central e oriental) – e homossexual, o que o influenciou a adotar a visão de “um *outsider* olhando para o centro; um pouco admirador, um pouco crítico” (DUGAN, 27/4/2008).

Nes cresceu embebido no discurso sionista: “Nasci em 1966, um ano antes da Guerra dos Seis Dias, e as crianças da minha geração foram expostas a uma onda de nacionalismo que era expressa na literatura e na cultura e que lidava com o que significava conquistar a Terra Prometida, tendo levado ao despertar de movimentos políticos nacionalistas” (entrevista ao autor, 14/10/2011). Sua mãe lhe cantava músicas idealizando os pioneiros (ESTRIN; FURST). Ele participou do movimento juvenil sionista *Hashomer Hatzair*. Embora tenha se decepcionado com a ideologia sionista, ele afirma ainda crer no sonho que a inspirou, em seu aspecto utópico (GROSS, 2012).

Sobre o modo como experienciou sua identidade sexual, Nes comenta: “desde a minha infância, eu sabia que era diferente, mas naquele instante não tinha o vocabulário para descrever como era isso. ‘Saí do armário’ gradualmente ao longo do Ensino Médio, o Exército e depois. Nunca sofri discriminação significativa – deve-se lembrar que a sociedade israelense é muito liberal e aberta neste assunto, até certo ponto devido ao ativismo progressista da Suprema Corte de Israel. Hoje, meu parceiro e eu estamos criando quatro crianças que nasceram via barriga de aluguel nos EUA” (entrevista ao autor, 14/10/2011).

Após participar do serviço militar, Nes pretendia estudar design industrial, ilustração ou cinema – seu íntimo desejo apontava para a pintura, mas queria uma profissão mais prática, já que veio de uma família com dificuldades financeiras. Porém, quando foi preencher o formulário da Academia Bezalel de Arte e Design, em

Jerusalém, confuso quanto ao curso que faria, marcou uma opção por engano: fotografia. Mesmo levando para a entrevista um portfólio de desenhos, foi aceito para ingressar na faculdade, em 1998. Segundo Nes, anos depois, ele indagou aos professores por que fora aprovado sem ter apresentado nenhum trabalho fotográfico, e a resposta foi que ele revelara, nos desenhos, um olho de artista (*idem*). Nes trabalhou um período no departamento promocional do *Keshet* – grupo de mídia que cria programas comerciais de televisão para o Canal 2 –, em Tel Aviv, até resolver se dedicar em tempo integral à fotografia.

Nes concretiza suas imagens através de várias etapas, que remetem a uma produção cinematográfica. Primeiro, define um conceito para cada fotografia e monta um roteiro com a estruturação da cena. Segundo o artista, “minha inspiração vem de tudo que me cerca, começando com imagens que vejo na mídia ou na rua ou que emergem da minha memória, sonhos, fantasias... pessoas que admiro, arte, filmes e literatura clássica e contemporânea” (*ibidem*).

Para participar das encenações, Nes seleciona pessoas comuns através de anúncios de jornal ou no *Facebook*, atores profissionais, seus conhecidos ou parentes. O critério de escolha é que a fisionomia seja adequada ao efeito que deseja prover à cena. Segundo Nes: “quando eu quero gerar “eletricidade” no *set*, uso um ator profissional (...) [que] cria energia ao redor dele” (LEVAC, 8/6/2012). O autor busca criar uma intimidade com seus sujeitos, visitando-os em casa e tentando compreendê-los.

Com a ajuda de uma equipe sob sua liderança, o artista escolhe a locação onde a cena será gravada, prepara minuciosamente o cenário e a iluminação com projetores, sem *flashes*, e instrui os atores, vestidos e maquiados do modo como deseja, sobre que tipo de gesto devem fazer em sua *performance*. Produz fotos experimentais como teste

para, depois, fazer a imagem definitiva, montando um quadro-vivo (*tableau vivant*). Segundo Stephen Petersen, “o *tableau* [*vivant*] é uma combinação de artes visuais e teatrais, consistindo de personagens trajando certo costume dispostas em poses estáticas, de modo a criar o efeito de um quadro. No século XIX, [nas sociedades francesa e inglesa] o *tableau vivant* ou *living picture*, imitação de uma conhecida obra de arte ou passagem literária, era tremendamente popular tanto como diversão privada, como entretenimento público” (*apud* ALBARRÁN DIEGO, 2012, p. 27). Ao criar o quadro-vivo, Nes retoma uma prática realizada, segundo Juan Diego Albarrán (2012), por alguns dos primeiros fotógrafos da História da Fotografia, como a inglesa (nascida na Índia) Julia Margaret Cameron (1815-1879); por artistas do Pictorialismo (1890-1920), como o italiano Guido Rey (1861-1935); Surrealismo (a partir da década de 1920), como o francês Eli Lotar (1905-1969); além de movimentos relacionados com encenações através de trabalhos performativos (a partir da década de 1960), como os norte-americanos Bruce Nauman (1941-), adepto do Fotoconceitualismo, e Cindy Sherman (1954-), do Fototableau.

Segundo Boris Kossoy (2002), em toda produção fotográfica, ocorre uma transposição de dimensões: a “primeira realidade”, o dado bruto em sua extensão e duração, transforma-se, através da fragmentação espacial e do congelamento temporal, em uma “segunda realidade”, a materialização da cena através do signo fotográfico. Nas imagens da série *Histórias Bíblicas* – publicada em *Adi Nes* (2007), edição inglês-hebraico, pela Tel Aviv Museum of Art –, a matriz está na forma de linguagem, o texto bíblico articulado com uma gama de referências simbólicas, remodeladas, visando à construção de uma imagem-síntese. Confrontando a “primeira” e a “segunda realidade”, cabe ao espectador, com seu repertório cultural, subjetividade, ideologia e imaginação,

decodificar a representação fotográfica como num trabalho arqueológico, escavando as várias camadas que compõem a imagem e desdobrando suas perspectivas.

Para Nes, suas imagens revelam os fragmentos que formam sua personalidade: “um dos caminhos de ver ou interpretar a arte é a partir da perspectiva do artista, considerando a sua identidade. Por exemplo, se você olhar para meus trabalhos através da lente de minha judeidade, encontrará temas comuns compartilhados com outros artistas judeus. Mas, se olhar para a minha arte via meu gênero ou orientação sexual, compreenderá minha arte de um modo diferente. Todos esses níveis da minha identidade existem em diferentes camadas da minha arte, e não há nenhuma delas que colora ou cubra todas as outras” (entrevista ao autor, 14/10/2011).

Mordechai Omer (NES, 2007) afirma que Nes explorou os traços deixados pelas narrativas bíblicas na memória cultural coletiva com o objetivo de construir alegorias do seu próprio estado pessoal e do estado da humanidade. Segundo o autor, ele carregou os personagens de uma tensão que os levou para além de suas características biográficas para produzir uma “aparência privada”, uma “identidade essencial”, como Roland Barthes (1984) considerou numa fotografia única de sua mãe. “Às vezes, você se afasta com o objetivo de se encontrar”, afirma Nes a Susan Chevlowe (*idem*, p. 121).

Segundo Doreet LeVitte Harten (NES, 2007), Nes adota a estética pictórica barroca do tenebrismo (vem de “*tenebra*”, treva em latim), desenvolvida no século XVII, em que se radicalizava o contraste entre claro e escuro, o que conferia um aspecto mítico a uma cena realista. Para a autora, as imagens de Nes, feitas em grandes dimensões, possuem uma aura como definia Walter Benjamin (1994) – em “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” (1936) –, por magnificar e enquadrar estados emocionais e funcionar como pinturas singulares e irreproduzíveis, criando

espetáculos, no sentido religioso de epifania. Nes inspirou-se no pintor italiano Caravaggio (1571-1610), que também retratava cenas bíblicas utilizando como modelos pessoas comuns, como em *O sacrifício de Isaac* (1606, figura 2).

Para Harten (NES, 2007), as fotos de Nes escamoteiam as tragédias sociais ou existenciais por meio do encanto, que ele obtém de dois modos: seguindo os princípios clássicos de harmonia e composição e dispondo as poses congeladas com expressões serenas, intocadas pela violência que o conteúdo da imagem sugere. A autora recorda que a função da beleza na arte, de acordo com Lacan em “Kant com Sade”, é ser a última barreira para prevenir o acesso ao horror fundamental; partindo desse pressuposto, ela menciona a figura mitológica da Medusa, que transformava em pedra quem olhasse diretamente para ela, para expor os riscos de paralisia que o espectador corre ao se deter em uma imagem que alia o horror e a beleza, representando o irrepresentável; Percy Bysshe Shelley diz no poema “On the Medusa of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery” que “ainda é menos o horror do que a graça que transforma o espírito do contemplador em pedra” (yet it is less the horror than the grace which turns the gazer’s spirit into stone). Nes, ao minimizar a realidade grotesca, possibilitou ao receptor não se deixar anestesiado pela imagem e refletir sobre o que vê.

A inserção de Adi Nes na história da fotografia judaico-israelense

Segundo Andrea Meislin Popowich (*Jewish Women’s Archive*), até 1880, as fotografias produzidas na Palestina – a denominação de Israel antes da proclamação do Estado, em 1948 – eram realizadas por turistas, peregrinos e outros cristãos em áreas de sítios históricos e bíblicos, com propósitos religiosos ou comerciais. Outra motivação, aponta Andy Grundberg (G. TUMARKIN; GRUNDBERG; N. PEREZ), remete à busca

colonialista dos europeus de impor a sua visão de mundo e autoridade sobre o Oriente para dominá-lo. Um exemplo é a imagem do francês Joseph-Philbert Girault de Prangey (1804-1892), *Jerusalém – Grande Mosquée*, de 1844 (figura 3).

A prática fotográfica judaica na região iniciou-se no *Yishuv*, período que antecede à proclamação do Estado de Israel, com a série de *Aliot*, plural de *Aliá*. Esse termo (em português, *subida*) designava a ida a Jerusalém durante as festas no período bíblico; modernamente, remete à imigração de judeus da Europa à Palestina a partir de 1882, para garantir sua sobrevivência e escapar do antissemitismo, manifestado através dos *pogroms*, ataques violentos a pessoas e estabelecimentos, e da *Shoá* (literalmente “catástrofe”, refere-se ao Holocausto). Alguns desses *olim hadashim* (*novos imigrantes*) eram motivados pelo Sionismo, movimento nacional europeu que aspirava criar um lar judaico renovado espiritualmente e livre de perseguições, uma alternativa à ideia de buscar integrar-se à sociedade europeia. Os fotógrafos registravam as paisagens da Terra de Israel e as mandavam para seus companheiros sionistas na Europa, como forma de incentivá-los a vir. Os judeus ortodoxos e os muçulmanos tradicionais nativos não produziam imagens, por considerarem que a prática desrespeitava a proibição bíblica de não construir ícones.

Esse procedimento sistematizou-se quando duas organizações sionistas responsáveis por comprar e desenvolver terras na Palestina (com recursos da burguesia judaica internacional), Keren Kayemeth Le’Israel (KKL) ou Jewish National Fund (JNF) e Keren Há-Yesod ou Palestine Foundation Fund (braço financeiro da World Zionist Organization) comissionaram fotógrafos para documentar a região de modo idealizado e romântico. Seu objetivo era fortalecer a agenda nacional visando à independência e cristalizar a identidade israelense. Esses fotógrafos registravam todo aspecto da vida na Palestina, evidenciando o progresso na transformação do país e

contribuindo para difundir a ideia do pioneiro (*halutz*) como “novo hebreu”, autêntico, herói, saudável, corajoso, ético, apaixonado pelo país, propenso ao sacrifício pela coletividade e ao trabalho braçal na terra, diferente do judeu da Diáspora, considerado decadente, fraco fisicamente, miserável e sem raízes. Focalizavam pioneiros criando assentamentos, agricultores cultivando o solo – como na imagem do galiciano Shmuel Yosef Schweig (1902-1984) (*Primeira aragem no vale de Jezreel*, 1928, figura 4) –, operários construindo estradas, imigrantes aportando no país e as forças armadas. Para sobreviver, os fotógrafos montavam estúdios e faziam retratos de indivíduos e famílias.

Um período de maior abstração e experimentação na fotografia da Palestina deu-se a partir da década de 1930, com a chegada de artistas judeus europeus fugindo assustados com o Nazismo. Vinham com um equipamento sofisticado e com o conhecimento das tendências artísticas europeias. Embora ainda expressassem um viés sionista, quando o movimento se radicalizava, eles procuravam ângulos inusitados e temas novos, como arquitetura, retrato, partes do corpo, cenas industriais e dança. Segundo Popowich (*Jewish Women's Archive*), os assuntos eram criados com um senso de orgulho da identidade recém-construída através da técnica, trazida por esses novos imigrantes, de “elevar” os personagens, focalizando a cena de baixo para cima, e colocá-los em primeiro plano (às vezes em *close*), de modo a dotar os sujeitos anteriormente destituídos com uma qualidade quase mítica de superpoder – como na imagem do suíço Helmar Lerski (1871-1956) (*Colono judeu em Israel*, 1932, figura 5) e do húngaro Zoltan Kluger (1895-1977) (*Frutos da terra*, década de 1940, figura 6). Com isso, as fotos, mais complexas, ousadas e refletindo o amadurecimento da ideia de nação, transmitiam a mensagem que o novo país estava sendo construído por homens e mulheres fortes física e espiritualmente e obstinados por permanecer ali.

Da proclamação do Estado de Israel em 14 de maio de 1948 até o início de 1970, o ideal sionista, propagado nos meios de comunicação e no sistema educacional, ainda predominava na esfera política; mas estava reconciliado com o Judaísmo e com a cultura diaspórica através da adoção de códigos emprestados da religião para constituir os símbolos nacionais, como a bandeira e o hino; da instauração de feriados baseados nas datas comemorativas da tradição e do *Shabat* como o dia do descanso; da criação de tribunais rabínicos para julgar assuntos familiares, como casamento e divórcio, e da instituição da Lei do Retorno em 1950, que concedia cidadania israelense ao judeu que decidesse morar no país. Os imigrantes, de variadas origens, eram homogeneizados através da “fusão dos exílios” (*mizug galuyot*) ou *melting pot* (panela de pressão), política oficial de absorção que visava a assimilá-los a um modelo único de judeu-israelense e a um estilo de vida ocidentalizado, apagando as diferenças grupais. Nesse período, a maior parte da fotografia israelense continuou documental, acrescida de aperfeiçoamentos artísticos. Foram registrados extensivamente os conflitos envolvendo o país, como a Guerra dos Seis Dias (1967) e a Guerra de Yom Kippur (1973).

Em 1977, a vitória eleitoral da coalizão do Likud sobre o Mapai (Partido Trabalhista) marcou o fim da hegemonia dos *ahusalim*, acrônimo inventado por Baruch Kimmerling (s/d) para designar a elite formada por *ashkenazitas*, laicos, veteranos, socialistas e nacionalistas (ou sionistas). Segundo o autor, “esse processo sucedeu através do lento fortalecimento de grupos da população que no passado estiveram à margem [como os judeus orientais, ultraortodoxos e religiosos nacionalistas, e os árabes israelenses], ou pelo surgimento de novas populações na variada sociedade de um estado de imigração [como os imigrantes da ex-URSS, os latinos, os etíopes e africanos de outros países]” (KIMMERLING, s/d). A política do *melting pot* foi substituída pela abordagem multicultural, que permitia a expressão das tradições étnico-nacionais dos

diversos grupos. Segundo Uri Ram (GUR, 2000), a ideologia sionista rompeu-se em duas tendências a partir das décadas de 1970 e 1980: o Neossionismo, que acentua a característica judaica do país, num viés messiânico e particularista, segundo a ideia de que a “Terra de Israel”, que incluiria os territórios ocupados em 1967 (Faixa de Gaza e Cisjordânia), pertence aos judeus como povo eleito e deve ser “libertada” dos árabes para ocorrer a Redenção; e o Pós-Sionismo, que enfatiza o aspecto democrático do país, num viés normalizante e universal, defendendo que o “Estado de Israel” é secular, e a religião deve se restringir ao âmbito individual.

Pode-se afirmar que, a partir da década de 1990, a arte israelense passou a refletir a desilusão e o ceticismo de uma geração, que examinava criticamente os fundamentos que legitimavam o Estado, questionava o estatuto moral das sucessivas guerras empreendidas, buscava sua própria identidade psicológica fora do modelo dos heróis e constatava que a vida reinante não coincidia com a utopia. A fotografia foi considerada um modo independente e legítimo de arte e floresceu no país. O Israel Museum e o Tel Aviv Museum, assim como várias universidades, inauguraram departamentos dedicados à fotografia; em 1978, o casal Arie Hamer e Michal Rovner criou em Tel Aviv a Camera Obscura School of Art, instituição voltada ao ensino de fotografia e filme. Os artistas, rompendo com uma criação necessariamente comprometida com a retórica nacionalista, experimentavam novas possibilidades estéticas, abordavam um maior leque de assuntos e adotavam múltiplas perspectivas. Nesse contexto, situam-se as séries fotográficas de Adi Nes, que, através da encenação de situações, escrutinam os ideais sionistas para revelar sua mistificação/ mitificação.

O viés pós-sionista da obra de Adi Nes

A experiência de Adi Nes de servir o Exército, onde foi controlador do tráfego aéreo, levou-o a produzir *Soldados* (1994-2000), que mostra militares longe de atenderem ao tipo de masculinidade do “novo hebreu”, em cenas de viés homoerótico em que estão dormindo, comendo, divertindo-se, conversando e fazendo números circenses (plantando bananeira, produzindo labaredas, equilibrando-se).

Cinco homens abraçados brincam em uma piscina; o soldado em primeiro plano ergue, com sorriso triunfante, um fuzil (*Sem título*, 1999, figura 7). A imagem foi inspirada na fotografia de Denis Cameron *Israeli soldier cools off in the Suez Canal* (1967, figura 8), capa da revista *Life* de 23 de junho de 1967, que retrata o militar Yossi Ben-Hanan emergindo da água levantando uma AK-47 e mirando o céu, como se agradecesse a uma ação divina intervindo na vitória da Guerra dos Seis Dias. Nes, de modo irônico, subverteu a cena original: substituiu o heroísmo pela banalidade, o foco no transcendente pelo foco no imanente, e enfatizou a condição humana.

Cinco soldados seguram um mastro na areia de uma praia, enquanto outro escala o objeto (*Sem título*, 1998, figura 9). A cena estabelece uma relação icônica com a fotografia de Micha Perry *A soldier raising an ink-drawn flag at Um Rashrash (Eilat)* (1949, figura 10), realizada em 10 de março de 1949, que documenta um momento histórico de colonização israelense do território; seu viés sionista está na mistificação do ato, já que a ideia de ascensão comporta tons religiosos – por exemplo, o termo *Aliá* significa “subida”, tanto em termos físicos quanto espirituais. Já a imagem de Nes não mostra a bandeira de Israel, o que torna o ato dessimbolizado, vazio. Doreet LeVitte Harten (NES, 2007) sugere, porém, que o estandarte está subentendido, pois o ato de fincar a bandeira, recorrente em muitas imagens, pertence à memória visual coletiva. Ele indica conquista e controle e pode ser visto, por exemplo, na fotografia *Raising the flag on Iwo Jima* (1945, figura 11), de Joe Rosenthal, que mostra fuzileiros navais

norte-americanos cravando o lábaro do país no monte Suribachi, em Iwo Jima, ilha japonesa.

Nes posicionou catorze soldados ao longo de uma mesa de refeição à frente de uma janela translúcida, através da qual se vislumbra uma praia (*Sem título*, 1999, figura 12). A cena remete ao afresco de Leonardo da Vinci (1452-1519) *A última ceia* (1498, figura 13), pintado para a igreja Santa Maria delle Grazie, em Milão, que mostra Jesus ceando com seus doze apóstolos, ocasião em que, segundo a Bíblia, denunciaria Judas Iscariotes como traidor. Enquanto Jesus é o foco de atenção de todos os discípulos, exceto de Mateus e Judas Tadeu, virados para Simão, o soldado central não recebe nenhuma atenção dos outros, que conversam entre si, em quatro grupos de três (acrescido de um homem apartado dos demais), o que torna a perspectiva fragmentada. Doreet LeVitte Harten sugere que o soldado despercebido está predestinado a morrer, pois, como a cena prevê, ele já está sendo erradicado da memória dos que o cercam. No início da carreira, Nes vendeu essa imagem por 1.500 dólares a um colecionador, que a leilou, obtendo o valor de 264 mil dólares, o maior já pago por uma foto israelense.

Na série *Meninos* (2000), Nes situou jovens de aparência oriental em um local semelhante às cidades em desenvolvimento, como a sua Kiryat Gat. Estas, planejadas na década de 1950 para abrigar os imigrantes judeus orientais, foram negligenciadas, passando a comportar famílias pobres, desestruturadas e vulneráveis. O artista retratou garotos desocupados, praticando algum tipo de violência ou vandalismo, como incendiar um escorregador do parque (*Sem título*, 2000, figura 14).

Segundo Tom Segev (1986), os judeus orientais que imigraram a Israel foram discriminados pela elite *ashkenazita*, pela imprensa e pela universidade. Vítimas de políticas orientalistas como as descritas por Edward Said (1997) – que refletiam a

tendência em analisar o Oriente segundo um prisma ocidental –, eram considerados primitivos, alienados, selvagens, indolentes, exóticos, incapazes intelectualmente e de má índole, servindo no máximo como trabalhadores braçais. Mesmo considerados uma ameaça ao progresso do país, a Agência Judaica estimulou-os a vir, mandando emissários aos seus países de origem, visando a povoar o novo Estado, mas sem lhes prover boas condições de chegada. Eles eram enviados às *maabarot*, campos transitórios, onde aprendiam a nova língua, recebiam nomes hebraicos, tinham sua saúde cuidada, recebiam alguma instrução e eram familiarizados com o sistema burocrático do país e com a cultura israelense-ocidental que deveriam seguir. Depois, eram alocados em *moshavim* (colônias cooperativas agrícolas), em periferias urbanas ou em cidades em desenvolvimento, que se localizavam geralmente em regiões montanhosas, ao norte, na Galileia, ou desérticas, ao sul, no Neguev, onde a prática de agricultura era mais difícil, enquanto os judeus europeus povoavam áreas férteis, na costa e no sul do país.

Nes retratou um garoto com um olhar que mistura revolta e tristeza, com um corvo pousado no ombro (*Sem título*, 2000, figura 15). A cena remete à escultura *Nimrod* (1938-39, figura 16), de Itzhak Danziger (1916-1977), que se tornou um emblema do movimento político-cultural *Os Caananitas*, atuante na década de 1940 e 1950; este, distanciado da religião judaica, buscava elementos da cultura semítica antiga para moldar a identidade nacional israelense. A peça representa o “novo hebreu” na figura do tirânico rei de Ur, que, segundo o Gênesis, por considerar-se deus, mandou Abraão, propagador do monoteísmo, a uma fogueira ardente, mas Deus o salvou. Em contraposição, Nes construiu um jovem israelense frágil e assustado, acompanhado de uma ave que simboliza maus presságios. Para Doreet LeVitte Harten (NES, 2007), a presença do corvo junto ao rapaz metaforiza o fim da autoridade da figura paterna, e a

imagem passa a refletir, além do sentimento de exclusão de um jovem *mizrahi* em uma sociedade que por muito tempo foi hostil à essa etnia, o esfacelamento da tradicional estrutura familiar oriental.

Um jovem *mizrahi* mira-se na superfície de um lago, mas não vê seu rosto espelhado (*Sem título*, 2000, figura 17), o que o diferencia do Narciso pintado por Caravaggio (*Narciso*, 1594-1596, figura 18). Na mitologia, Narciso, vaidoso ao extremo, rejeitou o amor da ninfa Eco, e, por isso, foi condenado pela deusa Nêmesis a apaixonar-se por seu próprio reflexo, que ele o fez até definhar e virar uma flor. Nes reconfigura o mito: seu Narciso não está enredado na idealização de si, mas sequer consegue formar uma imagem coerente de sua identidade com a qual possa se iludir. Preso em uma solidão absoluta, não pode nem se refugiar em si mesmo. Esse Narciso – que pode representar o próprio Nes –, talvez vitimado pelo Orientalismo, pelo olhar distorcido do outro, luta para constituir sua própria definição de si.

Nes realizou a série *Prisioneiros* (2003) para atender a um convite da revista francesa *Vogue Hommes International* para produzir fotografias de moda dos novos lançamentos da indústria do vestuário. Ele fez com que detentos numa penitenciária usassem as roupas de marca. Durante o serviço militar, o artista foi guarda de um campo de reclusão para prisioneiros políticos palestinos, o que pode ter inspirado a série, que mostra, numa conotação política, o tratamento severo dado pelos carcereiros (supostamente israelenses) aos presos (supostamente árabes). As imagens, com viés homoerótico, em tons de azul, mostram detentos solitários em suas celas (*Sem título*, 2003, figura 19), medindo forças com militares (*Sem título*, 2003, figura 20) ou sendo algemados (*Sem título*, 2003, figura 21). Ao proceder à fusão entre o sistema de moda e o penal, Nes, segundo Doreet LeVitte Harten, desconstrói o discurso da indústria de que a pessoa está optando por sua livre vontade o estilo de roupa que adotará, mostrando, ao

contrário, que ela está encarcerada ao desejo definido de antemão pelos interesses da empresa. O artista, assim, criticou sutilmente a própria contratante de seu trabalho.

Em *Histórias Bíblicas* (2003-2006), Nes representou personagens bíblicos como sem-tetos em paisagens arruinadas de Tel Aviv. Suas fotografias focalizam, por exemplo, Rute e Noemi catando restos de comida, Elias dormindo na praça, Noé nu estirado na frente de uma locadora e Esaú, Isaque e Jacó tomando sopa num refeitório comunitário. Com isso, o artista desvirtuou a retórica sionista, que utilizava os heróis bíblicos para construir sua historiografia idealizada sobre a fundação de Israel. Segundo Susan Chevlowe, “suas figuras são apresentadas como alienadas da terra que deu significado à identidade nacional moderna israelense. Tal alienação é um sintoma profundo de desilusão: ser sem-teto no lar judaico é a derradeira ironia” (NES, 2007, p. 125). Para Doreet LeVitte Harten, os retratados mostram-se resignados, entre o ceticismo e a desesperança, num estado de “catástrofe teodiceica”: “Jó, Agar, Esaú, José e Isaque são vítimas inocentes num drama que eles não geraram e não podem influenciar, e ainda a Bíblia os apresenta como exemplos destacados de crentes no poder que é a fonte de sua calamidade” (*idem*, p. 128).

Em *A Vila* (2008-2012), Nes criou uma comunidade cooperativa agrícola semelhante a um *moshav* que remete ao sonho sionista; mas, sob a superfície de uma de uma aparente harmonia entre os moradores, paira uma atmosfera desconfortável, carregada de medos, horrores e segredos. O cenário das fotos são vilas e *kibutzim* do vale de Jezreel, palco da vitória dos israelitas sobre os filisteus no período bíblico pré-exílico e da fixação dos primeiros assentamentos sionistas na década de 1920.

Nes situou um garoto de aparência oriental, com expressão carrancuda, ao lado de um cavalo entre laranjeiras, em um verdejante cenário (*Sem título*, 2008, figura 22),

imagem inspirada na pintura de Pablo Picasso (1881-1973) *Menino conduzindo um cavalo* (1906, figura 23). Segundo Nes (*Huffpost Arts & Culture*, 22/5/2012), o rapaz pode simbolizar o árabe na sociedade judaica, o judeu oriental em oposição ao *ashkenazita* ou simplesmente o “outro”, que não é parte de nenhum grupo, mas anseia pertencer. Segundo Alain Gheerbrant (1986), o cavalo simboliza o instinto: galopa, com sangue nas veias, das entranhas da terra ou dos abismos do mar até à superfície, onde é dominado. O equino remete também à peça de madeira dentro da qual os gregos se esconderam para invadir Troia. Em uma interpretação, a imagem reconfigura o episódio bíblico: o local de natureza exuberante pode remeter ao Jardim do Éden; o cavalo, à serpente; a laranjeira, à Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal; e o rapaz, a Adão, o homem primevo que comeu o fruto proibido por Deus. O personagem de Nes, em contraposição ao menino inocente da pintura de Picasso, pode se tornar um transgressor, comprometer o equilíbrio da vila-Paraíso e acarretar sua ruína.

Nes posicionou juntos dois fazendeiros de diferentes gerações (*Sem título*, 2008, figura 24), o mais velho com uma pá, à maneira do casal à frente de uma igreja de *American gothic* (1930, figura 25), pintura do norte-americano Grant Wood (1891-1942), o marido segurando um forcado. O homem da imagem de Nes que tem o olhar virado em um ponto longínquo pode talvez ser associado a um vidente cego; o fato de ele estar contra a luz pode indicar que ele tem maus presságios a revelar.

A tragédia se consome na cena seguinte, presente no imaginário coletivo israelense como um temor perene: dois oficiais do Exército visitam um casal, para, provavelmente, como é costume, anunciar-lhes a morte de seu filho em combate; no primeiro plano, uma mãe atônita olha para além deles, como se já soubesse (e esperasse) a notícia (*Sem título*, 2010, figura 26). Essa foto remete aos mensageiros de Jó, que o informaram da morte de seus dez filhos e de seu irmão, após a casa em que ceavam ruir.

No romance *A mulher foge* (2009), de David Grossman, Orah (derivação feminina de “luz”, em hebraico) foge de sua casa para a Galileia para não estar lá para receber a possível notícia fatídica referente ao seu filho Ofer, que servia o Exército. O próprio autor perdeu um filho, Uri, na guerra contra o Líbano, em 2006. A guerra perde seu sentido metafísico e vira puro sofrimento e horror.

Histórias Bíblicas (2003-2006)

Um viés estritamente judaico? Hipóteses.

O que particulariza as fotografias de *Histórias Bíblicas* é a perspectiva judaica. Esta se define não por alguma característica essencial própria, definida *a priori*, mas por uma variedade de traços indissociáveis que engendram uma conceituação que muda permanentemente; um devir, segundo Gilles Deleuze: uma “realidade processual e não simplesmente um processo de transformação de alguma coisa em outra que alcança uma realidade estática, um ser final, regido pelo princípio de identidade e sinônimo de objetividade e presença” (FUKS, 2000, p. 73).

Adi Nes problematiza o que significa o “olhar judaico”: “A questão de ‘o que é arte judaica’ é complicada e polêmica – é a arte criada por judeus, ou arte que lida com temas judaicos? A arte judaica necessariamente tem de lidar com questões religiosas? E qual é a conexão entre judeidade e consciência nacional? Alguém pode simplesmente dizer que a fotografia que tem expressões judaicas possa talvez ser identificada de algum modo ao compartilhar valores religiosos e culturais com o Judaísmo. Mas quais são esses valores, e como eles são compartilhados?” (entrevista ao autor, 14/10/2011).

De acordo com Susan Chevlowe (Nes, 2007), as imagens de Nes atualizam as histórias bíblicas ao imprimir-lhes um viés contemporâneo, assumindo um papel de *Midrash*. Segundo Eliane Ketterer e Michel Remaud (1996), esse termo vem da raiz hebraica *drsh*, que significa “procurar”, “interrogar”, “consultar”, “pesquisar”, “reclamar”, “exigir”; ele é utilizado para designar o conjunto da exegese judaica feita durante a Antiguidade ou, em sentido mais restrito, um livro ou uma pequena unidade literária com comentários rabínicos sobre a Bíblia Hebraica ou uma passagem específica do texto sagrado.

Segundo Adin Steinsaltz (1989), Moacir Amâncio (2003), José V. Montebéller e Gerson D. Cohen (GUINSBURG, 1967), muitos *midrashim* estão contidos no *Talmud* (a *Torá* oral), compilação das discussões rabínicas – de caráter filosófico, antropológico, histórico, sociológico, linguístico e literário – promovidas nas academias da Palestina e da Babilônia (cidade da Mesopotâmia, no atual Iraque). A obra incorporou influências gregas, persas, egípcias, babilônicas e romanas. A cultura talmúdica, ou pós-bíblica, foi marcada pelo deslocamento da autoridade religiosa do sacerdócio para o sábio (o intérprete do Livro), dos profetas para os rabinos; a responsabilidade pela prática ritual passou do Templo e do sacerdote para a sinagoga e o indivíduo – substituiu-se a ideia de religião-de-um-povo pela de povo-de-uma-religião. Na era dos *Zugot* (pares de sábios que chefiavam o Sinédrio, a suprema instituição espiritual com funções jurídicas), que durou de 332 a.C. a 37 a.C., os fariseus disseminaram a lei oral – rejeitada pelos saduceus, a classe sacerdotal e aristocrática apegada à letra da Escritura –, comentando a *Torá* e procurando aplicá-la a todas as circunstâncias possíveis; qualquer assunto existente no mundo poderia motivar interrogações. Na era dos *Tanaim* (professores ou repetidores), que durou até cerca do ano 200, criaram-se academias de estudo da *Torá* abertas às faixas mais amplas da população, destacando-se a de Hilel e a

de Shamaí, na Palestina, marcadas, respectivamente, pela tolerância e pela rigidez. Yehuda Há-Nassi (Judá, o Príncipe), sentindo a ameaça de dispersão da comunidade pela instabilidade política no Oriente Médio, codificou a lei oral proveniente das discussões rabínicas, resultando em uma obra denominada *Mishná* (repetição, estudo). Esta, escrita em hebraico, contém a legislação, baseada nos preceitos da *Torá*, que regulava a vida social, religiosa e ética da coletividade judaica (o trabalho no campo, as festividades, os códigos matrimoniais e penais, a pureza ritual etc.); a obra totaliza seis *sedarim* (ordens) – *Zeraim* (Sementes), *Moed* (Data), *Nashim* (Mulheres), *Nizikin* (Danos), *Kodashim* (Santidades) e *Taharot* (Purificações) –, 63 tratados e 517 capítulos. Da discussão e ampliação desta obra na era dos *Amoraim* (exegetas), que durou até cerca do ano 500, surgiu a *Guemará* (estudo, complemento), escrita em jargão aramaico-hebraico. O centro judaico da Palestina, sob duro jugo romano, decaiu, enquanto o da Babilônia, mais livre sob domínio persa, grego e parto, floresceu. Por essa razão, o *Talmud de Jerusalém* nunca pôde ser totalmente organizado, enquanto o *Talmud da Babilônia*, composto pela *Mishná* e *Guemará*, foi compilado por Rav Ashi.

Segundo o rabino Adin Steinsaltz, o *Talmud* (estudo) “é um feixe de paradoxos: sua estrutura é ordenada e lógica (...); contudo, ainda se baseia na livre associação, num ajustamento de ideias diversas que só tem paralelo no moderno romance de fluxo de consciência” (STEINSALTZ, 1989, p. 4). Moacir Amâncio afirma que, frequentemente, utiliza-se a metáfora do mar para descrever o *Talmud*, pois, em sua sequência de frases com o uso mínimo ou nenhum de pontuação e ausência de maiúsculas, “as ideias disparam livremente e para todo lado. Juntam-se a outra às vezes sem nexos aparentes, são deixadas de lado para depois serem retomadas em outros pontos. Tem-se a impressão de enorme malha, bem amarrada, porém, com as bordas à espera do estudioso disposto a prosseguir o trabalho da urdidura” (AMÂNCIO, 2003, p. 16). Steinsaltz

explica que esse modo de organizar o pensamento fundamenta-se na visão de que a *Torá*, como um reflexo da própria vida, não pode ser artificialmente seccionada, mas deve desenvolver-se naturalmente de um a outro tema.

Cerca de três quartos da matéria do *Talmud da Babilônia* (proporção maior no *Talmud de Jerusalém*) podem ser classificados como *Halachá*, o *corpus* legislativo. Para o rabino Joseph B. Soloveitchik, “o homem *haláchico* não anseia por um mundo transcendente, por níveis ‘celestiais’ de uma existência pura e primordial, pois não foi o mundo ideal – o mais profundo desejo do homem *haláchico* – criado somente com o propósito de ser realizado em nosso mundo real?” (*Apud* AMÂNCIO, 2003, p. 13). O restante do *Talmud* é composto pela *Agadá*, o conjunto de narrativas, fábulas, lendas e anedotas – desenvolvidas em uma linguagem poética e popular –, relativas à interpretação de um versículo bíblico (*midrash*), ensinamentos éticos, regras de conduta, misticismo e problemas teológicos/ religiosos. Diz-se que o pão e o vinho metaforizam a *Halachá* e a *Agadá* (GUINSBURG, 1967; STEINSALTZ, 1989; AMÂNCIO, 2003).

Pode-se dizer que Nes opera à maneira do *Talmud*: associa livremente significantes para formar uma composição que gera uma variedade de significados sempre renovados. Segundo Terry Eagleton (WALDMAN, 2003), esse procedimento segue a corrente pós-estruturalista, que separa o significante do significado e rejeita a noção de representação.

Para Henri Atlan (FUKS, 2000), o método talmúdico evita a posse de um sentido único, teológico, e engendra uma possibilidade infinita de leitura do Texto. É o que Roland Barthes (2004) chama “a morte do Autor”, que é Aquele que provê a verdade absoluta do texto, resultando na “obra aberta” de que fala Umberto Eco (2005), uma multiplicidade de visões. Essa práxis é iconoclasta, pois garante a lei anti-idolátrica do

segundo mandamento, “não farás para ti imagem de escultura, nem alguma semelhança do que há em cima nos céus, nem em baixo na terra, nem nas águas debaixo da terra” (Êxodo, 20:4); e ateu, já que se abstém de apreender e conquistar Deus. Por isso, Berta Waldman afirma que “é graças a essa interdição que o Judaísmo passa a ser a expressão de um olho que se fecha para que a palavra seja ouvida. Não se vê um texto, mas leem-se as letras, ou, o que dá no mesmo, ‘ouve-se’ a errância das letras que se combinam infinitamente diante do silêncio de Deus” (WALDMAN, 2003, p. 13).

A ambivalência, de acordo com Susan Handelman, “é o legado que Moisés deixou ao povo judeu” (*apud idem*, p. 163). Ela está ancorada, segundo Waldman, no uso do idioma hebraico, que leva ao paroxismo a polissemia inerente às linguagens em geral: “língua consonantal ramificada a partir de radicais, o seu modo de operar se faz pela formação de palavras que, como o origami, se desdobra em múltiplos sentidos paralelos do mesmo leque semântico, mas também de sentidos contrários, sem falar dos cognatos fonéticos. Por outro lado, por ser uma língua consonantal, as palavras podem ser lidas de diferentes formas, inclusive com sentidos antagônicos, ‘palavras terremoto’, como diz o poeta [Moacir Amâncio]” (*ibidem*). Ao criar sentidos transcendentais na trama fotográfica a partir das ambivalências do Texto, Nes busca atingir o limite expressivo da linguagem e, com isso, através do silêncio, “escutar” o Indizível.

Pode-se afirmar, ainda, que suas imagens possuem a concepção talmúdica de tempo contida na *Agadá*. Segundo Betty Fuks, essa visão, que difere da vigente na civilização ocidental, supõe que passado, presente e futuro coexistam, de modo que as histórias bíblicas devam ser interpretadas nos termos da própria geração e das gerações subsequentes, de acordo com as condições sociais, econômicas e políticas específicas de cada época; para a autora, “a lógica de um tempo não mensurável pelo relógio ou marcável no calendário subjaz a um processo singular de historicidade, de transmissão,

de geração em geração, de uma busca, de uma interrogação (*drash*) sobre os sentidos de um texto não grafado no deserto e fertilizado *a posteriori* pelo sopro (*ruach*) das letras mudas do idioma hebraico” (FUKS, 2000, p. 136).

O Fototableau

Adi Nes, através de um processo cromogênico tradicional (com a utilização de filmes revelados numa sala escura), criou imagens com dimensões gigantescas, que variam, de altura, entre 100 e 178 cm, e, de comprimento, entre 100 e 228 cm. Jean-François Chevrier, no ensaio “As aventuras da forma *tableau* na história da fotografia” (1989), descreve as características das obras dos fotógrafos que adotaram, a partir de 1978, esse grande formato: “Suas imagens não são meras impressões – folhas móveis, manipuláveis que são enquadradas e montadas em uma parede para a duração de uma exibição e voltam para suas caixas depois. Elas são designadas e produzidas para a parede, convocando uma experiência de confronto por parte do expectador que contrasta agudamente com os processos habituais de apropriação e projeção por meio do que imagens fotográficas são normalmente recebidas e ‘consumidas’ (...) Não é uma questão de elevar a imagem fotográfica para o lugar e a posição da pintura. Trata-se de usar a forma *tableau* para reativar um pensamento baseado em fragmentos, abertura e contradição, não na utopia de uma ordem compreensiva ou sistemática” (*In*: FOGLE, 2003, p. 116).

Para o autor, esses fotógrafos herdaram o modelo do quadro no qual se baseavam as belas-artes na cultura ocidental desde o Renascimento e os projetos modernistas; no entanto, transformaram sua concepção, pois não mais consideravam a fotografia como uma experiência de visão reveladora do mundo, mas como um meio

com o qual o espectador interage para explorar possibilidades interpretativas não-determinadas pelas intenções do autor. Os novos artistas “não podem meramente ‘tirar’ fotos; eles devem causar sua existência, concretamente, dar a elas peso e gravidade, dentro de um espaço perceptual efetivado, de um ‘objeto-pensamento’ [uma terminologia de Hannah Arendt] (...) eles devem, antes de produzi-las, planejar como elas serão, onde estarão situadas, em qual narrativa serão integradas” (*idem*, p. 120).

Para Michael Fried (2008), a palavra francesa “*tableau*”, presente no título original do texto de Chevrier, não tem equivalente em inglês, pois o termo “*picture*” (quadro), embora se aproxime do significado, não tem a conotação de ser uma construção intelectual. Ele afirma que essas fotos “gigantes”, que projetam sua qualidade de objeto (*objecthood*), valorizam os detalhes, a “presença visual” (Valeria Liebermann), e o anti-ilusionismo, pois o espectador não imerge na obra, mas se distancia dela física e psicologicamente.

Para Chevrier e Fried, a experiência estética processa-se pela relação (teatral, performativa) travada entre um sujeito, com sua corporalidade e suas visões de mundo, com objetos situados num espaço (por exemplo, de um museu ou galeria), focalizados em certas condições de iluminação e segundo o posicionamento (físico e intelectual) do espectador. O tempo do *instante* (da “presentidade”), referente ao momento da tomada da foto, amplia-se para o da *duração* (da “presença”) como define Henri Bergson, pois atua em conjunto com a temporalidade específica de cada receptor necessária para a elaboração da imagem, de acordo com sua percepção.

Essa concepção interativa de obra de arte, segundo Chevrier e Fried, vinha sendo desenvolvida desde o final da década de 1960 por artistas conceitualistas e minimalistas que, diferentemente dos adeptos do *tableau*, defendiam a utilização da fotografia não

como um quadro autônomo, mas como um componente que, combinado com outras linguagens artísticas, formava uma instalação, que diferia dos ideais do alto modernismo de totalidade, de composição fechada e de consistência interna. Fried aponta a centralidade da fotografia nos questionamentos sobre os limites da representação após 1967, quando, segundo o ensaio de Walter Benn Michaels “Photographs and fossils” (2007), passou a se discutir se a obra fotográfica devia ser abordada como uma imagem ou um objeto. Segundo Martí Peran, a arte pós-moderna, ambígua, fragmentada e desconstrutiva, baseia-se na performatividade, “seja pela desestruturação das perspectivas generalistas que se ofereciam como depositárias da verdade [Jean-François Lyotard], ou pela perda do sentido histórico que obriga a viver em uma situação de presente perpétuo [Fredric Jameson]. Ante a teatralidade da arte, já não parece tão pertinente interrogar-se sobre as possibilidades de reconhecer um mundo, mas analisar como [ele] se efetua e se constitui. Efetivamente, a performatividade própria da arte teatral substitui o ideal da representação pela apresentação, converte a obra em um lugar de acontecimentos mais que de enunciação ou, em todo caso, traz imagens mais que histórias” (*apud* ALBARRÁN DIEGO, p. 75).

Fried cita como precursores do Fototableau Jeff Wall (1946-), Jean-Marc Bustamante (1952-) e Thomas Ruff (1958-), que, através de diversas estratégias, forçaram o distanciamento do espectador. Wall, nascido em Vancouver (Canadá), utilizou, na maioria de suas obras, uma transparência de Cibacromo – impressão fotográfica a partir de um cromo, que mantém a imagem no positivo – montada numa caixa de luz, iluminada por trás por lâmpadas fluorescentes. As fotos de Wall, como as de Nes, mesclam aspectos pictóricos e cinematográficos. Em 1978, ele realizou seu primeiro *tableau*, *The destroyed room* (figura 27), que mostra tantos detalhes – que se

perdem quando a imagem é reduzida – que impossibilita uma apreensão imediata do espectador.

Jean-Marc Bustamante, nascido em Toulouse (França), realizou a série *Tableaux* (1978-1982) nos subúrbios de Barcelona e em Provença. A respeito da foto *nº 17* (1979, figura 28), exemplo do que o artista denomina “instantâneo lento”, Jean-Pierre Criqui observa que seu largo formato e sua exatidão dos dados visuais ausente de um evento que se destaque e de um contraste entre luz e sombra fazem “o olho vacilar entre a descentralidade e a identificação de pontos discretos, e as idas e vindas entre esses dois fatores pressupõem uma duração que excede enormemente qualquer mera assunção de percepção” (*apud* FRIED, 2008, p. 18). Para Ulrich Loock, essas imagens, por dificultarem o engajamento do receptor, devem ser contempladas em sua “recessividade silenciosa, desconsiderando sua significação”, pois “a estratégica icônica de Bustamante consiste em apresentar as coisas em toda sua fisicalidade, como realidades materiais (...) privadas de toda (imaginária) interação corporal com elas” (*apud* *idem*, p. 21).

