



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA (UESB)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: CULTURA,
EDUCAÇÃO E LINGUAGENS

MICAEL LUZ AMARAL

FOTOGRAFIA, DIÁLOGO E VULNERABILIDADE:
CLAUDIA ANDUJAR E OS YANOMAMI

Vitória da Conquista - BA

2021

MICAEL LUZ AMARAL

**FOTOGRAFIA, DIÁLOGO E VULNERABILIDADE: CLAUDIA
ANDUJAR E OS YANOMAMI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), como pré-requisito obrigatório para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador (a): Marília Flores Seixas de Oliveira

Vitória da Conquista - BA

2021

FICHA CATALOGRÁFICA

A515f Amaral, Micael Luz.

Fotografia, diálogo e vulnerabilidade: Claudia Andujar e os Yanomami. / Micael Luz Amaral, 2021.

105f.

Orientador (a): Dr^a. Marília Flores Seixas de Oliveira.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-graduação em Letras: cultura, educação e linguagens – PPGCEL, Vitória da Conquista, 2021.

Inclui referências: f. 99 – 105.

1. Claudia Andujar - Fotografias. 2. Yanomami - Livro. 3. Fotografia – Diálogo e Vulnerabilidade. I. Oliveira, Marília Flores seixas. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós -Graduação em Letras: cultura, educação e linguagens- PPGCEL. III. T.

CDD: 770.9

Catálogo na fonte: Juliana Teixeira de Assunção – CRB 5/1890

UESB – Campus Vitória da Conquista - BA

MICAEL LUZ AMARAL

**FOTOGRAFIA, DIÁLOGO E VULNERABILIDADE: CLAUDIA ANDUJAR E OS
YANOMAMI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), como pré-requisito obrigatório para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador (a): Marília Flores Seixas de Oliveira

Aprovada em: 16/09/2021

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Orientador (UESB)

Prof. Dr. – Membro titular externo

Prof. Dr. – Membro titular interno

Prof. Dr. – Membro titular externo

A minha filha, Maria Sophia, meu grande amor.

AGRADECIMENTOS

A minha família pelo apoio incondicional.

À Prof^ª. Dr^ª. Marília Flores Seixas de Oliveira, minha orientadora.

Aos membros da banca examinadora: Prof. Dr. Rogério Luiz de Oliveira, Prof. Dr. Orlando José Ribeiro de Oliveira e o Prof. Dr. Ricardo Martins.

Agradeço àqueles que me apoiaram durante esta jornada: Emanuelle Barros, Suzane Almeida, Viviane Amorim, Victor Godoy, Vanessa Oliveira, Cacique Ramon Tupinambá e Nádia Tupinambá.

Agradeço, por fim, ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens

RESUMO

Nesta dissertação de mestrado, analisa-se os livros *Yanomami* (1998) e *A Vulnerabilidade do ser* (2005) da artista suíço-brasileira, Claudia Andujar, com o objetivo de identificar as características técnicas e conceituais que definem o seu conteúdo e a sua forma fotográfica. Busca-se compreender como Andujar produziu as suas fotografias na aldeia e, por meio delas, estabeleceu um vínculo afetivo dialogal com os Yanomami. Na análise das fotografias considera-se as categorias analíticas estabelecidas por Guran (2002), que definem o conteúdo - a informação transmitida - e a forma fotográfica - os elementos técnicos inerentes à fotografia, a exemplo da composição, enquadramento, luz, cor, textura e outros. Além disso, investiga-se de que modo a artista elabora o dispositivo fotográfico que interpreta as imagens mentais - sonhos, memórias, mitos - e dá a elas visualidades. Toma-se como aporte teórico-metodológico, para compreender a relação dialógica de Andujar com os índios, a filosofia da relação proposta por Martin Buber (1878-1965), que promove uma reflexão sobre o ser no encontro inter-humano. Nessa perspectiva teórica, a pesquisa investiga: o que as fotografias presentes nos livros *Yanomami* (1998) e *A Vulnerabilidade do Ser* (2005) revelam sobre a relação de Claudia Andujar com os Yanomami? O que se desdobra em uma outra pergunta: como o conteúdo e a forma fotográfica anunciam aspectos de um encontro dialógico? Parte-se da hipótese de que Andujar institui uma maneira própria de fazer fotografias, que se baseia no respeito mútuo e na reciprocidade com os índios. Diante disso, compreende-se que por meio de escolhas técnicas e estéticas, a autora ocupa os lugares e constrói, junto com os Yanomami, a *mise-en-scène* dessa relação.

Palavras-chave: Claudia Andujar; diálogo; fotografia; vulnerabilidade; Yanomami.

ABSTRACT

This project analyses the books *Yanomami* (1998) and *A Vulnerabilidade do Ser* (2005) by Swiss-Brazilian artist Claudia Andujar in order to identify the technical and conceptual characteristics that define her photographic content and form. It seeks to understand how Andujar produced her photographs in indigenous villages and how they helped her establish an affective and dialogic link with the Yanomami. The photographs are analyzed following Guran's (2002) analytical categories, which consist in photographic content - the information being transmitted - and form - the technical elements inherent to photography, such as composition, framing, lighting, color, texture, among others. Furthermore, the research investigates how the artist devises a photographic apparatus that interprets mental images - dreams, memories, myths - and provide them with visuals. In order to understand the dialogic relationship between Andujar and the indians, Martin Buber's (1878-1965) suggested relationship philosophy was adopted as a theoretical-methodological reference, as it fosters a reflection upon the being in inter-human encounters. Within this theoretical approach, the research inquires: what do the photographs presented in the books *Yanomami* (1988) and *A Vulnerabilidade do Ser* (2005) reveal regarding Claudia Andujar's relationship with the Yanomami? Which unfolds into another question: how do the photographic content and form bring upon aspects of a dialogic encounter? The research takes on the hypothesis that Andujar establishes her own way of making photographs - one which is based in a mutual respect with the indians. Therefore, it is understood that through technical and aesthetic choices, the author occupies these places and builds, alongside the Yanomami, the *mise-en-scène* of that relationship.

Keywords: Claudia Andujar; dialogue; photography; vulnerability; Yanomami.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fotografia 1 - The Rosebud Garden of Girls, Julia Margaret Cameron, 1868	21
Fotografia 2 - O afogado, Hippolyte Bayard, 1840	22
Fotografia 3 - Série Parede Vermelha, Miguel Rio Branco, 1992/2020	25
Figura 1 - Caboclos ou indígenas civilizados, Jean-Baptiste Debret, 1768-1848	37
Fotografia 4 - Indígena botocudo, E. Thiesson, 1843	39
Fotografia 5 - Indígena botocudo, E. Thiesson, 1843	39
Figura 2 - Indígenas Parisís, Bartolomé Bossi (xilografia de Lacaste Ainé), c.1860.....	41
Fotografia 6 - Retrato frontal de um jovem, Walter Hunnewell, 1865	42
Fotografia 7 - Cozinha de Maloca, Albert Frisch, 1865	42
Fotografia 8 - Mulher indígena da região do rio Negro, Felipe Augusto Fidanza, 1873	43
Fotografia 9 - Indígenas com cocar e arco e flechas, Vincenzo Pastore, 1905	44
Fotografia 10 - Indígenas Bororo, Marc Ferrez, 1880.....	45
Fotografia 11 - Indígenas Ipurinãs, Ermanno Stradelli, 1889	46
Fotografia 12 - Mascarados em traje de dança Carajá, George Huebner, 1900-1905.....	47
Fotografia 13 - Indígena do Pará, George Huebner, 1896-1910	47
Fotografia 14 - Indígenas Botocudos, Walter Garbe, 1909.....	48
Fotografia 15 - Indígenas Botocudos, Walter Garbe, 1909.....	49
Fotografia 16 - Grupo de meninas Bororo, autor desconhecido, 1908.....	52
Fotografia 17 - Indígenas Paresi, Luiz Thomaz Reis, s/d.....	53
Fotografia 18 - Claudia, Germaine Guye e Siegfried Haas, s/d	55
Figura 3 - Etude de Paysage, Nicolas de Stael, 1952	56
Fotografia 19 - Família mineira, da série Famílias Brasileiras, Claudia Andujar, 1964.....	58
Fotografia 20 - Família Bororo, Boe, Perigara (Mato Grosso), Claudia Andujar, 1960.....	58
Fotografia 21 - Amazônia, George Love, 1978.....	59
Fotografia 22 - Amazônia, Cláudia Andujar, 1978	59
Figura 4 - Mapa da Terra Indígena Yanomami no Brasil.....	61
Fotografia 23 - Claudia Andujar na aldeia Catrimani de Roraima, Carlo Zacquini (1984)....	66
Fotografia 24 - Grupo de indígenas no ritual xamânico, Claudia Andujar	68
Fotografia 25 - Indígena Yanomami em transe, Claudia Andujar	69
Fotografia 26 - Capa do livro Yanomami (1998)	71
Fotografia 27 - Interior da maloca, Claudia Andujar	72
Fotografia 28 - Yanomami se abraçando na maloca	74

Fotografia 29 - Criança Yanomami no interior da maloca.....	76
Fotografia 30 - Yanomami escalando pilar de madeira na casa comunitária.....	77
Fotografia 31 - Retrato de uma indígena Yanomami	78
Fotografia 32 - Indígena correndo na mata	79
Fotografia 33 - Grupo de mulheres no rio	80
Fotografia 34 - Criança Yanomami balançando no cipó.....	81
Fotografia 35 - Indígena Yanomami no ritual xamânico	83
Fotografia 36 - Yanomami no ritual xamânico	84
Fotografia 37 - Dois indígenas abraçados em transe no ritual xamânico.....	85
Fotografia 38 - Indígenas em transe no chão da maloca	86
Fotografia 39 - Capa do livro A Vulnerabilidade do Ser (2005).....	88
Fotografia 40 - Retrato de um indígena Yanomami	91
Fotografia 41 - Indígena Yanomami em transe na maloca.....	92
Fotografia 42 - Retrato de uma Yanomami	94
Fotografia 43 - Fim do mundo	95

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 FOTOGRAFIA, DIÁLOGO E VULNERABILIDADE: PRESSUPOSTOS TEÓRICOS PARA A ANÁLISE FOTOGRÁFICA	18
1.1 Fotografia, Realismo e Ficção	18
1.2 Conteúdo e Forma Fotográfica	24
1.3 O Diálogo em Martin Buber	27
1.4 O Encontro Dialógico de Claudia Andujar com os Yanomami	32
2 A IMAGEM DO ÍNDIGENA NA FOTOGRAFIA BRASILEIRA: DO EXÓTICO AO DIALÓGICO	36
2.1 Século XIX: a Fotografia e o Índigena no Império	36
2.2 Século XX: Pacificação, Olhar Etnográfico e o Eterno	50
3 CLAUDIA ANDUJAR: TRAJETÓRIAS, NARRATIVAS FOTOGRÁFICAS E DIALOGICIDADE COM OS YANOMAMI	54
3.1 Claudia Andujar nos Trópicos	56
3.2 Os Yanomami	61
3.3 O Encontro e o Diálogo na Trajetória de Claudia Andujar	64
4 ENCONTRO, DIÁLOGO E EXPERIÊNCIA FOTOGRÁFICA: ANÁLISE DO CORPUS	67
4.1 Yanomami (1998)	70
4.2. A Casa	72
4.3 A Floresta	78
4.4 O Invisível	82
4.5 A Vulnerabilidade do Ser (2005)	87
4.6 Sonhos (2005)	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
REFERÊNCIAS	99

INTRODUÇÃO

No depoimento, originalmente publicado no livro *Yanomami* (1998), intitulado *Os Yanomami na minha vida*, Claudia Andujar relata a importância desse grupo indígena em sua trajetória e formação profissional no Brasil. No texto, a autora descreve o sentimento de responsabilidade e de compromisso do seu trabalho com os Yanomami no contexto das fotografias que fez nos anos de 1970 e 1980, na Amazônia. Logo na primeira linha, ela afirma: “minha relação com os Yanomami, fio condutor da minha trajetória de fotógrafa e de vida é essencialmente afetiva” (ANDUJAR, 1998, p. 11).

Em geral, as representações sobre os povos indígenas na fotografia, desde as primeiras experiências com o daguerreótipo¹, instituem formas generalistas sobre os índios, demonstrando visões homogêneas e exóticas desses fotógrafos acerca da cultura e da história indígena, que reproduzem as primeiras práticas colonizadoras no Brasil. Contrariamente, as fotografias de Andujar exteriorizam a sua presentificação com os índios, unindo o passado ao presente em uma bricolagem virtual infinita. Há mais de 40 anos, Andujar vem atualizando o seu trabalho, optando por uma nova expressão e um novo sentido visual.

É, neste sentido, perceptível nas fotografias de Andujar a inovação estética e técnica que se adapta às mudanças no modo de vida dos Yanomami. O mesmo depoimento mencionado - *Os Yanomami na minha vida* - é republicado anos depois na obra *A Vulnerabilidade do Ser*, em 2005, e a autora é conclusiva ao dizer: “meu trabalho ainda não encontrou sua forma definitiva, que na verdade creio que não existe” (ANDUJAR, 2005, p. 169).

Nesta dissertação, vamos analisar os livros *Yanomami* (1998) e *A Vulnerabilidade do ser* (2005) da artista suíço-brasileira Claudia Andujar, com o objetivo de identificar as características estéticas e técnicas que definem o seu conteúdo e a sua forma fotográfica. Em seguida, para compreender a relação dialógica de Andujar com os índios Yanomami, tomamos como aporte teórico-metodológico a filosofia da relação proposta por Martin Buber (1878-1965).

Antes de iniciarmos diretamente o assunto desta pesquisa, relato sobre as circunstâncias da minha formação profissional que me direcionaram na escolha desse tema. Em 2017, tive contato pela primeira vez com as fotografias de Andujar, no período em que cursava Cinema e Audiovisual na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), que, apesar de ter como

¹ O daguerreótipo foi o equipamento responsável pelo processo de revelação fotográfica que fixava os registros da câmera escura em uma folha de prata sobre placa de cobre, criado em 1837 pelo inventor francês Louis Jacques Mandé Daguerre (1787 – 1851).

enfoque a cinematografia, também permeou estudos periféricos à grade curricular das disciplinas obrigatórias que, naquela ocasião, abordavam temas relacionados à fotografia. Assim, conheci o trabalho de Andujar e dediquei as minhas pesquisas acadêmicas ao tema de suas fotografias.

É notável que os retratos em preto e branco de Andujar inspiram fotógrafos amadores e profissionais. A maneira singular da artista se aproximar dos indígenas, por meio de uma troca afetiva na produção das suas fotografias, influencia o meu fazer fotográfico, a exemplo do projeto realizado na aldeia Tukun, Território Indígena Tupinambá do Distrito de Olivença, Município de Ilhéus, cujo tema é a relação de pertencimento dos índios ao território. As fotografias que resultaram das viagens à aldeia Tukun, nos anos de 2017 a 2020, narram o cotidiano dos moradores da aldeia. Para produzir as fotografias deste projeto, buscou-se compor uma estética documental em preto e branco, que representasse o envolvimento dos índios com a mata, e o protagonismo de crianças, mulheres e homens indígenas “guiados pelos seus ancestrais”, cuja cultura e luta se relacionam intrinsecamente com a terra.

A escolha por estudar as fotografias de Andujar decorre da admiração pelo seu trabalho e a sua trajetória, que conduz o seu fazer fotográfico com sensibilidade e respeito à história e à cultura dos povos indígenas. Além do mais, a sua obra é responsável por ajudar a denunciar a política de morte imposta aos índios, somadas às inúmeras contribuições do seu trabalho para a luta dos Yanomami.

No decorrer do texto, buscamos refletir sobre as fotografias de Andujar pressupondo que o ato fotográfico ultrapassa suas funções mecânicas de registro. Na análise, entendemos que a produção da fotografia resulta da intenção e interação do fotógrafo, ao passo que o seu conteúdo se articula com os diferentes contextos sociais, espaços e lugares históricos, muitas vezes, confinados a uma narrativa que confunde o que é a realidade e o que é a imaginação do fotógrafo. Por outro lado, o conteúdo da fotografia é capaz de questionar os seus próprios regimes de verdade - tomamos como exemplo, a fotografia *O afogado* (1840) de Hippolyte Bayard (Fotografia 2) que discutiremos no Capítulo 1 - assim como nos mobiliza emocionalmente pela aparência do real e pela encenação poética de suas composições.

Buscamos, por meio do *corpus*, compreender como Andujar produziu as suas fotografias na aldeia e estabeleceu um vínculo afetivo dialogal com os Yanomami. Na obra, observamos o conteúdo - a mensagem fotográfica transmitida - e a forma fotográfica - os elementos técnicos inerentes à fotografia, a exemplo da composição, enquadramento, luz, cor, textura e outros. De outra forma, buscamos compreender o modo como a fotógrafa acessa os

espaços - maloca, floresta e rituais - e interage com os índios, narrando a representação da cultura Yanomami e as suas subjetividades - sonhos, memórias e mitos.

Nessa perspectiva, a pesquisa investiga: o que as fotografias presentes nos livros *Yanomami* (1998) e *A Vulnerabilidade do Ser* (2005) revelam sobre a relação de Claudia Andujar com os Yanomami? O que se desdobra em uma outra pergunta: como o conteúdo e a forma fotográfica do *corpus* anunciam aspectos de um encontro dialógico? Partimos da hipótese de que Andujar institui uma maneira própria de fazer fotografias, que se baseia no respeito mútuo e na reciprocidade com os índios. Por meio de escolhas técnicas e estéticas, a autora se ocupa dos lugares e constrói, junto com os Yanomami, a *mise-en-scène*² dessa relação.

Essa pesquisa se fundamenta na filosofia da relação proposta por Martin Buber (1878-1965). As suas obras de referência escolhidas para essa pesquisa são *Eu e Tu* (2001) e *Do Diálogo e do Dialógico* (2007). Buber (2001; 2007) promove uma reflexão sobre o ser no encontro inter-humano. O autor considera o homem como um ser essencialmente relacional, dependente da interação com outras pessoas.

Para o autor, toda relação é dupla e acontece por meio da intencionalidade das palavras proferidas pelo ser em sua totalidade - o que pressupõe uma relação de alteridade, reciprocidade, receptividade e dialogicidade -, o que é definido por Buber como uma relação EU-TU ou em uma relação objetificada, em que os vínculos se resumem na experiência, denominada como relação EU-ISSO (BUBER, 2001). Nessa perspectiva teórica, o pensamento de Buber (2001; 2007) orienta metodologicamente esse estudo na compreensão da natureza fenomenológica da relação que envolve Claudia Andujar e os Yanomami.

O livro *Yanomami* (1998) foi lançado em agosto de 1998, pela editora DBA, por ocasião da exposição realizada durante a II Bienal Internacional de Fotografia Cidade de Curitiba. São 80 fotografias em preto e branco, distribuídas em três sessões: *A casa*, *A floresta* e *O invisível*. *A casa* contém 24 fotografias, elas mostram a grandiosidade da parte interior da maloca, assim como retratam o cotidiano dos Yanomami dentro dessa grande casa em seus afazeres coletivos. A segunda sessão, *A floresta*, é constituída por 26 fotografias que retratam seus modos de vida e apresentam a caça, a pesca, o descanso em redes, as brincadeiras das crianças e o banho nos igarapés. Por fim, a série *O invisível*, composta por 30 fotografias, documenta processos ritualísticos por meio do uso do pó alucinógeno *yãkoana*³. A obra contém depoimentos do xamã

² Fernão Pessoa Ramos resume a *mise-en-scène* na cinematografia como “o espaçamento de corpos e coisas em cena” (RAMOS, 2012, p. 54). Está associado ao jogo de atuação em cena, os gestos, a entonação da voz dos personagens, figurino, cenários, luzes e outros.

³ O pó alucinógeno *Yãkoana* é feito da resina retirada da árvore *Yakoana Hi*. Na cultura Yanomami o pó é utilizado nos ritos de iniciação dos xamãs.

e liderança indígena Davi Kopenawa Yanomami, os quais introduzem as três sessões ora mencionadas. Os depoimentos de Kopenawa estão relacionados diretamente com a temática das fotografias de Andujar.

Já *A Vulnerabilidade do Ser* (2005) é um livro publicado pela editora Cosac Naify, em 2005, em razão da exposição *A Vulnerabilidade do Ser*, apresentada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, de 20 de janeiro a 20 de março de 2005 (ANDUJAR, 2005, n.p.). O livro trata da trajetória profissional e da vida de Cláudia Andujar, desde que chegou ao Brasil em 1955, até os trabalhos mais recentes que faz junto à Comissão Pró-Yanomami - CCPY.

No referido livro, textos, entrevistas e séries fotográficas promovem uma reflexão introdutória à Cláudia Andujar voltada àqueles que se interessam em conhecer o trabalho e a vida da autora. Para essa pesquisa, optou-se em trabalhar especificamente com um capítulo do livro que contém a série *Sonhos*, que é composta por 18 fotografias, sendo elas resultado de experimentações e técnicas com sobreposição digital em fotografias que fez dos Yanomami.

Na série *Sonhos*, Andujar se preocupa em atualizar suas composições por meio de fusões fotográficas, re-espacializando fotografias produzidas por ela entre as décadas de 1970 e 1980, retrabalhando-as com montagens e sobreposições, assim dá às imagens novos significados, diante da urgência de se discutir a preservação da cultura e a proteção da vida dos Yanomami. São fotografias com um melhor desdobramento estético e conceitual, produzidas em laboratório e que apontam para uma relação dialógica atualizada. Vêm-se fotografias de índios nos rituais sobrepondo outras das florestas, o que evidencia aspectos subjetivos da cultura indígena.

Esta pesquisa resulta do levantamento, leitura, discussão e análise de materiais já elaborados sobre a temática indicada, notadamente aqueles relacionados às concepções e formulações referentes à fotografia e à cultura indígena Yanomami. Os procedimentos metodológicos propostos para atingir os objetivos desta pesquisa percorreram as etapas de levantamento e reunião da bibliografia temática, constituída por publicações que subsidiaram o estudo proposto como publicações, obras de referência, teses e dissertações, periódicos científicos, anais de encontros científicos etc.; catalogação do material levantado preliminarmente; leitura, fichamento e organização lógica do assunto contido no material reunido e catalogado, possibilitando a discussão e aprofundamento analítico da temática da dissertação; análise dos elementos fotográficos - forma e conteúdo - explorados nos livros *Yanomami* (1998) e *A Vulnerabilidade do Ser* (2005); redação de textos analíticos sobre o material consultado; e a produção de artigos acadêmicos com abordagem relacionada ao tema da dissertação visando a divulgação de seus resultados.

Deve-se ressaltar que o caráter exploratório e bibliográfico deste estudo não contempla a realização de uma pesquisa de caráter social a envolver grupos de indivíduos indígenas do território Yanomami.

O primeiro capítulo desta dissertação, *Fotografia, Diálogo e Vulnerabilidade: pressupostos teóricos para análise fotográfica*, é dedicado a apresentação dos conceitos teóricos centrais utilizados na análise do *corpus*. Discutimos, inicialmente, sobre a fotografia e as suas múltiplas possibilidades de representação. Para tanto, foi feito um breve percurso pela história da fotografia, investigando as suas aproximações com o realismo e a ficção, ao passo que refletimos sobre o lugar que elas ocupam na representação da realidade partindo de algumas perspectivas teóricas.

Em seguida, abordamos as categorias analíticas desenvolvidas por Milton Guran (2002) no livro *Linguagem Fotográfica e Informação*. No seu ponto de vista, a construção fotográfica, ou seja, o ato criativo, pressupõe o conhecimento e a aplicação de alguns elementos técnicos, tais como: composição, enquadramento, luz, foco, velocidade, diafragma, cor, texturas etc.; que são fundamentais na transmissão da mensagem fotográfica, o que o autor caracteriza como a *Forma fotográfica*. À vista disso, a informação gerada pela fotografia também tem o potencial de revelar traços da experiência fotográfica em seu ato, o que o autor caracteriza como *Conteúdo*. Por fim, na segunda parte do referido capítulo, faremos um estudo sobre as obras do filósofo Martin Buber, especificamente os livros de referência *Eu e Tu* (2001) e *Do Dialógico e do Dialógico* (2007). Abordamos algumas ideias e conceitos que são centrais no pensamento filosófico de Buber, de forma que o possamos aplicar a nossa abordagem teórico-metodológica, envolvendo a relação inter-humana entre Claudia Andujar e os Yanomami.

O segundo Capítulo, *A Imagem do Índigena na Fotografia Brasileira: do exótico ao dialógico*, é dedicado a uma breve contextualização histórica da recorrente exploração da imagem dos índios brasileiros por intermédio da fotografia, entre a metade do século XIX e meados do século XX. Usamos como critério de escolha das fotografias a constante aparição delas nos documentos oficiais, na iconografia fotográfica e em outras mídias impressas nacionais. A abordagem também se baseia na metodologia de análise desenvolvida por Fernando de Tacca (2011, p. 84, grifos do autor), para o qual:

Ao nos debruçarmos sobre um itinerário longo e permeado por inúmeras fotografias sobre indígenas brasileiros desde o século XIX aos dias de hoje, podemos cair na armadilha de uma generalização inconsistente. Sabendo de antemão das dificuldades de tal abordagem e reconhecendo lugares da circulação da imagem pelos quais o imaginário tem articulação e vibração intermitentes, ou seja, lugares nos quais as imagens são referenciadas e elevadas à condição simbólica, as escolhas se darão no campo de conjuntos

importantes para a formação e alimentação imagética sobre a construção inicial de um olhar sobre o índio brasileiro como ‘selvagem’, considerando uma imagem de vivência tradicional, ou na sua condição de passagem para uma imagem civilizada, depois de ‘pacificado’.

Observamos, por fim, de que maneira e com qual finalidade essas fotografias foram produzidas e o quanto elas revelam formas generalistas de representar os povos indígenas do Brasil. Construímos, diante disso, parâmetros de comparação, os quais nos ajudaram a pensar as categorias do exótico e do dialógico na produção fotográfica brasileira sobre a temática indígena, destacando, assim, o lugar que as imagens fotográficas de Claudia Andujar ocupam nessas categorias.

No terceiro Capítulo, *Claudia Andujar: trajetória e dialogicidades com os Yanomami*, são apresentados aspectos da vida e da obra da fotógrafa Claudia Andujar. Inicialmente, abordamos sua história de vida, o que remonta aos efeitos da Segunda Guerra Mundial, como é o caso da dizimação da família do seu pai no campo de concentração em Dachau. A relação de Andujar com as memórias de sua infância podem ser entrecruzadas às vivências solitárias na Europa, depois nos Estados Unidos e, finalmente, no Brasil.

Outros aspectos biográficos sobre suas produções artísticas são apresentados nesta pesquisa, como é o caso de suas tantas exposições de fotografias no Brasil e no exterior, livros publicados, entrevistas, participações na cinematografia e a sua passagem pela Revista Realidade, como fotojornalista. Voltamos à abordagem das temáticas fotográficas em que a fotógrafa se lançou, precedendo o trabalho realizado com os Yanomami. Em seguida, observamos a relação de Andujar com os diversos grupos indígenas que ela conheceu ao chegar ao Brasil, antes mesmo de encontrar os Yanomami, como é o caso dos Bororo, Xicrin, Karajá e os Kayapó. Por fim, falamos sobre aspectos de suas primeiras viagens ao território indígena Yanomami que aconteceu em 1968, o primeiro contato, as primeiras fotografias feitas, bem como a sua expulsão do território pelos militares da FUNAI no ano de 1978.

No Capítulo 4, apresenta-se a *Análise dos livros de Claudia Andujar: Yanomami (1998) e A Vulnerabilidade do Ser (2005)* - nesse último livro, analisamos o capítulo dedicado à série *Sonhos (2005)*.

No tópico intitulado *Yanomami (1998)*, dedicado ao livro que leva o mesmo nome, analisamos as fotografias em sessões: *A Casa*, *A Floresta* e *O Invisível*. Primeiramente, descrevemos as informações que caracterizam a parte estética e técnica do trabalho da autora, as quais definem o *Conteúdo* e a *Forma fotográfica* (GURAN, 2002). À vista disso, foi feito o entrecruzamento das descrições levantadas sobre a obra com os textos que precedem as fotografias do livro.

O primeiro texto é de Orlando Azevedo, *Claudia Andujar - O olhar da Luz*, em seguida, foi analisado o texto de Anna Carboncini, *Em busca de uma essência*, seguidos de *Os Yanomami*, de Bruce Albert e *Os Yanomami na minha vida*, escrito pela própria Claudia Andujar (ANDUJAR, 1998). Ao passo que observamos os depoimentos escritos por Davi Kopenawa Yanomami que introduzem as sessões: *A casa*, *A floresta* e *O Invisível*. Por fim, discutimos o lugar que essas fotografias ocupam na representação da relação de Claudia Andujar com os Yanomami.

Já no tópico *Sonhos* (2005), apresentamos, primeiramente, um panorama geral sobre a concepção completa da obra *A Vulnerabilidade do Ser* (2005), a exemplo dos procedimentos editoriais, a pesquisa biográfica, dentre outros. Adiante, apresentamos uma leitura dos dois artigos que precedem às 18 fotografias da série: *Os Yanomami em minha vida*, escrito por Claudia Andujar e *Ritual e reconstrução*, escrito por Eduardo Brandão e Álvaro Machado. Em seguida, é realizada a análise das fotografias do livro tendo como base conceitual as categorias analíticas apresentadas por Guran (2002), considerando, assim, os novos contornos estéticos adotados por Andujar, como a atualização de suas composições fotográficas por meio de experimentações sobre o trabalho que produziu entre as décadas de 1970 e 1980. Ao passo que analisamos o lugar que essas fotografias ocupam na atualização que a artista faz de sua relação com os índios.

Ao final, dedicamos as *Considerações Finais* a uma reflexão sobre os resultados alcançados com as análises feitas nesta dissertação. Diante da leitura dos resultados, discutimos caminhos possíveis para a continuidade dessa reflexão.

1 FOTOGRAFIA, DIÁLOGO E VULNERABILIDADE: PRESSUPOSTOS TEÓRICOS PARA A ANÁLISE FOTOGRÁFICA

O presente capítulo é dedicado à apresentação dos conceitos teóricos centrais utilizados na análise do *corpus*. Discutimos, inicialmente, sobre a fotografia e as suas múltiplas possibilidades de representação da realidade. Para tanto, foi feito um breve percurso pela história da fotografia, investigando as suas aproximações com o realismo e a ficção, ao passo que refletimos sobre o lugar que a linguagem ocupa na representação da realidade com base em perspectivas teóricas que abordam a fotografia como meio de expressão individual.

