Uma bricolagem virtual infinita

A representação do indígena no trabalho
de Claudia Andujar (1960/70)

Carolina Coelho Soares

Carolina Coelho Soares

**Uma bricolagem
virtual infinita**
A representação
do indígena
no trabalho
de Claudia Andujar
(1960/70)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração Artes Plásticas, Linha de Pesquisa Teoria, História e Crítica da Arte da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do Título de Doutor em Artes, sob a orientação do Professor Doutor Domingos Tadeu Chiarelli

São Paulo
Agosto de 2011

Agradecimentos

Ao entender este espaço como o menos formal ao universo de uma tese, cabe adicionar informações que julgo relevantes para melhor compreensão do processo pelo qual passei no desenvolvimento desta pesquisa. Em junho de 2008, decidi mudar o tema do estudo para a análise do trabalho de Claudia Andujar e, em agosto, descobri estar grávida do Pedro. Esses dois últimos anos sintetizam, portanto, experiências inenarráveis: a primeira pela implicação em uma difícil mudança; a segunda pela descoberta de uma vida e uma e outra, com certeza, por me trazerem um entendimento mais claro sobre o fazer acadêmico e o quanto ele é indissociável do fluxo da vida, constatação que suscitou reflexões acerca das competências necessárias e dos limites intransponíveis a fim de que pudesse realizar esta pesquisa.

Para essa realização, contei com a colaboração de muitas pessoas a quem sinceramente agradeço.

Ao professor Tadeu Chiarelli, em especial, meu orientador desde o mestrado, que sempre acolheu com muita generosidade minhas decisões, fossem elas acadêmicas ou pessoais e que me proporcionou ainda a oportunidade de compartilhar um aprendizado, cujo resultado me trouxe inquestionável amadurecimento acadêmico.

Ao Grupo de Estudos Arte & Fotografia, da ECA/USP, por me permitir o contato com discussões metodológicas que vêm possibilitando a consolidação de um território de trocas aberto ao debate em torno da complexa relação entre artes plásticas e fotografia.

A todos do Ateliê397, do qual faço parte, por juntos apostarmos na viabilidade de um lugar para a arte ainda pautado em muitas reflexões críticas.

Aos muitos amigos, com quem pude compartilhar dúvidas, vontades e angústias ao longo de todo o desenvolvimento desta tese e, em particular, a Vitor Cesar e Renan Costa Lima, por me deixarem estar, de vez em quando, por perto.

À minha família, certamente não devo agradecer, mas dedicar-lhe este trabalho. Mesmo distantes em termos geográficos, meus pais e irmãos estão sempre presentes, apoiando-me incondicionalmente em todos os momentos. A eles também dedico toda admiração e amor.

Assim como dedico ao Andson e ao Pedro, pois sem eles nada faz sentido.

Resumo

A tese *Uma bricolagem virtual infinita: A representação do indígena no trabalho de Claudia Andujar* tem como objetivo revisitar a produção de Claudia Andujar que ganha notoriedade por sua atuação junto aos Yanomami a partir dos anos de 1960/70. A pesquisa busca aprofundar a discussão crítica sobre muitos dos aspectos envolvidos naquelas imagens, evitando a estratégia de uma atribuição de valor externa à própria obra. O tema indígena no qual Andujar se detém traz cargas simbólicas históricas que poderiam conduzir a compreensão das fotografias como documentais *stricto sensu*. A observação das imagens leva, no entanto, a uma concepção muito mais ampliada, constituída por uma complexa teia de relações presentes tanto na construção estética/ formal das fotografias como na maneira como se relacionam com o contexto em que são realizadas.

Abstract

The purpose of the thesis *Uma bricolagem virtual infinita: A representação do indígena no trabalho de Claudia Andujar* is to revisit the works of Claudia Andujar who obtains notoriety for her work with the Yanomami in the 1960's and 1970's. The research deepens the critical discussion about many aspects involved in those images, avoiding a strategy which assigns external value to the work itself. The indigenous issue to which Andujar pays attention brings symbolic and historical meaning that might lead to the comprehension of the photographs as documentary in the *stricto sensu*. The observation of the images, however, leads to a much broader concept, consisting of a complex net of relationships present in the aesthetic/formal construction of photographs, as well as in the way in which photographs are related with the context in which they are taken.

Índice

11	Introdução
17	Capítulo 1
53	Capítulo 2
79	Imagens
107	Capítulo 3
139	Conclusão
143	Bibliografia
151	Anexo

Introdução

No texto *Fotografia no Brasil: anos 90*, publicado em 1997, o historiador e crítico de arte Tadeu Chiarelli traça um mapa da situação da fotografia brasileira produzida naquele período. Tão isento quanto possível, o panorama apresentado não é idealizado no sentido de estabelecer qualquer tipo de supremacia entre uma tendência e outra, assim como não tem a pretensão de dar conta de toda a complexidade do universo fotográfico local. Para além da relevância dessa proposta, principalmente no que tange ao empenho crítico em colocar em evidência um potente repertório fotográfico, há outro aspecto que se destaca. Trata-se da clareza com que Chiarelli percebe as articulações mais alargadas entre o campo das artes plásticas e o da fotografia:

A “fotografia de autor” no Brasil é um campo minado, aliás, como em todos os demais países: fotógrafos que aspiram a todo custo ingressar no terreno das “belas-artes” onde, durante décadas, a fotografia foi sempre barrada. Nos últimos anos, no entanto, a fotografia vem se impondo nesse território continuamente tão fechado, não apenas pelas estratégias que ela própria concebeu para se impor no circuito das artes a partir dos anos 80, mas, igualmente, pelo fato de vários agentes desse mesmo circuito terem finalmente entendido que o caráter artístico de uma obra não se dá pelo meio escolhido pelo artista para concretizá-lo. Uma fotografia não está impedida de ser uma obra de arte simplesmente pelo fato de ser uma fotografia, da mesma maneira que uma pintura não será sempre uma obra de arte pelo fato de ser uma pintura. O que vale – e isso já é um truísmo – é a adequação do sentido que o autor quis dar à sua proposta e o meio escolhido para apresentá-la... e ponto-final (CHIARELLI, 2002:146).

Em sua análise, ao ressaltar o fato de o caráter artístico de uma obra ser resultado da adequação entre o sentido que o artista quis dar à sua proposta e ao meio escolhido para apresentá-la, Chiarelli lança mão de um argumento esclarecedor sobre o modo, muitas vezes equivocado, com que a aproximação entre arte e fotografia é conduzida. Não se trata de afirmar a todo custo a capacidade artística do meio técnico e sua condecoração enquanto um fazer autoral. Em seu diagnóstico, o crítico elucida algo que diz respeito a uma atribuição de valor estético que, para se fazer valer, requer uma discussão mais adensada, atenta às características da própria imagem.

Apontar os anos de 1980 como um momento capaz de articular novos entendimentos possíveis sobre a relação entre artes plásticas e fotografia não parece ser por acaso. Antecede a essa constatação, diferentes debates travados ao longo de todo o século XX voltados para a inauguração de estratégias capazes de atribuir à imagem fotográfica a condição artística. Não é o caso de recuar no tempo e retomar toda a celeuma em torno dessa questão, pois a esta tese interessa atentar para a mudança operada, nessas últimas décadas do século, acerca do estatuto da fotografia no âmbito das artes. De antemão, torna-se legítimo pensar a questão a partir de um comportamento da crítica de arte que demonstra depositar sobre a

imagem fotográfica outra condição diferente daquela centrada em um discurso tecnicista.

A aposta passa a ser feita na possibilidade de análises menos superficiais. Busca-se compreender de fato quais aspectos, na construção de determinada fotografia, podem resultar na ampliação do debate, seja por meio da identificação dos elementos que a aproxima de um universo artístico, seja pelo reconhecimento do que a difere. Em outras palavras, a premissa da necessidade de um valor estético *a priori* não se faz mais recorrente como única promessa de adequação da fotografia às artes plásticas.

Ao se referir à “fotografia de autor” como um campo minado, Chiarelli esclarece o quanto a abordagem desse assunto requer cautela. Não se trata de uma apropriação do termo de modo indiscriminado como indicativo de que toda e qualquer fotografia pode vir a ser arte. A condição de um reconhecimento autoral passa a estar atrelado a uma análise detida sobre as características formais da imagem, o contexto de sua produção e seu modo de circulação.

O ponto de vista esboçado por Tadeu Chiarelli e defendido nesta tese, não se coloca de maneira isolada. No âmbito internacional, é possível listar importantes nomes constituintes de um arcabouço crítico atuante, também formado por artistas, que, em torno dos anos de 1980, dirige a atenção para a imagem fotográfica. São nomes como Benjamin Buchloh, Victor Burgin, Jean-François Chevrier, Douglas Crimp, Thierry De Duve, Craig Owens, Michael Fried, Rosalind Krauss, Jorge Ribalta, Martha Rosler, Allan Sekula, Abigail Solomon-Godeau, entre outros.

No âmbito nacional, a relação da crítica de arte com a fotografia ganha destaque por meio da atuação de Ligia Canongia, Fernando Cocchiarale, Helouise Costa, Annateresa Fabris, Gloria Ferreira, Paulo Herkenhoff, Arlindo Machado, entre outros. Embora essa produção crítica seja oscilante, pois existem, no Brasil, poucos autores cujos trabalhos sobre o diálogo entre artes plásticas e fotografia são publicados sistematicamente, conta-se com contribuições relevantes dos críticos supracitados – em especial Annateresa Fabris, Arlindo Machado e Helouise Costa –, cujas obras com importantes referenciais metodológicos, dão suporte para um debate mais amplo acerca da produção fotográfica nacional.¹

Por certo, partir para uma discussão a respeito da fotografia elegendo a crítica como capaz de exercer um papel decisivo implica em depositar, nessa atividade discursiva, a crença em sua habilidade de articular julgamentos legítimos na produção e na disseminação de sentidos para os trabalhos de arte. Cabe à crítica, sobretudo, “responder às demandas de sua época, adaptando-se sem maiores temores e com um mínimo de ousadia, aos espaços que lhe são concedidos, procurando abrir e disseminar, de dentro destas regiões de ressonância, novos espaços de produção e circulação para a arte (OSÓRIO, 2005:13)”.

Essa aposta faz-se pela identificação dos anos de 1980/90 como propícios para a constituição de um *corpus* crítico incontornável para a avaliação de uma determinada produção fotográfica como trabalho de arte. A tese *Uma bricolagem virtual infinita: A representação do indígena no trabalho de Claudia Andujar* é tributária dessa constatação. Ao propor revisitar a produção de uma artista que ganha notoriedade por sua atuação junto aos Yanomami a partir de 1960/70, a pesquisa busca adensar a discussão crítica sobre muitos dos aspectos envolvidos naquelas imagens, evitando a estratégia de uma atribuição de valor externa à própria obra.

O tema indígena no qual Andujar se detém traz cargas simbólicas históricas

1 Faz-se referência às publicações: *A ilusão especular: uma introdução à fotografia*, de Arlindo Machado; *Fotografia – usos e funções no século XIX*, de Annateresa Fabris e *A fotografia moderna no Brasil*, de Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva. É inevitável não fazer menção a uma também expressiva produção crítica voltada para uma maior compreensão sobre as especificidades do meio fotográfico. Destacam-se Boris Kossoy, Rubens Fernandes Júnior, Luis Humberto, Milton Guran, Pedro Karp Vasquez, Pedro Corrêa do Lago entre outros. Esses autores trazem contribuições que vêm a somar ao debate em torno da imagem fotográfica.

que poderiam conduzir a compreensão das fotografias como documentais *stricto sensu*. A observação das imagens leva, no entanto, a uma concepção muito mais ampliada, constituída por uma complexa teia de relações. A definição do trabalho de Claudia Andujar como autoral, por exemplo, torna-se legítimo ao serem consideradas as decisões estéticas às quais ele está sujeito. Esse ponto, no entanto, não exclui analisá-lo também a partir de uma concepção de caráter documental que diz respeito à maneira como a artista delimita o tema de sua atuação, detendo-se no registro daquela tribo indígena.

Em relação a essas questões, outros pontos são suscitados permitindo abordagens que se apropriam de elementos discursivos advindos de diferentes campos do conhecimento que demonstram interesse na relação entre o estético e o documental na representação. Trazer referências de disciplinas como antropologia, sociologia, filosofia e cinema reforça o objetivo de não restringir a pesquisa ao âmbito da história da arte ou da fotografia, autorizando a configuração de um estudo pautado em uma discussão multidisciplinar. Essas interlocuções foram fundamentais para uma maior compreensão do percurso trilhado pelo trabalho de Claudia Andujar.

Visando aos propósitos traçados, a atenção voltou-se principalmente para o conceito de representação e para a maneira como ele está relacionado ao conceito de ideologia. Nessa discussão, três autores foram tomados como pontos de partida: John Tagg, Michel Foucault e Stuart Hall. É válido ressaltar que, diante de um complexo universo teórico, não houve a pretensão de propor uma investigação para além dos limites que abrangem a produção fotográfica de Claudia Andujar, a qual funcionou como uma espécie de baliza para os posicionamentos críticos.

Em relação às decisões metodológicas, buscou-se, portanto, destacar a observação atenta sobre as fotografias a partir das quais se iniciam as análises. A indissociabilidade entre forma e conteúdo fez-se presente na construção desta pesquisa que encontrou subsídio teórico em autores como T.J.Clark, Sônia Salzstein, Ismail Xavier, Antonio Candido, Roberto Schwarz, entre outros. Esses autores, embora elaborem seus estudos a partir de diferentes áreas do conhecimento, buscam, em suas análises, compreender a obra por meio de uma observação mais detida acerca do modo como os elementos estéticos nela se inserem e como se articulam visando a um determinado contexto.

Após uma análise mais detida do trabalho de Andujar, por exemplo, notou-se o quanto a leitura para entendê-lo como “arte” é redutora ao dar conta de apenas alguns aspectos formais da produção, minimizando os problemas postos pelo contexto do qual faz parte. Justifica-se tal fato porque Andujar problematiza, no âmbito da imagem fotográfica, conteúdos sociais sedimentados por uma construção formal irredutíveis à mera denúncia ou informação. Ao contrário, pela intervenção que efetua, no modo tautológico com que a fotografia se relaciona com a realidade, as prerrogativas surgem da própria imagem. É a partir dela que os limites possíveis com o real são estabelecidos e não o inverso. Isso significa que a definição prévia do conteúdo/assunto das imagens, no caso os indígenas, não é determinante para o entendimento sobre a representação.