Thomas Ruff produziu, a partir de 1981, retratos de amigos e conhecidos que estudavam com ele na Kunstakademie em Düsseldorf (Alemanha), quando era aprendiz dos fotógrafos Bernd e Hilla Becher; suas imagens foram produzidas em tamanho médio, mas suas dimensões foram ampliadas a partir de 1986. A respeito desses *tableaux*, Fried afirma que, “em virtude de sua frontalidade (com algumas visões em perfil e ângulos oblíquos inclusos [na série *Retratos*]), estrutura repetitiva e vazio psíquico – até mesmo os de fundos coloridos –, eles implicam um modo particular de relação com o espectador, um [modo] de enfrentamento mútuo, de fato de confrontação, que de algum modo excedeu, na verdade sutilmente negou, as convenções do retrato fotográfico tradicional frontal” (*ibidem*, p. 17 e 18). Segundo Fried, um catálogo de uma exposição de Ruff sobre as imagens dessa série afirma que o artista escolheu um modo

de representação que fosse “tão neutro quanto possível”, fotografando pessoas, como em *Retrato (Stoya)* (1986, figura 29), com expressões calmas e sérias, sem demonstrar sentimento – como “bustos de gesso” –, das quais o espectador não poderia depreender qualquer “interpretação psicológica”. Esse *modus operandi*, segundo o catálogo, estava de acordo com a assunção do artista de que a fotografia “mostra, de qualquer forma, apenas a superfície das coisas” (*apud ibidem*, p. 146).

Segundo Fried, alguns *tableaux* mostram personagens compenetrados na atividade que estão desempenhando, ignorando estar sendo observados por espectadores. Nove (dentre catorze) fotos de *Histórias Bíblicas*, de Nes, mostram personagens que, na cena, seguem essa descrição: a de Abel; Abraão e Isaac; Agar; Caim e Abel; Esaú, Isaac e Jacó; Jó e amigos; Noé; Rute e Noemi; e Samuel e Saul.

Essa característica de “absorção” e “antiteatralidade” dos retratados, aponta Fried, já aparecia nas imagens de Caravaggio antes de 1600, mas se constituiu como tradição pictórica na França. Esse movimento, que considerava que a ausência de absorção dos personagens era teatral num sentido pejorativo e constituía uma falha, foi inaugurado por Jean-Baptiste Greuze (1725-1805), com *O pai de família lendo a Bíblia para seus filhos* (1755, figura 30), e enfraquecido por volta de 1860, com as obras de Édouard Manet (1832-1883), em que era impossível dizer se os sujeitos aparentavam ou não consciência da presença do receptor. Essa concepção de obra permeou também o teatro francês do período e esteve calcada em um “paradoxo sobre o ator”, formulado por Denis Diderot, em 1773, em ensaio com esse título: o ator, em sua dramatização, não deve estar tão profundamente identificado com seu papel a ponto de se perder nele, mas deve fingir que está focado em seu afazer, como se o público não estivesse lá.

Essa tradição antiteatral buscava estabelecer uma “ficção suprema” ou “ilusão ontológica” de que o espectador não existia; para Fried, não é o caso de alguns *tableaux* (como os de Nes), cujas situações demonstram inequivocamente que não foram feitas de modo desprevenido, mas a partir de uma encenação montada para um receptor. O autor exemplifica essa diferenciação de perspectivas ao comparar a pintura de Jean-Baptiste Simeon Chardin, *O jovem desenhista* (1737, figura 31), que busca fornecer ao espectador a ilusão de uma realidade que se desenrola por si só, com o *tableau* de Jeff Wall, *Adrian Walker, artist, drawing from a specimen in a laboratory in the Dept. of Anatomy at the University of British Columbia, Vancouver* (1992, figura 32), que não esconde, pela iluminação implausível, sua própria construção. O artista, nesta peça que define como “quase documentário”, reconstituiu a própria prática do personagem, que era seu estudante, com a colaboração deste, que lhe forneceu detalhes precisos de como estava constituído o ambiente em que trabalhou como desenhista nesse laboratório de anatomia. Na visão de Fried, o personagem demonstra, sem sucumbir à teatralidade, reconhecer que faz parte de uma representação vista por alguém (*to-be-seenness*).

Em outra obra de Wall, *A view from an apartment* (2004-2005, figura 33), seu modo de produção transparece devido à iluminação forte dentro do apartamento ser incompatível com a cena crepuscular vista pela janela. Segundo Fried, o artista procurou, primeiramente, um apartamento que tivesse como vista o porto de Vancouver; quando o encontrou, alugou-o por tempo indeterminado. Em seguida, promoveu um teste de atrizes para descobrir uma mulher que se adequasse aos seus propósitos para a cena. A escolhida foi uma estudante de arte (a jovem à esquerda da foto), que aceitou ser sua colaboradora. Com o dinheiro que o artista lhe concedeu, ela mobiliou e decorou o apartamento segundo seus gostos e passou um tempo lá para se familiarizar, assim como uma amiga sua que também participaria da cena (a jovem à direita da foto). Wall

produziu a imagem em cerca de duas semanas, fotografando as mulheres separadamente e unindo as duas partes digitalmente (manipulação técnica que não é adotada por Nes).

Para Fried, essas fotos de Wall pressupõem que o fato dos personagens estarem absortos em seu afazer possibilita que o mundo, em seu aspecto relacional, se manifeste, dispondo-se à representação. Essa ideia, na visão do autor, dialoga com as proposições filosóficas desenvolvidas por Martin Heidegger em *Ser e Tempo* (1927). O filósofo alemão enfatizava o engajamento prático em uma atividade como essencial para o *Dasein* (o ser humano em seu modo de “estar”) se relacionar com o mundo. Essa imersão em algum afazer significa “continuamente pôr as coisas [que estão no modo *vorhanden*, ‘diante das mãos’] para uso no modo de ‘equipamento’ ou ‘pronto à mão’ [*zuhanden*] para propósitos particulares” (FRIED, 2008, p. 48). Segundo Fried, Heidegger intitula a totalidade de referências que determina o propósito da atividade em questão de “a mundanidade do mundo” [*die Weltlichkeit der Welt*]. Esse engajamento em uma prática pelo *Dasein* resulta, em última instância, na descoberta “da Natureza como tendo alguma direção definitiva” (*apud idem*). Fried afirma que, para o filósofo alemão, quando o “equipamento” utilizado em uma atividade quebra por algum motivo, o mundo perde seu caráter de envolvimento, e o espaço se revela como uma “multiplicidade de posições para Coisas aleatórias” (*apud ibidem*, p. 49); o *Dasein*, por sua vez, vira um mero “estar-aí”, que olha para as coisas do mundo, privadas de sua “mundanidade”, puramente da maneira como aparentam na Natureza. Para Fried, esse modo de ver as coisas como elas se apresentam baseia o funcionamento da câmera fotográfica em seu retrato do mundo. Coube a Wall (assim como Nes e outros), ao mostrar personagens absortos em suas ocupações e ao desvelar na imagem seu próprio processo de construção, superar essa teatralidade inerente da fotografia, tornando o mundo pleno de significado e provocando a reflexão do espectador.

Ainda de acordo com Fried, a discussão sobre a teatralidade presente em fotografias incidia também nas mais antigas, sobretudo relacionada com o debate sobre a consciência ou não por parte do sujeito do fato de estar sendo fotografado ou da legitimidade ética dos projetos fotográficos, como em relação aos retratos dos “*freaks*” da norte-americana Diane Arbus (1923-1971). A crítica Susan Sontag, por exemplo, afirma: “há algo nos rostos das pessoas quando desconhecem estar sendo observadas que nunca aparece quando sabem” (FRIED, 2008, p. 338). Entretanto, para o autor, essas obras antigas e o arcabouço crítico a respeito delas diferem das reflexões sobre os *phototableaux*, pois não se engajam na natureza da relação entre a imagem e o espectador.

Os *tableaux* de *Histórias Bíblicas* de Nes, por apresentarem cenas cujo significado não se completa (a ausência de título contribui nesse sentido), enfatizam o papel do espectador em buscar uma verdade transcendente, situada além da estrutura fotográfica. Os elementos inseridos pelo artista para construir cada imagem operam, à maneira da exegese talmúdica, como indícios meramente sugestivos para que o observador, a partir de sua interação física e filosófica com a obra, possa, conforme a perspectiva judaica, “ouvir” os ecos da Verdade Absoluta nunca plenamente alcançável. A utilização desse grande formato fotográfico por Nes, portanto, favorece a possível leitura judaica dessa série.

A interpretação das fotografias

O sequenciamento das imagens proposto na obra *Adi Nes* (2007) não é costurado, aparentemente, por um critério que estabeleça, no plano semântico, uma relação de contiguidade entre elas, que, por esse motivo, parecem se constituir como peças independentes de significado. A seguir, elas, designadas pelos personagens

bíblicos que representam (segundo indica a página que antecede a série), serão analisadas detidamente na ordem em que aparecem.

Noé

Adi Nes representou Noé como um sem-teto idoso, nu, deitado sobre uma manta na parte externa de uma locadora, rodeado de prateleiras de vídeos e DVDs, destacado por uma iluminação frontal (*Sem título*, 2004, figura 34). A cena enquadra o momento em que Noé, agricultor nos montes de Ararat, já tendo saído da arca com a mulher, filhos, noras e os animais – para, a mando de Deus, povoar a terra e se multiplicar sobre ela –, “bebeu do vinho, e embebedou-se; e descobriu-se no meio de sua tenda” (Gênesis, 9:21). Seu filho Cão encontrou-o nessa posição indecorosa e avisou seus irmãos Jafé e Sem, que pegaram uma capa e, com os rostos virados, cobriram-no. Cão pecou ao não evitar ver a situação embaraçosa do pai, e, por isso, foi castigado com a futura servidão de seu filho Canaã. A posição de Noé na fotografia, nota Susan Chevlowe (NES, 2007), remete ao afresco *A embriaguez de Noé* (1508-1512, figura 35), de Michelângelo (1475-1564), pintado para a Capela Sistina, no Vaticano.

O fotógrafo teria dito a Chevlowe que pretendeu recriar o pecado de Cão, ao obrigar o espectador a olhar para o sem-teto, para quem uma seta no cartaz na porta aponta. O fotógrafo supôs que o sem-teto é um ponto cego para o espectador, e o seu empenho é o de forçar a visibilidade da cena, para obrigar o espectador a refletir e a se mobilizar frente ao problema social da pobreza, para além do automatismo da operação de alugar os filmes ali armazenados. Se Noé, na história bíblica, sobrevivente de um mundo inteiramente corrompido, é heroicizado, na imagem de Nes, ele é apenas uma vítima da sociedade de consumo a quem foi dada visibilidade. Porém, ele se torna um

simulacro, como se fosse qualquer dos *blockbusters* das prateleiras. Outra interpretação da fotografia é de que Noé, metaforicamente, ainda esteja na arca, cujos compartimentos são simbolizados pelos armários, que guardam filmes, em vez de animais. Esse modo de olhar enfatiza a reificação da sociedade tecnológica, em que os outros, com quem se pode trocar alguma experiência, viram coisas palpáveis, que podem ser medidas, compreendidas, apreendidas. Assim, Noé está afogado no dilúvio de mercadorias.

Abraão e Isaque

Nes focalizou Abraão, um homem careca de barbas grisalhas, de camiseta estampada e casaco negro, conduzindo Isaque, uma criança descalça, com agasalho cinza e calça verde, desacordada, num carrinho de supermercado repleto de produtos descartáveis em sacos plásticos, recolhidos para serem vendidos ou reaproveitados (*Sem título*, 2004, figura 36). Essa cena relaciona-se à *Akedá*, à sinistra ordem de sacrifício dada por Deus a Abraão: “Toma agora o teu filho, o teu único filho, Isaque, a quem amas, e vai-te à terra de Moriá, e oferece-o ali em holocausto sobre uma das montanhas, que eu te direi” (Gênesis, 22:2). O patriarca dispunha-se a obedecer, quando foi impedido por um anjo de Deus, que afirmou que era apenas um teste para avaliar seu temor ao Senhor e mandou-o abater um carneiro e oferecer em holocausto em lugar de seu filho.

Para Susan Chevlowe (NES, 2007), o carrinho de supermercado, que contém pedaços de madeira, simboliza o altar do sacrifício. A autora observa que a composição da imagem foi inspirada na fotografia de Duane Hanson (1925-1996) *Supermarket Shopper* (1970, figura 37), em que o autor norte-americano focalizou uma mulher

empurrando igualmente um carrinho, mas lotado de produtos industrializados, numa perspectiva reversa à imagem de Nes. O fotógrafo pretendeu mostrar que, ao consumismo exagerado criticado na primeira imagem, opõe-se a carência como duas faces da mesma moeda. Os personagens de ambas as cenas não têm preocupações transcendentais como o patriarca bíblico, mas mundanas: enquanto a mulher retratada por Hanson obedece às exigências do mercado, o Abraão de Nes atende às necessidades de sobrevivência, lutando para manter a dignidade e criar em boas condições seu filho Isaque, a quem se dirige com olhar preocupado, mas afetuoso.

Rute e Noemi

Nes reservou duas cenas para retratar Rute e Noemi em situações de miséria econômica: numa, estão abaixadas, catando legumes no chão (*Sem título*, 2006, figura 38); em outra, sentadas numa espécie de galpão de terra, à frente de uma prateleira com caixotes, Noemi com os olhos fechados e o rosto virado, Rute com a visada frontal fulgurante (*Sem título*, 2006, figura 39). A primeira imagem, como evidencia Susan Chevlowe (NES, 2007), remete à pintura *Des glaneuses* (As catadoras) (1857, figura 40) de Jean-François Millet (1814-1875), em que três camponesas recolhem grãos de trigo após a colheita.

As fotografias de Nes são formadas por diversas gradações de marrom, presentes tanto no ambiente como nas roupas simples de Rute e Noemi, o que enfatiza o aspecto de degradação das personagens. No entanto, elas são salvas da completa desumanização pelo olhar ao mesmo tempo inquisidor e suplicante de Rute na segunda imagem que, à parte uma interpretação cultural, transpassa o espectador como uma flecha, o que Roland Barthes (1984) chama de *punctum*; e pela evidência da amizade entre ambas.

Segundo a Bíblia Hebraica, devido à escassez de alimento, Noemi e seu marido Elimaleque mudaram-se de Belém de Judá a Moabe, onde seus filhos, Malom e Quiliom, se casaram respectivamente com Rute e Orfa. Dez anos depois, os filhos e o marido de Noemi morreram, e ela, amargurada pelas perdas familiares, resolveu voltar a Belém, pois ouviu que a penúria ali tinha acabado; Rute, muito apegada à sogra, quis acompanhá-la e implorou: “Não me instes para que te abandone, e deixe de seguir-te; porque aonde quer que tu fores irei eu, e onde quer que pousares, ali pousarei eu; o teu povo é o meu povo, o teu Deus é o meu Deus” (Rute, 1:16). Na nova cidade, Rute pede permissão ao administrador do campo de Boaz para, durante a colheita de cevadas, pegar as espigas que sobrassem do trabalho dos segadores. Rute acabará se casando com Boaz, parente próximo do falecido esposo de Noemi, se converterá ao Judaísmo e se tornará bisavô de Davi, que, segundo a tradição, pertence à linhagem do Messias.

A história de Rute ensina a “amar o estrangeiro”, como manda o preceito bíblico, independentemente de sua ligação com qualquer transgressão – pois Rute é descendente direta de Moab, que nasceu do incesto de Lot com uma de suas filhas –, e a procurar, na diferença, a “fertilidade do outro” (KRISTEVA, 1994, p. 80). Jacó afirmou a Esaú: “Tenho visto o teu rosto, como se tivesse visto o rosto de Deus” (Gênesis, 33:10); Betty Fuks lê essa passagem em conformidade com a interpretação de Maurice Blanchot, segundo a qual o Outro é tão inacessível, separado e distante como Deus; por isso, segundo a autora, “quem encontra Outrem apenas pode se dirigir a ele pela violência mortal ou pelo dom da palavra em seu acolhimento” (FUKS, 2000, p. 83). A mesma autora observa que a ética de Emanuel Lévinas está baseada na escolha do sujeito pela segunda possibilidade: “nas histórias de Abraão e de Rute, há uma recusa da exigência de totalidade. Os atos de errância, exílio, nomadismo, emigração, regresso e solidão, de acordo com Lévinas em *Ética e o infinito*, designam uma abertura radical e

primeira ao Outro, ontologicamente anterior a qualquer identidade” (*idem*, p. 81). As fotografias de Nes, através de sua errância de significados, expressam a necessidade ética de incluir socialmente os marginalizados.

Chevlowe (NES, 2007) observa que Nes desconstruiu o ideário sionista presente em imagens do pré-Estado que mostravam mulheres não em situação de deterioração social, mas cultivando a terra, trabalhando junto com os homens, a serviço da nação. Ela exemplifica com a fotografia do ucraniano Yaacov Ben-Dov (1882-1968) de uma estudante da Academia Bezalel de Arte e Design vestida como Rute em roupas de estilo beduíno, num campo, segurando uma folha de trigo (*Sem título*, 1919, figura 41).

Como última interpretação, a primeira imagem de Rute e Noemi poderia metaforizar o processo fotográfico de Nes. Em entrevista a Jess T. Dugan (27/4/2008), ele se distancia da noção tipicamente fotojornalística de agir como um “caçador”, que deve captar, no “momento decisivo”, “a essência de uma situação que estivesse no processo de se desenrolar” (CARTIER-BRESSON, 1952), e se vê como um “catador”, que deve montar a cena a partir de imagens instantâneas que ele recolhe (fragmentos de memória de suas experiências, de suas impressões, de seu conhecimento de arte).

O fotojornalista Alex Levac (1944-) segue o modelo do “caçador”, ao retratar os pequenos momentos do cotidiano de cidades israelenses, como Tel Aviv (*Sem título*, 1988, figura 42), Jerusalém (*Sem título*, 2011, figura 43), Hebron e Beer Sheva. Levac pontua a Nes o que, em sua visão – típica da crença fotográfica moderna –, os distingue: “em seu trabalho você cria o momento de um modo que é surpreendentemente preciso e maravilhosamente estético. Eu nunca sei exatamente o que eu quero até eu discerni-lo em uma sequencia sem fim, contínua. Portanto, forma, composição e iluminação são menos relevantes” (LEVAC, 8/6/2012).

Para o crítico Douglas Fogle, há uma distinção entre a prática fotográfica moderna e a contemporânea: “de um lado, temos a mediação estética da separação entre sujeito e objeto em uma elaboração da canalização do artista do ‘momento-decisivo’ da fotografia. De outro lado, nós temos um ‘evento’ fotográfico híbrido, colaborativo, encenado por um artista na expectativa de criar um tipo de momento inteiramente diferente, um que talvez assinalou a emergência de um tipo de mundo artístico muito diferente que estava começando a tomar forma naquele tempo [a partir da década de 1960]” (FOGLE, 2003, p. 10).

Contrariamente a essa posição, Nes não vê diferenças fundamentais entre as práxis, pois ambos manipulam ficcionalmente a realidade: pré-criam uma cena (seja como ele, por uma reflexão conceitual lenta, ou como Levac, por uma ação instintiva rápida) em que se chocam um conteúdo expressivo e uma composição formal inovadora; para Nes, “o ‘momento decisivo’ não tem nenhum significado. Eu posso fabricá-lo, pintá-lo, duplicá-lo e imaginá-lo. (...) Na medida em que a imagem afeta a realidade, que diferença faz? [o seu método em relação ao de Levac]” (LEVAC, 8/6/2012).

O fotojornalista norte-americano Eugene Smith (1918-1978) concorda: “A maioria das reportagens fotográficas requer uma certa quantidade de planejamento, de adaptação e de *direção de cena* para obter uma coerência gráfica e editorial. Aqui o fotojornalista pode conseguir acentuar seu aspecto mais criativo. Quando ele o faz para obter uma melhor tradução do espírito de atualidade, então é completamente ético” (apud ALBARRÁN DIEGO, 2012, p. 69).

Duas fotografias recriam situações da história de Jó, encenadas pelo tio de Nes. Na primeira delas (*Sem título*, 2004, figura 44), o personagem está sentado no banco de uma praça, aturdido, com as mãos abaixadas em resignação, enclausurado em si mesmo, alheio aos três homens próximos, dois dos quais conversam, enquanto o outro observa, com a mão quase encostada na camisa branca de Jó, mas com o rosto virado, como se não pudesse compreender ou encarar a dor do outro, o que torna a cena inquietante. Os três personagens representam os amigos de Jó, Elifaz, Bildade e Zofar, que, segundo a Bíblia Hebraica, tentaram consolá-lo das tragédias que lhe ocorreram – devido a uma “estranha” aposta entre Satanás e Deus para testar a lealdade do homem “íntegro, reto e temente a Deus” que se “desviava do mal” (Jó, 1:1) –, mas as palavras soaram-lhe vazias, pois se encontrava numa angústia intolerável e intransferível.

Na segunda imagem (*Sem título*, 2004, figura 45), Jó é captado frontalmente, como se fosse um *close* dele da cena anterior, com expressão sofrida, cenho franzido, olhos quase fechados e boca semiaberta, como se suplicasse por socorro ou ofegasse em busca de ar; está envolto num negror, rasgado por uma claridade baça no canto direito da imagem. Essa luz esmaecida pode indicar um fiapo de esperança ou uma busca incerta, transcendental, em relação ao motivo de ter sido vítima de tantos infortúnios.

Davi e Jônatas

Na fotografia seguinte (*Sem título*, 2004, figura 46), um rapaz simbolizando Jônatas – moreno, de cabelos longos, com a camiseta branca rota e apoiado a uma muleta – está recostado no ombro esquerdo de um jovem de cabelos claros, barba e bigode ralos e camiseta preta, retratando Davi. Este o envolve com a mão esquerda, enquanto a direita está estendida, o que faz lembrar o fato do personagem, segundo a

Bíblia Hebraica, tocar harpa. Eles situam-se sob um túnel com as paredes pichadas, tornadas visíveis graças à claridade da abertura que se vislumbra ao fundo. Essa cena de viés homoerótico, observa Doreet LeVitte Harten (NES, 2007), inspirou-se, em relação à posição dos modelos, na pintura *A morte de Jacinto* (1801, figura 47), de Jean Broc (1771-1850), que retratou Jacinto desfalecido – foi atingido por um disco, segundo a mitologia grega –, amparado com ternura pelo amante, Apolo.

Instaurada a ambivalência, o fotógrafo rompeu com a narrativa sionista baseada no mito da masculinidade heroica, prototipificada tanto por Davi quanto por Jônatas, considerados grande guerreiros bíblicos, que venceram batalhas contra os filisteus. O episódio, narrado em I Samuel (17), em que Davi matou Golias, por exemplo, foi utilizado como propaganda da vitória de Israel na Guerra dos Seis Dias.

A imagem de Nes comporta também uma leitura judaica, ao enfatizar uma perspectiva marginal na história de Davi, relacionada não à sua personalidade valente e viril, mas a um possível conflito inerente à sua sexualidade, que é uma interpretação que pode ser depreendida a partir do texto da Bíblia Hebraica. Esta diz: “E sucedeu que, acabando ele [Davi] de falar com Saul, a alma de Jônatas se ligou com a alma de Davi; e Jônatas o amou, como à sua *própria* alma (...). E Jônatas e Davi fizeram aliança; porque Jônatas o amava como à sua própria alma. E Jônatas se despojou da capa que trazia sobre si, e a deu a Davi, como também as suas vestes, até a sua espada, e o seu arco, e o seu cinto” (I Samuel, 18:1,3-4). Jônatas, filho de Saul, confidenciou a Davi que seu pai, por ciúmes, tencionava matá-lo e sugeriu que se escondesse. Eles acertaram voltar a se encontrar dali a três dias junto à pedra de Ezel, depois de Jônatas observar a reação do pai ao notar a ausência de Davi, seu pajem de armas. O rei ficou irado e atirou uma lança em direção ao filho. Este, encolerizado e magoado, foi até Ezel com um

servo, atirou três flechas para longe e bradou, para que Davi ouvisse, a pergunta combinada: “Não está *porventura* a flecha mais para lá de ti?” (*Idem*, 20:37).

A fotografia de Nes talvez remeta ao momento em que Davi saiu de seu esconderijo, sabendo que não poderia voltar a Jerusalém, e despediu-se de Jônatas: “E, indo-se o moço [o servo], levantou-se Davi do lado do sul, e lançou-se sobre o seu rosto [de Jônatas] em terra, e inclinou-se três vezes; e beijaram-se um ao outro, e choraram juntos, mas Davi chorou muito mais. E disse Jônatas a Davi: Vai-te em paz; o que nós temos jurado ambos em nome do Senhor, dizendo: O Senhor seja entre mim e ti, e entre minha descendência e a tua descendência, seja perpetuamente” (*ibidem*, 20:41-42). A muleta em que se apoia Jônatas na imagem pode simbolizar o fato de Saul possivelmente tê-lo machucado, mas, na realidade atual que acumula casos de homofobia, pode talvez remeter a alguma agressão que o personagem tenha sofrido devido à intolerância de alguém.

Samuel e Saul

Saul, retratado por Nes como um rapaz de cabelos compridos e negros, de barba, desamparado, está recostado em Samuel, traçado como um senhor de longas barbas brancas, como a pedir proteção, de modo semelhante à cena anterior; ambos estão envolvidos por um negror (*Sem título*, 2006, figura 48).

Segundo a Bíblia Hebraica, Samuel foi o último juiz de Israel. A mando de Deus, ungiu Saul, da tribo de Benjamin, para ser rei; mas Saul desrespeitou as ordens divinas ao oferecer-Lhe um sacrifício quando fora proibido e ao não destruir todos os amalequitas (poupou o rei Agague); com isso, foi rejeitado por Deus. Samuel informou-

lhe que seu reino não subsistiria, mas, diante dos pedidos de perdão de Saul, teve dó (I Samuel, 15:35).

A fotografia de Nes mostra Saul em sua fragilidade – numa perspectiva que relativiza sua vileza que, subentende-se, fez Davi e Jônatas sofrerem –, e Samuel com sua compaixão, mas com olhar desconfiado, como se observado por Deus. A relação entre os dois de protetor-protégido remete a um pai confortando o filho.

Elias

Elias, na visão de Nes, aparece como um idoso de barba branca, dormindo sobre uma tralha no banco de um gramado irregular, cercado por corvos (*Sem título*, 2005, figura 49). Como observado por Susan Chevlowe (NES, 2007), essa imagem associa-se com a fotografia de Werner Bischof (1916-1954) *Hungria* (1950, figura 50), em que ele, para a agência *Magnum Photos*, retratou a condição miserável de um refugiado em Budapeste no pós-guerra; e com a pintura de Guercino (Giovanni Francesco Barbieri, 1591-1666) *Elias no deserto alimentado por corvos* (1620, figura 51), que narra o episódio em que o profeta, após prever ao rei Acabe, em Gileade, uma seca, seguiu a ordem de Deus e foi para o ribeiro de Querite, diante do rio Jordão, onde foi alimentado por corvos, que “lhe traziam pão e carne pela manhã; como também pão e carne à noite; e bebia do ribeiro” (I Reis, 17:6).

Segundo interpretação de Chevlowe, Elias, precursor da era messiânica, foi mostrado como um sem-teto como se estivesse vestindo uma de suas máscaras, pois ele costumava aparecer como um trabalhador pobre ou um não judeu. Aprofundando essa análise: ao colocar Elias, benfeitor dos humildes e símbolo da esperança, numa situação social desfavorável, Nes, numa clara conotação política, deslocou a condição que

possibilita a chegada do mundo vindouro – que coincide com a descida do profeta ao plano terreno – do fim do pecado dos homens para a solução universal do problema da pobreza. Caso nada seja feito, os corvos da imagem estarão à espreita, não para socorrer o homem, como descrito no episódio bíblico, mas para, como se vencessem Elias num embate oracular sobre o destino dos homens, disseminar a desesperança e anunciar maus presságios. Essa função agourenta da ave está presente, por exemplo, na mitologia grega, quando Atena tingiu de negro as penas brancas de um corvo portador de notícias ruins, e no poema *O corvo* (1845), de Edgar Allan Poe, em que um homem, amargurado pela morte da amada, suplicou uma resposta otimista a um corvo que pousou em sua janela, mas ouviu o contrário:

(...)

"Profeta", disse eu, "profeta – ou demônio ou ave preta!

Pelo Deus ante quem ambos somos fracos e mortais.

Dize a esta alma entristecida se no Éden de outra vida

Verá essa hoje perdida entre hostes celestiais,

Essa cujo nome sabem as hostes celestiais!"

Disse o corvo, "Nunca mais".

(...)

Tradução: Fernando Pessoa.

(Edgar Allan Poe, "O corvo". In: PESSOA, 1976, p. 633).

José

Um menino de camisa listrada colorida, com olhar ao mesmo tempo bondoso e assustado, iluminado frontalmente, é o personagem José, na imaginação de Nes (*Sem título*, 2004, figura 52). Seu vestuário remete à túnica dada por seu pai Jacó, que o estimava mais do que seus outros filhos. No plano de fundo, vislumbram-se duas casas na penumbra, em uma vizinhança que parece humilde, e um céu azul ensolarado, que simboliza algum tipo de esperança para a situação difícil vivida pelo garoto.

Gênesis relata que, aos dezessete anos, José, ao encontrar os onze irmãos – que o odiavam por ciúmes e por seus sonhos – no vale de Dotã, foi colocado numa cova e vendido por vinte moedas de prata aos mercadores midianitas (ou ismaelitas), que o levaram ao Egito, onde foi comprado por Potifar, oficial do faraó, capitão da guarda. Em seguida, os irmãos mataram um cabrito e tingiram a túnica de José de sangue, para simular que uma fera o havia matado e despedaçado. Jacó acreditou e lamentou muito.

A imagem de Nes enfatiza o desencanto e a solidão de José frente à grande adversidade imposta pelos irmãos. Pode aludir também à infância pobre de Adi Nes em Kiryat Gat, à rivalidade que muitos irmãos nutrem entre si e que pode provocar graves conflitos ou ao processo de amadurecimento de um jovem à chegada da vida adulta.

Esaú, Isaque e Jacó

A imagem seguinte, uma das mais complexas e sofisticadas da série, apresenta Esaú, Isaque e Jacó, nessa ordem, sentados ao redor de uma mesa numa “cozinha de sopa”, um tipo de refeitório comunitário israelense que provê refeição a mendigos, sem-

tetos, imigrantes, idosos e pessoas carentes (*Sem título*, 2006, figura 53). Nes matizou o estabelecimento em tons de marrom, como nas fotografias de Rute e Noemi, e caracterizou Isaque como um senhor moreno de espessa barba branca, que tem à frente um prato possivelmente de sopa e ao lado seus filhos, Esaú e Jacó – o primeiro, seu preferido, segundo o relato bíblico, mais próximo do pai. Jacó, jovem com cabelos negros e barba rala, estica o braço para entregar uma tigela a Esaú, rapaz barbudo, de cabelo arruivado, que estende os braços e distancia as mãos para receber o objeto.

O primeiro episódio bíblico que vem à mente é a transação comercial realizada entre os gêmeos: Esaú, chegando um dia do campo, onde gostava de caçar, estava com fome e, por isso, vendeu seu direito de primogenitura a Jacó em troca de comida: “E Jacó deu pão a Esaú e o guisado de lentilhas; e ele comeu, e bebeu, e levantou-se, e saiu. Assim desprezou Esaú a sua primogenitura” (Gênesis, 25:34).

Mas, além do viés judaico, a imagem comporta uma camada semântica de perspectiva cristã. Susan Chevlowe (NES, 2007) observa que Esaú tem as feições de Jesus, Jacó, de Judas, e que a fotografia lembra a disposição dos personagens e a iluminação claro-escuro das pinturas *Jantar em Emmaus* (1601, figura 54), de Caravaggio (1571-1610), e *A última ceia* (1498), de Leonardo da Vinci. Caravaggio retratou o momento do Novo Testamento, no Evangelho segundo Lucas, em que Jesus, no dia da ressurreição, apareceu a dois discípulos no caminho para Emmaus e, mesmo não sendo reconhecido, foi convidado a comer; durante a refeição, revelou-se e desapareceu; já da Vinci pintou a cena em que Jesus revela a existência de um traidor entre os doze discípulos. Na interpretação de Chevlowe, ao misturar os dois discursos, Nes questionou os comentários bíblicos que associam altas qualidades morais a Jacó, por supostamente se esforçar em assegurar sua herança e em cumprir a aliança que Deus fez com Abraão, e mau-caratismo a Esaú, por este supostamente ter desprezado seu

direito de primogenitura. Ao contrário dessa interpretação recorrente da cultura judaica, o fotógrafo ressaltou a duplicidade dos atos de Jacó e a inocência de Esaú ao ser enganado pelo irmão. Para a autora, “Nes vê até mesmo a ‘cozinha de sopa’, onde todo mundo está desejando, como permeado por uma atmosfera de engano e manipulação” (NES, 2007, p. 117). Como se o mero ato solidário de doação de alimento a pessoas, como ocorre na pintura de Caravaggio, não estivesse imune à corrupção humana, como sugere a imagem de da Vinci.

Como última interpretação, a fotografia de Nes, com janelas gradeadas, uma porta fechada ao fundo e o tom amarronzado, dá a impressão de um claustro. É como se as “cozinhas de sopa” pudessem se tornar uma prisão de dependência se os indivíduos beneficiados, por exemplo, se acomodarem à assistência ou não receberem do Estado condições necessárias para prover seu sustento autonomamente. Mas Nes, ao mesmo tempo, pareceu não minimizar a importância desses estabelecimentos em fornecer uma solução emergencial à sobrevivência do indivíduo. Essa percepção ambígua é sugerida pelo halo de sol que adentra uma das janelas do refeitório e que, ao mesmo tempo em que projeta sombras escuras dos personagens na parede, como um alerta do possível perigo de acomodação, incide neles como uma salvação provisória da situação-limite de miséria em que se encontram, como muitas pessoas na atualidade em todo o mundo.

Agar

Em tons de bege e marrom, Nes realizou o perfil de uma mulher sentada em um degrau de um local deteriorado, com paredes descascadas, atuando no papel da personagem bíblica Agar (*Sem título*, 2005, figura 55). Para compor a expressão e o gesto feminino, nota Susan Chevlowe (NES, 2007), inspirou-se na fotografia que

retrata, em preto-e-branco, a condição miserável de Florence Owens Thompson, *Migrant mother* (1936, figura 56), produzida por Dorothea Lange (1895-1965) durante uma viagem à Califórnia, de 1935 a 1939, bancada pelo governo federal através da Farm Security Administration. As mulheres protagonistas, até semelhantes fisicamente, vestem uma roupa esfarrapada e demonstram aflição, com o olhar oblíquo voltado para um horizonte (futuro?) remoto indefinido, com o braço direito verticalizado, segurando o queixo ou tapando a boca. Thompson está cercada de seus três filhos; Agar, sozinha. Para Chevlowe, Agar, na sua relação intertextual com a imagem de Lange, simboliza a maternidade angustiada.

Mas quem é essa personagem? A Bíblia Hebraica narra que Abraão (ainda Abrão), como sua mulher Sara (na época, Sarai) não lhe dava filhos, seguiu a sugestão da esposa e, aos oitenta e seis anos, engravidou sua serva egípcia Agar. Sara sentiu-se menosprezada e expulsou Agar de Canaã. A serva, quando estava no deserto, a caminho de Sur, junto a uma fonte de água, deparou-se com o anjo do Senhor, que lhe disse: “Torna-te para tua senhora, e humilha-te debaixo de suas mãos. (...) Multiplicarei sobremaneira a tua descendência, que não será contada, por numerosa que será” (Gênesis, 16:9-10). Assim, Agar deu à luz Ismael, que, segundo a tradição islâmica, ascendente do profeta Maomé, originaria a nação árabe. Agar voltaria a servir Abraão, mas ela e o filho foram novamente expulsos; no deserto de Berseba, receberam a visita de Deus, que, ao ouvir o choro do garoto, mostrou um poço de água e incentivou-os; com isso, Ismael cresceu no deserto de Parã e casou-se com uma mulher no Egito.

Segundo Chevlowe, os sionistas metaforizavam a derrota das forças árabes contra os judeus, na Guerra de Independência, com o episódio de expulsão de Agar e Ismael. Nes, na contracorrente, destacou uma personagem marginal e marginalizada na tradição judaica, mas importante na islâmica, em situação de pobreza, de feições

orientais, mas sem exprimir o estereótipo orientalista ou a idealização nacional da condição feminina típica do viés sionista: “Ela não é nem a beleza exótica, passiva, nem a pioneira trabalhadora que nutre a terra” (NES, 2007, p. 19).

De acordo com Baruch Kimmerling (s/d), antes de 1948, os árabes foram vítimas da economia protecionista de colonos judeus, baseada na noção de *Avodá Ivrit* (trabalho hebraico), segundo a qual os operários árabes deveriam ser substituídos na agricultura pelos imigrantes judeus, que, embora mais caros – seriam bancados com recursos da Jewish National Fund – e menos capacitados para as tarefas físicas, compartilhavam a consciência sionista. Segundo Don Handelman (s/d), a minoria árabe de Israel que não fugiu ou foi expulsa do país após a Guerra da Independência de 1948 foi desprivilegiada pelo caráter judaico do Estado (definido pela Declaração de Independência e pela Lei do Retorno): sua cidadania, embora formalmente assegurada (com direito a voto e a organização política, por exemplo), não era plena. A categoria de *le’om* (nacionalidade) foi criada pelos órgãos oficiais para distinguir judeus e árabes em bases essencialistas. Essa desigualdade refletiu-se na estrutura institucional, na alocação de recursos, na política territorial e na definição das prioridades nacionais.

Nes, ao posicionar Agar junto a personagens relevantes à história judaica, parece defender a necessidade de incluir os árabes na coletividade israelense, através da coexistência igualitária com os judeus, seja se for através de um Estado binacional ou de dois Estados separados. O artista, dignificando a personagem – seu olhar enviesado evita que pareça suplicante –, convidou os espectadores a refletir sobre os rótulos de “judeu” e “árabe” impostos como diferenciação social e a preocupar-se com a privação do outro qualquer que seja sua religião ou etnia, do mesmo modo como fez Deus ao aparecer pela primeira vez a Agar, segundo ela constatou: “Tu és Deus que me vê; porque disse: Não olhei eu também para Aquele que me vê?” (Gênesis, 16:13).

Caim e Abel

A série *Histórias Bíblicas* termina com duas fotografias que se referem ao episódio do homicídio de Abel por Caim (Gênesis, 4:8): uma delas mostra, num ambiente escuro e degradado, uma cena de luta se desenrolando entre dois homens, em que um, de regata e short, com o joelho direito imobilizando o adversário, ameaça dar um golpe no outro, que se protege com o braço esquerdo tatuado (*Sem título*, 2003, figura 57). Susan Chevlowe (NES, 2007) associa-a com as pinturas de Ticiano (1488/1490-1576) (1543-44, figura 58), e de Peter Paul Rubens (1577-1640) (1608, figura 59).

Como consequência dessa luta, a segunda imagem apresenta um jovem de bermuda, deitado, encolhido sobre um solo de concreto e inundado por uma poderosa luz de holofote, que contrasta com a sombra que envolve os tons de azul da claridade da rua e o vermelho da poça ao fundo, onde um muro estampa um pôster da atriz francesa Audrey Tautou sorrindo (*Sem título*, 2003, figura 60).

Segundo a Bíblia Hebraica, Caim ficou revoltado, porque a oferta de Abel dedicada a Deus – a gordura de suas ovelhas – recebeu mais atenção que a sua – frutos da terra –; por isso, matou o irmão, foi condenado por Deus a ser “fugitivo e vagabundo” (Gênesis, 4:12), mas recebeu uma marca para não ser ferido por ninguém.

Nes teria dito a Chevlowe que pretendeu expressar a ideia de que “a vítima e o perpetrador da violência representam, ambos, a miséria, que é transmitida à presente condição humana” (NES, 2007, p. 121). O fotógrafo, ao dar essa visada atual ao episódio bíblico, inspirou-se nas brigas entre gangues comuns em grandes cidades – tema, por exemplo, do filme *Amor, sublime amor* (1961), de Robert Wise – e ironizou-

as, ao colocar atrás de Abel, na segunda imagem, a foto de uma celebridade rindo como se debochasse. Realizou, ao mesmo tempo, um contraste entre o glamour da indústria de cinema e a crueza da realidade das ruas e um estreitamento de ambas as esferas, pois deu ares de espetáculo teatral ao homem estendido – que, como o descrito por Chico Buarque em *Construção* (1917), “se acabou no chão feito um pacote flácido/ agonizou no meio do passeio público”. Desse modo, é como se a cena trágica já nascesse preparada, talvez, para uma futura veiculação midiática impactante.

Referências bibliográficas

A Bíblia Sagrada. Rio de Janeiro: Liga Bíblica Brasileira, 1994.

ALBARRÁN DIEGO, Juan. *Del fotoconceptualismo al fototableau – fotografía, performance y escenificación em España (1970-2000)*. Espanha: Ediciones Universidad de Salamanca, 2012.

AMÂNCIO, Moacir. *O Talmud – excertos*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

BARTHES, Roland. *A câmara clara – nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CARTIER-BRESSON, Henri. “O momento decisivo” (1952). In: revista *Bloch Comunicação* (publicação da Bloch Editora), Rio de Janeiro, nº 6, s/d, p. 19-26.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

DUGAN, Jess T. “An interview with Adi Nes”. In: revista *Big Red & Shiny*, 27/4/2008. Link (compactado), <http://migre.me/5gVOT> (visitado em 15/2/2012, às 12h).

DUPAS, Gilberto; VIGEVANI, Tullo (org.). *Israel-Palestina – a construção da paz vista de uma perspectiva global*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ESTRIN, James; FURST, David. “Underpinnings of Greek tragedy in Israel”. In: blog *Lens – photography, video and visual journalism* do jornal *The New York Times*, 17/7/2012. Link (compactado), <http://migre.me/b5Qs4> (visitado em 7/10/2012, às 12h).

EVEN-ZOHAR, Itamar. “O surgimento de uma cultura hebraica nativa na Palestina (1882-1948)”. In: *Cadernos de Língua e Literatura Hebraica* (publicação do Departamento de Letras Orientais da USP), nº1. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 1998.

FOGLE, Douglas. *The last picture show – artists using photography, 1960-1982*. Minneapolis: Walker Art Center, 2003.

FRIED, Michael. *Why photography matters as art as never before*. New Haven e Londres: Yale University Press, 2008.

FUKS, Betty Bernardo. *Freud e a judeidade – a vocação do exílio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

GOODMAN TUMARKIN, Susan; GRUNDBERG, Andy; N. PEREZ, Nissan. *Dateline Israel – new photography and video art*. New Haven e Londres: Yale University Press, 2007.

GROSS, Vardit. “Eagle eye”. In: site *Yediot Ahronot*, 27/4/2012. Link (compactado), <http://migre.me/bfvXM> (visitado em 10/10/2012, às 12h).

GROSSMAN, David. *A mulher foge*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GUINSBURG, Jacó (org.). *Histórias do Povo da Bíblia – Relatos do Talmud e do Midrasch*. São Paulo: Perspectiva, 1967.

GUR, Ilan – Ze’ev (org.). *Conflicting philosophies of education in Israel/Palestine*. Holanda: Kluwer Academic Publishers, 2000.

HANDELMAN, Don. “Contradições entre cidadania e nacionalidade – suas consequências para a etnicidade e desigualdade em Israel”. São Paulo: Centro de Estudos Judaicos (FFLCH/USP), s/d.

JOSEPH, Anne. “Adi Nes's uneasy images of a changing Israel”. In: site *The Jewish Chronicle Online*, 7/10/2012. Link (compactado), <http://migre.me/ba6ws> (visitado em 10/10/2012, às 12h).

KETTERER, Eliane; REMAUD, Michel. *O midrax*. São Paulo: Paulus, 1996.

KIMMERLING, Baruch. “O fim da hegemonia *ashkenazita* – causas e consequências”. São Paulo: Centro de Estudos Judaicos (FFLCH/USP), s/d.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEVAC, Alex. “At the still point of a turning world”. In: site *Herald Tribune/ Haaretz Magazine*, 8/6/2012. Link (compactado), <http://migre.me/bbd5M> (visitado em 7/10/2012, às 12h).

MARDER, Rachel. “Beneath the surface”. In: site *The Jerusalem Post*, 20/5/2012. Link (compactado), <http://migre.me/ba74s> (visitado em 10/10/2012, às 12h).

MASSARA, Kathleen. “Israeli Artist Adi Nes's 'The Village' Series At Jack Shainman Gallery”. In: site *Huffpost Arts & Culture – the internet newspaper: news blogs video community*, 22/5/2012. Link (compactado), <http://migre.me/ba2dD> (visitado em 7/10/2012, às 12h).

MEISLIN POPOWICH, Andrea. “Photography in Palestine and Israel: 1900-present day”. In: site *Jewish Women’s Archive*. Link (compactado), <http://migre.me/aLkLF> (visitado em 7/10/2012, às 12h).

NES, Adi. *Adi Nes*. Tel Aviv: Tel Aviv Museum of Art, 2007.

PESSOA, Fernando. *Fernando Pessoa – obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

ROZENCHAN, Nancy. *Literatura Hebraica – vertentes do século XX*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

SAID, Edward. *Orientalismo – o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SEGEV, Tom. *1949 – the first israelis*. Nova York: The Free Press; e Londres: Collier Macmillan Publishers, 1986.

STEINSALTZ, Adin. *O Talmud essencial*. Rio de Janeiro: Koogan, 1989.

WALDMAN, Berta. *Entre passos e rastros – presença judaica na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, FAPESP e Associação Universitária de Cultura Judaica, 2003.

_____. *Linhas de força – escritos sobre literatura hebraica*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

Site

PÁGINA OFICIAL DE ADI NES, www.adines.com (visitado em 16/10/2012, às 12h).