Em seguida, abordamos sobre as categorias analíticas desenvolvidas por Guran (2002) no livro *Linguagem Fotográfica e Informação*. No seu ponto de vista, a construção fotográfica, ou seja, o ato criativo, pressupõe o conhecimento e a aplicação de elementos técnicos, tais como composição, enquadramento, luz, foco, velocidade, diafragma, cor, texturas etc., que são fundamentais na transmissão da mensagem fotográfica, o que o autor caracteriza como a *Forma fotográfica*, à vista disso, a informação gerada pela fotografia também tem o potencial de revelar traços da experiência fotográfica em seu ato, que o autor caracteriza como *Conteúdo*. Por fim, na segunda parte do referido capítulo, faremos um estudo sobre as obras do filósofo Martin Buber, especificamente os livros de referência *Eu e Tu* (2001) e *Do Diálogo e do Dialógico* (2007). Abordamos algumas ideias e conceitos que são centrais no pensamento filosófico de Buber, de forma que possamos o aplicar a nossa abordagem teórico-metodológica, que envolve a inter-relação entre Claudia Andujar e os Yanomami.

1.1 Fotografia, Realismo e Ficção

Segundo Philippe Dubois (1993, p. 26), “o efeito da realidade ligado à imagem fotográfica foi a princípio atribuído à semelhança existente entre a foto e seu referente”. A semelhança aparente, que menciona Dubois em *O Ato Fotográfico* (1993), traduz o discurso da mimese fotográfica elaborado no século XIX, em que a fotografia espelha o real. Propomos uma reflexão acerca da relação entre fotografia, realismo e ficção. Muitos autores contribuíram para o advento da fotografia⁴, apesar disso, é mencionado o inventor francês Joseph Nicéphore

⁴ Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851); William Henry Fox Talbot (1800-1877); George Eastman (1854-1932); Thomas Wedgwood (1771-1805); Hippolyte Bayard (1801-1887); Hercule Florence (1804 -1879) dentre outros.

Niépce⁵, quando o assunto é a primeira fotografia da história. O que se sabe a respeito é que, no final de 1827, Niépce fixou, por meio do processo de platinagem, a primeira fotografia: a *Vista da Janela em Le Gras*. O inventor dedicou suas pesquisas a uma série de experimentos fotográficos, lançando mão dos princípios da câmera escura⁶ de Aristóteles e, em função disso, desenvolveu a técnica conhecida por heliografia, que consiste em expor uma placa de estanho coberta por betume à luz solar por cerca de oito horas. O projeto científico de Niépce, assim como os processos fotográficos desenvolvidos por Louis Jacques Mandé Daguerre, estão, em certo sentido, correlacionados à crença de reproduzir de forma mecânica e fidedigna a realidade. Havia em torno dessa crença uma base ideológica dominante que foi instituída por meio do discurso da objetividade, do qual se ocupou a ciência no século XVI e se prolongou como regime de verdade no imaginário social.

Por esse ângulo, ressalta-se que o pensamento racionalista, que nutriu a ciência moderna no século XVI, tornou-se hegemônico à medida em que impôs modelos epistemológicos e metodológicos às formas de conhecimento, invalidando a autenticidade dos outros modelos de produção de conhecimento e de saberes (SANTOS, 2008. p. 21). Nesse sentido, a ciência moderna rompeu com o pensamento “mágico” e “intuitivo” da tradição, instituindo um novo paradigma baseado na experimentação, na demonstração, na repetição e em outras técnicas e procedimentos que garantiriam aos cientistas dados “sólidos e neutros” como resultados de suas pesquisas. Essa ordem científica racionalista que se estendeu, por exemplo, às ciências sociais no século XIX, e dominaram os métodos de pesquisa de campo, também associou a fotografia a um mimetismo, inaugurando uma nova técnica de representação da realidade totalmente eficiente por traduzir com rigor o fragmento da realidade. Alcançou-se com a fotografia a agilidade nos retratos, mas, ao mesmo tempo, a mecanização nos procedimentos de reprodução.

Diante desse cenário, a história da fotografia está marcada por uma série de rupturas na linguagem, algumas delas concentradas entre o final do século XIX e meados do século XX, período em que se reivindicou a emancipação do olhar realista, especialmente aquele difundido massivamente pela indústria fotográfica.

A tecnologia fotográfica promoveu uma série de debates no campo das artes visuais em meados do século XIX, o que provocou o surgimento de novas possibilidades de representação visual. Um dos acontecimentos de grande relevância no meio artístico da época, motivados pela

⁵ O principal reconhecimento foi dado ao inventor Louis Jacques Mandé Daguerre, embora, de fato, a descoberta da fotografia tenha sido um esforço conjunto com Joseph Nicéphore Niépce.

⁶ Os princípios óticos da Câmera Escura foram criados por Aristóteles no século IV a.C. A tecnologia consiste em uma caixa com o interior opaco, totalmente isolada com um pequeno orifício no seu interior para entrada da luz.

descoberta da fotografia, foram as profundas mudanças estruturais e estéticas nas artes plásticas. Vários pintores haviam rompido com a tradição da representação em que, baseando-se na fidelidade à realidade, os artistas se frustraram ante a concorrência e a eficiência técnica das câmeras fotográficas. Grosso modo, os pintores se tornaram então “livres” para se expressarem descompromissados com a representação fiel da natureza, no que se refere à forma e ao conteúdo de suas pinturas. Nesse contexto, a fotografia assumiu, socialmente, a função de documento ou de testemunho do real, explorando o mercado dos retratos de personalidades científicas e de famílias burguesas do final do século XIX.

A fotografia tinha como principal atributo a possibilidade do rápido registro documental com qualidade jamais empreendida nas representações pictóricas. Economicamente, a fotografia era um negócio promissor, pois rompia com o modo exaustivo de produzir os retratos de personalidades da época pela pintura, além disso, era a grande novidade tecnológica que ajudou no progresso das ciências nesse período. Mediante uma engenhosa tecnologia, que soube aproveitar o princípio da câmera escura e se alinhar aos processos químicos de sais de prata e betumes, a fotografia pode, então, reproduzir traços visualmente idênticos à realidade. A considerar seus atributos revolucionários, nos primórdios da sua história, surgiram artistas - muitos deles migrados da pintura - que questionaram o caráter mimético atribuído à fotografia. Esses artistas defendiam a técnica como expressão individual, desencadeando polêmicas acirradas e muitas discussões entre os teóricos, intelectuais e críticos que negavam a fotografia como arte.

Como mencionado, a prática fotográfica permaneceu por muito tempo associada a uma visão objetificada que pressupôs o ato fotográfico como uma técnica mecânica de registro da realidade, incontestável pelo seu realismo e expressividade da “verdade”. Como afirma Dubois (1993, p. 25), ao se referir ao discurso da mimese, “a foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra”. É o que se observa na declaração feita pelo poeta francês, Charles Baudelaire, ao afirmar que “os fotógrafos abrem uma janela e todo o espaço contido no retângulo da janela, as árvores, o céu e uma casa assumem o valor de um poema automático” (BAUDELAIRE *apud* FLORES, 2011, p. 149). Nesse sentido, a fotografia seria incapaz de alcançar as qualidades estéticas e de expressão pessoal como nas outras formas de representação, por exemplo, a pintura.

Outro exemplo de desaprovação na fotografia, no que se refere à expressão individual, foi direcionado ao trabalho fotográfico da anglo-indiana Julia Margaret Cameron (1815-1879). Entre 1864 e 1875, a artista teve o seu trabalho duramente criticado pelos cientistas e teóricos

da época - sobretudo pelo romancista e fotógrafo britânico Lewis Carrol⁷ - por subverter a técnica fotográfica por meio do uso das técnicas herdadas da pintura, como o desfoque e os borrões. As escolhas estéticas adotadas por Cameron deram às suas fotografias uma sensação onírica e poética, a exemplo da Fotografia 1, intitulada *The Rosebud Garden of Girl*, 1868.

Fotografia 1 - *The Rosebud Garden of Girls*, Julia Margaret Cameron, 1868



Fonte: Artsy (2021, *on-line*).

Suas “ilustrações fotográficas”, como costumava chamar Cameron (1815-1879), são famosas pela aparente intimidade da artista com os seus fotografados, reveladas por meio de olhares íntimos e sensíveis captados em *close*. A artista optou por revelar os sentimentos de ternura dos seus fotografados em retratos profundos, transformando o fazer fotográfico - amplamente difundido como uma função mecanizada de registro do real - em narrativas poéticas. A maneira eloquente de Cameron fazer fotografias tornou o seu trabalho diferente da maioria dos retratos convencionais da época. De acordo com o que se pensava, essa capacidade de semelhança da fotografia com o real está indubitavelmente associada à sua própria “natureza técnica, de seu procedimento mecânico, que permite fazer aparecer uma imagem de maneira ‘automática’, ‘objetiva’, quase ‘natural’” (DUBOIS, 1993, p. 27, grifos do autor).

A fotografia *O afogado*, de Hippolyte Bayard (1841), ilustra o que a história nos revela acerca dos limites entre fotografia, realismo e ficção. *O afogado* foi uma experiência feita pelo francês Bayard que, mediante o texto escrito no verso da fotografia por uma suposta

⁷ Lewis Carrol via a fotografia como potencialidade única de registro fiel do real, sem espaço para a construção estética, pois essa era uma característica clássica da pintura. O papel da fotografia, nesse contexto, era preservar as imagens vislumbrando uma memória pessoal ou social (FLORES, 2011).

testemunha, forja sua própria morte, atitude motivada pela falta de reconhecimento do procedimento fotográfico de sua autoria, o qual aliava o positivo direto de Daguerre ao uso de papel do Talbot. Segue a descrição do texto encontrado no verso da referida fotografia:

Este cadáver que os senhores veem é o do senhor Bayard, inventor do procedimento que acabam de presenciar, ou cujos maravilhosos resultados logo presenciarão. Segundo eu soube, este engenhoso e incansável pesquisador trabalhou durante uns três anos para aperfeiçoar seu invento. [...]. Isso lhe trouxe grande honra, mas não lhe rendeu nenhum centavo. O governo, que deu demais ao senhor Daguerre, declarou que nada podia fazer pelo senhor Bayard e o infeliz resolveu se afogar. [...] será melhor se os senhores passarem longe para não ofender seu olfato, pois, como podem observar, o rosto e as mãos do cavalheiro começam a se decompor (BAYARD, 1840 *apud* FLORES, 2011, p. 145).

Nessa história, apresenta-se uma “constatação das possibilidades de criação fotográfica” (FLORES, 2011, p. 145). Certamente, de forma não intencional, a declaração de Bayard, contradiz a tradição do realismo e objetivismo atribuídos à linguagem fotográfica naquele período. Por meio da manipulação, que nesse exemplo foi possível pelo longo tempo de exposição da fotografia, criou-se pequenas rasuras estéticas no retrato, as quais a sociedade confundiu com a decomposição do seu corpo. A Fotografia 2, a seguir, trata do que acabamos de descrever.

Fotografia 2 - O afogado, Hippolyte Bayard, 1840



Fonte: Flores (2011, p. 146).

Já no século XX, as mudanças teóricas conduziram a fotografia para uma nova visão, a de transformação do real. Nesse aspecto, Dubois (1993) se inspira no contra discurso da *mimese*, baseando-se no amplo debate sobre a desconstrução do realismo da imagem. É, nesse sentido, que o autor se agarra à psicologia da percepção, com base na teorização de Rudolf Arnheim sobre o cinema⁸, o qual se refere à desconstrução do realismo na imagem por meio da técnica

⁸ “No livro *Film as art* (1969), Rudolf Arnheim propõe uma enumeração sintética das diferenças aparentes que a imagem apresenta com relação ao real” (DUBOIS, 1993, p. 38).

fotográfica e aos seus efeitos perceptivos, a exemplo do enquadramento, do ângulo de visão e da conversão de uma realidade tridimensional para uma imagem bidimensional.

A fotografia não abandona o seu referente, ela sempre indica a coisa fotografada - é o que diz Barthes (1984, p. 15), ao afirmar que “a Fotografia sempre traz consigo o seu referente”. Nessa perspectiva, nota-se que a fotografia é resultado de um conjunto de escolhas do fotógrafo que corresponde a uma finalidade e intencionalidade. À vista disso, é notória a autonomia do discurso fotográfico em relação ao seu referente que, nesse aspecto, detém a capacidade de forjar a realidade, sendo a fotografia por natureza inventiva.

Ao fazer uma fotografia, o fotógrafo tomará decisões que influenciarão no resultado final de seu trabalho, elas partem desde a escolha do equipamento que será utilizado, à locação, às decisões criativas durante o ato fotográfico, até às estratégias de montagem de exposições e de livros para as futuras exposições ao público. Os procedimentos fotográficos mencionados, os quais constituem a fotografia, tendem a revelar aspectos da experiência vivenciada pelo fotógrafo no encontro com o seus fotografados, observados, por exemplo, no gesto corporal, na expressão do olhar, da timidez ou da agressividade, até mesmo no sorriso, na cumplicidade transmitidas pela interação etc. O conteúdo fotográfico permite evidenciar um pacto firmado, o que não foge à sua representação.

É o que Sontag (1981, p. 2) declara ao discutir a relação do fotógrafo durante o seu trabalho: para ela todo ato fotográfico é expressão do fotógrafo, sendo “assediado por imperativos de gosto e de consciência”. Fotógrafos como Dorothea Lange (1895 - 1965), Walker Evans (1903 - 1975) e Russell Lee (1903 - 1983), em meados da década 1930, no período da grande depressão nos EUA, realizaram diversos retratos de agricultores pobres, famintos e desassistidos, para capturarem a expressão perfeita com a qual representassem as suas próprias ideias sobre a pobreza da região. Sontag (1981, p. 20) nomeou essa relação de “transparência estritamente seletiva”. Esta autora afirma que, ainda que a fotografia seja feita em contextos extremos, apresente estéticas realistas ou contenha aspectos de verossimilhança com o real, “uma foto não é apenas semelhante a seu tema, uma homenagem a seu tema. Ela é uma parte e uma extensão daquele tema; e um meio poderoso de adquiri-lo, de ganhar controle sobre ele” (SONTAG, 1981, p. 87).

À vista da discussão que ora introduzimos, abordamos, a seguir, as categorias analíticas escolhidas para as análises das fotografias de Claudia Andujar, centradas nas reflexões postuladas por Guran (2002) na obra *Linguagem Fotográfica e Informação*.

1.2 Conteúdo e Forma Fotográfica

Na obra *Linguagem Fotográfica e Informação* (2002), o fotógrafo e antropólogo Milton Guran argumenta sobre a prática fotográfica no contexto em que a técnica é aprimorada e os acessos à linguagem são ampliados. O autor, que tem longa trajetória no fotojornalismo, constrói um dispositivo de análise fotográfica, cuja finalidade é compreender a eficiência da mensagem transmitida nas fotografias. O *Conteúdo* e a *Forma* fotográfica são categorias organizacionais que, segundo Guran (2002), reúnem todos os elementos da linguagem fotográfica - “a fotografia, como qualquer outra atividade criadora, tem que responder a duas questões básicas que definem o conteúdo e a forma de sua produção: o que fazer e como fazer” (GURAN, 2002, p. 10).

Conforme apresentado por Guran (2002), inicia-se a análise da fotografia observando os aspectos plásticos, por exemplo, a composição, o enquadramento, as cores, o foco, a luz e as texturas. Do mesmo modo, a identificação dos recursos tecnológicos utilizados na produção fotográfica: câmeras, lentes, iluminação natural e/ou externa - a exemplo dos *flashes*. A pós-produção digital é uma etapa dedicada à manipulação da fotografia, que costuma acontecer em laboratório com suporte das plataformas digitais. É na pós-produção que a fotografia alcança a forma final do seu conteúdo narrativo.

São considerados elementos fotográficos tudo aquilo que é visível no visor da câmera, elementos também reveladores da expressão do fotógrafo. Assim, decifrar esses códigos visuais nos permitirá compreender a mensagem final transmitida pela fotografia.

No caso do fotojornalismo, o fio condutor da nossa reflexão, o conteúdo da foto, é o fato jornalístico (a notícia); já na fotografia produzida no âmbito de uma pesquisa antropológica, por exemplo, o conteúdo que interessa é o dado antropológico, e assim por diante, de acordo com o contexto e a finalidade da foto. No entanto, quanto à forma, a maneira de fotografar que se busca é aquela que resulta em maior eficiência na transmissão da informação em pauta (GURAN, 2002, p. 10).

No tópico anterior, apresentamos alguns pressupostos teóricos que afirmam a fotografia como um ato criativo, protagonizado pelo fotógrafo que, por sua vez, toma decisões técnicas e estéticas diante da cena. É o que confirma Guran (2002, p. 15) quando diz que “a fotografia é uma extensão da nossa capacidade de olhar”. Nessa perspectiva, percorremos, a seguir, alguns dos conceitos abordados em Guran, os quais definem os elementos principais da linguagem fotográfica.

São elementos da linguagem fotográfica, no nosso entender, a luz, a escolha do momento, o ajuste focal, o enquadramento, além da questão colocada pela atuação das diversas objetivas e dos diferentes códigos representados pela foto em preto-e-branco e em cores (GURAN, 2002, p. 17).

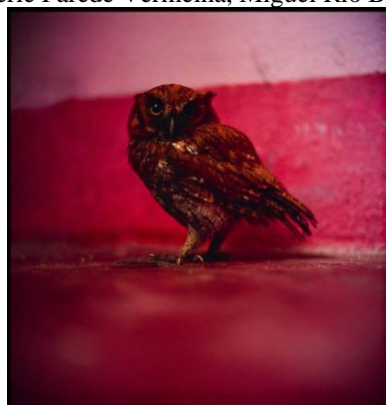
O primeiro elemento fotográfico abordado por Guran (2002) são as cores, trata-se da representação da realidade por meio das fotografias em cores e em preto e branco. Guran (2002, p. 19) afirma que “a fotografia em preto-e-branco representa a realidade, enquanto que a fotografia em cores pretende imitá-la”. Pelo que compreendemos, o autor se refere ao impacto que as diferentes formas de representar a realidade causam na experiência visual de cada leitor. O fenômeno das cores na fotografia está associado à modernização tecnológica, ao mesmo tempo que preservam a aparência visual do modo como enxergamos o mundo. Já as fotografias em preto e branco são abstrações da realidade, elas representam a estrutura do mundo (FLUSSER, 2011).

O círculo cromático está, portanto, vinculado à realidade concreta, visível, ao passo que a escala linear de cinzas só surge a partir de uma abstração - da subtração da primeira camada do real. Assim, enquanto as fotos coloridas tendem a mostrar o *ser* - a realidade tal como se mostra aos nossos olhos -, as fotos em preto e branco permitem a expressão de um *dever-ser* (REVISTA ZUM, 2021, *on-line*).

Percebemos a realidade em cores, decodificamos suas informações luminosas por meio do comprimento de ondas, que vibram em baixa e alta frequência e apreendemos a realidade, é dessa maneira que enxergamos as cores do mundo. As fotografias em cores são utilizadas cotidianamente e, do ponto de vista técnico, elas pressupõem a reprodução automatizada e simplória da realidade que vivemos, principalmente se considerarmos o quanto estamos habituados aos dispositivos fotográficos modernos que, por natureza, capturam fotografias em cores nítidas e realistas, conforme padrões estabelecidos pela indústria.

Por outro lado, conforme Guran (2002, p. 20), “a cor, por si só, já é uma informação preciosa, e, em muitos casos, insubstituível”. Percebe-se que nas fotografias coloridas, há um cuidado e um refinamento estético maior por parte dos fotógrafos consolidados que assumem, com a cor, a dramaticidade, o conflito, a leveza e a harmonia de suas narrativas, como as obras de Rio Branco (1985-1998) (Fotografia 3), Hass (1978), Webb (1986) e Gryaert (1986) (GURAN, 2002).

Fotografia 3 - Série Paredes Vermelhas, Miguel Rio Branco, 1992/2020



Fonte: Folha de São Paulo (2021, *on-line*).

As fotografias em preto e branco parecem representar de forma mais eficiente a realidade fotografada, por estarem despidas da “objetividade” que as cores do mundo transmitem. Nelas, reserva-se a luz como a principal matéria-prima para traduzir a realidade do mundo em uma abstração em escala de cinza.

O processo preto-e-branco desde logo cedo se coloca como uma representação do essencial, a foto em preto-e-branco se define com um código diferenciado da nossa forma natural de ver a realidade, ganhando maior poder de penetração e de interpretação das situações: ela é semelhante sem ser igual, testemunhando e interpretando a partir de sua própria diferença (GURAN, 2002, p. 21).

Do ponto de vista plástico, como elucida Flusser (2011), as fotografias em cores tendem a representar a superfície da realidade, enquanto que as fotografias em preto e branco podem alcançar a estrutura desta realidade. A dramaticidade e o conflito são características evidentes nas fotografias em preto e branco, sua plasticidade transmite mistério e, ao mesmo tempo, sensibilidade por estarem despidas da “objetividade” que as cores na fotografia pressupõem. Apesar da forte presença das fotografias em cores, o preto e branco ainda é utilizado por muitos fotógrafos como a principal escolha plástica de suas fotografias. Observa-se, desta maneira, que o contraste entre os claros e escuros são características evidentes nessas fotografias, o que aparenta maior dramaticidade e expressividade do seu conteúdo.

A composição fotográfica - que inclui as fotografias em cores e preto e branco - reúne todos os elementos plásticos vistos por meio do visor da câmera, sua função é garantir a harmonia dentro do espaço escolhido pelo fotógrafo. Como afirma Guran (2002), a composição é a organização de todos os elementos vistos e selecionados na cena, é assim que o fotógrafo decide o que é importante para a mensagem pretendida com a fotografia - ressalta-se que as escalas de composição em fotografia são, muitas vezes, redefinidas na pós-produção por meio de um reenquadramento digital.

A composição fotográfica tem como finalidade dispor os elementos plásticos percebidos através do visor para conferir significado a uma cena. É resultado da harmonização de diversos fatores de ordem técnica e de conteúdo, constituindo, na essência, o pleno exercício da linguagem fotográfica (GURAN, 2002, p. 22).

Como dito, a composição fotográfica reúne uma série de elementos plásticos fundamentais na análise fotográfica que, quando observados individualmente, torna possível o entendimento com mais clareza do conteúdo da foto.

O enquadramento é definido por Guran (2002) como a organização de todos os elementos geométricos vistos pelo fotógrafo por meio do retângulo áureo - visor da câmera - de maneira que a disposição dos elementos no visor é feita pelo fotógrafo ao considerar as linhas, as formas e as perspectivas de modo que melhor represente a realidade. Assim, no

enquadramento, o fotógrafo “recorta” a realidade e cria, o que pressupõe um movimento de autonomia do fotógrafo diante da cena pretendida.

A luz, fundamental na constituição da fotografia, é responsável pelos volumes, texturas, linhas e contrastes - claros e escuros - da cena fotografada. As diferentes formas da luz incidir sobre o objeto fotografado, seja a luz direta ou a difusa, determinam a atmosfera da fotografia. Guran (2002, p. 29), ao se referir ao papel da luz, afirma que “a intensidade, o tipo e a direção da luz são fatores determinantes para o resultado de uma foto”. Observa-se, assim, que a luz atua diferentemente nas diferentes superfícies que ela incide, o que requer sensibilidade no manuseio da luz para as fotografias em cores e um maior controle dos contrastes para as fotografias em preto e branco. Além disso, a luz também atua como um importante elemento narrativo na construção fotográfica, sendo responsável pelo significado narrativo da fotografia.

Destaca-se a distância focal - foco, diafragma e velocidade - fornecida pela diversidade de câmeras e lentes como um elemento fotográfico importante na construção de uma fotografia. Por meio da distância focal, é possível definir a profundidade de campo dos planos fotografados: por exemplo, para alcançar um resultado em que a fotografia obtenha o segundo plano totalmente desfocado é necessário utilizar uma lente com diafragma de maior potencial de abertura. A sensação de movimento na fotografia também está associada à baixa velocidade do obturador que capta a luz por uma maior quantidade de tempo, e, assim, registra na íntegra o movimento do objeto.

O momento decisivo que leva ao registro da fotografia é um outro aspecto importante destacado por Guran (2002). Trata-se do instante em que ocorre a consumação das etapas ora mencionadas. Para o referido autor, o momento consiste na decisão do fotógrafo em registrar a cena desejada com eficiência, o que pressupõe total liberdade do fotógrafo, que assume, em uma fração de segundos, as etapas de ajustes da câmera como a composição, a luz, escolha de lentes etc. Por fim, o momento decisivo exige uma série de decisões técnicas e, principalmente, a sensibilidade em perceber com clareza a realidade que acontece diante do fotógrafo.

1.3 O Diálogo em Martin Buber

Martin Buber (1878-1965) foi um filósofo judeu austríaco influenciado pela tradição judaica, principalmente pelo movimento hassídico⁹. A sua filosofia do diálogo, fundamentada

⁹ O Hassidismo surgiu na Polônia, no século XVIII. Caracterizava-se por um esforço de renovação da mística judaica. Um traço comum a todas essas comunidades hassídicas é que por sua santidade, piedade e união com Deus, aspiravam a uma vida santificada aqui na terra (VON ZUBEN, 2001, p. 24).

em combater a intolerância e a violência de sua época, discute a relação dialógica do homem com o mundo à sua volta, e privilegia a conversação mútua e o verdadeiro envolvimento de um-para-com-o-outro como pressuposto para o diálogo. O autor, que tem o diálogo como o centro do seu pensamento, assume em suas perspectivas teóricas a sua trajetória de vida e as suas concretas convicções sobre a realidade, marcadas em seu tempo, o que Von Zuben (2001) chama de vínculos da *práxis* e do *logos*¹⁰.

A filosofia buberiana admite o homem como sujeito essencialmente relacional, cujo conhecimento sobre o mundo é válido mediante as experiências vivenciadas pelo ser em sua totalidade. Essa perspectiva define a estrutura conceitual e metodológica desse estudo que aplicamos nas análises da obra de Claudia Andujar, tentando compreender sua relação dialógica com os Yanomami. Dedicamos o tópico *O diálogo em Martin Buber* à introdução dos conceitos centrais abordados pelo autor nas obras *Eu e Tu* (2001) e *Do Diálogo e do Dialógico* (2007), buscando a compreensão, pela visão de Buber, da importância dos encontros na construção das relações autênticas.

Os ensinamentos do hassidismo estão vinculados a Buber desde muito jovem. A influência mística de renovação do judaísmo ortodoxo, mediante a prática da piedade e do verdadeiro compromisso com Deus, orientou, no seu pensamento, um sentido místico para a relação do homem com o mundo. Além das influências da mística hassídica, Martin Buber carrega em seus escritos algumas perspectivas filosóficas que destacamos a seguir.

Arelado a sua percepção do mundo e a sua visão existencial que uniu a filosofia a sua vida, Martin Buber também teve como impulsionamento, na concepção do livro *Eu e Tu* (2001), ideias do filósofo Ludwig Feuerbach (1804-1872), o qual Von Zuben (2001) destaca como a sua maior influência no que diz respeito à questão antropológica. Em linhas gerais, Feuerbach não percebe o homem fora das relações, mas como indivíduo participante de um grupo, ou seja, o homem posto isolado não existiria fora das relações, assim como não seria possível incorporar em si a natureza humana. Em seguimento, os seus mestres e amigos Dilthey e Simmel, Franz Rosenzweig (1886-1929) e Gustav Landauer (1870-1919) incentivaram e contribuíram para o pensamento de Buber sobre as questões do judaísmo. Por fim, são as afirmações de Kierkegaard (1813-1855) sobre a negação do racionalismo filosófico - o qual se posiciona a favor de que a “filosofia deveria ser centrada na existência concreta do indivíduo”, de acordo Von Zuben (2001, p. 22) - que encerram as principais influências de Buber na concepção de sua filosofia do diálogo.

¹⁰ Von Zuben afirma que Buber tem no seu pensamento o comprometimento com a reflexão e a ação (2001).

A obra *Eu e Tu* (2001), publicada originalmente em 1923, é considerada a mais completa de Martin Buber, por se dedicar à questão do inter-humano, a saber, a conversação, a presença, a relação e o encontro genuíno do homem com o mundo. A obra *Eu e Tu*, como afirma Von Zuben (2001, p. 27), não é simplesmente uma “descrição fenomenológica das atitudes do homem no mundo ou simplesmente uma fenomenologia da palavra, mas é também e sobretudo uma ontologia da relação”.

Ao lermos Martin Buber, compreendemos que a ontologia da relação se situa na palavra proferida como um diálogo genuíno, que ocorre na verdadeira experiência do homem com o mundo. Para o autor, a palavra possui intenção quando ela é revelada por meio das palavras-princípio, as quais Buber nomeia de *Eu-Tu* e *Eu-Isso* - ambas, ao serem proferidas, fundamentam o caminho da existência do homem no mundo: “se se diz Tu profere-se também o Eu da palavra-princípio *Eu-Tu*. Se se diz Isso profere-se também o Eu da palavra-princípio *Eu-Isso*” (BUBER, 2001 p. 51).

Em Buber, a dupla possibilidade da existência do homem no mundo pressupõe a escolha de um caminho e de um sentido de existência, cuja escolha alinha o homem à alteridade com o outro¹¹. As palavras-princípio *Eu-Tu* e *Eu-Isso* são categorias criadas por Buber, as quais definem o tipo de relação do homem com o mundo, com a natureza e com os seres espirituais. *Eu-Tu* é, portanto, a “relação ontológica” e *Eu-Isso* é a “experiência objetivante” (VON ZUBEN, 2001, p. 32).

A mensagem buberiana evoca no pensamento contemporâneo uma notável nostalgia do humano. [...] sua voz ecoa exatamente numa época que paulatinamente e inexoravelmente se deixa tomar por um esquecimento sistemático daquilo que é mais característico no homem: a sua humanidade (VON ZUBEN, 2001, p. 8).

A relação *Eu-Tu* - relação ontológica - é para Buber o encontro genuíno entre o homem e o mundo. Nesse tipo de relação existem presentificações que acontecem de ambos os lados da relação sem reservas, todos os envolvidos no encontro tornam-se vulneráveis um-para-com-o-outro, em uma relação dialógica e recíproca, marcada por ações e escolhas que ocorrem de

¹¹ No campo da fotografia, Vilém Flusser discute a relação de poder que é estabelecida entre o fotógrafo e as imagens técnicas, essas que, por sua vez, são produzidas por aparelhos e, portanto, produtos da técnica. A função destas imagens é, segundo Flusser (2011) a de emancipar a sociedade da necessidade de pensar conceitualmente. Por sua vez, Walter Benjamin (1969), investiga, nos ensaios *Experiência e Pobreza* (1933) e *O Narrador* (1936), a experiência narrada por histórias como conhecimento tradicional herdado e transmitido entre gerações. O autor se refere aos bons contadores de história como pessoas atribuídas da virtude do conhecimento e do saber, capazes de afetar o outro pela potência das narrativas contadas. Quando Flusser formulou a crítica da imagem técnica e Benjamin tratou da recepção da obra de arte, ambos refletem, no contexto do pós-guerra, o modo como as imagens tornaram-se parte do dia a dia com o objetivo de informar superficialmente sobre os acontecimentos. Os autores chamam a atenção sobre a integração da imagem técnica, cada vez mais agressivamente, nas relações sociais contemporâneas propiciando, a grosso modo, a representação banal da realidade. O homem, nesse sentido, renunciou à posição de protagonista em suas narrativas e se rendeu à excessiva busca pela informação.

maneira espontânea e se concretiza por meio do pacto relacional estabelecido entre eles durante a experiência do encontro. Esta relação que é inata aos homens, também é um ato essencial de existência, cuja ação se efetiva nas circunstâncias do verdadeiro encontro e numa atitude compartilhada de um-para-com-o-outro.