A seleção das fotografias não seguiu um rígido critério. O aspecto preponderante nas escolhas foi a percepção das características formais recorrentes que, se não podem ser aplicadas a todos os trabalhos, são identificadas em grande parte deles. Nesta pesquisa, constatarem-se dois pontos referentes às fotografias de Claudia Andujar: o primeiro é o fato de suas fotografias terem sido editadas a partir de um conjunto que se tornou notório pelo modo como ganharam visibilidade. O segundo ponto refere-se à organização das fotografias a qual segue a seguinte sequência temática sugerida pela artista no livro *Yanomami*: a casa, a floresta e o invisível. Acredita-se que essa opção tácita é uma característica bem particular do trabalho de Andujar, pois – embora avessa a entrevistas – em todas as suas elocuções, nos eventos dos quais participa, ela faz referência a essa ordem descritiva.

No primeiro capítulo desta tese, a proposta, portanto, é partir da análise de uma imagem específica, intitulada *Wakata-ú, TIY*, cujos elementos estéticos formam um repertório recorrente ao modo como a artista realiza suas fotografias, principalmente no que tange o acentuado contraste entre luz e sombra. Desse primeiro contato formal com o trabalho, buscou-se ressaltar como os conceitos de representação e de ideologia estão relacionados à fotografia de Andujar e entender qual ideia de alteridade é construída. Os diálogos com algumas abordagens antropológicas, como também referências ao cinema permitiram argumentos mais consistentes à discussão.

De modo geral, o segundo e o terceiro capítulos traçam a questão política a respeito da construção discursiva e histórica do documental enquanto mecanismo de (re) apresentação do “outro”. O objetivo foi analisar as fotografias de indígenas produzidas por Claudia Andujar a partir de uma perspectiva mais ampla, colocando-as em paralelo com outros trabalhos fotográficos desenvolvidos no país. Essa proposta visou a uma reflexão que problematizasse possíveis vínculos entre a produção de Andujar, dos anos de 1960/70, e as concepções em torno de um nacionalismo histórico brasileiro, de origem literária e pictórica, voltadas para a difusão de uma imagem heroicizada do indígena local.

De forma mais específica, o segundo capítulo demonstrou o vínculo entre a constituição do trabalho de Claudia Andujar e aspectos de seu percurso profissional. Partiu-se da análise de suas fotografias iniciais para então deter a atenção sobre sua passagem pela revista *Realidade*, momento considerado decisivo para se compreender a opção por registrar os Yanomami.

No terceiro capítulo, tem-se o objetivo de verificar se o trabalho de Andujar autoriza o resgate de questões em torno da imagem do indígena como exótica ou como mero artifício científico de cunho civilizatório, questionamento que abre a possibilidade para o confronto. Mais do que afirmar o que elas são, as próprias imagens permitiram esmiuçar o que elas não são; aquilo que rejeitam ser. As fotografias esquivam-se de um discurso redutor que as enxergue como simples artifícios formais. Esses seus registros e toda a convivência com esse povo tornam inequívoca a concordância de Claudia Andujar com a crítica no que concerne a uma postura contrária ao modo como o indígena tem sido representado ao longo da história.

Tendo em vista a ampliação do campo para o debate, foi inserido neste último capítulo a produção de dois outros fotógrafos: José Medeiros e Maureen Bisilliat cujas fotografias possibilitam o resgate de questões específicas em relação ao modo de representar o indígena. É a possibilidade de criar contrapontos capazes de fornecer ferramentas para compreender a complexa teia de relações que o trabalho de Andujar estabelece com o contexto histórico em que ela atua.

Capítulo 1

Na fotografia (figura 1) intitulada *Wakata-ú, TIY*, Roraima, 1974, a capacidade de discernir os elementos registrados na imagem fica suspensa.¹ Pelo contraste brutal entre luz e sombra, é permitido apenas um tatear pelas superfícies interditas. Seguindo o movimento natural do olhar que procura pela claridade para se constituir, supõe-se que se trata de um lugar fechado cujas paredes são construídas a partir de algum material entrelaçado (como cipó, palha, ou madeira), que funciona como uma espécie de peneira para a passagem de luz. Prolongando a observação pelo percurso trilhado pelos pequenos feixes da parede, logo se visualiza um espaço centralizado pelo enquadramento da fotografia, o qual, pela maior intensidade luminosa, imagina-se ser um acesso de entrada.

Na parte superior dessa estrutura fechada pela escuridão, visualizam-se duas aberturas que permitem uma forte luminosidade penetrar no espaço sem anteparos de filtragem ou vedação, o que leva a crer que foram construídas para assumirem algum papel central naquele lugar específico. Mesmo advindos diretamente de raios solares, esses intensos fluxos luminosos parecem não alcançar o chão. Flutuam no ar sem a preocupação de cumprir a função de dar sentido às coisas do mundo quando revestidas pela claridade. Eles apenas tocam levemente dois corpos humanos posicionados no primeiro plano da fotografia. Aquele mais iluminado surge como uma mancha, um borrão de luz no canto direito da imagem, já quase desaparecendo do quadro. O outro, posicionado próximo e à diagonal do primeiro corpo, é quase despercebido, a não ser por um suave contorno corporal pouco definido pela escuridão que aponta para uma presença.

Dois aspectos contínuos tornam-se marcantes na imagem, a saber, o caráter ascensional assumido pelos raios solares que, ao formarem diagonais centralizadas, ordenam não apenas o espaço como também enfatizam serem eles o assunto primeiro da fotografia. E ainda, a maneira como essa mesma luz parece desmaterializar os corpos imersos em plena escuridão.

Esse último aspecto, contudo, traz uma ambiguidade, pois – se a fotografia é contingência pura e só isso pode ser – (sempre *alguma coisa* representada) (BARTHES, 1984:49), o que significa a intenção de fazer crer na captação de algo que parece não existir enquanto matéria concreta?

Insistindo na questão sobre a presença incontestável do referente, o estudioso francês Roland Barthes concebe a natureza da fotografia como uma repetição incansável de alguma coisa ou de alguém. O intelectual diria que a fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmagô do mundo em movimento. Por isso, classifica a fotografia como pertencente à classe de objetos folhados cujas duas folhas não podem ser separadas sem destruí-los. É o que denomina como “teimosia do Referente” (BARTHES, 1984:15).

¹ O termo imagem é utilizado, de modo amplo, conforme a definição de Vilém Flusser que entende “imagem” enquanto superfície que pretende representar algo numa tentativa de abstrair duas das quatro dimensões de espaço-tempo, para que se conservem apenas as dimensões do plano (Ver FLUSSER, 2002).

Para responder à pergunta anteriormente colocada – o que significa a intenção de fazer crer na captação de algo que parece não existir enquanto matéria concreta? – torna-se então necessário compreender o suposto desaparecimento daqueles corpos humanos como uma intervenção da fotógrafa Claudia Andujar não com o intuito de negá-los, mas sim de transmutá-los. A princípio, não é fornecida qualquer informação sobre aquela imagem – nem sequer pelo título *Wakata-ú, TTY* cujo significado permanece oculto pelo desconhecimento do idioma em que é escrito. Pode-se apenas fazer conjecturas partindo do modo como Andujar parece elaborar tecnicamente cada elemento.

Desse modo, a hipótese aqui aventada em torno da tentativa de figurar um processo de transmutação surge exatamente da presença absoluta da luz e da escuridão, dois aspectos trabalhados cuidadosamente pela artista. Sabe-se, pela tradição cristã ocidental, que a relação entre esses dois polos opostos ganha sentidos alegóricos sobre a criação do mundo, a distinção entre o bem e o mal, entre o céu e o inferno. A luz é a projeção divina que leva à salvação.

A maneira como Andujar a representa permite supor essa aproximação. Essa espécie de consubstanciação pela qual passa os corpos seria assim o resultado de manipulações fotográficas com o intuito de simbolizar o momento de ascensão das almas. O resultado seria a elevação dos corpos a uma dimensão metafísica do ser inalcançável. Transformados em “espectros” luminosos, eles extrapolariam a própria lógica fotográfica como se fosse possível registrar algo que escapasse à realidade.

*

Esse tema que diz respeito à relação da fotografia com a representação de imaterialidades é abordado desde o século XIX. Nadar, por exemplo, publicou, em 1900, o livro *Quand j'étais photographe* (Quando eu era fotógrafo) e, segundo alguns críticos,² nele dedica um capítulo ao escritor Honoré de Balzac comentando sua *Teoria dos Espectros*, na qual o escritor francês reage de modo supersticioso diante do daguerreótipo:

Ora, segundo Balzac, cada corpo na natureza se compõe de séries de espectros em camadas infinitamente superpostas, laminadas em películas infinitesimais em cada um dos sentidos em que a ótica percebe esse corpo. Como o homem jamais pode criar – ou seja, constituir algo simbólico a partir de uma aparição, do impalpável, ou do nada fazer uma coisa –, cada operação daguerreana vinha então surpreender, destacar e reter ao aplicar-se uma das camadas do corpo visado. De onde se conclui que o dito corpo, a cada nova operação, sofre a perda evidente de um espectro, ou seja, uma parte de sua essência constitutiva (NADAR apud KRAUSS, 2002:24).

Ainda que Nadar discorde – por já compreender a imagem fotográfica como fisicamente produzida por um referente – não nega ter sido a crença de Balzac bastante difundida naquele período. Pela imprecisão técnica do daguerreótipo, imagens tremidas, borradas eram facilmente obtidas pela impossibilidade de mobilizar precisamente objetos e seres em movimento. Isso dava margem a muitas teorias sobre a suposta capacidade da fotografia em captar algo que se aproximasse do fantasmagórico.³

2 Ver DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*, tradução Marina Appenzeller, Campinas: Papirus, 1994. FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: Uma leitura do retrato fotográfico*, Belo Horizonte: UFMG, 2004. KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*, tradução Anne Marie Davée, Barcelona: Gustavo Gili, 2002. SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*, tradução Joaquim Paiva, Rio de Janeiro: Arbores, 1981.

3 Para investigar a respeito de fotografias que revelam alguma forma de *materialização*, *aparição luminosa* ou eventos *psi* ocorridos no Brasil, ver ANDRADE, Mario Celso Ramiro de. *O Gabinete Fluidificado e a Fotografia dos Espíritos no Brasil – A representação do invisível no território da arte em diálogo com a figuração de fantasmas, aparições luminosas e fenômenos paranormais*. Tese de Doutorado defendido na ECA/ USP, 2008.

Outro exemplo é a série de estudos e experimentos desenvolvidos pelo doutor Hippolyte Baraduc em torno da inscrição dos estados de alma pela placa fotográfica. Dr. Baraduc, especialista francês em doenças nervosas, uma vez, ao fotografar seu filho, obteve como resultado uma imagem velada, formando uma espécie de nuvem vaporosa que interpretou como sendo o registro da própria aura. Compreendeu aquela imagem enquanto um traço de luz invisível, o fantasma de um pensamento e de um sentimento experimentado por um indivíduo em um dado momento. A partir de então Dr. Baraduc enveredou por estudos sistemáticos em torno da captação e análise do que denominou como *luz da alma* (DUBOIS, 1994:237).

Tanto as teorias de Balzac como as de Dr. Baraduc permitem também uma maior compreensão sobre o fato de povos indígenas temerem a fotografia.⁴ Ainda no século XIX, quando iniciam estudos antropológicos mais sistemáticos, pesquisadores europeus e norte-americanos constataam o receio de indígenas diante do aparato fotográfico que, segundo eles, lhes roubaria a alma (SONTAG, 1981:152).

Esse último dado torna-se interessante para a análise aqui proposta, pois a imagem em questão não traz explícito o fato de serem os corpos registrados, pertencentes a indígenas. Diante dessa nova informação, o entendimento sobre a cena retratada muda. A luz agora ganha novos contornos simbólicos, dentre os quais, por exemplo, uma figuração possível do processo pelo qual os corpos sofrem transmutações pela vivência de ritos xamânicos.

*

A ideia de consubstanciação representada nas imagens de indígenas de Claudia Andujar corrobora uma fotografia que não se reduz a testemunho, traço irrefutável do real, o que implica na necessidade de uma percepção envolvendo um todo discursivo. O historiador e crítico inglês John Tagg, por exemplo, contrapõe às ideias defendidas por Roland Barthes para compreender a fotografia não apenas por sua natureza material, mas também pelo sistema discursivo que ela abarca. De acordo com Tagg, cada imagem traz consigo uma história implicada em técnicas, em procedimentos e em específicas relações sociais presentes na imagem:

This is not the inflection of a prior (though irretrievable) reality, as Barthes would have us believe, but the production of a new and specific reality, the photograph, which becomes meaningful in certain transactions and has real effects, but which cannot refer or be referred to a pre-photographic reality as to a truth (TAGG, 1988:3).⁵

A maneira como Claudia Andujar representa as coisas problematiza sua filiação ao discurso ontológico da fotografia em torno da crença em um registro fiel à realidade. A naturalidade com que o caráter contingencial se apresenta, conforme defendido por Barthes, é colocada em questão. Para o crítico, a fotografia é sem-

4 Embora por motivos diferentes, a Igreja Católica – ao se pronunciar em nome de Deus – também condenou a fotografia por sua suposta capacidade de reproduzir a natureza. É o que demonstra, por exemplo, o texto, de 1839, publicado no jornal alemão *Leipziger Anzeiger*, que nas palavras de Walter Benjamin tratava-se de um jornal chauvinista voltado para esquemas grotescos contra “a invenção diabólica de além Reno”: “Querer fixar efêmeras imagens de espelho não é somente uma impossibilidade, como a ciência alemã o provou irrefutavelmente, mas um projeto sacrílego. O homem foi feito à semelhança de Deus, e a imagem de Deus não pode ser fixada por nenhum mecanismo humano. No máximo o próprio artista divino, movido por uma inspiração celeste, poderia atrever-se a reproduzir esses traços ao mesmo tempo divinos e humanos, num momento de suprema solenidade, obedecendo às diretrizes superiores do seu gênio, e sem qualquer artifício mecânico”. BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia” in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* tradução Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1994, obras escolhidas v.1, p.92. Ver também FREUND, Gisèle. *La fotografia como documento social*, Barcelona: Gustavo Gili, 1993, p.67.

5 “Isso não é a inflexão de uma realidade a priori (ainda que irre recuperável), como Barthes gostaria que acreditássemos, mas a produção de uma realidade nova e específica, a fotografia, que se torna significativa em certas transações e que tem efeitos reais, mas que não pode se referir ou ser referida a uma realidade pré-fotográfica como a uma verdade” (Tradução livre).

pre invisível, pois o que se vê é inevitavelmente o seu referente que a ela adere de maneira singular. Por conseguinte, o significado está atrelado à decifração de um duplo que tem no objeto representado o seu ponto de partida.