Figura 1

Figura 2

Figura 3

Figura 4

Figura 5

Figura 6

Figura 7 – 90x90 cm; 140x140 cm

Figura 8

Figura 9 – 90x90 cm; 140x140 cm

Figura 10

Figura 11

Figura 12 – 90x148cm; 185x235 cm

Figura 13

Figura 14 – 100x125 cm; 185x235 cm

Figura 15 – 100x100 cm; 140x140 cm

Figura 16

Figura 17 – 100x100 cm; 140x140 cm

Figura 18

Figura 19 – 60x60 cm

Figura 20 – 60x82 cm; 90x123 cm

Figura 21 – 123x90 cm; 172x125 cm

Figura 22 – 100x125 cm; 175x223 cm

Figura 23

Figura 24 – 125x100 cm; 178x140 cm

Figura 25

Figura 26

Figura 27 – 150x234 cm

Figura 28 – 103x130 cm

Figura 29 – 40,5x30,5 cm

Figura 30

Figura 31

Figura 32 – 119x164 cm

Figura 33 – 167x244 cm

Figura 34 – 100x127 cm; 175x223 cm

Figura 35

Figura 36 – 100x100 cm; 140x140 cm

Figura 37

Figura 38 – 100x127 cm; 140x178 cm

Figura 39 – 100x127 cm; 140x178 cm

Figura 40

Figura 41

Figura 42

Figura 43

Figura 44 – 100x127 cm; 175x223 cm

Figura 45 – 100x100 cm; 140x140 cm

Figura 46 – 100x127 cm; 140x178 cm

Figura 47

Figura 48 – 127x100 cm; 178x140 cm

Figura 49 – 100x127 cm; 175x223 cm

Figura 50

Figura 51

Figura 52 – 100x100 cm; 140x140 cm

Figura 53 – 100x130 cm; 175x228 cm

Figura 54

Figura 55 – 100x100 cm; 140x140 cm

Figura 56

Figura 57 – 100x136 cm; 140x190 cm

Figura 58

Figura 59

Figura 60 – 100x100 cm; 140x140 cm

Que desgraça caiu sobre esse povo virgem da floresta que assim os dilacera e dizima? Essa desgraça tem um nome conhecido, um nome de enfermidade contagiosa, mortal: é civilização! Cláudia nos põe diante de mais um testemunho objetivo, inobjetével, de como a civilização se expande virulenta. Os Yanomami vivem – e disto morrem – uma instância mais desse processo feroz de desfazimento e refazimento do humano. Em sua expansão inexorável, os homens perdem a inocência, a alegria e a singularidade que guardaram ao longo de milênios de existência igualitária para, desfeitos, transitar da tribalidade à civilização. Para quê? Para nada!

(Darcy Ribeiro, 1978. In: ANDUJAR, 2005, p. 224).

Nós, nós queremos que a floresta permaneça como é, sempre. Queremos viver nela com boa saúde e que continuem a viver nela os espíritos xapĩripẽ [auxiliares dos xamãs], a caça e os peixes. Cultivamos apenas as plantas que nos alimentam, não queremos fábricas, nem buracos na terra, nem rios sujos. Queremos que a floresta permaneça silenciosa, que o céu continue claro, que a escuridão da noite caia realmente e que se possam ver as estrelas.

(Davi Kopenawa, 1998. In: NOVAES, 1999, p. 20 e 21).

Cláudia Andujar (1931-), fotógrafa húngaro-brasileira, publicou, em 2009, *Marcados*, obra composta por oitenta e dois retratos dos índios Yanomami, em preto e branco, realizados, entre 1981 e 1983, com uma sensibilidade ética e estética apurada. Essa série – apenas uma parte da vasta e complexa produção da autora – relacionou a situação indígena à história judaica: no pescoço de cada índio foi colocada uma placa com um número, para identificar qual fora vacinado e protegê-lo de doenças trazidas pelos brancos. Essa marca remete aos números grafados na carne dos prisioneiros que ingressavam nos campos de extermínio durante a *Shoá* – que vitimou o pai e alguns parentes de Cláudia. Essa aproximação redimensiona e reforça a ameaça constante de expulsão, aculturação, doença ou morte sofrida pelos Yanomami desde o início do século XX, quando tiveram seus primeiros contatos com estrangeiros.

Acompanhada dos médicos Rubens Brando e Francisco Pascalichio, Cláudia (figura 1), em 1978, começou um trabalho de saúde junto aos índios entre Roraima e Amazonas, sob patrocínio do grupo dinamarquês IWGIA (Internacional Workgroup for Indigenous Affairs) e do Ministério do Exterior da Noruega. O objetivo era recensear os Yanomami, vaciná-los, descrever sua situação de saúde, compreender sua organização, hábitos culturais, mapear a região e coletar dados para a futura demarcação de seu território. Cláudia redigiu um extenso relatório e, entre 1981 e 1983, fotografou os índios nas aldeias Ericó, Boas Novas, Ajarani, Papi U, Aracá, Mucajai e Surucucus. A série *Marcados* foi apresentada pela primeira vez na 27ª Bienal de São Paulo, realizada de 7 de outubro a 17 de dezembro de 2006, e, após sua publicação em 2009, foi exposta no Centro de Cultura Judaica de 15 de março a 12 de junho de 2011, recebendo indicação ao Prêmio Governador do Estado para a Cultura 2011 (ANDUJAR, 2009).

Segundo a CCPY (www.proyanomami.org.br), os índios tiveram seus primeiros contatos com os brancos entre 1910 e 1940, com homens da fronteira extrativista local,

militares da Comissão de Limites, funcionários do Serviço de Proteção ao Índio (SPI) e viajantes estrangeiros. O contato tornou-se permanente entre 1940 e 1960, quando postos do SPI e missões católicas e evangélicas estabeleceram-se na região. Intensificou-se entre 1970 e 1980, com o Plano de Integração Nacional dos governos militares para desenvolver e colonizar o território de Roraima, o que incluiu a abertura de um trecho da estrada Perimetral Norte (1973-1976) e a realização de programas de colonização pública (1978-79), que facilitou, na década seguinte, a maciça invasão de garimpeiros em busca de ouro, diamante, cassiterita, e a abertura de centenas de pistas clandestinas sob complacência do Estado. Esse fato desestruturou comunidades e provocou mais de mil mortes de índios, devido aos conflitos com os brancos, ao envenenamento dos igarapés, à desnutrição e à epidemia de doenças contra as quais, por receber uma assistência sanitária incipiente, não tinham imunidade, como sarampo, gripe, coqueluche e malária. Cláudia Andujar acompanhou essa tragédia *in loco*, sensibilizou-se com a situação humanitária dos índios e decidiu lutar por eles.

Ela conheceu os Yanomami através de fotorreportagens produzidas na região da Amazônia para a histórica edição 67, de outubro de 1971, da revista *Realidade* (1966-1976). Segundo Lúcio Flávio Pinto (2011), que participou desse número especial, Victor Civita proclamou, na “Carta ao editor”, que se tratou da “mais longa, custosa e apaixonante reportagem” já realizada pela editora *Abril* – a revista teve 328 páginas (137 de anúncios) e uma tiragem de mais de 250 mil exemplares rapidamente esgotada. O material foi produzido, durante nove meses, por uma equipe de 40 pessoas comandadas por Raimundo Rodrigues Pereira; entre elas estavam, além de Cláudia, os fotógrafos George Love (que realizou imagens aéreas), Maureen Bisilliat, Amâncio Chiodi, Darcy Trigo e Jean Solari. Segundo Pinto, “para cobrir toda Amazônia, os repórteres viajaram de barco, carro e avião durante 1.232 horas, cobrindo 148 mil

quilômetros de selva e rio, visitando 135 cidades. Concluíram, pela voz do editor, que a Amazônia era mesmo ‘a última grande fronteira terrestre a ser civilizada’, mas que o progresso trazido por sua ocupação devia seguir ‘em harmonia com a natureza’” (PINTO, 15/11/2011). Cláudia conta que usufruía ampla liberdade de atuação, mas foi orientada a “evitar ir a aldeias indígenas, pois [os editores] não queriam que eu fotografasse índios maltratados, por causa da ameaça do regime militar. Mas não havia ainda esses conflitos nas áreas yanomami. Expliquei à revista que eu tinha esse interesse em ir e lhes dei uma razão: um padre [salesiano] morreu perto do rio Negro [em Maturacá, no Amazonas] sem ninguém saber por quê. Perguntei se eles [os editores] tinham algum interesse que eu fosse até lá falar com o pessoal. Eles disseram que sim, então fui e tirei um monte de fotos dos Yanomami. Quando, na volta, eles as viram, acharam os Yanomami tão bonitos, que decidiram publicar na revista” [uma delas, de uma índia, estampou a capa] (entrevista ao autor, 21/6/2013).

A fotógrafa conta que, quando viu os índios pela primeira vez, “o que me chamou a atenção foi a curiosidade deles. Eles me viram, obviamente eu era diferente deles. Eu usava roupa. Não sabiam bem o que eu era. As mulheres, por exemplo, me viram e me apalpam para saber se eu era homem ou mulher. Faziam de uma maneira que demonstrava uma inocência total, uma grande curiosidade, mas eu não fui agredida. O que mais admirei neles foi a gentileza com a qual me aceitaram. Não senti que estavam com medo de mim, mas também tentei demonstrar que era uma amiga, que eles podiam confiar em mim, e eu confiava neles” (*idem*). Ela afirma que os fotografava “apenas quando percebia um consenso da parte deles” (ANDUJAR, 2005, p. 118); no início, “não entendiam o que a gente estava fazendo, mas tentamos explicar que estávamos querendo protegê-los das doenças, e eles aceitavam. Nos lugares mais isolados, em que nunca tinham visto uma fotografia ou uma máquina fotográfica, não

entendiam que eu estava fotografando, não fazia sentido para eles. Perguntavam, ‘ei, o que está fazendo?’, ficavam rindo. Quando chegavam a ver as fotos, não se reconheciam. Pegavam a foto, viravam de um lado a outro e jogavam fora. Levou tempo [para compreenderem]” (entrevista ao autor, 21/6/2013).

Cláudia ganhou duas bolsas da Fundação John Simon Guggenheim, de Nova York, de duração de um ano cada, para ficar entre os Yanomami. Permaneceu na terra dos índios entre 1972 e 1976, e, com isso, pôde conhecer melhor sua cultura e mitologia: “não existe um chefe que manda. Uma comunidade é criada de famílias que convivem juntas numa mesma casa sem paredes; quando se deitam à noite, é o momento de reflexão da comunidade, quando, em conjunto, se decide o que vai se fazer no dia seguinte, quais são as necessidades etc. Eles têm uma vida espiritual forte, ligada à criação do mundo. Praticam o xamanismo. Quando alguém fica doente, a cura é chamar um dos espíritos que tem o poder de curar. Não há um [ente] superior; os espíritos encarnam nos animais, na lua, nas pedras, em toda natureza” (*idem*). Para compreender melhor a visão espiritual dos índios, Cláudia chegou a experimentar o alucinógeno *yãkõana*, inalado nos rituais pelos homens, formado pela pulverização de fragmentos da casca interna da árvore Virola: “a primeira reação (...) é uma incontrollável superexcitação (...). [Num segundo momento], entramos numa ‘viagem’. Estendidos no solo, não nos mexemos. A impressão é de não mais possuímos um corpo físico e nos tornarmos um ‘ser universal’ (...). Sentia-me apenas flutuando no ar, incorpórea, em estado de graça. (...) Os índios interpretam esse estado como um deslocamento do princípio vital, o *pore*, o mesmo que abandona o corpo no momento da morte, segundo eles” (ANDUJAR, 2005, p. 119 e 120).

Em 1976, patrocinada, no período de um ano, pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), Cláudia viajou à reserva de Catrimani, em

Roraima, mas, no ano seguinte, foi enquadrada na Lei de Segurança Nacional (LSN), acusada de ser uma espiã que ameaçava os planos do governo; a Fundação Nacional do Índio (Funai), desconfiando das intenções da fotógrafa, considerou-a *persona non grata*, expulsou-a da região e a proibiu, até o ano seguinte, de retornar (ANDUJAR, 2005).

Ela fundou, em 1978, junto com o missionário católico Carlo Zacquini e o antropólogo Bruce Albert, a Comissão pela Criação do Parque Yanomami (CCPY) – nomeada Comissão Pró-Yanomami a partir de 1992 –, embasada juridicamente por Dalmo de Abreu Dallari e Maria Helena Pimentel. A CCPY mobilizou uma grande campanha pública pela demarcação da terra Yanomami, promovendo a divulgação de cartazes e publicações, muitos dos quais veicularam fotos produzidas por Cláudia, que contribuíram vitalmente para o sucesso dessa causa. O movimento, ao qual aderiram várias personalidades brasileiras, contou com a participação de organizações nacionais e internacionais (como a *Survival International*) e com o apoio da Comissão para os Direitos Humanos (hoje, Conselho de Direitos Humanos) da Organização das Nações Unidas (ONU), em cuja sede, em Nova York, Cláudia discursou junto com Davi Kopenawa (1956-), líder político e espiritual dos Yanomami. Como parte dessa luta, a fotógrafa realizou a instalação *Genocídio Yanomami, morte no Brasil* (1989), que utilizou o mote de uma profecia dos xamãs, “quando o último Yanomami morrer, o mundo acaba, e será também a morte do Brasil”. Alguns índios aprenderam o português para poder lutar pelos direito de preservar sua cultura e sua terra – com esse objetivo, fundariam, em 2004, a Hutukara Associação Yanomami (HAY, www.hutukara.org), sediada em Boa Vista (Roraima) em uma casa doada por Cláudia e por Carlo Zacquini. O presidente brasileiro Fernando Collor de Mello (1990-1992), tentando mostrar que seu governo respeitava os direitos humanos, decretou a criação da Terra Indígena

Yanomami em 1991 e a homologou em 25 de maio de 1992, em cerimônia que contou com a presença de Cláudia.

A sobrevivência dos índios, no entanto, continua ameaçada. Reportagem veiculada no *Fantástico*, da *TV Globo*, em 8/10/2011, informa que a presença de garimpeiros na terra Yanomami estava trazendo doenças e mortes aos índios. Segundo a matéria, os garimpeiros – em sua maioria, analfabetos –, semiescravizados, eram explorados pelos donos dos garimpos, que vendiam o ouro obtido para as joalherias de Boa Vista e abarcavam a maior parte do lucro; quando eram presos pela Polícia Federal, voltavam à ativa, aproveitando a penalização branda e a fiscalização dificultada pela extensão do território. Segundo Cláudia, a Hutukara reivindica do governo, entre outras políticas, a retirada dos garimpeiros da terra indígena, que trabalham lá ilegalmente, mais proteção do território, melhor acompanhamento de saúde e mais cursos de alfabetização bilíngue yanomami-português (entrevista ao autor, 21/6/2013).

Cláudia publicou suas fotografias em *Frente ao eterno – uma vivência entre os índios Yanomami e Amazônia* (1978), *Mitopoemas yanomami* (1979) – que contém também o registro de narrativas yanomami traduzidas para o português por Carlos Zacquini, com adaptação literária de Mario Chamie, e desenhos dos próprios índios –, *Missa da Terra sem Males* (1980), *Yanomami* (1988), *Yanomami – a casa, a floresta, o invisível* (1998), *A vulnerabilidade do ser* (2005) e *Marcados* (2009). Em 2001, participou da mostra *Trajatória da luz na arte brasileira* no Instituto Itaú Cultural, com curadoria de Paulo Herkenhoff, e realizou a exposição *Yanomami* (1991) no Memorial da América Latina (SP) e no Museu da Fotografia de Curitiba. A partir de 1994, expôs suas imagens em várias cidades, em Madri, Paris, Londres, Frankfurt, Curitiba, São Paulo e Rio de Janeiro. Recebeu, por sua produção fotográfica e contribuições aos direitos humanos, o Prêmio Anual pela Liberdade Cultural da Fundação Lannan

(sediada no Novo México, EUA), em 2000, e o Prêmio Severo Gomes (senador que submetera ao Congresso o projeto de lei 779/85 pela criação do parque Yanomami), oferecido pela Comissão Teotônio Vilela de Direitos Humanos, em 2004.

O Judaísmo recalcado da fotógrafa

Nomeada Claudine Haas, a fotógrafa nasceu em Neuchâtel, na Suíça, em 1931, mas foi logo levada para Nagyvárad, na Hungria (hoje Oradea, na região da Transilvânia, Romênia). Sua cidade passou do domínio da Romênia à Hungria em 1940. Assim, Cláudia aprendeu romeno quando estava na escola elementar, mas depois se esqueceu da língua e passou a se identificar mais com o húngaro, que usava para conversar com o pai, enquanto com a mãe, vinda da Suíça francesa, usava o francês, e com a avó paterna, eslovaca, o alemão. Segundo Susan Heuman, prima da fotógrafa, “o mundo de Cláudia era um mundo dividido em mais de um sentido. Havia os conflitos nacionais entre os húngaros e os romenos, a ameaça dos nazistas, que tinham aliança com esses dois povos, a mãe [Germaine Guye] não judia [protestante] e o pai [Siegfried Haas] judeu, de diferentes nacionalidades, e ainda os conflitos pessoais que levaram à separação e ao divórcio de seus pais” (ANDUJAR, 2005, p. 253).

Segundo Cláudia, “como foi minha mãe que saiu de casa [quando ela tinha sete anos de idade], então foi decidido que eu devia ficar com meu pai. Meu pai ficou muito sentido pelo fato de que minha mãe o abandonou. Então, de certa maneira, eu não tinha o afeto dele. Ele tinha uma resistência muito forte, uma distância de mim. Eu ficava muito sozinha. A gente nunca comia junto. Quando ele me via, sempre se lembrava da minha mãe” (entrevista ao autor, 21/6/2013). Ela afirma que tinha alguma ligação com o Judaísmo: observava as grandes festas com a família e ia à sinagoga com a avó paterna.

A fotógrafa estudava, em 1942, numa escola judaica da Neolog, ala liberal-reformista minoritária numa Nagyvárad de predominância de judeus ortodoxos. Essa corrente defendia a integração dos alunos à comunidade nacional húngara através do cultivo da *Bildung* – o autoaperfeiçoamento, a educação, o refinamento, a racionalidade (ASCHHEIM, 1982) –, ficando a religião restrita à esfera privada do indivíduo. Segundo Cláudia, “como se fazia no passado, a gente aprendeu a ler em hebraico, mas eu não sabia o que estava lendo. Não foi explicado, era mais uma questão de aprender a ler. Comecei a ler a Bíblia em hebraico com doze anos. Não sei se estava previsto depois entrar na história judaica. Depois, quando os alemães ocuparam a Hungria, fechou a escola, e começaram as deportações. Então, a aprendizagem não teve continuidade. Com certeza havia um pavor muito grande, então acharam mais prudente interromper. Não houve resistência nenhuma lá na minha cidade contra o nazismo. Havia muito medo” (entrevista ao autor, 21/6/2013).

Devido aos constantes conflitos que Cláudia tinha com seu pai, a Justiça decidiu que ela deveria sair de casa e viver em um internato de freiras católicas. A fotógrafa afirma ter gostado de sua passagem por lá, “porque eu tinha outras meninas da minha idade ao redor, não estava sozinha. Eu dormia num grande quarto com várias outras meninas. Fiquei contente de poder estar junto com elas e brincar com elas” (*idem*). Ela costumava frequentar as missas matinais. Conta que “os traumas de relacionamento no seio da família provocaram uma intermitência da figura materna em minha vida, numa idade em que eu tinha forte necessidade dessa presença. Com a passagem pelo internato, a figura da Virgem Maria tornou-se um ícone e uma referência para mim. Ainda alguns anos depois, em igreja da Suíça, eu costumava sentar-me para conversar com a sua imagem” (ANDUJAR, 2005, p. 254). Ela voltou a viver com a mãe, depois que o internato foi fechado pelos alemães em 1944.

Neste ano, a fotógrafa teve seu primeiro encontro com os “marcados para morrer” – seus pais, parentes paternos e amigos judeus foram obrigados a usar a estrela de Davi e depois tatuados com números. E viveu seu primeiro amor; teve um momento sublime com Gyuri, um menino judeu de quinze ou dezesseis anos: “Em meio a esse clima de perplexidade, Gyuri me convidou para um passeio no parque. Foi uma confissão de amor. Só assim posso nomear seu desejo de andarmos juntos. Era algo que fazíamos guiados pela intuição”.

“Andamos emocionados, sem falar, olhando-nos furtivamente. Sabia que algo importante estava acontecendo. Era o nascimento do amor. Sentia um formigamento na pele. No fim do passeio recebi um beijo tímido e silencioso, que apenas tocou minha boca. Lembro-me de ter ficado com os lábios ardendo por horas seguidas. Um amor, em circunstâncias tão especiais, a gente nunca esquece” (ANDUJAR, 2009, p. 4).

A fotógrafa relata o último e emocionante encontro que teve com Siegfried, seu pai: “houve um momento em que eu tive que me despedir de todo mundo [de seus parentes paternos], porque se sabia que eles iam ser colocados em guetos [pelos alemães]. Mas eu, por exemplo, era uma criança. Não sabia que depois eles seriam deportados. Eu achava terrível. Eles ficaram pouco tempo nesse gueto, porque em seguida começaram a deportação. Não sei como, mas meu pai conseguiu sair um dia do gueto e apareceu lá na casa da minha mãe. Ele me disse que tinha vindo se despedir de mim. Era muito cedo, de manhã, e eu ainda estava deitada. Levantei e esse foi o momento que provavelmente mais me marcou na vida. Ele chorava, e foi a primeira vez que o vi chorar. Por causa dessa situação de ter, de certa maneira, me maltratado por causa da minha mãe, ele, quando me viu, começou a chorar e me pediu perdão pelo tratamento que me deu. Eu só chorava. Foi um momento que nunca esqueci. Estou marcada por isso. Aquela vez foi a última que vi meu pai. Os alemães colocaram todo

mundo em vagões de trem que se usava para colocar mercadorias ou bichos. Assim eles foram embora, a família inteira” (entrevista ao autor, 21/6/2013). Naquele ano, os nazistas assassinaram Gyuri e os parentes paternos de Cláudia em Auschwitz, na Polônia; seu pai foi levado ao campo de concentração de Dachau, na Alemanha, onde viveu apenas dois meses, morto devido à febre tifoide e jogado numa vala comum. Segundo a fotógrafa, “o Holocausto me marcou para a vida. É uma coisa impossível de esquecer. Um dia, encontrei um grupo de pessoas que passou pelo campo de concentração, mas se salvou e foi levado à Suíça após a guerra. Eu sempre quis saber se encontraram meus parentes, mas ninguém sabia deles. Fiquei com um sentimento de culpa muito grande por ter sobrevivido e tenho isso até hoje. Minha fé na humanidade foi atingida? Com certeza” (*idem*).

Devido aos bombardeios diários dos ingleses e soviéticos buscando ocupar o país, Cláudia e sua mãe, Germaine, decidiram que o melhor era fugir dali e voltar à Suíça, onde tinham parentes, e partiram em um trem de gado lotado de outros refugiados. O traslado até Budapeste demorou um mês, quando, em condições normais, deveria durar apenas uma noite; o atraso ocorreu pelo fato de os refugiados terem de sair do trem durante os bombardeios e de procurar caminhos alternativos quando se deparavam com pontes arruinadas, impedindo-os de atravessar os rios. Em Budapeste, Cláudia e sua mãe receberam a permissão da Embaixada da Suíça para entrar no país, pegaram outro trem e chegaram à Viena, na Áustria. Germaine contraiu escarlatina (doença infecciosa) durante o trajeto; por esse motivo, as autoridades da cidade proibiram-na de prosseguir a viagem e a levaram a um hospital, deixando Cláudia sozinha. Com a ajuda de representantes da embaixada suíça, ela encontrou uma pensão para ficar. Viveu momentos tensos: “os alemães queriam saber de mim o que a gente fazia nesse trem, aonde a gente ia. Quando eles souberam que nossa intenção era

deixar a Hungria, eles me pegaram. Eu ia cada dia na Gestapo, confiscaram nossa bagagem e nosso dinheiro, e eu passei por interrogatórios diários para descobrir se éramos espiões. Eles queriam saber quem a gente era. Nunca descobriram que meu pai era judeu – eu, obviamente, nunca disse” (*ibidem*). Cláudia não podia subir ao quarto do hospital onde sua mãe estava internada, pois aquela instituição tratava doenças contagiosas, mas via a janela do aposento da mãe e acenava para ela, que respondia com gestos. Quando sua mãe se recuperou, passaram alguns dias na pensão. Os alemães chamaram-na para vários interrogatórios, buscando informações que não haviam conseguido extrair de Cláudia. Sua mãe afirmou que elas apenas queriam voltar ao seu país de origem, e a Gestapo, enfim, as liberou. Puderam, assim, chegar à Suíça.

Cláudia passou dois anos em Neuchâtel (Suíça), tendo muita dificuldade de se adaptar à cidade. Susan Heuman constata: “Aos treze anos, o mundo que ela conhecia e no qual crescera, com todas as suas dificuldades, lhe foi roubado. Privaram-na de todos os confortos físicos e psicológicos que poderiam lhe proporcionar uma sensação de segurança” (ANDUJAR, 2005, p. 254).

Em 1946, um tio paterno que imigrara à América antes da guerra, o médico Marczel Haas, escreveu-lhe uma carta, convidando-a para morar com ele e a esposa em Nova York. Ela aceitou. Porém, como a tutela familiar se revelou opressiva, ela decidiu, dois anos depois, alugar um quarto no bairro do Bronx, trabalhando de dia – primeiramente, como vendedora da Macy’s, uma loja de departamentos, depois como secretária numa empresa –, estudando à noite para completar o Ensino Médio. Em 1949, casou-se com o colega de escola Júlio Andujar, filho de refugiados da Guerra Civil Espanhola, que se alistara no exército norte-americano para poder adquirir a cidadania do país e acabou sendo enviado, como soldado, para a Guerra da Coreia (1950-1953). Quando voltou, o casal se separou. Ela manteve o sobrenome do marido, com o objetivo

de apagar seu passado incômodo, como explicou em entrevista a Augusto Massi, Eduardo Brandão e Álvaro Machado: “Um dos motivos era o complexo de ser judia, ou de ser descoberta como judia. Alimentei esse medo atávico por muito tempo e evitava falar sobre minha ascendência. O motivo principal, contudo, era outro: tantos foram os desencontros amorosos, disputas e separações a que assisti no interior da minha família durante a infância e, posteriormente, tão delicado e espinhoso revelou-se meu relacionamento com o tio radicado em Nova York, que achei preferível – já morando sozinha e deserdada por esse tio – ‘passar uma borracha’ no histórico familiar e desligar-me do nome paterno. Passados alguns anos, meu tio morreu. Um dia, fui levada ao túmulo dele e aconteceu algo incomum. Veio-me, de repente, um impulso irresistível de deitar sobre a lápide. Estendida, com os braços abertos, chorei por um longo tempo. Parece que expurguei, assim, muitos anos de amargura” (*idem*, p. 115 e 116).

Cláudia entrou no curso de Humanidades no Hunter College, concluído em 1953, e tornou-se monitora da ONU. Frequentava museus, teatros, galerias e exposições. Após se entusiasmar pelas telas abstratas do russo Nicholas de Staël (1914-1955), começou a pintar; conta que “desde pequena buscava formas de autoexpressão, e inicialmente pratiquei a poesia, mas, por causa das mudanças geográficas tão frequentes a que eu era obrigada, acontecia de perder o sentido das palavras. Assim, voltei-me para uma expressão independente das línguas” (*ibidem*, p. 103).

Em 1955, Cláudia visitou a mãe, que imigrara a São Paulo e casara com um refugiado romeno que conhecera ainda durante a guerra. Ela se sentiu bem no país e resolveu permanecer – se naturalizaria brasileira em 1975. Apaixonou-se pelo povo: “Minha ligação não era com o regime político, o clima ou a geografia, mas com a sociabilidade e o calor humano que eu não encontrara antes em parte nenhuma” (*ibidem*, p. 105). Morava sozinha num apartamento na praça Roosevelt, ministrava aulas de

inglês numa escola perto do Teatro Municipal e em casas de alunos particulares e continuava a pintar – suas telas seriam expostas num salão anual de arte contemporânea montado sob o Viaduto do Chá, em 1957. Iniciou sua atividade fotográfica durante viagem ao Litoral Norte de São Paulo – deslocando-se, através de canoas de pescadores, até ilhas onde viviam caiçaras –, à Argentina, ao Chile, à Bolívia e ao Peru; quando encontrava comunidades indígenas, sentia interesse em registrá-las. Seguindo a indicação de amigos, ela se encontrou com Armando Tornow, fotógrafo profissional, para aprender a revelar filmes e a ampliar fotos. No início, usava uma câmera Rolleiflex ou Nikon, pequenas e ágeis, depois, a que melhor se adequasse a seus objetivos – por exemplo, para fotografar dentro das escuras malocas yanomami, utilizaria filmes especiais desenvolvidos pela NASA, agência espacial dos EUA (*ibidem*, p. 110).

Cláudia teve contatos com o meio artístico brasileiro através de Pietro Maria Bardi, que conheceu em 1957, ao visitar o Museu de Arte de São Paulo (MASP), que ele fundara com Assis Chateaubriand em 1947. Entusiasmado, em princípio, por suas pinturas, depois por suas fotos – sobre ambas escreveria na revista *Habitat* (1958) –, Bardi apresentou-a a artistas como Mário Chamie, Tomie Ohtake e Manabu Mabe. Ele a convidaria para fazer o vitral do teto do saguão da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), em 1959-1960; para curar a exposição “Grande São Paulo” (1976) no MASP, que contou com a participação 98 fotógrafos, como Miguel Rio Branco, Pedro Martinelli, Cristiano Mascaro, Arnaldo Pappalardo e Marcos Magaldi; e, também neste ano, para entrevistar novos fotógrafos num programa semanal na TV Cultura.

A artista foi apresentada pelo arquiteto Michel Arnould, que morava em seu edifício, aos antropólogos Carmen Junqueira e Darcy Ribeiro, formados na Escola de Sociologia e Política de São Paulo. Ao ver suas imagens feitas na América do Sul e ao saber de seu interesse em conhecer o Brasil profundo, Darcy sugeriu que ela fosse para

a Ilha do Bananal (Tocantins), ficasse entre os Karajá e fotografasse essa etnia indígena. Foi o que ela fez: deslocou-se duas vezes à região entre 1958 e 1959, uma de avião, com o Correio Aéreo Nacional, da Força Aérea Brasileira (FAB), e a outra, a partir de certo ponto, com a barcaça de passageiros que navegava pelo rio Araguaia – quando, segundo Cláudia, conheceu a expressão “mulher da vida”, pois havia várias delas a bordo (ANDUJAR, 2005, p. 111). Em 1958, após o desinteresse de veículos brasileiros por essas fotos, viajou a Nova York e recebeu mais atenção por elas: algumas foram expostas em galerias – na Eastman House (Rochester), em 1958, e na Limelight Gallery (Nova York), em 1960 –, publicadas pelas revistas *Life* e *Time* e adquiridas por Edward Steichen (1879-1973), curador do Museu de Arte Moderna (MoMA), para este acervo.

Durante sua estada em Nova York, conheceu George Love (1937-1995), que a apresentou a outros fotógrafos da Costa Leste dos Estados Unidos, como Eugene Smith e Walter Chapell, e aos críticos e curadores Beaumont Newhall e Minor White. Love decidiu visitá-la no Brasil; encontraram-se no Pará, passaram seis meses entre a Amazônia, o Peru e a Bolívia e casaram-se (ESTEVES, 2009). Segundo Rogério Duarte, compartilhavam opções filosóficas e artísticas, pois achavam que seu autoconhecimento, ao ser reflexo do cosmos, levaria à compreensão deste: “Ambos acreditavam que a descoberta de seu mundo pessoal, o aprofundamento de si mesmos, a iluminação de seus mais escondidos recantos e o exorcismo de suas sombras eram o sentido último de suas obras” (DUARTE, revista *Stadium*, nº 12, 2002/2003). Nos anos 1960, Cláudia passaria um tempo também com os Bororo, no Mato Grosso, e com os Xikrin-Kayapo, no Pará, entre outros grupos (ESTEVES, 2009).

Nesta década, ela trabalhou como fotojornalista freelancer, publicando ensaios em revistas norte-americanas (*Life*, *Fortune*, *Look*, *Aperture* e *Jubilee*) e brasileiras (*Claudia*, *Quatro Rodas*, *Realidade* e *Setenta*) Produziu fotografias em Brasília, durante

a construção da capital federal e retratou personalidades, como Clarice Lispector, Oscar Niemeyer e Chico Buarque. Produziu uma fotorreportagem sobre famílias brasileiras de várias regiões, da Bahia, de Minas Gerais e do litoral e da capital paulista. A pauta foi pensada para a revista *Claudia*, mas esta não se interessou; em 2003, a *Revista da Folha* publicou o material, reformulado após ela visitar as mesmas famílias.

Cláudia afirma que a apresentação de *Marcados* fez parte de sua “longa terapia” para enfrentar suas inquietações, pois a levou à introspecção e à conexão – despercebida durante a produção das fotos – com sua própria história “marcada” pela tragédia (ESTEVES, 2009). Ela reflete que sua ligação afetiva com os Yanomami pode ter sido um meio de, inconscientemente, reelaborar seus traumas, pois lidou com índios que, como os judeus durante a Segunda Guerra Mundial, estavam ameaçados de extermínio e viviam sensações semelhantes às que experimentara; segundo a fotógrafa: “eu me sentia muito impotente [durante a *Shoá*], (...) queria fazer algo [para salvar as pessoas próximas] e não conseguia. Meu envolvimento com os grupos minoritários, como os Yanomami, vem daí (...). Eu queria salvar as pessoas” (*idem*). A história de Davi Kopenawa, por exemplo, aproxima-se da vivida por Cláudia, pois ele também teve parte de sua família aniquilada – vitimada pela gripe, em 1959 e 1960, ou, como sua mãe, pelo sarampo, em 1967, em epidemias vindas do contato com o Serviço de Proteção ao Índio (SPI) ou com a missão evangélica Novas Tribos do Brasil (NTB). Morador de uma aldeia do alto rio Toototobi, Davi foi, como Cláudia, salvo pela mãe, como conta em “Descobrimos os brancos” (1998), relato traduzido por Bruce Albert: “Quando aqueles estrangeiros entravam em nossa habitação, minha mãe me escondia debaixo de um grande cesto de cipó, no fundo de nossa casa. Ela me dizia então: ‘Não tenha medo! Não diga uma palavra!’, e eu ficava assim, tremendo sob meu cesto, sem dizer nada” (NOVAES, 1999, p. 17). A fotógrafa, que, durante a infância, se ressentia da ausência

da mãe, cujo papel substituíra pela imagem da Virgem Maria, incorporou a função materna de protetora de um povo em situação vulnerável; “quando sou indagada se tenho filhos, respondo que tenho 20 mil (os Yanomami)” (entrevista ao autor, 21/6/2013).

Seu processo de reconstituição das memórias completou-se em 2003, quando, em companhia de Carlos Zacquini, viajou a Oradea e trouxe um relato tocante: “Eu jamais havia voltado. Tinha forte desejo de rever o lugar onde me criei e de onde fui expulsa, apesar de não haver lá mais nenhum familiar. Pedi um visto brasileiro para entrar na Romênia, mas foi negado, talvez uma retaliação do país à recusa brasileira de aceitar imigrantes romenos, recentemente. Mas, já em Budapeste, passei a utilizar meu passaporte norte-americano e todas as portas se escancararam. O que primeiramente me tocou foi voltar a falar húngaro...”

“Em Oradea tentei reconhecer os lugares de minha infância, mas não conseguia, pois toda uma nova cidade havia sido construída sob o regime [Nicolae] Ceaucescu [1965-1989]. Depois de muito perguntar, já que todos os nomes de ruas haviam mudado e ninguém queria me dar informações, descobri que a casa de minha infância fazia parte do que chamam hoje “cidade velha” – aliás muito bonita – que percorri inteira. Vi a sinagoga que frequentava quando menina e conversei com um senhor de idade avançada que, na companhia de seus dois cães, tornou-se guardião do lugar. Ele falava húngaro, mas não quis me revelar como havia escapado da perseguição nazista. Nas paredes da sinagoga há hoje placas memoriais das famílias que emigraram para a Inglaterra e para os Estados Unidos. Então caminhei até reconhecer a rua e a casa onde morara, e que durante o regime comunista fora entregue a duas famílias, sofrendo uma divisão interna para acomodá-las. A jovem simpática que ocupava minha antiga casa não falava húngaro – embora seus pais falassem –, mas conseguiu me contar que sabia que aquela

era uma casa que pertencera a uma família judia deportada na Segunda Guerra” (ANDUJAR, 2005, p. 264 e 265).

A interpretação das fotografias

A marca

Cláudia Andujar utilizou a estratégia de numerar os índios Yanomami, pois, em sua cultura, eles não são nomeados. Essa imposição de um símbolo, observa Stella Senra (ANDUJAR, 2009), remete à função da “marca” nas sociedades ao longo da história como um mecanismo de controle do poder dominante sobre uma população. Assim, para Senra, a série é permeada pela dor, causada pelo choque do mau encontro do branco com o índio, que tem a sua sobrevivência ameaçada. Além disso, a marca, suscitadora de constrangimento, evoca o trauma da *Shoá*, pois lembra o número gravado na carne de prisioneiros judeus nos campos de extermínio. Desse modo, a série, afirma Cláudia, “questiona o método de rotular seres para fins diversos” (*idem*, p. 5).

Segundo Annateresa Fabris (2004), a fotografia foi utilizada, desde os seus primórdios, na esfera judicial e médica, quando era preciso “marcar” os indivíduos que apresentavam desvios patológicos e apontá-los à sociedade. Desde 1841, a polícia parisiense organizava um arquivo de retratos de suspeitos e delinquentes fotografados por profissionais. Em 1888, ela criou seu próprio ateliê fotográfico, onde se faziam retratos padronizados segundo o sistema de identificação proposto por Alphonse Bertillon: imagens de frente e de perfil, registro das medidas antropométricas do indivíduo, normatização das condições de iluminação, da distância focal e daquela entre o operador e o modelo. O objetivo dessa tentativa de descrição neutra era diferenciar esses retratos dos produzidos para honrificar os burgueses, com suas convenções

artísticas, como a valorização da expressão facial, variedade das poses, da gestualidade e do vestuário; e detectar em um corpo os sinais da identidade psicológica e do grupo social dos indivíduos, que, assim, eram inseridos em um sistema classificatório, que servia, em última instância, como fonte de informação para disciplinar a sociedade. Essa última meta, segundo Jean-Jacques Courtine e Claudine Haroche, citados por Fabris, foi iniciada no século XVIII e generalizada no século XIX, quando o surgimento de uma massa anônima no território da cidade ensejava a que as pessoas, na vida social, tentassem adivinhar os caracteres morais dos outros a partir da análise de seus traços fisionômicos, com o intuito de saber se eram perigosos ou confiáveis.

Os índios e os judeus, em sua história, foram marcados, simbolicamente, por estereótipos, que, por serem generalizantes, distorcem a realidade. Os índios eram vistos como atrasados, exóticos e selvagens; os judeus, como usurpadores, gananciosos, conspiradores e corruptos.

Segundo Giorgio Agamben (2010), o poder soberano, vinculado aos limites territoriais dos Estados nacionais modernos, torna cada cidadão um *homo sacer* (homem sacro). O autor define os termos assim: o poder soberano é aquele que decide se o ordenamento jurídico continuará em vigência ou se será suspenso por um estado de exceção; determina também o “fazer morrer” (termo de Michel Foucault), ou seja, o direito de vida e de morte dos cidadãos. Já o *homo sacer* nomeia uma figura do antigo direito romano que, após ser condenado por um delito, podia ser morto sem que se considerasse o ato um homicídio, mas não podia ser sacrificado – ou seja, estava fora do âmbito humano e divino; virara “vida nua”, que é aquela na qual não se podia distinguir entre o que os gregos chamavam *zoé* e *bíos*, respectivamente, a vida dos prazeres, dores, da emissão da voz (*phoné*), do pertencimento à natureza (*phýsis*); e a vida da política, ética, do uso da linguagem (*logos*) e da participação nas leis (*nómos*) – ou seja, o *homo*

sacer habita os mundos animal e humano, mas não pertence a nenhum. Estar nesse limbo é a violência do estado de exceção soberana: a “vida nua” ou a vida sacra do *homo sacer* está exposta à morte incondicional, pois foi banido do direito como um estranho, um bandido, um exilado.

Os judeus, durante a Segunda Guerra Mundial, viraram matáveis e insacrificáveis nas mãos dos nazistas – assim como os índios estiveram, ao longo de sua história, sujeitos a ser assassinados pelos homens brancos –, que objetivavam tornar, primeiro a Alemanha, depois a Europa (sob domínio do Reich) *judenrein* (“limpa de judeus”); eles fizeram do estado de exceção a norma nos campos de extermínio (*Lager*), em que a lei emanava diretamente de Hitler, e praticaram a *Shoá* (catástrofe) – termo que Agamben prefere a “Holocausto”, pois este sugere que a eliminação de seres humanos teve algo de sacrifício redentor. Primo Levi relata que havia uma “zona cinzenta” nos campos, em que o oprimido se tornava opressor, e o carrasco aparecia como vítima; a figura extrema era o *Sonderkommando* (Esquadrão Especial, SS), organizado pelos nazistas, compostos pelos próprios prisioneiros, encarregados de gerir as câmaras de gás e os fornos crematórios; para Levi, “de homens que conheceram essa destituição extrema não se pode esperar um depoimento no sentido jurídico do termo, e sim algo que fica entre o lamento, a blasfêmia, a expiação e o esforço de justificativa, de recuperação de si mesmos” (*apud* AGAMBEN, 2008, p. 34). Para Agamben, “trata-se, portanto, de uma zona de irresponsabilidade e de ‘*impotentia judicandi*’ (termo de Primo Levi), que não se situa *além* do bem e do mal [expressão de Friedrich Nietzsche para designar o local onde estaria a figura do super-homem], mas está, por assim dizer, *aquém* dos mesmos, (...) [onde] é debulhada a lição da terrível *banalidade do mal* [expressão de Hannah Arendt para se referir ao depoimento do nazista Adolf Eichmann em Jerusalém, em 1960], que desafia as palavras e os pensamentos” (*idem*, p. 31).

Segundo Michel Foucault, o biopoder, que surgiu a partir do século XVII, é a implicação da vida natural, do *corpus* nos mecanismos e cálculos dos Estados, que se preocupam com o “fazer viver” dos cidadãos, por exemplo, regulando os cuidados com sua saúde – no século XX, essa busca deslocou-se para o “fazer sobreviver” dos homens, por exemplo, separando a vida vegetal, mantida em funcionamento artificial, da vida consciente, segundo Agamben (2008). Para este autor, os campos de extermínio foram o mais absoluto espaço biopolítico para decisões soberanas, onde todas as atrocidades eram autorizadas (o “fazer viver” coincidia com o “fazer morrer”), tornando a morte “um simples epifenômeno”. Agamben afirma que, para Foucault, “o racismo é justamente o que permitirá ao biopoder estabelecer, no *continuum* biológico da espécie humana, uma série de cortes”, pois, primeiramente, “faz emergir do próprio seio do povo [corpo essencialmente político] uma população [corpo essencialmente biológico], (...) no qual se trata de controlar natalidade e mortalidade, saúde e doença” (AGAMBEN, 2008, p. 89 e 90). Ele exemplifica a série de cesuras promovida pelos nazistas em seu processo de *Entwürdigung* (aviltamento), de progressiva degradação do ser humano: “no Reich alemão, a legislação de 1933 sobre a ‘proteção da saúde hereditária do povo alemão’ marca precisamente essa cesura originária. A cesura imediatamente sucessiva é que distinguira, no conjunto da cidadania, os cidadãos de ‘ascendência ariana’ dos de ‘ascendência não-ariana’; uma cesura posterior separará, entre estes últimos, os judeus (*Volljuden* [plenamente judeus]) em relação aos *Mischlinge* [híbridos] (pessoa que têm apenas um avô judeu ou que têm dois avós judeus, mas que não são de fé judaica nem têm cônjuges judeus na data de 15 de novembro de 1935) (...). Dessa forma, o não-ariano transmuta-se em judeu, o judeu em deportado (*umgesiedelt*, *ausgesiedelt* [realocado, reassentado]), o deportado em internado (*Häftling* [detido]), até que, no campo, as cesuras biológicas alcancem o seu

limite último. O limite é o muçulmano [*Muselmann*] (...). Para além disso, há somente a câmara de gás” (*idem*).

O “muçulmano”, jargão utilizado nos campos, denominava, segundo Jean Améry, “o prisioneiro que havia abandonado qualquer esperança e que havia sido abandonado pelos companheiros, já não dispunha de um âmbito de conhecimento capaz de lhe permitir [qualquer] discernimento (...). Era um cadáver ambulante, um feixe de funções físicas já em agonia” (*apud ibidem*, p. 49); segundo Agamben (2008), o paradoxo de Primo Levi é que os muçulmanos, que este considera “as testemunhas integrais” – e não os sobreviventes como ele, pois, “por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo” (*apud ibidem*, p. 42) –, não podem falar, ou porque não escaparam ou porque voltaram mudos (Agamben põe em questão esse paradoxo, ao transcrever depoimentos de sobreviventes que se consideram ex-muçulmanos, publicados em 1987, um ano após a morte de Levi, por Zdzislaw Ryn e Stanisław Kłodzinski, em uma pesquisa sobre o tema). Para Agamben, “o muçulmano penetrou em uma região do humano – pois negar-lhe simplesmente a humanidade significaria aceitar o veredicto das SS, repetindo o seu gesto – onde dignidade e respeito de si não são de nenhuma utilidade (...). Se existe, porém, uma região do humano em que tais conceitos não têm sentido, não se trata de conceitos éticos genuínos, porque nenhuma ética pode ter a pretensão de excluir do seu âmbito uma parte do humano, por mais desagradável, por mais difícil que seja de ser contemplada” (*ibidem*, p. 70 e 71). Ainda para o filósofo italiano, cabe aos sobreviventes, como supérstites – termo latino que indica aquele que experienciou um evento e pode narrar o que viveu –, testemunhar no lugar daqueles que não podem mais fazê-lo; para ele, esse gesto testemunhal é também o do poeta, de acordo com a ideia de Friedrich Hölderlin de que “o que resta [o que

sobrevive em ato à possibilidade – ou impossibilidade – de falar], fundam-no os poetas (*Was bleibt, stiften die Dichter*)” (*apud ibidem*, p. 160).

Hannah Arendt (2007) afirma que os nazistas buscavam a dominação total do homem: começava com o assassinato da pessoa jurídica do judeu, através da supressão de seus direitos; passava pela destruição de sua moral, através da sua implicação nos crimes cometidos; e terminava com a aniquilação de sua individualidade, o que significa liquidar sua espontaneidade, capacidade de improviso e criatividade, e o tornar uma simples coisa – um ser que, quando levado às câmaras de gás, muitas vezes não esboçava qualquer reação. Arendt afirma que, nesse processo de desumanização, os nazistas “começam com as monstruosas condições dos transportes a caminho do campo, onde centenas de seres humanos amontoam-se num vagão de gado, completamente nus, colados uns aos outros, e são transportados de uma estação para outra, de desvio a desvio, dia após dia; continuam quando chegam ao campo: o choque bem organizado das primeiras horas, a raspagem dos cabelos, as grotescas roupas de campo e terminam nas torturas inteiramente inimagináveis, dosadas a não matar o corpo ou, pelo menos, não matá-lo rapidamente” (ARENDT, 2007, p. 504).