Buber (2001, p. 57) afirma que “a palavra-princípio *Eu-Tu* só pode ser proferida pelo ser na sua totalidade”. Entende-se, assim, que a totalidade não é a “simples soma dos elementos da estrutura relacional”, de acordo Von Zuben (2001, p. 33), e sim a total entrega do sujeito à relação. Diante disso, compreendemos que na relação dialógica não há espaço para a entrega parcial ou unilateral dos envolvidos, requer, assim, uma organização sistemática que privilegia a unidade e a ação de todos os que estão envolvidos na experiência do encontro.

Já na relação *Eu-Isso* - experiência objetivante - o homem experiencia o mundo de maneira objetificada, o encontro se concretiza por meio de experiências finitas e superficiais, nas quais os envolvidos não atuam com alteridade. O homem, por sua vez, adquire informações sobre o mundo em face da exploração da superfície das coisas. Nesse sentido, as duas palavras-princípio, ora apresentadas, coexistem, ou seja, a relação *Eu-Tu* poderá vir a se tornar *Eu-Isso*, assim como a experiência *Eu-Isso* é basilar em uma relação dialógica no mundo do Tu. Conforme destacado por Buber (2001), a relação *Eu-Isso* é inerente à experiência humana e ela afeta o sujeito em sua vida cotidiana.

A vida do ser humano não se restringe apenas ao âmbito dos verbos transitivos. Ela não se limita somente às atividades que têm algo por objeto. Eu percebo alguma coisa. Eu experimento alguma coisa, ou represento alguma coisa, eu quero alguma coisa, ou sinto alguma coisa, eu penso em alguma coisa. A vida do ser humano não consiste unicamente nisto ou em algo semelhante. Tudo isso e o que se assemelha a isso fundam o domínio do Isso. (BUBER, 2001, p. 52).

O autor afirma que o mundo da relação se realiza em três esferas: a vida com a natureza, a vida com os homens e a vida com os seres espirituais (BUBER, 2001, p. 53). Posto isso, ressalta-se que a experiência dupla do sujeito com o mundo, seja na esfera do Tu ou na esfera do Isso, não se restringe a relações apenas com o homem e as coisas respectivamente, “o Tu pode ser qualquer ser que esteja presente no face-a-face: homem, Deus, uma obra de arte [...]. Assim como o Isso pode ser qualquer ser que é considerado um objeto de uso de conhecimento, de experiência de um Eu” (VON ZUBEN, 2001, p. 36). Na esfera da vida com a natureza, a relação se dá aquém da linguagem e nos dirigimos a ela por meio do limite da palavra. Na vida com os homens, o Tu que direcionamos ao outro é também o que é a nós direcionado, a relação nessa esfera é dialógica pela interação recíproca pelas palavras proferidas pelo ser em sua totalidade. Já o Tu eterno engloba o Tu das demais esferas “em cada uma das esferas, graças a

tudo aquilo que nos torna presente, nós vislumbramos a orla do Tu eterno” (BUBER, 2001, p. 53).

A relação com o Tu é imediata. Entre o Eu e o Tu não se interpõe nenhum jogo de conceitos, nenhum esquema, nenhuma fantasia; e a própria memória se transforma no momento em que passa dos detalhes à totalidade. Entre Eu e Tu não há fim algum, nenhuma avidez ou antecipação; e a própria aspiração se transforma no momento em que passa do sonho à realidade. Todo meio é obstáculo. Somente na medida em que todos os meios são abolidos, acontece o encontro” (BUBER, 2001, p. 57).

Na obra *Do Diálogo e do Dialógico*, Buber (2007) dá continuidade à discussão sobre o princípio dialógico, levantada no livro *Eu e Tu* (2001). Para o autor, o diálogo interpõe o comportamento e a atitude de um-para-com-o-outro, tendo a reciprocidade como o principal elemento da ação interior (BUBER, 2007). À vista disso, apresentam-se três tipos de diálogo, os quais Buber nomeia de autêntico, técnico e monológico. O diálogo autêntico requer a profundidade na relação e, para isso, é indiferente que esse diálogo seja dito ou anunciado por meio do silêncio - comunicação por meio do corpo, do olhar etc. -, pois os participantes da relação têm em mente o outro na sua presença, em sua totalidade, buscando, assim, alcançar entre eles a reciprocidade da ação interior (BUBER, 2007). O diálogo técnico é coerente com uma visão objetiva sobre o mundo, e está dirigido a uma visão de certezas acerca da realidade. Já o diálogo monológico, que é para o autor disfarçado de diálogo, é uma introspecção em que os envolvidos no encontro falam apenas consigo mesmo - o movimento monológico é o dobrar-se-em-si-mesmo (BUBER, 2007, p. 57). A vida monológica não é para Buber (2007, p. 54) a solidão do sujeito, mas “o homem, cujas ações não são capazes de atualizar, de uma forma essencial, a sociedade na qual o seu destino o faz mover-se”. Diante disso, o diálogo autêntico, que diz Buber, é o modo relacional que nos interessa, pois percebemos a sua aplicação no *corpus* que ora dedicamos a analisar, visto que Andujar estabelece uma relação de total entrega à cultura Yanomami.

Outro aspecto conceitual abordado por Buber (2001) é sobre a arte. Para o autor ela é resultado de um ato essencial do homem que modela o objeto e o transforma em potência discursiva e política.

Eis a eterna origem da arte: uma forma defronta-se com o homem e anseia tornar-se uma obra por meio dele. Ela não é um produto de seu espírito, mas uma aparição que se lhe apresenta exigindo dele um poder eficaz. Trata-se de um ato essencial do homem: se ele a realiza, proferindo de todo o seu ser a palavra-princípio Eu-Tu à forma que lhe aparece, aí então brota a força eficaz e a obra surge (BUBER, 2001, p. 56).

A transformação da forma em obra de arte se realiza, segundo Buber (2001, p. 56), por meio de uma “aparição” concebida em um face-a-face, ou seja, um verdadeiro encontro do artista com a sua obra. A arte é por natureza dialógica, para o autor “toda música é dirigida a

um ouvido que não é o do próprio músico, toda escultura, a um olho que não é o do escultor; também a arquitetura é dirigida aos passos que medem a obra (BUBER, 2007, p. 60). Em vista disso, a manipulação dos elementos que compõem a obra de arte - Buber nomeia de forma - resultará do ato em que o homem profere de todo o seu ser a palavra-princípio *Eu-Tu*. É desta maneira que a obra de arte alcança as suas formas narrativas, ou seja, a verdadeira obra de arte advém do comprometimento de seu autor com a totalidade do encontro face-a-face com a obra.

1.4 O Encontro Dialógico de Claudia Andujar com os Yanomami

A justificativa para a realização dessa pesquisa perpassa o nosso interesse em desvendar o modo como a fotógrafa Claudia Andujar construiu a sua relação com os índios Yanomami, o que é, a princípio, perceptível em suas narrativas fotográficas em preto e branco. A singularidade que é aparente no encontro da artista com os índios - seja na grande casa comunitária, na floresta ou por meio dos ritos - revela o respeito e o comprometimento com a luta dos povos indígenas. Pressupõe que a relação entre eles se configura dialógica pelo consentimento da fotógrafa na aldeia e, ao mesmo tempo, dos índios na vida da fotógrafa, estabelecendo, desta forma, uma troca mútua marcada pelas afetividades.

Não sou antropóloga, meu trabalho nunca pretendeu ter um viés antropológico. É fruto de uma curiosidade intrínseca, de desejo de compreensão do outro e de mim mesma. Foi o que propiciou o meu envolvimento, minha dedicação à causa indígena. É um trabalho cheio de emoção [...]. Considero os Yanomami meus parentes (BONI, 2010, p. 267).

A relação dialógica de Claudia Andujar com os Yanomami é aparente em seu trabalho e não escapa a nenhuma das fotografias que fez sobre o tema Yanomami, o qual propusemos analisar nessa pesquisa. Suas fotografias, que apontam para diversas formas de olhar para os povos indígenas, também revelam acordos estabelecidos entre a fotógrafa e os índios durante o ato fotográfico. Concernente a isso, encontramos nas reflexões de Martin Buber, que trata da natureza ética do diálogo, conexões com as práticas fotográficas de Claudia Andujar, a qual tem, como cerne de seu trabalho, o respeito às questões indígenas.

Conforme dito, o diálogo genuíno - quando ocorre relações *Eu-Tu* - pressupõe a receptividade entre os que dialogam, configurando, assim, abertura para a vulnerabilidade. O verdadeiro diálogo existe quando as couraças se rompem e há uma receptividade genuína entre os dois lados. De acordo com Buber (2007), para que haja diálogo, é preciso que todos sejam sujeitos no processo:

A única coisa importante é que, para cada um dos dois homens, o outro aconteça como este outro determinado; que cada um dos dois se torne consciente do outro de tal forma

que precisamente por isso assumo para com ele um comportamento, que não o considere e não o trate como seu objeto, mas como seu parceiro num acontecimento da vida (...). É este o fator decisivo: o não-ser-objeto (BUBER, 2007, p. 137-138).

Observa-se que Andujar exprime por meio de suas fotografias um cuidado e respeito com a imagem dos Yanomami. O tratamento que dá à representação desse grupo indígena transparece em seu trabalho como uma atualização estética constante que é pessoal e se relaciona diretamente com as suas vivências e busca por significados afetivos. Ao mesmo tempo, o seu trabalho faz transparecer a vulnerabilidade dos índios no território. Fica nítido essa relação mútua em que os índios também atuam como agentes ao permitirem que a fotógrafa integre a aldeia.

Obviamente, trata-se de uma cultura radicalmente diferente da minha. Mas meu envolvimento era basicamente afetivo. Desenvolvi fortes amizades lá - por exemplo, com o xamã Warasi, já falecido. No final dos anos 70 criei elos bastante fortes com as pessoas com as quais trabalhei nos desenhos e textos do livro *Mitopoemas yanomami*. Portanto, minha permanência ligava-se a motivos além da fotografia (MASSI; BRANDÃO; MACHADO, 2005, p. 119).

Conforme as declarações de Moura (2017), alguns elementos plásticos da fotografia marcam significativamente o encontro de Andujar com os índios. A retratística¹², por exemplo, é o modo escolhido pela artista para individualizar os Yanomami e acentuar a beleza particular de suas formas e linhas; a luz é um elemento fundamental que se torna indispensável na construção das atmosferas de suas fotografias. Por meio da luz projetada na grande casa comunitária dos Yanomami, Andujar encontra meios de anunciar a representação dos signos da cultura indígena e transmitir os valores herdados da experiência desse encontro.

O ato criativo envolve decisões do fotógrafo na produção de suas fotografias. A reflexão de Sontag (1981) sobre a fotografia, quando afirma que o ato de tirar fotografias é, em si, um acontecimento em que se exercem os direitos de interferir, invadir ou ignorar o que está acontecendo ao redor, atenua a característica inventiva da fotografia e a autonomia do fotógrafo na representação. Fotografar não seria, portanto, o resultado de um mero encontro entre o fotógrafo e os eventos do mundo fotografia, já que a fotografia propõe um novo código visual, que miniaturiza e representa a realidade de uma maneira particular. No caso de Andujar e dos Yanomami, o encontro é permeado pela reciprocidade e pelo diálogo em que ambos são sujeitos, e em que ela se coloca como uma interlocutora que constrói novas narrativas, por meio da linguagem fotográfica (BUBER, 2001).

¹² Retratística é um padrão estético visual que evidencia, no fotografado, traços de sua individualidade e cultura, desconsiderando os estereótipos que achatam as particularidades de cada indivíduo (MOURA, 2017).

Na fotografia de Andujar, a representação do encontro, para que se torne genuíno, exige a provocação da linguagem de maneira que sejam diluídas as fronteiras da ficção e da realidade, elas, sobrepostas, estabelecem formas de representação mais preocupadas em proporcionar efeitos sobre o real e desvencilhar de qualquer necessidade de meramente informar sobre a vida do outro a que fotografa. Aqui, expressões relacionadas ao místico e ao imaginário ganham um patamar significativo, tornando-se perspectivas apropriadas para construir, pela linguagem fotográfica, as narrativas sobre o outro. Essa alteridade é respeitada pela fotógrafa, já os Yanomami, por sua vez, abrem-se ao contato com ela, deixam-se fotografar sem ressalvas, em uma relação dialógica por excelência.

Claudia Andujar proporciona, por meio de suas fotografias, uma conexão entre luz material e luz simbólica (DUARTE, 2003). Suas séries expressam a busca interior e a sua vontade de conhecer a fundo os Yanomami, além de denotarem o seu engajamento e compromisso com as questões políticas relacionadas à luta Yanomami. Martin Buber (2007) afirma que os eventos do mundo podem se transformar em experiências dialógicas, desde que a relação ética e a abertura à alteridade estejam presentes, ou seja, “aquilo que me acontece é palavra que me é dirigida. Enquanto coisas que me acontecem, os eventos do mundo são palavras que me são dirigidas” (BUBER, 2007, p. 44).

Dado o exposto, a experiência fotográfica de Andujar é um exemplo no campo das produções fotográfica que proporciona, por meio de seu trabalho, ruptura nas visões preconceituosas sobre o outro, superando-se a representação de uma alteridade em que o outro/diferente é destacado por meio de uma visão exótica, para uma alteridade de compreensão mútua. Segundo Guran (1996), quando comparadas às fotografias feitas por Andujar sobre os Yanomami, nem as mais conhecidas fotografias sobre os índios resistem, pois, a maioria dos registros que abarcam a temática indígena revelam modos colonialistas do ver, que dizem mais sobre o fotógrafo do que sobre os índios fotografados.

[...] Claudia [...] maneja com maestria a técnica e a linguagem fotográfica, pondo-os a serviço de um olhar que só ela conseguiu ter, expressão de uma simbiose perfeita e acabada com o povo e a cultura Yanomami, e consigo própria. [...]. O que faz suas fotos únicas é seu olhar único, expressão de uma vivência única, de uma dedicação única, vida e trabalho juntos num exercício de amor total (GURAN, 1996 *apud* MAUAD, 2012, p. 137).

No próximo capítulo, *A Imagem do Indígena na Fotografia Brasileira: do exótico ao dialógico*, apresentamos uma breve contextualização histórica sobre o modo como os povos indígenas brasileiros foram registrados pela fotografia entre a segunda metade do século XIX e meados do século XX. Investigamos o fazer fotográfico buscando entender, de um lado, o quanto estas fotografias evidenciam a força indígena e, por outro, como outras experiências

fotográficas nesse mesmo período, revelam uma visão idealizada e romantizada sobre os povos indígenas do Brasil.

2 A IMAGEM DO INDÍGENA NA FOTOGRAFIA BRASILEIRA: DO EXÓTICO AO DIALÓGICO

Nesse capítulo, apresenta-se uma breve contextualização histórica sobre a recorrente exploração da imagem dos índios brasileiros por intermédio da fotografia. Essas populações indígenas foram fotografadas entre a segunda metade do século XIX e meados do século XX. Usamos como critério de escolha das fotografias a seguir a constante aparição delas nos documentos oficiais, na iconografia fotográfica e em outras mídias impressas nacionais. A abordagem também se baseia na metodologia de análise desenvolvida por Tacca (2011, p. 84, grifos do autor), que afirma:

Ao nos debruçarmos sobre um itinerário longo e permeado por inúmeras fotografias sobre indígenas brasileiros desde o século XIX aos dias de hoje, podemos cair na armadilha de uma generalização inconsistente. Sabendo de antemão das dificuldades de tal abordagem e reconhecendo lugares da circulação da imagem pelos quais o imaginário tem articulação e vibração intermitentes, ou seja, lugares nos quais as imagens são referenciadas e elevadas à condição simbólica, as escolhas se darão no campo de conjuntos importantes para a formação e alimentação imagética sobre a construção inicial de um olhar sobre o índio brasileiro como ‘selvagem’, considerando uma imagem de vivência tradicional, ou na sua condição de passagem para uma imagem civilizada, depois de ‘pacificado’.

Observamos a seguir de que maneira e com qual finalidade essas fotografias foram produzidas e o quanto elas revelam formas generalistas de representar os povos indígenas do Brasil. Construimos, diante disso, parâmetros de comparação, os quais nos ajudaram a pensar as categorias do exótico e do dialógico na produção fotográfica brasileira de temática indígena, destacando, assim, o lugar que as imagens fotográficas de Cláudia Andujar ocupam nessas categorias.

2.1 Século XIX: a Fotografia e o Indígena no Império

No século XIX, no contexto das mudanças políticas no Brasil, o Novo Estado Imperial implantou uma política de homogeneização das populações étnicas - assimilação dos índios - com intenções de estabelecer uma imagem uniforme da nação brasileira, cujas características reproduzem os processos civilizatórios europeu e refletem o protagonismo do não indígena (ALMEIDA, 2012). Diferente dos discursos que deram “visibilidade” aos indígenas na Europa, durante o século XVI¹³, observa-se que, no século XIX, eles são incorporados à imagem de

¹³ Para Cunha (1990), os discursos sobre os índios no século XVI, difundidos por meio da literatura e da iconografia de viagem, firmam seus cânones ao longo do século. Em razão disso, os colonos viajantes estabelecem na sociedade europeia suas primeiras visões acerca do Novo Mundo. Os relatos de Pero Vaz de Caminha (1500),

“herói nacional” como parte de um projeto maior que intencionou o apagamento das pluralidades étnicas e culturais no Brasil. Como afirma Almeida (2012, p. 22), “a proposta assimilacionista, já lançada, desde meados do século XVIII, pelo Marquês de Pombal, seria retomada com muito mais ênfase pelos políticos do Oitocentos”.

Na pintura do Oitocentos, os indígenas e os mestiços brasileiros são representados como selvagens e civilizados respectivamente, especialmente na obra de Jean-Baptiste Debret que dedica o primeiro volume do livro *Voyage Pittoresque et historique au Brésil* (1835) à questão indígena. Segundo Almeida (2009, p. 91), a obra indigenista de Debret, distante da concepção própria de selvageria e de civilização sustentada por seu ideal de nação civilizada, traz nas suas produções artísticas, informações que revelam “a mestiçagem e relações interétnicas no interior das aldeias”.

Figura 1 - Caboclos ou indígenas civilizados, Jean-Baptiste Debret, 1768-1848



Fonte: Almeida (2009, p. 89).

A Figura 1 apresenta o discurso de integração e de socialização do indígena como “bom selvagem”, também representado por um pequeno contingente de produções fotográficas da segunda metade do século XIX (TACCA, 2011, p. 84). Isso decorre da fase inaugural da fotografia no Brasil que acontece entre as décadas de 1840 a 1860. Durante muito tempo, os fotógrafos estrangeiros tiveram dificuldades na realização de expedições às aldeias situadas no interior da Amazônia, no Nordeste e nas demais regiões do país, dada as limitações técnicas dos equipamentos fotográficos (VASQUEZ, 2002).

Américo Vespuccio (1501), André Thévet (1556), Hans Staden (1557), Jean de Léry (1558), Gandavo (1570) e outros introduzem modelos canônicos que definirão, naquele contexto, uma imagem uniforme dos ameríndios.

As primeiras experiências com daguerreótipos, em terras brasileiras, foram inauguradas pelo francês Louis Compté. Os seus registros do Chafariz do Largo do Paço, no Rio de Janeiro, na década de 1840, introduzem no Brasil uma prática fotográfica aliada à tecnologia inovadora que foi, naquele momento, bem recepcionada pela Corte Imperial. A implantação da fotografia no Brasil foi praticamente simultânea ao anúncio da invenção na França que, aliás, ocorreu em Paris no dia 19 de agosto de 1839¹⁴ - poucos meses depois a tecnologia chegou no Brasil. Como afirma Schwarcz (1998, n.p.), o *Jornal do Commercio* de 17 de janeiro de 1840, divulgou com entusiasmo a chegada da fotografia no Brasil:

Finalmente passou o daguerreótipo para cá os mares e a fotografia que até agora só era conhecida no Rio de Janeiro por teoria [...] Hoje de manhã teve lugar na hospedaria Pharoux um ensaio fotográfico tanto mais interessante, quanto é a primeira vez que a nova maravilha se apresenta aos olhos dos brasileiros [...] preciso ver a coisa com seus próprios olhos para se fazer ideia da rapidez e do resultado da operação. Em menos de nove minutos o chafariz do Largo do Paço, a praça do Peixe, o mosteiro de São Bento [...] se acharam reproduzidos com tal fidelidade, precisão e minuciosidade, que bem se via que a coisa tinha sido feita pela própria natureza, e quase sem a intervenção do artista.

Inúmeras foram as contribuições para fotografia no século XIX, destacando-se, por exemplo, o entusiasmo do Imperador Dom Pedro II na organização de grandes coleções fotográficas que foram posteriormente doadas à Biblioteca Nacional (VASQUEZ, 2002, p. 09), ao passo que “se tornou, ele próprio, um fotógrafo precoce: o primeiro fotógrafo brasileiro, o primeiro soberano-fotógrafo do mundo” (SCHWARCZ, 1998, n.p.). Destacam-se, ainda, como afirma Kossoy (2019), as pesquisas fotoquímicas realizadas em São Paulo, na década de 1833, pelo francês Antoine Hercule Romuald Florence (1804-1879):

Não podemos deixar de ressaltar, desde logo, um fato relevante que antecede de alguns anos a chegada da daguerreotipia ao Brasil. Mal sabiam os brasileiros, e muito menos os europeus, que experiências fotoquímicas pioneiras realizadas nas Américas tinham ocorrido no interior da Província de São Paulo, na então Vila de São Carlos (mais tarde, Campinas), a partir de 1833. Foi autor dessa proeza o francês de Nice, Antoine Hercule Romuald Florence (1804-1879) (KOSSOY, 2019, n.p.).

A instantaneidade do registro fotográfico, a natureza fidedigna e a sua potência informativa atraíram a sociedade para seu consumo, embora, nota-se que grande parte dela se constituía iletrada. Entretanto, grupos de comerciantes itinerantes viajaram ao interior do Brasil em busca de consumidores nobres para a tecnologia:

[...] em busca do lucro fácil, não só a corte foi alvo dos novos especialistas. No Brasil, entre 1840 e 1855, diversas capitais foram visitadas por daguerreotipistas itinerantes, que também fizeram incursões pelo interior, à procura de clientes na aristocracia rural. O resultado é revelador da feição peculiar da nobreza brasileira, muitas vezes escondida em seus casarões de fazenda (SCHWARCZ, 1998, n.p.).

¹⁴ O anúncio foi feito por François Arago (1786 –1853), secretário da Academia de Ciências da França (BRAZILIANA FOTOGRAFICA, 2020).

O enriquecimento de muitos comerciantes se deu por intermédio do grande sucesso das *cartes de visite*¹⁵. Esses retratos consistiam em fotos pousadas nos estúdios, observando-se que muitos negros e indígenas escravizados foram levados aos estúdios para serem fotografados com muitos enfeites e dispostos em cenários exóticos.

Fotografia 4 - Indígena botocudo, E. Thiesson, 1843



Fonte: Tacca (2011, p. 193).

Fotografia 5 - Indígena botocudo, E. Thiesson, 1843



Fonte: Tacca (2011, p. 193).

¹⁵ A produção dos *cartes de visite*, antecedeu os álbuns fotográficos, e eram utilizados, em 1859, para trocas entre familiares. Para Wanderley (2016), os *cartes de visite* apresentavam uma fotografia de cerca de 9,5 x 6 cm montada sobre um cartão rígido de cerca de 10 x 6,5 cm. A copiagem era feita geralmente com a técnica de impressão em albumina. Tal invento permitiu a produção em massa de fotografias.

Os primeiros daguerreótipos sobre os indígenas brasileiros foram feitos na França em 1844, pelo fotógrafo E. Thiesson¹⁶. Os dois indígenas (uma mulher e um jovem) mostrados nas Fotografias 4 e 5, categorizados como Botocudos¹⁷, foram levados à França em 1843¹⁸ para serem analisados segundo a critérios dos estudos da Antropologia Física¹⁹ (TACCA, 2011). E. Thiesson, complacente com esta prática, que foi comum na Antropologia Física, apresenta com seus daguerreótipos a dicotomia do dominante e do dominado.

Os sentimentos e dores que não cabiam nos parâmetros do discurso científico ressaltam destas imagens mudas, sem palavras escritas. As fotos indicam algumas pistas, digamos, materiais. O corte de cabelo, colar, botoque e furo no lábio apontam identidade étnica, e que eles nasceram nas selvas. [...] O local equivalia a um estúdio, onde as pessoas fotografadas são enquadradas em determinada composição visual. E nada de cenários exóticos, palmeiras ou vegetação tropical - a intenção era o olhar científico, rigoroso, implacável (MOREL, 2002, *on-line*).

Os índios Botocudos, fotografados com o busto nu e com as pernas cobertas por uma manta, estão posicionados de modo que fique evidente suas características fenotípicas, mas têm nos seus corpos a nítida expressão de desconfiança, desconforto e raiva:

De acordo com Tacca (2011), somente na década de 1860 novas imagens são produzidas no Brasil a respeito da temática indígena. A expedição feita na Província do Mato Grosso pelo fotógrafo italiano Bartolomé Bossi (1812-1890) resultou no livro *Viaje Pintoresco* (1863), cujas xilografuras feitas pelo artista Lacoste Ainé, com base nas imagens de Bossi²⁰, expressam o encontro do autor com diferentes grupos indígenas. Entretanto, a câmera fotográfica causou aos indígenas estranhamento tanto pelo ineditismo do aparato tecnológico, quanto pela crença em terem as suas almas “roubadas” ao serem fotografados, embora, tenha sido a capacidade de persuasão de Bossi que os deixava calmos e dispostos para serem fotografados:

Quando coloquei minha máquina fotográfica para retratá-los, alarmaram-se, e tal foi sua preocupação que quiseram fugir, mas tranquilizei-os mostrando-lhes os retratos de outros índios e fazendo-lhes compreender que ia tirar os seus. Já seguros de que aquele não era um instrumento de extermínio, e de que meu ânimo não era hostil para com eles, mudou seu semblante; começaram a prestar atenção nos retratos dos demais índios e a rir-se estrepitosamente, em especial quando entre eles reconheceram um (BOSSI, 2008 *apud* Wen, 2020).

¹⁶ O fotógrafo norte-americano Charles De Forest (1823-1894) possivelmente registrou grupos indígenas no Amazonas por volta de 1843, mas os seus daguerreótipos nunca foram encontrados (BRASILIANA FOTOGRÁFICA, 2016, n.p.).

¹⁷ O termo Botocudos foi usado pelos colonizadores para caracterizar os indígenas que usavam botoques labiais e auriculares.

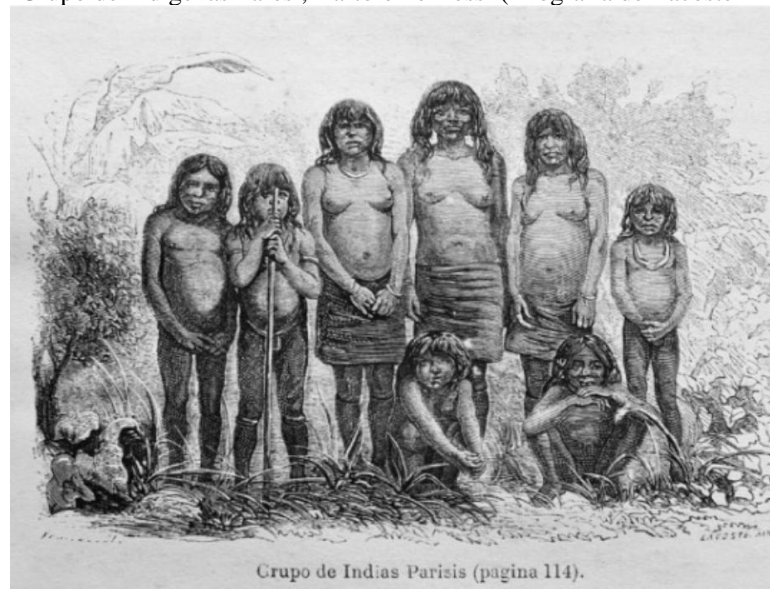
¹⁸ A presença desses “selvagens” causou ebulição no meio intelectual parisiense. Foram temas de relatórios e acalorados debates na sessão de verão da Academia de Paris, em 1843 (MOREL; 2002).

¹⁹ Blumenbach, um dos fundadores da antropologia física, por exemplo, analisa um crânio de Botocudo e o classifica a meio caminho entre o orangotango e o homem (CUNHA, 1992, p. 134).

²⁰ Diante das dificuldades encontradas para incorporar as fotografias no livro, a opção escolhida por Bossi foi a inserção de xilografuras.

O retrato apresentado em xilogravura (conforme Figura 2) é de indígenas Paresí, elas estão todas posicionadas de pé, possuem colares e estão com o busto nu. As indígenas são apresentadas com semblante de curiosidade, certamente pela presença da câmera e da postura do fotógrafo que parece conduzir ao seu gosto a produção do retrato. Salientamos que não sabemos até que ponto o artista Lacoste Ainé alterou a simetria da imagem original ao reproduzi-la em xilogravura.

Figura 2 - Grupo de Indígenas Paresí, Bartolomé Bossi (xilografia de Lacoste Ainé), c.1860



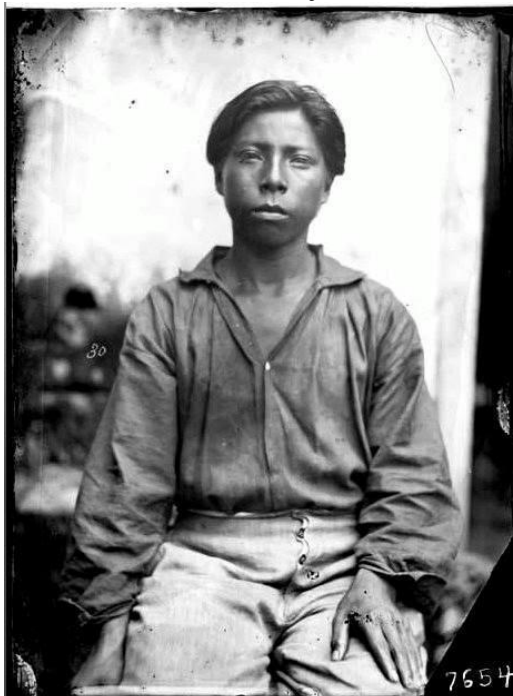
Fonte: Wen (2020, *on-line*).