Essa ideia é, no entanto, contestada por Tagg que entende a possibilidade de um processo “natural” de contágio entre referente e imagem fotográfica como não isenta de uma concepção ideológica. Para ele, qualquer que seja a forma pela qual as ideologias se apresentem e se imponham sobre nossa consciência o seu efeito será sempre de “coerência”, de “consistência”, o que poderá ser percebido como algo que se dá “naturalmente”:

What is real is not just the material item but also the discursive system of which the image it bears is part. It is to the reality not of the past, but of present meanings and of changing discursive systems that we must therefore turn our attention. That a photograph can come to stand as *evidence*, for example, rests not on a natural or existential fact, but on a social, semiotic process, though this is not to suggest that evidential value is embedded in the print, in an abstract apparatus, or in a particular signifying strategy (TAGG, 1988:4).⁶

A compreensão da qualidade “realística” atribuída às fotografias pressupõe, conforme argumenta Tagg, a consciência de como operam certos aparatos privilegiados dentro de uma dada formação social. Ou melhor, em qualquer sociedade, o que define e cria “verdades” é um sistema de procedimentos ordenados pela produção, regulação, distribuição e circulação de discursos. A fotografia pode ser compreendida como uma prática discursiva social que registra não a realidade, mas sim a percepção e o conceito que se tem dela. E sua materialização visual é resultante de um meio tecnológico, de convenções e práticas sociais associadas à representação em geral.

O que Barthes define como “força testemunhal” (*evidential force*), Tagg percebe como resultado de uma complexidade histórica que é exercida pelos fotógrafos quando inseridos em certas práticas institucionais e em relações históricas específicas. Trata-se, portanto, de analisar esses discursos pela maneira circular com que se relacionam com um determinado sistema de poder que os produz e os sustenta.

Essa questão é definida pelo teórico francês Michel Foucault como *Regime of Truth* (regime de verdade):

Truth isn't outside power. [...] Truth is a thing of this world; it is produced only by virtue of multiple forms of constraint. And it induces regular effects of power. Each society has its regime of truth, its 'general politics' of truth; that is, the types of discourse which it accepts and makes function as true, the mechanisms and instances which enable one to distinguish true and false statements, the means by which each is sanctioned [...] the status of those who are charged with saying what counts as true (FOUCAULT Apud HALL, 2009:49).⁷

Verdade e poder são, nos termos de Foucault, discursos a integrarem um sistema

6 “O que é real não é apenas o item material, mas também o sistema discursivo que a imagem integra. Não se refere a uma realidade do passado, mas de significados presentes e de mudanças em sistemas discursivos sobre os quais devemos voltar nossa atenção. A ideia de que a fotografia possa vir a ser ‘testemunho’, por exemplo, não se apóia em um fato natural ou existencial, mas em um processo semiótico, social, pensamento, o que leva o valor testemunhal a uma condição diferente daquela sugerida como inerente à impressão, a um *apparatus* abstrato ou a uma estratégia com significado particular”. (Tradução livre). Grifo original do autor.

7 “[O conceito de] verdade não está fora [da concepção] de poder. Verdade é algo desse mundo; é produzida somente em virtude das múltiplas formas de coação. E introduz efeitos regulares de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade, suas ‘políticas gerais’ de verdade; que inclui os tipos de discurso os quais o regime de verdade aceita e faz funcionar como verdade, os mecanismos e instâncias as quais permitem distinguir verdadeiras e falsas declarações, os significados pelos quais é sancionado [...] o status daqueles encarregados por dizer o que conta como verdade.” (Tradução livre).

de representação que envolve um grupo de sentenças elaboradas por uma linguagem e voltadas para discorrer sobre um tópico em particular e em um momento histórico determinado. Nesse sentido, define discurso como a produção de um saber por meio da linguagem, argumentando sobre a impossibilidade de reduzi-lo a um único texto, sentença ou ação isolada, mas localizando-o a partir de uma série de textos e formas de conduta presentes em diferentes instituições de uma sociedade. São elaborados novos discursos e representações que geram saberes mediados por práticas e técnicas disciplinares e vinculados a uma sociedade e a um período histórico específicos.

Por sinal, essa especificidade histórica ganha ênfase na análise de Foucault, pois é na descontinuidade temporal, nas rupturas e nas pausas radicais entre um período e outro que se localiza a formação discursiva, o que exclui, portanto, a noção de trans-historicidade. Nesse contexto, centraliza-se o debate na relação entre saber e poder que, segundo Foucault, opera dentro de determinados *apparatus* institucionais.

Embora se esboce uma simplificação conceitual do pensamento de Foucault, que se faz por meio de relações bem mais complexas, a ideia de um “regime de verdade” traz à tona uma compreensão maior sobre os mecanismos que regem uma sociedade ao estabelecerem regras e normas de conduta. Aliás, permite perceber a suposta naturalidade, à qual está vinculada a origem e circulação de determinados discursos, funcionando como uma espécie de antídoto que tenta neutralizar os conteúdos subjacentes aos diversos textos conjugados às esferas sociais. Conforme argumenta o historiador da arte T.J. Clark:

As ideologias tendem a negar, em sua estrutura e em seus procedimentos, que tenham algo do tipo: o conhecimento, na ideologia, não é um processo, mas um simples acervo; e se as representações e afirmações têm alguma estrutura, ela lhes é fornecida pelo Real. As ideologias naturalizam a representação, poderíamos dizer: apresentam significados construídos e discutíveis como se nem fossem significados, e sim formas inerentes ao mundo lá fora, que o observador tem o privilégio de intuir diretamente (CLARK, 2004:42).

A fotografia, quando percebida como uma manifestação celebratória da realidade ou como representação neutra de fatos pré-existentes, incorre nesse mesmo risco. Comumente definido no nível da significação, o realismo surge como o resultado de um elaborado processo constitutivo inerente à própria imagem, o que vem a ser um equívoco.

De acordo com Tagg, a realidade na representação realista não corresponde diretamente à coisa que existe antes da existência material da própria imagem representada. Ao contrário, é o produto de um processo complexo envolvendo o emprego motivado e seletivo de determinados “significados de representação” (*means of representation*), cuja análise deve necessariamente passar por uma contextualização histórica, pela verificação do modo como se dá o seu uso e, em alguns casos, pela compreensão sobre como acontece a recepção da imagem.

Ao voltar a atenção para esses critérios, Tagg aponta para uma possível reconstituição do método pelo qual a fotografia é elaborada, o que permite um entendimento menos mitificado a seu respeito. Isso autoriza a formulação de contra-argumentos à ideia de representação fotográfica enquanto manifestação “natural e universal”. Mesmo o apoio que ele encontra no realismo torna-se particularmente forçoso devido ao *status* privilegiado da fotografia como garantia de atualidade dos eventos ali representados:

‘This really happened. The camera was there. See for yourself.’ However, if this *binding* quality of the photograph is partly enforced at the level of ‘internal relations’ by the degree of definition, it is also produced and reproduced by certain privileged ideological apparatuses, such as scientific establishments, government departments,

the police and the law courts. This power to bestow authority and privilege on photographic representations is not given to other apparatuses, even within the same social formation – such as amateur photography or ‘Art photography’ – and it is only partially held by photo-journalism (TAGG, 1988:160).⁸

Embora haja uma espécie de internalização do realismo da fotografia como um conceito universal, a-histórico, é necessário particularizá-lo e entendê-lo como uma parte de um conjunto de influências que vem tanto do fotógrafo e do momento em que foi produzido, quanto de quem o observa posteriormente.⁹ Mesmo o significado da imagem fotográfica é construído pela interação entre esses determinados esquemas ou códigos. Por isso a proposição de Tagg de uma análise a partir de uma composição de muitos signos a ocupar *status* semelhante ao de uma complexa sentença em vez de reduzi-la ao papel desempenhado por uma palavra isolada. Os significados são múltiplos, concretos e, mais, são construídos.

Aliás, é a partir dessa ideia sobre o lugar que ocupa o significado na representação que Victor Burgin argumenta ser a fotografia uma reunião de *textos* que se pode chamar de ‘discurso fotográfico’:

[...] mas este discurso, como qualquer outro, envolve outros discursos além de si mesmo; o “texto fotográfico”, como qualquer outro, é o local de uma complexa “intertextualidade”, uma série sobreposta de textos prévios “tomados por certos”, em uma particular conjuntura cultural e histórica. Esses textos prévios, *pressupostos* pela fotografia, são autônomos; eles desempenham um papel no texto real, mas não aparecem nele; estão latentes no texto manifesto e só podem ser lidos através dele “sintomaticamente” [...] (BURGIN in COTRIM & FERREIRA, 2006:191-192).¹⁰

Seguindo esse raciocínio, que privilegia a representação fotográfica como construção discursiva, a percepção sobre o trabalho de Claudia Andujar ganha novos contornos. Na recusa em vincular a imagem ao reconhecimento imediato de seu referente, a fotógrafa tenta, portanto, discutir os vínculos entre a representação e a realidade anterior à sua realização. Ressalto que a compreensão sobre o termo “representação” envolve a ideia de uma imagem jamais ser destituída de um discurso subliminar, trazendo consigo uma história, um contexto cultural e especificidades estéticas que não deixam de resultar em implicações discursivas.

Não é negligenciado o fato de Claudia Andujar trabalhar com indígenas, em um país periférico da América do Sul. De fato, a escolha em fotografar um grupo minoritário, excluído, com pouca ou nenhuma educação formal exige cautela quanto aos usos, fins e valores que estão presentes tanto na produção quanto na circulação dessas imagens. Como bem constata a estudiosa mexicana Laura González Flores, para além da temática e da significação concreta de cada imagem, o imaginário fotográfico se vincula à produção e reprodução de uma ideologia dominante de classes sociais que detêm domínio sobre o meio tecnológico: o regime de poder é também um regime de sentido (FLORES, s/d).

8 “‘Isso realmente aconteceu. A câmara estava lá. Veja por você mesmo’. Contudo, se essa qualidade inerente à fotografia é parcialmente cumprida no nível das ‘relações internas’ pelo grau de definição, é também produzido e reproduzido por certos aparatos ideológicos privilegiados, tais como estabelecimentos científicos, departamentos governamentais, a polícia e a suprema corte. O poder para outorgar autoridade e privilégio sobre as representações fotográficas não é dado por outro aparato – mesmo dentro de uma mesma formação social – tais como a fotografia amadora ou a fotografia arte – sendo somente contida em parte pelo fotojornalismo.” (Tradução livre).

9 Essa ideia de internalização encontra respaldo no que Foucault define como forma capilar do poder (*capillary form of power*). É quando o poder atinge os indivíduos, toca seus corpos, influencia seus gestos, atitudes, discursos e vida diária. Rompem-se as possíveis barreiras para uma distinção clara entre a natureza individual própria e as muitas camadas ideológicas que lhe foi embutida (Ver FOUCAULT, 1980).

10 Grifos originais do autor.

De modo algum o trabalho de Andujar está isento de uma relação de poder. O que se busca argumentar nesta tese não diz respeito à omissão desse dado, mas ao modo como outros aspectos de natureza estética, política e mesmo ideológica entram em jogo, contribuindo para um debate que não se rende nem a um “humanitarismo sentimental”¹¹ nem a um mero apelo artístico. A questão está em compreender de que modo as fotografias se utilizam de uma acuidade formal para se apresentarem não como uma manifestação propagandística em defesa da causa indígena, mas como possibilidade de um diálogo primeiro entre sujeitos de culturas diferentes.¹²

Trata-se de um diálogo, pois, embora a ideia de uma neutralidade no ato fotográfico seja descartada, não é possível levar em conta apenas a intenção do fotógrafo, desconsiderando por completo a presença e concessão do sujeito que se deixa fotografar. Se por um lado a construção das imagens, principalmente daquelas voltadas para o registro de grupos sociais minoritários, passa necessariamente pelo crivo do fotógrafo (o que pode ser percebido como manipulação autoritária), por outro, o sujeito retratado também acaba por exercer um papel ativo, ainda que de maneira menos favorecida.

*

No texto *Experiência estética e simpatia bergsoniana*, Laymert dos Santos aproxima, de modo pertinente, as fotografias de Claudia Andujar daquelas de fotógrafos como Lewis Hime, W. Eugene Smith, Walker Evans, Dorothea Lange, Ernst Haas e Robert Frank (SANTOS in ANDUJAR, 2005).¹³ Uma característica comum a esses nomes (incluindo o da fotógrafa em estudo) configura-se na maneira como produzem uma fotografia tributária de forte apelo humanista. Enquanto as imagens funcionam como uma forma de denúncia às mazelas sociais, os fotógrafos assumem a responsabilidade de agentes transformadores ao tornarem públicas as injustiças do mundo.

Movidos por um impulso de sentido humanitário, Andujar fotografará os indígenas brasileiros; Hime, os trabalhadores nos Estados Unidos; Smith, as tragédias da Segunda Guerra Mundial; Evans e Lange, os efeitos sociais da Grande Depressão Econômica norte-americana; Haas, a Guerra do Vietnã e os indígenas norte-americanos; Frank, a realidade social de diferentes estados daquele país.

Dentre os nomes citados, Andujar mostra ter mais afinidade com o trabalho de W. Eugene Smith (figura 2). A análise dos trabalhos desses dois artistas autoriza encontrar pontos de contato principalmente na forma como é pensada a luz e a produção de fortes contrastes. A dramaticidade do objeto a ser retratado não está nele mesmo, mas no jogo luminoso produzido pelos artistas para retirar da coisa representada toda a expressividade. A maior ou menor intensidade de luz, a maneira como essa toca a superfície dos corpos, a direção que a fotografia dá à cena levam a um resultado muito próximo daquela autonomia cujo conteúdo passa a estar na própria forma.¹⁴ A grandeza do humano é trabalhada de modo a atribuir à imagem um caráter artístico pela intervenção do fotógrafo na construção luminosa da cena.

11 Termo do crítico Thierry De Duve que no texto “A arte diante do mal radical” discute sobre a institucionalização de fotografias de vítimas de um campo de extermínio mantidas pelo regime de Pol Pot (líder do Khmer Vermelho cambojano entre 1975 e 1979 e responsável pelo massacre sistemático de milhares de civis durante esse período) (DE DUVE in *Ars*, 2009).