Agamben (2010) não compactua com a visão de Jean-Jacques Rousseau com respeito ao contrato social entre cidadãos e o Estado que transformou a barbárie em civilização, mas sim com a de Thomas Hobbes segundo a qual um estado de natureza pertence ao ordenamento jurídico como uma possibilidade latente. Ou seja, o espaço político em que estamos imersos conteria em si mesmo a possibilidade da suspensão de toda lei constitucional, por isso se deve atentar às suas manifestações; Walter Benjamin concorda: “a tradição dos oprimidos nos ensina que o estado de exceção em que vivemos é na verdade regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, perceberemos que nossa tarefa é criar um

verdadeiro estado de emergência” (citação na orelha da obra AGAMBEN, 2008). Decorre que a *Shoá* não é um fato estranho à modernidade, em sua busca de um mundo planejado e controlado – inclusive a execução do genocídio nazista em tal escala ocorreu pela utilização racional-burocrática do aparato industrial-tecnológico disponível.

Em 1935, os nazistas divulgaram as Leis de Nuremberg, que desnacionalizava os judeus, retirando-lhes os direitos de cidadania; a partir de 28 de outubro de 1939, obrigaram os judeus a usar a insígnia da estrela amarela em Wloclawek, na Polônia – que fora invadida em 1º de setembro –, ampliaram para todo o país em 23 de novembro, para os países bálticos (Lituânia, Letônia e Estônia) – anexados pela União Soviética, em 1940 – em 8 de julho de 1941, até estenderem para todo o Reich alemão, em 1º de setembro de 1941. Dizia o decreto policial: “1. é proibido ao judeu – a partir de sete anos de idade – aparecer publicamente sem a estrela judaica; 2. A estrela judaica consiste em uma estrela de seis pontas do tamanho da palma da mão, em tecido amarelo e pesponto preto, com a inscrição ‘Judeu’, em preto. Ela deve ser usada, de forma bem visível, do lado esquerdo do peito, firmemente costurada na roupa” (SCHOENBERNER, 1994, p. 165).

O judeu recebia outra marca quando entrava no campo de extermínio – que começara a funcionar a partir de 1941 –: tinha um número tatuado no braço. Primo Levi conta como, ao se tornar prisioneiro de Auschwitz, esse estigma servia ao funcionamento da infernal ordem burocrática: “A operação foi pouco dolorosa e extraordinariamente rápida: colocaram-nos numa fila e, um por um, conforme a ordem alfabética de nossos nomes, passamos por uma espécie de punção com uma agulha minúscula. Ao que parece, esta é a verdadeira iniciação: ‘só mostrando o número’ recebe-se o pão e a sopa. Necessitamos de vários dias e de muitos socos e bofetadas, até

criarmos o hábito de mostrar prontamente o número, de modo a não atrapalhar as cotidianas operações de distribuição de víveres; necessitamos de semanas e meses para acostumarmo-nos ao som do número em alemão. E durante muitos dias, quando o hábito da vida em liberdade me levava a olhar a hora no relógio, no pulso aparecia-me, ironicamente, meu novo nome, esse número tatuado em marcas azuladas sob a pele” (LEVI, 1997, p. 25 e 26).

O sinal posto pela fotógrafa nos Yanomami, com o seu consentimento, fez com que estranhassem, já que não estavam acostumados com esse sistema simbólico (não nomeavam pessoas ou lugares). Assim, a marca é ambígua: embora servisse para uma questão de saúde pública – garantir a vacinação de todos –, inscrevia os índios na ordem social dos brancos e, portanto, era uma violência; por esse motivo, ela está no limite entre a vida e a morte, afirma Senra: “vítimas do rastro de destruição deixado pelo branco, mas dele dependendo também para sua salvação, os Yanomami são, a um só tempo, condenados à morte e prometidos à vida” (ANDUJAR, 2009, p. 129). Cláudia, em entrevista a Helouise Costa, afirma que suas imagens “remetem a duas situações: resgate e invasão. Era uma forma de controle sobre a morte e, ao mesmo tempo, uma invasão cultural em relação às pessoas” (LAGNADO; PEDROSA, 2006).

Como o ato de *marcar* liga-se ao de *demarcar*, identificar os Yanomami relacionou-se à posterior atribuição a eles de um território dentro da ordem jurídica, política e administrativa nacional. Mas essa circunscrição de campo também é ambígua: embora favorável à sobrevivência dos índios, não deixa de ser uma forma de poder exercida pelos brancos, pois é uma imposição de limites. Senra conta que uma característica de organização social dos Yanomami, como mostrou o relatório de Cláudia, é sua extrema mobilidade espacial; os índios deslocavam-se quando havia

disputas internas na aldeia, e um grupo instalava-se em outro local; conflitos (ou, ao contrário, alianças) com outras aldeias; epidemias; esgotamento dos recursos naturais necessários à subsistência, baseada na caça, coleta, agricultura e pesca. Assim, ao mesmo tempo em que a demarcação do território protege os Yanomami do branco ameaçador, força uma população acostumada a andar livremente a se sedentarizar, o que representa, na visão de Senra, “uma violação de sua vida material, de seus hábitos e costumes” (ANDUJAR, 2009, p. 141). Esse é o custo para os indivíduos adquirirem sua cidadania: a sujeição de sua vida ao poder disciplinar e regulador do Estado. Uma fotografia de Cláudia da série *A vulnerabilidade do ser* (2005), de 1983, sugere esse viés cerceador do enquadramento: quatro Yanomami de Surucucus, Roraima, observam uma pista de pouso militar através de uma cerca de arame farpado, que lembra uma prisão (figura 2).

Coube a Cláudia, com seu carinho e lealdade com os Yanomami, mostrar aos índios o caminho para a sua autodeterminação. Pois, afirma Michel de Montaigne, “aquele que ensinar os homens a morrer os ensinará a viver” (ANDUJAR, 2005, p. 9). Para Susan Sontag (2004), o retrato fotográfico está ligado à morte e à vida, pois, vestígio de um passado desaparecido, testemunha a mutabilidade e a vulnerabilidade do indivíduo, ao mesmo tempo em que lhe confere uma espécie de imortalidade e de importância. O trabalho da fotógrafa revestiu-se de um caráter humanista e cosmopolita, na visão de Eduardo Brandão e Álvaro Machado: “em sua interpretação e reconstrução das identidades yanomami, Cláudia passou a espelhar não só o processo de aculturação desse povo, mas também os êxodos e aniquilamentos de centenas de etnias e culturas no mundo inteiro, notadamente após as duas grandes guerras (eventos que aliás esfacelaram o núcleo familiar da artista)” (*idem*, p. 175).

O “*realismo traumático*”

Stella Senra observou que os retratos de Cláudia Andujar, ao repetirem um padrão (índios numerados), seguem a tendência da arte contemporânea do “Realismo Traumático”. Hal Foster (2005) formulou o termo como uma terceira via à divisão (para ele, insuficiente), traçada no pós-guerra, entre dois modelos básicos de representação da arte: o que dizia que a imagem é referencial, conectada ao mundo, afetiva, intencional, ou simulacro, dessimbolizada, indiferente, arbitrária.

Para definir as bases de seu novo modelo, utilizou a definição de “Real traumático” de Jacques Lacan. No seminário “O Inconsciente e a Repetição”, Lacan afirma que o Real é uma entidade originada do mundo que não pode ser representada em sua totalidade (em outro texto, chamou-a de “olhar”, que, diferentemente da concepção corriqueira do termo, parte do objeto e se dirige ao sujeito). O sujeito compreende esse Real ou olhar, cheio de desejo e morte, como traumático. Por isso, para sua defesa psíquica, precisa domesticá-lo, recalá-lo e, para isso, o ego utiliza como estratégia o mecanismo inconsciente de *Wiederholung*, que reduz o Real traumático a significantes (*automaton*) repetidos compulsivamente. Dieter Prokop denomina esse processo “formação sínica”, que é a “dissociação do símbolo vocabular do significado emocional”: o ego, delimitado em relação ao objeto representado, não se identifica com ele (PROKOP, 1986, p. 72).

Entretanto, o anteparo que protege o sujeito pode ser rompido, o que resulta no *Wiederkehr*: o retorno do Real recalado à consciência do sujeito; ou seja, o sujeito e o objeto, o dentro e o fora, confundem-se. Lacan chama esse ponto traumático de *touché*.

Foster associa o *touché* ao *punctum*, termo usado por Roland Barthes para designar algo do conteúdo da fotografia que, fortuitamente, parte da cena como uma

flecha para “transpassar”, “mortificar” o espectador – a palavra latina significa a picada ou a ferida feita por um instrumento pontudo ou um lance de dados (um jogo de sorte) (BARTHES, 1984, p. 46). Inclusive, observou Foster, “trauma”, em grego, significa “ferida”. Mas ele vê o *punctum* de modo diferente de Barthes: não está só no conteúdo da fotografia, mas também na técnica de repetição (que, como se viu, produz o trauma); e não é um sentimento privado do espectador, mas uma confusão entre as esferas privada e pública (pois, como se viu, não há mais o anteparo que distinguia o sujeito do mundo).

Laymert Garcia dos Santos chamou o *touché* de “vulnerabilidade”, termo usado no título de uma das séries de Cláudia: “como se houvesse uma espécie de zona de perturbação onde o real vacila e exhibe ao mesmo tempo a fulgurância da existência e o inexorável caráter de sua impermanência” (ANDUJAR, 2005, p. 56).

Assim, Lacan considera que a repetição do Real traumático é paradoxal: se visa proteger o sujeito do trauma (e restaurar seu equilíbrio psíquico, como preconizava Sigmund Freud), também pode, ao apontar para o Real, produzir o trauma. Esse aspecto contraditório da repetição baseia a concepção de “Realismo Traumático” de Foster. Para exemplificá-la, o crítico citou a técnica de Andy Warhol de “espocar repetidamente as imagens” (daí, a origem do termo “pop arte”); com isso, estas, neste tipo de obra, são ao mesmo tempo referenciais e simulacros, afetivas e indiferentes, intencionais e arbitrárias, e provocam no espectador tanto adesão quanto dispersão.

Para Senra, as fotografias de Cláudia, através da sequência repetitiva de índios numerados, induzem o *touché/ punctum*, pois ecoam o trauma do genocídio de judeus pelos nazistas e a ameaça de morticínio dos Yanomami pelos brancos. O próprio contato do índio com o branco engendra o trauma, já que, observou Senra, uma de suas

mais sutis e violentas manifestações é o processo de “rostidade” (*visagéité*), de adquirir um “rosto” (*visage*), no sentido dado por Gilles Deleuze e Félix Guattari – inspirados na leitura de “O círculo dos fogos – feitos e ditos dos índios Yanomami”, de Jacques Lizot. Os autores afirmam que os rostos possuem uma tela de significância (“muro branco”), onde são inscritos os traços de subjetivação (“buraco negro”). Determinados pelos agenciamentos de poder da civilização ocidental, eles “não são primeiramente individuais, eles definem zonas de frequência ou de probabilidade, delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes. Do mesmo modo, a forma da subjetividade, consciência ou paixão permaneceria absolutamente vazia se os rostos não formassem lugares de ressonância que selecionam o real mental ou sentido, tornando-o antecipadamente conforme a uma realidade dominante” (DELEUZE e GUATTARI, 2000, p. 32). Essa “máquina abstrata de rostidade” aplicar-se-ia não somente ao corpo, mas a imediações (ao ambiente) e a objetos, e circunscreveria o indivíduo em um campo que delimita o que é normal e o que é desviante, anulando a Alteridade (que deveria ser tolerada apenas em certas condições, por exemplo, isolada, ou simplesmente exterminada) em prol da propagação do Mesmo; essa engrenagem – que começaria a operar a partir do ano zero – estipulava os padrões racial e religioso, que correspondiam aos do homem branco e cristão (“rosto-cristo”). Segundo Deleuze e Guattari, o Rosto surgiu como uma sobrecodificação a partir de um corpo, incluindo a cabeça e todas as suas cavidades, que se dessignificou, sendo disciplinado, “rostificado” – uma operação “horrível e esplêndida”. Os índios que ainda estão imaculados por essa semiótica impositiva dos brancos adotam outro código cultural, o sistema orgânico cabeça-corpo: “sua semiótica é não-significante, não-subjetiva, essencialmente coletiva, plurívoca e corporal, apresentando formas e substâncias de expressão bastante diversas [das da civilização ocidental], A

plurivocidade passa pelos corpos, seus volumes, suas cavidades internas, suas conexões e coordenadas exteriores variáveis (territorialidades) (...). As pinturas, as tatuagens, as marcas na pele consagram a multidimensionalidade dos corpos. Mesmo as máscaras asseguram o pertencimento da cabeça ao corpo mais do que enaltecem um rosto. (...) [Essas sociedades] colocam o corpo em conexão não com a rostidade, mas com devires-animais, especialmente com o auxílio de drogas [em casos de possessão de um espírito animal]. (...) As organizações de poder do xamã, do guerreiro, do caçador, frágeis e precárias, são ainda mais espirituais [que as ocidentais], porque passam pela corporeidade, pela animalidade, pela vegetabilidade” (*idem*, p. 42 e 43).

Para os autores, cabe ao homem ocidental destruir o rosto, não pela volta ao estágio “primitivo”, mas por uma comunicação transcendental – assignificante, assubjetiva – com o estrangeiro, por um ato de “amor vivo” que ultrapasse o “morno face-a-face” e incorpore outros devires através de uma prática de permanente desterritorialização/ reterritorialização (o rosto se tornando uma “cabeça pesquisadora”); segundo Henry Miller, em *Trópico de Capricórnio*: “Eu não olho mais nos olhos da mulher que tenho em meus braços, mas os atravesso nadando, cabeça, braços e pernas por inteiro, e vejo que por detrás das órbitas desses olhos se estende um mundo inexplorado, mundo de coisas futuras, e desse mundo toda lógica está ausente. (...) Quebrei o muro (...), meus olhos não me servem para nada, pois só me remetem à imagem do conhecido. Meu corpo inteiro deve se tornar raio perpétuo de luz, movendo-se a uma velocidade sempre maior, sem descanso, sem volta, sem fraqueza. (...) *Selo então meus ouvidos, meus olhos, meus lábios*” (*apud ibidem*, p. 36).

Senra explicou que os Yanomami que tiveram muito contato com os brancos, conscientes do aparato técnico, *posam* nas fotografias de Cláudia, constroem o modo como querem ser vistos e adotam adereços e estilos da cultura externa – perdem,

portanto, sua integridade original. Na aldeia de Ericó, homens usam camisa, bermuda e boné – alguns têm o cabelo cortado rente –, e mulheres, vestidos e maquiagem; muitos têm o rosto extenuado, tenso e resignado pelo contato (figuras 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 e 10). A pesquisadora observou que Cláudia tentou minimizar esse rebaixamento dos índios advindo do contato com os brancos com um enquadramento mais flexível, que foge às características padronizadas de fotografias de identidade – olhar frontal à câmera, iluminação uniforme e presença de um fundo sem relação com o indivíduo. Ao contrário, valorizou os detalhes, posturas e expressões dos retratados (às vezes aumentando o campo de visão para mostrar todo o corpo), acentuou nuances do olhar, destacou linhas e traços, mostrou o ambiente e explorou as luzes diferenciadas.

Já os Yanomami de aldeias mais isoladas desconheciam a pose. Senra exemplificou com a fotografia de um índio de Ajarani, em *close* e com o rosto torcido, que, pela “ausência” de rosto, não se pode “ler” sua expressão (figura 11); em outro caso, um índio de Surucucus, nu com seus adereços, pego de corpo inteiro, não se dirige à câmera como se tivesse consciência de ser olhado, mas como se fosse ele que olhasse, divertido, para a curiosa cena à sua frente (figura 12); por fim, alguns índios de Boas Novas ignoram a presença da câmera ou a olham intrigados (figuras 13 e 14).

Segundo Susan Sontag (2004), os povos “primitivos” receiam que a câmera roube uma parte do seu ser, pois não distinguem imagens e coisas reais; para eles, ambas as entidades, embora fisicamente separadas, são manifestações da mesma energia do espírito. Desse modo, quem está inserido em uma fotografia torna-se passível de ser controlado. A autora afirma que um pouco dessa visão mágica perdura, como se vê, por exemplo, na relutância que temos de rasgar ou jogar fora a foto de uma pessoa amada.

Senra observou que as crianças, à presença do misterioso dispositivo fotográfico, mostram-se angustiadas, assustadas, intimidadas, e olham para a máquina ora com suspeição, ora em desafio (figuras 15 e 16); algumas choram ou evidenciam marcas de lágrimas (figuras 17 e 18), estão sendo abraçadas ou puxadas por parentes que não são inteiramente vistos (figuras 19 e 20). Citou o exemplo da menina com o corpo paralisado, tenso – reforçado pelo enquadramento rente aos braços apertados, com o alto da cabeça e a barra da saia cortada –, e o olhar duro, como se aprisionada (figura 21).

A “antropologia poética”

Cláudia Andujar, segundo Fernando de Tacca (2011), inaugurou uma terceira forma de construção da fotografia do índio no Brasil. A primeira data do final do século XIX e início do XX; numa representação positivista, o índio era visto como um ser exótico e selvagem, próprio da natureza, um objeto para estudos científicos, seja de fotógrafos brasileiros ou estrangeiros. Alguns exemplos: uma imagem do alemão August Frisch, em que alguns índios Amua foram focalizados em seu *habitat* em Manaus, em 1865 (figura 22); e uma de Marc Ferrez, em que um grupo de Bororo foi registrado no cenário artificial de um estúdio, em Mato Grosso, em 1880 (figura 23).

Para Susana Dobal, “de um lado, havia a necessidade de afirmar a diferença e constituir um discurso baseado na ideia de superioridade racial para melhor submeter; de outro lado, e também corroborado pela prática fotográfica, havia a fascinação por uma outra civilização que era vista e representada como passivamente à disposição dos recém-chegados” (*apud* TACCA, 2011, p. 203). Boris Kossoy (2002) afirma que a dicotomia entre civilização e natureza era impressa nas fotografias durante o período imperial e o início do republicano, pois estava relacionada ao projeto ideológico do

Estado de construção do nacional segundo um modelo europeizado. De acordo com o autor, a representação de grupos considerados como racialmente inferiores (os índios e os negros) em vegetações exuberantes era esperada pelo europeu ao se deparar com imagens do Brasil; assim, os fotógrafos brasileiros ou estrangeiros, em suas viagens de desbravamento e colonização do território, incorporavam essa visão etnocêntrica ao retratar os índios.

Tacca afirma que, num segundo momento, na primeira metade do século XX, os índios eram retratados em expedições etnográficas – como a Comissão Rondon –, conforme a ideologia do Estado de que era necessário integrá-los ao processo produtivo nacional. Exemplo é a imagem de 1938 de Charlotte Rosenbaum, em que os índios das margens do rio Negro, aculturados pelas missões salesianas, foram retratados uniformizados e em posição militar, ao lado da bandeira nacional (figura 24). Cândido Mariano da Silva Rondon, oficial engenheiro, chefiava comissões de construção do telégrafo no Araguaia e em Mato Grosso. Por meio de expedições científicas que contavam com botânicos, zoólogos, cineastas e fotógrafos (em especial, Luiz Thomas Reis), mapeou a região e descreveu as terras, os rios, as vegetações, os animais e as culturas dos grupos indígenas que lá habitavam. Criou, em 1910, o Serviço de Proteção ao Índio e Localização do Trabalho Nacional (SPILTN) – mais tarde apenas Serviço de Proteção ao Índio (SPI) –, substituído, em 1967, pela Fundação Nacional do Índio (Funai). Entre 1934 e 1938, comandou a Inspetoria de Fronteiras e organizou a documentação fotográfica de grupos indígenas da Amazônia. No começo da década de 1940, a Seção de Estudos do SPI, com a colaboração especial dos fotógrafos Harald Schultz e Heinz Foerthmann, produziu um acervo de cerca de 10 mil negativos de grupos étnicos, com uma documentação de sua cultura. Segundo Tacca, essa produção deve ser classificada como uma das primeiras frentes da fotografia moderna no Brasil,

junto com as imagens da revista *O Cruzeiro*, fundada em 1928. Jean Manzon e José Medeiros, principais fotojornalistas desta publicação, entre 1944 e 1949, acompanharam a expedição Roncador-Xingu, que fazia parte do programa “Marcha para Oeste”, criada pelo governo Getúlio Vargas com o objetivo de desbravar os desconhecidos sertões do Brasil situados nos atuais Estados de Goiás, Mato Grosso e Pará, onde vivia uma população indígena que ainda não tivera contato com os brancos.

Segundo Helouise Lima Costa (1998), a revista *O cruzeiro*, durante as décadas de 1940 e 1950, foi responsável por veicular fotorreportagens que mostravam os índios brasileiros a um público amplo de um modo pretensamente objetivo, refletindo, porém, um imaginário “desejado” sobre o Brasil. A autora exemplifica com a sequência de fotografias do francês Manzon presentes na reportagem *Enfrentando os Chavantes* [Xavantes] (1944), que recriam a história brasileira, segundo a narrativa da progressiva aceitação dos índios ao processo de aculturação comandado pelos brancos: a descoberta do país (imagem na perspectiva de um avião que sobrevoa uma aldeia xavante e é alvo de flechas atiradas pelos índios contra a “civilização”, figura 25); a troca de presentes (cena de índios recebendo um facão ofertado pelos irmãos Villas-Bôas, figura 26), a primeira cerimônia cívica (representação do hasteamento da bandeira nacional, figura 27) e a encarnação do mito da integração racial (retrato de Wayvi, da tribo dos Galapalos, Leonardo Villas-Bôas, sertanista, e Pedro Ramos, trabalhador da expedição, simbolizando o índio, o branco e o negro irmanados, figura 28). Em uma imagem do fotógrafo presente na reportagem *1947 – Bandeira* (1947), os índios aparecem saudando um avião, agradecidos pela chegada dos brancos (figura 29). Segundo a autora, “Jean Manzon deu concretude visual a um conjunto de ideias pré-concebidas sobre o Brasil, provenientes de várias fontes: do programa do Estado Novo [entre 1940 e 1943, o fotógrafo trabalhara no setor de fotografias do Departamento de Imprensa e Propaganda

do governo Getúlio Vargas], das diretrizes da arte de cunho social e das ideias engendradas no seio da intelectualidade modernista. Ideias já incorporadas por uma parcela abrangente da sociedade e que, por isso mesmo, foram tão bem aceitas ao se tornarem palpáveis através de imagens estereotipadas” (COSTA, 1998, p. 158).

O terceiro modo de retratar o índio, segundo Tacca, começou no final do século XX, com o trabalho de Cláudia Andujar, que imprimiu à fotografia etnográfica uma estética própria, autoral, livre de ideologias preestabelecidas. Por exemplo, para traduzir as visões xamânicas dos rituais dos Yanomami, induziu o espectador, por meio de manipulações técnicas, a notar esses elementos mágicos e a vivenciar uma experiência nova como forma de compreender o outro, como na imagem feita na aldeia Wakata-ú, em Roraima, em 1974 (figura 30). Outro procedimento estético inovador foram as fotomontagens da série *Sonhos*, produzidas entre 1974 e 2003, em que a autora funde a imagem de índios com a de seu *habitat*, evidenciando outro modo de percepção da alteridade (figura 31 e 32). Para Carlos Brandão: “Antes de vir a ser um ‘objeto útil’ de leitura ou ‘um meio para’ alguma coisa na prática da antropologia, a fotografia é um momento de descobertas e de trocas de sensibilidades à volta da imagem. Tanto na vida cotidiana quanto em uma situação docente, a fotografia deveria ser algo pertencente ao intervalo entre o sentido e o encantamento...” (apud TACCA, 2011, p. 219).

Outra fotógrafa brasileira que buscou estreitar sua convivência com os índios – mas das tribos do Xingu – para compartilhar experiências foi Maureen Bisilliat (1931-). De origem inglesa – nasceu na vila de Englefield Green, em Surrey –, ela, durante a infância, não fincou raízes em nenhum país, pois viajava muito, em decorrência do pai, Adolfo Scilingo, ser diplomata. Começou praticando a mesma arte de sua mãe, Sheila Brannigan, a pintura, estudando com Karl Plattner, em São Paulo, em 1953, com André Lhote, em Paris, em 1955, e na New York Art Students League, em 1957, ano em que

imigrou ao Brasil e fixou residência. Em 1962, Maureen decidiu partir para a fotografia. Trabalhou nas revistas *Realidade* e *Quatro Rodas* e produziu imagens que mostravam aspectos culturais de regiões remotas do Brasil. Publicou séries fotográficas baseadas em obras de escritores nacionais, como *A João Guimarães Rosa, Sertão – luz e trevas* (Ariano Suassuna), *Bahia amada Amado* (Jorge Amado), *A visita* (Carlos Drummond de Andrade), *O cão sem plumas* (João Cabral de Melo Neto) e *Chorinho doce* (Adélia Prado). De 1973 a 1978, a artista viajou com os irmãos Cláudio e Orlando Villas-Bôas até a área do Parque Nacional do Xingu, no Centro-Oeste brasileiro, com o objetivo de documentar algumas das tribos que viviam no local, o que resultou nas obras *Xingu*, de 1978, e *Xingu/ Território tribal*, de 1979, traduzido para o inglês, francês, alemão e italiano (eis alguns retratos do livro, figuras 33, 34, 35, 36 e 37). Em 1987, Maureen ganhou o prêmio de melhor fotógrafa pela APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte).

Roger Bastide (PEREIRA DE QUEIROZ, 1983), em “A propósito da poesia como método sociológico” (1977), conceitua a abordagem da “antropologia poética”, que se aplica às obras de Cláudia e Maureen. Cria um diálogo fictício entre “Eu”, uma persona que veicula sua opinião de que, quanto mais poética a ciência, mais verdadeira é – como pensava o filósofo romântico Novalis –, e “O crítico”, que acha o oposto, que a sociologia deve ser tão-somente objetiva. De acordo com “Eu”: “ou a sociologia se limita à descrição do que é racional na sociedade, formando um todo harmonioso, mas cheio de lacunas, ou então resolverá ser uma ciência total e terá de reproduzir uma imagem desses elementos irracionais, desses fundos perturbadores e sentimentais, desses movimentos de massa, dos ditames do inconsciente coletivo (...). A expressão poética me parece mais apropriada que qualquer outra para forçar o leitor a viver na

experiência comunitária, juntando assim à compreensão lógica, que alcança sua inteligência, um sentimento direto, uma compreensão mais íntima” (*idem*, p. 85).

O sociólogo defendia que o pesquisador deveria ter uma perspectiva antietnocêntrica, desvincular-se de hipóteses prévias e dar voz aos autóctones para, através da experiência deles como sujeitos, chegar a um conhecimento mais apurado da realidade. Para isso, era preciso adotar uma abordagem transdisciplinar e os métodos de “observação participante”, de, pela intuição, se deixar transformar pelo outro – “como num ato de amor, transcender nossa personalidade para aderir à alma que está ligada ao fato estudado” (*ibidem*, p. 67) –; e de “observação controlada”, de reconhecer estar inserido numa posição socioeconômica que condiciona seu olhar.

Cláudia, como Bastide, tinha uma concepção mítica de tempo – que difere da concepção da civilização ocidental, que o pensa como histórico –, pois, com a atuação da memória, justapunha passado, presente e futuro: “Faço como os Yanomami, que estão elaborando seus mitos, justificando-os, retrabalhando continuamente a oralidade de sua história, para ajustá-la ao novo, aos tempos de hoje. Uma bricolagem de adaptação e de atualização dos tempos dos mitos primordiais” (ANDUJAR, 2005, p. 168). Essa mundivisão é semelhante à judaica; Betty Fuks (2000) escreve que há uma tensão entre a *Torá* escrita (os cinco primeiros livros da Bíblia Hebraica) e a oral (o *Talmud*), separadas por um vazio, que reflete a distância intransponível entre Deus e o homem; sobre esse vazio, é montada uma cadeia de significantes com infinitos significados. Caberá ao leitor, em seu tempo e lugar, atualizar a interpretação do Texto, preservando algumas estruturas tradicionais, mas criando novos sentidos. Com isso, ele constrói sua judeidade através da leitura subjetiva do Texto, a partir dos ecos do passado e do devir, reinaugura o pacto histórico da Aliança entre o povo de Israel e Deus e garante a transmissão do conhecimento judaico para as futuras gerações. Por isso, Fuks

citou o imperativo bíblico de *Zakhor Israel!*, em que o povo judeu é intimado a lembrar, e a importância da memória (*Zakhor*) – que deve retornar, diz o *Talmud*, para “repetir um caminho que nunca foi trilhado” (*idem*, p. 136).

Laymert Garcia dos Santos (ANDUJAR, 2005) associou a ideia mítica de tempo às noções de “tempo universal” e de “duração única” de Henri Bergson. Segundo Gilles Deleuze, cada pessoa, com sua duração, tem “essencialmente o poder de revelar outras durações, de englobar as outras e de englobar ela mesma ao infinito” (*apud idem*, p. 55). Para Bergson, isso ocorre pelo “reconhecimento atento” entre o “eu” e o “outro”, advindo do espaço para trocarem experiências, em decorrência da “vulnerabilidade” – para Garcia dos Santos, “uma espécie de zona de perturbação onde o real vacila”. Essa comunicação entre seres se dá, para Bergson, através da “intuição” e “simpatia”, que são, segundo Garcia dos Santos explicou, relacionando à práxis de Cláudia: “como *intuição*, a vulnerabilidade é aquilo por meio do que Cláudia entra em contato com o outro em si mesma; como *simpatia*, a vulnerabilidade é o meio pelo qual ela projeta a sua interioridade no outro” (*ibidem*, p. 56).

Toda fotografia possui uma dimensão de morte, advindo do congelamento do tempo e espaço pela inscrição da realidade numa linguagem. Philippe Dubois (1994) comparou essa petrificação ao olhar da Medusa, criatura da mitologia grega, que paralisava quem a mirasse. Pois: “o fragmento de tempo isolado pelo gesto fotográfico, a partir do momento em que é capturado pelo dispositivo, tragado pelo buraco (pela caixa) negro (a), passa de uma só vez, definitivamente, para o ‘outro mundo’. E começa a jogar uma temporalidade contra uma outra. Abandona o tempo crônico, real, evolutivo, o tempo que passa como um rio, nosso tempo de seres inscritos na duração, para entrar numa temporalidade nova, separada e simbólica, a da foto: temporalidade que também *dura*, tão infinita (em princípio) quanto a primeira, mas infinitiva na

imobilidade total, congelada na interminável duração das estátuas. A pequena porção de tempo, uma vez saída do mundo, instala-se para sempre no além-a-crônico e imutável da imagem, penetra para sempre em algo como o *fora-do-tempo da morte*. Parada (definitiva) em imagem” (DUBOIS, 1994, p. 168). O autor observou que o termo “tomada” tem duplo sentido: a obtenção de uma imagem por um certo ângulo ou a arrancada da vida. Segundo Jean Baudrillard (1997), “criar uma imagem consiste em ir retirando do objeto todas as dimensões, uma a uma: o peso, o relevo, o perfume, a profundidade, o tempo, a continuidade e, é claro, o sentido” (BAUDRILLARD, 1997, p. 32). Já Roland Barthes (1984) afirma que, por mais viva que se tente concebê-la, por ser a recusa mítica de um mal-estar de morte, a fotografia é uma figura imóvel em que se veem os mortos.

Mas Henri Cartier-Bresson (1908-2004), em “O momento decisivo” – texto de abertura de sua obra *Images à la sauvette* (1952) – afirma que, ao descobrir a câmera Leica, “rondava pelas ruas o dia inteiro, muito tenso e pronto para atacar, decidido a ‘capturar’ a vida – e preservá-la no ato de viver” (CARTIER-BRESSON, s/d). Paulo Herkenhoff (ANDUJAR, 2005) comenta que as imagens de Cláudia, por serem um registro provisório e passível de infinita renovação, têm uma pulsão de conservação da vida.

Pietro Maria Bardi, em “From a Line to a Smile” (ANDUJAR, 2005), publicado originalmente na revista *Habitat* (São Paulo, nº 48, 1958, p. 49-58), associou uma fotografia da artista – mas pode se estender a *Marcados* – à concepção de Arte de Leopoldo Cicognara, em “Ragionamento sulla Grazia” (1808): “Uma bela alma empresta um poderoso atrativo à fisionomia embora possa faltar a esta às vezes a beleza absoluta, triunfando frequentemente até mesmo sobre os defeitos da Natureza (...). A Beleza bem proporcionada e absoluta causa surpresa e admiração, porém só a Graça

atrai; a Beleza traz, curvados diante de si, adoradores; a Graça, amantes: com esta, nós adoramos a Divindade e experimentamos as ternuras do amor para com nossa espécie” (ANDUJAR, 2005, p. 222).

Cláudia, em entrevista a Diógenes Moura, afirma sua necessidade de se comunicar com as pessoas, com o mundo e consigo mesma, de chegar à essência das coisas e sua esperança no ser humano, mesmo após ter experienciado de perto a tragédia da *Shoá*: “o que me chamou a atenção ao rever o meu trabalho é que em todos os momentos eu sempre procuro no outro a beleza, não exatamente uma beleza física, mas uma beleza que vem desse amor que tenho pela humanidade” (*idem*, p. 42).

Os marcados do Camboja

Nhem En (1960-) também produziu imagens de homens numerados, mas numa iminência mais aguda de morte, através de um viés político diferente do adotado por Cláudia Andujar. Isso porque foi cúmplice da barbárie: foi um dos fotógrafos de Tuol Sleng (ou S-21), prisão secreta de Phnom Penh (capital do Camboja) localizada numa antiga escola secundária, onde o regime totalitário de Pol Pot (1975-1979) interrogava e torturava pessoas antes de levá-las aos campos de extermínio ou as matavam lá mesmo. Pelo menos 15 mil cambojanos acusados de ser contrarrevolucionários estiveram ali, e, ao que consta, apenas catorze sobreviveram. O Khmer Vermelho sistematicamente fichava e fotografava os presos antes de serem mortos – cerca de 7 mil negativos foram encontrados. A prática de fotografar presos políticos antes da execução era comum também na antiga União Soviética, durante as décadas de 1930 e 1940 (SONTAG, 2003, p. 53).

Segundo Hugo Mader (revista *Zum*, São Paulo, nº 1, 2011, p. 28-49), em “Na antessala da morte”, Nhem En nasceu numa família camponesa pobre, tornara-se militar e já trabalhava para o Khmer antes de ser designado fotógrafo na Unidade de Documentação da S-21, tarefa para qual foi treinado em viagem que fez à China no final de 1975. Junto com cerca de oito fotógrafos, cada um com cinco assistentes, produzia imagens de identificação dos presos recém-chegados ou dos que seriam executados, retratava funcionários da prisão ou familiares dos burocratas do regime e criava material de propaganda do governo.

Com o tempo, foi aperfeiçoando seu procedimento formal e consolidando uma estética. Mader afirma que suas fotografias – feitas num estúdio apropriado para uma prática mais refinada – apresentavam variações de escala, de enquadramento, de cenário e de luz, ausência da numeração e uma intensidade dramática no retrato dos presos em suas expressões traumáticas de agonia, horror, desamparo ou resignação (figuras 38, 39, 40, 41 e 42).

As variações estéticas de En diferenciavam-se da “metódica uniformidade das 39 mil fotografias de trabalhadores escravos e membros do *Sonderkommando* de Auschwitz, mostrados de frente, perfil e em quarenta e cinco graus contra fundo idêntico, todos de gorro e uniformes listrados, perfeitamente em foco e sob uma luz invariável” (*idem*, p. 46). Segundo Gerhard Schoenberger (1994), os nazistas intencionavam encobrir a crueldade de seus atos para não provocar compaixão – mas, mesmo assim, registraram atrocidades, porque achavam corretas e normais –, e, ao mostrar os retratados aterrorizados, tinham por intuito inferiorizá-los.

Thierry De Duve, em “A arte diante do mal radical” (revista *Ars*, São Paulo, vol. 7, nº 13, 2009), avança a hipótese de que En, embora afirmasse que seu trabalho,

desapaixonado, era como outro qualquer, “desenvolveu um gosto genuíno pela fotografia durante seus estudos e de que se refugiou numa atitude estética a fim de ocultar a si mesmo sua cumplicidade com as atrocidades cometidas na S-21. Apesar de agora negá-lo, ele pode ter tido ambições artísticas conscientes, ao mesmo tempo motivadas e pervertidas por sua própria estratégia de sobrevivência” (*idem*). Ao olhar as fotografias pela primeira vez, De Duve afirma que teve um misto de apreciação estética, pela empatia com os retratados, e aversão por conhecer o contexto das imagens; deteve-se “nas pessoas das fotos, em cada uma, e por um bom tempo, até que elas emergissem do anonimato do extermínio em massa e se transformassem em indivíduos de novo” (*ibidem*).

Para Susan Sontag (2004), o que determina a possibilidade de ser moralmente afetado por uma fotografia é a existência prévia de uma consciência política apropriada. Mas o choque vem subitamente; ela exemplifica ao contar sua experiência de se deparar, pela primeira vez, por acaso, em uma livraria, com imagens dos campos de extermínio de Bergen-Belsen e Dachau: “nada que tinha visto – em fotos ou na vida real – me ferira de forma tão contundente, tão profunda, tão instantânea. De fato, parece-me plausível dividir minha vida em duas partes, antes de ver aquelas fotos (eu tinha doze anos) e depois, embora isso tenha ocorrido muitos anos antes de eu compreender plenamente do que elas tratavam. (...) Quando olhei para essas fotos, algo se partiu. Algum limite foi atingido, e não só o do horror; senti-me irremediavelmente aflita, ferida, mas uma parte de meus sentimentos começou a se retesar; algo morreu; algo ainda está chorando” (SONTAG, 2004, p. 30). Esse choque ao se deparar com o horror de certas cenas pode se enfraquecer ao longo do tempo, quando a pessoa se habitua a ele, ou, ao contrário, nunca esgotar sua capacidade de provocar uma reação compassiva.

Para a autora (2003), ter acesso a calamidades ocorridas à distância por meio de fotos é uma experiência moderna essencial. A consciência do sofrimento que o espectador tem ao olhar essas imagens é algo construído através do modo com a câmera registra o evento e do contexto específico de recepção. Muitas vezes os sentimentos e pensamentos desencadeados são previsíveis, em razão da “instrução coletiva”, dos momentos representativos que a ideologia dominante da sociedade define como relevantes de revisitar, por comprovar uma verdade histórica conforme seu viés. A linguagem universal das fotos destina-se potencialmente a todos, diferentemente de um relato escrito, com sua complexidade de pensamento, de referências e de vocabulário.

Segundo Sontag, muitas vezes, junto com o choque de olhar para uma cena de um horror real, vem ao espectador um sentimento de vergonha quando é simplesmente um *voyeur*, sem condições de minorar o pesar alheio. Ele sente que deve se importar, mas, ao mesmo tempo, que os sofrimentos disseminados com os quais se depara diariamente são demasiado vastos e irrevogáveis para serem alterados por qualquer intervenção política; assim, sua compaixão, raiva ou frustração podem se debater no vazio, e ele se sentir entediado, cínico ou apático. Porém, quando sente poder remediar uma situação, pode se mobilizar para uma ação efetiva. Ele não é capaz de compreender, perceber ou imaginar completamente a dor do outro, mas “parece constituir um bem em si mesmo reconhecer, ampliar a consciência de quanto sofrimento causado pela crueldade humana existe no mundo que partilhamos com os outros” (SONTAG, 2003, p. 95).

Para a autora, o receptor se solidarizar com quem padece nas fotos pode não ser uma emoção desejável, pois, de uma posição privilegiada, não se sente cúmplice daquilo que causou a dor: “Pôr de parte a solidariedade que oferecemos aos outros, quando assediados por uma guerra ou por assassinatos políticos, a fim de refletirmos

sobre o modo como os nossos privilégios se situam no mesmo mapa que o sofrimento deles e podem – de maneiras que talvez preferamos não imaginar – estar associados a esse sofrimento, assim como a riqueza de alguns pode supor a privação para outros, é uma tarefa para a qual as imagens dolorosas e pungentes fornecem apenas uma centelha inicial” (*idem*, p. 86).

Quando En – embora às vezes se mostrasse arrogante – desculpou-se publicamente, o embaixador norte-americano replicou: “Dizem que uma imagem vale por mil palavras. Cada uma dessas fotografias vale por mil lágrimas” (*apud* MADER, 2011, p. 49).

Mader conta que En viu-se em apuros quando, em dezembro de 1977, uma cópia feita por ele de uma fotografia de Pol Pot na China exibia uma mancha negra sobre um dos olhos do líder, o que lhe valeu a acusação de que estava intencionado a denegrir a figura do ditador. Foi enviado a um centro de reeducação de Prey Sar, onde dava de comer aos porcos, mas reconduzido à função quando o regime descobriu que o lote de filmes da China estava deteriorado. Quando os vietnamitas depuseram Pol Pot em 1979, En continuou trabalhando como fotógrafo para o Khmer Vermelho em Anlong Veng, cidade cambojana, até que, em 1995, fugiu numa motocicleta com um fuzil AK-47 e suas câmeras fotográficas, deixando a mulher e os seis filhos. Com a desintegração do Khmer Vermelho, entre 1999 e 2000, voltou à cidade, foi vice-prefeito e membro do conselho comunal. Nunca escondeu sua antiga profissão.

As fotografias de Tuol Sleng, segundo Mader, tornaram-se uma das principais fontes de provas contra os líderes do Khmer Vermelho processados por genocídio e crimes contra a humanidade pelo tribunal misto das Nações Unidas e do Camboja. Estão arquivadas no Museu e Memorial do Genocídio Tuol Sleng, que fica no local da

antiga prisão. Em 1994, os negativos encontrados na S-21 foram copiados e restaurados pelo “Photo Archive Group”, que reuniu algumas das imagens em “The killing fields”, livro organizado por Chris Riley e Douglas Niven em 1996. As fotos foram expostas em Arles, na França, e no Museu de Arte Moderna (MoMA), em Nova York, em 1997.

Uma grande polêmica avivou-se nesse período: as imagens de En tinham adquirido o *status* de arte? Essa é uma questão complexa, que tem muitos lados. De Duve opina: “A legitimação humanista afirma que a arte é um bem coletivo da humanidade. E se a humanidade incluir criminosos de guerra e pessoas culpadas de genocídio? Dessa mesma legitimação decorre que artistas são representantes da humanidade no domínio estético. E se eles na verdade forem representantes, na dimensão estética, de perpetradores de crimes contra a humanidade? Possivelmente, em nenhum dos dois casos Nhem En poderia ter direito legítimo ao título de artista. A conclusão, todavia, não é que o título de artista foi irremediavelmente maculado ou que praticar fotografia após Tuol Sleng se tornou algo tão bárbaro quanto escrever poesia depois de Auschwitz, conforme uma vez pareceu a Adorno” (DE DUVE, 2009). Para o crítico, é preciso reconhecer a falência da legitimação humanista da arte após a *Shoá* e estabelecer uma alternativa – desde a década de 40, as definições dos valores artísticos vêm constantemente mudando, em níveis estéticos, ideológicos e institucionais. De Duve propõe que os objetos dos museus sejam considerados artefatos humanos colecionados e preservados em nome da arte, para que o espectador, com sua responsabilidade e liberdade, julgue. Assim, as fotos de En, enquadradas na categoria que o Khmer Vermelho forçou a criar, “imagens de genocídio”, poderiam ser passíveis de apreciação artística, e não apenas pela sua importância ética ou política, pelo compromisso de memória histórica ou de evitar que ressurgja um regime totalitário.

Sontag (2003) afirma que toda fotografia que testemunha a violência é muito criticada se parecer esteticamente bela, ou seja, semelhante à arte, pois ela desviaria a atenção do tema consternador para o próprio veículo. A autora acha que essa reação é exagerada, pois embelezar é uma das funções clássicas da câmera: aperfeiçoar a aparência normal das coisas.

Para a autora, apresentar fotos da *Shoá* em “museus da memória”, como o Yad Vashem, em Jerusalém, o Museu em Memória do Holocausto, em Washington, e o Museu Judaico, em Berlim, permite consigná-las uma circulação permanente e renovável a fim de que o horror nunca seja esquecido: “fotos do sofrimento e do martírio de um povo são mais do que lembranças de morte, de derrota, de vitimização. Elas evocam o milagre da sobrevivência” (SONTAG, 2003, p. 74). A memória, escreve a autora, deve ser imperfeita e limitada, pois há injustiças demais no mundo, e lembrar demais gera rancor e fecha o espaço para que se viva a própria vida; se este for o objetivo, “é desejável que o registro de injustiças específicas se dilua em uma compreensão mais geral de que os seres humanos de toda parte cometem coisas terríveis uns contra os outros” (*idem*, p. 96).

Sontag destaca que as fotografias do horror não bastam para compreender os fatos, pois elas não têm a obrigação de explicar as causas do sofrimento que selecionam e enquadram, mas apenas “nos perseguem” e devem ter o suporte dos documentos históricos. Ao permitir a recordação de um fato trágico, possuem um valor ético intrínseco, mesmo que o receptor não saia completamente transformado ou atormentado ao vê-las: “tais imagens não podem ser mais do que um convite a prestar atenção, a refletir, aprender, examinar as racionalizações do sofrimento em massa propostas pelos poderes constituídos. Quem provocou o que a foto mostra? Quem é responsável? É

desculpável? É inevitável? Existe algum estado de coisas que aceitamos até agora e que deva ser contestado?” (*Ibidem*, p. 97).

As reflexões de De Duve e Sontag conduzem a uma discussão sobre o que significa expor as fotografias de *Marcados*, de Cláudia Andujar, em um espaço de arte. Segundo o guia da 27ª Bienal de São Paulo (LAGNADO; PEDROSA, 2006), que apresentou a série da artista pela primeira vez, a exposição reuniu 118 artistas sob o mote “Como viver junto”, em referência ao título dos cursos e seminários ministrados por Roland Barthes no Collège de France em 1976 e 1977. O projeto, desenvolvido pelos curadores Lisette Lagnado, Adriano Pedrosa, Cristina Freire, Rosa Martinez, José Roca e Jochen Volz, baseava-se em dois conceitos desenvolvidos no *Programa Ambiental* (1966) de Hélio Oiticica, “projetos construtivos” e “programas para a vida”, e buscava discutir a possibilidade de convivência coletiva através de obras com uma forte dimensão político-social.