Na segunda metade da década de 60 do século XIX, outros fotógrafos estrangeiros estiveram no Brasil para realizar trabalhos voltados à temática indígena, como é o caso de Walter Hunnewell que, ao lado do naturalista suíço Jean Louis Agassiz, responsável pela expedição Thayer, explorou regiões de Minas Gerais, Pará, Bahia, Tocantins e Amazônia (WEN, 2013). As fotografias de Hunnewell de 1865 a 1866, realizadas na Amazônia, são retratos frontais de mulheres, jovens e crianças vestidas conforme a cultura da sociedade “civilizada” (Fotografia 6). Segundo Wanderley (2016), elas são o retrato de uma prática civilizatória condizente com o discurso político de integração.

As limitações tecnológicas interferiram no acesso dos fotógrafos às aldeias. Esse cenário é um dos motivos da centralização da fotografia nas regiões próximas à Corte e, possivelmente, é o responsável pelas poucas expedições fotográficas ao interior do território brasileiro. Nesse sentido, foi o fotógrafo Christoph Albert Frisch (1840-1918) quem produziu, no final da década de 1860, os primeiros registros fotográficos *in loco*, revelando o *habitat* natural de diversos grupos indígenas da Amazônia (como é mostrado na Fotografia 7). O rigor científico, a inventividade e o refinamento técnico no trabalho de Frisch aproximam-se da experiência

documental e etnográfica que se torna muito comum no século XX. Frisch esteve em contato com vários grupos indígenas, dentre eles os Ticuna, Miranha, Amaúa, Tapuia, Marauá e outros. Suas fotografias demonstram um olhar exótico sobre os indígenas da Amazônia²¹.

Fotografia 6 - Retrato frontal de um jovem, Walter Hunnewell, 1865



Fonte: Wen (2020, *on-line*).

Fotografia 7 - Cozinha de Maloca, Albert Frisch, 1865



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural (2020, *on-line*).

²¹ Ao lado de Frisch, esteve o alemão Franz Keller-Leuzinger (1835-1890), registrando, por intermédio de desenhos e fotografias, aspectos da cultura local.

Felipe Augusto Fidanza (1847-1903), considerado um dos pioneiros do cartão-postal fotográfico no Brasil. Atuou como fotógrafo em Belém no Pará produzindo retratos de diferentes grupos sociais no seu estúdio, muitos deles no formato *cartes de visite* para comercialização (BRASILIANA, 2016). As fotografias de Fidanza, feitas na década de 1870, retratam os indígenas portando diferentes tipos de adereços em cenários alegóricos (Fotografia 8). A intenção era os tornar ainda mais exóticos e atraentes para o público consumidor dos *cartes de visite*. As poucas fotografias sobre os indígenas feitas por este fotógrafo não expõem uma relação de aproximação ou respeito mútuo, trata-se de uma reprodução pobre do imaginário da época, considerando o indígena como produto exótico de manipulação estética.

Fotografia 8 - Mulher indígena da região do rio Negro, Felipe Augusto Fidanza, 1873



Fonte: Brasiliana Fotográfica (2020, *on-line*).

No final do século XIX e início do XX, incorpora-se a fotografia à prática etnográfica como artifício de aproximação e de produção de informações acerca dos povos autóctones. As fotografias do italiano Vincenzo Pastore (1865-1918), apesar de seu trabalho ser majoritariamente sobre o cotidiano das ruas de São Paulo, também trazem registros dos Botocudos em 1905. O conjunto de sua obra resulta da experimentação da linguagem, construindo, por exemplo, imagens artísticas do cotidiano de São Paulo, muito embora o

trabalho de Pastore sobre a temática indígena tenha sua parte artística pouco explorada. O que se percebe são retratos de três indígenas Botocudos adornados com colares, flechas e cocares no estúdio, sugerindo um aparente misticismo e encantamento sobre a cultura indígena (Fotografia 9). Essas imagens, apesar da qualidade técnica, demonstram uma relação verticalizada entre o fotógrafo e fotografado, cujo contato remete às práticas civilizatórias do indígena.

Fotografia 9 - Indígenas com cocar e arco e flechas, Vincenzo Pastore, 1905



Fonte: Acervo IMS (2020, *on-line*).

Algo parecido ocorre com Dana B. Merrill (1887-19?), fotógrafo norte-americano que fez registros fotográficos dos indígenas Karipuna em Rondônia. As fotografias consultadas no Acervo (*on-line*) do Museu Paulista da USP (2020) revelam homens, mulheres e crianças Karipuna no contexto da grande construção da ferrovia Madeira-Mamoré entre os anos de 1909 e 1910. Esta construção ferroviária culminou em milhares de mortes ocasionadas pela doença da malária. À vista disso, o trabalho de Merrill apresenta elementos que aproximam o seu olhar a um modo de fazer etnográfico e jornalístico - esse tipo de trabalho com fotografias se torna recorrente nas próximas décadas. As fotografias documentais desse autor são relevantes, de acordo com Wanderley (2018), para compreender o desenvolvimento industrial, as relações de trabalho no país, assim como o processo de ocupação da região Norte.

A encenação e a domesticação nos retratos do indígena produzidos no estúdio é uma marca significativa na fotografia brasileira no século XIX, sobretudo no que se refere ao ideário

do indígena romantizado. O trabalho do fotógrafo Marc Ferrez (1843-1923), dedicado aos registros dos indígenas brasileiros, traz de um lado o refinamento visual que se difere da maioria dos fotógrafos já mencionados, e de outro, reproduz, mediante suas fotografias, uma postura colonialista compartilhada com a visão nacionalista e romantizada do movimento indianista.

Trata-se de uma série de fotografias que foram apresentadas na Exposição Antropológica Brasileira no Museu Nacional, em 1882, em que grupos inteiros de indígenas foram levados ao estúdio para serem fotografados. Há também fotografias individuais de crianças, jovens, homens e mulheres que são dirigidos pelo fotógrafo, de tal modo que induz o leitor a perceber esses indígenas tanto como selvagens quanto como pacificados (BORGES, 2003). Concernente a isso, nota-se que as fotografias de Ferrez tinham uma influência muito forte na Corte, e o seu trabalho foi amplamente elogiado pelo imperador Dom Pedro II.

Marc Ferrez, como afirma Vasquez (2002), “efetuava serviços de documentação de grande envergadura ao ar livre, mais próximo do tema de sua predileção: a paisagem” (p. 21). A qualidade técnica dada às fotografias de Ferrez, atreladas ao seu talento fotográfico, decorre da alta qualidade e agilidade das placas secas industrializadas (VASQUEZ, 2002, p. 22). Outro aspecto que Vasquez destaca sobre Ferrez é a vitalidade e o dinamismo dados aos retratos dos negros no exercício cotidiano do trabalho escravo. Entretanto, como se vê na Fotografia 10, os registros feitos sobre os povos indígenas tinham pretensões distintas, muito mais alinhadas aos interesses da Antropologia Física.

Fotografia 10 - Indígenas Bororo, Marc Ferrez, 1880



Fonte: TACCA (2011, p. 197).

Atraídos pelo potencial econômico do ciclo da borracha em Manaus, diversos estrangeiros estiveram no país se estabelecendo comercialmente na região. É o caso do italiano Ermanno Stradelli (1852-1926) e do alemão George Huebner (1862-1935) (TACCA, 2011). Esses fotógrafos, além de terem realizado diversas expedições no Brasil para fins científicos, relacionaram-se comercialmente com a fotografia adquirindo, por exemplo, estúdios de fotografia. Stradelli esteve no Brasil por volta de 1879, e se estabeleceu em Manaus se envolvendo com estudos da cultura indígena. As fotografias de Stradelli, atualmente preservadas no Arquivo Fotográfico da Sociedade Geográfica, expressam o estado de consentimento dos indígenas, no que concerne à presença do fotógrafo nas aldeias. Essa prática relacional entre indígenas e não-indígenas só será executada com mais afinco no trabalho feito por Walter Garbe, no início dos anos de 1900.

Fotografia 11 - Indígenas Ipurinã, Ermanno Stradelli, 1889



Fonte: Instituto Italiano di Cultura (2020, *on-line*).

A biografia de Stradelli revela sua postura humanista diante das questões indígenas. Sua trajetória no Brasil é marcada pelos estudos voltados à cultura dos indígenas da Amazônia, algo que o aproximou desses povos durante parte significativa de sua vida, destacando-se a sua escrita sobre o mito Jurupari e a produção do Dicionário Nheengatu-Português (1929).

Do ponto de vista do que as suas fotografias revelam, a câmera aparece como um inibidor na relação entre eles: fica evidente, na Fotografia 11, um distanciamento relacional e a falta de intimidade. Desse modo, segundo Raponi (2020), o trabalho de Stradelli é “multifacetado”, ou seja, a profissão de fotógrafo não era o seu único ofício, diríamos que não era seu principal papel. No entanto, distante dos trabalhos mencionados até aqui, as fotografias de Stradelli revelam a tentativa de uma aproximação maior com os indígenas.

Já Huebner (Fotografias 12 e 13), que transitou entre o *habitat* natural e os retratos de estúdio, via na fotografia do indígena uma excelente forma de comercialização estrangeira. As fotografias no estúdio, por exemplo, tinham seus cenários cuidadosamente construídos e os indígenas dirigidos para que a encenação melhor traduzisse o imaginário europeu do nativo exótico.

Fotografia 12 - Mascarados em traje de dança Carajá, George Huebner, 1900-1905



Fonte: Wen (2020, *on-line*).

Fotografia 13 - Indígena do Pará, George Huebner, 1896-1910



Fonte: Wen (2020, *on-line*).

Entretanto, foi o fotógrafo Walter Garbe (18?-19?) quem estabeleceu novos contornos estéticos e narrativos com os Botocudos (Fotografias 14 e 15). Garbe os fotografou no Espírito Santo, no início do século XX, e a fluidez de suas composições resultou em imagens impressionantes, tanto pelo refinamento estético e técnico, quanto pela expressividade natural dos seus fotografados captados em seu trabalho. As fotografias de Garbe sugerem um jogo de encenação no qual se compactuam ambos os lados durante o ato fotográfico. Observa-se que esta é uma experiência fotográfica cuja presença do fotógrafo se mostra menos agressiva, diferente das demais experiências fotográficas no Brasil oitocentista. A esse respeito, destaca Tacca (2011):

O conjunto de imagens de Garbe se destaca pela proximidade de práticas e gestos culturais (fazendo fogo, catando piolhos em cabeças, tocando flautas ou uma simulação de caça, além de retratos muito descontraídos), sem olhares medrosos perante a câmera e sim de curiosidade sobre o evento fotográfico. Apesar de ser um conjunto pequeno, as imagens de Garbe se distinguem pelo grau de interação possível na articulação e produção dessas imagens (p. 198).

Apesar do grau de interação que articula a produção dessas fotografias, é nítida a fronteira territorial que os separam. De um lado o Garbe, fotógrafo, explorador europeu, e do outro os nativos na floresta; a representação de Garbe não deixa escapar um olhar exótico sobre esses povos e a sua destreza em convencê-los nessa encenação.

Fotografia 14 - Indígenas Botocudos, Walter Garbe, 1909



Fonte: Biblioteca Nacional (Brasil, *on-line*).

Fotografia 15 - Indígenas Botocudos, Walter Garbe, 1909



Fonte: Biblioteca Nacional (Brasil, *on-line*).

A construção do indígena no contexto dessas fotografias reproduz, majoritariamente, o mesmo cenário colonialista de 1500, em que o nativo esteve como objeto de exploração estética e discursiva:

A produção isolada dos fotógrafos [...] demonstra[m] inicialmente uma presença exótica dos nativos nos trópicos, muito similar a muitas outras produções, a uma necessidade de alimentar o gabinete de curiosidades do mundo europeu sobre povos distantes e “primitivos” (TACCA, 2011, p. 98).

Há outros fotógrafos viajantes que exploraram, por meio de suas expedições, os *habitats* indígenas. Essas imagens de um lado insistem em uma representação exótica da cultura indígena mediante retratos posados - sejam eles nos estúdios ou *in loco* - e de outro, pela prática etnográfica que tem a sua solidificação no século XX. A título de exemplo, tem-se o trabalho de Paul Ehrenreich²² (1855-1914) e Hermann Meyer²³ (1871-1932).

No Brasil disforme surgiu uma nova política indigenista que, segundo Cunha (1992), fez perceber, ao longo do século XIX, que “a questão indígena deixou de ser essencialmente uma questão de mão-de-obra para se tornar uma questão de terras” (p. 133). É nesse cenário de conflito territorial que as políticas de invisibilidades dos direitos indígenas são intensificadas.

²² Paul Ehrenreich esteve entre os Botocudos do Rio Doce, os Karajá do Araguaia, os Paumarí, os Yamamadí e os Ipuriná do Purus (SCHADEN, 1964, p. 84).

²³ Hermann Meyer esteve no Xingu, Mato Grosso, nos anos de 1896 e 1898.

No campo da fotografia, como reflexo da produção cultural, não há uma realização significativa e assertiva desses trabalhos que colocariam as reivindicações indígenas em evidência no país naquele momento:

Os intelectuais responsáveis pela construção das imagens sobre os índios, bem como os viajantes, cujas descrições contribuía para reforçá-las, comungavam, *grosso modo*, com as ideias de assimilar os índios e transformá-los em eficientes cidadãos do novo Império. Seus discursos e representações eram coerentes com a política indigenista do século XIX (ALMEIDA, 2012, p. 28-29, grifos do autor).

No entanto, observa-se que o conjunto de fotografias produzidos no século XIX é preservado e ressignificado a tornar-se documento histórico a partir do século XX e passa a ser, deste modo, instrumento documental e de memória potente na luta pela revitalização identitária e no desenvolvimento da autoconsciência que está incorporado, por exemplo, aos processos de etnogêneses²⁴. Esses documentos fotográficos podem ser aplicados como um dos vetores possíveis, somados aos outros mecanismos próprios das aldeias na interpretação da consciência étnica e cultural indígena.

2.2 Século XX: Pacificação, Olhar Etnográfico e o Eterno

Até o início do século XX, havia no Brasil indícios de migração europeia que ainda agiam na reorganização das terras antes ocupadas pelos povos indígenas. Essas práticas predatórias de invasão de terras marcaram os processos de formação sociopolítica e econômica no Brasil (FUNAI, 2020). Em atendimento a uma política integracionista do indígena à sociedade civilizada no século XIX, percebe-se o retrato de sua continuidade no século XX. São práticas em que os atos de barbárie sobre os povos indígenas são ressignificados, substituídos por políticas pacificadoras, como é o caso do Serviço de Proteção ao Índio (SPI), protagonizado pelo Marechal Rondon (1865-1958).

Nesse cenário de ressignificação do papel da imagem, a produção fotográfica sobre a temática indígena diversificou-se, aproximou-se do fazer etnográfico (TACCA, 2011). Ressalta-se, ainda, que no início do século XX, a fotografia inicia a corrida industrial no campo tecnológico, logo ela se popularizaria, tornando possível o acesso às câmeras e aos

²⁴ “O termo etnogênese tem sido usado para designar diferentes processos sociais protagonizados pelos grupos étnicos. De modo geral, a antropologia recorreu ao conceito para descrever o desenvolvimento, ao longo da história, das coletividades humanas que nomeamos grupos étnicos, na medida em que se percebem e são percebidas como formações distintas de outros agrupamentos por possuírem um patrimônio linguístico, social ou cultural que consideram ou é considerado exclusivo. Portanto, o conceito foi cunhado para dar conta do processo histórico de configuração de coletividades étnicas como resultado de migrações, invasões, conquistas, fissões ou fusões” (BARTOLOMÉ, 2006, n/p).

procedimentos de revelação - é o caso da Kodak. No campo da ciência, a fotografia é utilizada como ferramenta no levantamento de informações, como é o caso dos trabalhos feitos por Curt Nimuendajú (1883-1945), Tastevin (1890-1962) e Koch-Grünberg (1872-1924), conforme (FAULHABER, 1997).

No começo do século XX anunciam-se mudanças no trato fotográfico com as populações indígenas, principalmente as da ampla produção fotográfica da Comissão Rondon. De outra parte, as práticas evoluem também para rumos muito diferentes (TACCA, 2011, p. 204).

Resumiremos, a seguir, alguns trabalhos fotográficos localizados no século XX que foram amplamente publicados em importantes jornais de circulação nacional e internacional, como as revistas *O Cruzeiro* e *Realidade*, dentre outros periódicos com importante fluxo na época, de tal modo que essas publicações influíram na reprodução de um discurso imagético amplamente incorporado ao imaginário brasileiro acerca dos povos autóctones. De outro lado, esses fotógrafos também propuseram uma tentativa de desconstrução do modo tradicional de representar os indígenas por fotografias. Não obstante, esse recorte não corresponde à totalidade do grande contingente de fotografias produzidas em todo século XX.

Destaca-se que não foram apenas os fotógrafos que exploraram os espaços indígenas para os documentar, mas a temática foi também largamente abordada no cinema documental e etnográfico nacional e internacional. Nesse contexto cinematográfico, a temática indígena é fortemente tratada nesse período, por grupos de realizadores, a exemplo do trabalho de Silvino Santos (1886-1970), Major Luiz Thomaz Reis (1878-1940), Humberto Mauro (1897-1983) e outros.

As 69 fotografias do Álbum *Missão em Mato Grosso*, que pertencem à Coleção Miguel Calmon, documentam os processos educacionais implantados e desenvolvidos com centenas de crianças e adolescentes do povo Bororo, no Mato Grosso em 1908 (Fotografia 16). O objetivo dos missionários Salesianos era o de incorporar à vida dos Bororo um modo de viver civilizado, mediante práticas religiosas e de educação musical. Paradoxalmente, esse processo civilizatório “salvou” essas crianças de serem exterminadas, como era a pauta do “decreto que avalizava o extermínio dos povos indígenas” (LENZI, 2018 *apud* TOLETINO, s.d). Segundo Lenzi (2018, n.p.), “o padre Antônio Malan encontrou uma maneira inédita de mudar a opinião brasileira a respeito dos índios, valendo-se da vocação musical dos Bororos”. As fotografias com autoria anônima, retratam crianças e adolescentes Bororo na apresentação pública, nas quais os indígenas portam instrumentos musicais.

Fotografia 16 - Grupo de meninas Bororo, autor desconhecido, 1908



Fonte: Coleção Miguel Calmon (2020, *on-line*).

Os registros fotográficos, produzidos por fotógrafos da Comissão Rondon, em 1910, destacam-se por documentar a própria inserção dos militares às terras indígenas; intencionados a pacificar e a civilizar os indígenas da região sem fazer uso da tradicional força de “violência”. Como disse o Marechal Rondon, ao retratar o ataque sofrido na pacificação dos índios *Nambikwara*: “Morrer se preciso for. Matar, nunca.” (RIBEIRO, 1996, p. 142).

No início do século XX, a Comissão Rondon adentrou os sertões do oeste para a instalação de linha telegráfica, atravessando territórios indígenas e produzindo, sob a direção de Luiz Thomaz Reis²⁵, dados etnográficos, fotográficos e cinematográficos sobre os povos indígenas. Como afirma Tacca (2011), o Marechal Rondon, líder do grupo de militares, teve importante participação na proteção dos indígenas, destacando-se a criação do Serviço de Proteção ao Índio (p. 108). Apesar disso, Ribeiro (1996, p. 143b) relata uma das diversas consequências causadas aos indígenas Ariken pelo processo de pacificação:

A consequência desse contato indiscriminado e da atitude dócil daqueles índios foi sua pronta contaminação por doenças, desde a gripe até a sífilis, que provocaram violenta mortalidade, reduzindo a tribo que contava seiscentas pessoas a sessenta apenas, em poucos anos. A partir disto, as crianças lhes foram tomadas para serem “educadas” na condição de criados, práticas tão comuns na Amazônia.

As experiências fotográficas realizadas pelos fotógrafos da Comissão Rondon, como é o caso de Luis Thomaz Reis (1910), José Loro (1910), Charlotte Rosenbaum (1938), Carlos Lako (1930), Harald Schultz (1943) e Heinz Foerthmann (1943), conforme Tacca (2011), instituem um valioso acervo fotográfico sobre o período com imagens que documentam

²⁵ O Major Luiz Thomaz Reis foi o fotógrafo e cinegrafista responsável pelas produções na Comissão Rondon (TACCA, 2011).

(Fotografia 17) o trabalho da Comissão Rondon em pacificar diversos grupos indígenas do Brasil.

Fotografia 17 - Indígenas Paresi, Luiz Thomaz Reis, s/d



Fonte: Wen (2021, *on-line*).

Nesse cenário de redescoberta dos povos autóctones brasileiros, destacam-se fotógrafos como Jean Manzon (1946-1990), George Love (1937-1995), Pedro Martinelli (1950), José Medeiros (1921-1990), Maureen Bisilliat (1931), Claudia Andujar (1931) e outros que se dedicam a essa temática, com fotografias publicadas na mídia impressa (a exemplo das revistas *O Cruzeiro* e *Realidade*, além de jornais diários). São trabalhos fotográficos com importante valor documental que, por um lado, persistem em legitimar a imagem tradicional do indígena primitivo e, por outro, buscam romper com estas representações homogêneas, ao estabelecerem novas formas da experiência fotográfica, mais dialógicas e éticas (TACCA, 2011).

3 CLAUDIA ANDUJAR: TRAJETÓRIAS, NARRATIVAS FOTOGRÁFICAS E DIALOGICIDADE COM OS YANOMAMI

Naturalizada brasileira, Claudia Andujar - nome de batismo Claudine Haas - nasceu em Neuchâtel, na Suíça, em 12 de junho de 1931 e viveu parte de sua infância em Nagyvárad, na Hungria - região atualmente nomeada de Oradea, na Romênia. O contexto familiar, os conflitos nacionais entre os húngaros e os romenos e a ocupação dos nazistas obrigaram, definitivamente, a separação da família Haas, marcando o início de uma trajetória da artista caracterizada por encontros e desencontros que a conduziram até os povos indígenas do Brasil.

A relação de Andujar com a escrita começou desde cedo, pelo menos aos sete anos de idade, quando, na escola primária, escreveu seus primeiros poemas em húngaro. Na infância, sua escrita refletiu a necessidade de entender a si mesma no contexto familiar, cuja atmosfera era de constantes desentendimentos. Filha de Germaine Guye, suíça protestante, e Siegfried Haas, judeu húngaro (Fotografia 18), Claudia Andujar conta que a relação entre o casal era bastante conflituosa (LUNA, 2017). Após a separação dos Haas, a justiça determinou que Andujar, aos sete anos de idade, vivesse com o seu pai. Contudo, os desentendimentos entre pai e filha, notadamente em função da separação de Germaine, fez com que a justiça a encaminhasse para um convento católico. Andujar esteve lá até 1944, período em que o espaço foi fechado em decorrência da guerra.

[...] minha mãe quem abandonou a casa e o casamento. Meu pai ficou muito magoado por ter sido deixado, não aceitou de jeito nenhum. Também não tentava ter uma boa relação comigo. Ao contrário, me ignorava, era violento, me batia. Me proibiu de ver minha mãe, mas às vezes eu escapava. Apesar de nunca ter demonstrado grandes afetos por mim, ele tinha mais paciência comigo (LUNA, 2017, *on-line*).

A ocupação nazista, na Hungria, foi um dos acontecimentos de maior impacto na vida da fotógrafa, ela relembra a morte de seu pai e de toda família paterna no campo de concentração em Dachau:

Ficou claro, estavam matando todos os judeus. Quando os nazistas entraram na cidade, tiraram os judeus das suas casas e colocaram todos em um gueto. Depois, foram mandados para Auschwitz em trens de carga. Mais tarde chegou uma carta da Cruz Vermelha avisando que meu pai morreu num campo de concentração, Dachau (LUNA, 2017, *on-line*).

Em complemento, em uma entrevista concedida à Paulo César Boni (2010, p. 251), Andujar relata que antes de retornar à Suíça com sua mãe, viu o seu pai pela última vez e também alguns colegas da escola, em especial um jovem rapaz visto como o seu primeiro “romance”. Todos eles estavam marcados com a estrela de Davi - mais de 8.000 judeus de Nagyvárad foram levados para extermínio em campos de concentração naquele período.

Fotografia 18 - Claudia, Germaine Guye e Siegfried Haas, arquivo pessoal de Claudia Andujar, s/d



Fonte: Luna (2017, *on-line*).

Em 1946, com quinze anos de idade, Andujar se muda para Nova York a convite de um irmão de seu pai, Marczel Haas. Lá viveu por cerca de seis anos, período em que aprendeu inglês e terminou seus estudos na *High School*. Foi nessa ocasião que conheceu o seu primeiro marido, Júlio Andujar, um refugiado de guerra. Casou-se com ele em 1949, mas o casamento durou apenas poucos meses - após se separarem, ela manteve o sobrenome do ex-marido: Andujar. Paralelamente ao casamento, ela cursou humanidades na *Hunter College* (Universidade da Cidade de Nova York):

Em sua nova vida, ela estudava de dia e trabalhava à noite, tendo sido vendedora numa loja da Macy's e secretária no laboratório da Merck até chegar às Nações Unidas, que nessa época precisavam de estudantes políglotas e a contrataram como guia turístico em sua sede (MASSI; BRANDÃO; MACHADO, 2005, p. 103).

Após a sua fase de escrita dos poemas, Andujar se aproxima da pintura, dessa vez livre das interferências das línguas que era a sua maior dificuldade em escrever, por conta das constantes mudanças de países durante sua infância:

Comecei a pintar ainda em Nova York. Desde pequena buscava formas de auto expressão, e inicialmente pratiquei a poesia, mas, por causa das mudanças geográficas tão frequentes a que era obrigada, acontecia de perder o sentido das palavras. Assim, voltei-me para uma expressão independente das línguas. Nova York tinha uma vida cultural intensa, e passei a frequentar museus e a pintar, de forma autodidata. Era algo que, na época, me satisfazia. (MASSI; BRANDÃO; MACHADO, 2005, p. 103).

Segundo Duarte (2003), as pinturas de Nicolas de Stael (1914-1955) tiveram importante influência na formação artística de Claudia Andujar: sua obra expressiva, abstrata, figurativa e vanguardista repercute na linguagem e na estética adotada por ela ao representar os Yanomami,

unindo a objetividade e a ficcionalidade (Figura 3). Em função disso, Andujar se aproxima, com o tratamento estético que dá a suas fotos, às “abstrações lineares” de Stael, de forma que texturas, tons, formas, e o minimalismo da pintura daquele artista, transparece no trabalho fotográfico da artista (DUARTE, 2003).

Figura 3 - Etude de Paysage, Nicolas de Stael, 1952



Fonte: TATE (2020, *on-line*).

A despeito do sucesso do Expressionismo Abstrato em Nova York, protagonizado por Jackson Pollock (1912-1956)²⁶ e outros importantes pintores da época, foi Stael quem chamou à atenção da fotógrafa ao se tornar, em certa medida, influenciada por ele. No Brasil, Andujar se expressou “timidamente” por meio da pintura, realizou algumas exposições de seus quadros, o que ocasionou o encontro com o professor Pietro Maria Bardi, responsável pela criação do Museu de Arte de São Paulo (MASP) e importante influenciador na trajetória artística da autora.

3.1 Claudia Andujar nos Trópicos

Andujar veio para o Brasil em 1955, em busca de uma linguagem própria, atraída pela sociabilidade brasileira, encontrando novas possibilidades de recomeço. Havia no país, no contexto de sua chegada, algumas iniciativas de fotoclubismo, destacando os trabalhos

²⁶ Jackson Pollock foi um dos principais nomes do Expressionismo Abstrato em Nova York, responsável por desenvolver, dentre outras, a técnica de “gotejamento”, que consistia nos respingos de tintas sobre a tela.

realizados pelo Foto Cine Clube Bandeirante, que visavam discutir a fotografia para promovê-la. Essas iniciativas têm início na metade do século XX e, apesar disso, Andujar não fez parte desses grupos, sendo a sua trajetória na fotografia assinalada por caminhos independentes.

As primeiras experiências de Andujar, na fotografia, começam em paralelo às pinturas, às aulas particulares de inglês e ao estágio na ONU. Nesse período em que ela viajou pelo Brasil e por alguns países da América Latina, produziu fotografias por conta própria, buscando formas para se expressar por meio da câmera fotográfica. Foi dessa maneira que Andujar começou na fotografia:

[...] essas viagens, bem como as fotos, refletiam meu interesse pela diversidade. Eu não tinha trabalhado na imprensa até então, e assim, em vez de possuir caráter documental ou fotojornalístico, as imagens registravam sobretudo meu processo pessoal no conhecimento de outros povos: o aspecto humano; e também uma busca de mim mesma (MASSI; BRANDÃO; MACHADO, 2005, p. 106).

Andujar aprendeu a revelar e a ampliar fotografias já no Brasil, em 1957, por intermédio de Armando Tornow, fotógrafo, poliglota, dono de um estúdio em São Paulo (MASSI; BRANDÃO; MACHADO, 2005, p. 110). Apesar do conhecimento técnico e do aprimoramento estético que Andujar deu as suas fotos - o que pressupõe uma dedicação e experiência sobre o assunto -, ela relata que as questões técnicas envolvidas não as interessam tanto, sempre tomou decisões práticas para resolver os eventuais problemas que surgiram ao fotografar os indígenas, a exemplo das dificuldades de iluminação dentro da maloca quando decidia pelo uso de películas mais sensíveis à captação da luz: “prefiro os mais práticos e menores”, relata Andujar sobre sua preferência por equipamentos fotográficos (MASSI; BRANDÃO; MACHADO, 2005, p. 110).

Suas primeiras fotografias de indígenas foram feitas em 1958, com os Karajá na ilha do Bananal, no rio Araguaia, por sugestão do antropólogo e amigo Darcy Ribeiro. A experiência com os Karajá a encorajou definitivamente nos registros que faria a partir dali sobre os povos indígenas. Além dos Karajá, a fotógrafa visitou os Bororo, os Xikrin, os Kayapó para, por fim, na década de 1970, chegar até os Yanomami.

Antes de sua dedicação profissional ao registro documental dos Yanomami, Andujar fez alguns ensaios experimentais e jornalísticos para revistas se utilizando de uma estética comum àquilo que se convencionou chamar de “fotografia objetiva”, como são os exemplos da série *Famílias brasileiras*, da década de 1960 (Fotografia 19), o ensaio *Vida difícil*, de 1968, publicado na revista *Realidade*; até experimentações mais inovadoras como as sobreposições de imagens que fez na série *São Paulo*, iniciadas em meados da década de 1960 com conclusão somente em 2014 (CASTANHEIRA, 2017; NOGUEIRA, 2015).