12 O termo cultura é aqui entendido pelos termos do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro: “Uma cultura não é um sistema de crenças, mas antes – já que deve ser algo – um conjunto de estruturas potenciais da experiência, capaz de suportar conteúdos tradicionais variados e de absorver novos: ela é um dispositivo culturante ou constituinte de processamento de crenças” (Ver CASTRO, 2002:209).

13 Nesta mesma publicação, em entrevista concedida a Augusto Massi, Eduardo Brandão e Alvaro Machado, Andujar cita W. Eugene Smith como uma referência para suas fotografias.

14 Assunto que será retomado logo mais quando for abordada a noção de forma utilizada para a análise do trabalho de Andujar.

Portanto, os trabalhos tanto de Andujar quanto de Smith ganham reconhecimento como arte mesmo que tangenciem o documental, fato que reforça a ideia anteriormente apontada sobre a ausência de fronteiras entre as diferentes maneiras de retratar o referente. Aliás, o cuidado formal e a subjetividade de um olhar criativo passam a traduzir a intenção artística depositada em cada imagem, independente da finalidade para a qual inicialmente fora proposta.

Mais uma vez, para a História da Fotografia, a divisão entre gêneros, documental ou artístico, deixa de ser a questão definidora para a compreensão de fotografias que ganham espaços em periódicos e museus. Espera-se, para tal entendimento, um posicionamento do fotógrafo diante do objeto fotografado. Toda defesa da fotografia como arte deve então enfatizar a subjetividade da visão do fotógrafo, uma premissa ampla que permite nela ser inserida uma gama diversificada de imagens.

Sobre o trabalho de Smith, a crítica norte-americana Abigail Solomon-Godeau comenta:

To like-thinking humanists, his subject matter and the style of its depiction were the very model of concerned photography. To photography critics with more formal concerns, his perfectionism and craftsmanship were exemplary. In fact, a body of legend – a veritable mystique – has attended the person and oeuvre of Smith to an extent unmatched by any other photographer of his generation. Smith's extraordinary status was in part determined by the very extravagance of his claims for photography; he proclaimed an ingenuous belief in the power of photography to change the world.

[...]

Smith's photographs are, to be sure, "beautiful". By and large they are darkly printed, with light areas coming out of rich and velvety darks. In purely pictorial terms, what is revealed is a rather romantic sensibility [...].

[...]

To regard Smith as a documentarian, or much less, an art photographer (Smith himself said: "None of my photographs have been improved by calling them 'art'"), is essentially to miss the point of what these photographs do. Their archetypal quality, and the vocabulary employed to describe them by Smith enthusiasts (much citing of their "humanity", "dignity", "compassion", etc.), both attest to the fact that these are mythic icons – photographic images whose meaning and stature derive from their expression of the myths of humanism (SOLOMON-GODEAU, 1981:41-43).¹⁵

Pela análise crítica, o reforço sobre o caráter humanístico das fotografias de Smith não está desvinculado de decisões formais, os quais se tornam, ao fim, dois aspectos intrínsecos ao seu fazer fotográfico. Por certo, é dessa inflexão que se desfazem as fronteiras imediatas entre distinções de gêneros que não mais pare-

15 "Para os pensadores humanistas, seu objeto e o estilo de sua descrição foram o grande modelo para a compreensão sobre a fotografia. Para os críticos fotográficos com concepções mais formais, seu perfeccionismo e seu modo artesanal foram exemplares. De fato, um corpo de legenda – uma mística verificável – tem satisfeito à pessoa e à obra de Smith em uma extensão não alcançada por nenhum outro fotógrafo de sua geração. O status extraordinário de Smith foi em parte determinado por uma grande extravagância de suas defesas em torno da fotografia; ele proclamou uma crença ingênua no poder da fotografia de mudar o mundo. [...] As fotografias de Smith são, indiscutivelmente, "bonitas". Em grande parte elas são impressões escuras com áreas claras a partir de escuros ricos e aveludados. Em termos puramente pictóricos, o que é revelado é uma sensibilidade muito romântica [...] Considerar Smith como documentarista, ou muito menos, um fotógrafo de arte (Smith disse: "nenhuma de minhas fotografias têm sido considerada melhor por ser percebida como 'arte'"), é essencialmente perder o ponto do que essas fotografias fazem. Suas qualidades arquetípicas, e o vocabulário que os entusiastas de Smith empregam para descrevê-las (enfatizando sua "humanidade", "dignidade", "compaixão", etc.), ambos atestam o fato de que são ícones míticos – imagens fotográficas cujo significado e estatura derivam de suas expressões dos mitos do humanismo. (Tradução livre). Grifos originais da autora.

cem dar conta enquanto propostas discursivas voltadas para uma compreensão sobre a fotografia arte a partir de critérios muito bem definidos e estritos.

Seguindo aspectos semelhantes àqueles presentes na análise de Solomon-Godeau sobre o trabalho de Eugene Smith, o sociólogo brasileiro Laymert Garcia dos Santos percebe as fotografias de Claudia Andujar também pelo viés humanístico/estético:

Das gerações que a precederam, Claudia recebeu, em primeiro lugar, o rigor no enquadramento, esse senso apuradíssimo que a faz saber, quase que instintivamente, onde e como “recortar” com precisão e propriedade o fluxo do real para dele fazer uma imagem. Aparentemente, isso adviria do “motivo” ou do “objeto” a ser fotografado: os pobres, os trabalhadores, o povo, as minorias, as crianças, em suma, os deserdados da terra – pois todos esses fotógrafos compartilham a decisão de fazê-los emergir de sua existência anônima e obscura e “entrar na imagem”. Pensando bem, no entanto, o que efetivamente ocorre é que cada um deles, à sua maneira, é como que levado a romper com a distância que costuma se instaurar entre o fotógrafo e o fotografado e a comprometer-se.

[...]

“Dignidade”, “respeito”, “pobreza”, “força”, “precariedade”, “esperança” – todas essas palavras que qualificam a conduta e também as imagens desses fotógrafos, porque são imanentes à sua própria prática estética – pertencem a uma espécie de constelação que diz respeito ao humano e à qual Claudia Andujar vem agora deliberadamente acrescentar o termo “vulnerabilidade”, ao nomear a primeira parte de sua exposição como *A vulnerabilidade do ser* (SANTOS in ANDUJAR, 2005:48-49).

Em relação ao que denomina como “gerações que a precedem”, o sociólogo posiciona-se tendo em vista aqueles mesmos nomes reconhecidos pelo Museu de Arte Moderna de Nova York como a ocuparem posição de destaque no cânon que se constituía. A associação imediata de Claudia Andujar a esse conjunto atribui ao seu trabalho um sentido de exemplaridade principalmente quando se refere ao modo como consegue aproximar um discurso humanista de um fazer estético por excelência. Aliás, essa leitura de Garcia proporciona outro ponto de vista que diz respeito à ação política que a fotógrafa impunha no trânsito que seu trabalho estabelece entre o documental e o ficcional.

A respeito desse senso político, a fotografia documental – desde o início do século XX, quando o gênero floresceu nos Estados Unidos – tem se prestado a representar a consciência social difundida em forma de uma sensibilidade liberal, conforme analisa a artista e ensaísta norte-americana Martha Rosler. Ela explica que esse avanço ocorreu quando o liberalismo de Estado e os consequentes movimentos de reformas progressistas constituíam o clima ideológico naquele país. Seu enfraquecimento veio com o consenso do *new deal* logo após a Segunda Guerra Mundial (ROSLER in RIBALTA, 2004). O fato é que o documental – com suas associações sensacionalistas originais – precedeu ao mito da objetividade jornalística.¹⁶

A fotografia documental é, portanto, definida por Rossler como “uma prática com um passado” que detém um elo intrínseco estabelecido com a história por trazer em sua natureza a inclinação a um tipo particular de investigação social, embora empregue formas e convenções próprias. É desse olhar sobre o passado, atribui-se ao documental uma relação especial com a vida real, adquirindo

16 O termo “mito” empregado ganha a acepção que Roland Barthes lhe atribui no texto “Myth Today” publicado em *Mythologies*. A partir de uma abordagem culturalista de representação, Barthes argumenta serem algumas imagens passíveis de carregarem também significados ideológicos em suas mensagens. O emprego do conceito reconstitui uma corrente de causas e efeitos, motivos e intenções, toda uma nova história, portanto, é implantada pelo mito criado, aproximando-o da ideia de ideologia (Ver BARTHES, 1972).

um status singular que leva em consideração noções de verdade e autenticidade.

Complementando esse ponto de vista, Tagg argumenta que o documentário, cuja origem é cinematográfica, logo se apropria da tecnologia fotográfica e a posiciona em um lugar central e privilegiado a partir de uma retórica de imediatismo e verdade.¹⁷ E por meio da divulgação de uma suposta capacidade de proporcionar “experiências diretas com os fatos”, o discurso do documentário constitui-se em uma estratégia complexa para atender às demandas de um momento particular de crise vivida pela Europa e pelos Estados Unidos. Uma crise, que nos termos de Tagg, não se reduzia às relações econômicas e sociais, mas envolvia também a noção de representação.

Por esse último aspecto, o crítico percebe o início de uma interseção entre o documentário com antigas práticas e discursos em torno da filantropia. Como consequência, está a articulação da fotografia com uma esfera de influência de um *apparatus* de estado reestruturado de modo a integrar uma política sistemática de regulação social sem precedentes. A presença do documentário dentro do programa do *new deal*, por exemplo, foi utilizada para corroborar com uma noção de história centralizadora e com uma reforma corporativista voltada para a ideia de *social welfare* (bem-estar social) (TAGG, 1988:8-9).

Nos Estados Unidos, destacam-se os nomes dos fotógrafos Jacob Riis e Lewis Hine, os primeiros a registrarem povos indígenas e imigrantes daquele país, ainda no século XIX. Riis e Hine assumiram uma postura de reformadores sociais e por meio de suas imagens apelaram para o temor alertando sobre os estragos gerados pela pobreza cujas consequências podem ser, por exemplo, a criminalidade e a prostituição. As fotografias de Riis e Hine autorizavam, portanto, serem percebidas como instrumentos contra a ameaça que a miséria constituía para a “saúde da boa sociedade”. Tornavam-se argumentos a favor da conservação das desigualdades estabelecidas pela má distribuição de rendas nos EUA. De modo consciente, os discursos eram elaborados a fim de preservar a manutenção de um *status quo*.

Em seu posicionamento crítico, Rosler põe o documental em um lugar configurado como um cabo de forças entre um grupo alijado de plenos direitos sociais e outro considerado socialmente poderoso. Nele a pobreza e a opressão, por meio de uma visão liberal, são quase sempre equiparadas, por exemplo, a desgraças causadas por acidentes naturais para que o assunto retratado seja convertido, ao final, em um tributo ao portador da notícia: o próprio fotógrafo. A ele são dadas as glórias pela coragem, pelo enfrentamento dos perigos e pela contribuição social. Ao documental são imputadas sutilmente doses moralistas mitigando a consciência de quem o contempla.

O estudioso francês André Rouillé acrescenta um dado interessante às ideias discutidas por Rosler. Partindo de um ponto de vista europeu, esclarece ter sido a Comuna de Paris, em 1871, o primeiro momento histórico com registros fotográficos sobre o universo do trabalho.¹⁸ “Homens e mulheres, operários ou não, posam em grupo, sobre uma barricada ou na Praça Vendôme [...]. Pela primeira vez, a capital não é remetida às construções e ruas, ou a enormes canteiros de obras, mas habitada por indivíduos concretos [...]” (ROUILLÉ, 2009:46).

Para Rouillé, a fotografia oitocentista aos poucos introduzia valores análogos àqueles que transformavam a vida e a sensibilidade dos habitantes das grandes cidades industriais. Um conjunto de convergências, de simultaneidades e de solidariedades silenciosas aproximava a dinâmica industrial, o desenvolvimento das cidades, a transformação dos modos de vida e das sensibilidades, os gostos

17 A referência cinematográfica à qual Tagg vincula a origem do documentário é a menção que o crítico de cinema John Grierson faz do termo em texto de 1926.

18 Jorge Pedro Sousa lembra que, em 1851, foi publicado *London Labour and London Poor*, de Henry Mayhew. Eram fascículos ilustrados por gravuras executadas a partir dos daguerreótipos de Richard Beard, com cenas do cotidiano das ruas de Londres e, embora ainda não se tratasse da fotografia propriamente dita, podem ser percebidos como uma forma pioneira de utilização de imagens tanto com o intuito de persuadir como de informar (SOUSA, 2000:53).

artísticos. Nesse contexto, a fotografia contribuía para a adaptação do domínio das imagens aos princípios da nova sociedade – durante o tempo que lhe foi possível dar conta desse papel de intercessora, ela beneficiou-se do *status* de documento (THÉZY, 1992).

É a partir desse cenário que, nas primeiras décadas do século XX, se configura a ideia de uma fotografia humanista que, seguindo os argumentos de Rouillé, surge na França com o desenvolvimento da imprensa ilustrada e com a intensificação das lutas operárias.

Em sua fase documental, a fotografia foi colocada, em grande escala, ao lado dos poderes, por evidenciar ao máximo os seus representantes e respectivos atos, lugares e emblemas, ao mesmo tempo em que excluía ou marginalizava importantes setores do povo, ou travestia suas condições de existência. Esse acesso diferenciado à imagem era, aliás, repetido pelas enormes disparidades nas formas, a estética alternadamente se mostrando valorativa ou depreciativa – a desvalorização formal do mundo do trabalho, evidente no século XIX, perdurou muito além dos anos 1930. Foram necessárias as tomadas do poder político, como sob a Comuna, ou ações sociais de relevância, como as greves de 1936, para que seus protagonistas tivessem acesso à imagem sob formas valorativas (ROUILLÉ, 2009:47-48).

Aos nomes de Hine e Riis, citados anteriormente, acrescentam-se os nomes de fotógrafos como Eugène Atget, August Sander, John Thonson, Rudolf Heinrich Zille, Peter Henry Emerson. Resguardadas as diferenças, suas fotografias contribuem para o fortalecimento de um discurso em torno de uma fotografia humanista. Ainda que os objetivos desse estudo não contemplem uma investigação detida sobre as origens de um instrumentalismo fotográfico, faz-se necessária a retomada de algumas questões que permeiam a história do gênero documental. Isso se dá em favor de uma metodologia que privilegie um melhor entendimento sobre as distinções sugeridas pelo trabalho de Claudia Andujar.