Andujar, em entrevista a Helouise Costa (*idem*), busca responder, em relação à sua série, como avalia a contribuição que pode resultar de uma exposição de fotografias que sugerem controle e dominação: “essas imagens têm um significado simbólico forte. Nesse momento da nossa história, é fundamental colocar em discussão o respeito à diversidade, o respeito pelo outro. Muitas atitudes que nos norteiam com relação aos outros precisam ser questionadas. Espero conseguir algum tipo de reflexão sobre o modo como podemos viver juntos. Talvez essa seja a pergunta mais significativa que se possa formular hoje. No caso de populações como os Yanomami, será que querem viver junto? De que maneira? Será que são respeitados em sua diversidade cultural e necessidades de vida? É uma provocação que faço” (*ibidem*, p. 50).

A apresentação dessas imagens de Cláudia no Centro de Cultura Judaica (sob organização de Eduardo Brandão), em 2011, acrescentou à série um sentido novo, ao reforçar o vínculo que a artista, em texto publicado na obra *Marcados*, já traçara entre a experiência judaica traumática que vivenciou durante a guerra, relativa à discriminação, ao luto e ao exílio, e seu trabalho junto a uma comunidade indígena ameaçada.

Essas duas exposições evidenciam o fato de que as séries fotográficas de modo geral adquirem sentidos diferentes a depender da emolduração que o museu faz delas, ou seja, de sua inserção em um contexto específico, regido por um conceito que abarque as obras que serão apresentadas no mesmo espaço. Essa ideia central de uma mostra deve ser sustentada por um aparato crítico particular – apenas o objeto não diz nada –, que forneça uma legitimação artística que justifique o valor (estético? Ético? Político? Epistemológico?) das obras – sua qualificação como “humanista” não mais contempla todos os casos. Cabe ao público apreciador, diante da proposição dos curadores de um tipo de reflexão, discussão ou mobilização, questionar ou aprovar a avaliação do museu.

Multiplicando algumas relações entre judeus e índios na literatura

Moacyr Scliar, em *A Majestade do Xingu* (1997), como Cláudia Andujar, conectou as experiências histórico-existenciais de índios e judeus, ambos situados nos entrelugares, na intersecção entre suas identidades, línguas, culturas e tradições e as do restante da sociedade brasileira, à qual estão alguns muito, outros pouco integrados. A aproximação entre as obras fotográfica e literária pretende mostrar que as relações que se pode estabelecer entre o índio e o judeu travam-se de múltiplos modos; os povos, em sua história passada, situação presente e promessa de futuro, podem estar vinculados através de trajetórias, experiências e percalços opostos, semelhantes ou até coincidentes.

Scliar contou a história do médico sanitarista Noel Nutels (1913-1973) – que de fato existiu –, que traz semelhanças com a de Cláudia Andujar: também imigrante judeu – mas de Ananiev, na época Rússia –, militante comunista, dedicou-se por cerca de trinta anos à causa indígena, em especial a etnias localizadas às margens do rio Xingu, como os Kalapalo e Kaiapó, no Centro-Oeste brasileiro; participou da expedição governamental Roncador-Xingu, em 1943, trouxe às aldeias atendimento médico – que aperfeiçoou ao montar o Serviço de Unidades Sanitárias Aéreas (SUSA), em 1957 –, e, com Darcy Ribeiro e os irmãos Villas-Bôas (Cláudio, Leonardo e Orlando), ajudou a criar o Parque Nacional do Xingu, em 1961.

O romance é construído a partir da relação dialógica entre o protagonista-narrador e o médico da UTI que tratava de seu problema cardíaco. O narrador-paciente entrelaçou, no relato, de modo fragmentado, as histórias da vida de Nutels e a sua e acrescentou digressões, devaneios e fantasias, sem distinguir ficção e realidade. Também russo, mas da Bessarábia, conheceu Nutels quando, no porto de Hamburgo, na Alemanha, pegaram o navio cargueiro “Madeira”, em 1921, para a perigosa e demorada viagem – bancada pelos financistas judeus da Jewish Colonization Association (ICA ou JCA) –, até Recife, para fugir das constantes ameaças de *pogroms* na Rússia. O inominado narrador estabeleceu-se no Bom Retiro, em São Paulo – enquanto Nutels ficou em Recife, onde fez medicina, e depois se mudou ao Rio de Janeiro. O primeiro largou os estudos após a morte do pai e passou a trabalhar na pobre, empoeirada e vazia loja “A Majestade”; casado e com um filho, levava uma vida insossa, alimentada pela leitura de romances, poesia, história, filosofia, além de acompanhar a trajetória – para ele, repleta de aventuras – do antigo amigo Nutels, que admirava com obsessão. Dirigia-se a ele com afeto através de cartas imaginárias e inventava cenas de um possível

reencontro, que só ocorreu (ou seria um sonho?) quando Nutels estava à beira da morte num hospital carioca e não pôde mais reconhecê-lo.

O personagem-narrador embaralha as identidades de judeus e índios ou os relaciona em variadas situações de modos opostos: pelo conflito ou solidariedade, estranhamento ou aproximação, pavor ou confiança, dominação ou compreensão. Uniu seus destinos, ao comparar o caminho do navio dos judeus até o Brasil com o dos índios, que, há milhares de anos, vieram da Ásia, passaram pela Sibéria e, pelo estreito de Bering, chegaram ao Alasca, de lá se espalhando pela América. Durante a travessia, um marinheiro russo mostrou fotos de índios aos garotos; enquanto Nutels ficou fascinado, o narrador atemorizou-se ao saber que alguns comiam gente: “Escapar dos cossacos para cair na panela dos canibais, era aquele o destino que me estava reservado?” (SCLIAR, 1997, p. 38).

A partir dessa ideia, já em terras brasileiras, inventou que um servente de hospital, José, um índio antropófago, pegou o triturado e ensanguentado braço direito de seu pai – que fora amputado após ter sido esmagado por um bonde –, e levou-o para o jantar de sua tribo, que, embora aculturada, mantinha a prática do canibalismo. A situação, que poderia causar repulsa ao leitor, torna-se hilariante pelo grotesco: por terem aprendido com os brancos como sofisticar a culinária, os índios discutiam como preparariam o prato – se cozido, frito em banha ou no estrogonofe –; além disso, Anaí, a filha mais velha de José, fazia perguntas desconcertantes: “Por que uns moram em mansões e outros em casinholas? Por que alguns só comem carne quando há amputações em certo hospital e outros saboreiam rosbife todos os dias?” (*Idem*, p. 69).

Em outro episódio, Sarita, judia comunista do Bom Retiro, decidira, a partir de um documento secreto de Moscou, que deveria mobilizar os índios para a luta armada

contra o imperialismo dos brancos. Para isso, na estação da Luz, ficava gritando, “camaradas índios, rebelai-vos!”, mas as pessoas espantavam-se: cadê os índios? Moisés, seu pai, vendo-a frustrada, pagou a alguns índios para irem aos comícios da filha com cartazes; entre eles, Anaí – a mesma da outra história –, com a mãe e os oito irmãos – mas sem o pai, José, pois “dependia do emprego para comer” (literalmente). Sarita animou-se, achou que a rebelião indígena era iminente, mas a farsa foi revelada.

Alguns eventos sugerem, metaforicamente, uma (con) fusão entre judeus e índios: o narrador imaginou-se disfarçado de índio para, no meio da selva, encontrar Nutels – que se tornara um “índio judeu” ou “judeu índio” –; além disso, teve um caso com uma cliente de nome tupi-guarani, Iracema (“lábios de mel”), o que poderia simbolizar a integração dos novos imigrantes à sociedade brasileira. Por fim, aventou que, no continente, os povos podem ser coincidentes: pois, segundo a lenda, os índios são as tribos perdidas de Israel que vieram para a América – os do México até faziam circuncisão, ritual que, para aguentar, brinca o personagem, “algo de judeu o cara deve ter” (*ibidem*, p. 188). Alguns pesquisadores efetivamente tentam encontrar paralelos entre costumes e vocábulos índios e hebraicos (WALDMAN, 2003, p. 112).

O narrador relacionou as trajetórias errantes de ambos os povos, determinadas por suas aspirações e disputas. Supôs que o coreano que pretendia comprar sua loja era um índio, cujo antepassado, estando no Brasil logo após o descobrimento, decidira fazer a rota inversa de seus ancestrais e voltar para a Ásia, na região da futura Coreia. Originou várias famílias, que, de geração em geração, repetiam a narrativa da jornada heroica: a de que, um dia, alguém teria de voltar para recuperar “a terra sagrada”. Para o narrador, essa pessoa era o tal coreano, que cobiçava sua loja – que esconderia um cemitério indígena – para reconquistar o território que pertencia a seu povo e fora tomado pelos brancos. Para Berta Waldman, Scliar fez uma analogia com a história da

errância judaica e sua busca pela Terra Santa: “Primeiro, ele descentra os judeus como sendo o povo eleito a quem cabe a Terra Prometida, já que os índios, grupo minoritário, colocam-se em posição análoga e também reivindicam a terra de seus ancestrais. Segundo, a guerra sem solução por territórios, que assola o Oriente Médio, é movida por povos diferentes mas por motivação idêntica. Terceiro, o autor, judeu-brasileiro, equaciona em termos nacionais um problema que é originalmente judaico, ao localizar a diáspora dos índios em extinção” (*idem*, p. 111).

A solução que o narrador encontrou para o convívio entre as etnias e o fim dos conflitos de interesse estava na utopia de judeus e índios, já incorporados à sociedade brasileira, mas com suas diferenças respeitadas, integrarem-se num âmbito universal. Esse anseio metaforizou-se no sonho em que sua loja “A Majestade” tinha sido instalada no Xingu, de modo a conjugar o prático e o mítico. O personagem explicou: “O grande objetivo da loja, a sua razão de ser, aquilo que faria dela uma instituição exemplar e original, seria a iniciação das tribos à arte da compra. Não a compra voraz, canibalesca, mas sim a compra como sinal de reconhecimento e aceitação do trabalho alheio, como inserção na imensa cadeia de produção e consumo, cadeia essa formada ao longo do tempo – e do espaço, do estreito de Bering à Patagônia. Não uma cadeia de solidariedade (talvez no futuro pudesse ser isso, cadeia de solidariedade) mas uma cadeia de realidade, a cadeia à qual os seres humanos vêm se integrando ao longo dos tempos, plantando e colhendo, fiando e tecendo, martelando e serrando, fundindo e moldando” (SCLIAR, 1997, p. 208).

O contexto da produção das imagens de Cláudia Andujar também refletiu a conjugação do prático com o mítico, quando a fotógrafa, por motivos pragmáticos, introduziu no círculo indígena um sistema numérico desconhecido, causando o choque de culturas baseadas em visões de mundo diferentes. Ela considera que a intervenção

que conduziu junto aos índios, embora passível de discussão, buscou corrigir as interações desastrosas promovidas por brancos interessados apenas em explorar aquelas terras e ajudar os índios a se organizar como sujeitos políticos autônomos, em vistas a lutar pelas suas reivindicações. Segundo a artista, com essa interação (nem sempre desejável) dos índios com os brancos, “provavelmente no futuro o modo de viver deles mude. Incorporem tecnologia e conhecimentos novos na comunicação, incorporem o português como sua segunda língua. Pode ser que deixem de viver em malocas, que se aproximem mais do homem branco, quem sabe? Muito vai depender da maneira com que essas mudanças sejam feitas, do respeito à sua cultura e do modo e tempo com que essa transição seja implementada” (BONI, 2010, p. 268 e 269). Ela afirma que seu sonho “é que os Yanomami tenham direito de viver como eles querem. Isso não quer dizer que eles devam se separar do resto do mundo, do Brasil. Mas acho que nosso país tem que reconhecer os direitos deles, respeitá-los como seres humanos. Acho muito difícil isso acontecer [hoje em dia]” (entrevista ao autor, 21/6/2013).

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz – o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. *Homo sacer – o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ANDUJAR, Cláudia. *A vulnerabilidade do ser*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. *Marcados*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ASCHHEIM, Steven. *Brothers and strangers – the east european jew in German and German Jewish consciousness, 1800-1923*. EUA: University of Wisconsin Press, 1982.

BARTHES, Roland. *A câmara clara – nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Holocausto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BISILLIAT, Maureen; VILLAS-BÔAS, Cláudio; VILLAS-BOAS, Orlando. *Xingu/ Território tribal*. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1979.

BONI, Paulo César. “De passado turbulento a ativista com causa”. *In*: revista Discursos Fotográficos (publicação da Universidade Estadual de Londrina), Paraná, vol. 6, nº 9, jul.-dez. 2010, p. 249-273. Link (compactado), <http://migre.me/fiEw7> (visitado em 3/7/2013, às 12h).

CARTIER-BRESSON, Henri. “O momento decisivo” (1952). *In*: revista *Bloch Comunicação* (publicação da Bloch Editora), Rio de Janeiro, nº 6, s/d, p. 19-26.

DE DUVE, Thierry. “A arte diante do mal radical”. *In*: revista *Ars* (publicação do departamento de Artes Plásticas da USP), São Paulo, vol. 7, nº 13, jan.-jun. 2009. Link (compactado), <http://migre.me/7WQsV> (visitado em 16/2/2012, às 12h).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

DUARTE, Rogério. “Olhares do infinito – notas sobre a obra de Cláudia Andujar”. In: revista *Studium* (publicação do Instituto de Artes da Unicamp), nº 12, 2002/2003. Link (compactado), <http://migre.me/7WQIU> (visitado em 16/2/2012, às 12h).

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994.

ESTEVES, Juan. “O sonho e o engajamento são fundamentais”. In: site *Cosac Naify*, ago. 2009. Link (compactado), <http://migre.me/fiuju> (visitado em 3/7/2013, às 12h).

FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais – uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FOSTER, Hal. “O retorno do real”. In: revista *Concinnitas* (publicação do Instituto de Artes da UERJ), Rio de Janeiro, ano 6, vol. 1, nº 8, jul. 2005, p. 162-186.

FUKS, Betty Bernardo. *Freud e a judeidade – a vocação do exílio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

LAGNADO; Lisette; PEDROSA, Adriano (org.). *27ª Bienal de São Paulo – Como viver junto: Guia*. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MADER, Hugo. “Na antessala da morte – retratos do genocídio do Camboja”. In: revista *Zum* (publicação do Instituto Moreira Salles), São Paulo, nº 1, 2011, p. 28-49.

NOVAES, Adauto (org.). *A outra margem do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura (org.). *Roger Bastide*. São Paulo: Ática, 1983.

PINTO, Lúcio Flávio. “A *Realidade* da Amazônia”. In: site *Observatório da Imprensa*, ed. 668, 15/11/2011. Link (compactado), <http://migre.me/fipRj> (visitado em 3/7/2013, às 12h).

PROKOP, Dieter. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986.

SCHOENBERNER, Gerhard. *A estrela amarela – a perseguição aos judeus na Europa, 1933-1945*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1994.

SCLIAR, Moacyr. *A Majestade do Xingu*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

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

_____. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TACCA, Fernando de. “O índio na fotografia brasileira – incursões sobre a imagem e o meio”. In: revista *História, Ciências, Saúde – Manguinhos* (publicação da Casa de Oswaldo Cruz/ Fiocruz), Rio de Janeiro, vol. 18, nº 1, jan.-mar. 2011, p. 191-223. Link (compactado), <http://migre.me/7WUFy> (visitado em 16/2/2012, às 12h).

WALDMAN, Berta. *Entre passos e rastros – presença judaica na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, FAPESP e Associação Universitária de Cultura Judaica, 2003.

Sites

COMISSÃO PRÓ-YANOMAMI, www.proyanomami.org.br (visitado em 4/9/2012, às 12h).

HUTUKARA ASSOCIAÇÃO YANOMAMI, www.hutukara.org (visitado em 3/7/2013, às 12h).

INSTITUTO MOREIRA SALLES. “Maureen Bisilliat”, <http://migre.me/azHeq> (visitado em 4/9/2012, às 12h).

Vídeo

PROGRAMA *Fantástico*, da TV Globo. “Garimpo ilegal invade reserva de índios Yanomami”, 9/10/2011. Link (compactado), <http://migre.me/dt1cR> (visitado em 20/2/2013, às 12h).

Figura 1

Figura 2

Figura 3

Figura 4

Figura 5

Figura 6

Figura 7

Figura 8

Figura 9

Figura 10

Figura 11

Figura 12

Figura 13

Figura 14

Figura 15

Figura 16

Figura 17

Figura 18

Figura 19

Figura 20

Figura 21

Figura 22

Figura 23

Figura 24

Figura 25

Figura 26

Figura 27

Figura 28

Figura 29

Figura 30

Figura 31

Figura 32

Figura 33

Figura 34

Figura 35

Figura 36

Figura 37

Figura 38

Figura 39

Figura 40

Figura 41

Figura 42

Madalena Schwartz (1921-1993) fotografou, na série *Crisálidas*, produzida entre 1973 e 1976 e publicada em 2012, travestis e transformistas do teatro *underground*. Poder-se-ia dizer que essas cem imagens em preto-e-branco revelam uma proximidade com o Judaísmo, ao apresentar pessoas que, como a artista, possuíam identidades híbridas, fragmentadas, típicas da condição pós-moderna, mas ao mesmo tempo da vivência judaica: ela, devido à sua situação de imigrante judia, que percorreu o trajeto Budapeste-Buenos Aires-São Paulo; seus retratados, devido ao vínculo com uma ambiguidade de gêneros que foge do binarismo homem-mulher. Assim, a fotógrafa, ao focalizar seu material estranho e ousado, que contrastava com a austeridade vivida em âmbito familiar, acaba entrando em sintonia com outros exilados, não espaciais, mas existenciais, que usufruíram a liberdade de enveredar por outros caminhos, em busca de novas possibilidades e transcendências.

Madalena (foto de Conceição Almeida, 1978, figura 1), inicialmente chamada Magdalena Isabel Mandel de Schwartz, filha de Rosa Fisch Mandel e Eugenio Mandel, nasceu, em 1921, em Budapeste. Quando sua mãe faleceu, seu pai mudou-se para Buenos Aires, e ela e o irmão Pablo, com respectivamente cinco e dois anos de idade, passaram a ser criados por familiares judeus ortodoxos numa cidade próxima à capital húngara. Em 1934, ela e o irmão imigraram para Buenos Aires para ficar com o pai e a segunda esposa, Olga, o que os salvou de serem levados para campos de extermínio, destino de boa parte da família. Ficaram inseridos numa comunidade de judeus húngaros – a cidade abrigava diversos guetos, formados por imigrantes espanhóis, italianos, alemães, poloneses, russos, húngaros e iugoslavos. Madalena relacionava-se

assiduamente com a Amia (Asociación Mutual Israelita Argentina), centro comunitário judaico. A fotógrafa casou-se com Ernesto, também imigrante húngaro, catorze anos mais velho, e tiveram dois filhos, Júlio, em 1942, e Jorge, em 1944 – este nasceu em Posadas, cidade no nordeste do país.

A família decidiu imigrar para o Brasil. Segundo Jorge Schwartz, “a ideia que motivou a nossa saída da Argentina é que a gente pudesse encontrar um lugar para recomeçar as coisas. A nossa situação econômica em Buenos Aires era muito ruim. Meus pais já chegaram à cidade em uma época de profunda depressão econômica, pós-1929, sem recursos, desconhecendo a língua, sem profissão” (ABRAMO, 2012). Planejavam abrir uma lavanderia – negócio que demandava pouco investimento e garantia um lucro constante – em São Paulo, algo que seria complicado fazer em Buenos Aires, pelo olhar censor da colônia judaica à qual estavam imersos.

Madalena e os dois filhos embarcaram no navio japonês *Argentina Maru* rumo a Santos, chegando em 27 de abril de 1960 – Ernesto veio três meses depois, após regularizar seu passaporte. Deslocaram-se até São Paulo e se instalaram, primeiramente, num quarto de pensão na rua Maria Antônia, depois moraram num apartamento na praça Roosevelt, número 112, e, por fim, mudaram-se para o 30º andar do edifício Copan, que ficava na região central (bairro da República), onde se concentrava a vida artística, intelectual e boêmia da cidade nas décadas de 1960 e 1970. Acostumada com a fechada vida judaica portenha, Madalena, com uma curiosidade insaciável, pouco a pouco descobria aquele ambiente cosmopolita, vibrante, vertiginoso (SCHWARTZ, 2012).

Como meio de sobrevivência, conforme o plano traçado, Madalena administrava a lavanderia e tinturaria Irupê, localizada no número 16 da rua Nestor Pestana, a poucos minutos de sua residência, e mantinha estreito contato com clientes anônimos e

celebridades que frequentavam a região, como os atores Jardel Filho e Fúlvio Stefanini, o escritor Ignácio de Loyola Brandão, o dançarino Lennie Dale e o *restaurateur* Walter Mancini.

Segundo Júlio Schwartz (entrevista ao autor, 10/7/2013), sua família observava as principais festas judaicas, como *Pessach* – celebração da fuga dos hebreus do Egito, onde eram escravos –, *Rosh Hashaná* – o Ano Novo judaico – e *Yom Kipur* – o Dia do Perdão; e frequentava a Sinagoga Israelita Paulista (rua Augusta, 259), instituição de origem húngara administrada pelo Beit Chabad, entidade judaica beneficente.

Madalena aproximou-se da prática fotográfica de um modo inesperado: em 1966, seu filho Júlio escreveu para um programa de entrevistas da TV Excelsior, comandado pela atriz Bibi Ferreira, uma grande quantidade de cartas – levadas pela sua mãe e seu irmão Jorge até a emissora – com a resposta de um desafio sobre quais atores estrelavam certa novela. A família assistiu pela TV a uma das cartas de Júlio ser sorteada, contendo a resposta correta, “Agnaldo Rayol e Fernanda Montenegro”. Com boa parte do prêmio em dinheiro que recebera, que deveria ser revertido em produtos das lojas Eletrobrás, Júlio adquiriu uma câmera fotográfica japonesa Topcon Reflex (com lente intercambiável), para horror de sua mãe, que questionava porque ele precisava de uma máquina tão sofisticada (ABRAMO, 2012). Esta ficou no armário, até Madalena decidir experimentá-la (mais tarde, usaria uma Nikon). Segundo Jorge, “minha mãe era muito habilidosa manualmente, sabia cozinhar, fazer um embrulho, cuidar do vestiário, decorar a casa, mas era avessa a coisas tecnológicas” (*idem*).

No entanto, ela se encantou com as possibilidades do novo equipamento e, naquele mesmo ano, passou a frequentar, na rua Avandava, o Foto Cine Clube Bandeirante, responsável por introduzir a fotografia moderna no Brasil e revelar, desde

meados da década de 1940, grandes artistas, como German Lorca, Thomas Farkas, José Yalenti e Geraldo de Barros. Naquela escola frequentada predominantemente por homens, que a olhavam com desconfiança, Madalena aprendeu as técnicas e a linguagem fotográfica, requisitos necessários para que pudesse desenvolver sua própria estética e revelar seu talento. Tinha como colegas os fotógrafos Boris Kossoy, Thomaz Farkas e Eduardo Salvatore, e participava de exposições coletivas organizadas pela rede de clubes análogos espalhados pelo Brasil. Em 1967, ganhou menção honrosa no 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de São Carlos (SP).

Certo dia, Madalena perguntou a Ignácio de Loyola, na lavanderia, se ele poderia dar uma olhada em suas fotografias. O escritor achava que encontraria imagens banais feitas por uma dona de casa, mas se impressionou com os retratos de pessoas próximas que ela fazia: “lutando contra a câmera, aquela mulher tinha feito fotos que denotavam tensão, possuíam um clima particular e uma luz própria” (SCHWARTZ, 1997, p. 94). A partir daí, periodicamente, ela, com um “charme terrível, cheio de mistérios”, lhe apresentava seus trabalhos, o que foi constituindo uma amizade. Loyola constatou que seus olhos brilhavam cada vez mais por descobrir um sentido para sua vida: “o mundo tinha rompido aquelas paredes, aquele cubículo sempre com cheiro de vapor e ingredientes químicos” (*idem*, p. 95). O escritor trabalhava na editora *Abril* e, se precisava de um fotógrafo *freelancer*, chamava Madalena, que, “inquieta, curiosa, infatigável”, com um “pique danado”, produziu, a partir de 1973, imagens para as revistas *Cláudia*, *Íris*, *Lui*, *Status*, *Vogue* e *Planeta*. Deslocou-se até o Norte e o Nordeste do país para retratar o povo brasileiro entre 1974 e 1981.

Madalena, para aperfeiçoar suas técnicas de iluminação, começou a produzir *stills*, fotografias de ensaios de grupos de teatro, o que foi sua grande escola, na visão de Jorge Schwartz. Angariou amizade com atores, cantores, maquiadores, dançarinos e

figuras da noite paulistana. Segundo o jornalista Antonio Zago, “a gente saía do serviço, ia ao teatro, depois a um *show*, depois ao [restaurante] Gigetto” (SCHWARTZ, 2012, p. 12). Através de suas idas a bares, boates e restaurantes na área das ruas Augusta e Nestor Pestana, do lago do Arouche, das avenidas Ipiranga e São João, conheceu mais de perto o mundo dos travestis e homossexuais. Passou a se interessar por duas trupes, os Secos & Molhados e os Dzi Croquettes, que, através de temas como a androginia, a ambiguidade de gêneros e o transformismo, cultuavam uma plena liberdade sexual, batendo de frente com a ditadura militar. Madalena, entre 1973 e 1976, fotografou esses grupos e também figuras anônimas – em sessões intensas, nas quais ela “mergulhava na alma dos indivíduos, se entregava, saía exausta”, segundo Jorge (entrevista ao autor, 10/7/2013) – nos camarins dos teatros e num estúdio que improvisou no edifício Copan, a sua residência, onde, contudo, imperava uma condição: o trabalho devia ser feito antes de seu marido retornar; este, ao ver essas imagens “chocantes”, ficou estupefato. De acordo com Jorge, “ele reclamava que minha mãe gastava todo o dinheiro com ‘arte’, não entendia o sentido desse trabalho. Embora a considerasse talentosa, diferenciada, batalhadora, achava tudo aquilo estranho demais” (ABRAMO, 2012).

Jorge, entre 1967 e 1970, morou no kibutz *Or Haner*, perto de Beer-Sheva, ao sul de Israel, e graduou-se em Estudos Latino-Americanos e Literatura Inglesa na Universidade Hebraica de Jerusalém. Na década de 1970, realizou mestrado e doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo. Quando fazia pesquisas em New Haven, Connecticut (EUA), em 1977, sua mãe avisou-lhe que o maquiador e travesti Danton, com quem ela estreitou laços de amizade, estava indo para Nova York. Danton telefonou a Jorge e pediu: “daqui para frente, pode me chamar de Lu” [Ludmila]. Jorge afirma que se encontrou com ele (agora ela) e quase não o reconheceu (*idem*). Sua mãe ficou próxima também de Elisa Mascaro, dona da boate

Medieval, tradicional boate *gay* da rua Augusta, onde ocorriam *performances* de travestis e transformistas, que reinventavam sua identidade em números musicais. Segundo Jorge, sua mãe levava familiares de Buenos Aires que estavam em São Paulo para assistir a esses espetáculos na boate.

“Vejo Madalena como um ser profundamente cindido”, escreve Jorge. “Por um lado, era forte nela o sentido da estabilidade familiar e indissolubilidade do matrimônio, a elegância tradicional do traje, a delicadeza no trato com as pessoas, o respeito às tradições judaicas que se acentuou nos últimos anos; por outro, era patente sua dedicação absoluta ao impulso expressivo e criativo que sempre a consumiram, mas que pôde se realizar plenamente apenas com a descoberta da fotografia. Sua arraigada timidez encontrou uma forma de compensação na agressividade que a lente da câmara proporcionava. O ato de fotografar era uma passagem para o mundo e permitiu-lhe extravasar, sob o controle de uma aguçada intuição, uma sensibilidade contida durante décadas” (SCHWARTZ, 1999, p. 9).

Entre 1968 e 1983, Madalena retratou uma gama variada de personalidades da vida cultural brasileira daquela época, resultando em imagens que comporiam a publicação póstuma *Personae* (1997), organizada por Jorge Schwartz, com fotografias selecionadas por Maureen Bisilliat: artistas do teatro, da música, da dança e das artes plásticas, políticos, escritores, intelectuais, religiosos e jornalistas. Estão inclusos na série nomes vultosos, como Raul Cortez, Paulo Autran, Dercy Gonçalves, Augusto e Haroldo de Campos, Jorge Amado, Chico Buarque, Clarice Lispector, Carlos Drummond de Andrade e Hélio Oiticica.

Em 1974, Madalena recebeu um convite de Pietro Maria Bardi para expor cerca de vinte imagens de transformistas, artistas e intelectuais no Museu de Arte de São

Paulo (MASP) – ela faria outras mostras no mesmo espaço em 1975 e 1983. Jorge relata que ela chorou muito de emoção. Conta que “o pessoal do *Medieval*, que de repente se viu alçado a um circuito de prestígio, ficou tão contente que fez uma homenagem a portas fechadas. Deram um festão para ela [fizeram para ela uma apresentação especial, deram-lhe flores]” (SCHWARTZ, 2012, p. 12). Ela vestia o *tailleur* preto que Clodovil costurou especialmente para a ocasião.

No ano seguinte, Madalena viajou com Ignácio de Loyola a Bogotá, na Colômbia, para fazer a cobertura do Congresso Internacional de Bruxas; segundo o escritor, era um evento que incluía debates com pretendido valor científico sobre paranormalidade e poder da mente. No primeiro dia, no saguão do hotel, ele a apresentou a Clarice Lispector, que, acertadamente, disse à fotógrafa a qual signo ela pertencia. Madalena ficou deslumbrada ao presenciar a escritora ler um de seus contos mais misteriosos – “O ovo e a galinha”.

Entre 1979 e 1991, Madalena trabalhou como retratista na *TV Globo*, além de colaborar regularmente com a editora *Abril*. Sua primeira exposição internacional fora programada para acontecer em 1982, no Brazilian-American Cultural Institute (BACI), organização vinculada à Embaixada do Brasil nos arredores de Washington. No entanto, suas imagens, em pleno período de abertura política do regime militar, foram censuradas. Segundo Jorge, “como eu ia fazer uma pesquisa de longa duração na Biblioteca do Congresso em Washington, levei umas 80 fotos dela (havia muitas de negros e figuras anônimas feitas no Norte e Nordeste do Brasil). Minha mãe ficou em São Paulo, acompanhando à distância, muito animada com os preparativos. A exposição foi montada, os convites enviados, e, às vésperas da *vernissage* [pré-estreia da exibição], o embaixador Antônio Francisco Azeredo da Silveira decide que *O rosto brasileiro* (título da exposição) não representava o Brasil e cancelou-a. Foi muito difícil

comunicar o fato à minha mãe. Graças a amigos (especialmente Franklin Knight, professor da Universidade de Johns Hopkins, em Baltimore), foi possível, dois anos mais tarde, realizar a mesma exposição no Martin Luther King Memorial Library, no centro de Washington, com muito sucesso e desvinculada dos corredores oficiais” (entrevista ao autor, 10/7/2013).

Em 1983, Madalena foi laureada com o prêmio de melhor fotógrafa pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). Suas imagens foram expostas na Pinacoteca do Estado, em 1992, a convite de Emanuel Araújo, no Museu da Imagem e do Som (MIS), em 1997, e no Instituto Moreira Salles, em 2012; nos EUA, em Pittsburgh e Nova York, em 1983, e Stanford, Washington e Flórida, em 1984; em Buenos Aires, em 1984; em Budapeste, em 1988; e em Osaka, em 1990.

Debilitada por um problema cardíaco, Madalena diminuiu o ritmo de trabalho e dedicou-se à escultura, criando figuras “retorcidas e agoniadas”, segundo Ignácio de Loyola. Jorge Schwartz afirma que, longe dos amigos, ela viveu anos penosos, mas “toda vez que chegava em casa com uma peça recém-saída da fundição deixava transparecer uma alegria quase infantil” (SCHWARTZ, 1999, p. 11). Madalena, “a primeira dama do retrato no Brasil”, segundo Pedro Karp Vasquez, morreu em 25 de março de 1993.

A construção de uma identidade judaica

De acordo com Stuart Hall (2005), da modernidade à pós-modernidade, na segunda metade do século XX, o sujeito, antes visto como tendo uma constituição unificada, fixa, essencial, fragmentou-se em múltiplas identidades, abertas, contraditórias, inacabadas e oscilantes. Pode-se dizer, talvez, que Madalena Schwartz

encarnou esse tipo de sujeito ao passar por desenraizamentos físicos e psicológicos advindos de sua dupla imigração (Budapeste-Buenos Aires-São Paulo), que proporcionaram a incorporação de várias características nacionais e culturais, que acabaram atribuindo um caráter multifacetado à sua identidade.

Homi Bhabha define essa situação como um viver além e cita Martin Heidegger: “Uma fronteira não é o ponto onde algo termina, mas, como os gregos reconheceram, a fronteira é o ponto a partir do qual *algo começa a se fazer presente*” (*apud* BHABHA, 1998, p. 19). Segundo Bhabha, nesse entrelugar, produzem-se “figuras complexas de identidade e diferença, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão”; os indivíduos, nesse deslocar incessante, sentem uma desorientação, como expressa o termo francês *au-delà*: “aqui e lá, de todos os lados, *fort/da*, para lá e para cá, para a frente e para trás” (*idem*).

Já Pierre Bourdieu, ao analisar a obra de Abdelmalek Sayad sobre a condição social e existencial de pessoas que são ao mesmo tempo emigrantes e imigrantes, escreve: “Como Sócrates, o imigrante é *atopos*, sem lugar, deslocado, inclassificável. Aproximação essa que não está aqui para enobrecer, pela virtude da referência. Nem cidadão nem estrangeiro, nem totalmente do lado do Mesmo, nem totalmente do lado do Outro, o ‘imigrante’ situa-se nesse lugar ‘bastardo’ de que Platão tanto fala, a fronteira entre o ser e o não-ser social” (SAYAD, 1998, p. 11).

Segundo Bourdieu, o imigrante suscita embaraço e incômodo tanto na sociedade da qual se originou quanto na que o recebeu. O motivo, segundo Giorgio Agamben (2010), vem do fato de ele romper o pressuposto moderno, fundado durante a Revolução Francesa, de que só adquire direitos humanos e de cidadão o indivíduo

ligado a um Estado nacional por nascimento. Assim, o imigrante ou o refugiado, em sua situação fronteiriça, vive uma espécie de limbo político-jurídico.

Zygmunt Bauman utiliza o termo “arrivista” para designar o imigrante, “alguém já *no* lugar, mas não inteiramente *do* lugar, um aspirante a residente sem permissão de residência” (BAUMAN, 1997, p. 92). Segundo o autor, o arrivista metaforiza a impossibilidade, na modernidade, de permanecer fixo; todos os indivíduos, em eterno movimento, são nômades, buscando, em renovada esperança, se enraizar e constituir uma identidade, mas tal esforço, por ser inútil, traz frustração. O motivo, explica Bauman, é que os moradores mais antigos de um lugar fazem do arrivista um *alter ego*, com o objetivo de criar uma percepção, porém ilusória, de que sua própria permanência será eterna; por isso tratam o recém-chegado com indiferença e alheamento. O arrivista viveria sempre a ameaça de ser deportado à sua terra de origem, seja se fracassasse ou se fosse bem-sucedido, e só se sentiria em casa mediante um ato de redenção.

Para Bauman, o arrivista, se na modernidade buscava a objetividade e pontos de vista universais e transcendentais, de acordo com os projetos racionais de construção do mundo, na pós-modernidade, com o fracasso das utopias totalizantes após Auschwitz, ele deseja pertencer a uma comunidade étnica, uma tribo. O risco, pondera o autor, é que a proliferação de tribos leve à separação e à recusa da solidariedade entre elas.

Essa temática da desterritorialização, ao mesmo tempo em que aparece nas discussões sobre o pós-modernismo ou o pós-colonialismo, remete ao universo judaico desde sua origem. Moacir Amâncio lembra que, na tradição hebraica, o primeiro deslocamento humano ocorreu como um castigo divino, como retratado no *Gênesis* (3): Adão e Eva experimentaram o fruto proibido e foram expulsos do Jardim do Éden. Outro movimento espacial importante está contido em *Gênesis* (12:1), num versículo

iniciado por *Lech-Lechá* (Vai-te): o patriarca Abraão, ainda Abrão, recebeu uma ordem divina para sair de Ur, cidade idólatra, e ir à Palestina para formar o povo hebreu; este passaria pelos exílios egípcio e babilônico até ser forçado a se dispersar e viver na Diáspora, após a destruição do Segundo Templo de Jerusalém pelos romanos, no ano 70. Mas as migrações em massa, geralmente motivadas por perseguições, continuaram ocorrendo ao longo da história judaica.

A errância ocorre também figurativamente e faz parte do *ethos* judaico. Segundo Berta Waldman, a aspiração messiânica de um enraizamento na Terra Prometida nunca deixará de existir: “se é verdade que os judeus estão sempre retornando, presos ao bordão *há-Schaná há-Baá be-Ieruschalaim há-Benuiá* (O ano que vem em Jerusalém reconstruída), tentando sair de um não-lugar, o exílio, para a terra de redenção coletiva de todo o povo, essa Jerusalém, entretanto, é etérea e simbólica, distinta da que hoje concentra, por exemplo, o conflito entre árabes e judeus” (GUINSBURG, 2012, p. 20).

A vida de Madalena Schwartz insere-se na convergência entre elementos que estão na base do Judaísmo e da teoria pós-moderna, como o deslocamento, a identidade partida e móvel, a instabilidade e a incerteza advinda de uma situação provisória.

A análise das fotografias

Dzi Croquettes

Nem senhores, nem senhoras,

gente dali, gente daqui.

Nós não somos homens,

também não somos mulheres.

Nós somos gente computada igual a você.

(Início da peça do Dzi Croquettes. In: LOBERT, 2010, p. 49)

A grande fonte de inspiração de Madalena Schwartz para compor *Crisálidas* foram os atores do Dzi Croquettes, grupo de teatro que, com suas peças irreverentes e politicamente engajadas, tornou-se um fenômeno cultural em São Paulo, no Rio de Janeiro e na cena internacional na década de 1970. Os espetáculos, ambíguos e de contornos indefinidos, eram constituídos de esquetes de humor, com diálogos *nonsense*, improvisos e números de canto e dança que se desenrolavam sem uma trama principal e uma cronologia; mesclavam elementos da cultura brasileira com a estrangeira, com números musicais da Broadway, do teatro de revista, de jazz, bossa-nova, samba e rock.

Os catorze atores promoviam o transformismo ou *cross-dressing*, confundindo, satiricamente, os papéis de gênero tradicionais: os homens, com corpo viril e coberto de pelos, usavam roupas e maquiagens tipicamente femininas, que eram combinadas de modo extravagante. Segundo Rosemary Lobert, uma das personagens *drag queen*, na abertura da peça *Andróginos – gente computada igual a você*, vestia-se assim: “Uma touca rendada trespassada de fitinhas de cetim azul enquadra seu rosto estampado de purpurina, onde um cílio de papelão corta-lhe o queixo. Do canto de sua boca bem desenhada pelo batom vermelho pende um charuto. Um cocar de penas cobre suas costas, e suas coxas estão envoltas numa saia enviesada de brocado marrom, deixando somente intuir suas botas pretas” (LOBERT, 2010, p. 48).

Em seguida, após uma “explosão de músicas, gritos, luzes que piscam, corridas de cima a baixo”, os atores do Dzi revelam-se com um visual carnavalesco, glamouroso, impactante: “Grandes cílios, bocas exageradas e a purpurina cintilante e colorida, formando desenhos psicodélicos, mancham seus rostos e corpos que exibem barbas, bigodes, suíças e pelos viris. O vestuário delirante engloba vestidos de lamê, maiôs de franjas e lantejoulas, malhas de balé desfiadas, combinações desajeitadas, chapéus extravagantes, perucas enfeitadas de bobes, flores e fitinhas, tudo isso combinado com fraques, colarinho de camisa e gravata, meias de futebol presas a ligas de mulher e pés calçados com sapatos de salto ou botas pesadas e polainas” (*idem*, p. 49 e 50).

O grupo, através do escracho às convenções sociais, da subversão de valores, do desbunde em relação à sexualidade e da promoção de uma liberdade total, confrontava a ditadura militar em seu período mais repressivo e violento, em que vigorava, desde 1968, o Ato Institucional nº 5; este decretara o fechamento do Congresso e concedera poder absoluto ao Executivo, que podia suspender os direitos políticos de qualquer cidadão e cassar mandatos eletivos de cargos públicos. O Estado torturava, censurava e cometia assassinatos políticos. O Dzi nasceu também do caldo contracultural efervescente, quando movimentos sociais nos EUA, na Europa e no Brasil, buscavam elevar grupos inferiorizados, como mulheres, negros e *gays*, à condição de sujeitos.

Segundo Lobert, o Dzi Croquettes foi criado por Wagner Ribeiro, Roberto de Rodrigues e Cláudio Gaya, estudantes da Escola de Belas Artes e do Conservatório Nacional, no Rio de Janeiro, que faziam encenações de personagens por brincadeira. O grupo foi formalizado em 1972, durante um encontro entre Wagner, Reginaldo de Poly e Bayard Tonelli num bar de Copacabana. Wagner conta, em entrevista à revista *Veja*, como surgiu o nome da trupe: “Eu sempre curti muito o pronome [artigo] inglês *the*, também poderia ser o *zé* português. E como a gente no bar comia croquetes, por que não

batizar o grupo de Dzi Croquettes?” (*apud* LOBERT, 2010, p. 20). Segundo Benedito Lacerda, que se juntaria ao grupo, a ideia por trás do nome era que “nós não passamos de croquetes, porque somos feitos de carne” (ISSA; ALVAREZ, 2009). Outra hipótese para a origem da denominação diz respeito à referência à companhia teatral norte-americana *The Cocketts*, uma das manifestações do *gay-power* na década de 1970.

Novos integrantes entraram na “família Dzi Croquettes”, que morava na mesma casa e se relacionava entre si através de apelidos e de uma genealogia imaginária peculiar: Wagner Ribeiro era a mãe; tinha cinco filhas, Paulo Bacellar (Paulette), Carlinhos Machado (Lotinha), Cláudio Gaya (Claudette), Rogério de Poly (Lenita ou Pata) e Ciro Barcelos (Silinha); três irmãs, Reginaldo de Poly (Rainha Elizabeth), Bayard Tonelli (Tia Bacia Atlântica), Roberto de Rodrigues (Rio Oregon ou Tia Rose); e duas sobrinhas, Benedito Lacerda (Old City London) e Cláudio Tovar (Clô); Lennie Dale era o pai, Jarbas Braga, também a mãe, e Eloi Simões, a empregada.

O grupo viveu, entre dezembro de 1972 e março de 1973, sua fase *underground*, por se apresentar em local à margem do circuito tradicional de teatro, a Boate Mr. Pujol, do proprietário Luiz Carlos Miéle, que conhecera os rapazes através de Elke Maravilha, considerada a madrinha da trupe. Eles encenaram a peça *Dzi Croquettes l'Internationale*, nome que remete à multiplicidade de línguas que falavam em cena. Lennie Dale (Leonardo Laponzina), dançarino norte-americano famoso na época da Bossa Nova, trabalhava na casa noturna e se juntou ao grupo, ensinando-lhe passos de jazz, sapateado e dando-lhe rigor técnico.

O sucesso chegou em São Paulo. Após trabalhar brevemente na Boate Ton-Ton Macoute, o Dzi cumpriu, de maio a novembro de 1973, uma temporada no Teatro Treze de Maio – que era frequentado por uma burguesia intelectualizada –, com a peça

Andróginos – gente computada igual a você. Os atores começaram a se relacionar com as *tietes*, termo inventado pela atriz Duse Nacaratti que foi incorporado ao dicionário e designava as fãs entusiasmadas, que os seguiam dentro e fora do palco, participavam das peças e imitavam seu comportamento, vestuário, trejeito e vocabulário.

Em seguida, o Dzi fracassou com o espetáculo *As fadas do apocalipse*, em que participaram vinte Dzi Croquettas, mulheres apaixonadas pelo grupo, como Leiloca, Lidoka e Regina Chaves, que formariam a banda As Frenéticas. De volta ao Rio de Janeiro, a trupe realizou, no Teatro da Praia, de fevereiro a julho de 1974, a peça *Dzi Família Croquettes*, cujo sucesso alarmou os militares, que a censuraram por um mês.

Sentindo a ameaça advinda da ditadura, o Dzi, com a renda obtida em uma apresentação no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo, partiu para uma turnê europeia. O grupo esteve em Lisboa por três meses, mas sua projeção internacional, graças ao apoio da atriz Lisa Minelli, ocorreu em Paris, onde, de novembro de 1974 a abril de 1975, encenou a peça *Troupe Brésilienne*, no Teatro Charles de Rochefort, que contou com uma sessão especial para convidados ilustres, como Jeanne Moreau, Mick Jagger, Catherine Deneuve e Maurice Béjart. De abril a maio de 1975, os rapazes apresentaram-se no Teatro Odeon de Milão e no Teatro Erba de Turim, na Itália, e retornaram para Paris, para, de junho a julho, substituir, no Teatro Bobino, a cantora e bailarina Josephine Baker, que pedira que, ao morrer, o grupo pelo qual se encantara assumisse seu lugar. Em 1976, de volta ao Brasil para estreiar uma peça em Salvador, uma discussão entre os componentes do Dzi provocou o rompimento do grupo.

Madalena conheceu os atores do grupo durante suas apresentações no Teatro Treze de Maio, simpatizou com eles, que se tornaram seus amigos e confidentes, e fotografou-os – eis imagens de Cláudio Tovar, Rogério de Poly, Carlinhos Machado e

Reginaldo de Poly (1974, figuras 2, 3, 4 e 5). O que teria motivado essa ligação afetiva? Segundo Contardo Calligaris, na pós-modernidade, a propensão para a afinidade entre pessoas “responde a uma urgência psicológica. Somos sempre convidados a inventar livremente nossas vidas: é uma missão urgente e dolorosa. Portanto estamos dispostos a acolher calorosamente qualquer um com que possamos nos identificar. Quem sabe consigamos, assim, definir um pouco quem somos nós” (CALLIGARIS, 10/4/2003). Segundo Annateresa Fabris (2004), todo retrato de certo modo é, ao mesmo tempo, um autorretrato, já que o fotógrafo escolhe pessoas que considera dignas de registro.