Fotografia 19 - Família mineira, da série Famílias Brasileiras, Claudia Andujar, 1964



Fonte: Acervo IMS (2021, *on-line*).

As experiências fotográficas dedicadas à temática indígena e que antecedem aos Yanomami, revelam, no primeiro momento, a busca da artista por decifrar as diferenças culturais marcadas no encontro de suas trajetórias com a cultura indígena. O que se pode observar, nesse sentido, é a tentativa da artista em superar os limites impostos pela câmera fotográfica, limites esses que, ao serem superados, traduziriam as suas verdadeiras pretensões afetivas diante dos seus fotografados.

As primeiras fotografias da artista demonstram um exercício de imersão na cultura indígena (Fotografia 20), o que resulta em retratos fotográficos com menor qualidade estética e profundidade na relação, o que só virá de fato a mudar com os trabalhos feitos posteriormente sobre os Yanomami. Essas fotografias - resguardada a sua importância documental e histórica - são práticas com a linguagem que se reservam à construção de um percurso que é pessoal e experimental e que marcam a busca estética da artista em representar a relação de cumplicidade no encontro.

Fotografia 20 - Família Bororo, Boe, Perigara (Mato Grosso), Claudia Andujar, 1960



Fonte: Andujar (1960).

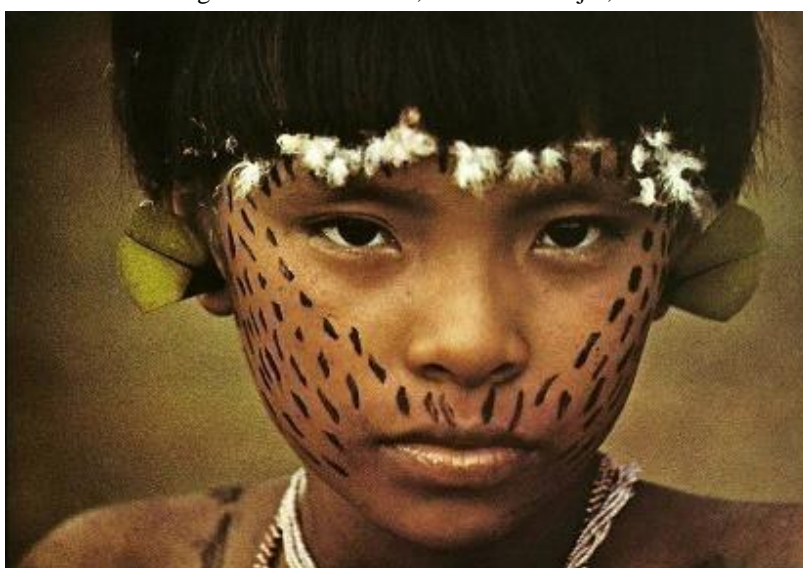
A parceria que Claudia Andujar fez com o fotógrafo norte-americano George Love²⁷, com quem se casou na década 1970, é determinante, no que se refere ao encontro com a grandiosidade e as peculiaridades da Amazônia. Juntos desenvolveram alguns trabalhos fotográficos experimentais, dentre os quais se destaca o livro *Amazônia* (ANDUJAR; LOVE, 1978), em que eles mergulham no vasto território amazônico. Ele, realizando fotografias aéreas (Fotografia 21), e ela, fotografias em terra (Fotografia 22). Os fotógrafos, a convite da revista *Realidade*, realizaram fotografias de composição estética dual, entrecruzando o real documental e a ficcionalização. A seguir, as fotos deste livro, uma de Love e outra de Andujar:

Fotografia 21 – Amazônia, George Love, 1978



Fonte: (ANDUJAR; LOVE, 1978, n.p.).

Fotografia 4 – Amazônia, Cláudia Andujar, 1978



Fonte: (ANDUJAR; LOVE, 1978, n.p.).

²⁷ George Love construiu parte de sua carreira no Brasil, entre 1966 e 1987. Ele trabalhou inicialmente como fotojornalista na revista *Realidade*, desenvolvendo, em seguida, projetos próprios sobre a Amazônia e a cidade de São Paulo, entre outros (CANJANI, 2015, p. 1).

Como afirma Canjani (2015, p. 2), entre os anos de 1966 e 1969 a revista *Realidade* teve importante participação na construção histórica do país. O seu caráter questionador, crítico e experimental trouxe uma infinidade de reportagens que poderíamos caracterizar como “transgressoras” à formalidade dos outros meios jornalísticos da época. Além disso, a *Realidade* se demonstrou autoral, investindo na liberdade editorial, textual e fotográfica.

Segundo Castanheira (2017, p. 161), “em 1971, a revista *Realidade* escalou um grupo de repórteres e fotógrafos para produzir uma edição especial sobre a Amazônia”. Andujar, que estava escalada para fazer matérias em regiões próximas aos Yanomami, à exemplo da pauta sobre a construção da rodovia Transamazônica, soube da morte de um padre que fazia missões em uma aldeia localizada em um afluente do Rio Negro (CASTANHEIRA, 2017, p. 162). Foi a partir daí que Andujar conheceu os Yanomami e ficou fascinada pelas belezas do lugar, abandonando o fotojornalismo em 1972, momento em que passou a se dedicar exclusivamente à luta pela demarcação do território Yanomami.

Foi por meio da relação com a revista *Realidade* que se abriu o caminho para acessar a Amazônia e os Yanomami, o que foi definidor do percurso da fotógrafa. Cláudia Andujar descreve a sua relação com essa revista de maneira gratificada, valorizando o respeito com que tratavam os fotógrafos e o papel de “divisor de águas” em sua vida, pelo encontro com os Yanomami:

Eu entrei na revista *Realidade* em [19]65, e fiquei até [19]71. Eu me dei muito bem trabalhando com eles, porque eu tinha liberdade de desenvolver trabalhos com profundidade. Não sei se houve outra revista no mundo que respeitasse tanto o tempo do fotógrafo. Foi aí que realmente eu comecei a me encontrar por meio da fotografia. A *Realidade* fez uma edição especial sobre a Amazônia [1971]. Para mim esse foi o grande divisor de águas. A primeira vez que encontrei os Yanomami, em Maturacá, Amazonas, eu fiquei encantada. Eram índios quase de primeiro contato. Nesse momento eu decidi largar o fotojornalismo, para tentar encontrar uma maneira de ficar morando numa aldeia, para conhecê-los profundamente. Depois eu consegui uma bolsa da Fundação Guggenheim que me permitiu ficar um ano por lá. Minha intenção era me dedicar a eles o tempo que fosse necessário, para poder me aprofundar na cultura, e então conseguir transmitir isso em imagens (ANDUJAR, 2010 *apud* WEN, 2013).

Além da revista *Realidade*, Andujar publicou trabalhos em revistas nacionais e internacionais: *Claudia*, *Quatro Rodas*, *Setenta*, *Goodyear Brasil*, *Life*, *Look*, *IBM*, *Fortune*, *Horizon*, *USA* e *Aperture* (ANDUJAR, 1998). Contudo, foram as bolsas da Fundação Guggenheim (1972 a 1974) e a da FAPESP (1976) que viabilizaram a realização do seu trabalho de campo. Publicou os livros *Amazônia* (1978), pela editora Praxis, *Mitopoemas Yanomami* (1979), pela Olivetti do Brasil e *Missa da Terra sem Males* (1982) pela Tempo e Presença. Em 1998, lançou o livro *Yanomami*, pela editora DBA e, em 2005, *A Vulnerabilidade do Ser*, pela editora Cosac Naify, sendo estes dois últimos, as obras destacadas nessa pesquisa.

Segundo informações coletadas na Galeria Vermelho (2020), Claudia Andujar possui obras suas nas coleções fotográficas do *Museum of Modern Art/MOMA* (NY/EUA); do *George Eastman House International Museum of Photography and Film* (NY/EUA); da Coleção Pirelli; do Museu de Arte de São Paulo (MASP); da Pinacoteca do Estado de São Paulo; do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP); do Museu Afro-Brasileiro, em São Paulo e do *Maison Européenne de la Photographie* (Paris - França). E, ainda, em outras coleções privadas ou de acesso público, como a *Fondation Cartier pour l'Art Contemporain* (Paris - França), a Coleção Gilberto Chateaubriand (no Rio de Janeiro) e o Centro de Arte Contemporânea de Inhotim (CACI), em Brumadinho, Brasil.

3.2 Os Yanomami

Os Yanomami - o etnônimo *Yanōmami tēpē* significa humanos - são grupos indígenas formados por caçadores e agricultores que vivem na floresta no sul da Venezuela e no norte do Brasil (Figura 4). Na região da Venezuela, os Yanomami estão localizados no alto Orinoco, enquanto que no Brasil, situam-se à margem esquerda do rio Negro. A população total está estimada em mais de 33 mil índios, divididos em 640 aldeias. No Brasil, a população Yanomami chega a 21.600 pessoas, distribuídas em 260 grupos locais (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 44).

Figura 4 - Mapa da Terra Indígena Yanomami no Brasil



Fonte: (KOPENAWA, ALBERT, 2015, n.p.).

Os Yanomami atribuem a sua criação ao *Omama*, que também é o criador da floresta, do sol, da lua, da noite etc. (ALBERT, 1998). Há nessa cultura um pacto xamânico que mantém integrada a vida em comunidade: a casa, a floresta e o invisível. Os mitos dos Yanomami influenciam decisivamente as narrativas do mágico, fortemente presente no trabalho de Claudia Andujar. Ela diz que da mesma maneira como os mitos indígenas “se adapta, incorpora novas imagens e toma novas formas, passa pela transcodificação (das imagens) para se atualizar, numa bricolagem virtual infinita” (ANDUJAR, 1998, p. 11).

Foi *Omama* que criou a terra e a floresta, o vento que agita suas folhas e os rios cuja água bebemos. Foi ele que nos deu a vida e nos fez muitos. [...] *Omama* fixou a imagem dessa nova terra e esticou-a aos poucos, cuidadosamente, do mesmo modo como espalhamos o barro para fazer placas de cerâmica *mahe*. Em seguida, cobriu-a com pequenos traços apertados, pintados com tintura de urucum, parecidos com desenho de palavras. Depois, para que não desabasse, plantou nas suas profundezas imensas peças de metal, com as quais também fixou os pés do céu. Sem isso, a terra teria ficado arenosa e quebradiça e o céu não teria permanecido no lugar. Mais tarde, com o metal que ficou, depois de fazer com que ficasse inofensivo, *Omama* também fabricou as primeiras ferramentas de nossos ancestrais. Finalmente, assentou as montanhas na superfície da terra, para evitar que as ventanias de tempestades a fizessem tremer e assustassem os humanos (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 81).

Algumas especificidades da cultura Yanomami nos chamam a atenção pela forte presença simbólica nas fotografias de Andujar, sobretudo na amplitude conceitual alcançada por ela na série *Sonhos*, em que as sobreposições das fotografias dos rituais e as fotografias da floresta dos anos 1970 e 1980, criam novas imagens simbólicas e que atestam uma experiência interior em direção ao encontro com os espíritos no mundo dos *xapirepë*²⁸ (ANDUJAR, 2005). Trata-se dos rituais xamânicos Yanomami que acontecem sob o uso do pó alucinógeno *yãkoana*. Por meio desse ritual, “os xamãs aprendem a ver os espíritos *xapire* e a responder a seus cantos” (ALBERT, 1998, p. 10).

Segundo Bruce Albert (1998, p. 9), os primeiros contatos dos Yanomami com os brancos aconteceram entre as décadas de 1910 e 1940. O contato se deu com “representantes da fronteira extrativista local e também com soldados da Comissão de Limites e funcionários do SPI (Serviço de Proteção ao Índio) ou viajantes estrangeiros”. A partir dos anos 1940, com a permanência da SPI e com a chegada das missões católicas e evangélicas, deu-se origem a uma série de surtos epidêmicos como sarampo e gripes que dizimaram diversas aldeias desde então. Ao passo que nas décadas de 1970 e 1980, Albert (1998) afirma que os projetos de desenvolvimento como as estradas, as fazendas, as serrarias, os canteiros de obras, as bases militares e os primeiros garimpos desencadearam a intensificação desses cenários de destruição massiva dos Yanomami.

²⁸ Na cultura Yanomami, *Xapirepë* são os espíritos da floresta que dialogam diretamente com os xamãs.

Os anos 70 foram marcados pelo Plano de Integração Nacional (PIN), lançado pelo governo militar da época, com a abertura de um trecho da estrada Perimetral Norte (1973-1976) e de programas de colonização pública (1978-1979) que invadiram o sudoeste das terras Yanomami. Nesse mesmo período, o levantamento dos recursos amazônicos pelo projeto RADAMBRASIL (1975) detectou a existência de importantes jazidas minerais na região. A publicidade dada ao potencial mineral do território Yanomami desencadeou um movimento progressivo de invasão garimpeira que acabou se agravando no final dos anos 80, tomando a forma de uma verdadeira corrida do ouro a partir de 1987 (ALBERT, 1998, p. 6-7).

Andujar trabalhou incansavelmente para ajudar na proteção, na preservação e na demarcação do território indígena Yanomami no Brasil, sendo membro fundadora da Comissão Pela Criação do Parque Yanomami (CCPY), que foi criada em 1978, com o objetivo de garantir os direitos deste povo indígena brasileiro:

Criada em 1978, a Comissão Pró-Yanomami (CCPY), originalmente denominada Comissão pela Criação do Parque Yanomami, é uma organização não-governamental brasileira sem fins lucrativos dedicada à defesa dos direitos territoriais, culturais e civis dos Yanomami. Seu primeiro objetivo foi lutar pela demarcação da Terra Indígena Yanomami. Para isso, dedicou-se a uma longa e ampla campanha nacional e internacional de modo a informar e sensibilizar a opinião pública e pressionar o Estado brasileiro a efetuar a demarcação de uma área contínua e adequada às necessidades dos Yanomami (CCPY, 2007, *on-line*).

Compartilhados pelo interesse comum em defesa aos direitos dos Yanomami, bem como pela luta e pela demarcação do território, muitos foram os nomes que se uniram à liderança Davi Kopenawa Yanomami e a Claudia Andujar, a exemplo do antropólogo Bruce Albert, do missionário católico Carlos Zacquini, da pesquisadora Manuela Carneiro da Cunha, do sociólogo Laymert Garcia; além de juristas e advogados que ajudaram nos processos jurídicos de demarcação do território indígena (ANDUJAR, 2005, p. 120-121).

Além disso, Andujar coordenou a campanha contra a invasão da terra Yanomami, entre os anos de 1985 a 1995, juntamente com Zacquini, amigo e parceiro na luta Yanomami desde 1972 (MAUAD, 2012, p. 134). Foi responsável pelo início do programa de alfabetização bilíngue Yanomami (1995) e pela elaboração de um programa de visibilidade para a Comissão Pró-Yanomami (1999 - 2000) (GALERIA VERMELHO, 2017).

O ativismo político de Andujar e a visibilidade nacional e internacional que as suas fotografias deram à questão Yanomami, chamaram a atenção do Governo Militar, resultando na sua expulsão das terras indígenas pela Funai, sendo enquadrada na Lei de Segurança Nacional. No retorno a São Paulo, decide organizar um grupo de estudo voltado à demarcação do território Yanomami - esse estudo deu origem à Comissão Pela Criação do Parque Yanomami (CCPY).

No regime militar (1964-1985), com os constantes ataques aos povos indígenas, principalmente durante a construção da rodovia federal BR-210, conhecida como Perimetral

Norte - projetada para ser aberta na Amazônia e atender aos estados do Amazonas, Pará, Amapá e Roraima - Andujar reviveu, com os Yanomami, os episódios trágicos vivenciados por ela e sua família durante a Segunda Guerra e a invasão nazista à Hungria:

O que aconteceu foi que em 74 o governo resolveu construir uma estrada que ia construir uma estrada que atravessava a terra Yanomami. Era o segundo grande projeto de estrada na Amazônia. O primeiro era obviamente a Transamazônica, essa se chamava Perimetral Norte. Eu estava lá quando isso aconteceu. Eu vi tudo, participei de tudo, nessa construção. Eu fiquei muito horrorizada com o que aconteceu com a construção. Porque realmente eram índios que tinham pouco contato. E para eles isso em primeiro lugar representou a morte, a morte física. Era gente que vinha ou do estado do Amazonas ou do Nordeste que precisavam trabalhar. Então se colocaram lá a cortar as árvores, abrir o caminho para a estrada. Era gente pobre, miseráveis na verdade que estavam à mercê dessa coluna política do Brasil. Então eles chegaram com doenças. [...] Lá eu fiquei muito tocada por tudo isso. Foi depois disso que a FUNAI me afastou. Eles nunca me deram uma razão. Eu perguntei: “o que eu fiz?”. Depois ficou óbvio que eles achavam que eu estava documentando tudo para denegrir o Brasil. [...] Mas durante a época da ditadura não dava para usar esse material. Eu fiquei com ele guardado. [...] Em São Paulo eu revelava o filme e comecei a fazer o arquivo (MAUAD, 2012, p. 136).

Os efeitos do contato dos brancos com os Yanomami desencadearam o genocídio dessa população. Morreram no início da construção da Perimetral Norte cerca de 22% da população por conta das epidemias trazidas pelos garimpeiros e dos ataques violentos sofridos por eles (RAMOS 1979 *apud* AGOSTINHO, 2018).

A demarcação e a homologação da Terra Indígena Yanomami ocorreram após 13 anos de campanha ininterrupta pela CCPY. Como exemplo da força que a campanha já tinha alcançado, ocorreu que nas vésperas do que veio a ser a demarcação, “a Funai recebe mais de 11 mil cartas e abaixo-assinados de pessoas e entidades de 35 países pedindo a demarcação do território Yanomami” (CCPY, 2007, n.p.). Em 1992, o presidente Fernando Collor decreta a homologação do território Yanomami “garantindo, assim, a esse povo indígena o direito constitucional de usufruto exclusivo de quase 96.650 quilômetros quadrados localizados no norte dos estados de Roraima e Amazonas” (CCPY, 2007, n.p.).

3.3 O Encontro e o Diálogo na Trajetória de Claudia Andujar

As referências às memórias da infância permaneceram emanando significados impactantes no que se refere aos processos de violência sofridos por Andujar durante a ocupação nazista, os quais foram revividos por meio das violências sofridas pelo povo Yanomami. Este é o sentido, por exemplo, da afirmação de Rogério Duarte (2003, n.p.) quando diz que “a obra de Claudia Andujar possui raízes distantes, fincadas na memória de uma infância solitária e na indignação de quem testemunhou os horrores da guerra”.

A trajetória de Andujar concilia suas práticas fotográficas com o seu ativismo político para garantir os direitos indígenas. Os constantes encontros com o povo Yanomami, a prática fotográfica e o seu engajamento político expressam sua relação e afetividade construída ao longo de cinco décadas com este povo indígena e a sobrevivência desse grupo parece ter alcançado uma dimensão central em sua vida, tornando-se fundamental à própria existência da fotógrafa:

Apesar de intuir que minhas fotos sobreviverão a mim, tornando-se o traço principal da minha identidade, esse jamais foi o meu objetivo. A sobrevivência do povo Yanomami é, para mim, a questão mais importante. Talvez se possa nomear isso mais amplamente, como a “vulnerabilidade do ser”. No entanto, esse interesse foi dirigido a eles porque eu não poderia abarcar o mundo inteiro. Escolhi-os porque sentir que, dentro de minhas possibilidades, poderia proporcionar-lhes algo (ANDUJAR, 2005, p. 117).

Claudia Andujar encontrou na luta pela defesa dos direitos do povo Yanomami um sentido para a sua própria vida. O contato com este grupo indígena a modificou profundamente, não apenas no que diz respeito a sua produção fotográfica, mas no que se refere a sua existência como um todo. A vulnerabilidade dos Yanomami, vista por ela, revela o ponto de partida para a sua produção fotográfica e o seu engajamento político, ambas formas de reconhecimento de si mediante o outro. Nesse sentido, o princípio ético da responsabilidade se manteve como basilar na relação entre ela e os Yanomami, configurando uma afinidade dialógica de respeito e cuidado. Conforme Levinas (1980, p. 84-85) assinala,

A responsabilidade pressupõe alguém que se dirige a mim de uma forma primária, isto é, de um âmbito independente de mim mesmo, e a quem eu devo prestar contas. Ele se dirige a mim a respeito de algo que me confiou e de cuja tutela estou incumbido. Ele se dirige a mim no âmago da sua confiança e eu respondo na minha lealdade.

Desta maneira, o encontro entre Claudia Andujar e os Yanomami, retratado por ela nas obras aqui mencionadas, parece ter se pautado no respeito e na vulnerabilidade mútuas, em relações de confiança e de lealdade. Constata-se, diante disso, a aproximação do mágico com o etnográfico: sobre isso, afirma Tacca (2011, p. 118) que “mesmo sabendo hoje que a fotografia não pode fotografar os espíritos, como se pensava ainda no século XIX, nos deixamos levar pela experiência e ilusão estética como uma forma de compreensão do outro”. Ao se referir ao trabalho com os Yanomami, especialmente às fotografias presente no livro *Yanomami* (1998), Carboncini (1998, p. 4), diz:

As fotos, muitas delas inéditas, pontuam um diálogo, são frases de uma comunicação para a qual procura uma forma capaz de transmitir as ideias e sensações resultantes de uma posição participativa e de um engajamento ético. As soluções técnicas da representação vão se aperfeiçoando com a exigência crescente de traduzir emoções, reflexões e conhecimento novos, mas desde cedo encontra uma forma duradoura de organizar as imagens; essa forma pouco mudará com o tempo e é sempre reconhecível ao longo de todo o seu trabalho.

Conclusivamente, o trabalho de Andujar se caracteriza como ponto de inflexão à tradição fotográfica documental brasileira. Como destaca Castanheira (2017), as fotografias de Andujar ao lado das de Miguel Rio Branco e Mario Cravo Neto contribuem nos processos de desconstrução de uma linguagem documental objetiva solidificada durante a metade dos anos de 1970, cujas bases fundantes se baseiam na premissa da objetividade de sua função.

Não obstante, como ainda destaca o referido autor, a iniciativa desconstrucionista dirigida para uma fotografia documental de menor rigor com a objetividade e contra o fetiche do “real”, pode ser vistas nos trabalhos desenvolvidos por Robert Frank (1924-2019) e William Klein (1928-) entre os anos de 1950 e 1960, ao passo que se sequenciam nas obras de Diane Arbus (1923-1971), Raymond Depardon (1942-), dentre outros, entre 1960 a 1980 (CASTANHEIRA, 2017, p. 143). Os trabalhos desses autores colocam em evidência o tema da criação, são fotografias que documentam e informam acontecimentos históricos, ao mesmo tempo em que revelam as subjetividades dos seus autores.

Portanto, as fotografias de Cláudia Andujar sobre os Yanomami vão imprimir uma relação ética diferenciada, transparecendo um respeito à alteridade e às diferenças (Fotografia 26). Mesmo tendo fotografado outros grupos indígenas em sua trajetória profissional, destacam-se, como veremos a seguir, as fotografias sobre os Yanomami, traduzindo novas linguagens e experimentações que aqui as consideramos como imagens dialógicas. Elas representam, assim, as visões de mundo dos Yanomami e, por sua vez, as visões de mundo de Claudia Andujar.

Fotografia 26 - Claudia Andujar na aldeia Catrimani de Roraima. Fotografia de Carlo Zacquini (1984)



Fonte: Andujar (2005, p. 267).

4 ENCONTRO, DIÁLOGO E EXPERIÊNCIA FOTOGRÁFICA: ANÁLISE DO *CORPUS*

O leitor, que percorreu todas as etapas apresentadas nessa pesquisa, já deve ter percebido onde desejamos chegar: o encontro, o diálogo e a experiência fotográfica de Claudia Andujar com os Yanomami exteriorizam processos criativos da artista e a singularidade em representar, por meio das fotografias, a mitologia Yanomami. Distante das fórmulas documentais e jornalísticas, que por vezes determinaram uma maneira única de ver e fazer fotografias, o trabalho de Andujar, porém, é considerado de vanguarda por transgredir a tradição fotográfica documental brasileira nos anos de 1970 e 1980 (CASTANHEIRA, 2017; HERKENHOFF, 2005). Isto nos permite, como colocado por Brandão e Machado (2005, p. 171), “situar sua obra no panorama da fotografia contemporânea”.

A obra *Yanomami* (1998) e a série *Sonhos* (2005), escolhidas como objeto de análise dessa pesquisa, apresentam a imersão da fotógrafa na cultura e na vida dos índios de modo a exteriorizar seus processos criativos e também dialógicos. A primeira obra, *Yanomami* (1998), documenta momentos do cotidiano vivenciados pelos índios na casa, na floresta e em meio aos rituais xamânicos, disso resultando fotografias que parecem cultuar a vida, a cultura, a floresta e os mitos. Essas fotografias têm em si um valor político e simbólico potente, uma vez que se ajustaram à luta pela demarcação do território Yanomami no início da década de 1990²⁹, além de ser um meio para ajudar na preservação das terras, prioritariamente, na luta pelo direito à vida. Já na série *Sonhos* (2005), segunda obra analisada, as fotografias promovem um novo encontro da artista com os indígenas, desta vez fazendo uso de uma estética visual inovadora, cuja elaboração artística foi feita com as fusões fotográficas, as quais re-espacializam as imagens produzidas na década de 1970 e 1980, unindo a casa, a floresta e o invisível em uma bricolagem visual. Em vista disso, alcança-se com essas duas obras a representação da vulnerabilidade dos Yanomami.

Os longos anos de convivência de Andujar na aldeia permitiram uma participação mais dialógica na vida dessas populações, construindo, assim, um conhecimento empírico sobre os seus modos de vida. Nesse cenário, notamos a constante busca da artista pela atualização estética e o aprofundamento dialógico do conteúdo de seu trabalho, em que procura representar

²⁹ Durante a campanha, Andujar mobilizou organizações nacionais e estrangeiras, levantou fundos, escreveu manifestos e correu o mundo para denunciar o descalabro. Sua fotografia passou a instrumentalizar a mobilização política. Também desenvolveu programas de saúde e educação, com os quais percorreu toda a extensão da terra indígena (INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL, 2020, *on-line*).

a relação de cumplicidade e de reciprocidade fixadas entre eles nesse tempo de convivência - o que Buber (2001; 2007) caracteriza em sua filosofia do diálogo como relação *Eu-Tu*.

Outro aspecto é a representação da vulnerabilidade dos índios, o que é caracterizada, na foto, como a experiência em seu estado puro, captada e fotografada (SANTOS, 2005). A vulnerabilidade é apresentada, ora no reconhecimento das mitologias como parte da identidade e da expressão deles, ora é revelada em um instante efêmero.

Não importa que no depoimento da fotógrafa isto seja atualizado em termos de identidade, mas sim que sua intensa relação com o outro se dê, de um lado, sob o registro de uma intuição da vulnerabilidade material, vital, social ou pessoal deste, e que, deflagrada pela percepção, se revela na duração da própria existência da fotógrafa; de outro, sob o registro da simpatia que é projetada a partir dela, e que vai projetá-la no outro, transportá-la ao interior de um objeto para coincidir com o que ele tem de único e, conseqüentemente, de inexprimível. Com intuição, vulnerabilidade é aquilo através do qual Claudia entra em contato com o outro em si mesma; como simpatia, vulnerabilidade é aquilo através do qual ela projeta a sua interioridade no outro (SANTOS, 2005, n.p.).

A vulnerabilidade a que nos referimos não escapa ao olhar atento de Andujar, pois a concepção das suas fotografias dialógicas é resultado do deixar-se contagiar pela própria experiência fotográfica, o que SANTOS (2005, n.p.) designa como a “experiência pura”. Deste modo, para alcançar a vulnerabilidade dos índios e fotografá-las, faz necessário o voltar-se-um-para-com-o-outro antes, durante e após o ato fotográfico (BUBER, 2007). Como exemplo, do consentimento dos índios, que durante os rituais xamânicos permitiram que a fotógrafa os fotografasse. Lá os seus corpos estão em constante movimento, deslocados da nossa realidade e a consciência voltada às imagens mentais, essas que revelam os espíritos *xapirepë*.

Fotografia 24- Grupo de indígenas no ritual xamânico



Fonte: Andujar (1998, p. 75)

Na Fotografia 24, extraída do livro *Yanomami* (1998), pode ser observado um grupo de índios imersos no ritual xamânico celebrando o encontro com os espíritos da natureza, sob os efeitos do pó alucinógeno *Yãkoana*. A fotógrafa se utiliza da técnica de baixa velocidade do

obturador, o que cria a sensação de movimento e permanência dos corpos. Já na segunda imagem (Fotografia 25) retirada da série *Sonhos* (2005), Andujar busca atualizar a representação do ritual, desta vez se valendo da técnica de fusão fotográfica. Na foto, apresenta-se um homem estirado no chão, também sob efeito do alucinógeno. Desta vez, há um deslocamento, uma representação dos sonhos dos Yanomami, cuja fotografia destacada resulta da manipulação, em que fotografias são re-coloridas e sobrepostas a outras fotografias em preto e branco.

Fotografia 25 - Indígena Yanomami em transe, técnica de fusão fotográfica



Fonte: Andujar (2005, n.p.).

Conforme Andujar utiliza a câmera, as lentes e as luzes artificiais, ela se adapta aos ambientes escuros no interior da maloca e na floresta, e, com isso, cria fotografias envolventes que se distanciam da forma tradicional de fazer imagens fotográficas. Desta maneira, ao considerar as soluções técnicas assumidas nos ambientes escuros, a autora transpõe a mitologia Yanomami à bidimensionalidade da fotografia. Como já referido, assim “a vulnerabilidade é aquilo através do qual Claudia entra em contato com o outro em si mesma; como simpatia, vulnerabilidade é aquilo através do qual ela projeta a sua interioridade no outro” (SANTOS, 2005, n.p.).

Isto posto, apresentamos, a seguir, as análises das fotografias do livro *Yanomami* (1998) e da série *Sonhos* (2005), tentando compreender como as escolhas estéticas adotadas pela artista atuam na revelação de sua relação dialógica com as populações Yanomami. A análise do *corpus* ocorre à luz do pensamento de Martin Buber (2001; 2007), no que se refere à filosofia do diálogo, que admite o homem como sujeito essencialmente relacional - tema abordado no primeiro capítulo dessa dissertação. Além disso, utilizamos as perspectivas teóricas desenvolvidos por Milton Guran (2002), no livro *Linguagem Fotográfica e Informação*, que considera a *Forma* e o *Conteúdo* fotográfico como categorias centrais de análise para

compreensão da técnica e da mensagem proferida pela foto - aspectos apresentados no primeiro capítulo deste estudo.