*

Dentre os fatores vistos como deflagradores do debate humanista na fotografia está o surgimento, nos Estados Unidos, da *Farm Security Administration* (FSA) que entra em vigor em 1935, participando do *new deal* como um esforço de combate à pobreza rural do país durante o período da Grande Depressão.¹⁹

Criada no governo de Franklin Delano Roosevelt, a FSA contava com um departamento de fotografia cuja função era gerar imagens que dessem suporte aos relatórios oficiais descritivos sobre as condições agrárias do país. Isso significava uma ampla coleta de dados visuais que ilustrassem principalmente as condições de trabalho às quais os habitantes das zonas rurais eram submetidos.

A FSA tornou-se uma das primeiras iniciativas de governo fundamentada na

19 O programa *Federal Emergency Relief Administration* proposto pelo Ministério da Agricultura norte-americano incluía uma série de agências dentre elas a *Farm Security Administration* (FSA) e, posteriormente, o *Resettlement Administration* (RA). Uma das atividades realizadas em conjunto pela RA e pela FSA foi a compra de pequenas fazendas que não eram viáveis economicamente, bem como a criação de 34 comunidades de subsistência, em que grupos de agricultores passavam a viver juntos, sob a orientação de especialistas do governo. Os fotógrafos que participaram do programa foram: Esther Bubley, Paul Carter, John Collier Jr., Marjorie Collins, Jack Delano, Walker Evans, Theodor B. Jung, Dorotea Lange, Russel Lee, Carl Mydans, Gordon Parks, Edwin Rosskam, Arthur Rothstein, Ben Shahn, Arthur Siegel, John Vachon, Marion Post Wolcott. A FSA durou oito anos e reuniu um conjunto de 270.000 fotografias. Ver AGEE, James & EVANS, Walker. *Let us now praise famous men*. Boston: Houghton Mifflin, 1939. Ver também WELLS, Liz (org.). *Photography – a critical introduction*. London; New York: Routledge, 1997. They were not allowed to purchase their farms for fear that they would fall back into inefficient practices not guided by RA and FSA experts. [] ReOne of the activities performed by the RA and FSA was the buying out of small farms that were not economically viable, and the setting up of 34 subsistence homestead communities, in which groups of farmers would live together under the guidance of government experts and work a common

ideia de projeto documental no qual a fotografia assumia uma posição estratégica. Fizeram parte desse empreendimento nomes como Walker Evans, Dorothea Lange, Russell Lee, Arthur Rothstein, Ben Shahn, Marion Post Walcott, cujas fotografias têm sido, desde então, amplamente difundidas pela História da Fotografia que frequentemente as reconhece como uma relevante contribuição estética e humana face às consequências sócio-econômicas e políticas da depressão norte-americana.

*

As fotografias de Claudia Andujar se contrapõem à concepção de um humanismo em termos institucionais como aquele defendido pela FSA. Em *Wakata-ú, TYP*, as massas violentas de preto e de branco, o contraste brutal e estranho entre eles, quase desprovido de detalhes, apresenta uma imagem sem profundidade, chapada. Tudo nela é circundado por mistérios irrelatáveis. Essas características podem ser estendidas a muitas outras fotografias presentes no conjunto que Andujar desenvolveu entre os anos de 1960/70 com a tribo indígena Yanomami.

A síntese das composições, os efeitos de luz, a falta de referências²⁰, os intensos contrastes entre claro e escuro relegam a um segundo plano aquilo que comumente entendemos como o assunto da fotografia, ou seja, o onde, o como, o quando, o quem parecem ficar sem resposta.

As imagens de Andujar denegam o real à medida que seu interesse volta-se para a busca por captar algo que, muitas vezes, não se deixa ver. Pelo modo como a artista trabalha a luz, tenta alcançar uma interioridade que estaria além da dimensão física dos objetos. O espaço interno de uma maloca comunal, por exemplo, parece perder suas especificidades físicas pela dimensão luminosa ali produzida pela fotografia. Do lugar são ocultadas as singularidades circunstanciais para que ganhe um caráter universal, em seu sentido mais íntegro, pois ali a escuridão parece adquirir uma dimensão cósmica (HERKENHOFF in ANDUJAR, 2005).

O fato de Andujar utilizar-se de mecanismos técnicos e formais de construção das imagens, sem camuflá-los, parece atestar seu compromisso com aqueles indivíduos e suas tradições. Entre as imagens já publicadas não há nenhuma em que apareça uma quantidade numerosa de pessoas reunidas.²¹ Normalmente, são sujeitos isolados ou grupos bastante restritos e, mesmo quando posadas, as imagens parecem buscar uma naturalidade do retratado. Não há evidência de constrangimentos.²² A causa que parece defender não está circunscrita pelo discurso vago em torno da preservação de um povo. Ela vai além ao informar o que exatamente daqueles seres humanos precisa ser mantido para que a própria ideia de povo permaneça.

*

Os primeiros indícios para a confirmação desta ideia surgem do comentário elogioso que Pietro Maria Bardi dedica ao trabalho de Andujar, em que ressalta a peculiaridade com a qual a fotógrafa se aproxima dos indígenas:

20 No livro *Yanomami*, de 1998, as fotografias não trazem nem sequer legendas. Quando alguma imagem é publicada com título parece seguir duas situações específicas: ou está escrita no dialeto indígena como em *Wakata-ú, TYP* que não se propõe um papel descritivo ou mesmo informativo; ou, então, como em *Meninas na Ilha do Bananal*, que será mostrada mais adiante, cujo título, embora traga um caráter informativo, destoa em relação ao que é mostrado na imagem. Nesse último caso, por não ser uma prática recorrente de Andujar nomear suas imagens, cogita-se ter sido a legenda atribuída pelo crítico Pietro Maria Bardi, autor do texto que acompanha aquela fotografia.

21 Ver *Yanomami em frente ao eterno*, São Paulo: Práxis, 1978; *Amazônia*, São Paulo: Práxis, 1978; *Missa da terra sem males*, São Paulo: Tempo e Presença, 1978; *Yanomami*, São Paulo: DBA, 1998; *Vulnerabilidade do ser*, São Paulo: Cosac Naify, Pinacoteca do Estado, 2005.

22 Isso significa que a crença de indígenas do século XIX sobre a usurpação da alma pelo aparato fotográfico não mais faz sentido no século XX. A relação entre os indivíduos e a fotografia é desmistificada e naturalizada pelo contato mais constante entre ambos a partir da presença em tribos indígenas de fotógrafos, pesquisadores e curiosos.

Sua fotografia reflete um caráter pensativo, preocupado com a repercussão do acontecimento junto aos outros, com a imensidade humana dos pequenos gestos, com as criaturas apagadas com seu estado animal, com a participação a uma dor do mundo sobre a qual nós todos conscientemente não nos detemos invocando a desculpa de estarmos por demais atarefados (BARDI, 1958:50).

Bardi com razão constata, na atitude de Claudia Andujar, uma reação à maneira afásica com que a sociedade parece ignorar a situação dos indígenas no país.²³ Ainda sobre a atuação da artista, comenta:

Dirigir-se à terra dos Karajás, vindo de Nova York, foi uma audácia de Claudia. Já viram-se cenários semelhantes (sic): alguns de Medeiros, de Gautherot, de Alice Brill, que devem ser lembrados, bem como algumas ásperas reportagens de Manzon. Parece-me que Claudia foi até lá não com a curiosidade para reproduzi-las, mas com a tristeza de ser obrigada a importunar. Não viu nada de pitoresco, não pensou no “human” das revistas do Senhor Luce, não refletiu sobre o destino, mas abandonou-se para ver mais uma vez a sua humanidade misturada em seu único religioso destino cheio de maravilha (BARDI, 1958:50).²⁴

Tendo em mente as imagens que Claudia Andujar produz sobre os Karajá,²⁵ em sua viagem à ilha do Bananal, em Goiás (hoje no estado de Tocantins), o crítico constrói seu texto sem ignorar outras experiências fotográficas que também se enveredaram no registro do indígena no país. Não deixa, porém, de ressaltar o que parece ser um diferencial quanto aos critérios eleitos pela fotógrafa. Ao estabelecer o contato com os indígenas, Andujar produz imagens que nada mais são do que o resultado de uma abordagem que escapa a uma ideia de “pitoresco” difundido por periódicos.²⁶

Um exemplo está na fotografia (figura 3) de duas crianças indígenas que demonstram certa timidez em seus gestos, mas não constrangimento. Os olhos que parecem encarar quem os observa estão, na verdade, atentos não aos movimentos de uma simples câmara fotográfica, capaz de gerar reproduções evasivas, e sim ao olhar de Claudia Andujar, a fotógrafa, que transcende a própria noção de imagem enquanto representação selando com aquelas meninas um pacto de confiança.

A partir de determinadas decisões estéticas – como o enquadramento da cintura para cima; a ênfase na posição dos braços e nas expressões faciais; a decisão por privilegiar o espaço superior envolvendo o céu e criando profundidade e situando as retratadas em um ambiente natural – Claudia Andujar imprime transparência às suas fotografias ao ponto de se perceber o modo como se aproxima dos indígenas, ou seja, há uma naturalidade dos gestos que sugere a imagem final como lugar privilegiado de individualização dos retratados. Para tanto, é estabelecida uma comunhão tácita entre a fotógrafa e o sujeito fotografado.

Sabe-se que a fotógrafa está fora da imagem, posicionada na frente de suas retratadas, observando-as com um objeto totalmente alheio à cultura indígena. A reação de estranhamento, portanto, seria inevitável, mas, ao contrário de qualquer rigidez, desconfiança ou imposição na pose, o que prevalece é uma troca de

23 Em anos posteriores, a ensaísta Susan Sontag chega à constatação semelhante, quando publica *Diante da dor dos outros*, sobre as fotografias de guerra: “As fotos são meios de tornar “real” (ou “mais real”) assuntos que as pessoas socialmente privilegiadas, ou simplesmente em segurança, talvez preferissem ignorar” (SONTAG, 2003:12).

24 O nome “Luce” no texto é uma alusão ao editor norte-americano Henry Robinson Luce responsável por publicações como *Fortune*, de 1930, e *Life*, de 1936, dentre outras.

25 A grafia do nome da tribo indígena “Karajá” está de acordo com a maneira como aparece na grande maioria das publicações com as fotografias de Claudia Andujar.

26 Nos próximos capítulos desta pesquisa, essa questão será aprofundada. Nesse momento, o interesse volta-se para a maneira como esse diferencial aos poucos vai sendo construído por Claudia Andujar.

olhares sem intrusões. Ademais, uma intimidade simbólica velada parece autorizar, sem restrições, a atuação da fotógrafa.

Com essa observação não se pretende ignorar que a própria ideia de “natural” seja também uma construção cujo entendimento passa por filtros discursivos. Seria ingênuo desconsiderar esse dado como elemento integrante do processo cognitivo ao qual a imagem fotográfica está sujeita. Como bem coloca Victor Burgin, a convicção de que temos a liberdade de formar nossa opinião sobre uma foto esconde a cumplicidade a que somos induzidos pelo próprio ato de olhar. Nesse processo indutivo, Burgin identifica quatro tipos básicos de olhar na fotografia: o olhar da câmera enquanto ela fotografa; o olhar do espectador enquanto olha para a fotografia; os olhares trocados entre as pessoas retratadas na fotografia (e/ou olhares de atores para objetos); e o olhar que o retratado pode dirigir à câmera (BURGIN in COTRIM & FERREIRA, 2006).

Se, no caso da fotografia de Andujar, essa troca de olhares parece se dar de maneira desarmada, numa entrega mútua que não antepõe obstáculos, a atitude da fotógrafa assemelha-se ao que na antropologia é definido como “observação participante”, uma síntese sobre o modo como, no ato de observar, o sujeito comunga com seu objeto.

Conforme defendido por Bronislaw Malinowski, em *Argonautas do Pacífico Ocidental*, os novos métodos de observação das culturas dependiam de uma vivência intensiva e de uma participação meticulosa da vida cotidiana das populações.²⁷ Para Malinowski o desafio do antropólogo do século XX é ser um “observador participante” e integrante do campo de pesquisa e esse fazer/saber é desenvolvido, sobretudo, por meio da visão.

Essa noção está também nas propostas metodológicas do antropólogo Roger Bastide em que defende a atuação do pesquisador a partir de sua inserção na experiência social de seus pesquisados, vivenciando-a. Propunha uma empatia entre sujeito e objeto, quase uma transferência, um autoconhecimento através do outro. Para Bastide, o antropólogo/etnógrafo é aquele capaz de viver em si próprio a principal cultura que estuda.²⁸

Com o objetivo de entender de que modo a etnografia e a fotografia podem contribuir entre si e, assim, propor que as imagens sejam portadoras de significados transparentes de emoção, afetividade e religiosidade, a antropóloga Rosane de Andrade toma como exemplo as fotografias realizadas pelo etnógrafo italiano Guido Boggiani que, em 1887, aventurou-se pelo interior do Brasil, Bolívia e Paraguai para documentar a vida dos indígenas. Sobre as fotografias dos Kadiwéu, Andrade analisa:

Os retratos não são apenas um documento de uma aldeia indígena, mas de uma comunidade real, viva; são pessoas em um ambiente íntimo e humano.

A imagem da índia com pintura sobre a pele, fotografada por Boggiani, revela não só a pintura, mas naturalidade ao exibi-la como é evidenciada. Os símbolos e os desenhos têm para o grupo um valor sentimental, sendo uma manifestação da vida, dos mitos que fazem parte da prática cultural. A foto do índio revela a altivez e a determinação da tribo (ANDRADE, 2002:58).

De acordo com Andrade, essa relevância atribuída à fotografia surge do modo como a antropologia vem se abrindo para novas metodologias e práticas de pesquisas. Em destaque, a antropologia visual que vem discutindo o quanto a visualidade fornece muito mais que dados tornando-se parte integrante do nosso entendimento:

27 Ver SAMAIN, Etienne. “Bronislaw Malinowski ET La photographie anthropologique”, in *L’Ethnographie* 118, outubro, 1995, pp. 107 – 130. Ver também MALINOVSKI, Bronislaw. *Uma teoria científica da cultura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1962.

28 Neste estudo, segue-se a metodologia da estudiosa Rosane de Andrade que não cria distinções entre os termos antropólogo, etnólogo e etnógrafo por se tratarem de aéreas afins do conhecimento científico (ANDRADE, 2002).

A imagem, hoje, não pode mais estar separada do saber científico. A antropologia não dispensa os recursos visuais – e não são recursos apenas como suporte de pesquisa, mas imagens que agem como um meio de comunicação e expressão do comportamento cultural.