Walter Mancini, amigo da fotógrafa, sugere que a empatia de Madalena com grupos de homossexuais, transformistas ou travestis, marginalizados pela sociedade, ocorria devido ao contraste existente entre as dificuldades cotidianas a que estavam sujeitos, como a discriminação e a perseguição policial, com a vivacidade que exalavam: “Ela foi tocada e sensibilizada por aquelas vidas solitárias, mas também diferentes, livres e cheias de risos, ideais e dramas” (*apud* SCHWARTZ, 2012, p. 12). Outra explicação possível advém do fato de que, com sua perspectiva imigrante de estar entre-fronteiras, a artista pode ter sentido sintonia com grupos sociais que, por cultivarem a ambiguidade de gênero, experienciavam, como ela, várias identidades. Na visão de Jorge Schwartz, sempre entusiasmada pelo outro, ela “escolheu justamente observar seres que, também eles, exilaram-se de suas vidas anteriores para tornar um caminho ousado, sob o signo da diferença” (*idem*, p. 7).

Elementos cênicos

As máscaras são expressões controladas e ecos admiráveis do sentimento, ao mesmo tempo fiéis, discretas e supremas. As coisas vivas

em contato com o ar devem adquirir uma cutícula, e não podem argumentar que as cutículas não são corações; contudo, alguns filósofos parecem aborrecidos com as imagens por não serem objetos e com as palavras por não serem sentimentos. Palavras e imagens são como as conchas, não menos partes integrantes da natureza do que as substâncias que cobrem, porém melhor dirigidas ao olhar e mais abertas à observação. Não diria que a substância existe por causa da aparência, ou o rosto por causa da máscara, ou as paixões por causa da poesia e da virtude. Coisa alguma surge na natureza devido a qualquer outra coisa; todas essas faces e produtos estão igualmente envolvidos no ciclo da existência...

(George Santayana. In: GOFFMAN, 2009, p. 5).

O indivíduo que será retratado é convidado por Madalena Schwartz a participar de uma encenação. De acordo com André Veinstein, esse termo – cuja adoção remonta a meados do século XIX –, numa ampla acepção, “designa o conjunto dos meios de interpretação cênica: cenário, iluminação, música e atuação (...). Numa acepção estreita, (...) a atividade que consiste no arranjo, num certo tempo e num certo espaço de atuação, dos diferentes elementos de interpretação cênica de uma obra dramática” (*apud* PAVIS, 2005, p. 122). O sujeito que aceitava a proposta da fotógrafa transmudava-se em personagem ao atuar como um *performer*, aquele que, segundo Patrice Pavis, realiza uma façanha gestual, representando seu próprio eu enquanto artista e pessoa. Edgardo Cozarinsky observa nas imagens de Madalena que “a brutal luz de palco, aplicada nos primeiros planos, longe de destruir, na verdade confirma a ficção: essas criaturas vivem

em cena, para a cena” (SCHWARTZ, 2012, p. 17). A artista, através de um enquadramento penetrante, “quente”, captou a explosão de erotismo e alegria de Carlinhos Machado e Aizita Nascimento em sua *performance* à câmera (s/d, figura 6).

Ney Matogrosso, vocalista dos Secos & Molhados, conta que, dentre os figurinos que mostrou a Madalena, ela escolheu umas tiras de couro para ele vestir e, depois, lhe pediu que dançasse em frente à câmera, mesmo sem som, enquanto ela fazia os retratos (1974, figura 7). Flávio Moura e Samuel Titan Jr. ressaltam o desejo de experimentação formal de Madalena ao utilizar o recurso da dupla exposição do negativo, mostrando o artista multiplicado, evidenciando suas várias facetas sobrepostas (SCHWARTZ, 2012, p. 11). Outra manipulação técnica que evidencia a busca de novos modos de expressão está no retrato de Elvio em que uma luz propositadamente “estourada” confere à imagem uma aparência fantasmagórica (1975, figura 8).

Erving Goffman afirma que os indivíduos que estão representando diante de um observador podem oscilar de uma atitude sincera ou cínica, de acordo com sua crença no papel que estão desempenhando. No extremo do primeiro caso, o executante “pode estar sinceramente convencido de que a impressão de realidade que encena é a verdadeira realidade”; na outra ponta, ele “não crê em sua própria atuação e não se interessa pelo que seu público acredita” (GOFFMAN, 2009, p. 25). Ele pode também aliar a sinceridade e o cinismo; Goffman exemplifica com o caso dos curandeiros que sabem que estão cometendo uma fraude, mas, mesmo assim, acreditam em si mesmo.

O autor afirma que qualquer indivíduo em seu cotidiano adota, intencionalmente ou inconscientemente, uma fachada, definida como o equipamento expressivo que ele emprega em sua representação. Ela é composta, primeiramente, do cenário, “compreendendo a mobília, a decoração, a disposição física e outros elementos do pano

de fundo (...) para o desenrolar da ação humana executada diante, dentro ou acima dele” (*idem*, p. 29). Ela “tende a permanecer na mesma posição, geograficamente falando, de modo que aqueles que usem determinado cenário como parte de sua representação não possam começar a atuação até que se tenham colocado no lugar adequado e devam terminar a representação ao deixá-lo” (*ibidem*, p. 29). Madalena retratou pessoas iluminadas frontalmente contra fundos escuros, como Hannelore (1976, figura 9), em camarins, como Roberto de Rodrigues (1974, figura 10), ou em cômodos, como Tony (1973, figura 11).

Segundo Goffman, ainda, o equipamento expressivo pode não estar nas partes cênicas, mas com o ator: é a “fachada pessoal” (*persona* / máscara social), que inclui “os distintivos da função ou da categoria, vestuário, sexo, idade e características raciais, altura e aparência, atitude, padrões de linguagem, expressões faciais, gestos corporais e coisas semelhantes” (GOFFMAN, 2009, p. 31). O autor divide estes “veículos de transmissão de sinais” entre fixos, como a cor da pele, ou móveis, como a expressão facial; de acordo com a funcionalidade, esses estímulos podem ser enquadrados em duas categorias: a “aparência”, se revelar o *status* social do ator, como a profissão, ou “maneira”, se informar sobre o papel de interação que o ator espera desempenhar em uma dada situação, por exemplo, uma demonstração de humildade. As informações da fachada caracterizam-se por serem abstratas e gerais, pois o ator, em sua “realização dramática”, pode utilizar a mesma representação em diferentes práticas sociais.

Annateresa Fabris escreve que, segundo Philippe Bruneau, o retrato fotográfico, refere-se imediatamente à pessoa, um produto social e cultural, e não ao sujeito, que remete ao corpo em sentido biológico; “inserida numa situação ideal, a pessoa exprime-se por intermédio de dois códigos historicamente determinados – o ‘fisionômico’, que implica a transformação do corpo pelo uso de diferentes artifícios e o ‘vestinômico’,

alicerçado na moda, que contesta o caráter biológico do sujeito, ao negar sua nudez primordial” (FABRIS, 2004, p. 58).

Quanto ao aspecto “vestinômico”, os personagens retratados por Madalena praticavam o *cross-dressing* (usavam roupas e adereços de outro gênero), fenômeno que, segundo Jennifer Blessing (1997), na tradição teatral da Antiguidade, de Shakespeare e dos circos, estava restrito aos espetáculos burlescos, e, na vida diária, ao carnaval e aos bailes de máscara, pois era visto como patológico. No período entreguerras, no entanto, foram publicadas obras fora da literatura médica sobre pessoas que decidiram se vestir de acordo com o gênero que quisessem, o que contribuiu para uma mudança histórica de mentalidade. Sigmund Freud, em texto de 1927, classifica o transformismo como um tipo de fetiche masculino em que o sujeito “tornava-se” sua mãe, com o intuito de assegurar que ela ainda possuía o falo e, com isso, controlar seu medo infantil de que ele poderia ser, como sua mãe, castrado.

A maquiagem é um elemento recorrente nas caracterizações. Patrice Pavis a considera o “figurino vivo do ator”, pois “faz o rosto passar do animado ao inanimado, flerta com a máscara, quando se torna uma máscara mais ou menos opaca e flexível que às vezes utiliza a mobilidade do rosto” (PAVIS, 2005, p. 232). Ela pode servir para embelezar, acentuar a teatralidade e a expressão facial ou revelar indícios sobre o estado emocional e psicológico. Um exemplo de uso cênico da maquiagem está na fotografia de Elvio (1975, figura 12), que encarna um personagem, cujo rosto está pintado de branco, contrastando com suas vestimentas pretas. Sua expressão carregada, ao denotar angústia e sofrimento, rompe a placidez que a imagem insinua através do equilíbrio das formas, pela aplicação das regras clássicas da perspectiva e disposição quase simétrica de uma armação de ferro no cenário. Sugiro que a estrutura metálica simbolize as classificações de gênero, e a imagem, portanto, metaforize o desamparo existencial de

um homem que se sente à margem da sociedade, não enquadrado em nenhuma definição.

Alguns sujeitos foram captados se maquiando ou se produzindo, quando se transformavam em *persona*, como Cláudio Gaya (1974, figura 13), Paulo Bacellar e Carlinhos Machado (1974, figura 14) e Danton (Ludmila) e Carlos (1973, figura 15). Jorge Schwartz (entrevista ao autor, 10/7/2013) afirma ter nomeado a série, ao organizá-la para ser publicada pelo Instituto Moreira Salles, *Crisálidas*, pois o termo – que, originário do grego *chrysos*, ouro, denota o estágio de desenvolvimento das borboletas em que a pupa irrompe do casulo – simboliza a metamorfose (como consta em CHEVALIER; GREERBRANT, 1986), no caso, a reinvenção de identidades.

Um último elemento cênico importante nos retratos fotográficos de Madalena é a pose. Roland Barthes escreve que, posando diante da objetiva, o sujeito fotografado transforma-se em imagem, o que lhe causa angústia, pois vive uma microexperiência da morte. O retrato passa a ser o cruzamento de quatro imaginários: “diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exhibir sua arte” (BARTHES, 1984, p. 27).

Para Susan Sontag, fazer um retrato configura-se como uma atividade predatória: “Fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se veem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos. Assim como a câmera é uma sublimação da arma, fotografar alguém é um assassinato sublimado” (SONTAG, 2004, p. 25).

De acordo com Fabris, a pose foi um elemento definidor da estética e da concepção de identidade que embasou o retrato fotográfico no século XIX, em que

burgueses, em busca de legitimidade social e da atestação de seu progresso econômico, procurava fotógrafos, como Félix Nadar, Julia Margaret Cameron e Eugène Disderi, para captá-los de modo idealizado e desindividualizado, como um tipo social, em uma composição ordenada e unitária imediatamente inteligível.

A pose, se inicialmente respondia a imperativos técnicos, devido ao longo tempo de exposição da câmera, continuou fazendo parte dos modos de representação fotográfica na modernidade, mas a partir de duas visões de mundo contraditórias sobre a relação do retrato com o indivíduo, a saber, a imagem é referencial ou simulacro.

Adepto da primeira ideia, Henri Cartier-Bresson (1952) considera que a fotografia, se feita no “momento decisivo”, reflete a personalidade do indivíduo, vista como essencial. Para alcançar essa meta, o fotógrafo deve estabelecer relações de interação e empatia com o modelo para compreender sua psicologia. Ao contrário, Jean Baudrillard defende que a fotografia, “a arte da desapareição”, é um simulacro, pois desfigura e despoja o caráter do sujeito retratado, dando-lhe um contorno abstrato, virtual; ela registraria apenas a “instantaneidade fatal”, o aspecto aparente do indivíduo em um momento passageiro, e não sua psicologia e metafísica. Fundamental no ato fotográfico era, para ele, não a empatia entre fotógrafo e modelo, mas “a cumplicidade silenciosa entre o objeto e a objetiva” (*apud* FABRIS, 2004, p. 75).

A práxis de Madalena situa-se num terceiro termo, entre o “momento decisivo” e a “instantaneidade fatal”, pois ela procurava ter afinidade com o sujeito, buscando traduzir sua personalidade e dramatizá-la, mas, ao realizar vários registros de um mesmo modelo, captava apenas um fragmento de sua identidade que aparecia em dado momento. Por isso, ao partilhar uma intimidade com Elke Maravilha, registrou-a em seis poses, revelando a essência de suas diversas *personas* (1983, figuras 16, 17 e 18).

A androginia

(...)

até a vinda do Messias

e ele virá

a mulher será mulher

o homem homem

suas caras sexuais

e nos seus membros

o sentir renascerá

uma tartaruga branca

a muralha do Poderoso

que de uma onda se tornou

um dique para todo sentimento

que se despedaça como

uma catarata

para mergulhar

a mulher homem

e o homem mulher

Tradução: Moacir Amâncio.

(Yona Wollach, “Homem não Homem/ Mulher não Mulher”. *In*: AMÂNCIO, 2010, p. 9 e 10).

O título da série de Madalena Schwartz, embora escape à intenção de quem o atribuiu, pode remeter à coreografia da peça do Dzi Croquettes *Andróginos – gente computada igual a você* que simboliza o estágio de crisálida da borboleta: os atores, somente de sunga, envoltos num tecido, abriam suas capas coloridas, exuberantes – sob a trilha sonora de *Assim falou Zaratustra* (1896), de Richard Strauss –, e começavam a esvoaçá-las e a saltitar pelo palco, como se batessem asas e voassem. Enquanto isso, um apresentador entoava: “Mas quando chegarem os atores, cantores, bailarinos e os flautistas, comprem suas ofertas, pois eles também colhem incensos, que, apesar de serem feitos de sonho, são como bálsamos para nossas almas. E, mesmo que vocês e nós não queiramos, o nosso planeta, o nosso casulo passa neste instante por uma grande transformação: nós, os homens, nós as mulheres estamos nos entendendo, graças a Deus. As duas formas *Animus* e *Anima* estão se igualando. Todos já temos lido, é claro, Carl Gustav Jung... dear, voar para o ar, voar, soltemos as borboletas, voemos com elas, vamos buscar o céu, a felicidade, voai, borboletas, voai, voai” (LOBERT, 2010, p. 63).

Essa cena, evocando uma liberdade absoluta e irrefreável, matizada com uma tonalidade utópica, sugere um instante de transformação de mundo, em que a divisão entre ser masculino e feminino não faria mais sentido, pois ambas as categorias sexuais seriam inatas aos indivíduos; nessa nova era, os seres humanos, andróginos, possuiriam, simultaneamente, “toda a força do macho e toda a graça da fêmea”.

Essa ideia de corpo andrógino reporta-se ao conceito de Carl Gustav Jung de “inconsciente coletivo”, que, segundo Annateresa Fabris, refere-se “àquela herança comum enraizada nos fundamentos estruturais da psique, que transcende todas as diferenças culturais e raciais e todas as atitudes conscientes” (FABRIS, 2004, p. 162). A autora escreve que, segundo Nise da Silveira, o inconsciente coletivo tem um centro ordenador, o *Self* (Si Mesmo); através dele, o homem busca reconciliar-se com a *Anima*, sua feminilidade inerente, e a mulher, com o *Animus*, sua masculinidade intrínseca; quando esses arquétipos *Anima* e *Animus* se desfazem no inconsciente coletivo, este passa a representar por inteiro o *Self*, cuja força energética irradia todo o sistema psíquico e transcende o Ego, a instância consciente. Com isso, o sujeito, conseguindo lidar com suas contradições, chega à totalização, ao amadurecimento (*abrundung*) de sua personalidade e deixa de estar fragmentado interiormente, “torna-se *ele mesmo*, um ser completo, composto de consciente e inconsciente, incluindo aspectos claros e escuros, masculinos e femininos, ordenados segundo o *plano de base* que lhe for peculiar” (*apud idem*).

Assim, pode-se entender que o manifesto dos Dzi sugere aos seres humanos buscar, através da aceitação de sua androginia subjacente, atingir o auge de autoconsciência e de desenvolvimento da Psique – termo que significa, em grego, “borboleta” ou “alma” –, e, com isso, alcançar a plenitude de suas potencialidades. Essa idealização pertencia à cultura de androginia que estourou nos anos 1970, partilhada por artistas como Mick Jagger, Iggy Pop, Lou Reed, Freddie Mercury, Alice Cooper, David Bowie e, no Brasil, Ney Matogrosso e Maria Alcina. Segundo Jennifer Blessing (1997), Leslie Fiedler, em texto de 1965, afirmava, com perplexidade, que esses “novos mutantes”, os astros do rock e os *hippies*, vestiam-se com roupas *ambisex* e deixavam os cabelos longos como uma forma de revolta contra o modelo burguês de

masculinidade e feminilidade propagado (em especial por Hollywood) na década anterior. Manifestações “andróginas” na música popular e na arte foram tematizadas na mostra *Transformer – aspekte der travestie*, de 1974, organizada pelo suíço Jean-Christophe Ammann, que apresentou as obras de artistas como Jürgen Klauke (*Transformer*, 1973, figura 19), Urs Lüthi e Katharina Sieverding.

Madalena fotografou personagens que, através do transformismo, fantasiavam possuir a androginia *in potencia*. Ao proceder assim, ela retomou, metaforicamente, uma imagem da primitiva criatura humana como hermafrodita, que, segundo Moacir Amâncio, pertence a uma mitologia que teria uma origem órfico-babilônica, passando para os gregos e os antigos hebreus. O autor escreve que, de acordo com a mitologia hebraica, Adão comportaria, fundidos, os princípios masculino e feminino, que refletiriam a estrutura dupla de Deus. Essa é uma possível interpretação do versículo bíblico: “Criou, pois, Deus o homem à sua imagem; à imagem de Deus o criou; homem e mulher os criou” (Gênesis, 1:27). Segundo o *Midrash Rabá* (7:8) – compilação de comentários do texto bíblico –: “Disse o Rabi Iermia Ben Eleazar: no momento em que o Santo Bendito Seja criou o homem primordial, criou-o como andrógino, pois que está escrito, macho e fêmea os criou. Disse o Rabi Shmuel bar Nahman: no momento em que o Santo Bendito seja criou o homem primordial, *dio partsufim* [réplica divina] o criou. E o partiu e o fez com dois dorsos, um dorso para cá e outro para lá” (*apud* AMÂNCIO, 2010, p. 136 e 137).

De acordo com Roberto Sicuteri (1985), a mulher que formava com o primeiro homem um ser bifronte era Lilith – que a sociedade hebraica antiga, estruturada sob valores patriarcais, teria tentado renegar –, descrita como um demônio, cheia de saliva e sangue, símbolo de seu caráter visceral e de sua libido exacerbada. Segundo o mito, narrado pelo *Alfa Beta* – texto medieval em aramaico e hebraico atribuído a Jesus Ben

Sira –, entre sexta-feira e sábado da Criação, Lilith questionou a Adão o fato de que, se eram iguais, formados pelo pó, por que tinha que, durante o sexo, deitar-se sob ele, e sugeriu uma inversão de posições; Adão recusou, pois se considerava o ser dominante, virou-se e resolveu dormir, o que fez Lilith blasfemar contra Deus e voar em direção às margens do Mar Vermelho. Ao acordar, Adão viu-se sozinho e se sentiu angustiado. Deus, avaliando o caso, julgou que Lilith havia desafiado o homem e, portanto, o divino; ordenou-lhe que voltasse, mas ela se negou. Três anjos enviados por Deus encontraram-na num local maldito, rodeada de criaturas perversas, nas charnecas desertas do mar Árábico – cujas águas, segundo a tradição hebraica, atraíam maus espíritos –, e a ameaçaram de afogamento se não retornasse, mas ela estava irredutível. Para contornar o impasse, Lilith prometeu aos anjos poupar da morte todo recém-nascido que eles estivessem protegendo. Os anjos aceitaram e voltaram ao Éden, mas Deus já havia tomado sua decisão: exterminar os filhos que Lilith procriara dos diabos, gerando cem demônios por dia. Como vingança, ela passaria a estrangular de noite as crianças pequenas em suas casas.

Platão, em *O Banquete*, narra a versão grega do mito do hermafrodita: inicialmente, no mundo, havia, entre a espécie humana, machos, fêmeas e andróginos. Estes eram seres completos – aparentemente frágeis, mas com uma resistência sobre-humana –, que possuíam características masculinas e femininas, formas redondas, quatro braços, quatro pernas e dois rostos em uma só cabeça. Zeus, por castigo, dividiu os andróginos em homens e mulheres; assim, cada parte ansiaria pela metade perdida: “desde então é inato nos homens o amor de uns para os outros, o amor que restabelece nossa primitiva natureza e que, no empenho de formar de dois seres um único, sana a natureza humana” (*apud* AMÂNCIO, 2010, p. 137).

A visão grotesca

A reminiscência simbólica da androginia primordial e de outros arquétipos confere a muitas fotografias de Madalena Schwartz uma aura mitológica, imersa num tom grotesco. Segundo Wolfgang Kayser, o vocábulo italiano *grottesco*, derivado de *grotta* (gruta), foi criado para designar uma certa ornamentação, oriunda da Antiguidade, que tinha motivos fantásticos. Ela foi encontrada no final do século XV durante escavações feitas primeiro em Roma, depois em outras regiões da Itália. O termo tornou-se uma categoria estética aplicável às artes plásticas, cênicas e à literatura.

O autor define que o grotesco “é o mundo alheado (tornado estranho)”: “para pertencer a ele, é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro”, o que causa surpresa, horror ou riso; ele “é a representação do ‘*id*’”, de uma imagem do mundo vista pela loucura. Como o obscuro, o inconcebível e o monstruoso que estavam à espreita por trás do nosso mundo foram libertados, “a configuração do grotesco é a tentativa de dominar e conjugar o elemento demoníaco do mundo” (KAYSER, 2009, p. 159 e 161).

Segundo Kayser, a visão grotesca se impôs de modo mais agudo durante a Renascença, pois havia para ela “não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas, concomitantemente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas, ou seja: a clara separação entre os domínios dos utensílios, das plantas, dos animais e dos homens, bem como da estática, da simetria, da ordem natural das grandezas” (*idem*, p. 20).

Anatol Rosenfeld (2007) escreve que, nos períodos de auge da visão grotesca – que incluem o Romantismo e momentos da modernidade –, observa-se uma crise profunda, em que a explicação racionalista dos fenômenos naturais e sociais perdia

lugar, em vista de um mundo em constante e veloz transformação que o homem, descentrado de sua posição privilegiada no universo, não podia controlar. Com isso, a lógica de René Descartes vinha sendo substituída pelo irracionalismo de Arthur Schopenhauer, em que o caos e o absurdo reinariam por trás da ordem aparente.

Edgardo Cozarinsky, enxergando esse viés grotesco nas fotografias de Madalena, compara as personagens que ela retratou com “as filhas do fogo” dos contos de Gérard de Nerval: “da crisálida, têm o caráter de instante fugaz, de momento capturado no curso de uma metamorfose. Do fogo, o devir incessante. Da quimera, a condição mitológica que beira o humano sem se deixar apreender pelas categorias deste” (SCHWARTZ, 2012, p. 17). O autor reivindica-lhes um caráter sacro, transcendente, que não deve ser explicado, para não se esvair seu mistério e encanto.

A fotógrafa registrou Tony e Ricardo dentro de uma casa de tijolos, trajados respectivamente com terno e vestido de noiva, com os braços enlaçados, como se estivessem num altar de casamento (1973, figura 20). A estranheza que a cena por si só desperta é intensificada pelo fato de os atores estarem com os rostos enrijecidos, pintados com tinta branca, e as mãos parecerem congeladas, o que lhes confere a impressão de serem bonecos. A mistura do mecânico com o humano é um motivo recorrente em obras grotescas. Segundo Patrice Pavis, a associação do ator a um autômato está relacionada a uma utopia que vem do fascínio pelas máquinas: “quando o ator busca a perfeição e a dificuldade do gesto, sempre lhe vem à mente a metáfora do fantoche desarticulado, manejável ao menor capricho, marionete capaz de responder a todas as injunções de um manipulador dos gestos e das vozes” (PAVIS, 2005, p. 233). Porém, ressalta o autor, o controle absoluto da representação, em que as emoções e o corpo do ator são codificados e reificados, é impossível, pois há o elemento humano para coordenar as máquinas e para recebê-las enquanto espectador.

A visão grotesca insinua-se também, por exemplo, na fotografia em que Danton (Ludmila) e Carlos parecem formar um ser híbrido com duas cabeças (1973, figura 21); em que Danton, com um vestido longo transparente, captado de costas numa floresta, parece representar uma ninfa (que significa, entre outras coisas, “noiva”), uma divindade feminina da natureza na mitologia grega, habitante dos campos, montanhas e rios (1973, figura 22); em que um indivíduo não identificado, com uma maquiagem carregada, apresenta um nariz pontudo descomunal, que toca a língua (s/d, figura 23).

A desconstrução do gênero

Nós podemos não saber exatamente o que o sexo é; mas nós sabemos sim que ele é mutável, com a possibilidade de um sexo ser transformado em outro sexo, que suas fronteiras são frequentemente incertas, e que há muitos estágios entre um homem completo e uma mulher completa.

(Havelock Ellis, *The psychology of sex*, 1933. In: BLESSING, 1997, p. 10).

Por que nossos corpos deveriam terminar na pele?

Ou por que, além dos seres humanos, deveríamos considerar também como corpos, quando muito, apenas outros seres encapsulados pela pele?

(Donna Haraway, *A cyborg manifesto*, 1985. In: LOURO, 2007, p. 153).

Em vários retratos de *Crisálidas*, o gênero do sujeito está indeterminado, pela dificuldade ou impossibilidade de reconhecê-lo como homem ou mulher. Eles

pertencem a uma variedade de subjetividades – que alguns autores sintetizam no termo “terceiro sexo” – que, segundo Annateresa Fabris (2004), problematiza o esquema binário “masculino” e “feminino” em termos ontológicos, biológicos e culturais.

De acordo com Rosemary Lobert, essa imprecisão de gênero está de acordo com a verdadeira proposta do Dzi Croquettes, que teria se definido como “andrógino” apenas para atender a expectativa da opinião pública, mas rejeitava o rótulo: “Penso que a questão mais importante para os Dzi era como optar por um objetivo de vida e teatro que evitasse enquadramentos, classificações, definições fechadas; ou, inversamente, preservar uma proposta que se alargasse, abrisse vão ao infinito, sem transformar seu projeto num novo enquadramento, ou melhor, como conseguir transgredi-lo continuamente” (LOBERT, 2010, p. 36).

Segundo Jennifer Blessing (1997), as preocupações com assuntos da sexualidade datam do Iluminismo, quando as explicações da civilização humana baseadas na monarquia e na religião deram lugar à valorização do indivíduo. No final do século XIX, surgiu a Psicanálise, fundado por Sigmund Freud, que considerava a masculinidade como normativa, e a feminilidade como uma espécie de enigma. No período entreguerras, explodiram publicações sobre a sexualidade e a identidade feminina e manifestações desse tema na arte com o Dadaísmo e seu legado no Surrealismo. Elas vinham na esteira de uma luta política que exigia mudanças no *status* legal inferior da mulher e nos papéis domésticos e públicos (direito ao voto, acesso a universidade e a profissões etc.). Jacques Lacan – influenciado pelo texto “Womanliness as masquerade” (1929), de Joan Riviere – publicou “O significado do falo” (1958), em que defendia que a mulher rejeitava uma parte essencial de sua feminilidade, mascarando seus atributos, com o objetivo de ter uma relação simbólica com o falo, o significante do desejo do Outro, ou seja, para exibir poder. Na década de

1970, as feministas norteamericanas desenvolveram o conceito de gênero para se referir à organização social da relação entre os sexos. O interesse por questões relativas a esse tema cresceu vertiginosamente nas décadas seguintes, refletindo na arte e na mídia. Em 1993, Blessing promoveu uma exposição no Museu Guggenheim, em Nova York, sobre o gênero na fotografia: *Rrose is a Rrose is a Rrose*. O título mesclava o verso de Gertrude Stein, “Rose is a rose is a rose”, com o nome do *alter ego* feminino de Marcel Duchamp, Rrose Sélavy – retratada por Man Ray (*Marcel Duchamp as Rrose Sélavy*, 1920-1921, figura 24) –, que soa como “Eros, c’est la vie” ou “Eros, é a vida”. A mostra exibiu a obra de artistas como Hannah Höch, Pierre Molinier, Lucas Samaras, Claude Cahun (*Autorretrato*, 1928, figura 25), Cindy Sherman (*Sem título*, #112, 1982, figura 26), Andy Warhol (*Self-portrait in drag*, 1986, figura 27) e Yasumasa Morimura.

O trabalho fotográfico de Madalena Schwartz antecipou os pressupostos da desconstrução do gênero desenvolvidos, na década de 1990, por escritoras feministas, que estenderam a noção lacaniana de feminilidade como mascaramento para qualquer identidade de gênero. A pioneira desse enfoque foi a norteamericana Judith Butler, com a publicação de *Gender trouble – feminism and the subversion of identity* (1990).

Butler, como Madalena, incorporou o Judaísmo como peça importante em sua identidade, influenciando seu pensamento pós-moderno. Segundo afirma em entrevista a Udi Aloni (24/2/2010), neta de judeus fugidos da Hungria durante a Segunda Guerra Mundial – que vitimou grande parte de seus parentes –, a escritora frequentou uma escola judaica no ginásio, onde, aos catorze anos, se interessou por filosofia ao conhecer a obra de Martin Buber; a partir daí, continuaria seus estudos judaicos por conta própria, já que, no colegial, fora para o ensino público. Ela conta que, em seu meio judaico, se costumava perguntar se tal pessoa era ou não judia, do mesmo modo que, ao entrar

numa comunidade *gay* durante a faculdade, era indagada se era feminista ou lésbica, o que a fez se revoltar contra todo tipo de categorização.

Segundo Carla Rodrigues (2005), Butler questionou a divisão feita por Simone de Beauvoir entre sexo e gênero, em que este, reflexo da sociedade, seria construído através de uma espécie de impressão ou imposição sobre aquele, ligado ao biológico, à anatomia dos corpos. Essa dicotomia, influenciada pelo estruturalismo e em voga na década de 1970, pretendia desnaturalizar algumas ideias do senso comum de que o masculino associava-se com força e dominância, e o feminino, com fragilidade e submissão. Porém, para Butler, essa atuação do gênero sobre o sexo, comparada à apropriação da natureza pela cultura, apresentava uma perspectiva “decididamente moderna, vinculada talvez à emergência dos meios tecnológicos de dominação”; mas implicava uma ideia masculinista, pois o sexo, degradado como algo que precedia à inteligibilidade, era pressuposto como a “superfície passiva esperando aquele ato de penetração pelo qual o significado é atribuído” (LOURO, 2007, p. 157).

Butler desconstruiu essa relação entre sexo e gênero, pois não via distinção entre os conceitos, ambos históricos, discursivos e culturais. Ela defende que o sujeito “é produzido em – e como – uma matriz generificada de relações” (*idem*, p. 160); ou seja, a generificação, o reconhecimento de uma identidade masculina ou feminina, ocorre não por uma apropriação intencional do sujeito, mas o antecede, em conformidade com a expectativa social definida pelas estruturas de poder. Influenciada pelas ideias de Michel Foucault, a autora afirma que o discurso médico – mas poderia ser o religioso, o jurídico, o político ou o educativo – transforma uma criança de um ser “neutro” em um “ele” ou “ela”, trazendo-a para o domínio da linguagem. Essa interpelação fundante, que define o que é considerado humano, é reiterada por várias autoridades e conduz a “um processo de materialização que se estabiliza ao longo do tempo para produzir o

efeito de fronteira, de fixidez e de superfície” (*ibidem*, p. 163). Para a autora, ela é regida pelo imperativo heterossexual, que procura sedimentar as diferenças sexuais, possibilitando certas identificações dos sujeitos e impedindo outras, demarcando o tipo de indivíduo que, com seu comportamento, faz parte da referência e qual é desviante.

De acordo com Butler, esses discursos regulatórios contêm fissuras, pois supõem indivíduos que escapam às definições que a norma abarca: são os “seres abjetos”, cujos corpos não são entendidos como vidas. Eles estão numa zona inóspita e inabitável da vida social, no espaço do inimaginável, em um “local de temida identificação contra o qual – e em virtude do qual – o domínio do sujeito circunscreverá sua própria reivindicação de direito à autonomia e à vida” (LOURO, 2007, p. 155). Mas essa abjeção paira como um espectro ameaçador ao sujeito, pois, embora pareça estar em seu exterior, faz parte de sua constituição “como seu próprio e fundante repúdio” (*idem*, p. 156). Em referência aos corpos considerados viáveis, a autora intitulou sua obra *Bodies that matter* (1993), aproveitando a duplicidade do termo inglês “matter”, que significa “matéria” ou “ter importância”; para preservar a ambiguidade, o tradutor Tomaz Tadeu da Silva adotou a expressão *Corpos que pesam*.

Subentende-se que, para Butler, a existência dos “seres abjetos” é importante na medida em que subvertem as regras estabelecidas pelo *status quo*. Sendo o gênero apenas um *efeito* que a norma naturaliza, eles podem motivar outros indivíduos a se libertar das imposições psicossociais e desenvolver sua própria performatividade, ou seja, suas formas de expressão corporal, sujeitas a transformações e reconfigurações.

Foi o que fizeram as personagens retratadas por Madalena, ao escolherem suas próprias identidades, que, instáveis e complexas, corrompem a separação rígida homem-mulher. Suas fotografias emanam fantasia e prazer, ao mostrar uma promessa de

transcendência de seres que não estão presos em seus corpos e que experimentam novas possibilidades de existência, condição que é, afinal, estendida aos espectadores.

Diane Arbus e Nan Goldin

As fotógrafas norteamericanas de origem judaica Diane Arbus e Nan Goldin exemplificam dois modos diferentes de representação de travestis e transformistas: segundo Jennifer Blessing, a respeito da primeira e de outros fotógrafos que recorreram a essa temática, como Brassai (Gyula Halasz), Lisette Model (Elise Amelie Felicie Stern) e Weegee (Arthur Fellig) – todos judeus –, “tipicamente, este trabalho é caracterizado por seu voyeurismo, no qual a *drag queen* é apresentada como uma degradada personalidade teatral, ao lado de *strippers* envelhecidos e frequentadores de espetáculos carnavalescos” (BLESSING, 1997, p. 96). Já Nan Goldin apresenta, como Madalena Schwartz, um trabalho mais intimista, o resultado de uma convivência estreita com seus retratados, pretendendo humanizar, dar voz e empatizá-los com o espectador, mostrando que não sofrem de “disforia do gênero”, mas expressam sua “euforia de gênero” (GOLDIN, 1993, p. 8).

Segundo Daniel Oppenheimer (*Jewish Virtual Library*), Diane Arbus (1923-1971) nasceu em Nova York, numa família judaica rica originária da Rússia. Seus pais, David Nemerov e Gertrude Russek, administravam uma loja que vendia casacos de pele e vestuário feminino; mantinham-se distantes dela, ele devido ao trabalho, ela, à depressão. Com eles e com dois irmãos, Arbus morava em um apartamento na avenida Central Park. Relatou em entrevista que sofria por estar resguardada de adversidades, vivendo uma sensação de irrealidade. Aos 13 anos, conheceu Allan Arbus, um funcionário da loja, com quem casaria ao completar 18 anos. Tiveram duas filhas, Doon

e Amy, e trabalhavam como fotógrafos de moda para sustentar a casa, ele – que estudou fotografia no corpo de sinaleiros de Nova Jersey durante a guerra – ficava com a câmera, ela era a diretora de arte. Allan deu a Diane sua primeira câmera, e, em 1956, ela abandonou a carreira de fotógrafa de moda. Três anos depois, o casal se separou.

Arbus aperfeiçoou sua arte ao ter algumas aulas com Lisette Model, que a incentivou a continuar com seus gostos temáticos pelo “estranho” e a dominar os aspectos técnicos da fotografia. No início dos anos 1960, ela produziu retratos comerciais de personalidades públicas para revistas como *Esquire* e *Harper's Bazaar*.

Sua produção pessoal, subsidiada pelo Museu Guggenheim, voltou-se para indivíduos anônimos. Segundo Susan Sontag, Arbus confessadamente se interessava em fotografar *freaks*, tipos bizarros, excêntricos e disformes, o que exprimiria uma busca por experiências, “um desejo de violar sua própria inocência, de solapar sua sensação de gozar um privilégio, dar vazão à sua frustração por estar a salvo” (SONTAG, 2004, p. 56). Ela retratou *drag queens*, travestis, um anão mexicano, um gigante judeu, (tri)gêmeas, um homem tatuado, um albino engolidor de espadas, nudistas, doentes mentais e casais do subúrbio (*A young man in curlers at home on West 20th Street*, 1966, figura 28; *Seated man in a bra and stockings*, 1967, figura 29; *Transvestite at a drag ball*, 1970, figura 30; e *Hermaphrodite and a dog in a carnival trailer*, 1970, figura 31). Arbus buscava se aproximar das “criaturas”, incentivava-as a posar e as captava geralmente alegres, como que indiferentes à sua condição, e de frente, utilizando as convenções dos retratos realizados em estúdio no século XIX.

Sontag desaprovava a obra da artista, que, em sua visão, transmitia uma mensagem anti-humanista, pois “não solicita aos espectadores que se identifiquem com os párias e pessoas de aspecto miserável que ela fotografou” (SONTAG, 2004, p. 45),

mas que tenham, no máximo, um deslumbramento ingênuo; para a autora, a fotógrafa atomizava a condição humana, ao mostrar uma série fragmentada de problemas antes privados do que públicos, o que impedia a compreensão histórica e política da realidade.

Em 1967, John Szarkowski, curador do Museu de Arte Moderna de Nova York (MOMA), apresentou, na mostra-manifesto *Novos Documentos*, os fotógrafos judeus Lee Friedlander, Garry Winogrand e Diane Arbus, ocasião essa que a fez angariar sua reputação artística. Segundo Philip Geftter, essa exibição, considerada radical à época, identificou uma nova direção na fotografia, em que se tenderia a valorizar mais os assuntos casuais e aparentemente banais. John Szarkowski escreve no texto do mural, em referência aos novos artistas, que, “na década passada, uma nova geração de fotógrafos dirigiu a abordagem documentária em direção a fins mais pessoais. Seu objetivo tem sido não reformar a vida, mas conhecê-la” (GEFTTER, 9/7/2007).

Num surto depressivo, Arbus se matou em julho de 1971. Sontag sugere que o suicídio poderia, talvez, revelar que suas imagens lhe representassem um perigo, já que ela mesma afirmara que espreitava seu tema rastejando, como se estivesse em um campo de batalha, podendo a qualquer hora ser alvejada; assim, não teria suportado defrontar-se com a dor dos outros: “por haver ultrapassado certos limites, ela se sente numa emboscada psíquica, vítima de sua própria isenção e curiosidade” (SONTAG, 2004, p. 52). O MOMA promoveu, em 1972, uma retrospectiva de sua obra com 112 fotografias, que contou com uma estrondosa presença de público.

Já Nan Goldin (1953-) nasceu em Washington, numa família judaica de classe alta, e cresceu em Boston. Segundo J. Fiona Ragheb (BLESSING, 1997, p. 208), ela deixou sua casa durante a adolescência para fugir do ambiente pesaroso instalado após o suicídio de sua irmã mais velha. Ela se mudou com algumas famílias adotivas para fora

de Boston. Na escola, ganhou uma câmera Polaroid e passou a fotografar amigos e conhecidos.

Goldin conta que começou a se interessar por travestis e transformistas quando, em 1972, viu suas futuras amigas *drag queens* Ivy, Naomi e Colette cruzarem uma ponte na parte baixa de Boston e encantou-se com elas. Um tempo depois, reencontrou-as através de David Armstrong, seu melhor amigo, transformista. Passou a frequentar quase toda noite o bar The Other Side, apaixonou-se por uma *drag* – ela se considera bissexual – e foi morar com Ivy e outra amiga. Fotografar, durante dois anos, no palco, no camarim ou na rua, artistas de variadas identidades de gênero que faziam *performances* no bar foi, segundo Goldin, um modo de homenageá-los, enaltecer sua beleza e sua coragem em “se recriar de acordo com suas fantasias” (GOLDIN, 1993, p. 8) (*David at Grove Street*, 1972, figura 32; e *Ivy with Marilyn*, 1973, figura 33).

O bar era bem festivo. Às segundas-feiras, por exemplo, as *drags* desfilavam, enquanto a plateia era animada por Sylvia Sydney, uma mestra de cerimônias, e um júri dava troféus às competidoras mais “glamorosas” (*Colette modeling in the Beauty Parade*, 1973, figura 34). Os amigos de Goldin, banidos de todos os empregos tradicionais, sustentavam-se dentre esses modos: recebiam uma renda governamental, faziam prostituição, costuravam figurinos ou vendiam roupas antigas em brechós. Já Goldin trabalhava numa farmácia em Beacon Hill e fazia um curso de fotografia à noite, pois aspirava trabalhar em alguma revista de moda e poder colocar suas *drags* na capa da *Vogue*. Em 1973, fez sua primeira exibição fotográfica em uma galeria em Cambridge, cidade ao redor de Boston, que contou com a presença, na abertura, de seus modelos, vestidos como *drags*.

De 1974 a 1977, Goldin estudou no Museu de Belas Artes da cidade em tempo integral e se afastou de sua comunidade. Segundo ela, quando resolveu voltar a fotografar seu antigo mundo, sentiu-se não mais em casa. Mudou-se para Nova York. Na década de 1980, conta que duas amigas suas eram transexuais, homens que se transformaram em mulheres após a cirurgia e se casaram com os namorados. Goldin achava uma riqueza invejável de experiência elas terem vivido em duas diferentes peles. Uma delas dizia que, às vezes, se arrependia da cirurgia, porque sentia que era, em parte, um modo de se adequar ao que a sociedade achava normal em termos de gênero.

Em 1990, Goldin engajou-se em outra comunidade de transformistas através novamente de David e de seu amigo Bruce, e sua obsessão voltou. Fotografava seus amigos em Wigstock, um festival *drag* anual que acontecia em Nova York, nos bares e bailes (*Jimmy Paulette and Tabboo! in the bathroom*, 1991, figura 35; e *Misty in Sheridan Square*, 1991, figura 36). Nas festas promovidas na casa de Bruce, ela exibia aos convidados os *slides* com as imagens realizadas, um hábito que adquirira durante seus anos na escola de arte, quando não havia câmera escura para revelar as fotos. Segundo Goldin, sua relação com seu novo grupo era diferente, já que agora ela era a mais velha. As *drags* já não eram mais tão marginalizadas pela sociedade como na década de 1970 e estavam mais incorporadas à comunidade *gay* e ao mercado de trabalho. A maioria delas, em grande parte por causa da AIDS, deixou de glorificar a autodestruição e o uso de álcool e drogas em prol do desejo de viver. Nessa nova série, Goldin optou por imagens coloridas, talvez para remeter a um quadro social em que a diversidade, não mais confinada, podia transbordar no espaço público. A fotógrafa produziu imagens de *drags* também em Berlim, Paris, Manila e Bangkok.

Por que tantos fotógrafos judeus, como Madalena Schwartz, Nan Goldin, Diane Arbus, Brassai, Lisette Model e Weegee, identificaram-se com a temática *queer* – ou, na denominação mais atual, LGBT (lésbica, *gay*, bissexual, travesti e transexual)? Em sua obra *After Weegee – essays on contemporary Jewish American photographers* (Nova York: Syracuse University Press, 2011), Daniel Morris, segundo David Shneer, suscita a pergunta e ensaia uma explicação: do mesmo modo que a “judeidade” não remete apenas à identidade étnica e religiosa do indivíduo, mas a uma certa sensibilidade social e a um modo de vida no mundo moderno, secular, “para Morris, ‘*queerness*’ é sobre muito mais do que sexualidade. É sobre o lugar do *outsider*, sobre a tentativa frequentemente falha de se adequar; e é sobre excentricidade – tanto do sujeito fotografado quanto do próprio fotógrafo” (SHNEER, s/d).

Madalena, Arbus e Goldin vivenciaram experiências de deslocamento e ruptura existencial: a primeira, por realizar duas imigrações; Arbus, por procurar escapar dos privilégios da classe burguesa à que pertencia; Goldin, por se mudar da casa dos pais após o suicídio da irmã. Esse parece ser um ponto convergente entre as fotógrafas, que desejaram se relacionar com comunidades formadas por seres marginalizados de gênero ambíguo que buscavam, como as próprias artistas, encontrar seu espaço na sociedade.

Referências bibliográficas

A Bíblia Sagrada. Rio de Janeiro: Liga Bíblica Brasileira, 1994.

ABRAMO, Bia. Entrevista com Jorge Schwartz não publicada, 2012 (texto cedido pela autora).

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer – o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ALONI, Udi. “Judith Butler: As a Jew, I was taught it was ethically imperative to speak up”. In: jornal *Haaretz*, 24/2/2010. Link (compactado), <http://migre.me/9szDw> (visitado em 12/6/2012, às 12h).

AMÂNCIO, Moacir. *Dois palhaços e uma alcachofra – uma leitura do romance A ressurreição de Adam Stein, de Yoram Kaniuk*. São Paulo: Nankin, 2001.

_____. *Yona e o andrógino – notas sobre Poesia e Cabala*. São Paulo: Nankin/ Edusp, 2010.

BARTHES, Roland. *A câmara clara – nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BLAIR, Sara. “Jewish America through the lens”. In: BLAIR, Sara; FREEDMAN, Jonathan (org.). *Jewish in America*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004. Link (compactado), <http://migre.me/cHAOy> (visitado em 7/1/2013, às 12h).

BLESSING, Jennifer (org.). *Rose is a Rose is a Rose – gender performance in photography*. Nova York: Guggenheim Museum, 1997.

CALLIGARIS, Contardo. “As identificações e a possibilidade de pensar”. In: jornal *Folha de S.Paulo*, 10/4/2003.

CARTIER-BRESSON, Henri. “O momento decisivo” (1952). In: revista *Bloch Comunicação* (publicação da Bloch Editora), Rio de Janeiro, nº 6, s/d, p. 19-26.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de lós símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

COSTA, Helouíse; RODRIGUES DA SILVA, Renato. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COZARINSKY, Edgardo. “De Jesus a Nietzsche, só os desajustados fizeram história – quatro perguntas a Edgardo Cozarinsky”. In: blog do Instituto Moreira Salles (IMS), 16/5/2012. Link (compactado), <http://migre.me/9eFDL> (visitado em 26/5/2012, às 12h).