4.1 *Yanomami* (1998)

O livro *Yanomami* (1998) reúne um conjunto de fotografias em preto e branco, as quais resultaram das primeiras viagens que Andujar fez à aldeia indígena na década de 1970. Elas foram produzidas na Amazônia, no território indígena Yanomami, especificamente entre os anos de 1972 e 1976. A data de lançamento do livro registra agosto de 1998, pela editora DBA, por ocasião da exposição intitulada *Yanomami: A casa, A floresta, O invisível*, realizada durante a II Bienal Internacional de Fotografia Cidade de Curitiba, com a curadoria de Orlando Azevedo (GALERIA VERMELHO, 2020, *on-line*).

O conteúdo do livro traduz a experiência vivenciada e praticada pela fotógrafa, a qual consiste em direcionar o seu olhar para o outro - os Yanomami - de maneira inteiramente profunda e íntima; ao mesmo tempo são revelados aspectos da cultura ancestral, do plano invisível e da vida em comunidade dessas populações indígenas. As imagens, por sua vez, marcam o período em que a artista abandona o fotojornalismo, quando, a partir de 1971, por intermédio da bolsa da Fundação Guggenheim, passa a se dedicar exclusivamente aos Yanomami, desta vez com mais liberdade de criação.

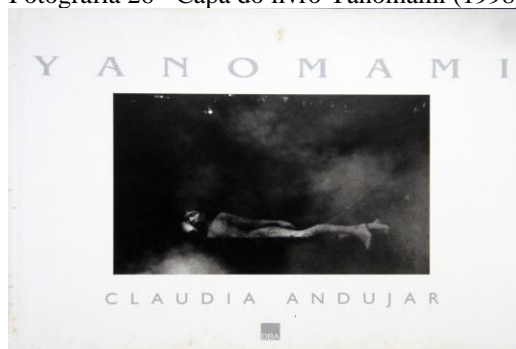
Yanomami (1998) reúne imagens intimistas que narram a vida compartilhada dos índios. A concepção da obra revela a experiência e a trajetória de Andujar na fotografia, além do destaque dado ao seu ativismo frente à defesa dos direitos territoriais que visam à sobrevivência dos Yanomami. Para Orlando Azevedo (1998, p. 3), curador da II Bienal Internacional de Fotografia Cidade de Curitiba, as fotografias de Andujar são “contundentes” e “eloquentes”, dotadas de cumplicidade e intimidade: qualidades que o autor julga como “invulgares”. Nessa perspectiva, sua obra faz emergir elementos da identidade cultural Yanomami - mitologias, organização familiar e política, pinturas corporais, adereços e outros. Por intermédio da fotografia, esses aspectos invisíveis são decodificados e lidos como parte de suas vidas. Pode-se dizer que as fotografias se inserem em um amplo sistema de significação em que são relacionadas a plasticidade, a técnica e a narrativa fotográfica com o simbólico da cultura Yanomami.

O livro *Yanomami* (1998) totaliza 80 fotografias em preto e branco, distribuídas em três sessões: *A casa, A floresta e O invisível*. Cada sessão aborda aspectos que envolvem a vida em comunidade dos indígenas, e é dada ênfase à convivência compartilhada, às organizações

políticas, às relações afetivas - que incluem a participação da fotógrafa - e às relações espirituais com os seres da floresta: os espíritos *xapiripë*. Além disso, a obra alterna as fotografias com os depoimentos do xamã e liderança indígena Davi Kopenawa Yanomami³⁰, os quais introduzem as três sessões fotográficas ora mencionadas. Os depoimentos de Kopenawa estão relacionados diretamente com a temática das fotografias de Andujar; eles são incluídos no livro como memória viva na voz de um xamã que reconhece a identidade do seu povo e a sua história ancestral como fonte de vida.

Por fim, optamos por entrecruzar às nossas análises alguns textos que antecedem as fotografias do livro. No texto intitulado *Claudia Andujar - O olhar da Luz*, escrito na ocasião de lançamento da exposição *Yanomami: A casa, A floresta e O invisível*, na II Bienal Internacional de Fotografia Cidade de Curitiba, é destacada a importância do trabalho fotográfico de Andujar para a temática indígena, ao passo que o autor relembra a história de conflitos e morte entre brancos e indígenas no período da colonização das Américas (ANDUJAR, 1998). Em seguida, o texto de Anna Carboncini, intitulado *Em busca de uma essência*, apresenta um panorama geral sobre a trajetória de Claudia Andujar e as escolhas estéticas que fez ao longo de sua carreira. A autora também apresenta aspectos da cultura Yanomami e descreve o modo como Andujar os traduz em fotografia (ANDUJAR, 1998). Já o texto *Os Yanomami*, de Bruce Albert, situa o trabalho de Andujar em um contexto amplo que envolve a antropologia, no qual é abordada a cultura Yanomami, a ancestralidade, a cosmovisão indígena e os rituais (ANDUJAR, 1998). Por fim, o texto *Os Yanomami na minha vida*, escrito pela própria Claudia Andujar, traz um pequeno relato sobre a afetividade experienciada em sua história de convivência com os indígenas Yanomami. Além disso, a autora fala sobre a sua constante busca pela forma, a qual se adapta às constantes atualizações da visão Yanomami (ANDUJAR, 1998). A seguir, é apresentada a Fotografia 26, reproduzindo a capa do livro *Yanomami* (1998).

Fotografia 26 - Capa do livro *Yanomami* (1998)



Fonte: Andujar (1998, n.p.).

³⁰Davi Kopenawa Yanomami conheceu Claudia Andujar na Amazônia, na região da missão Catrimani, em 1975.

4.2 A casa

A sessão *A casa* reúne o primeiro grupo de fotografias do livro *Yanomami* (1998) constituído por 24 fotografias em preto e branco, as quais tematizam a vida coletiva dos Yanomami no interior da grande casa comunitária, também conhecida por maloca. O que se observa, à primeira vista, é um olhar de admiração da fotógrafa para a arquitetura dessas casas, as quais impressionam pela grandiosidade de sua construção e ornamentos, ao passo que elas também revelam uma imersão intimista de Andujar na vida e nos mitos dessas populações. Segundo Kopenawa (2020, *on-line*), as fotos que se seguem foram produzidas durante a missão Catrimani e são as primeiras experiências da fotógrafa no território indígena.

Na Fotografia 27, observam-se os detalhes do interior da grande casa comunitária, constituída por uma estrutura circular com pilares e vigas de madeira e cobertura de palhas de palmeira que se prolonga até o chão, como paredes. É incluído no enquadramento um indígena deitado na rede no canto inferior direito da fotografia, quase imperceptível por conta da penumbra que o cobre e preenche as bordas do quadro - ainda que seja este o elemento que humaniza a fotografia. Conforme observado, há uma predominância dos seguintes elementos fotográficos: as linhas e as texturas das palhas de palmeira, de pilares e vigas de madeira; o alto contraste que evidencia as luzes que, por sua vez, penetram a casa; a alta profundidade de campo, que possibilita a visualização detalhada do lugar. Atrelado a isso, a composição do quadro fotográfico também sugere uma distância focal menor, isso pressupõe o uso de uma lente grande angular ou o posicionamento estratégico da fotógrafa na extremidade da maloca, o que possibilita uma visão ampla do espaço.

Fotografia 27 - Interior da maloca



Fonte: Andujar (1998, p. 19).

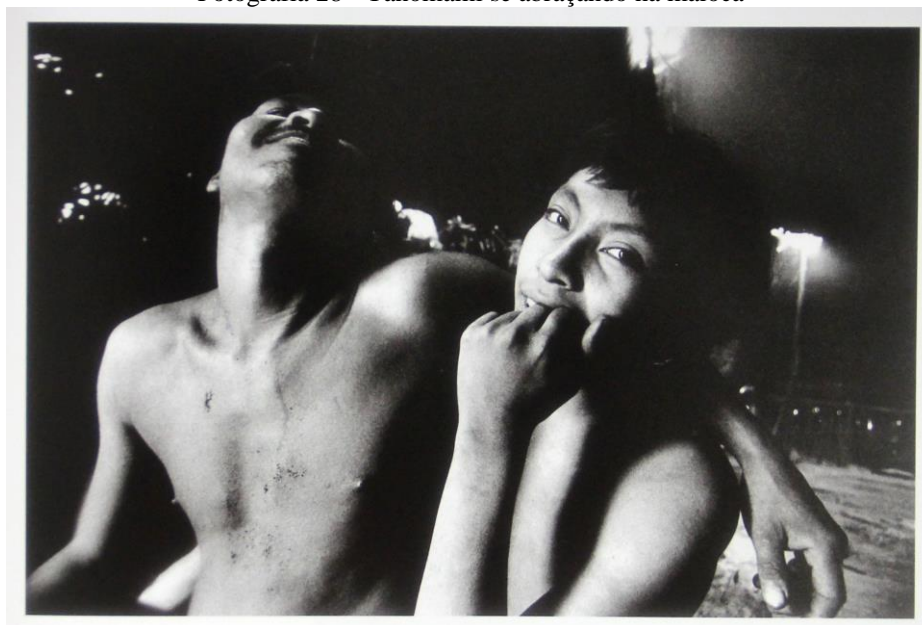
A luz aparente, como mencionado, é resultado do alto contraste que une os tons escuros predominantes no interior da casa com os tons iluminados pelas luzes externas, as quais acessam a casa através das frestas. Aliás, todas as fotografias presentes na sessão *A casa* possuem essa característica comum, como afirma Castanheira (2017, p. 168), “são estes raios de luz que iluminam diretamente os índios, muitas vezes de maneira oblíqua, dando, em alguns casos, volume e contorno aos rostos e corpos”. A estética fotográfica deixa em evidência detalhes da casa, isso gera uma sensação de grandiosidade do lugar, resultando, assim, em um espetáculo cênico com luzes, texturas e formas. Na fotografia é possível identificar também um “ar” de tranquilidade do indígena que está deitado, aparentemente dormindo na rede, circunstância que revela a permissão dos indígenas em receber Claudia Andujar dentro da casa.

No depoimento que introduz a sessão *A casa*, Davi Kopenawa Yanomami, liderança e xamã Yanomami, relembra a importância de sua casa em seu aprendizado e, conseqüentemente, a sua constituição enquanto xamã:

Quando eu era criança morava numa casa muito grande. Nesse tempo, antes das fumaças-epidemias dos brancos, os nossos antigos eram numerosos. Não me lembro de tê-los visto plantando as vigas dessa casa nem cobrindo seu teto com folhas de palmeiras. Só me lembro dela já constituída. Nesse tempo minha mãe sempre me levava com ela ao mato para procurar caranguejos, pescar com timbó ou colher frutas selvagens. Eu também ia com ela à roça quando queria colher macaxeiras, bananas, ou cortar lenha. Algumas vezes os caçadores também me chamavam ao nascer do sol quando saíam para a floresta. Eu os acompanhava, e quando matavam a caça pequena, davam para mim. Foi assim que comecei a crescer na floresta. Foi nessa primeira casa que meu pensamento acordou e começou a endireitar. Lá comecei a observar como os antigos faziam as coisas que Omama, que criou os Yanomami, lhes ensinou (ANDUJAR, 1998, n.p.).

Segundo Albert (1998, p. 7), os grupos indígenas se organizam em uma “casa plurifamiliar em forma de cone ou de cone truncado chamado de *yano* ou *xapono* (Yanomami orientais e ocidentais), ou por aldeias compostas de casas de tipos retangulares (Yanomami do norte e nordeste)”. Da mesma forma, cada organização familiar - as aldeias - possui uma entidade econômica e política independente que a torna integrada dentro daquele conjunto familiar específico. *A casa* revela o modo intimista como os Yanomami mantêm suas vidas e se relacionam em comunidade. Como relata Carboncini (1998, p. 5), “a vida na casa comunitária representa o espaço comum, protegido, e que cada grupo familiar tem um lugar definido, porém onde todos convivem”. É o que está presente, por exemplo, na Fotografia 28 em que observamos dois Yanomami abraçados - o que demonstra afetividade mútua. Por meio da gestualidade dos fotografados nos é transmitida essa sensação de afeto e coletividade, ao passo que é assinalado - implicitamente - a presença de Andujar e a sua relação profissional com a fotografia.

Fotografia 28 - Yanomami se abraçando na maloca



Fonte: Andujar (1998, p. 29).

Com características documentais, a fotografia mencionada possui uma composição cujo enquadramento é de meio corpo, os dois índios ocupam a centralidade do quadro e o que está aparente no segundo plano da imagem são fragmentos da casa iluminados pelos feixes de luz que invadem o interior do lugar. O registro documental é resultado do desdobramento criativo da autora, desenvolvido ainda na revista *Realidade*, uma forma de olhar atentamente para o outro de modo a acentuar as suas belezas, apesar de que a artista tenha alcançado a sua melhor forma estética quando começou a fotografar os Yanomami (MOURA, 2017). Porém, sem perder de vista o seu estilo fotográfico que, na ocasião dessas fotografias, estava sendo atualizado, o seu olhar prioriza o conhecimento e o aprofundamento dialógico na vida e nos costumes dos Yanomami. Como afirma Andujar sobre o seu processo criativo: “[...] é uma busca interior, não é uma coisa ‘estética’, uma coisa de construir uma estátua grega, com proporções... isso me deixa completamente fria... não tenho interesse nenhum” (ANDUJAR, 2003 *apud* DUARTE, 2003, n.p.).

Na fotografia apresentada, observamos que os olhos do indígena à direita estão fixados em Andujar: isso demonstra conexão e presentificação de ambos os lados da relação - Andujar-indígenas e indígenas-Andujar. Os fotografados parecem compartilhar com a fotógrafa um momento singular, marcado pela espontaneidade, que se vale, inclusive, da receptividade e da cumplicidade mútua, o que afirma a presença da fotógrafa dentro da casa. A fotografia, à luz do pensamento de Buber (2001), traduz a totalidade do encontro dialógico entre a fotógrafa e os fotografados conectados pelo olhar de cumplicidade do Yanomami, é o que Buber denomina, no campo das relações, como relação *Eu-Tu*, conceito esboçado no primeiro capítulo deste

estudo. Sendo assim, na inter-relação, em que Buber (2007) situa a sua obra, os sujeitos envolvidos se abrem afetivamente um-para-com-o-outro, partindo da premissa de que todos os lados na relação assimilam uma consciência coletiva, visto que se reconhecem como sujeitos participantes do ato fotográfico, deixando de existir espaço para objetificação, como afirma Buber (2007, p. 138), “é este o fator decisivo”. Evidentemente que a relação dialógica *Eu-Tu* demanda envolvimento e participação de ambos os lados na experiência. Ao que parece, isso é construído no trabalho de Andujar de maneira responsável, pois ela teve uma rotina de convivência de longas temporadas juntos aos Yanomami, em que, na primeira vez que visitou o território, permaneceu por lá quatorze meses seguidos sem realizar uma única fotografia (CASTANHEIRA, 2017).

Compreendemos que cada família Yanomami tem um espaço definido na casa e, ao mesmo tempo, eles estão integrados a um corpo familiar único. Assim, nota-se que as fotografias contrastadas em preto e branco também priorizam destacar a individualidade dos indígenas para, assim, revelar seus signos étnicos e culturais (MOURA, 2017).

Assim, percebe-se que a luz é peculiar na criação de seu trabalho e assume na obra uma importância fundamental quando se trata da representação da mitologia Yanomami. Para Guran (2002, p. 29), “fotografia é luz e, por conseguinte, sombra, que é o que dá volume e profundidade plástica a uma imagem”. Por conseguinte, a luz na fotografia de Andujar também assume um significado espiritual, é o que Herkenhoff (2005, p. 236, grifos do autor) destaca, ao afirmar que “a luz da fotografia de Andujar ora é uma aparição reveladora dos movimentos do *xapuri* ou *xabori*, ora parece uma ‘catedral’. O tema do xamanismo funde-se com a instância da produção de linguagem”. Com isso, a luz - de fonte natural ou artificial - é um recurso que Andujar utiliza para recriar os sonhos dos indígenas, sua importância é, além da relevância técnica, narrativa. Como veremos à frente, no tópico dedicado às análises da série *Sonhos* (2005), o pesquisador Hans Belting (2014) destaca que as imagens simbólicas - referimos às imagens dos mitos constituídas por sonhos, memórias e imaginações - precisam de um corpo para adquirir visibilidade, assim, “o corpo torna-se então suporte da imagem, ou seja, um meio” (BELTING, 2014, p. 49).

A Fotografia 29, reproduzindo o encontro dos espíritos *xapirepë* com o Yanomami, foi realizada dentro da maloca e a sua composição equivale a um espetáculo que envolve luzes e sombras. No primeiro plano observa-se um Yanomami adolescente que está iluminado por um dos feixes de luz que penetra a casa e, por conseguinte, ilumina os espaços da maloca. O restante do quadro inclui os pilares de madeira e as palhas de palmeira, tendo seus contornos evidenciados pela luz dura que incide neles. A composição fotográfica segue a regra dos

“pontos áureos” do retângulo (Guran, 2002), em que a fotógrafa situa estrategicamente o elemento principal da fotografia: o adolescente Yanomami.

Observamos, na fotografia analisada, uma carga simbólica que é evidenciada, sobretudo, pela presença da luz natural. Não se pode perder de vista que o valor simbólico presente na fotografia é resultado de um ato criativo da artista que, por sua vez, manuseia o seu equipamento e o alinha à experiência fotográfica. Claudia Andujar é categórica ao se referir à técnica:

Não sou fascinada pela técnica: resolvo as questões técnicas quando elas se apresentam. Jamais estudei fotografia. Quando precisei fotografar dentro das escuras malocas Yanomami, ocupei-me um pouco mais desses problemas e cheguei a usar filmes especiais (ANDUJAR, 2005, p. 110).

Fotografia 29 - Criança Yanomami no interior da maloca



Fonte: Andujar (1998, n.p.).

Em muitas das fotografias do livro *Yanomami* (1998), a luz é o principal elemento fotográfico, por assumir uma importância narrativa. Diante disso, conclui-se que as luzes ocupam distintas posições: a primeira delas é a luz natural que atravessa as palhas de palmeiras em feixes e penetra no interior da casa: trata-se de uma luz dura que potencializa as sombras e torna evidente a espacialidade e o volume da casa. Para Guran (2002, p. 30), “quanto mais dura for a luz, mais forte são as sombras e o contraste da foto, resultando em carga maior de dramaticidade plástica”; a segunda característica é a luz como símbolo dos mitos indígenas: trata-se, como mencionado, de uma luz que preenche o corpo do Yanomami, simbolizando uma conexão espiritual entre a terra e o céu. A Fotografia 30 também faz referência aos mitos indígenas, representa a tentativa do indígena em alcançar o plano superior, o qual, na cultura Yanomami, é denominado “a terra-de-cima” (KOPENAWA, 2015). Assim, como relata Castanheira (2017, p. 171, grifos do autor) sobre essa fotografia, “esse feixe de luz refere-se simbolicamente à

‘camada superior’ de onde desceram os Yanomami, e por onde agora ‘eles tentam recuperar esta ligação’”.

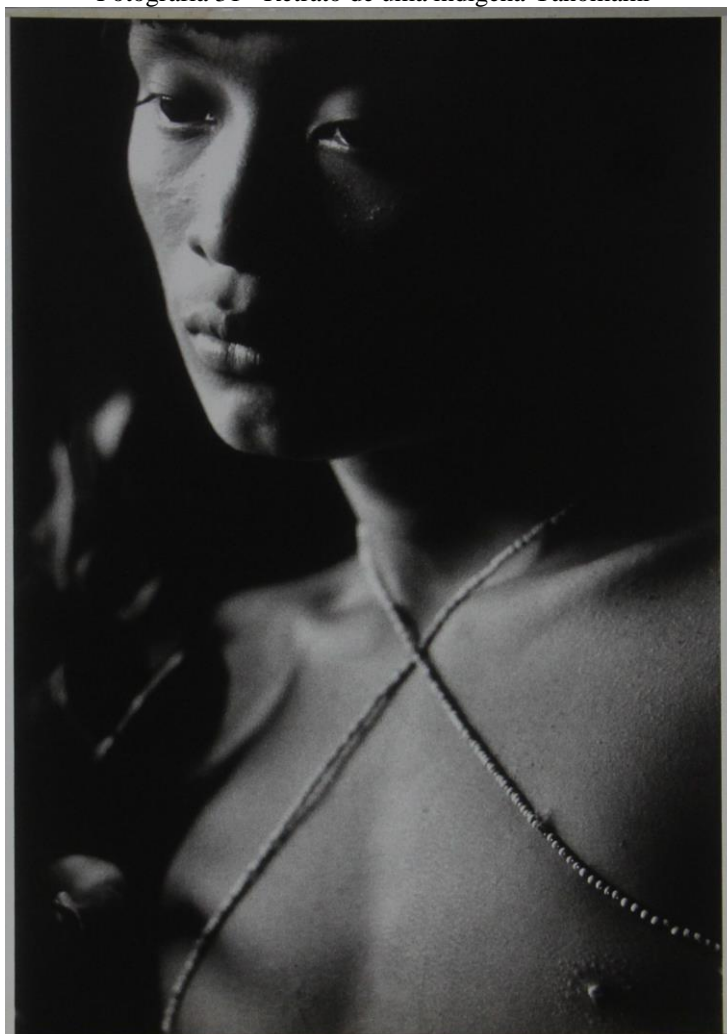
Fotografia 30 - Yanomami escalando pilar de madeira na casa comunitária



Fonte: Andujar (1998, p. 18)

A retratística é o modo como Claudia Andujar consegue individualizar seus fotografados e destacar aspectos de sua cultura e a singularidade de suas belezas. O conceito de retratística em Claudia Andujar, segundo o curador e crítico de arte Rodrigo Moura (2017, *online*), caracteriza-se por serem “retratos que individualizam os Yanomami, indo contra uma visão jornalística estereotipada que usualmente achata a particularidade dos indivíduos fotografados, quando não se considera também seus signos étnicos e culturais”. Observa-se que na Fotografia 31, em que vemos o retrato de uma Yanomami, as linhas do rosto são marcadas pelo contraste do fundo infinito em preto com a luz que suavemente ilumina o seu rosto. Além disso, o seu olhar melancólico nos faz lembrar das fotografias de Julia Margaret Cameron (1815-1879), em que os olhares apáticos e melancólicos de seus fotografados abrangem todo o seu trabalho. Em síntese, a delicadeza do retrato, que também exhibe os signos da cultura indígena, diz muito sobre o olhar poético que conduz o trabalho da artista ao captar a aura, ou seja, a unicidade e a identidade dos membros dessa cultura.

Fotografia 31 - Retrato de uma indígena Yanomami



Fonte: Andujar (1998, n.p.).

Concluimos que as imagens poéticas de Andujar presentes na sessão *A casa* exteriorizam a cumplicidade e a tranquilidade vivenciadas entre eles em uma comunhão com a fotógrafa. São fotografias documentais que revelam aspectos do modo como os indígenas se organizam dentro da casa. Do ponto de vista da forma fotográfica, a luz é predominantemente dramática e contrastada, formada por feixes que adentram a casa e recortam os espaços, o que torna evidente, principalmente, a retratística dos indígenas. Ademais, o conteúdo das fotografias mencionadas circunscreve a participação ativa da fotógrafa no cotidiano dos indígenas e a sua busca interior em revelar as vulnerabilidades por meio da luz.

4.3 *A floresta*

A segunda sessão, *A floresta*, é constituída por 26 fotografias que retratam os modos de vida no espaço externo à maloca, apresentando a caça, a pesca, o descanso em redes, as

brincadeiras das crianças e o banho nos igarapés dos Yanomami. No segundo texto, Kopenawa (1998, n.p., grifos do autor) fala sobre a floresta:

Os brancos acham que a “natureza” é algo morto, posto no chão sem razão. Eles se enganam. A “natureza”, chamamos *urihi*, a terra-floresta - é o velho céu que caiu na terra no primeiro tempo. Sabemos que ela vive, que tem um sopro de vida muito comprido, muito maior do que o nosso. Ela não morre nem apodrece como os humanos. Com o sopro do espírito da terra *maxitari*, a floresta fica bonita; nela cai chuva e sempre venta. Ela respira, mesmo se vocês não perceberem. O seu sopro se esconde no meio do chão lá onde está sua umidade e frescor. A floresta também é coberta de espelhos onde os espíritos *xapiripë* andam, brincam, se perseguem, dançam ou guerreiam. As montanhas são suas casas, por isso a floresta é como seu terreiro. Mas a terra que pisamos é suja para eles - se deslocam acima do chão, em espelhos *mirekopë*. Há espelhos dos espíritos macacos, antas, cobras, araras, tucanos, quatis, galos da serra... Eles são luminosos e enfeitados com desenhos traçados com urucum. Parecem peles de onças cobertas com plúmulas brancas reluzentes.

Há muitos significados peculiares sobre a floresta na visão dos Yanomami. Segundo Albert (1998, p. 9), “a palavra Yanomami *urihi* designa a floresta e seu chão. Significa também território: *ipa urihi*, “minha terra”, pode referir-se à região de nascimento ou à região de moradia atual: *yanomae thëpë urhipë*”. O significado também está relacionado à mitologia em que Omama, criador dos Yanomami, os presenteia com a mata, para que vivam no lugar e as compartilhem com as próximas gerações.

Fotografia 32 - Indígena correndo na mata



Fonte: Andujar (1998, n.p.).

Assim, Andujar aprecia a movimentação dos índios nos diversos espaços da floresta. Suas fotografias buscam representar a integração e a unidade dos seres humanos com a natureza propriamente dita. Aliada a isso, a floresta carrega uma penumbra natural que é desafiadora para qualquer fotógrafo, pois as folhagens das grandes árvores impedem a entrada das luzes, o

que quase sempre dificulta a fotometria³¹. A fotógrafa, por sua vez, opta por imagens vertiginosas em meio à floresta, feitas com baixa velocidade do obturador, o que prolonga o movimento dos corpos e cria uma sensação de permanência (CARBONCINI, 1998). Tal característica é percebida na Fotografia 32, na página anterior.

A composição desta fotografia mostra um índio Yanomami posicionado próximo ao centro do quadro e, à sua volta, percebemos a floresta desfocada. Essa fotografia é um dos exemplos da técnica de baixa velocidade, recorrente no trabalho da artista, opção, inclusive, escolhida para contornar a ausência das luzes nos ambientes escuros que fotografa. Trata-se, portanto, de um registro com a sensibilidade baixa do obturador, ou seja, maior tempo de exposição à luz, o que dá à imagem esse aspecto borrado de continuidade. Nota-se que ficam sugeridos ação e movimento na fotografia, o que também se reflete na postura da fotógrafa em demonstrar agilidade com a máquina e eficiência no registro. Do ponto de vista do conteúdo, trata-se de uma fotografia que representa a conexão simbólica entre o indígena e a floresta, a qual faz emergir a herança ancestral que preserva a ligação vital entre eles e o território. Como visto, a baixa profundidade de campo cria um borrão que funde o Yanomami à floresta.

Fotografia 33 - Grupo de mulheres no rio



Fonte: Andujar (1998, p. 47).

Na sessão *A casa*, as fotos se revelam, entre outros aspectos, mais intimistas, já na sessão *A floresta*, percebemos que o intimismo acompanha a liberdade dos índios em percorrer o lugar livremente. A Fotografia 33 mostra três mulheres e um bebê banhando-se no rio, e revela um momento simples e, ao mesmo tempo, íntimo do dia a dia. A exposição à luz é equilibrada, não

³¹ Fotometria é a técnica de medir a luz.

sucedendo subexposição ou superexposição, o que dá à imagem uma sensação de relaxamento e tranquilidade visual. Outro aspecto que é característico no trabalho de Andujar é o uso de vaselinas líquidas nas extremidades da lente, recurso que, segundo Brandão e Machado (2005, p. 173), “confere movimento ao elemento vegetal, no qual aliás o índio percebe vida anímica”.

Fotografia 34 - Criança Yanomami balançando no cipó



Fonte: Andujar (1998, p. 51).

A Fotografia 34 evidencia uma relação dialógica, cuja composição fotográfica revela a afetividade mútua entre a fotógrafa e a criança Yanomami. No primeiro plano, observamos uma criança Yanomami que está agarrada a um cipó e, no segundo plano sobressai a floresta distorcida. O registro em preto e branco é de um momento simples e representa o divertimento da criança Yanomami que se balança livremente em meio à mata. As expressões indicam, em certa medida, um grau de interação com a fotógrafa, o que resulta em uma fotografia espontânea e dotada de presença. Desse modo, nota-se também que a baixa velocidade da exposição do obturador e a baixa profundidade de campo, aplicadas à fotografia resulta em uma composição borrada com aspecto de movimento, cujos recursos plásticos utilizados pela artista dissolvem as fronteiras simbólicas entre indígena e floresta. A técnica utilizada para esta fotografia é chamada de *Panning*:

Panning é uma técnica de fotografia usada para representar a sensação de movimento de um certo elemento e manter o restante da cena “borrada” ou “riscada”. Esse efeito é conseguido quando se faz a câmera acompanhar o movimento que está sendo realizado (CASTANHEIRA, 2017, p. 171, grifos do autor).

Conclui-se que as fotografias apresentadas nessa sessão têm como principal objetivo revelar a rotina dos indígenas na floresta, por esse motivo evidenciam a conexão deles com o lugar. As imagens mostram os homens realizando a caça, mulheres e crianças em atividades

ligadas à agricultura e outros. Além disso, elas potencializam a vividez que é inerente à própria floresta: vemos, portanto, uma natureza viva que acolhe as crianças, mulheres e homens; como diz Kopenawa (1998, n.p.), “a ‘natureza’, chamamos *urihi*, a terra-floresta é o velho céu que caiu na terra no primeiro tempo”.

Do ponto de vista da forma, as fotografias analisadas possuem técnicas diversas e a maioria delas foi feita à luz do dia. Além disso, elas se distanciam de uma visão objetificada sobre os índios; fogem de uma estrutura documental e jornalística tradicional por fazer o uso de intervenções técnicas - como é o caso das vadelimas líquidas, da baixa velocidade, dos desfoques etc. (CASTANHEIRA, 2017). Por Andujar se valer da aproximação e do respeito ao modo de convivência deles com a mata, coloca-se à disposição para aprender sobre a cultura deles.