A antropologia visual não almeja, dentro dos novos padrões de pesquisa, apenas esclarecer o saber científico, mas humanisticamente compreender melhor o que o outro tem a dizer para outros que querem ver, ouvir e sentir (ANDRADE, 2002:110-111).²⁹

O reconhecimento sobre a importância das imagens fílmica e fotográfica para o estudo antropológico é endossado pela estudiosa Sylvia Caiuby Novaes que defende serem artefatos capazes de fornecerem dados fundamentais sobre nossa sociedade e sobre nosso modo de pensar. Acrescenta que, assim como mitos, rituais, vivências e experiências, as imagens fílmicas, por exemplo, condensam sentido, dramatizam situações do cotidiano, representam (reapresentam) a vida social. “Os aspectos recorrentes e inconscientes do agir social estão igualmente presentes nas imagens fílmicas e fotográficas, cabendo ao pesquisador investigar as relações que se constroem e os significados que as constituem” (NOVAES in BARBOSA et.al., 2009:54).

Claudia Andujar em sua “observação participante” distancia-se, portanto, do papel de um explorador que atua a partir de premissas civilizatórias.³⁰ O paralelo com procedimentos antropológicos ganha respaldo pelo fato de desde a década de 1970 Andujar manter um contato estreito com os Yanomami. Por meio dessa convivência, torna-se quase incontestável o profundo conhecimento adquirido por Andujar sobre aquela nação indígena. Conhecimento este que resulta da insistência em fazer deste o assunto central de sua produção fotográfica.

Quanto ao trabalho de Andujar, embora realize uma partilha da vida mais cotidiana dos indígenas e adquira um conhecimento sobre eles por meio da imersão, suas fotografias não se pretendem etnográficas, pois não se atêm em criar um “efeito de realidade” ou um “rigor documental”. A artista não faz uso de mecanismos para demonstrar a objetividade e a natureza dos fatos apresentados, o que leva a recusa da artista em publicar as imagens produzidas nas duas primeiras viagens realizadas à tribo indígena, em 1972/73. O motivo de as manter guardadas em seu arquivo está no fato de considerá-las muito “etnográficas”. Mesmo mantendo o interesse sobre o “humano”, Andujar detém um controle técnico para aproximar-se mais de um fazer ficcional, o que, porém, não exclui o empenho de também transformar sua fotografia em um assunto de interesse antropológico.

A publicação de *Mitopoemas Yãnomam* (figura 4), em 1979, é um exemplo dessa atuação humana frente aos indígenas. Editado pela Olivetti do Brasil – cujo interesse estava em distribuí-lo entre os clientes da empresa tanto no Brasil quanto na Itália –, o livro traz textos em português, inglês e italiano, todos traduzidos da língua indígena pelo missionário Carlo Zacquini que contou com a colaboração do poeta Mario Chamie.³¹ A introdução é de Pietro Maria Bardi; o design gráfico de Emilie Chamie e todas as ilustrações são dos próprios indígenas.

No livro, encontram-se apenas duas fotografias de Andujar, cada uma com dimensões aproximadas de 19,5x27cm e impressa em papel transparência,

29 Sobre mudanças semelhantes que ocorrem no campo da sociologia ver MARTINS, José de Souza. *Sociologia da Fotografia e da Imagem*. São Paulo: Contexto, 2009.

30 Sobre o conceito “civilizatório” ver STAROBINSKI, 2001. Segundo esse autor, a palavra e o conceito de civil surgem no século XIII. Mas é no XVI que assume a acepção de civilizar com os seguintes atributos: tornar civis e brandos os costumes e maneiras dos indivíduos; tornar civil uma causa criminal. Essa conotação jurídica gradativamente desaparece até o final do século XVIII quando o conceito de civilização é associado ao de progresso, o que viria a se tornar uma espécie de espinha dorsal do pensamento positivista. Ver também NORBERT, 1994.

31 Não se trataram de meras traduções. As falas indígenas – narrando seus mitos – foram gravadas pelo missionário Carlo Zacquini, que na época vivia há quase dez anos entre os Yanomami, que se deteve em encontrar, no português, referências para tais descrições orais.

ocupando a metade do tamanho das páginas do livro de 27x39cm. Observando o conjunto, as fotografias assumem um lugar singular dentro da publicação ao criarem, pela transparência do papel, diálogos estreitos entre os dois lados das páginas que as cercam. A escolha sobre a especificidade do material em que estão impressas determina não apenas o modo como as imagens dialogam com todo o livro, como também sua natureza estética. Com a ênfase nos tons de preto, a percepção sobre os detalhes é dificultada. O branco utilizado para dar contraste é aquele da página em que a imagem se deita, o que atribui ainda mais incerteza sobre o reconhecimento imediato do assunto representado.

Mas é inegável o modo como os poemas e as ilustrações produzidos pelos Yanomami e mais as fotografias de Claudia Andujar estabelecem uma espécie de complementaridade visual (e discursiva). Esse dado autoriza ao livro desempenhar uma espécie de divulgação respeitosa em torno daquela cultura indígena cujas narrativas mitológicas não estão, a princípio, a favor de qualquer instrumentalismo teórico ou acadêmico. Certamente, o livro constrói uma visibilidade dessa cultura, o que não está isento de uma relação de poder nos termos de Foucault, pois não se trata de um procedimento natural, mas sim de uma decisão sobre a maneira de mostrar o “outro”.

Por certo, porém, o sentido da atuação de Andujar não está no deslocamento da questão da alteridade – do outro civilizado – para a do “outro” entendido como ‘primitivo’, ‘bárbaro’ ou ‘selvagem’.³² Ainda que não siga qualquer cartilha de como fotografar ‘nativos’ para que eles pareçam não saber estarem à frente de uma câmara,³³ Andujar muito menos ignora fazer uso de um mecanismo técnico que atua como uma espécie de recorte cultural do mundo cujo objetivo está em se dissolver e surgir enquanto reconfiguração de uma realidade exterior e natural. Há ainda o fato de se estar diante de um procedimento que parece elidir a mediação do homem, por mais que ele sempre esteja lá, como expressão manifesta da possibilidade de selecionar e de propor uma ordem ao mundo (BAZIN apud MENEZES, 2005a:82).

A intimidade estabelecida com os indígenas, por exemplo, permite a Andujar transformar seu trabalho fotográfico em uma importante ferramenta em favor de uma estética que se faz em respeito à alteridade, buscando revelar uma identidade até então desconhecida. É quando suas fotografias ganham densidade pela dimensão do humano, do indígena como indivíduo e, nesse sentido, o político passa a incidir precisamente na maneira como intervém no modo de representação do outro.

Partindo do conceito de identidade atrelado à noção de sujeito sociológico – nos termos propostos pelo sociólogo inglês Stuart Hall –, o núcleo interior do sujeito deixa de ser autônomo e autossuficiente, como defendia os ideais do Iluminismo, e passa a ser formado na relação com outras pessoas que medeiam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos, ou seja, uma determinada cultura. A identidade é formada, portanto, nessa “interação” entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda mantém um núcleo ou essência interior que é o “eu real”, mas esse é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais e as identidades que esses mundos oferecem (HALL, 2006).³⁴

É nos meandros da constituição desse sujeito pela interação com o outro que se dá a possibilidade de se criar, por exemplo, relações de oposições biná-

32 A lógica civilizatória está fundada num duplo critério de hierarquização: “de um lado, um critério econômico de desvalorização da atividade manual e agrária em favor da industrial e comercial; de outro, um critério moral, de bons hábitos e de boas maneiras em detrimento do modo de ser rústico, mesmo que não rude” (MENEZES in MARTINS et.al., 2005b: 84).

33 Na publicação *How to make good movies*, publicada pela Eastman Kodak Company, talvez nos anos de 1940 (não foi localizada a data), são dadas esse tipo de instruções para fotógrafos viajantes norte-americanos. Segundo Marta Rosler, esse manual de como fotografar fomentou um sentimento patriótico nos EUA, porém evitou que se compreendesse os povos nativos como sujeitos com experiências próprias (Ver ROSLER in RIBALTA, 2004).

34 Grifos originais do autor.

rias como aquela acima descrita em termos de “civilizado” versus “selvagem” ou “cultura” versus “natureza”. O traço distintivo é estabelecido, por um lado, pela ideia de “branco civilizado” – o que inclui a crença numa raça de intelecto desenvolvido, racional, refinada, com avançadas instituições, com um governo formal regido por leis estabelecidas, etc. Por outro, em oposição: o “índio selvagem” torna-se aquele “outro” movido por emoções mais que intelecto, sem refinamentos “civilizados”, com ausência de instituições civis organizadas, etc.

Ao discutir essa mesma questão, mas aplicada em oposição aos negros, Stuart Hall analisa:

Racial theory applied the Culture/Nature distinction differently to the two racialized groups. Among whites, ‘Culture’ was opposed to ‘Nature’. Amongst blacks, it was assumed, ‘Culture’ coincided with ‘Nature’. Whereas whites developed ‘Culture’ to subdue and overcome ‘Nature’, for blacks, ‘Culture’ and ‘Nature’ were interchangeable (HALL, 2009:244).³⁵

Por meio da ideia de “naturalização das diferenças,” é possível fazer aproximações com a condição do indígena e os mecanismos civilizatórios aos quais foi submetido. A lógica por trás dessa ‘naturalização’ provocada por um regime de representação racial, explica Hall, é uma estratégia representacional designada para fixar “diferenças” e, portanto, assegurá-las. Se as diferenças fossem dadas como culturais, ficariam vulneráveis a alterações, modificações, mas se elas são naturais, tornam-se permanentes, livres de um tempo histórico e esse é o objetivo discursivo.

No processo de fixação dessas diferenças “naturais”, há mais um aspecto que deve ser levado em consideração como facilitador dessa estratégia. Trata-se do estabelecimento de estereótipos cuja aplicação está em reduzir todas as características de uma pessoa a um único e simples aspecto ao qual é dada ênfase extrema. Esse mecanismo que cria julgamentos simplificados também estabelece divisões entre o aceitável (ou o normal) e o inaceitável (ou o anormal). Com isso surgem os supostos argumentos para a exclusão de tudo aquilo tido como diferente em relação a um determinado padrão. A consequência imediata desse seccionamento é percebida sob a forma de “poder”, quando uma cultura se impõe sobre uma outra subjugada. É o que Foucault define como uma espécie de jogo pelo chamado “poder/saber” (*power/knowledge*) que classifica pessoas de acordo com normas e constrói uma categoria dos excluídos como sendo “outros” (FOUCAULT, 2008).³⁶

Vale a ressalva de que para Foucault “poder” não deve ser entendido apenas em termos de exploração econômica ou coerção física, envolve também um amplo cenário cultural ou simbólico, o que inclui o poder para representar alguém ou algo de determinada maneira e a partir de um certo “regime de representação” (*regime of representation*). Isso implica no exercício de um “poder simbólico” (*symbolic power*) resultante de práticas representacionais, já que envolve saberes, representações, ideias, relações culturais e autoridade tanto quanto pressões econômicas e coerções físicas. “Poder” está, portanto, atrelado à produção de novos discursos, novas formas de saberes, novos objetos de conhecimento, produzir novas práticas e instituições (FOUCAULT, 2008).

*

35 “A teoria racial aplicou a distinção Cultura/Natureza de modo diferenciado para dois grupos raciais. Entre brancos, ‘Cultura’ foi contraposta à ‘Natureza’. Entre os negros, foi assumida, ‘Cultura’ coincide com ‘Natureza’. Portanto, brancos desenvolveram ‘Cultura’ para subjugar e superar ‘Natureza’, para negros, ‘Cultura’ e ‘Natureza’ confundem-se” (HALL, 2009: 244). (Tradução livre). Grifos originais do autor.

36 Ver FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas – arqueologias das ciências humanas*. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002. E também, FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do Saber*. Tradução Luiz Felipe Neves, Rio de Janeiro: Forense universitária, 2008.

Como contraponto emblemático para o debate até o momento proposto – sobre o modo de aproximação do “outro” – está o filme *Nanook of the North*, 1922, com direção de Robert Flaherty. Ao reconhecer que muito já foi dito acerca de *Nanook*, não é o objetivo aqui fazer uma análise plena desse filme. É, porém, indiscutível reconhecer a inegável contribuição que seu exemplo pode trazer ao debate sobre o trabalho de Andujar.³⁷ Portanto, são dois os motivos para esse resgate, a saber: trata-se de um filme de reconhecida importância na história da tradição documental, considerado inclusive o marco inaugural do documentário.³⁸ E mais, apresenta questões que permitem interrogações sobre de que forma, no documentário, o “outro” é inserido em nosso repertório visual. Ou ainda, de que forma é construído no filme o território da alteridade.

Em *Nanook* chama a atenção o fato de Flaherty escolher retratar uma cultura “não-ocidental”, em um território ermo e longínquo.³⁹ Afinal, foi filmado em pleno Ártico, na Baía de Hudson, no Canadá, e seu título vem do nome do personagem central, um *inuit*, que protagoniza as cenas de caça, assim como as sequências relativas à construção do iglu e à viagem ao posto comercial.⁴⁰ Esse personagem principal – “*Chefe dos Itiimuits e grande caçador através de toda Ungava*”, conforme descrito em uma das legendas – é o responsável por conduzir o fio narrativo, encadeando os diversos acontecimentos (ORTIZ, 2007:35).⁴¹

Nanook acaba por tipificar a particularidade do modo de vida em que o personagem central está inserido por meio de qualidades como coragem e força. Pela visão de Flaherty, ele ganha um caráter heróico por desafiar os maiores perigos para garantir o sustento de sua família e de seu grupo. A bravura de *Nanook* é exemplificada principalmente pelas cenas de caça articuladas por planos longos que buscam dar ao espectador sua dimensão temporal e também as dificuldades superadas pela capacidade de luta dos *inuit*.

Como bem analisa a antropóloga Sylvia Caiuby Novaes, um paralelo entre o filme do diretor norte-americano, de 1922, e a obra emblemática de Malinowski, publicada no mesmo ano, não revela apenas uma coincidência entre datas. Em comum está ainda o modo como ambos investem na tentativa de reconstrução da sociedade como totalidade articulada e integrada, dotada de sentido próprio, ou seja, para os dois a história deveria emergir do material de pesquisa e o importante era captar o chamado ponto de vista do nativo.

Flaherty e Malinowski trabalham com uma perspectiva fixa, onde (sic) o presente etnográfico é enfatizado, não se percebendo a mudança e o movimento. Apesar da insistência no ponto de vista do nativo, ambos atrelam a interpretação à descrição dos fatos e acabam apresentando sua própria visão sobre os esquimós e os trobriandeses (NOVAES in SAMAIN, 1998:115).