CREPALDE MARTINS, Ferdinando; ROMÃO, Lilian; LINDNER, Liandro; REIS, Toni (org.). “Manual de Comunicação LGBT – lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais”. Produzido pela Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais (ABGLT). Curitiba: Ajir Artes Gráficas e Editora, 2010.

FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais – uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FOSTER, David William. Resenha de *Crisálidas*, de Madalena Schwartz. In: *Chasqui – revista de literatura latinoamericana* (publicação da Universidade Estadual do Arizona, nos Estados Unidos), vol. 41, nº 2, nov. 2012, p. 246-247.

GEFTER, Philip. “John Szarkowski, curator of photography, dies at 81”. In: site *The New York Times*, 9/7/2007. Link (compactado), <http://migre.me/aeNwY> (visitado em 9/8/2012, às 12h).

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2009.

- GOLDIN, Nan. *The other side – 1972-1992*. Zurique: Scalo Publishers, 1993.
- GUINSBURG, Jacó (org.). *Tévy, o leiteiro – Scholem Aleikhem*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco – configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- KEHL, Maria Rita. “As máquinas falantes”. In: NOVAES, Adauto (org.). *O homem-máquina – a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- LOBERT, Rosemary. *A palavra mágica – a vida cotidiana do Dzi Croquettes*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.
- LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado – pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- MAGGIO, Sérgio. “Dama dos guetos”. In: jornal *Correio Braziliense*, 27/5/2012.
- OPPENHEIMER, Daniel. “Diane Arbus”. In: site *Jewish Virtual Library*. Link (compactado), <http://migre.me/a9mBP> (visitado em 3/8/2012, às 12h).
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PRINS, Baukje; MEIJER, Irene Costera. “Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler”. In: revista *Estudos Feministas*, Florianópolis, vol. 10, nº 1, jan. 2002.
- RODRIGUES, Carla. “Butler e a desconstrução do gênero”. In: revista *Estudos Feministas*, Florianópolis, vol. 13, nº 1, jan./apr. 2005.

ROSENFELD, Anatol. “A visão grotesca”. In: revista *Noah/Noaj*, Asociación Internacional de Escritores Judíos en Lengua Hispana y Portuguesa, nº 16/17, jun. 2007. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2007.

SAYAD, Abdelmalek. *A imigração ou os paradoxos da alteridade*. São Paulo: Edusp, 1998.

SCHWARTZ, Jorge (org.). *Retratos*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.

_____ “Elegância transgressiva”. In: revista *18*, São Paulo, ano IX, nº 31, dez. 2011.

_____ (org.) *Crisálidas – fotografias de Madalena Schwartz*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

SCHWARTZ, Madalena. *Personae – fotos e faces do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras/ Funarte, 1997.

SCOTT, Joan. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. In: revista *Educação e Realidade* (publicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul), jul./dez. 1995.

SHNEER, David. “After Weegee”. In: revista *Secular Culture & Ideas – rethinking Jewish*, s/d. Link (compactado), <http://migre.me/atGGr> (visitado em 28/8/2012, às 12h).

SICUTERI, Roberto. *Lilith – a lua negra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

SILVEIRA, Nise da. *Jung – vida e obra*. Rio de Janeiro: José Álvaro/Paz e Terra, 1975.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VILELA, Lucila. “A força do macho e a graça da fêmea: Dzi Croquettes”. *In*: portal *Cronópios*, 31/8/2011. Link (compactado), <http://migre.me/90hLS> (visitado em 8/5/2012, às 12h).

Vídeos

ISSA, Tatiana; ALVAREZ, Raphael. *Dzi Croquettes*. Documentário produzido por TRIA Productions e Canal Brasil. Brasil, 2009.

PROGRAMA *Metrópolis*, da TV Cultura. “Entrevista com Jorge Schwartz”, 25/5/2012. Link (compactado), <http://migre.me/9jMjl> (visitado em 1/6/2012, às 12h).

Figura 1

Figura 2

Figura 3

Figura 4

Figura 5

Figura 6

Figura 7

Figura 8

Figura 9

Figura 10

Figura 11

Figura 12

Figura 13

Figura 14

Figura 15

Figura 16

Figura 17

Figura 18

Figura 19

Figura 20

Figura 21

Figura 22

Figura 23

Figura 24

Figura 25

Figura 26

Figura 27

Figura 28

Figura 29

Figura 30

Figura 31

Figura 32

Figura 33

Figura 34

Figura 35

Figura 36

Por concluir

Agora eu vou “neologizar” judaico e goy [não-judaico].

Vejam só: eu sou judeu. Count Basie [músico] é judeu. Eddie Cantor [comediante] é goy. Ray Charles [cantor] é judeu. B’nai Brith [instituição beneficente] é goy; Hadassah [organização feminina sionista], judaico. Fuzileiros navais – pesadamente goyim, perigosos.

Se você mora em Nova York ou qualquer outra grande cidade, você é judeu. Não importa que você seja católico; se você mora em Nova York, você é judeu. Se você mora em Butte, Montana [EUA], você será goy, mesmo se for judeu.

Leite evaporado é goy, mesmo se os judeus o tiverem inventado. Chocolate é judaico, e doce de chocolate é goy. Centeio é judaico, e, como vocês sabem, pão branco é muito goy. Batatas instantâneas – goy. Soda de cerejas pretas é muito judaico. Macarons são muito judaicos – bolo de merengue muito judaico. Salada de fruta é judaico. Gelatina de limão é goy. Soda de limão é MUITO goy.

Trailers são tão goy que os judeus não chegam nem perto.

Cueca é definitivamente goy. Testículos são goy. Peitos são judaicos. Bocas são judaicas. Ginástica com bastão é MUITO goy.

“Celebrar” é uma palavra goy. “Observar” é uma palavra judaica. O senhor e a senhora Walsh estão CELEBRANDO o Natal com o major

Thomas Moreland, da Força Aérea dos Estados Unidos (aposentado), enquanto o senhor e a senhora Bromberg OBSERVAM Chanuká com Goldi e Arthur Schindler de Kiamesha, Nova York.

Todos os italianos são judeus. Gregos são goy. Irlandeses que rejeitaram sua religião são judeus.

Eugene O’Neil [dramaturgo] – judeu; Dylan Thomas [poeta], judeu. No entanto, Steve Allen [comediante] é goy. É o cabelo. Ele penteia o cabelo no banheiro masculino com aquele sabão o tempo todo.

(Lenny Bruce, anos 1960, “Jewish and Goyish”, 2 versões do *stand-up*).

Após estudar as obras fotográficas *Histórias Bíblicas* (Adi Nes), *Marcados* (Cláudia Andujar), e *Crisálidas* (Madalena Schwartz), constatei que elas se assemelham ao convergirem elementos do *ethos* judaico e da condição pós-moderna, no que tange à desconstrução de significados, identidades e verdades, que, fundados na diferença, tornam-se flexíveis, instáveis e indeterminados. Por exemplo, o método *talmúdico-midrásico* utilizado por Nes para construir suas cenas bíblicas foi comparado com o pensamento pós-estruturalista, que, no campo artístico, analisa o texto como uma rede de significantes que não constitui uma representação totalizante, mas desconstrói-se em uma pluralidade de significados fragmentados. Fez-se também um paralelo entre o modo de representação dos índios realizado por Cláudia e a abordagem da observação participante ou antropologia compartilhada, baseada no conhecimento “poético” de outros povos a partir da interação com o outro. Aproximou-se também o enfoque de Madalena no retrato de travestis e transformistas com os pressupostos do pós-gênero,

que considera a identidade não como essência de um sujeito, mas como uma construção performática, que pode variar indefinidamente.

Segundo Daniel Itzkovitz, “a identidade secular judaica, em particular, tem sido, desde os primórdios da modernidade, a identidade pós-moderna quintessencial precisamente porque ela tem sido desafiadoramente evasiva, rejeitando todas as tentativas de ser fixada, ao ponto que a presença judaica tem o potencial de complicar inteiramente o projeto de constituição da identidade” (*apud* MORRIS, 2011, p. xxii). A judeidade, segundo o rabino e historiador Shaye Cohen, “muda ao longo da história, de acordo com as condições de diferentes tempos e lugares” (*idem*, 2011, p. xxi).

O olhar judaico define-se, na moldura pós-moderna em que se insere, pela sua indefinição. No entanto, é possível sondar seu significado estudando particularmente cada obra, que fornece uma perspectiva provisória da judeidade encontrável na fotografia; sua relação com outras obras produzidas no mesmo período e lugar, cujas semelhanças possam formar algum tipo de unidade a ser comparável com outras unidades espaço-temporais; e de que modo ela reflete tendências que indicam uma igualmente incaracterizável, mas especulável filosofia judaica do (não-)olhar.

A seguir, apresentarei dois caminhos que extrapolam meu campo de análise, apontando para possibilidades de aprofundamento desta presente pesquisa sobre o olhar judaico. O primeiro diz respeito à história social da fotografia como opção artístico-profissional de fotógrafos judeus, descendentes de judeus ou com alguma ligação importante com o Judaísmo, cuja atuação nos ramos da fotografia – como também do cinema, de outras artes e da ciência – ao redor do mundo é avassaladora. George Gilbert (nascido Gelbert), em *The illustrated worldwide who's who of Jews in photography* (1996), faz uma pequena biografia de mais de 500 nomes. Eles estão no campo da

invenção (John Herschel, Edwin H. Land, Leopold Godowsky Jr, Leopold Mannes), da história (Helmut Gernsheim), da crítica (Susan Sontag), do comércio (B&H Photo Video) e dos produtores de imagens, sejam jornalísticas ou de estúdio (segue uma pequena lista: Alfred Stieglitz, Man Ray, André Kertész, Robert e Cornell Capa, Germaine Krull, Paul Strand, El Lissitzky, László Moholy-Nagy, Jim Goldberg, Erich Salomon, Martin Munkácsi, Alfred Eisenstaedt, Weegee, Brassai, Lisette Model, Ben Shahn, Helen Levitt, Ellen Auerbach, Margaret Bourke-White, Alter Kacyzne, Rebecca Lepkoff, Irving Penn, Leonard Freed, Saul Leiter, Aaron Siskind, Robert Frank, Walter Rosenblum, Lee Friedlander, Garry Winogrand, Arnold Newman, Diane Arbus, Richard Avedon, Joel-Peter Witkin, Nan Goldin, Bruce Davidson, Gerda Taro, Joel Meyerowitz, Danny Lyon, Annie Leibovitz, William Klein, Elliot Erwitt, Mel Rosenthal, Philippe Halsman, David Seymour, Sid Grossman, Claude Cahun, Erwin Blumenfeld, John Gutmann, Joe Rosenthal, Esther Bubley, Grete Stern, Roman Vishniac, Solomon Iudovin, Sylvia Plachy, Larry Sultan, Marc Asnin, Tyagan Miller, Joanne Leonard, Mark Seliger, Evgenii Khaldei, Emmanuel Evzerikhin, Dmitrii Baltermants, Mark Markov-Grinberg, Georgii Zelmanovitch, Bill Aron, Frédéric Brenner, Shmuel Yosef Schweig, Zoltan Kluger, Shlomo e Sonia Narinsky, Alex Levac, Marli Shamir, Boris Carmi, Micha Bar-Am, Leora Laor e Adi Nes). Atuando no Brasil, entre os fotógrafos, estão Thomaz Farkas, Madalena Schwartz, Cláudio Edinger, Cláudia Andujar, Peter Scheier, Kurt Klagsbrunn, Curt Schulze, Werner Haberkorn, Hildegard Rosenthal, Gert Kornblum, Heinrich Joseph (Hejo), Hans Gunter Flieg, Alice Brill, Boris Kossoy (também historiador) e Stefânia Bril (também crítica) (alguns desses nomes foram citados em KOSSOY, 2007).

O segundo caminho de futuras análises vem do fato de que essa maciça participação judaica no meio fotográfico levou muitos pesquisadores a questionar se

existe um olhar caracteristicamente judaico que registre as coisas de modo distinto de outras visões e, caso exista, como ele se expressa, inconsciente ou deliberadamente, nas imagens desses fotógrafos. Vários autores se posicionaram neste debate, enraizando-o em estudos feitos sobre a fotografia produzida por artistas judeus nos Estados Unidos, na antiga União Soviética e em Israel. Essa discussão deve inspirar uma busca por afinidades estéticas entre as imagens produzidas por fotógrafos judeus no Brasil pertencentes aos mesmos movimentos artísticos ou à mesma geração, e uma investigação de como um suposto olhar judaico se manifesta contingentemente nessas obras, ao criar referências próprias à experiência pessoal e social dos artistas no país.

Uma história social da opção dos judeus pela fotografia

O fenômeno da alta adesão dos judeus às áreas da fotografia, para A.D. Coleman (2000), deve ser inquirido mais profundamente através da análise sociológica e estatística da função da fotografia, como ocupação, registro de memória ou *hobby*, entre famílias judias em diferentes países e da realização de biografias de fotógrafos.

Karen Levitov afirma, a respeito da realidade dos judeus que imigraram aos EUA com o objetivo de fugir das perseguições antissemitas, que, “enquanto o comerciante judeu inicial fornecia filme, papel, e produtos químicos para fotógrafos profissionais, as gerações seguintes de judeus tornaram-se elas próprias fotojornalistas e artistas” (*apud* MORRIS, 2011, p. 278). Estas eram, em geral, secularizadas, distantes da prática religiosa rigorosa dos pais e avós no *shtetl* (cidadezinha judaica da Europa Oriental e Central) – cuja fé proibía-os gravar imagens –, e compartilhavam sensações de alienação e marginalidade.

Alan Trachtenberg (2003) sugere que a herança judaica de interpretação e diálogo em torno do Texto sagrado poderia, talvez, ter influenciado os judeus que buscavam inserção social a praticar certas ocupações, como direito, crítica literária e as artes. Segundo o autor, e também Miles Orvell (MORRIS, 2011), os judeus com alguma inclinação artística que desejavam se expressar escolhiam a fotografia pelo fato de ela ser uma tecnologia nova, requerer mínimos conhecimentos científicos, ideal para quem tinha pouca formação profissional (a discriminação praticada em parte da Europa dificultava o emprego e a educação dos judeus), e demandar pouco investimento financeiro. Segundo Shneer, esses foram os motivos que igualmente levaram os imigrantes judeus da União Soviética – que também foram se tornando aculturados, urbanizados e falantes da língua do Estado (no caso, o russo) – a praticarem a fotografia. No Brasil e em outros países, processo semelhante pode ter se desenrolado. Em muitos casos, os fotógrafos mudavam de nome para afirmar sua nova identidade nos seus países de destino, como Arthur Fellig, Andreas Friedmann, Gyula Halasz e Claudine Haas, que se tornaram Weegee, Robert Capa, Brassai e Cláudia Andujar.

Richard Woodward sugere outras questões histórico-sociais que mereceriam investigação: “Por que houve tão poucos fotógrafos judeus de destaque no século XIX? Eles se depararam com barreiras sociais intimidantes na ocasião? Por que a profissão não foi uma escolha de carreira tão popular entre outros grupos imigrantes? E por que no cânone da escultura e pintura do século XX (...) os artistas judeus foram a exceção, enquanto na fotografia eles foram a regra?” (WOODWARD, 2003).

Há um olhar fotográfico judaico comum na obra de artistas judeus de um país?

A.D. Coleman, em “No pictures: some thoughts on Jews in photography” (2000) – texto originalmente escrito para o catálogo da exposição *Êxodo da Áustria: Emigração de Fotógrafos Austríacos, 1920-1940* (1998) – afirma que, na obra *The New York School: Photographs 1936-1963* (1992), de Jane Livingston, 13 dos 16 fotógrafos selecionados eram judeus. Eles formavam uma escola, influenciavam-se mutuamente e compartilhavam afinidades estilísticas e de modos de pensar, dentro de uma atmosfera liberal-esquerdista: “as marcas da prática desse grupo, propôs Livingston, incluíam uma atração pela rapidez e indiscrição da tirada de uma foto por uma câmera pequena sob uma luz disponível; uma concepção do ambiente urbano como um prosaetrio [palco]; uma capacidade de resposta fluida, espontânea, gestual para o cenário constantemente móvel; uma adoção dos borrões, granulação e qualidade levemente distorcida resultante do trabalho sob estas premissas; e a atenção para as nuances de comportamento e da linguagem corporal em espaços públicos característica do que Alfred Kazin chamou ‘um andarilho na cidade’ e Walter Benjamin descreveu como o ‘*flaneur*’” (COLEMAN, 2000). Porém, para o autor, essa caracterização não pode ser generalizada para marcar a fotografia judaica, que é diversa em suas manifestações.

Max Kozloff, curador da exposição, organizada pelo Jewish Museum, *New York: capital of photography* (2002) – em que cerca de 85% das imagens foram feitas por judeus – sugere, em “Jewish sensibility and the photography of New York” (2002), que as fotos da cidade produzidas por judeus, que retratavam mais as pessoas na rua do que os prédios e a infraestrutura, no estilo, evidenciam uma sensibilidade diferente das realizadas pelos demais. As imagens, pela composição livre, borrada, granulada, dando a impressão de um instantâneo tirado no calor de um evento, irradiariam uma tensão social singular (agitação, voracidade, dinamismo), uma sensação existencial de não-pertencimento (deslocamento, evasão) e “a impressão de estar sempre em trânsito,

embora nunca chegando” (*apud* TRACHTENBERG, 2003); elas refletiriam a condição de imigrante dos fotógrafos, que buscavam integrar-se à sociedade. Já as cenas dos autores não-judeus aparentariam estabilidade e um senso de propriedade indiscutida.

Os fotógrafos judeus de Nova York, William Klein (1928-) e Garry Winogrand (1928-1984), compartilham essa percepção; para o primeiro, “acho que há dois tipos de fotografia – fotografia judaica e fotografia *goy* [não-judaica]. Se você olhar para fotografias modernas, você acha, por um lado, os Weegee, as Diane Arbus, os Robert Frank – fotógrafos diferentes/ estranhos [*funky*]. E então você tem pessoas que vão para posições seguras [*out in the woods*], Ansel Adams, [Edward] Weston. É como jazz preto e branco” (*idem*); já para o segundo, os fotógrafos judeus, que eram os melhores em sua opinião, são “nervosos, irônicos, disruptivos de normas artísticas e orgulhosos *outsiders*” (B. WOODWARD, 2002).

Para Kozloff, a fotografia judaica de Nova York ancora-se não em si mesma, na expressão da tradição religiosa, mas no outro, no retrato de grupos marginalizados – de acordo com a tradição do Judaísmo norte-americano de protesto social –, como os negros, travestis e sem-tetos, que viviam realidades com as quais os judeus identificavam-se. “É seu intercâmbio improvisado com os sujeitos, não um conjunto de atributos fixos e essenciais, que distingue sua obra (...). Para eles [os fotógrafos judeus], Nova York não é tanto um lugar para ser descrito, mas uma configuração que instala uma questão: qual é a relação entre o ver e o visto, conforme influenciada pelas ordens sociais representadas pela cidade” (*apud* MORRIS, 2011, p. 276).

William Meyers, em “Jews and photography” (2003), afirma que os fotógrafos judeus da segunda e terceira geração de imigrantes de Nova York, que formaram a Photo League (1936-1951) e a New York School (1936-1963), identificaram-se com

movimentos universais de esquerda, com o intuito de evitar serem vistos por uma chave étnica judaica e poder analisar a cultura de modo desfamiliarizado (opção que mudou na década de 1990, com o surgimento de fotógrafos que abordavam temas judaicos). Por esse motivo, dentro de suas idiossincrasias e assuntos favoritos, voltaram-se ao Lower East Side e ao Harlem, regiões de Manhattan que concentravam imigrantes, proletários e negros, buscando “assuntos de interesse humano, frequentemente concentrando em áreas com um forte valor político, ideológico ou de novidade” (MEYERS, 2003).

Richard B. Woodward, em “Behind a century of photos, was there a Jewish eye?” (2003), não concorda em dar um sentido étnico à fotografia: “A fotografia, afinal, é uma tecnologia que não evolui de qualquer tradição cultural ou religiosa específica” (WOODWARD, 2002). Ele argumenta que Henri Cartier-Bresson (1908-2004) também tematizou a alienação dos moradores de Nova York sem ser judeu.

Já Alan Trachtenberg, em “The claim of a Jewish eye” (2003), não descarta o enfoque do “olhar judaico” na fotografia: “há um código que possa decifrar as percepções judaicas, os desejos judaicos em retratar certos assuntos em certas formas?” (TRACHTENBERG, 2003). Para ele, embora essa abordagem possa trazer desconforto quando implica procurar características essenciais e estereotípicas, ela, se acompanhada do estudo dos aspectos pessoais, étnicos e históricos que ligaram os judeus à prática fotográfica, pode conduzir a uma reflexão filosófica importante sobre o que significa, em termos existenciais, a qualidade judaica de ser em seus múltiplos modos. O pesquisador precisa indagar o que a consciência da identidade judaica (ou sua falta) importou para os fotógrafos em seu trabalho.

Segundo Trachtenberg, os fotógrafos judeus do Photo League desejavam registrar visualmente a cultura e a sociedade norteamericana talvez como “uma forma

de conectar e desconectar ao mesmo tempo, como qualquer jornada de estudo, como o próprio pensamento reflexivo. Para os judeus, essa escolha pode ter emergido de uma necessidade premente de se identificar com um mundo em que você se sente em parte um estrangeiro e em parte um ‘tipo’, um modo de superar ou afirmar sua alienação e seu exílio” (*idem*).

Sara Blair, em “Jewish America through the lens” (2004), vê o olhar judaico como nuançado, devido à variedade de condições históricas e experiências pessoais e sociais a que o termo “judeu” se refere: “a judeidade que orienta, impele, informa ou problematiza a produção fotográfica é variada e complexa demais para adotar uma forma unitária” (BLAIR, 2004). Para ela, o fato dos fotógrafos judeus do Photo League compartilharem o senso de alienação e a cultura de esquerda não se estende a toda fotografia judaica realizada nos EUA.

David Shneer, em *Through Soviet Jewish eyes – photography, war, and the Holocaust* (2010), pesquisou os fotógrafos judeus que se deslocaram de vilarejos pequenos do sul da Rússia até Moscou, a capital do Comunismo, no início da década de 1920, para lá constituir o fotojornalismo soviético, que, a serviço do Estado stalinista, documentou a construção da sociedade e sua quase destruição durante a Segunda Guerra Mundial. “O conteúdo do fotojornalismo soviético foi afetado pela judeidade da crença?” (SHNEER, 2010, p. 3), indaga o autor.

Segundo ele, os fotógrafos judeus da URSS produziram imagens que, diferentes das dos norte-americanos, não buscavam criticar o *status quo*, mas contribuir para mantê-lo, difundindo a ideologia do Realismo Socialista. Raramente registravam cenas marcadamente judaicas pelo conteúdo (sinagogas, rabinos, rituais); mas retratavam judeus, em especial os pertencentes à *intelligentsia* soviética (como Isaac Babel, Eduard

Bagritsky e Ilya Ilf), à comunidade autônoma de Birobidzhan – coletividade judaica que almejava tornar os judeus do *shtetl* agricultores modernos –, e os vitimados pelo Holocausto. O autor acha que “a questão de ‘o que é judaico’ nessas fotografias, ou o que é judeu a respeito desses fotógrafos, presume uma definição reificada de identidade judaica e uma imagem estática do judeu”; no entanto, para ele, “parece absurdo dizer que a judeidade de alguém não afeta como ele ou ela fotografou essas ou outras cenas” (*idem*, p. 4 e 5), embora nem sempre manifestadamente. Anna Shternshis, que pesquisou a cultura popular judaica na URSS entre 1923 e 1939, concorda: “cada pessoa daquela geração enxergou outras pessoas através da marca da judeidade, mesmo se não reconhecesse o fato para si” (*ibidem*, p. 5).

Daniel Morris, em *After Weegee – essays on contemporary Jewish American photographers* (2011), afirma que os fotógrafos judeus norte-americanos do pós-guerra mostram-se como um *continuum* dos do pré-guerra (desde Weegee, 1899-1968), pois refletem, por diferentes meios, um senso de estranhamento, seja como *outsiders* ou *insiders* em relação à elite WASP (White Anglo-Saxon Protestant): “eles questionam seu *status* de norte-americanos brancos da corrente dominante e negociam entre compreender a fotografia como um meio servindo à justiça social e como uma disposição pública da expressão pessoal, valor estético e recompensa comercial. Eles fazem isso afastando o olho da câmera de pessoas e experiências judaicas. Ao invés disso (...), este é frequentemente treinado em direção ao culturalmente, religiosamente, etnicamente e socioeconomicamente Outro (...) [A maioria deles] luta para se conhecer através de uma forma interpessoal mediada de expressão e intercâmbio transcultural com o distintamente Não Próprio [Not Self], que não pode ser reduzido a um espelho refletindo o desejo do fotógrafo por autoconhecimento” (*idem*, p. xvi). O autor afirma

que Mary Ellen Mark (1940-), embora não se autodefinia como judia, às vezes é vista como tal, pois suas fotografias contêm elementos que se encaixam na descrição acima.

Para Morris, essa caracterização de que as imagens de vários fotógrafos judeus refletiriam, através da relação (abraâmica) com o Outro, seu frágil senso de identidade não constitui um movimento da fotografia judaica contemporânea dos EUA, pois esta contempla uma diversidade de estilos e identidades, como bem mostrado, em sua visão, na obra *The Jewish identity project – new American photography* (2005), de Susan Chevlowe. No entanto, o autor especula, aderindo a uma observação de Anthony Julius em *Idolizing pictures – idolatry, iconoclasm, and Jewish art* (2001), que o olhar judaico poderia se distinguir, embora não de modo exclusivo, pelo fato de se voltar contra a função utilitária da Arte como instrumento, um meio de ascensão social em uma sociedade contemporânea, ou idolatria, um fim último, quase-religioso, de refúgio espiritual. Para o autor, estas seriam ideias autoritárias (icônicas) que a perspectiva judaica, através da ironia, do antidiscurso e do descontexto, procuraria combater.

Na contramão deste argumento, o fotojornalista Alex Levac, em “Defining the Jewish photographer” (2012), não acha que se possa fazer uma leitura judaica de fotos, cuja linguagem é “universal e não precisa de tradução”, enquanto “os fotógrafos são cidadãos do mundo; sua nacionalidade e religião não têm importância” (LEVAC, 2012). Para ele, muitas das qualidades de justiça e de contestação social associadas a fotógrafos judeus dos EUA não são universalmente aplicáveis, “estão presentes em muitos [trabalhos] dos fotojornalistas que eu conheço, e não necessariamente daqueles judeus ou americanos”. Exemplifica ao citar a atitude crítica à sociedade norte-americana presente nas obras dos fotógrafos da Farm Security Administration (1935-1949), que retrataram a pobreza da população rural afetada pela Grande Depressão de 1929, como Dorothea Lange (1895-1965) e Walker Evans (1903-1975), que não são judeus.

O autor lembra que, durante o mesmo período histórico, a primeira metade do século XX, judeus com a mesma bagagem cultural e o mesmo passado europeu-oriental traumático dos imigrantes judeus que foram para os EUA foram para a Palestina (termo que designa Israel antes da proclamação do país). Entre 1948 e meados dos anos 1970, engajados na narrativa sionista e no esforço de solidificar o Estado, os fotógrafos retrataram os pioneiros judeus de modo idealizado, produzindo imagens que estavam de acordo com a ideologia vigente, sem preocupação com denúncias políticas e sociais, o que os aproxima mais da prática dos fotógrafos judeus soviéticos que dos americanos.

Referências bibliográficas

BLAIR, Sara. "Jewish America through the lens". In: BLAIR, Sara; FREEDMAN, Jonathan (org.). *Jewish in America*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004. Link (compactado), <http://migre.me/cHAOy> (visitado em 7/1/2013, às 12h).

B. WOODWARD, Richard. "Behind a century of photos, was there a Jewish eye?". In: jornal *The New York Times*, 7/7/2002. Link (compactado), <http://migre.me/cHAaj> (visitado em 7/1/2013, às 12h).

COLEMAN, A.D. "No pictures: some thoughts on Jews in photography". In: revista *The Photo Review*, vol. 23, nº 1, 2000. Link (compactado), <http://migre.me/cQnpw> (visitado em 7/1/2013, às 12h).

KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia – o efêmero e o perpétuo*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

LEVAC, Alex. "Defining the Jewish photographer". In: jornal *Haaretz*, 12/3/2012. Link (compactado), <http://migre.me/cOk62> (visitado em 7/1/2013, às 12h).

MEYERS, William. “Jews and photography”. In: revista *Commentary*, jan. 2003, p. 45-48. Link (compactado), <http://migre.me/cOecM> (visitado em 7/1/2013, às 12h).

MORRIS, Daniel. *After Weegee – essays on contemporary Jewish American photographers*. Nova York: Syracuse University Press, 2011.

SHNEER, David. *Through Soviet Jewish eyes – photography, war and the Holocaust*. New Brunswick, New Jersey e Londres: Rutgers University Press, 2010.

TRACHTENBERG, Alan. “The claim of a Jewish eye”. In: revista *Pakn Treger* (publicação do Yiddish Book Center), nº 41, 2003, p. 20-25. Link (compactado), <http://migre.me/cHAne> (visitado em 7/1/2013, às 12h).

Bibliografia geral

A Bíblia Sagrada. Rio de Janeiro: Liga Bíblica Brasileira, 1994.

“Abraão, nosso patriarca”. In: revista *Morashá*, nº 37, jun. 2002.

ABRAMO, Bia. Entrevista com Jorge Schwartz não publicada, 2012 (texto cedido pela autora).

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz – o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. *Homo sacer – o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ALBARRÁN DIEGO, Juan. *Del fotoconceptualismo al fototableau – fotografía, performance y escenificación em España (1970-2000)*. Espanha: Ediciones Universidad de Salamanca, 2012.

ALONI, Udi. “Judith Butler: As a Jew, I was taught it was ethically imperative to speak up”. In: jornal *Haaretz*, 24/2/2010. Link (compactado), <http://migre.me/9szDw> (visitado em 12/6/2012, às 12h).

AMÂNCIO, Moacir. *Dois palhaços e uma alcachofra – uma leitura do romance A ressurreição de Adam Stein, de Yoram Kaniuk*. São Paulo: Nankin, 2001.

_____. *O Talmud – excertos*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

_____. *Yona e o andrógino – notas sobre Poesia e Cabala*. São Paulo: Nankin/ Edusp, 2010.

ANDUJAR, Cláudia. *A vulnerabilidade do ser*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. *Marcados*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ASCHHEIM, Steven. *Brothers and strangers – the east european jew in German and German Jewish consciousness, 1800-1923*. EUA: University of Wisconsin Press, 1982.

AUERBACH, Erich. *Mimesis – a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BARTHES, Roland. *A câmara clara – nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATLICKOVA, Eva. *A época brasileira de Vilém Flusser*. São Paulo: Annablume, 2010.

BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

_____. *Modernidade e Holocausto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BIALIK, Hayim Nahman. “O desvelado e o encoberto na linguagem”. *In*: revista *Comentário* (publicação do Instituto Brasileiro de Cultura Judaica), 1º trim. 1965.

BISILLIAT, Maureen; VILLAS-BÔAS, Cláudio; VILLAS-BOAS, Orlando. *Xingu/Território tribal*. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1979.

BLAIR, Sara. “Jewish America through the lens”. *In*: BLAIR, Sara; FREEDMAN, Jonathan (org.). *Jewish in America*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004.
Link (compactado), <http://migre.me/cHAOy> (visitado em 7/1/2013, às 12h).

BLESSING, Jennifer (org.). *Rose is a Rose is a Rose – gender performance in photography*. Nova York: Guggenheim Museum, 1997.

BONI, Paulo César. “De passado turbulento a ativista com causa”. *In*: revista *Discursos Fotográficos* (publicação da Universidade Estadual de Londrina), Paraná, vol. 6, nº 9, jul.-dez. 2010, p. 249-273. Link (compactado), <http://migre.me/fiEw7> (visitado em 3/7/2013, às 12h).

B. WOODWARD, Richard. “Behind a century of photos, was there a Jewish eye?”. *In*: jornal *The New York Times*, 7/7/2002. Link (compactado), <http://migre.me/cHAaj> (visitado em 7/1/2013, às 12h).

CALLIGARIS, Contardo. “As identificações e a possibilidade de pensar”. *In*: jornal *Folha de S.Paulo*, 10/4/2003.

CARTIER-BRESSON, Henri. “O momento decisivo” (1952). *In*: revista *Bloch Comunicação* (publicação da Bloch Editora), Rio de Janeiro, nº 6, s/d, p. 19-26.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

COLEMAN, A.D. "No pictures: some thoughts on Jews in photography". *In: revista The Photo Review*, vol. 23, nº 1, 2000. Link (compactado), <http://migre.me/cQnpw> (visitado em 7/1/2013, às 12h).

COSTA, Helouise. "Palco de uma história desejada: o retrato do Brasil por Jean Manzon". *In: revista do IPHAN (Patrimônio Histórico e Artístico Nacional)*, v. 1, nº 27, 1998, p. 138-159.

_____; RODRIGUES DA SILVA, Renato. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COZARINSKY, Edgardo. "De Jesus a Nietzsche, só os desajustados fizeram história – quatro perguntas a Edgardo Cozarinsky". *In: blog do Instituto Moreira Salles (IMS)*, 16/5/2012. Link (compactado), <http://migre.me/9eFDL> (visitado em 26/5/2012, às 12h).

CREPALDE MARTINS, Ferdinando; ROMÃO, Lilian; LINDNER, Liandro; REIS, Toni (org.). "Manual de Comunicação LGBT – lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais". Produzido pela Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais (ABGLT). Curitiba: Ajir Artes Gráficas e Editora, 2010.

DE DUVE, Thierry. "A arte diante do mal radical". *In: revista Ars* (publicação do departamento de Artes Plásticas da USP), São Paulo, vol. 7, nº 13, jan.-jun. 2009. Link (compactado), <http://migre.me/7WQsV> (visitado em 16/2/2012, às 12h).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

DEUTSCHER, Isaac. *O judeu não-judeu e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.

DOUEK, Daniel. “Próximos e distantes: um estudo sobre as percepções e atitudes da comunidade judaica paulista em relação ao Estado de Israel (2006-2010)”. Dissertação apresentada na Universidade de São Paulo (USP) em 1/8/2012. Link (compactado), <http://migre.me/cXwPD> (visitado em 24/1/2012, às 12h).

DUARTE, Rogério. “Olhares do infinito – notas sobre a obra de Cláudia Andujar”. In: revista *Studium* (publicação do Instituto de Artes da Unicamp), nº 12, 2002/2003. Link (compactado), <http://migre.me/7WQIU> (visitado em 16/2/2012, às 12h).

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994.

DUGAN, Jess T. “An interview with Adi Nes”. In: revista *Big Red & Shiny*, 27/4/2008. Link (compactado), <http://migre.me/5gVOT> (visitado em 15/2/2012, às 12h).

DUPAS, Gilberto; VIGEVANI, Tullo (org.). *Israel-Palestina – a construção da paz vista de uma perspectiva global*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

DURAND, Gilbert. *O imaginário – ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 2011.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ESTEVES, Juan. “O sonho e o engajamento são fundamentais”. In: site *Cosac Naify*, ago. 2009. Link (compactado), <http://migre.me/fiuju> (visitado em 3/7/2013, às 12h).

ESTRIN, James; FURST, David. “Underpinnings of Greek tragedy in Israel”. In: blog *Lens – photography, video and visual journalism* do jornal *The New York Times*, 17/7/2012. Link (compactado), <http://migre.me/b5Qs4> (visitado em 7/10/2012, às 12h).

EVEN-ZOHAR, Itamar. “O surgimento de uma cultura hebraica nativa na Palestina (1882-1948)”. In: *Cadernos de Língua e Literatura Hebraica* (publicação do

Departamento de Letras Orientais da USP), nº1. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 1998.

FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais – uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FOGLE, Douglas. *The last picture show – artists using photography, 1960-1982*. Minneapolis: Walker Art Center, 2003.

FOSTER, David William. Resenha de *Crisálidas*, de Madalena Schwartz. In: *Chasqui – revista de literatura latinoamericana* (publicação da Universidade Estadual do Arizona, nos Estados Unidos), vol. 41, nº 2, nov. 2012, p. 246-247.

FOSTER, Hal. “O retorno do real”. In: revista *Concinnitas* (publicação do Instituto de Artes da UERJ), Rio de Janeiro, ano 6, vol. 1, nº 8, jul. 2005, p. 162-186. Link (compactado), <http://migre.me/fipZd> (visitado em 3/7/2013, às 12h).

FRIED, Michael. *Why photography matters as art as never before*. New Haven e Londres: Yale University Press, 2008.

FUKS, Betty Bernardo. *Freud e a judeidade – a vocação do exílio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

GEFTER, Philip. “John Szarkowski, curator of photography, dies at 81”. In: site *The New York Times*, 9/7/2007. Link (compactado), <http://migre.me/aeNwY> (visitado em 9/8/2012, às 12h).

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2009.

GOLDIN, Nan. *The other side – 1972-1992*. Zurique: Scalo Publishers, 1993.

GOODMAN TUMARKIN, Susan; GRUNDBERG, Andy; N. PEREZ, Nissan. *Dateline Israel – new photography and video art*. New Haven e Londres: Yale University Press, 2007.

GROSS, Vardit. “Eagle eye”. In: site *Yediot Ahronot*, 27/4/2012. Link (compactado), <http://migre.me/bfvXM> (visitado em 10/10/2012, às 12h).

GROSSMAN, David. *A mulher foge*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GUINSBURG, Jacó (org.). *Histórias do Povo da Bíblia – Relatos do Talmud e do Midrasch*. São Paulo: Perspectiva, 1967.

_____. *Tévyé, o leiteiro – Scholem Aleikhem*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

GUR, Ilan – Ze’ev (org.). *Conflicting philosophies of education in Israel/Palestine*. Holanda: Kluwer Academic Publishers, 2000.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HANDELMAN, Don. “Contradições entre cidadania e nacionalidade – suas consequências para a etnicidade e desigualdade em Israel”. São Paulo: Centro de Estudos Judaicos (FFLCH/USP), s/d.

JACOBY, Russell. *Imagem imperfeita – pensamento utópico para uma época antiutópica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

JAY, Martin. *Downcast eyes – the denigration of vision in twentieth-century French thought*. Berkeley: University of California Press, 1993.

JOSEPH, Anne. “Adi Nes's uneasy images of a changing Israel”. In: site *The Jewish Chronicle Online*, 7/10/2012. Link (compactado), <http://migre.me/ba6ws> (visitado em 10/10/2012, às 12h).

JUDT, Tony. *O chalé da memória*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco – configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

KEHL, Maria Rita. “As máquinas falantes”. In: NOVAES, Adauto (org.). *O homem-máquina – a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

KETTERER, Eliane; REMAUD, Michel. *O midrax*. São Paulo: Paulus, 1996.

KIMMERLING, Baruch. “O fim da hegemonia *ashkenazita* – causas e consequências”. São Paulo: Centro de Estudos Judaicos (FFLCH/USP), s/d.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

_____. *Os tempos da fotografia – o efêmero e o perpétuo*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LAGNADO; Lisette; PEDROSA, Adriano (org.). *27ª Bienal de São Paulo – Como viver junto: Guia*. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

LEVAC, Alex. “At the still point of a turning world”. In: site *Herald Tribune/ Haaretz Magazine*, 8/6/2012. Link (compactado), <http://migre.me/bbd5M> (visitado em 7/10/2012, às 12h).

_____. “Defining the Jewish photographer”. In: jornal *Haaretz*, 12/3/2012.

Link (compactado), <http://migre.me/cOk62> (visitado em 7/1/2013, às 12h).

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

LOBERT, Rosemary. *A palavra mágica – a vida cotidiana do Dzi Croquettes*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado – pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

MADER, Hugo. “Na antessala da morte – retratos do genocídio do Camboja”. In: revista *Zum* (publicação do Instituto Moreira Salles), São Paulo, nº 1, 2011, p. 28-49.

MAGGIO, Sérgio. “Dama dos guetos”. In: jornal *Correio Braziliense*, 27/5/2012.

MARDER, Rachel. “Beneath the surface”. In: site *The Jerusalem Post*, 20/5/2012. Link (compactado), <http://migre.me/ba74s> (visitado em 10/10/2012, às 12h).

MASSARA, Kathleen. “Israeli Artist Adi Nes's 'The Village' Series At Jack Shainman Gallery”. In: site *Huffpost Arts & Culture – the internet newspaper: news blogs video community*, 22/5/2012. Link (compactado), <http://migre.me/ba2dD> (visitado em 7/10/2012, às 12h).

MEISLIN POPOWICH, Andrea. “Photography in Palestine and Israel: 1900-present day”. In: site *Jewish Women's Archive*. Link (compactado), <http://migre.me/aLkLF> (visitado em 7/10/2012, às 12h).

MEYERS, William. “Jews and photography”. In: revista *Commentary*, jan. 2003, p. 45-48. Link (compactado), <http://migre.me/cOecM> (visitado em 7/1/2013, às 12h).

MORRIS, Daniel. *After Weegee – essays on contemporary Jewish American photographers*. Nova York: Syracuse University Press, 2011.

NES, Adi. *Adi Nes*. Tel Aviv: Tel Aviv Museum of Art, 2007.

NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *A outra margem do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

OPPENHEIMER, Daniel. “Diane Arbus”. In: site *Jewish Virtual Library*. Link (compactado), <http://migre.me/a9mBP> (visitado em 3/8/2012, às 12h).

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura (org.). *Roger Bastide*. São Paulo: Ática, 1983.

PESSOA, Fernando. *Fernando Pessoa – obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

PINTO, Lúcio Flávio. “A Realidade da Amazônia”. In: site *Observatório da Imprensa*, ed. 668, 15/11/2011. Link (compactado), <http://migre.me/fipRj> (visitado em 3/7/2013, às 12h).

PRINS, Baukje; MEIJER, Irene Costera. “Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler”. In: revista *Estudos Feministas*, Florianópolis, vol. 10, nº 1, jan. 2002.

PROKOP, Dieter. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986.

ROBERTS, John. “Photography and its truth-event”. In: periódico *Oxford Arts Journal*, nº 31, 2008 (texto cedido pelo autor).

_____. “Photography after the photograph – event, archive, and the non-Symbolic”. In: periódico *Oxford Arts Journal*, nº 32, 2009 (texto cedido pelo autor).

RODRIGUES, Carla. “Butler e a desconstrução do gênero”. In: revista *Estudos Feministas*, Florianópolis, vol. 13, nº 1, jan./apr. 2005.

ROSENFELD, Anatol. “A visão grotesca”. In: revista *Noah/Noaj*, Asociación Internacional de Escritores Judíos en Lengua Hispana y Portuguesa, nº 16/17, jun. 2007. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2007.

ROZENCHAN, Nancy. *Literatura Hebraica – vertentes do século XX*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

SACKS, Jonathan. *Faith in the future*. Londres: Darton, Longman & Todd Ltd, 1995. Link (compactado), <http://migre.me/d3rZd> (visitado em 24/1/2012, às 12h).

SAID, Edward. *Orientalismo – o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec e SENAC, 2005.

SAYAD, Abdelmalek. *A imigração ou os paradoxos da alteridade*. São Paulo: Edusp, 1998.

SCHOENBERNER, Gerhard. *A estrela amarela – a perseguição aos judeus na Europa, 1933-1945*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1994.

SCHWARTZ, Jorge (org.). *Retratos*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.

_____. “Elegância transgressiva”. In: revista *18*, São Paulo, ano IX, nº 31, dez. 2011.

_____. (org.) *Crisálidas – fotografias de Madalena Schwartz*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

SCHWARTZ, Madalena. *Personae – fotos e faces do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras/ Funarte, 1997.

SCLIAR, Moacyr. *A Majestade do Xingu*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SCOTT, Joan. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. In: revista *Educação e Realidade* (publicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul), jul./dez. 1995.

SEGEV, Tom. *1949 – the first israelis*. Nova York: The Free Press; e Londres: Collier Macmillan Publishers, 1986.

SHNEER, David. *Through Soviet Jewish eyes – photography, war and the Holocaust*. New Brunswick, New Jersey e Londres: Rutgers University Press, 2010.

_____. “After Weegee”. In: revista *Secular Culture & Ideas – rethinking Jewish*, s/d. Link (compactado), <http://migre.me/atGGr> (visitado em 28/8/2012, às 12h).

SICUTERI, Roberto. *Lilith – a lua negra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

SILVEIRA, Nise da. *Jung – vida e obra*. Rio de Janeiro: José Álvaro/Paz e Terra, 1975.

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

_____. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STEINSALTZ, Adin. *O Talmud essencial*. Rio de Janeiro: Koogan, 1989.

TACCA, Fernando de. “O índio na fotografia brasileira – incursões sobre a imagem e o meio”. In: revista *História, Ciências, Saúde – Manguinhos* (publicação da Casa de

Oswaldo Cruz/ Fiocruz), Rio de Janeiro, vol. 18, nº 1, jan.-mar. 2011, p. 191-223. Link (compactado), <http://migre.me/7WUFy> (visitado em 16/2/2012, às 12h).

TRACHTENBERG, Alan. “The claim of a Jewish eye”. In: revista *Pakn Treger* (publicação do Yiddish Book Center), nº 41, 2003, p. 20-25. Link (compactado), <http://migre.me/cHAnE> (visitado em 7/1/2013, às 12h).

VILELA, Lucila. “A força do macho e a graça da fêmea: Dzi Croquettes”. In: portal *Cronópios*, 31/8/2011. Link (compactado), <http://migre.me/90hLS> (visitado em 8/5/2012, às 12h).

WALDMAN, Berta. *Entre passos e rastros – presença judaica na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, FAPESP e Associação Universitária de Cultura Judaica, 2003.

_____. *Linhas de força – escritos sobre literatura hebraica*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

Sites

COMISSÃO PRÓ-YANOMAMI, www.proyanomami.org.br (visitado em 4/9/2012, às 12h).

HUTUKARA ASSOCIAÇÃO YANOMAMI, www.hutukara.org (visitado em 3/7/2013, às 12h).