4.4 *O invisível*

A sessão *O invisível*, composta por 30 fotografias, documenta os processos ritualísticos realizados pelos Yanomami no interior da maloca. O ritual, que é feito mediante o uso do pó alucinógeno *yãkoana*, indica o momento do encontro dos *xapiripë* com os indígenas. Cada fotografia da sessão nos aproxima dos mitos do povo Yanomami, no sentido de compreendê-los em sua cosmovisão, ou seja, a maneira como eles lidam com a vida e com a morte. No terceiro e último dos textos que inter cruzam as fotografias de Andujar, Davi Kopenawa (1998, n.p.) fala sobre os rituais xamânicos:

Quando se toma pela primeira vez pó da árvore *Yãkōnani* os espíritos *xapiripë* começam a chegar até você. Primeiro, ouvem-se de longe seus cantos de alegria, tênues como zumbidos de mosquitos. Depois, quando os olhos estão morrendo, começam-se a ver luzes cintilantes que tremem nas alturas, vindas de todas as direções do céu. Aos poucos os espíritos se revelam, avançando e recuando com passos de dança muito lentos. Eles são minúsculos e pintados de cores brilhantes. Suas cabeças são cobertas de plúmulas brancas de gavião e suas braçadeiras cheias de rabos de arara e de papagaio. Dançam em círculo, sem pressa. Mas, de repente, armados com grandes “espadas”, partem ao meio sua coluna vertebral. Cortam sua cabeça e sua língua. Sente-se então uma dor intensa e você desmaia. Seu envelope corporal fica no chão mas os *xapiripë* voam para longe, levando as partes do seu corpo imaterial. Deitam-nas em seus espelhos, nas costas do céu, e pintam-nas com urucum. Raspam sua língua e a cobrem de plúmulas brancas. Mais tarde recompõem seu corpo, mas ao contrário: juntam a cabeça no lugar do traseiro e as pernas no lugar dos braços. Uma vez virado do avesso, você pode responder aos espíritos e imitar seus cantos, você pode ser um xamã.

Como relata Carboncini (1998, p. 5), os rituais Yanomami “procuram dominar os mistérios da morte e da vida”. Eles acontecem na grande casa comunitária e são protagonizados pelos pajés. Os Yanomami, segundo Albert (1998, p. 10, grifos do autor), “entram num estado de transe visionário durante o qual ‘fazem descer’ os *xapiripë* com os quais acabam se

identificando, imitando as coreografias e cantos”. Claudia Andujar consegue transpor o plano invisível - cujo acontecimento é o encontro dos *xapirepë* com os Yanomami - à bidimensionalidade da fotografia. Sendo assim, a artista se permitiu conhecer a fundo a cultura dos indígenas durante o tempo que conviveu com eles, para após isso representá-los na linguagem fotográfica. Claudia Andujar (2005, p. 119, grifos da autora) relata sobre a vez que usou o pó alucinógeno *Yãkoana*:

Foi uma experiência interessante, mas fisicamente difícil, por causa das reações violentas que o pó provoca, mas cada um reage à substância de forma diferente. A primeira reação - não apenas para mim, mas também para os índios - é uma incontrolável superexcitação. [...] Mas, há um segundo momento, em que de fato 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”, como se continuássemos a existir fora do corpo.

Para os indígenas, o ritual é um deslocamento do nosso plano para o plano invisível, no qual vivem os espíritos da natureza, como eles chamam: *o pore* (ANDUJAR, 2005, p. 120). Na Fotografia 35 apresenta-se um dos estágios de imersão no ritual xamânico Yanomami.

Fotografia 35 - Indígena Yanomami no ritual xamânico



Fonte: Andujar (1998, p. 77).

As imagens borradas e em preto e branco dos rituais representam a conexão individual e coletiva dos índios com os espíritos *xapirepë*. Na fotografia apresentada vimos um Yanomami em estado de transe, um instante fotografado que individualiza o indígena e revela a dimensão espiritual em que ele está imerso. Considerando os aspectos fotográficos realçados por Guran (2002), os quais são inerentes à fotografia, destacamos os borrões como um dos elementos fotográficos predominantes na obra de Andujar, seja por meio do uso de vaselinas, que distorcem as bordas da imagem e aproximam os indígenas da mata, ou pela técnica de *panning*, que cria uma sensação de movimento na imagem. A técnica de borrar a imagem e permiti-la desfocada evoca uma série de eventos históricos os quais a fotografia esteve provocada a incluir,

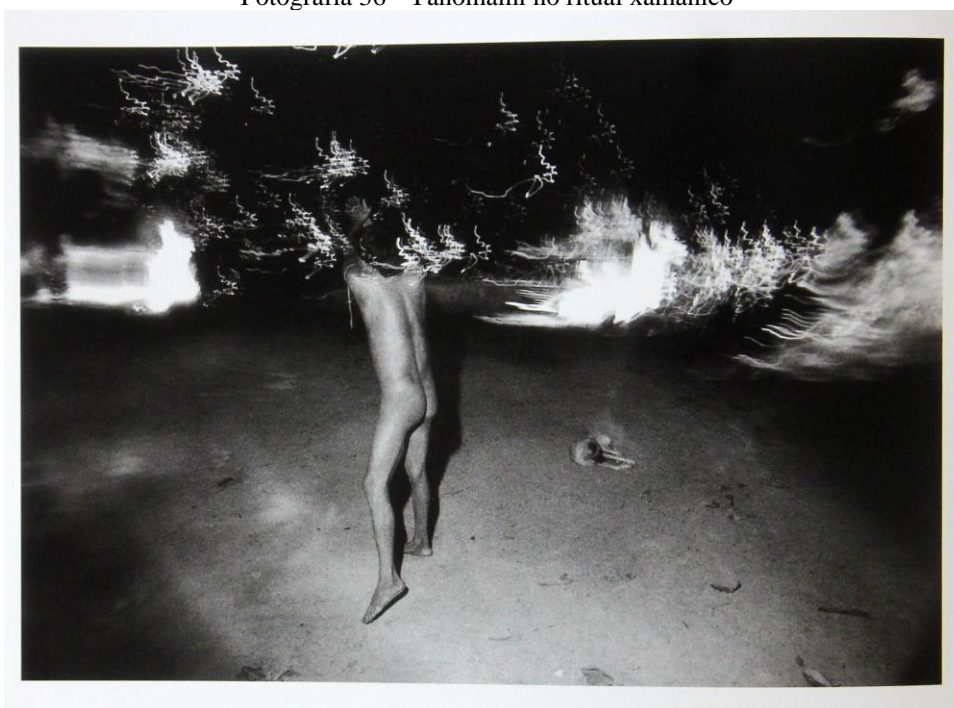
como outras formas não convencionais ao modo de representar a realidade, a exemplo do que mencionamos no primeiro capítulo deste estudo ao falarmos dos retratos desfocados de Julia Margaret Cameron (1815-1879). Para Entler (2007) o fotógrafo Jacques-Henri foi o precursor nessa modalidade, por assumir os borrões como uma forma de captar o ritmo do ambiente burguês. Sobre o borrão, Entler (2007, p. 33) destaca:

O borrão demorou muito tempo para ser assimilado à linguagem fotográfica. Se excluirmos o vasto universo das fotografias malsucedidas que desde os primórdios tiveram a lata do lixo como destino, veremos que foi preciso esperar até o início do século XX para que esse tipo de inscrição do tempo aparecesse sistematicamente nos trabalhos de um fotógrafo.

Como solução à ausência de luz, as fotografias em baixa velocidade tornam-se uma saída criativa para que seja possível o registro fotográfico. Por outro lado, essa técnica acaba possibilitando diferentes formas de representar a realidade. Andujar, que fez essa escolha, talvez devido às baixas luzes no interior da maloca, consegue criar movimento em suas fotografias dos ritos.

Observa-se na Fotografia 36 um indígena de costas para a câmera, acima dele notam-se luzes esteticizantes que preenchem a parte superior da fotografia. O indígena está quase focado por completo, exceto os braços que atestam um movimento feito por ele. A fotografia, nesse sentido, sugere movimento por parte da fotógrafa que, para criar os desfoques provenientes das luzes, teve que desempenhar algum esforço com a câmera.

Fotografia 36 - Yanomami no ritual xamânico



Fonte: Andujar (1998, p. 84).

Para Andujar conseguir iluminar a cena, conforme relatam Brandão e Machado (2005), ela recorre às luzes artificiais, por exemplo, os lampiões, os quais ela mesmo insere no interior da maloca, intervindo em suas fotografias, dando a elas distorções e borrões com a luz, o que recria, ao nosso ver, o contexto espiritual com o qual os índios estiveram envolvidos naquele momento. Sobre isso, destacam ainda Brandão e Machado (2005, p. 172-73, grifos dos autores):

Na combinação de recursos técnicos tradicionais com estratégias pessoais, uma de suas principais idéias foi a substituição de equipamentos de flash pela distribuição de lampiões de querosene no interior da oca. Com isso, a imagem exhibe uma espécie de “deslocamento” dos elementos à volta do índio, sugerindo a migração de sua consciência: focados em primeiro plano, os indivíduos parecem flutuar sobre um fundo de luzes pulsantes, em trabalhos que configuram uma verdadeira “proeza do olhar” na mimese de seu tema. Visão e percepção encontram-se de tal modo sintonizados com seu objeto que os resultados, obtidos unicamente pelo processo tradicional de revelação em laboratório, constituem por si só um exemplo acabado de construção pictórica.

Há um conjunto de fotografias que mostram corpos atirados ao chão, olhares devolutos, abraços fraternos e danças, o que caracteriza um estágio de maior imersão dos Yanomami no ritual, cujos resultados fotográficos evidenciam seus corpos em sobreposição às luzes artificiais inseridas no lugar. Para a realização deste trabalho, Andujar se valeu de técnicas fotográficas, a exemplo do uso do obturador em velocidade baixa - técnica que dá às fotografias aspectos de movimento e permanência -, como mencionado, o uso de lampiões no interior da casa comunitária para garantir uma luminosidade mínima às suas fotos e representar a conexão e o encontro entre indígenas e os espíritos no plano do invisível. Isso pode ser constatado nas Fotografias 37 e 38 - em que na primeira há dois indígenas Yanomami abraçados e em volta deles presenciamos formas e desenhos com a luz representando, assim, o encontro com os espíritos. Já na segunda fotografia vemos um indígena estirado no chão, totalmente desconectado de nosso plano e imerso em sua consciência.

Fotografia 37 - Dois indígenas abraçados em transe no ritual xamânico



Fonte: Andujar (1998, p. 82).

Fotografia 38 - Indígenas em transe no chão da maloca



Fonte: Andujar (1998, p. 85).

Claudia Andujar é transparente em seus depoimentos quando se trata do respeito que tem aos Yanomami. Para ela, é imprescindível que haja consentimento dos indígenas ao fotografá-los, chegando a destacar que eles preferem ser fotografados ao se sentirem bonitos e quando não estão doentes, além de não permitirem que se registrem os rituais mortuários (ANDUJAR, 2005, p. 118). Compreendemos, nesse sentido, que a dialogia também se situa na forma com que Andujar planeja o seu trabalho e o executa minuciosamente, o que pressupõe uma ética em seu modo de olhar para os indígenas e registrá-los em fotografia.

Os rituais fotografados são práticas sagradas executadas pelos indígenas cotidianamente, e detém significados e símbolos na cosmovisão indígena. Andujar, por sua vez, preocupa-se em participar desses rituais de maneira discreta, portando câmeras de pequeno porte. As fotografias desta sessão também pressupõem a aceitação da fotógrafa por parte dos índios. Sobre isso destaca a artista:

Fotografei dezenas de vezes esses eventos, inclusive a pedidos deles. Sobre esse tema há um dado interessante, relativo às minhas intervenções de luz nas imagens dos Yanomami, ou seja, a maneira como interpretei seus transe, ou sonhos - pois eles próprios terem me contato [sic] seus encontros com os espíritos da natureza. Eles não se importavam que eu registrasse o transe xamânico, já que é uma expressão essencial de sua cultura. Quando lhes mostrei as imagens resultantes, perceberam de imediato o propósito dos recursos visuais que adotei, enquanto o público em geral sempre se mostrava surpreso e indagava: “Como fez?” (ANDUJAR, 2005, p. 118).

O Invisível objetiva mostrar especificidades dos ritos xamânicos, as quais foram representadas por meio de fotografias em preto e branco, a maioria delas produzidas em baixa velocidade, possibilitando a captação dos desenhos de luz. Trata-se de um olhar direcionado ao

corpo que se movimenta e traduz o encontro xamânico dos indígenas com os espíritos da natureza.

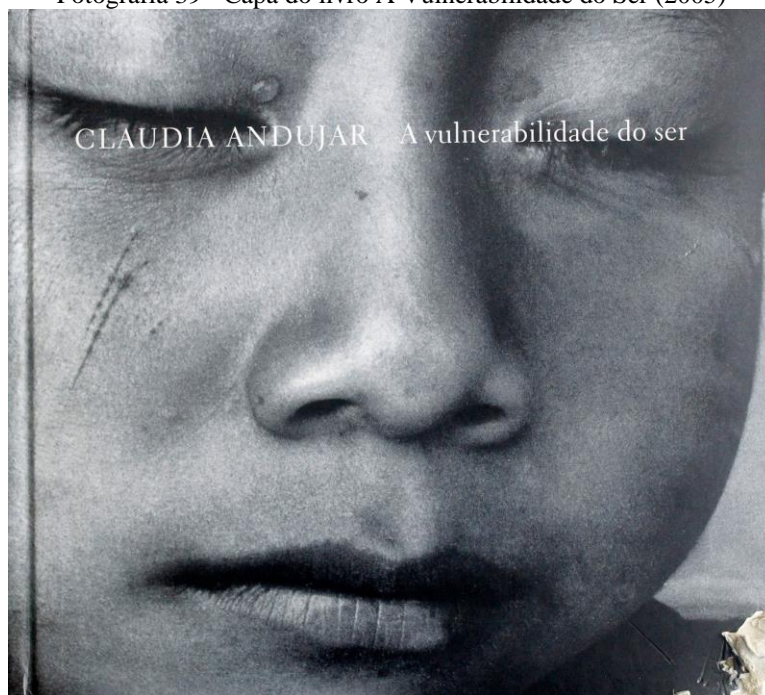
A sequência de fotos apresentadas documentou aspectos culturais da vida indígena, os quais incluem os mitos, os caças, as crenças etc. Cada fotografia é independente, possuidora de significação que, ao ser lida, revela a sua técnica, ou seja, o tipo de luz, enquadramento etc. e o seu conteúdo, que é a mensagem transmitida pela foto (GURAN, 2002). Quando vistas em conjunto, as fotos anunciam o relacionamento dialógico de anos da artista com os Yanomami e nos aproximam da grandiosidade das visões indígenas. Não obstante, Andujar optou por não revelar nessas fotografias o contato direto dos índios com os garimpeiros que, na ocasião de produção dessas imagens, invadiram as terras Yanomami em busca de ouro, trazendo doenças e morte - este foi um período que resultou em centenas de famílias indígenas do grupo Yanomami dizimadas. Carboncini (1998, p. 5) afirma que “a opção de não apresentá-lo permitiu dar ênfase às imagens que exprimem a vida como era, em alguns casos, como é ainda”. O conjunto fotográfico, portanto, revela aspectos que denotam a convivência dos índios na grande casa comunitária, na floresta e nos rituais xamânicos. Compreendemos que o livro *Yanomami* (1998) provoca no público a experiência singular do encontro de alteridades e, ao mesmo tempo, provoca a reflexão sobre nós mesmos. Como disse Carboncini (1998, p. 4), a obra “é um convite a sentir e compreender a alma de um povo”.

4.5 *A Vulnerabilidade do Ser* (2005)

O livro *A Vulnerabilidade do Ser* - cuja capa é mostrada na Fotografia 39 - foi publicado pela editora Cosac Naify, em 2005, em razão da exposição *A Vulnerabilidade do Ser*, apresentada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, de 20 de janeiro a 20 de março de 2005³² (ANDUJAR, 2005, n.p.). O livro trata da trajetória profissional e da vida de Cláudia Andujar, desde que chegou ao Brasil em 1955, até os trabalhos mais recentes que fez junto à Comissão Pró-Yanomami - CCPY.

A seleção e apresentação de *A vulnerabilidade do ser* é, portanto, a (re) visão mais atualizada de Cláudia Andujar sobre o trabalho fotográfico da sua vida. Começa com a imagem de uma criança recém-nascida no interior do Rio Grande do Sul, atravessa o Brasil, passa pelos Yanomami, ingressa na introspectividade de “territórios interiores” e termina com imagens de rios, reflexos de luz na água em movimento (RICARDO, 2005, p. 249, grifos do autor).

³² No mês de janeiro, a Pinacoteca do Estado de São Paulo inaugura a exposição *A Vulnerabilidade do ser*, com cerca de 70 imagens feitas entre 1961 e 2003 (ANDUJAR, 2005, p. 267).

Fotografia 39 - Capa do livro *A Vulnerabilidade do Ser* (2005)

Fonte: Andujar (2005, n.p.).

No referido livro, textos, entrevistas e séries fotográficas propiciam uma reflexão introdutória à Claudia Andujar, com o objetivo de destacar os aprofundamentos estéticos aplicados em suas fotografias, a vinculação do trabalho desenvolvido com a sua trajetória de vida e o seu comprometimento com as questões indígenas. O livro traz uma síntese dos projetos que Andujar fez com grupos indígenas - os Bororo, os Xikrin, os Kayapó, os Karajá e, principalmente, os Yanomami; também traz relatos sobre as andanças de Andujar pelo interior do Brasil, em busca das imagens que compuseram a série *Famílias Brasileiras* (1964), na época em que a artista fotografou para a revista *Realidade* e, por fim, a inserção de duas séries fotográficas sobre os Yanomami - *Territórios Interiores* e *Sonhos* - as quais evidenciam a inovação plástica e narrativa de Andujar em transpor às suas fotografias os mitos indígenas. Para essa pesquisa, optou-se em trabalhar especificamente com a série *Sonhos*, que antes de compor o capítulo do livro *A Vulnerabilidade do Ser* (2005) foi exposta na Fundação Cartier, em Paris, no ano de 2002, com a curadoria de Hervé Chandès (BRANDÃO; MACHADO, 2005, p. 174).

Sonhos (2005) é composta por 18 fotografias, sendo elas resultado de experimentações e técnicas com sobreposição e superposição digital - processo fotográfico conhecido como “fusão fotográfica” (ANDUJAR, 2005). Como afirma Castanheira (2014, p. 71), a série *Sonhos* “expõe uma nova fase de produção em que a fotógrafa parece desligar-se, em parte, da tradição humanista da fotografia documental para revelar uma nova percepção na qual a estética prevalece sobre o documento nas imagens”. Andujar dedica-se a atualizar suas composições

fotográficas valendo-se de experimentações que priorizam a re-espacialização das fotografias produzidas por ela entre as décadas de 1970 e 1980, retrabalhando-as com montagens, recolorações, sobreposições e superposições técnicas no seu laboratório em São Paulo, para representar os sonhos dos xamãs, cuja prática acontece no plano invisível mediante o uso do pó alucinógeno *Yãkoana*. Andujar (2011) *apud* Mauad (2014, p. 139) explica:

Comecei a trabalhar com a Galeria Vermelho e comecei a fazer exposições. [...] É através disso que consegui me aprofundar e sobreviver. [...] Na verdade, toda a minha trajetória é uma grande procura de me entender também, e fazer a paz comigo. O trabalho cresceu conforme eu conheci melhor os Yanomami e a espiritualidade deles. É isso que eu posso dizer. Por exemplo, a série de superposições nasceu por causa disso. Não é que eu vi outras superposições no trabalho de outras pessoas. As superposições que eu chamo de sonhos, sonhos, são os sonhos dos xamãs. Eles chamam isso de sonhos, de viagens. Eles dão esse nome para isso, não as minhas fotos, o estado de ser deles. Isso acontece quando eles entram em contato com os espíritos. [...] Eu sempre faço questão de colocar a questão da luminosidade, porque faz parte das crenças deles [...] Eu diria, eu uso a tecnologia nossa, ocidental, isso sim. Mas tentando manipular as coisas com o que eu conheço da tecnologia ocidental. Mas entrando no universo deles. [...] Mas, o que me dá uma certa satisfação é que quando eu mostro esse trabalho aos Yanomami eles percebem isso. Eles fazem o que faziam com os desenhos, ele vê essa imagem com toda essa invasão de luz e ele começa a contar a sua história.

No contexto em que Andujar esteve enquadrada na Lei de Segurança Nacional, por volta de 1972 e 1977, a artista buscou - não mais na aldeia e sim em seu apartamento em São Paulo - atualizar sua estética e visão fotográfica, desafiada a representar, mais profundamente, a mitologia Yanomami, como ela relata: “as superposições que eu chamo de sonhos, sonhos, são os sonhos dos xamãs” (ANDUJAR, 2011 *apud* MAUAD, 2014, p. 139). Em busca de uma estética inovadora, a artista faz na série *Sonhos* a representação do invisível por meio de fotografias que possuem um melhor desdobramento estético e conceitual, produzidas em laboratório e que apontam para uma relação dialógica atualizada. Vê-se fotografias de indígenas nos rituais sobrepondo outras das florestas e dos animais sagrados evidenciando aspectos abstratos da cultura indígena.

Por fim, alguns textos - *Os Yanomami em minha vida* e *Ritual e reconstrução* - antecedem a série *Sonhos* (2005) e trazem pontos que ajudam a direcionar a análise a seguir. *Os Yanomami em minha vida*, escrito por Claudia Andujar, publicado originalmente na obra *Yanomami* (1998), apresenta relatos da própria autora, que reafirma o comprometimento com a luta Yanomami. Além disso é destacada a relação de afetividade desenvolvida com os indígenas. Após sete anos, desde a publicação do livro *Yanomami* (1998) - ocasião da primeira publicação desse texto - Andujar continua convicta de que o seu trabalho ainda não encontrou uma forma estética e narrativa definitiva, o que ela afirma não saber se de fato existe (ANDUJAR, 2005). Já o texto *Ritual e reconstrução*, escrito por Brandão e Machado (2005),

vai abordar os reflexos da inter-relação de Andujar com os Yanomami e enfatizar o afastamento que lhe foi imposto do território indígena, o que a conduziu para uma “decantação e apuramento formal e conceitual” (BRANDÃO; MACHADO, 2005, p. 172) no seu trabalho. Diante disso, os autores, que situam a obra de Andujar no contexto da fotografia contemporânea, tomam o seu trabalho como inovador e vanguardista.

4.6 *Sonhos* (2005)

Dando seguimento ao que foi introduzido no tópico anterior, Claudia Andujar realiza na série *Sonhos* uma atualização estética de seu trabalho, que consiste na elaboração de fusões fotográficas produzidas em diferentes momentos de sua experiência com os Yanomami. São fotografias que mesclam uma visão estética documental a experimentações mais abstratas sobre os indígenas. Conforme dito por Herkenhoff (2005, p. 235), “o processo consiste em tomar as cópias das duas fotografias em cores, refazê-las em preto e branco, retrabalhar em novo colorido com projeção de luz e, por fim, refotografar”. O resultado não é convencional, pois a artista opta por narrativas mais abstratas que têm na ficcionalidade o seu lugar de expressão. Além disso, observa-se que a subjetividade e a criatividade da autora estão entrecruzadas às questões políticas, culturais e espirituais dos indígenas. Assim, *Sonhos* não é uma criação inspirada em ou copiada de outros trabalhos externos que se utilizam de técnicas parecidas. Na realidade, a obra busca representar os sonhos narrados pelos xamãs. Assim diz Andujar (2011) à pesquisadora Mauad (2014, p. 139):

Um dia eu tinha esse trabalho *Sonhos* na Galeria vermelho exposto e o Davi estava lá, estava em São Paulo e eu levei ele lá. Ele começou a falar, explicar o que eram aquelas fotos para mim, para quem estava lá. Eu estava lá, tinha umas pessoas da galeria e ele falou: “agora eu vou explicar para vocês o que vocês estão vendo”. As pessoas ficaram com a boca aberta: “mas como? Quem tem que explicar isso é a Cláudia, como você sabe”. “Ah, porque eu sei, eu sei mais do que ela.”. Ele não falou isso. Mas ele falou: “Eu sei o que é isso.”. Claro, não tenho dúvida, eu não sei tudo. De jeito nenhum. Eu tentei enxergar o que eu entendi.

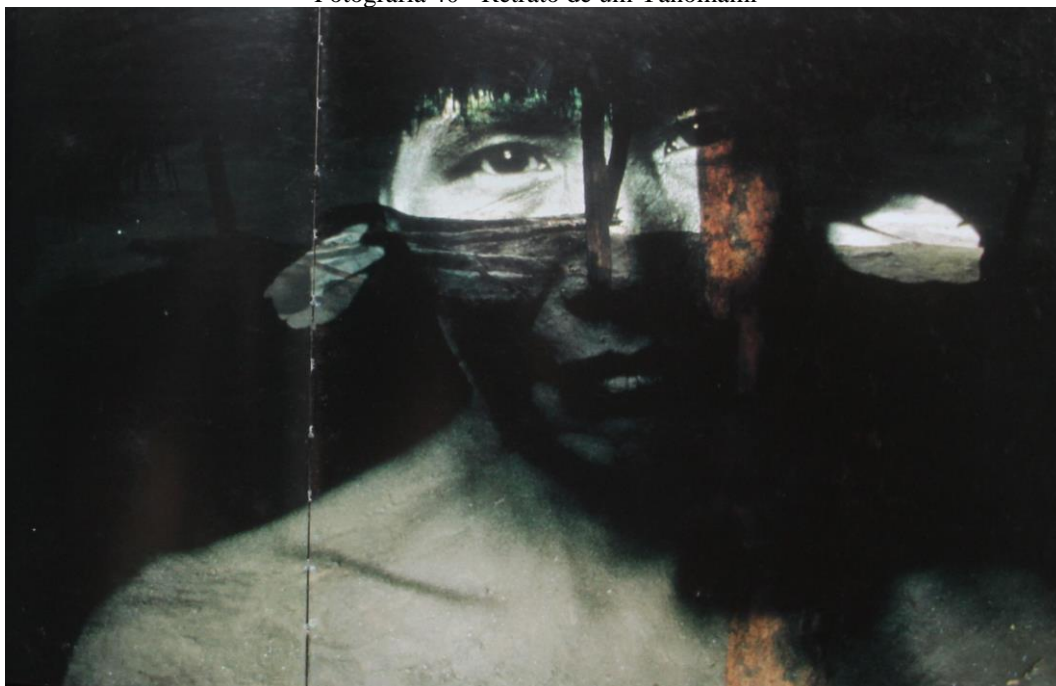
O processo criativo de Andujar vai contra o discurso da objetividade na fotografia - comum em discussões históricas sobre a linguagem -, a artista se vale das intervenções com luzes artificiais nos espaços fotografados, seguidas de manipulações técnicas realizadas em laboratório. Esse esforço laboral da artista desdobra-se em fotografias abstratas, cuja construção narrativa se baseia nas visões mitológicas dos indígenas, chamados na cultura Yanomami de “*yarori*”, representados pelas cutias, veados e queixadas (KOPENAWA, 2015, p. 117).

Valendo-se das técnicas de superposição e re-coloração, Andujar cria fusões em que as imagens de indígenas - antes fotografados nos rituais, na caça e na maloca - são sobrepostas a

outras fotografias que fez de animais, rios, floresta, pedras, areias etc. Essa experimentação técnica leva à existência de uma terceira imagem que propõe uma “transgressão do tempo, alterando a realidade anteriormente vista pela câmera” (HERKENHOFF, 2005, p. 235). Ademais, *Sonhos* imprime um ativismo da autora que visa a mobilizar o espectador acerca dos desafios e das realidades vivenciados pelo povo Yanomami na Amazônia.

Na Fotografia 40, observamos um retrato de um Yanomami com olhos fixados na câmara, olhar que, por sua vez, assevera enfrentamento e, ao mesmo tempo, curiosidade. As características mencionadas estão atenuadas por meio da sobreposição feita com a segunda imagem que cobre o indígena e permite que seus olhos fiquem visíveis e destacados na composição. As intervenções técnicas, envolvendo cores em baixa saturação, desfoque no corpo do indígena, borrões e superposição, deslocam a temporalidade da fotografia para outro tempo e lugar, tal qual nas descrições dos xamãs quando iniciados os procedimentos ritualísticos com o pó alucinógeno *yãkoana*: “primeiro, ouvem-se de longe seus cantos de alegria, tênues como zumbidos de mosquitos. Depois, quando os olhos estão morrendo, começam-se a ver luzes cintilantes que tremem nas alturas, vindas de todas as direções do céu” (KOPENAWA, 1998, n.p.).

Fotografia 40 - Retrato de um Yanomami



Fonte: Andujar (2005, n.p.).

A inter-relação de imagem, corpo e meio, presente nas fotografias de Claudia Andujar, caracteriza-se como componente fundamental na representação das vulnerabilidades dos Yanomami. Essa triangulação, estruturada por Belting (2002), permite pensar o corpo como o

lugar para a visibilidade dos mitos indígenas, de modo que estes podem ser considerados como imagens mentais, ou seja, um conjunto de significação individual e coletiva, que encontrou, no corpo em transe do índio, o seu lugar de manifestação.

Temos, como exemplo dessa ideia, a Fotografia 41 - que registra a imersão do indígena Yanomami no ritual xamânico. A fotografia abstrata inclui um indígena portando alguns adereços de sua cultura. É chamada a atenção para a curvatura geométrica do corpo do índio, cuja postura irregular sugere um deslocamento de sua consciência para um outro tempo e lugar. Ao fundo, com pouca iluminação, o cenário aparente é o da maloca, pois são identificadas algumas madeiras fincadas no chão. Como dito, não há regularidade na disposição dos elementos no quadro, pois Andujar não se preocupou em seguir um padrão sistemático do enquadramento, levando-a, inclusive, a “eliminar” parte da cabeça do indígena e uma pequena parte dos pés. Em suma, a sobreposição de imagens produz um efeito mágico e irreal sobre a cena, o que ao nosso ver potencializa a representação da espiritualidade manifestada no corpo do índio.

Fotografia 41 - Indígena Yanomami em transe na maloca



Fonte: Andujar (2005, n.p.).

Para Belting (2002, p. 28), “uma imagem não tem corpo, precisa de um meio no qual se corporalize”. Nesse aspecto, compreende-se que é o corpo em transe do indígena Yanomami, fotografado durante o ritual xamânico - ora em movimentação, ora estático, ora com olhares apáticos e de introspecção - que revela a subjetividade e as visões espirituais do indígena. Nessa circunstância, a fotografia é meio e, ao mesmo tempo, corpo que transporta as imagens mentais,

por exemplo, os sonhos, as memórias e o imaginário dando a elas visualidades, como afirma Belting (2014, p. 79):

O homem é naturalmente o lugar das imagens. Naturalmente, de que modo? Porque é um lugar natural das imagens ou um órgão vivo para imagens. Não obstante, todos os aparelhos e dispositivos que hoje empregamos para armazenar e exportar imagens, e ainda que supostamente estes dispositivos ditem normas, o ser humano continua a ser o lugar em que se recebem e interpretam imagens num sentido vivo (portanto efêmero, dificilmente controlável, etc.).