37 O fato de o filme de Flaherty ser uma espécie de precursor do cinema documental é um dado importante que precisa ser levado em consideração para esse paralelo com a fotografia de Cláudia Andujar, datada dos anos de 1970. Há um distanciamento temporal que não pode ser ignorado e, consequentemente, uma mudança comportamental que leva a uma abordagem diferenciada diante do “outro”. A proposta de trazer o exemplo de *Nanook* foi sugerida pela banca de qualificação e está muito mais centrada na criação de um contraponto a partir de um dado histórico – que marca o início de uma ideia de “documental” – do que numa suposta análise sobre as especificidades de cada trabalho, o que resultaria inócuo.

38 Nesse aspecto, destacam-se também os nomes de John Grierson e de Dziga Vertov que, ao lado de Flaherty, se destacam quando o assunto é o início do cinema documentário.

39 Essa escolha é condizente com a ideia de *filmes de viagens* que surge do desenvolvimento de uma importante indústria de *imagens de viagens* cujo intuito era retratar vistas, acontecimentos e expedições realizadas em lugares distantes. No interior do gênero cinematográfico, os *filmes de viagens* consolidam duas vertentes: uma mais ligada à representação de manifestações culturais em lugares distantes e outra relacionada a atividades exploratórias realizadas por expedicionários em territórios desconhecidos (Ver ORTIZ, 2007).

40 Seguindo a sugestão de Ortiz, é dada preferência ao termo *inuit* em vez de esquimó. De acordo com a estudiosa, do norte do Alasca à Groenlândia, os primeiros habitantes designam-se a si mesmos como *inuit*, que significa “seres humanos” (enquanto que esquimó significa “comedores de carne crua”). Esse termo é o oficialmente usado pelo Canadá.

41 Grifos originais da autora.

Em dois textos dedicados ao filme de Flaherty e à construção que faz do “outro”, o sociólogo Paulo Menezes compartilha de argumentos semelhantes. No artigo *A construção do “outro” como não civilizado em Nanook of the North*, analisa o filme do diretor norte-americano como síntese de uma “homogeneidade”, ao retirar os *inuits* da história, do tempo histórico, transformando-os em uma sociedade que parece ser imutável. Na verdade uma sociedade à qual a atuação do tempo parece ter sido negada (MENEZES in CATANI et. al., 2005b: 103-109).

Em *O nascimento do cinema documental e o processo não civilizador*, Menezes dá continuidade à discussão e explica que esse procedimento é construído a partir da visão estereotipada com que o diretor nos apresenta Nanook:

[...] Flaherty materializa visualmente o “bom selvagem”, o homem pré civilizado, o “outro”, e não, o que seria uma criteriosa construção do *outro*, o não civilizado, o outro da civilização, aquele que por referência a um mundo paralelo, não hierárquico e não inferior, poderia fazer-nos olhar para nós mesmos para perceber o que somos, ou aquilo no que nos transformamos.

Assim, vemos brotar perante nossos olhos o “bom selvagem”, com tudo que o caracteriza: herói, destemido, sempre sorridente, e, o que deveria causar suspeição, sempre agradecido à civilização, que o alimenta e cura, e lhe dá quinquilharias, facas e doces coloridos [...] (MENEZES in MARTINS, 2005a:107-108).

Diante das imagens do filme de Flaherty, Menezes aponta ainda, nesse mesmo texto, para um processo de simplificação das dimensões simbólicas que integram a vida de um *inuit*.

Nanook, bem como seu povo, é construído pela narrativa como desprovido de qualquer dimensão simbólica, pois não se vê em nenhum momento qualquer alusão a qualquer simbolismo em qualquer dimensão que se possa conceber. Ele absolutamente não existe. Flaherty consegue construir enquanto imagem um povo que aparece despido de qualquer simbolismo, extremamente simples em seus processos técnicos, com uma sobrevivência extremada em suas dificuldades e esvaziada em suas possibilidades (MENEZES in MARTINS, 2005a:109).

É tanto pela tipificação do “outro” quanto pelo esfacelamento do simbólico que talvez seja possível encontrar um limiar entre a produção cinematográfica de Flaherty e a fotográfica de Claudia Andujar.

Muito embora ambos centrem suas atenções sobre povos localizados geograficamente em lugares isolados e longínquos, há um distanciamento entre os pontos de interesse que os movem em suas abordagens. Se no filme do diretor norte-americano há uma predisposição a conformar o cotidiano de Nanook a uma narrativa que se impõe autoritária por apresentar o aniquilamento das representações simbólicas da vida do *inuit*, nas fotografias de Andujar, ao contrário, percebe-se uma aproximação cuidadosa em que o “outro” é destituído de qualquer traço estereotipado que permita identificá-lo como “exótico”.

*

Ao compreender que diante de si estão indivíduos e não “bom-selvagens”, a fotógrafa assume uma posição de cumplicidade com os indígenas estabelecendo uma relação íntegra. Isso significa que em cada imagem o retratado se apresenta; mostra-se em toda sua dimensão simbólica.

Um exemplo está na observação de um grupo de fotografias como aquelas em que Andujar retrata aspectos da cultura indígena relacionados à vivência de uma espécie de transe pela ingestão do pó da árvore *yākōanahi*. Essas imagens (figura 5) foram primeiramente publicadas, em parceria com o fotógrafo Geor-

ge Love, no livro *Amazônia*, de 1978.⁴² Ainda que não estejam acompanhadas por qualquer legenda ou texto explicativo, existe um dado adicional importante para a compreensão do conjunto que é o modo como as fotografias estão organizadas. A respeito dessa organização, três são os pontos relevantes:

1. O livro inicia com as fotografias aéreas de paisagens de George Love para, em seguida, serem mostradas as de Andujar, que centra sua observação na figura humana. Essa divisão significa não haver uma relação conflituosa na reunião desses conjuntos de imagens por uma visível distinção estética entre os trabalhos dos dois fotógrafos;

2. Para além de uma qualidade de impressão exemplar, o livro busca, em sua diagramação, um diálogo estreito entre os pares de página em formato retangular. Isso acontece quando em alguns momentos as imagens surgem espelhadas; em outros a mesma imagem se estende ocupando duas páginas; e existem ainda aquelas posicionadas lado a lado, mas uma com alguma representação e outra totalmente obscura (com cores chapadas pela pouca iluminação). Desse modo é criada uma complementaridade espacial, enfatizando e atribuindo densidade à escuridão da floresta;

3. Nessas relações dialógicas entre os pares de fotografia, existe ainda outro aspecto peculiar: em alguns casos, um dos lados dessas duplas, aquele que apresenta a imagem sem qualquer representação figurativa, traz uma das bordas como se tivesse sido velada. No jargão fotográfico, esse termo é utilizado quando o negativo é exposto a uma luminosidade excessiva, provocando na ampliação uma espécie de borrão embranquecido, como se o papel tivesse sido queimado de fato. Tratando-se do processo analógico, esse efeito acontece com frequência na ampliação do último negativo do filme. Na organização do livro, essas bordas veladas criam certa ruptura entre a sequência de imagens, uma pausa abrupta que força entender aquelas imagens de maneira mais individualizada.

Com essas três observações, o ponto de interesse volta-se precisamente para o modo como a organização visual do livro favorece essa individualização das imagens, procurando fazer com que o assunto retratado ganhe destaque. Nessa montagem, as figuras humanas sobressaem e se mostram como elemento principal a ser observado. Para isso, é sugerido um ritmo a ser seguido pelo leitor/observador. As pausas – criadas ou pelas páginas esvaziadas pela ausência da figura humana ou por aquelas com bordas veladas – parecem servir como indicativo para quem as observa. Além de uma inegável finalidade estética, elas acabam assumindo o papel de anteparo contra olhares invasivos, alertando para a necessidade de certo cuidado, de certa cautela e descrição na observação.

A importância dessas pausas é sintetizada pela última página do livro que traz uma imagem em que prevalece um grande espaço escuro com uma mancha ou borrão claro já próximo de uma das laterais, intervenção muito semelhante ao efeito de um negativo velado. A publicação – que poderia terminar com uma fotografia emblemática ou alegórica de um indígena – finaliza, no entanto, com um “vazio” que não deixa de estar repleto de significados quando percebido em conjunto. Não há um texto explicativo, o que reforça um entendimento pela observação do todo, a partir das relações estabelecidas entre as imagens intercaladas por essas “pausas”.

De fato é inegável perceber uma aproximação respeitosa de Andujar e uma abordagem que busca preservar ao máximo a exposição do outro face à câmara fotográfica. Portanto, as fotografias do ritual indígena em torno da ingestão do pó da árvore *yãkōanahi* não prescindem desse mesmo cuidado. Não se trata de mostrá-lo como algo exótico e curioso, pelo contrário, Claudia Andujar demons-

42 Vale ressaltar que o livro *Amazônia*, de 1978, sofreu censura do regime militar, foi recolhido para posterior publicação sem o texto do poeta Thiago de Mello e distribuído de modo quase clandestino entre os sebos de São Paulo.

tra intimidade e, nesse contato mútuo, nada intrusivo, é que se estabelece a dimensão simbólica do ritual na fotografia de Andujar.

Tirando proveito da pouca luminosidade do lugar, a fotógrafa investe no prolongamento da escuridão. O termo “revelar”, que faz parte do léxico fotográfico, torna-se ineficaz quando aplicado a essas imagens. Elas parecem resistir a revelar algo, insistindo em resguardar o ritual de qualquer olhar invasivo, mantendo seu caráter mítico. Às vezes sem utilizar *flash*, Andujar também tira proveito de efeitos técnicos que resultam em uma profusão de feixes de luz que reforçam a natureza transcendental à qual o ritual está vinculado.

Pela observação das imagens, não surgem suspeitas sobre preconceitos que levem a um repúdio às formas culturais, morais, religiosas, sociais e estéticas dos indígenas. Nenhuma das imagens volta-se deliberadamente para um julgamento estereotipado sobre o modo de vida dos Yanomami, definindo-o como “costume de selvagens ou de bárbaros”. É admitida, porém, a ideia de uma diversidade cultural, possibilidade que surge dos estudos do antropólogo francês Claude Lévi-Strauss:

[...] a diversidade das culturas raramente surgiu aos homens tal como é: um fenômeno natural, resultante das relações diretas ou indiretas entre as sociedades; sempre se viu nela, pelo contrário, uma espécie de monstrosidade ou de escândalo; nestas matérias, o progresso do conhecimento não consistiu tanto em dissipar esta ilusão em proveito de uma visão mais exata como em aceitá-la ou em encontrar o meio de a ela se resignar (LÉVI-STRAUSS, 2006:17).

Para compor seu argumento, Lévi-Strauss explica que a noção de humanidade – englobando sem distinção de raça ou de civilização todas as formas da espécie humana – teve um aparecimento tardio e uma expansão limitada. Mesmo nos lugares onde essa noção atingiu o seu mais alto grau de desenvolvimento, o antropólogo afirma não existir qualquer certeza de se ter estabelecido ao abrigo de equívocos ou de regressões. Lévi-Strauss constata que, para uma vasta fração da espécie humana, essa noção ainda permanece ausente.

A humanidade acaba nas fronteiras da tribo, do grupo lingüístico, por vezes mesmo, na aldeia; a tal ponto que um grande número de populações ditas primitivas se designam por um nome que significa os “homens” (ou, por vezes – digamos com mais discrição – os “bons”, os “excelentes”, os “perfeitos”), implicando assim que as outras tribos, grupos ou aldeias não participem das virtudes – ou mesmo da natureza – humanas, mas são, quando muito, compostos por “maus”, “perversos”, “macacos de terra”, ou “ovos de piolho” (sic) (LÉVI-STRAUSS, 2006:18-19).

De acordo com Lévi-Strauss, a simples proclamação da igualdade natural entre todos os homens e da fraternidade que os deve unir, sem distinção de raças ou de culturas, tem qualquer coisa de enganador para o espírito, pois negligencia uma diversidade de fato. Esse ponto de vista é corroborado pelo reconhecimento de todas as sociedades humanas como carregadas por um passado, apresentando, portanto, desenvolvimentos diferenciados.

Claudia Andujar, ao aceitar a diversidade cultural e social do outro, sem impor-se como “civilizada”, reconhece estar diante de um povo com uma história diferente da sua. Ao produzir uma fotografia que dificilmente envolve um grupo numeroso de pessoas, preservando a ideia de uma individualidade, a artista evita recriar relações hierárquicas e excludentes, carregadas de concepções contrárias ao reconhecimento das distinções culturais.

No livro *Yanomami*, publicado posteriormente, em 1998, algumas dessas mesmas fotografias reaparecem seguindo outra diagramação e acompanhadas por textos de Davi Kopenawa Yanomami. Detendo-se na análise das imagens do

livro *Amazônia* (figura 5), agora em conjunto com esses escritos, percebe-se a permanência de uma forte influência de uma tradição oral indígena. As narrativas percorrem os movimentos dos ritos em que o xamã entra em transe, manifestando poderes sobrenaturais e invocando espíritos da natureza, chamando-os a si e incorporando-os em si. Esse contato em êxtase permite a recepção de orientações e ajudas dos espíritos para resolver ou superar situações que desafiem as pessoas e seus grupos sociais. O xamã conta:

Quando se toma pela primeira vez o pó da árvore 'yãkoãnahi', 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, começa-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. [...] 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. [...] 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 (YANOMAMI in ANDUJAR, 1998:66).

De certa forma, Claudia Andujar também tenta incorporar e passar adiante, por meio de seu trabalho, essa experiência vivenciada pelo xamã e por seus antepassados – uma tradição narrada e transmitida oralmente entre gerações.

Nesse ponto, pode-se fazer uma aproximação entre o trabalho de Andujar e a imagem do narrador que Walter Benjamin define como aquele que retira o assunto de suas narrativas de sua própria experiência ou daquela relatada pelos outros e incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes (BENJAMIN, 1994).