INSTITUTO MOREIRA SALLES. “Maureen Bisilliat”, <http://migre.me/azHeq> (visitado em 4/9/2012, às 12h).

PÁGINA OFICIAL DE ADI NES, www.adines.com (visitado em 16/10/2012, às 12h).

Vídeos

ISSA, Tatiana; ALVAREZ, Raphael. *Dzi Croquettes*. Documentário produzido por TRIA Productions e Canal Brasil. Brasil, 2009.

PROGRAMA *Fantástico*, da TV Globo. “Garimpo ilegal invade reserva de índios Yanomami”, 9/10/2011. Link (compactado), <http://migre.me/dt1cR> (visitado em 20/2/2013, às 12h).

PROGRAMA *Metrópolis*, da TV Cultura. “Entrevista com Jorge Schwartz”, 25/5/2012. Link (compactado), <http://migre.me/9jMjl> (visitado em 1/6/2012, às 12h).

Muitos escritores já refletiram sobre o que faz uma obra de arte ser judaica. Em sua visão, o que uma fotografia deve conter para ser uma “expressão judaica”?

A beleza da arte é que cada pessoa pode ver algo diferente nela; a arte tem muitas camadas. A mesma criação ou pintura pode estar sujeita a diferentes e variadas interpretações, algumas vezes até suportando visões opostas.

Um dos caminhos de ver ou interpretar a arte é a partir da perspectiva do artista, considerando a sua identidade. Por exemplo, se você olhar para meus trabalhos através da lente de minha judeidade, você encontrará temas comuns compartilhados com outros artistas judeus. Mas, se você olhar para a minha arte via meu gênero ou orientação sexual, você compreenderá minha arte de um modo diferente.

Todos esses níveis da minha identidade existem em diferentes camadas da minha arte, e não há nenhuma delas que colora ou cubra todas as outras.

A questão de “o que é arte judaica” é complicada e polêmica – é a arte criada por judeus, ou arte que lida com temas judaicos? A arte judaica necessariamente tem de lidar com questões religiosas? E qual é a conexão entre judeidade e consciência nacional?

Alguém pode simplesmente dizer que a fotografia que tem expressões judaicas possa talvez ser identificada de algum modo ao compartilhar valores religiosos e culturais com o Judaísmo. Mas quais são esses valores, e como eles são compartilhados poderia ser assunto de uma tese de doutorado! Consequentemente, eu não tenho uma resposta clara para sua pergunta.

Suas fotografias de *Histórias Bíblicas*, assim como de suas séries *Prisioneiros*, *Meninos* e *Soldados*, desmontam a ideologia sionista, ao mostrar, por exemplo, personagens bíblicos em situações de pobreza na Tel Aviv atual. Como você vê a influência dessa ideologia atualmente, na mídia, na política e na sociedade?

A sociedade israelense e o sionismo têm passado por muitas mudanças ao longo dos últimos anos. Alguém pode também dizer que eles “amadureceram” e tornaram-se mais sóbrios. Como era de se esperar, diferentes desenvolvimentos e interpretações sobre o sonho sionista são entendidos de modo diferente por uma série de grupos sociais. Acho que o que mais influencia esses assuntos é que a identidade israelense lida com questões de sobrevivência nesta terra, e as pessoas não dão atenção às mensagens e ao espírito com o qual cresceram e foram educadas. Esse é um desenvolvimento bem-vindo que aviva a composição social da sociedade israelense com uma energia saudável. È expresso na mídia e na sociedade em geral, mas, devido à natureza do governo em Israel, sinto que é expresso de um modo levemente distorcido na política. Como regra, sou sempre a favor de ser cético e de questionar, e não tomar as coisas pelo seu valor aparente, mas sinto que, quando são perguntadas interessantes e importantes questões em torno desse tema à sociedade e à mídia, as respostas violam as normas sociais na política, e fendas – a partir das quais essas questões se desenvolveram em primeiro lugar – intensificam a divisão nítida entre a esquerda e a direita e entre vários subgrupos que constituem a sociedade israelense.

Como foi sua formação judaica em casa e na escola? O que é ser judeu para você?

Para alguém que não mora em Israel, é difícil explicar o que é ser judeu num país com a maioria judaica, cuja língua diária é aquela da Bíblia – o hebraico. Meus pais vieram para Israel nos anos 50 do Irã, e eu cresci numa família sefardita (algumas vezes referida como oriental) tradicionalmente observante. Não éramos extremamente religiosos, mas, nessas famílias, a religião é entrelaçada ao longo da vida diária. No sistema escolar, quando eu estava crescendo, uma boa quantidade de energia era gasta examinando as muitas faces do Judaísmo, seja nos estudos bíblicos, códigos judaicos (leis religiosas) ou mesmo história e literatura. Nasci em 1966, um ano antes da Guerra dos Seis Dias, e as crianças da minha geração foram expostas a uma onda de nacionalismo que era expressa na literatura e na cultura e que lidava com o que significava conquistar a Terra Prometida, tendo levado ao despertar de movimentos políticos nacionalistas. Desde que nasci, fui criado como judeu, não sei o que seria como não-judeu. Devido à história do povo judeu, acho que nossa psique nacional sente um certo nível subconsciente de medo que, não surpreendentemente, aparece no meu trabalho. Junto com isso, eu gostaria de acreditar que ser judeu também significa ser humano, ético e humilde como expresso nos valores bíblicos que influenciaram minha educação.

Em sua opinião, o que atualmente mais dificulta um acordo entre judeus e palestinos?

Acho que o problema entre israelenses e palestinos é devido ao jogo duplo que os palestinos estão praticando. Um lado procura paz e reconhecimento, enquanto o outro lado age de acordo com códigos islâmicos fanáticos que insistem em não tolerar judeus

nessa terra. Do outro lado, mesmo em Israel há algumas vezes uma lacuna entre anseios pela paz e falta de vontade de confrontar o fanatismo religioso expresso por alguns judeus. Enquanto os palestinos veem a si mesmos como vítimas, nós também nos sentimos vitimizados por razões bem conhecidas. Quando as vítimas praticam jogo duplo, ambos os lados perdem.

Como surgiu a ideia de *Histórias Bíblicas*? Qual foi a fotografia mais complexa de realizar e qual a que teve maior impacto?

É difícil olhar para trás e tentar entender como as ideias vieram, porque é um longo processo pelo qual eu passo quando desenvolvo um novo projeto. Já que trabalho há muitos anos com a inspiração da história da arte, da mitologia grega e dos trabalhos dos velhos mestres e lido também com israelismo, era óbvio que entraria na Bíblia também. A série *Histórias Bíblicas* é composta por 14 imagens e me levou quatro anos para completar. Cada fotografia teve diferentes dificuldades – algumas por causa da ideia ou composição, algumas por causa do elenco ou da locação etc. Acho que o maior impacto é pela série no geral. Gosto da imagem *Samuel e Saul*, que foi simples.

O que achou dos protestos de estudantes em Tel Aviv (cenário de *Histórias Bíblicas*) contra a alta dos preços de moradia?

O aumento do custo de vida – um fenômeno global –, junto com problemas imobiliários em Tel Aviv, e os altos custos dos alugueis criaram uma situação na qual os jovens têm dificuldade em satisfazer seus sonhos. Recentemente, dezenas de

milhares de israelenses de classe-média protestaram contra políticas governamentais, mas parece que os protestos se dissiparam recentemente. Eu gostaria de acreditar que essa fênix que emergiu das areias de Tel Aviv se levantará de novo antes das eleições, levando a uma significativa mudança da política nacional.

Que câmera você usa e que outros equipamentos? Quanto tempo, em geral, leva para você obter uma única fotografia, e quantas versões da mesma cena costuma produzir?

O estilo da minha fotografia é encenado, e minhas fotografias são produtos de uma coreografia complicada. Eu usei diferentes câmeras para diferentes imagens. Se é uma grande produção e estático, uso mais câmeras técnicas; para outras situações, um formato médio. Geralmente uso câmeras Hasselblad para retratos. Ainda uso filme, que é desenvolvido na forma tradicional numa sala escura sem usar qualquer programa de edição, como Photoshop. A razão pela qual não imprimo digitalmente é simplesmente porque não há facilidade de impressão digital em Israel que possa lidar com imagens de grande dimensão; além disso, imagens digitais deterioram-se em qualidade nesses tamanhos. Isso me força a ser extremamente preciso e claro no *set*, já que não há modo de melhorar a tirada depois. Para mim, produzir uma série de aproximadamente 15 fotografias me leva cerca de quatro anos. Geralmente, não fotografo muito cada ano, mas sou muito ocupado pesquisando e preparando – como acontece na indústria cinematográfica. A quantidade de tempo necessária para enquadrar cada cena não é grande, porque já chego ao *set* após tirar numerosas fotografias preparatórias e sei exatamente o que estou procurando.

Você escolheu, para atuar no papel dos personagens bíblicos, além de seus conhecidos e parentes, voluntários que atenderam a anúncios de jornal. Qual era a expectativa destes? Como foi a seleção? O que os participantes acharam do resultado?

No passado, eu geralmente elencava minhas fotografias encenadas com pessoas próximas a mim – amigos e família. Quando não encontro o rosto que estou procurando, amplio minha procura a um círculo maior. Geralmente não gosto de trabalhar com atores profissionais ou modelos, mas prefiro com pessoas comuns que tragam um certo grau de autenticidade no *set*. Hoje, acho o Facebook um excelente lugar para montar o elenco. Já que muito tempo transcorre entre o momento em que produzo as fotografias e em que elas são finalmente apresentadas, nem sempre procuro os fotografados, então nem sempre sei suas reações. No *set*, sempre explico a eles a ideia por trás da fotografia, e a maioria das pessoas fica muito interessada e comprometida com o projeto.

Ao trabalhar com temas humanísticos e com pessoas reais, elas algumas vezes oferecem boas sugestões que eu não tinha pensado antes. Apesar de todas as minhas fotografias serem completamente encenadas, durante um longo dia de produção, sempre concedo a aqueles que estão sendo fotografados ao menos uma oportunidade de apenas serem eles mesmos.

O viés homoerótico está presente em sua fotografia *Davi e Jônatas*, assim como em fotografias de outras séries, e está relacionado à sua identidade e à sua militância. Quando você descobriu que era gay? Como sua família e amigos reagiram? Já sofreu alguma discriminação?

Como muitas outras camadas na minha identidade, o fato de eu ser *gay* é evidente no meu trabalho. O homoerotismo não sobrecarrega e cobre outras camadas nas fotografias, simplesmente adiciona outra camada entre iguais.

Minha carreira artística começou nos anos 90 – um tempo em que a situação política e social dos *gays* em Israel era completamente diferente da de hoje. Algumas das mudanças vieram como resultado das atividades de alguns artistas que expressaram sem medo e com uma voz clara e corajosa diferentes faces da sociedade.

Desde a minha infância eu sabia que era diferente, mas naquele instante não tinha o vocabulário para descrever como era isso. “Saí do armário” gradualmente ao longo do Ensino Médio, o exército e depois. Nunca sofri discriminação significativa – deve-se lembrar que a sociedade israelense é muito liberal e aberta neste assunto, até certo ponto devido ao ativismo progressista da Suprema Corte de Israel. Hoje, meu parceiro e eu estamos criando quatro crianças que nasceram via barriga de aluguel nos EUA.

Que descobertas você fez sobre si mesmo após a realização da série bíblica?

Quando comecei as *Histórias Bíblicas*, não entendia quão central o Judaísmo era no meu mundo pessoal e identitário. Eu era familiarizado com algumas partes da rica tradição judaica, mas mergulhar nela através daquela série de fotografias foi, e ainda é, fascinante.

Eu me surpreendi pela honesta conexão que diferentes e variados setores da sociedade – em Israel e fora – têm feito com essas fotografias.

Você é uma pessoa otimista ou pessimista?

Contrariamente à opinião popular sobre os artistas, sou uma pessoa otimista. Acho que, se eu não fosse assim, não poderia me envolver na longa e árdua jornada de produzir exposições ao longo dos anos. O processo criativo é frequentemente frustrante e cheio de medos e decepções, mas, quando se está diante de sucessos, a satisfação é enorme e impulsiona a alma em direção a novas arenas. Admito que, nas minhas fotografias, como em minha personalidade, há um certo grau de medo e morte que paira, mas essa é uma voz nas criações que prefiro deixar nos cantos escuros da alma e da imaginação e não destacar ou compreender suas fontes. Se se aproveita corretamente a apreensão, angústia, medos e dores, eles podem ser forças motrizes positivas na vida.

Qual será seu próximo trabalho?

O nome da minha próxima série é *A Vila*, que é uma versão moderna de tragédias clássicas que acontecem numa vila pequena e tranquila em Israel – algum local que pareça um *kibutz* ou *moshav* ou qualquer vila pequena por todo o mundo. Os tipos de pessoas que vivem em tais lugares são endurecidos e fechados, embora a terra seja fértil, as árvores deem frutos, e os campos sejam verdes. Fora do ar mágico desses lugares, medos surgem, e a tragédia se esconde entre as vidas daqueles que moram lá. O projeto é baseado em tragédias gregas e shakespereanas, mas não na narrativa e no senso estrito em que retratei as *Histórias Bíblicas*. Espero acabar o projeto nos próximos meses.

Entrevista realizada em 14/10/2011 por e-mail – tradução: Leonardo Feder

Many writers have reflected about what makes a piece of art be jewish. In your view, what a photography should have to be a “jewish expression”?

The beauty of art is that each person can see something different in it; art is multi-layered. The same creation or picture can be the subject of different and varied interpretations, sometimes even supporting opposing views.

One of the ways of viewing or interpreting art is from the perspective of the artist, taking into consideration the artist's identity. For example, if you look at my works through the lens of my Jewishness, you'll find common themes shared with other Jewish artists. Yet if you look at my art via my gender or sexual orientation, you'll understand my art in a different way.

All these layers of my identity exist in different layers of my art and there is no one layer which colors or covers them all.

The issue of “what is Jewish art” is complicated – is it art created by Jews, or art which deals with Jewish themes? Does Jewish art necessarily have to deal with religious issues? And what's the connection between Jewishness and national consciousness?

One can simply say that photography which has Jewish expressions can perhaps be identified in some way as sharing religious and cultural values with Judaism. But what are these values, and how are they shared could be the subject of a doctoral dissertation! Consequently, I don't have a clear-cut answer to your question.

Your photographs of Biblical Stories, as some of Prisoners, Boys and Soldiers, disassemble Zionist ideology, when you show, for example, biblical characters in poverty situations in the present Tel Aviv. How do you see the influence of this ideology nowadays, in media, in politics and in society?

Israeli society and Zionism have undergone many changes over the past few years. One can also say they've "grown-up" and have become more sober. As to be expected, different developments and interpretations about the Zionist dream are understood differently by a number of social groups. I think that what influences these subjects most is that Israeli identity deals with questions of survival in this land, and people don't take for granted the messages and spirit with which they've grown-up and been educated. This is a welcome development which stirs the social make-up of Israeli society with healthy energy. It is expressed in the media and in society at large, yet due to the nature of government in Israel, I sense it's expressed in a slightly warped manner in politics. As a rule, I'm always in favor of being skeptical, and of questioning, and of not taking things at face value, but I sense that the moment society and the media are asked interesting and important questions around this issue the answers violate social norms in politics and rifts – from which these questions developed in the first place – intensify the sharp divide between left and right and between various sub-groups which make-up Israeli society.

How was your jewish formation at home and in school? What is to be jew for you?

To one who doesn't live in Israel it's difficult to explain what being Jewish is in a country with a Jewish majority, whose daily language is that of the Bible – Hebrew.

My parents came to Israel in the 50's from Iran and I grew up in a traditionally observant Sephardic (sometimes referred to as Eastern or Oriental) family. We weren't extremely religious, but in such families religion is interwoven throughout daily life. In the school system when I was growing up a good amount of energy was spent examining the many faces of Judaism – whether in Bible studies, Jewish codes (religious law) or even history and literature. I was born in 1966, a year before the Six Day War, and children of my generation were exposed to a wave of nationalism which was expressed in literature and culture and which dealt with what it meant to conquer the Promised Land and led to the awakening of nationalistic political movements. Since I was born and raised as a Jew, I don't know what it would be like not being Jewish. Due to the history of the Jewish people, I think our national psyche feels a certain sub-conscious level of fear which, not surprisingly, appears in my work. Along with this, I'd like to believe that being Jewish also means being humane, ethical and humble as expressed in the Biblical values which influenced my education.

There was an increase of violence between Israel and palestines in the last days. In your opinion, what difficulties more an agreement between jews and palestines today?

I think that the problem between Israelis and Palestinians is due to the double-game the Palestinians are playing. One side seeks peace and recognition while the other side acts according to fanatic Islamic codes which insist on not tolerating Jews in this land. On the other hand, even in Israel there is sometimes a gap between yearnings for peace and unwillingness to confront religious fanaticism expressed by some Jews. While Palestinians see themselves as victims, we also feel victimized for reasons well known. When victims play double games, both sides lose.

How did the idea of Biblical Stories come? Which photography was the most complex to make and which one had the biggest impact?

It is very hard to go backward and try to understand how ideas came because it is a long process I'm going through when I develop a new project. Since I'm working many years with the inspiration of history of art, Greek myth and the works of the old masters and I deal also with Israelism - it was obvious I'll come into the bible as well.

The Biblical Stories series composed of 14 images and it took me 4 years to complete this series. Each picture had a different difficulties – some because of the idea or composition, some casting or location etc.

The biggest impact I think is by the series in general. I like Samuel and Saul which was the simple one.

How would you describe the city of Tel Aviv? What did you think of the recent protests in the city against the high prices of housing?

The rising cost of living – a global phenomenon – along with real estate problems in Tel Aviv and the high costs of rentals created a situation in which young people have difficulty fulfilling their dreams. Recently, tens of thousands of middle-class Israelis demonstrated against government policies, yet it appears that the protests have dissipated recently. I'd like to believe that this phoenix which arose from the sands of Tel Aviv will rise again before elections leading to a significant national political change.

Which camera do you use and which other equipments in the studio? How much time, in general, do you take to obtain a single photography, and how many versions of the same scene do you usually produce?

The style of my photography is staged and my pictures are products of complicated choreography. I used different cameras for different pictures. If it's a big production and static, I use more technical cameras, for other situations, use a medium format. I usually use Hasselblad cameras for portraits. I still use film which is developed in the traditional way in a dark room without using any editing programs like Photoshop. The reason I don't print digitally is simply because there's no digital printing facility in Israel which can handle the oversized pictures I print; also, digital images deteriorate in quality at such sizes. This forces me to be extremely precise and clear on the set since there's no way to improve the shot afterwards. For me to produce a show of about 15 pictures takes me about four years. I don't usually photograph too much each year, but am very busy researching and preparing – just as happens in the film industry. The amount of time needed to frame each shot isn't great because I already arrive at the set after having taking numerous preparatory pictures and I know exactly what I'm looking for.

You chose, in order to perform the role of biblical characters, besides people you know and relatives, volunteers that appeared in response to newspaper advertisements. What was their expectancy? How was your selective process? What did the participants of the photographs think of the results?

In the past I usually cast my staged pictures with people close to me – friends and family. When I can't find the face I'm looking for, I widen my search to a larger circle. I don't usually like working with professional actors or models but rather with regular people who bring a certain amount of authenticity to the set. Today I find Facebook is an excellent place for casting. Since a long time usually elapses between the time I take pictures and the time they're ultimately displayed, I don't always run into those photographed so don't always know their reactions. On the set I always explain to them the idea behind the picture and most people are very interested and committed to the project.

When working on humanistic themes with real people they sometimes offer good suggestions which I wouldn't have been able to think of in advance. Even though all my pictures are completely staged, during a long day of shooting, I always grant those being photographed at least one opportunity to just be themselves.

The homoerotic view is present in your photography David and Yonatan, like in photographs of other series, and is related to your identity and militancy. When did you discover you were gay? How did your family and friends react? Have you ever suffered any discrimination?

Like many other layers in my identity, the fact that I'm gay is evident in my work. Homoeroticism does not overwhelm and cover other layers in the pictures it simply adds another layer among equals.

My artistic career in Israel began in the 1990s – a time when the political and social situation of gays in Israel was completely different than today. Some of the

changes came as a result of the activities of some artists who expressed without fear and with a clear and courageous voice different faces of society.

From my early childhood I knew I was different yet at that point I didn't have the vocabulary to describe how so. I "came out of the closet" gradually from around the time of High School, the army and afterwards. I've never suffered significant discrimination – one should remember that Israeli society is very liberal and open-minded on this subject, to a certain extent due to the progressive activism of the Israeli Supreme Court. Today my partner and I are raising our four children who were born to us via surrogate mothers in the U.S.

What discoveries about yourself did you do after making the biblical serie?

When I began the Biblical Stories series I didn't understand how central Judaism is in my personal world and identity. I was familiar with some parts of the very rich Jewish tradition, yet diving into it via that series of photographs was, and still is, fascinating.

I was surprised by the honest connection different and various sectors of society – in Israel and abroad – have made with these photographs.

Are you an optimistic or pessimistic person? What lets most you anguished?

Contrary to popular opinion about artists, I'm an optimistic person. I think that were I not so, I wouldn't be able to engage in the long and arduous journey of producing exhibitions throughout the years. The creative process is often frustrating

and full of fears and disappointments yet when one stands before successes, the satisfaction is great and drives the soul forward to new arenas. I admit that in my pictures, as in my personality, there's a certain amount of fear and death which hovers about, yet this is a voice in creations which I prefer to leave in the dark corners of the soul and imagination and not to highlight or understand its sources. If one correctly harnesses trepidation, anguish, fears and pains, they can be positive driving forces in life.

What will be your next work?

The name of my next series is "The Village" which is a modern version of classical tragedies which happen in a small, tranquil village in Israel – some place which looks like a kibbutz or moshav or any small village throughout the world. The types of people who live in such places are hardened and closed, yet the land is fruitful, trees bear fruit and the fields are green. Beyond the magical air of such places fears arise and tragedy lurks among the lives of those who live there. This project is based on Greek and Shakespearean tragedies yet not in the narrative and strict sense in which I portrayed the Biblical Stories. I hope to finish the project in the coming months.

Existia uma comunidade judaica forte em Nagyvárad, na cidade em que você cresceu, na Hungria [hoje, é Oradea, na Romênia]. Você tinha algum contato com essa comunidade ou conhecimento de sua atuação? Quando você morava com o seu pai, vocês observavam as tradições judaicas? Quais?

A família do meu pai era judia, então eu tinha muito contato. Lá onde eu morava, havia também judeus ortodoxos, mas a minha família era de um ramo mais liberal. A gente sempre observava as grandes festas. Eu ia à sinagoga com minha avó, a mãe de meu pai. Minha mãe, suíça, era protestante. Havia lá uma mistura. Ela morava na cidade onde me criei. Ela se divorciou do meu pai e se casou com um médico judeu.

Você estudou numa escola da Neolog, em 1942 e 1943. Como se organizava o conteúdo judaico dessa escola, o que vocês aprendiam? Como era a atmosfera da escola com a ameaça cada vez mais intensa do nazismo? Foi nessa escola que você conheceu Gyuri, seu primeiro amor? Como?

Eu frequentei a escola da Neolog até a Segunda Guerra Mundial, quando os nazistas entraram e ocuparam a Hungria. A cidade em que me criei, Nagyvárad [pronuncia-se “Nodivárod”], uma vez pertencia à Romênia, outra vez à Hungria. A família do meu pai vinha da Eslováquia. Eles eram quase imigrantes lá na cidade. A escola da Neolog era judaica. Todo ensino era feito em húngaro. Como se fazia no passado, a gente aprendeu a ler em hebraico, mas eu não sabia o que estava lendo. Não foi explicado, era mais uma questão de aprender a ler. Comecei a ler a Bíblia em

hebraico com doze anos. Não sei se estava previsto depois entrar na história judaica. Depois, quando os alemães ocuparam a Hungria, fechou a escola, e começaram as deportações. Então, a aprendizagem não teve continuidade. Com certeza havia um pavor muito grande, então acharam mais prudente interromper. Não houve resistência nenhuma lá na minha cidade contra o nazismo. Havia muito medo.

Quanto ao Gyuri [pronuncia-se “Diúri”], eu tinha treze anos, ele dezesseis. Naquela idade, a gente tem um pouco de medo dos rapazes. Eu o observava, mas não tínhamos uma convivência. Eu sentia uma atração por ele. Quando ele passava em frente da minha casa, eu sempre olhava para ver se a gente ia se conhecer. Uma coisa de que nunca esqueci. Marcou profundamente a vida. Na verdade, a primeira vez que a gente se encontrou foi justamente quando os alemães estavam começando a colocar as pessoas no gueto. Lá nos conhecemos espontaneamente. Não sei se ele tinha os mesmos sentimentos por mim que eu tinha por ele [Cláudia, em *Marcados*, conta sobre o último encontro que teve com Gyuri num parque, que terminou num beijo].

Por que a Justiça determinou que sua guarda fosse retirada de seu pai e por que você não podia viver legalmente com sua mãe? Como você avalia sua experiência de viver num internato católico?

Como foi minha mãe que saiu de casa, então foi decidido que eu devia ficar com meu pai. Meu pai ficou muito sentido pelo fato de que minha mãe o abandonou. Então, de certa maneira, eu não tinha o afeto dele. Ele tinha uma resistência muito forte, uma distância de mim. Eu ficava muito sozinha. A gente nunca comia junto. Quando ele me via, sempre se lembrava da minha mãe. Então, no fim, a Justiça decidiu que eu não podia continuar a viver assim. Como, pela Justiça, eu não podia ficar na casa de meu

pai, e eu não podia ir à casa da minha mãe, então me colocaram nesse internato que era de freiras, católico. Porque os húngaros, na maioria, são católicos. Eu gostei, porque lá eu tinha outras meninas da minha idade ao redor, não estava sozinha. Eu, por exemplo, dormia num grande quarto com várias outras meninas. Fiquei contente de poder estar junto com elas e brincar com elas. Só que a minha ida a esse internato aconteceu no começo do Holocausto. Fiquei lá por pouco tempo, alguns meses. Esse lugar também fechou. Mandaram todo mundo embora. Eu não tinha para onde ir. Era um pouco complicado. Decidi ir à casa da minha mãe. A do meu pai, não podia ir. Meu pai depois se casou de novo. Aí, começaram as deportações. A cidade estava completamente sob domínio alemão.

Como a estrela amarela afetava na prática a vida de sua família paterna nas relações sociais? Quando eles foram isolados em guetos, o que você sabia sobre as condições em que eles viviam? O que você sentia?

Todos os judeus na época tinham que usar esse *moguen-dovid* [termo em ídiche], a estrela de Davi, para serem reconhecidos nas ruas como judeus. Era uma coisa muito marcante, sem dúvida ninguém gostou. Estavam marcados por isso em qualquer lugar que iam.

Eu sabia muito pouco das condições do gueto, porque eu não podia ir até lá. Eles não podiam sair de lá, ficavam isolados. Houve um momento em que eu tive que me despedir de todo mundo, porque se sabia que eles iam ser colocados em guetos. Mas eu, por exemplo, era uma criança. Não sabia que depois eles seriam deportados. Eu achava terrível. Eles ficaram pouco tempo nesse gueto, porque em seguida começaram a deportação. Não sei como, mas meu pai conseguiu sair um dia do gueto e apareceu lá na

casa da minha mãe. Ele me disse que tinha vindo se despedir de mim. Era muito cedo, de manhã, e eu ainda estava deitada. Levantei e esse foi o momento que provavelmente mais me marcou na vida. Ele chorava, e foi a primeira vez que o vi chorar. Por causa dessa situação de ter, de certa maneira, me maltratado por causa da minha mãe, ele, quando me viu, começou a chorar e me pediu perdão pelo tratamento que me deu. Eu só chorava. Foi um momento que nunca esqueci. Estou marcada por isso. Aquela vez foi a última que vi meu pai. Os alemães colocaram todo mundo em vagões de trem que se usava para colocar mercadorias ou bichos. Assim eles foram embora, a família inteira.

Você poderia descrever como foi a fuga apressada de Nagyvárad até Neuchâtel?

Você e sua mãe eram vigiadas pela Gestapo [polícia secreta nazista]?

Nós ficamos ainda um tempinho por lá na cidade. Era quase o fim da guerra, em 1944. Os russos se aproximavam para ocupar a Hungria. Tínhamos bombardeios diários, tanto dos ingleses quanto dos soviéticos. Criou-se uma situação terrível. Os russos estavam já na beira da cidade, já se escutavam os tanques. Minha mãe, nesse momento, falou, “olha, chega, vamos embora. Eu quero voltar ao país onde nasci”. A gente deixou tudo lá. Meu pai vinha de uma família com dinheiro, era engenheiro. A primeira coisa que os alemães fizeram foi tirar todos os bens da família dele. Minha mãe disse, “vamos levar o que der e vamos embora”.

Para a Suíça, nós também fomos em um trem de refugiados com alguma bagagem que conseguimos levar. Eram vagões geralmente usados para transportar bichos. Esse trem fugia da ocupação russa. Uma viagem para atravessar, na época, a Hungria, se fazia em uma noite. Nós levamos um mês, porque os refugiados sempre eram em número maior [do que comportava o trem] e porque o trem era bombardeado.

Era preciso atravessar dois grandes rios para chegar até Budapeste [capital da Hungria], mas as pontes foram bombardeadas, então não dava simplesmente para atravessar; tinha que desviar, encontrar um lugar onde houvesse uma ponte para atravessar, e, por causa disso, demorou tanto a viagem. Cada vez que os aviões chegavam para bombardear, a gente saía do trem, se escondia para não morrer.

A gente chegou em Budapeste, onde minha mãe procurou a Embaixada da Suíça para pedir a permissão para entrar no país. As coisas já não funcionavam muito bem, mas eles deram permissão. A gente continuou a viagem. O próximo lugar era Viena, na Áustria, que tínhamos que atravessar. Deixando a Hungria, pegamos outro trem. Era outro tipo de trem, mas era guerra, tudo complicado. Minha mãe, entre Budapeste e Viena, começou a ficar doente, então as autoridades em Viena falaram que ela não podia continuar a viagem. Ela foi levada ao hospital. Pegou escarlatina [doença infecciosa e contagiosa] – provavelmente foi ainda na parte da Hungria, onde passamos um mês, pois havia muitas doenças por lá. E eu fiquei sozinha. Os alemães queriam saber de mim o que a gente fazia nesse trem, aonde a gente ia. Quando eles souberam que nossa intenção era deixar a Hungria, eles me pegaram. Eu ia cada dia na Gestapo, pegaram toda nossa bagagem, e eu passei por interrogatórios diários para descobrir se éramos espões. Eles queriam saber quem a gente era. Nunca descobriram que meu pai era judeu – eu, obviamente, nunca falei. Quando minha mãe foi levada ao hospital, ela me falou para procurar as autoridades suíças e ver se achavam para mim um lugar onde eu podia ficar enquanto ela se recuperava. Encontrei uma pensão, então eu passava o dia na Gestapo e voltava à noite para dormir. Eu não tinha nada, não tinha dinheiro. Os alemães tiraram tudo da gente. Passei uns momentos muito difíceis. De vez em quando, eu conseguia ir ao hospital, mas não podia subir no quarto dela, porque era um hospital de doenças contagiosas. Eu só enxergava a janela do quarto em que ela estava, e a gente

dava um “alô” [com as mãos]. No fim, quando ela se recuperou, ela sabia onde me procurar, foi a essa pensão, a gente passou alguns dias lá. Os alemães a chamaram – já que, de mim, não conseguiram informações –, perguntaram a ela por que a gente queria ir à Suíça, quem ela era, de onde a gente veio, tudo isso. Ela falou que era de origem suíça, que queria simplesmente voltar ao seu país. No fim, depois de vários interrogatórios, eles disseram, “está bem, se vocês querem continuar a viagem, podem ir”. E assim chegamos à Suíça, na cidade onde nasci, onde tinha os parentes de minha mãe.

Você avalia que a marca que o Holocausto gravou em você influenciou seu olhar sobre o mundo? Como? Como você conseguiu seguir em frente depois de ter sido afetada pela barbárie? Sua fé na humanidade foi atingida?

Não tem dúvida, [o Holocausto] me marcou para a vida. É uma coisa impossível de esquecer, até hoje. Eu fui colocada numa escola lá na Suíça para aprender o francês e continuar a ir à escola, mas eu tinha muitas dificuldades de me adaptar à Suíça. Eu não me sentia bem. Eu procurava muito ver se havia outros refugiados que chegaram da Hungria à Suíça. Até que, um dia, encontrei um grupo de pessoas que passou pelo campo de concentração, mas se salvou e foi levado à Suíça depois da guerra. Para mim, foi uma coisa de que também nunca me esqueço. Eu sempre quis saber se encontraram meus parentes, mas nunca encontrei ninguém que soubesse deles. Em certo momento [em 1946], eu tinha um tio, irmão do meu pai, que foi embora antes da guerra, morava em Nova York e era médico, que soube que eu tinha sobrevivido à guerra e estava na Suíça e me escreveu, perguntando se eu queria ir lá morar com ele e a mulher dele. Decidi que queria ir. Deixei minha mãe e fui. Era tudo muito traumático. Fiquei com

um sentimento de culpa muito grande. Eu tenho isso até hoje. Culpa por ter sobrevivido enquanto todos os meus amiguinhos da escola, minha família paterna, todos morreram, sumiram. Minha fé na humanidade foi atingida? Com certeza.

Como foi a sua estada nos Estados Unidos? Como veio parar no Brasil?

Nos Estados Unidos, primeiro, aprendi a ler, depois ia à escola, depois me casei [com Júlio Andujar, refugiado espanhol, em 1949], depois me divorciei, enfim, também uma história complicada. Minha mãe, nesse meio tempo – ela tinha ficado na Suíça –, veio ao Brasil para se casar com uma pessoa que ela conheceu na época da guerra, um refugiado também, que soube que ela estava na Suíça e se juntou a ela. A certa altura [em 1955], decidi visitar minha mãe. Eu não estava muito à vontade nos EUA. No Brasil, me senti bem, logo. Achei o Brasil muito mais humano do que a Suíça ou os EUA. Sei lá, eu tinha uma facilidade de me dar aqui, apesar do fato de que, mais uma vez, tinha que aprender uma nova língua. Mas, até hoje, gosto do Brasil. É onde melhor me adaptei. Comecei a viajar. Eu quis muito conhecer, entender o brasileiro. Sempre procurava gente não da classe média, mas do povo. Bem ou mal, aprendi o português e comecei a fotografar, porque era, para mim, uma maneira de me comunicar com o mundo e comigo mesma.

Durante a realização de *Marcados*, como os índios se sentiam com a presença de uma equipe estrangeira em seu habitat? Qual foi a sua estratégia inicial para se aproximar deles e eles verem que você era uma amiga?

Já que tinha interesse em conhecer o Brasil profundo, Darcy Ribeiro me sugeriu, “então por que você não vai conhecer os índios?” Foi o que fiz. Comecei a fotografar os índios [Karajá], tentei entender a cultura deles, até que, um dia, cheguei aos índios Yanomami, aos quais dediquei minha vida. Na época, os militares queriam ocupar a Amazônia. Eu estava morando com os Yanomami, e vi o que aconteceu com eles. Por causa da construção da Perimetral Norte [1973-1976], eles pegavam as doenças e passaram pelo que passou minha família. Na época, muitos morreram devido às doenças, a terra deles foi invadida. Isso me chocou profundamente. Depois dessa tragédia que eles atravessaram, formamos um grupo muito pequeno, que decidiu que ia lutar pela sobrevivência deles [através da Comissão pela Criação do Parque Yanomami, CCPY, criada em 1978]. Primeiro, era uma questão de conseguir a terra deles para o governo brasileiro reconhecer. Depois, começamos um trabalho de saúde. Pedi a dois médicos [Rubens Brando e Francisco Pascalichio] que me acompanhassem. Eu já falava razoavelmente a língua yanomami. Muitos índios já me conheciam, por ter vivido lá e passado com eles todos esses problemas. Agora, não vou dizer que, em cada aldeia, eles me conheciam pessoalmente. Mas reconheciam que eu estava lá para fazer algo em favor deles, o que ajudou muito no trabalho. Na maioria dos lugares, fomos bem recebidos. Eles não entendiam o que a gente estava fazendo, mas tentamos explicar que estávamos querendo protegê-los das doenças, e eles aceitavam.

O que eles achavam do fato de serem fotografados? Como eles viam os números que lhes eram colocados? Eles gostavam das fotos?

Nos lugares mais isolados, em que nunca tinham visto uma fotografia ou uma máquina fotográfica, não entendiam nada, não entendiam que eu estava fotografando,

não fazia sentido para eles. Perguntavam, “ei, o que está fazendo?”, ficavam rindo. Não conheciam os números também. Quando chegavam a ver as fotos – que eram coladas em fichas de saúde –, não se reconheciam. Pegavam a foto, viravam de um lado a outro e jogavam fora. Levou tempo [para compreenderem]. Hoje, alguns índios, eles mesmos, têm máquinas digitais.

O que mais chamou a sua atenção quando você viu os índios Yanomami pela primeira vez? O que mais você admirou neles?

O que me chamou a atenção foi a curiosidade deles. Eles me viram, obviamente eu era diferente deles. Eu usava roupa. Não sabiam bem o que eu era. As mulheres, por exemplo, me viram e me apalpam para saber se eu era homem ou mulher. Eu tinha de entender, ficar plantada e deixar. Faziam de uma maneira que demonstrava uma inocência total, uma grande curiosidade, mas eu não fui agredida. O que mais admirei neles foi a gentileza com a qual me aceitaram. Não senti que estavam com medo de mim, mas também tentei demonstrar que era uma amiga, que eles podiam confiar em mim, e eu confiava neles. Depois, conheci melhor a cultura deles, a mitologia, até hoje admiro certas coisas. Na convivência que eles têm nas comunidades, não existe um chefe que manda. Uma comunidade é criada de famílias que convivem juntas. Até certo ponto, todos são uma grande família. A coisa principal era – hoje já é um pouco diferente – conseguir comida para viver. Há regulamentos de comportamento. Por exemplo, eles vivem numa casa onde estão todos juntos, não têm paredes entre as famílias; quando se deitam à noite, é o momento de reflexão da comunidade. Tudo se conversa. É também o momento em que, em conjunto, se decide o que vai se fazer no dia seguinte, quais são as necessidades etc. Eles têm uma vida espiritual forte, ligada à

criação do mundo. Quando alguém fica doente, a cura é chamar um dos espíritos que tem o poder de curar. Tudo é interligado; os espíritos encarnam nos animais, na lua, nas pedras, em tudo. Não há um [ente] superior, os espíritos estão em toda natureza. É isso que eu admiro muito neles, é isso em que eu acredito. Não gosto de ser dominada por, sei lá, um partido político ou coisa assim. Todo mundo tem seus direitos.

Em outubro de 1971, foi publicada na revista *Realidade* [da editora Abril] uma edição histórica sobre a região da Amazônia, de que você participou. Como esse trabalho foi feito? O que você aprendeu com ele?

Eu era fotojornalista, eles [editores da revista *Realidade*] decidiram fazer um número especial sobre a Amazônia e me convidaram para participar. Nessa oportunidade, consegui viajar, fiquei vários meses na Amazônia, em muitos lugares. Vi pela primeira vez os índios Yanomami. Na revista, [os editores] me falaram para eu evitar ir a aldeias indígenas. Queriam evitar que eu fotografasse índios maltratados, por causa da ameaça do regime militar, que estava lá para começar a ocupar a Amazônia. Mas não havia ainda a Perimetral Norte, nem esses conflitos nas áreas yanomami. Expliquei à revista que eu tinha esse interesse em ir e lhes dei uma razão: um padre morreu perto do rio Negro sem ninguém saber por que. Perguntei se eles [os editores] tinham algum interesse que eu fosse até lá falar com o pessoal. Eles disseram que sim, então fui e tirei um monte de fotografias dos Yanomami. Quando, na volta, eles viram as fotos, acharam os Yanomami tão bonitos, que decidiram publicar na revista. Para mim, me deu vontade de voltar e conhecer esse povo. Por isso, deixei o fotojornalismo e voltei à terra yanomami.

O que, na sua visão, foi fundamental para que se conseguisse a demarcação do território Yanomami, em 1992 [hoje se chama Terra Indígena Yanomami]?

A gente [da Comissão pela Criação do Parque Yanomami] tentou convencer o governo do direito dos índios de preservar a sua terra, a cultura e a língua. Era a época da ditadura militar, foi difícil. A gente se juntou a outras organizações que se formaram aqui no Brasil em favor dos índios. Tivemos também o apoio de ONGs na Europa e nos EUA que se interessaram pela mesma causa. Agora, houve índios Yanomami que participaram dessa luta. Começaram a aprender o português, aprenderam que para eles se defenderem e entenderem o que os brancos querem, tinham que entender a cabeça deles. A gente fez questão dessa participação. Era uma campanha muito forte. Envolvermos, por exemplo, a Organização das Nações Unidas, a Comissão de Direitos Humanos, enfim, lugares de importância política. Foi com a importância que a CCPY [Comissão pela Criação do Parque Yanomami] conseguiu alcançar que o governo brasileiro cedeu, pois ele estava mal frente à ONU, aos países que acompanhavam a campanha. Então, o presidente Collor decidiu demonstrar que o governo brasileiro respeitava os direitos humanos.

Quais são as principais reivindicações dos Yanomami hoje e como eles expressam sua voz na esfera pública? Como você vê as recentes lutas entre índios e fazendeiros no Brasil? O governo e a sociedade tratam essa questão de forma adequada na sua opinião?

No começo dos anos 2000, os índios Yanomami criaram sua própria organização, Hutukara [www.hutukara.org]. As reivindicações deles hoje em dia são a retirada dos garimpeiros da terra deles, que trabalham lá de maneira ilegal, a obtenção

de condições de saúde para sobreviver e da educação bilíngue yanomami-português, e o respeito a eles. O governo não trata adequadamente essa questão indígena. Os fazendeiros ocuparam uma parte da terra demarcada, não pode, por isso foi demarcado e homologado o território, porque é deles [dos índios], é contra a lei. A Hutukara luta contra isso, mas com pouco sucesso. Roraima é um Estado muito anti-índio, então qualquer coisa que se faz lá, é sempre muito complicado. Hoje em dia, a meu ver, o interesse do governo brasileiro é a economia, é o dinheiro. O dinheiro representa dominar. Os direitos humanos, acho que não respeitam de jeito nenhum.

Qual é o seu sonho em relação aos Yanomami? Como eles podem ser incluídos na sociedade sem perder a sua identidade? Você acha que eles podem utilizar as novas tecnologias e os novos meios de comunicação sem corromper sua cultura? O que eles podem nos ensinar e nos ensinam?

Meu sonho é que os Yanomami tenham direito de viver como eles querem. Isso não quer dizer que eles devam se separar do resto do mundo, do Brasil. Mas acho que o Brasil tem que reconhecer os direitos deles, respeitá-los como seres humanos. Acho muito difícil isso acontecer.

É um processo muito longo o de compreender a tecnologia. Para isso, obviamente, precisa ter a oportunidade de uma educação. Eles não estão contra a educação, há alguns índios hoje que frequentam a universidade e dizem que fazem isso para manter seu povo, a liberdade de continuar a falar a língua deles, continuar a praticar [as crenças] em que acreditam. Agora, há também alguns Yanomami que ficaram comprados, por exemplo, pelos garimpeiros, que deixam o garimpeiro trabalhar lá em troca de presentes. Então, é uma coisa muito complicada. Mas, por enquanto, a

Hutukara continua com essa crença de defender a cultura e a terra. Se, com o tempo, vão conseguir, eu não posso dizer. Espero que consigam.

Acho que os índios podem nos ensinar o que me ensinaram, o respeito pelo outro em primeiro lugar. A importância, por exemplo, de manter a floresta em que vivem. Como a natureza faz parte do ser Yanomami, ele faz parte da natureza, então, para sobreviver, ele sempre vai querer defender a floresta.

Quais foram suas fontes de inspiração?

Os Yanomami e minha convivência com eles.

O que São Paulo significa para você? [O dia e a hora da entrevista, 21 de junho de 2013, das 17h30 às 19h30, coincidiram com uma das manifestações que vinham ocorrendo em São Paulo e em várias cidades brasileiras havia duas semanas, contando com a participação de milhares de pessoas. Apoiando o Movimento Passe Livre (MPL), elas reivindicavam a diminuição do valor da tarifa de metrô, ônibus e trem e foram atendidas em sua solicitação por muitos governos municipais e estaduais; depois, as pautas foram se tornando mais difusas: por melhor educação e saúde e combate à corrupção e aos gastos públicos com a Copa do Mundo].

Em São Paulo, consegui fazer minha vida. Todo esse movimento de gente agora, a maioria são jovens, me dá certa esperança, sim. Não quero que vire uma guerra, com metralhadoras e bombas, mas se se conseguir entender a importância dos direitos de cada um, é o melhor que pode acontecer. Fiquei surpreendida com esse movimento que está acontecendo agora, mas acho que é o caminho. É a prova de maior consciência da

população. Obviamente, entre todas essas pessoas, pode haver algumas que vão brigar, matar, que vão criar problemas. Mas, se eles conseguirem manter esse movimento com o objetivo de modificar as coisas em favor da humanidade, em favor da manutenção da natureza, eu estou a favor.

Do que mais você sente falta?

As pessoas sempre me perguntam se eu tenho filhos. Respondo que tenho 20 mil: os Yanomami. Pessoalmente nunca pari um filho. Eu sinto falta de uma família.

O que te deixa indignada?

A desumanidade.

O que te leva às lágrimas?

Muitas vezes as lembranças do que já passei na vida.

O que é a vida?

[A vida] é poder ter opiniões. Poder, de um jeito ou outro, colaborar com o que acredito. Está ficando sempre mais difícil, por causa dos meus próprios problemas de saúde. Mas, enfim, estou tentando.

O que mais te encanta?

Poder viver ainda.

O que mais te angustia?

Não sei. Que a gente um dia vai dizer “tchau”, é doloroso, mas eu aceito. Acho que o que me angustia é ficar viva sem poder fazer o que acredito. Agora, tem muito a ver também com a minha saúde, com a minha possibilidade de ainda poder fazer algumas coisas. Ficar totalmente dependente de alguém, isso me angustia.

Entrevista realizada em 21/6/2013, das 17h30 às 19h30, no apartamento de Cláudia Andujar, situado na rua São Carlos do Pinhal, no bairro da Bela Vista, em São Paulo.