O antropólogo e historiador da arte, Hans Belting, questiona, na obra *Antropologia da Imagem* (2014), o conceito de imagem elaborado no âmbito da história da arte. Para o autor, as teorias mais tradicionais não ultrapassam suas perspectivas estetizantes e negligenciam, muitas vezes, as abordagens mais complexas que visam a compreender a imagem de maneira múltipla³³, a exemplo do que foi caracterizado como imagens mentais: memórias, sonhos e o imaginário. O autor promove uma reflexão em que a imagem é analisada por meio da triangulação *imagem, meio e corpo*, cuja concepção teórica perpassa um conceito antropológico:

No olhar antropológico o homem não surge como senhor das suas imagens, mas - o que é bem diferente - como lugar das imagens, que enchem e preenchem o seu corpo: está à mercê de imagens por si produzidas, embora tente dominá-las. As suas produções imaginárias, porém, revelam que a mudança é a única continuidade de que ele dispõe. As imagens não deixam qualquer dúvida sobre quão mutável é o seu ser. Assim, acontece que ele depressa rejeita as imagens que inventa, quando dá uma nova orientação às questões sobre o mundo e sobre si mesmo (BELTING, 2014, p. 22).

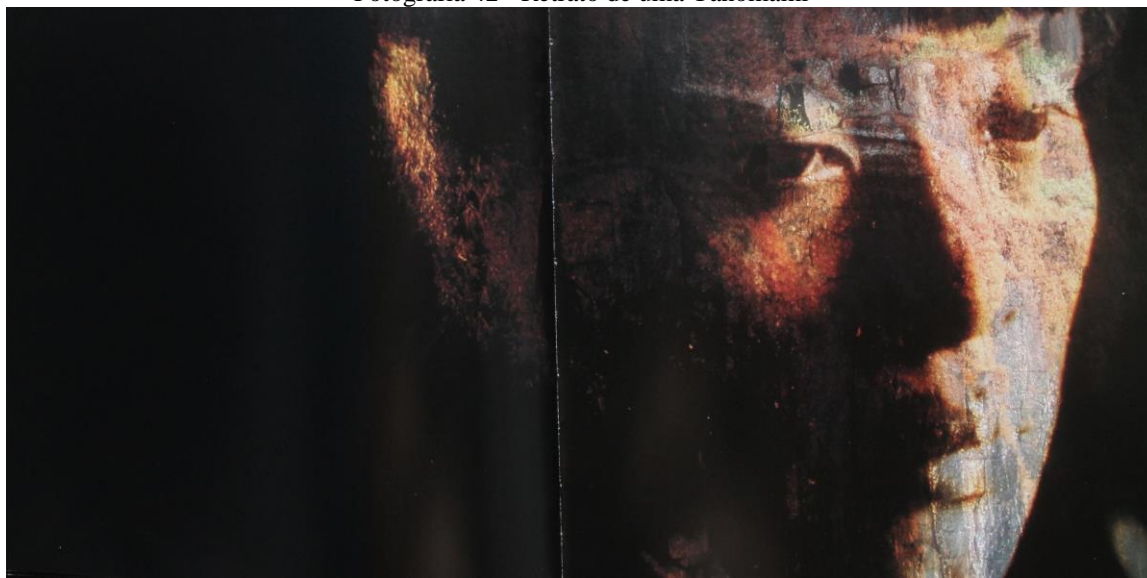
Para Belting (2014, p. 21), a imagem é um conceito amplo e que ultrapassa as suas características físicas, ela é “[...] mais que um produto da percepção. Surge como o resultado de uma simbolização pessoal ou coletiva. Tudo o que comparece ao olhar ou perante o olho interior pode, deste modo, aclarar-se através da imagem ou transformar-se numa imagem”. As imagens a que nos referimos são as endógenas que estão presentes no corpo, a exemplo dos sonhos, do imaginário e das memórias (BELTING, 2014). Essas imagens mentais, por sua vez, necessitam de um corpo para poderem existir e serem projetadas no mundo visível. Comprendemos, nesse sentido, que tais imagens mentais se corporalizam, de um lado, no corpo em transe do índio - este que é cuidadosamente fotografado por Andujar - e, por outro,

³³A inflação das imagens nos ambientes citadinos (e nos ambientes virtuais) e o interesse crescente pelos seus desdobramentos sobre a cultura e o homem têm colocado em xeque algumas das teorias mais tradicionais da imagem e aberto um novo campo do saber, chamado atualmente de ciência da imagem (*Bildwissenschaft*) ou teoria da imagem. Por ser um campo extremamente heterogêneo, formado por autores de diversas áreas, é consenso que o tema imagem precisa ser pensado por intermédio de um olhar interdisciplinar e, se possível, intercultural para que a complexidade do fenômeno possa ser efetivamente investigada (HEILMAIR; BAITELLO, 2019, p. 140).

no espaço plano da fotografia que, além de *corpo*, também é *meio* que carrega as imagens mentais e as tornam visíveis:

O corpo é o lugar para a projeção e a recepção de imagens. Seu repertório de imagens já existentes se evidencia no sonho de forma mais expressiva. Mas também as imagens no estado de vigília não surgem apenas por meio de uma recepção passiva exterior. Elas vão de encontro a uma memória de imagens próprias, que continuamente se “intrometem” na visão (BELTING, 2014, p. 5).

Fotografia 42 - Retrato de uma Yanomami



Fonte: Andujar (2005, n.p.).

A Fotografia 42 é um retrato em *close* de uma jovem Yanomami - essa mesma imagem está presente na sessão *A casa* do livro *Yanomami* (1998). É destacado no retrato o seu olhar melancólico o qual consideramos o ponto chave para a compreensão do conteúdo transmitido. O enquadramento consiste em um plano mais fechado, comumente chamado de *Close-up*³⁴, destacando, assim, o rosto da mulher. Observa-se no primeiro plano o rosto da indígena com o fundo escuro, o que demarca a sua retratística, ou seja, a forma como é individualizada a indígena e destacados os traços do seu rosto. Além disso, a fusão cria uma camada nova sobre a fotografia original, tal unificação deixa a pele rígida com aspecto que lembra a floresta. O resultado da fotografia parece dissolver as fronteiras simbólicas existentes entre o indígena e o seu território sagrado, unificando-as. No depoimento abaixo, Andujar relata seu processo criativo e a sua visão sobre a relação horizontalizada do homem com a natureza:

[...] quando estava com eles, fotografei mais em preto e branco, do que em cor, mas também tem em cor. Quando comecei a fazer em cor, estava em São Paulo em 2003 e 2004. Eu peguei meu trabalho antigo, retrabalhei estas fotos antigas com superposições destas fotos em preto e branco com as coloridas. Eles [os Yanomami] recebem os espíritos da natureza através dos trabalhos xamânicos e eu tentei representar isso nas fotos. As fotos têm uma superposição dos retratos com fotos de uma rocha com musgos, então todas estas fotos têm características de retratos com

³⁴ No cinema, *Close-up* ou *Close*, é um plano fechado que visa a enquadrar apenas o rosto do ator ou atriz.

fotos de elementos da natureza em cima, ou bichos da natureza em cima deles. Os Yanomami não veem o homem sendo superior à natureza. Para eles, os homens fazem parte da natureza. Eu também acho isso, somos parte de uma globalidade da natureza (ANDUJAR, 2010 *apud* CASTANHEIRA, 2017, p. 134).

Já na Fotografia 43, intitulada “Fim do Mundo”, considerada como uma das mais significativas naquilo que concerne à representação do encontro mágico dos xamãs com os *xapirepë*, vemos, assim, a manifestação do que eles acreditam ser a queda do céu (ANDUJAR, 2010 *apud* CASTANHEIRA, 2016). A obra apresenta em sua composição um grupo de indígenas Yanomami na maloca, portando flechas e outros instrumentos de batalha, registro de um instante mágico do ritual xamânico, no qual é destacada a celebração coletiva dos índios. Como opção estética, a artista experimenta a re-coloração das imagens, deixando-as predominantemente esverdeadas, o que resulta das experimentações feitas em seu laboratório. A técnica aplicada busca representar a dimensão invisível que somente os índios xamãs podem acessar. Claudia Andujar assim fala sobre a referida fotografia:

Nesta foto, que eu fiz primeiro em preto e branco, é durante um ritual de dança. Em cima dela coloquei uma foto de um rio, da água que está engolindo, que está penetrando e engolindo todo este povo. Esta foto é muito significativa pra mim e eu chamo ela de Fim do Mundo, fim do povo Yanomami. Eles falam de um mito ancestral do fim do mundo, que esta noção de terra, de floresta, vai se abrir. A terra vai se abrir e afundar tudo de novo, porque o homem começa a cavar a terra, a abrir um buraco, quando sai um monte de fumaça e sujeira. Então, nosso mundo vai ser engolido e toda a humanidade também. Hoje em dia, os Yanomami falam que vão morrer, mas vocês [os homens “brancos”] também vão morrer, se vocês não sabem cuidar da natureza. Quero enfatizar isso, porque escuto isso das lideranças Yanomami o tempo inteiro (ANDUJAR, 2010 *apud* CASTANHEIRA, 2016, p. 135).

Fotografia 43 - Fim do mundo



Fonte: Andujar (2005, n.p.).

Na fotografia, vimos com precisão a aplicação da técnica de superposição, que consiste na fusão de duas ou mais fotografias. Na imagem, o teto da maloca é substituído por texturas que remetem às correntezas de um rio, ressalta-se que na cultura Yanomami a abertura do céu prenuncia a chegada dos seres espirituais e, por sua vez, estabelece o encontro dos *xapirepë* com os indígenas. Conforme mencionamos, consideramos o corpo do indígena em transe como o lugar em que as imagens mentais encontram suas visualidades e revelam as suas subjetividades (BELTING, 2014).

Por fim, considera-se que a série analisada rompe com padrões impostos à fotografia, regras que insistem em definir um único modo de fazer retratos, os quais privilegiam, em certo sentido, a reprodução mimética da realidade. Como afirma Brandão e Machado (2005, p. 174, grifos dos autores), “*Sonhos* questiona definitivamente o mito da ‘naturalidade’ indígena, ao mesmo tempo que revela uma alteridade de força descomunal, completamente alheia à experiência cartesiana ocidental”. Reitera-se que a constante atualização técnica, alinhada ao seu comprometimento com a causa Yanomami faz o trabalho de Claudia Andujar singular, compromissado com a vida dessas populações, com suas narrativas inovadoras, sobretudo as que acabamos de analisar, a fotógrafa adapta-se às mudanças constantes na cultura e na visão dessas populações - principalmente as mudanças impostas pela chegada do homem branco em suas terras. Portanto, o trabalho de Andujar está especialmente voltado às questões dos índios Yanomami e, como ela própria frisou, suas imagens sobreviverão a sua existência (ANDUJAR, 2005).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Claudia Andujar institui uma maneira própria de pensar e fazer as suas fotografias, que se baseia no respeito mútuo e na reciprocidade com os indígenas. Por meio de decisões técnicas e escolhas estéticas, que consideramos inovadoras, a autora ocupa os espaços e constrói, junto com os Yanomami, a *mise-en-scène* dessa relação. De um lado, a sofisticação plástica - que decorre do estilo documental em preto e branco unido à visão abstrata com as fusões fotográficas - de outro, um olhar ético dirigido às vulnerabilidades e às mitologias dos indígenas fotografados. As duas formas de lidar com os Yanomami consolidam a maneira singular com que a artista conduz o seu trabalho.

As obras instigam uma reflexão sobre o sentido da existência na relação inter-humanos e também na relação dos humano com o não-humano - a natureza, os animais, as plantas, as coisas etc.. É o que afirma Buber (2001; 2007), ao considerar o homem como um ser essencialmente relacional, dependente da interação com outras pessoas. Para o autor, toda relação é dupla e acontece por meio da intencionalidade das palavras proferidas pelo ser em sua totalidade - o que pressupõe uma relação de alteridade, reciprocidade, receptividade e dialogicidade - o que é definido pelo referido autor como uma relação EU-TU. Nesse sentido, Andujar estabeleceu com os indígenas uma relação consentida, que autorizou a presença da fotógrafa na aldeia, assim, a permitindo-lhe atuar como fotógrafa livremente. Sua postura, como relatamos, é respeitosa e afetuosa, totalmente aberta à experiência do encontro. Deste modo, a artista foi inserida na casa comunitária e, aos poucos, passou a participar do cotidiano dessas populações. Como resultado desse envolvimento de mais de 40 anos, surgiram as fotografias dialógicas - das quais, aqui, analisamos algumas - que também atuam tanto em território político, como símbolo de resistência e luta a favor das questões indígenas.

A conceituação das obras difere do discurso simplista, historicamente atribuído à fotografia, de registro fiel do “real”. Portanto, Andujar, valendo-se de uma estética inovadora, “desrespeitando” os padrões de composição, enquadramento, cores e nitidez, instituídos na fotografia documental e fotojornalística, assume em seu trabalho o mágico como caminho eficaz para representar os sonhos indígenas. Além disso, suas fotografias atuam contra uma visão objetificada e discriminatória sobre o outro, razão que, historicamente, fez inserir a imagem do indígena em formas generalistas e preconceituosas.

É perceptível em Andujar a busca pelo autoconhecimento e talvez resida nesse lugar o motivo dela enxergar nos indígenas um reflexo de si mesma, pois o “seu trabalho fotográfico profissional será orientado por essa busca que é, no fundo, o reencontro de uma identidade”

(CARBONCINI, 1998, p. 4). Esta autora ainda declara que cada fotografia presente no livro *Yanomami* (1998) “possui uma poética própria, uma coerência de propósitos e uma estrutura que a tornam única e independente das outras, juntas constroem, porém, um discurso amplo e profundo” (CARBONCINI, 1998, p. 6). Podemos, então, aplicar a perspectiva de Carboncini acerca do livro *Yanomami* (1998) à série *Sonhos* (2005), acrescentando que, para esse grupo específico de fotos, Andujar propôs uma estética que desloca a realidade para um outro tempo e lugar, unindo ficção e realidade e criando novas possibilidades para e com a linguagem. Dessa maneira, os sonhos e as viagens espirituais dos xamãs, potencializadas pelo uso do pó alucinógeno *Yãkoana*, encontram-se representados nessa série por meio de uma linguagem fotográfica autoral que, ao nosso ver, nega os pressupostos da fotografia documental e fotojornalística e inaugura, assim, uma forma nova de fazer fotografias.

Do ponto de vista da forma fotográfica, a dialogia a que nos referimos é representada em fotografias em preto e branco, realizadas dentro das malocas, em que ficam evidentes as dificuldades, como as provenientes das baixas luzes. Na floresta, a artista também é desafiada pela ausência de luzes, por isso criou dispositivos técnicos que fizeram contornar as dificuldades no ambiente escuro e com luzes difusas, a exemplo do uso da baixa velocidade do obturador e o uso de vaselinas na lente. Já nos rituais xamânicos, em que Andujar intervinha nos espaços da maloca, inserindo lampiões e criando imagens potentes, o desafio se tornou maior, pois a artista precisou olhar para o invisível e enxergar nele os signos dos sonhos.

Em suma, buscamos nessa pesquisa destacar as características técnicas e conceituais identificadas nas fotografias do livro *Yanomami* (1998) e da série *Sonhos* (2005), bem como relacioná-las ao modo como Andujar manifesta a sua relação dialógica com eles, assumindo, assim, que o seu processo criativo se ajusta às transformações das visões Yanomami e à relação de cumplicidade que os envolve.

A pesquisa não esgota as perspectivas de estudo sobre o *corpus* escolhido - *Yanomami* (1998) e *A Vulnerabilidade do Ser* (2005). Há, no trabalho de Andujar, um vasto campo de pesquisa sobre imagem a ser explorado, principalmente quando se tem o indígena brasileiro como a centralidade das criações fotográficas.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, P. A questão Yanomami: dois caminhos de política indigenista. **Anuário Antropológico**, 6(1), p. 267-276, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/6203>. Acesso em: jun. de 2021.
- ALBERT, B. Os Yanomami. *In*: ANDUJAR, C. **Yanomami**. São Paulo: DBA, 1998. Pp. 6-10.
- ALMEIDA, M. R. C. Índios Mestiços e Selvagens Civilizados de Debret: reflexões sobre relações interétnicas e mestiçagens. **Varia História**, v. 25, p. 85-106, 2009.
- _____. Os Índios na História do Brasil no Século XIX: da invisibilidade ao protagonismo. **Revista História Hoje**, v. 1, p. n.2, 2012.
- ANDUJAR, C. **A Lutadora**. Entrevistador: Fernando Luna. 2017. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/claudia-andujar-fotografa-artista-visual-e-ativista-indios-yanomami>. Acesso em: 02 mai. 2019.
- _____. **A vulnerabilidade do ser**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- _____. **Família Bororo, Boe, Perigara - Mato Grosso**. Galeria Vermelho. 1960. Disponível em: https://www.galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/pdf_portfolio/ANDUJAR_NOVO.pdf. Acesso em: 16 jul. 2020.
- _____. **Família mineira, da série Famílias Brasileiras**. Acervo IMS. 1964. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/os-lugares-de-claudia-andujar/> Acesso em: 25 mar. 2021.
- _____. **Fórum Latino-Americano de Fotografia de São Paulo**. Itaú Cultural. 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Iz-ST25KWXY>. Acesso em: 16 jul. 2020.
- _____. **Yanomami**. São Paulo: DBA, 1998.
- ANDUJAR, C.; LOVE, G. **Fotolivro Amazônia**. São Paulo. Práxis, 1978.
- BARTHES, R. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castanõn Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTOLOMÉ, M. A. As etnogêneses: velhos atores e novos papéis no cenário cultural e político. Tradução de Sérgio Paulo Benevides. **Mana**, Rio de Janeiro, v.12, n.º.1, 2006.
- BELTING, H. **Antropologia da Imagem**: para uma ciência da imagem. Lisboa: Imago, 2014.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade Técnica**. In: VELHO, Gilberto (org). *Sociologia da Arte*, IV. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

BONI, P. C. De passado turbulento a ativista com causa. Paulo Cesar Boni entrevista Claudia Andujar. **Discursos Fotográficos**, v. 6, n. 9, p. 249-273, 2010.

BORGES, P. H. P. **Fotografia, história e indigenismo**: a representação do real no SPI. 2003. 178 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP. 2003. Disponível em:
<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/253687>. Acesso em: 25 ago. 2021.

BOSSI, B. (xilografia de Lacaste Ainé) Grupo de índias Parisís, c.1860 *In.*: **“Viaje pintoresco...”**. Paris: Librería Parisiense / Dupray de la Mahérie, Acervo Arquivo Nacional. 1863. Disponível em: <http://povosindigenas.com/bartolome-bossi/>. Acesso em: 25 jul. 2020.

_____. **Viagem pitoresca pelos rios Paraná, Paraguai, São Lourenço, Cuiabá e o Arinos, tributário do grande Amazonas**: com a descrição da província de Mato Grosso em seu aspecto físico, geográfico, mineralógico e seus produtos naturais. Brasília, Senado Federal, Conselho Editorial, 2008.

BRANDÃO, E.; MACHADO, Á. Ritual e reconstrução. In: ANDUJAR, Claudia. **A vulnerabilidade do Ser**: Claudia Andujar. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BUBER, M. **Do diálogo e do dialógico**. Tradução: Marta Ekstein de Souza Queiroz e Regina Weinberg. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **Eu e tu**. São Paulo: Centauro, 2001.

CAMERON, J.M. The Rosebud Garden of Girls. *In.*: **Artsy, 1868**. Disponível em:
<https://www.artsy.net/artwork/julia-margaret-cameron-the-rosebud-garden-of-girls>. Acesso em: 25 mar. 2021

CANJANI, D. O Fotorjornalismo expandido de George Love no Brasil: breve aproximação. **Nhengatu - Revista Iberoamericana para Comunicação e Cultura Contrahegemônicas**, v. 2, n. 3, p. 1-27, 2015. Disponível em:
<https://revistas.pucsp.br/nhengatu/article/view/34262/23540>. Acesso em 01/03/2019.

CARBONCINI, A. Em busca de uma essência. *In.*: Andujar, C., **Yanomami**. DBA. 1998. Disponível em:
<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/17382/14590>
Acesso em: 10 jan. 2019.

CASTANHEIRA, R. **Rupturas na Fotografia Brasileira**: A poética engajada de Claudia Andujar, Miguel Rio Branco e Mario Cravo Neto. 2017. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade de Brasília.

_____. Rupturas na fotografia documental brasileira: Claudia Andujar e a poética do (in) visível. *In.*: **Discursos Fotográficos**, 2014. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/17382/14590>. Acesso em 10 jan. 2019.

_____. Poéticas de resistência: a representação do Outro nas fotografias de Claudia Andujar e Miguel Rio Branco. **Revista Mosaico-Revista de História**, v. 9, n. 1, p. 125-144, 2016.

COMISSÃO PRÓ-YANOMAMI. (CCPY) **Quem somos: A Comissão Pró-Yanomami e suas ações**. Texto de apresentação da comissão, 2007. Disponível em: <http://www.proyanomami.org.br/v0904/index.asp?pag=htm&url=http://www.proyanomami.org.br/quem.htm>. Acesso em: 28 mai. 2019.

CUNHA, M. C. (Org.) Política Indigenista no século XIX. *In.*: **História dos índios no Brasil**. 2. ed., São Paulo: Cia. Das Letras/ Secretaria Municipal de Cultura/FAPESP. 1992.

CUNHA, M. C. Imagens de Índios do Brasil: o século XVI. **Estudos Avançados**, v. 4, n. 10, p. 91-110, 1990. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8582>. Acesso em: 06 jun. 2020.

DUARTE, R. Olhares do Infinito: notas sobre a obra de Claudia Andujar. **Revista Studium**, nº 12, 2003. Disponível em <https://www.studium.iar.unicamp.br/12/5.html?studium=3.html>. Acesso em: 18 mai. 2020.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução Marina Appenzeller. (Série Ofício de Arte e Forma). Campinas, SP: Papirus, 1993.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS. **Cozinha de Maloca**. São Paulo: Itaú Cultural, 1865. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra28563/cozinha-de-maloca>. Acesso em: 06 jun. 2020. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

ENTLER, R. A fotografia e as representações do tempo. **Galáxia**, n. 14, p. 29-46, 2007.

FAULHABER, P. Nos varadouros das representações: redes etnográficas na Amazônia do início do século XX. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 40, n. 2, p.101-143, 1997.

FIDANZA, F. A. **Retrato no estúdio de mulher indígena da região do rio Negro**. 1873. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/20.500.12156.1/4369>. Acesso em: 06 jun. 2020.

_____. **O suicídio do fotógrafo**. 2016. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/?p=4274>. Acesso em: 18 mai. 2020.

FLORES, L. G. **Fotografia e pintura: dois meios diferentes**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta: Ensaio para uma filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011.

FUNAI, Fundação Nacional do Índio. **Política Indigenista**. Disponível em: <http://www.funai.gov.br/index.php/nossas-acoess/politica-indigenista?start=4#>. Acesso em: 27 fev. 2020.

GALERIA VERMELHO. **Curriculum**. Claudia Andujar. Página virtual da Galeria Vermelho, 2020. Disponível em: <https://www.galeriavermelho.com.br/en/artista/50/claudia-andujar/curriculo>. Acesso em: jun. de 2021.

GARBE, W. **Retratos dos índios Botocudo na floresta**. Biblioteca Nacional, 1909. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon669132/icon669132.jpg. Acesso em: 06 jun. 2020.

Grupo de meninas bororos já batizadas e cursando regularmente as aulas. Autor desconhecido. Coleção Miguel Calmon, 1908. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/6156>. Acesso em: 06 de junho de 2020.

GURAN, M. **Linguagem Fotográfica e Informação**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Gama Filho, 2002.

_____. Mirada Indígena, *In: Fundamentos de Antropologia*, Granada, n.4-5, p. 170-190, 1996.

HEILMAIR, A. F.; BAITELLO JUNIOR, N. A imagem como outro do corpo: considerações acerca da antropologia da imagem em Hans Belting e Dietmar Kamper. **MATRIZES**, [S. l.], v. 13, n. 3, p. 139-159, 2019. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v13i3p139-159. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/151708>. Acesso em: 20 jul. 2021.

HERKENHOFF, P. A espessura da luz: fotografia brasileira contemporânea. *In.: A vulnerabilidade do Ser*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. **Exposição no IMS apresenta obra de Claudia Andujar dedicada aos Yanomami**. Página virtual do Instituto Socioambiental, 2018. Disponível em: <https://www.socioambiental.org/pt-br/noticias-socioambientais/exposicao-no-ims-apresenta-obra-de-claudia-andujar-dedicada-aos-yanomami>. Acesso em: 20 jul. 2021.

KOPENAWA, D. A Casa. *In: ANDUJAR, Claudia. Yanomami*. São Paulo: DBA, 1998.

_____. **Claudia Andujar: a luta Yanomami**. Depoimento da fotógrafa. Canal imoreirasalles no YouTube, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wL2Vg0RgBog>. Acesso em: jun. de 2021.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KOSSOY, B. **Fotografia & História**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. O daguerreótipo nos trópicos. **Jornal da USP**. 2019. Disponível em: <https://jornal.usp.br/artigos/o-daguerreotipo-nos-tropicos/>. Acesso em: 18 mai. 2020.

LENZI, M. I. R. **Os salesianos, os Bororos e a banda de crianças indígenas que mudou a história**. 2018. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=padre-antonio-malan>. Acesso em: 18 Mai 2020.

LEVINAS, E. **Totalidade e infinito**. Lisboa: Edições 70, 1980.

LUNA, F. Claudia Andujar, a lutadora. **Revista Trip**, 2017. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/claudia-andujar-fotografa-artista-visual-e-ativista-indios-yanomami>. Acesso em: 14 jun. 2020.

MASSI, A.; BRANDÃO, E.; MACHADO, Á. Poesia, pintura e fotografia. *In.*: **A vulnerabilidade do Ser**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MAUAD, A. M. Imagens possíveis: Fotografia e memória em Claudia Andujar. **Revista ECO-Pós**, v. 15, n. 1. 2012. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/1196/1135. Acesso em: 04 fev. 2019.

MOREL, M. Imagens aprisionadas e resistência indígena: os daguerreótipos de 1844. **Revista Studium** 10, Campinas, 2002. Disponível em: <https://www.studium.iar.unicamp.br/10/7.html>. Acesso em: 14 mai. 2020.

MOURA, R. **Palestra Maxita Yano: olhar, escutar, ler Andujar**. YouTube: MASP Palestras, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pxr40NUIBm8&t=4341s>. Acesso em: 17 set. 2018.

NOGUEIRA, T. Texto de apresentação. *In.*: **No lugar do outro: Claudia Andujar**. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2015.

PATORE, V. **Índios com cocar e arco e flechas**. 1905. Disponível em: <http://201.73.128.131:8080/CIP/preview/image/portals-general-access/6491;jsessionid=7B343E0E7CA3AFD9131BEAFF92B25C26?maxsize=728&showtransparency=true>. Acesso em: 06 de jun. 2020.

PULS, M. **Cor ou preto e branco? Razões de uma escolha**. 2021. Revista Zum. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/cor-ou-pb/>. Acesso em: 22 ago. 2021.

RAMOS, A. R. Yanoama Indians in North Brazil Threatened by Highway. **IWGIA Document Dinamarca**, v. 37, p. 1-41, 1979.

RAMOS, F. P. A Mise-en-scène realista: Renoir, Rivette e Michel Mourlet. **XIII Estudos de Cinema e Audiovisual São Paulo: Socine**, v. 1, p. 53-68, 2012.

RAPONI, L. **Livia Raponi fala sobre o livro “A única vida possível”**. São Paulo: Editora Unesp. 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=256&v=v_ZQHPUrKic&feature=emb_logo. Acesso em: 25 jun. 2020.

RIBEIRO, D. **Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno**. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

RIBEIRO, P. O fotógrafo Dana Merrill. *In.*: **Catálogo da exposição Ferrovia Madeira-Mamoré: Trilhos e Sonhos — Fotografias**. BNDES e Museu Paulista da USP, 2002. Disponível em: <http://acervo.mp.usp.br/IconografiaV2.aspx#>. Acesso em: 18 mai. 2020.

RICARDO, B. Norami. *In.*: **A vulnerabilidade do ser**, São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 249.

SANTOS, B. S. **Um discurso sobre as ciências**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

SANTOS, L. G. Experiência estética e simpatia bergsoniana. *In.*: ANDUJAR, Claudia. **A vulnerabilidade do Ser: Claudia Andujar**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SCHADEN, E. A Obra Científica de Paul Ehrenreich. **Revista de Antropologia**, 12 (1-2), 83-86, 1964. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.1964.110737>.

SCHWARCZ, L. M. **As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

STAEL, N. **Estudo da paisagem**. 1952. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/nicolas-de-stael-1982>. Acesso em: 16 jul. 2020.

STRADELLI, E. **Fotografia dos indígenas Ipurinãs, no Rio Purus, em 1889**. Instituto Italiano Di Cultura. Rio de Janeiro. Disponível em: https://iicrio.esteri.it/iic_riodejaneiro/it/gli_eventi/calendario/2019/11/ermanno-stradelli-fotografo-pioneiro.html. Acesso em: 25 jun. 2020.

_____. **Vocabularios da lingua geral portuguez-nheêngatú e nheêngatú-portuguez**. 1929. Disponível em: <http://www.etnolingua.org/biblio:stradelli-1929-vocabularios>. Acesso em: 16 jul. 2020.

TACCA, F. O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, v. 18, n. 1, p. 191-223, 2011.

VASQUEZ, P. **A fotografia do Império**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

VERMELHO, G. **Mulheres Radicais**. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Disponível em: <https://www.galeriavermelho.com.br/pt/artista/49/claudia-andujar/curriculo>. Acesso em: 29 abr. 2019.

VON ZUBEN, N. A questão do inter-humano uma releitura de eu e tu de Martin Buber.

Síntese: Revista de Filosofia, v. 35. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/309302255_A_QUESTAO_DO_INTER-HUMANO_UMA_RELEITURA_DE_EU_E_TU_DE_MARTIN_BUBER. Acesso em: abr. 2020.

_____. **Introdução**. In: BUBER, M. **Eu e tu**. São Paulo: Centauro, 2001.

WANDERLEY, A. **A construção da Madeira-Mamoré, a “Ferrovia da Morte”, pelas lentes de Dana B. Merrill**. 2018. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/?p=10460>. Acesso em: 18 mai. 2020.

_____. **Notícia da viagem do fotógrafo Albert Frisch (31/05/1840 - 30/05/1918) à Amazônia**. 2016. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=walter-hunnewell>. Acesso em 18 mai. 2020.

WEN, L. **O índio na fotografia brasileira**. 2020. Disponível em: <http://povosindigenas.com>. Acesso em: 23 abr. 2020.