É, pois, pela vivência intensa de um misticismo religioso e das narrativas do povo indígena que a fotógrafa se aproxima dos indivíduos criando em torno deles uma atmosfera também mítica em que os corpos surgem decantados de sua própria matéria. Subtraído o peso corpóreo, resta o efeito de leveza que nos permite percebê-los como se flutuassem e é pela faculdade de intercambiar experiências que Andujar constrói suas narrativas visuais:

Faço como os Yanomami, que estão elaborando seus mitos, justificando-os, retrabalhando continuamente a oralidade de sua história, para ajustá-la ao novo, aos tempos de hoje. Uma bricolagem de adaptação e elaboração do novo. [...] Meu trabalho ainda não encontrou sua forma definitiva, que na verdade creio que não existe. Como os mitos, se adapta, incorpora novas imagens e toma novas formas, passa pela transcodificação (das imagens) para se atualizar, numa bricolagem *virtual* infinita (ANDUJAR, 1998:11).⁴³

*

Em 1958, Claudia Andujar realiza seu primeiro ensaio fotográfico sobre os índios Karajá, na ilha do Bananal.⁴⁴ Se a princípio ela não tinha claro o desejo de ser fotógrafa, no entanto, parecia já demonstrar a vontade de trabalhar com questões sociais, dentre elas a indígena. Talvez essa inclinação se deva à sua formação no

43 Grifo original da autora.

44 Desse trabalho resultou o livro *Frente ao eterno: uma vivência entre os índios Yanomami*, São Paulo: editora Práxis, 1978. Essa publicação não foi localizada pela pesquisa.

curso de Humanidades pela Universidade de Nova York, nos Estados Unidos⁴⁵, e, principalmente, à amizade que estabelece com o antropólogo brasileiro Darcy Ribeiro.⁴⁶ É a partir desse contato que Andujar encontra muitos dos fundamentos que nortearão o percurso que a leva, nos anos de 1960/70, a fotografar os índios Yanomami, trabalho no qual estará centrada grande parte de sua trajetória como fotógrafa.

Para a análise de sua produção fotográfica daquele período, é necessário não perder de vista três aspectos: a dimensão do assunto escolhido; o resultado visual de sua representação e a forma de circulação do trabalho.

Entre tais aspectos há um limiar tênue que se impõe como fator determinante para a compreensão daquilo que pode vir a ser, ou um reforço discursivo de caráter moral – engastado pela ideia de um humanismo exaltado – ou um fazer fotográfico com claras intenções artísticas, cujo fim está nos valores estéticos ali figurados.

O propósito deste estudo não está em reduzir o trabalho de Andujar a um programa velado de construção heroicizada da imagem do índio ou, ao contrário, a meras questões formais que desautorizem por completo o conteúdo que esses questionamentos possam suscitar, mas sim compreender de que forma imagem e discurso são construídos principalmente quando levado em consideração o contexto em que se efetivam.

Se há desde o início de seu trabalho profissional como fotógrafa um claro engajamento político com a questão indígena,⁴⁷ também não se pode negar a atenção que dispensa à escolha de composições, nos contrastes entre luz e sombra e nos efeitos técnicos para alcançar determinado fim. A esse dado pode ser acrescido o fato de que, em 1958, ao produzir seu primeiro ensaio fotográfico sobre os Karajá, realiza sua primeira exposição na The George Eastman House, em Rochester com curadoria de Walter Chapell. Nesse mesmo ano, expõe ainda na Limelight Gallery, galeria norte-americana especializada em fotografia.⁴⁸ Em 1967, integra outra mostra na mesma instituição com curadoria de Nathan Lyons que também organiza a publicação *Photography in the Twentieth Century* (LYONS, 1967).⁴⁹

Nesta fotografia (figura 7), sem título, de 1960 – apresentada na mostra de 1967 – o rosto encoberto do fotografado e o ângulo fechado com que é elaborada a centralidade da composição são alguns elementos que, somados à predominância de tons de preto, reforçam a atenção sobre aquilo que se mostra mais em evidência: mãos segurando um pedaço de tecido branco. Tudo converte para esse gesto. É onde a dramaticidade da imagem se faz presente. A partir de decisões

45 Com a morte de seu pai e de muitos outros parentes durante a Segunda Guerra e com o distanciamento de sua mãe que vem para o Brasil, Claudine Haas (seu nome de nascimento), nascida na Suíça em 1931, vai morar com um tio nos Estados Unidos onde se casa com o espanhol Julio Andujar e ganha novo sobrenome.

46 É válido ressaltar que o encontro com Darcy Ribeiro se dá no momento em que o antropólogo estava envolvido não apenas com estudos sobre tribos indígenas do Pantanal, do Brasil Central e da Amazônia como também à frente da fundação do Museu do Índio e envolvido com a elaboração das diretrizes ecológicas para a criação do Parque Indígena do Xingu.

47 A exemplo de sua participação, em 1978, no projeto para a criação de um parque Yanomami nos estados de Roraima e Amazonas. Desse projeto inicial resulta, em 1984, na criação da ONG Comissão pela Criação do Parque Yanomami, hoje Comissão Pró-Yanomami. Em 1985, participa de campanha contra a invasão das terras Yanomami. Anteriormente, em 1979, já havia coordenado uma campanha nacional e internacional pela demarcação daquelas terras indígenas.

48 O ensaio fotográfico sobre os Karajá é também publicado na revista *Life* no mesmo ano de sua realização. Em 1960, algumas fotografias integram uma exposição no MoMA, cujo diretor, na época, era Edward Steichen. Entre 1959 e 1960, realiza trabalhos para revistas conceituadas norte-americanas como *Life*, *Look*, *Jubilee*, *Fortune* e *Aperture*. A estada de Andujar nos Estados Unidos seria, certamente, determinante para sua formação autodidata. Em 1962, tem sua primeira individual no Museu de Arte de São Paulo. Como não foram encontrados documentos sobre essa exposição, acredita-se que a artista tenha mostrado parte dessas mesmas imagens produzidas juntamente com os Karajá.

49 A tese irá contemplar uma análise mais aprofundada e atenta sobre esse trabalho de Andujar a partir do conjunto de nomes e imagens que integram o catálogo.

cuidadosamente pensadas por Andujar, aqui parece ainda interessar o poder da fotografia como contingente de um suposto real e, portanto, capaz de gerar discursos em torno de sua capacidade de refletir “verdades”.

A ausência de legenda desautoriza um debate para além do que é suscitado pela própria imagem. A falta de referências possibilita leituras que reforçam a ideia da fotografia como um mecanismo a favor da representação de um possível humanismo com premissas universalizantes. A estetização da imagem é trabalhada no sentido de reiterar uma espécie de dignidade que faz das mãos representadas símbolo do sofrimento humano.

Esse trabalho do início da carreira de Andujar, além de ser apresentado na The Nation Gallery of Canada, participou da exposição *Photography in the Twentieth Century*, organizada pela George Eastman House of Photography, e integra também o livro com mesmo título (citado acima), no qual estão reunidos nomes de peso da história da fotografia como Berenice Abbott, Ansel Adams, Diana Arbus, Eugene Atge, Brassai, Robert Capa, Robert Frank, Laszlo Moholy-Nagy, Andre Kertész, Alfred Stieglitz, Paul Strand, Aaron Siskind, entre muitos outros.⁵⁰

A reunião desse conjunto indica que, na década de 1960, um cânon da fotografia era estabelecido, sobretudo, por pensadores norte-americanos e a ele vinculava-se o nome de Claudia Andujar.⁵¹ Como bem pontuou o curador da mostra, Nathan Lyons, no texto de introdução, o objetivo do livro era organizar uma antologia das imagens produzidas por fotógrafos ao longo de todo o século XX. Lyons explica que a seleção não desconsiderou o fato de a fotografia representar para muitos uma espécie de substituto da realidade, como prova irrefutável de que algo existiu ou aconteceu. Nesse ponto, ele enfatiza a própria compreensão sobre a fotografia como possibilidade de ampliação da percepção sobre o mundo.

Para corroborar esse argumento, Lyons apresenta uma breve citação do crítico de arte norte-americano Clement Greenberg:

The art in photography is literary art before it is anything else: its triumphs and monuments are historical, anecdotal, reportorial, observational before they are purely pictorial... The photograph has to tell a story if it is to work as art. And it is in choosing and accosting his story, or subject, that the artist-photographer makes the decisions crucial to his art. Everything else – the pictorial values and the plastic values, the composition and its accents – will more or less derive from these decisions (GREENBERG apud LYONS, 1967:8).⁵²

Nesse trecho, entende-se que o reconhecimento da fotografia como arte está, segundo Greenberg, vinculado à sua capacidade de contar uma história, o que depende das decisões tomadas pelo fotógrafo. A análise formal – em favor do atributo das qualidades plásticas da imagem – será, portanto, uma consequência dessas escolhas e abordagens realizadas pelo artista-fotógrafo. Pressupondo, porém, a ênfase dada por Greenberg à fotografia como síntese de um dado momento, Lyons contrapõe-se à possibilidade de deter a análise fotográfica sobre as especificidades de uma única imagem agora apoiando seus argumentos no que

50 O livro inclui no total 89 fotografias.

51 Sobre a ideia de um cânon a partir de discursos de críticos norte-americanos ver: NEWHALL Beaumont. *Photography: essays & images*, New York: The Museum of Modern Art, 1980; _____. *Photography: A Short Critical History*, New York: Museum of Modern Art, 1938; STEICHEN, Edward. *The History of Photography series*, London: Gordon Fraser, 1978; SZARKOWSKI, John. *Modos de olhar : 100 fotografias do acervo do Museum of Modern Art, New York*, New York: Museum of Modern Art, c1999; STIEGLITZ, Alfred. *Alfred Stieglitz*, London: Gordon Fraser, c1976; STRAND, Paul. *Paul Strand : a retrospective monograph : the years 1915-1968*, Millerton, N.Y.: Aperture, 1971.

52 “A arte na fotografia é arte literária antes de qualquer outra coisa: seus triunfos e monumentos são histórico, anedótico, descritivo, observacional antes de serem puramente pictóricos... A fotografia tem que contar uma história se ela tiver que atuar como arte. É na escolha e na abordagem de sua história, ou assunto, que o artista-fotógrafo toma as decisões cruciais para a sua arte. Qualquer outra coisa – os valores pictóricos e os plásticos e as composições e suas ênfases – irá mais ou menos derivar dessas decisões”. (Tradução livre).

o fotógrafo norte-americano Harry Callahan definiu como “medida do valor da criação” que se dá, segundo ele, a partir de um grande conjunto de fotografias ou, em suas palavras, “an individual’s whole photographic life from beginning to end” (“a vida fotográfica inteira de um indivíduo, do início ao fim”).

Photography is primarily a means of retaining the impressions that an individual deems significant. A relative factor, this holds true for a “snapshot” as well as the work of many committed photographers motivated by people and places, or exploring pictorial and plastic values. The photograph exists not only as evidence of a given moment of response, as Mr. Greenberg has implied, but becomes a reflection of, or commitment, a continuity of moments. Awareness and intention on part of the photographer may provide a basis for evaluation, but to understand his selective process, emphasis must be placed on the relationship of photography to perception and viewed in the context of what Harry Callahan suggested as a measure of creative value, “an individual’s whole photographic life from beginning to end, and not only in the value of individual pictures” (LYONS, 1967:8-9).⁵³

Apontando as impressões individuais e o valor fotográfico de uma vida como critérios possíveis de análise, Lyons sugere, em seguida, que – para além de um completo abandono em relação a um fazer realístico – a fotografia possa se tornar algo em si, com uma existência que não necessariamente seja reflexo direto daquilo que define como tradicionalmente percebido enquanto construção realística (“a direct reflection of a traditionally realistic construct”). Ainda para reforçar sua ideia, cita também uma frase do fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson para quem as decisões são tomadas pelo olho (“decisions made by the eye”). Com isso reitera a defesa de um valor fotográfico não mais centrado na concepção em torno de algo tomado como mero substituto da realidade.

Essa noção fotográfica defendida por Nathan Lyons converge para um discurso institucional que buscou ao longo daqueles anos legitimar a imagem fotográfica dissociando-a de seu realismo. A inclusão do trabalho de Claudia Andujar nessa antologia autoriza associá-lo a premissas, inclusive estéticas, voltadas para a legitimação de um determinado discurso em torno da fotografia, que se faziam presentes naquele contexto. Tornava-se premente o reconhecimento da subjetividade de um sujeito a se impor sobre o mero artifício técnico da máquina.⁵⁴

53 Fotografia é, sobretudo, um meio de reter as impressões que um indivíduo considera significativas. Esse dado relativo, no entanto, acaba por conferir um caráter de verdade tanto a um “snapshot” quanto a trabalhos de muitos profissionais, tanto aqueles motivados por pessoas e lugares, ou aqueles que exploram valores plásticos e pictóricos. A fotografia existe não somente como evidência de um dado momento, como Sr. Greenberg sugere, mas como uma reflexão sobre, ou um compromisso com uma continuidade de momentos. A consciência e a intenção do fotógrafo dão uma base para uma avaliação, mas, para entender seu processo seletivo, a ênfase deve ser posta na relação da fotografia com a percepção e concebida no contexto do que Harry Callahan propôs como a medida do valor da criação – “a vida fotográfica inteira de um indivíduo, do início ao fim, e não apenas o valor de fotos individuais”. (Tradução livre).

54 É nesse âmbito que trabalharam os curadores do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), principal instituição a ter como propósito legitimar a fotografia-arte. Nela, a subjetividade do fotógrafo se impõe para suplantar a ideia e um mero registro objetivo da realidade. A defesa de uma autonomia da imagem em relação ao próprio objeto fotografado ganha força discursiva. O resultado é a definição da imagem fotográfica em termos de sua originalidade e unicidade.

O Museu é criado em 1929 e a primeira exposição reunindo fotografias acontece em 1932, *Murals by American Painters and Photographers*, com curadoria de Lincoln Kirstein. Em 1935, Beaumont Newhall integra a equipe do Museu e destaca-se como uma autoridade sobre fotografia. Em 1937, é curador da mostra *Photography 1839-1937*, considerada um marco para a aceitação da fotografia como arte de museu. Para isso, Newhall tece seus argumentos em ideais puristas/ formalistas para examinar a fotografia por meio de leis ópticas e químicas que governam sua produção e por meio das quais chegaria a uma concepção estética. Em 1940, torna-se curador de fotografia do MoMA e adota uma clara política de reconhecimento da fotografia resultado da criatividade do fotógrafo para com isso elaborar um cânon com aqueles julgados como mestres da fotografia. Beaumont Newhall foi também o primeiro diretor da The George Eastman House. Sobre a relação da fotografia com o MoMA (ver PHILLIPS in COPJEC et al., 1987).

Ressalta-se que a constituição de certo cânon fotográfico estava também dentre os objetivos, por exemplo, dos curadores do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). Com o argumento de revelar a autenticidade da fotografia por meio da expressão pessoal e individual do fotógrafo, era pensada uma História da Fotografia-Arte constituída mesmo por nomes do século XIX que originalmente não tinham intenções artísticas. Com isso criavam uma interpretação institucional para que a fotografia fosse percebida como objeto de um conhecimento estético singular.

É válido pontuar que a exposição organizada por Nathan Lyons ocorreu na década de 1960, período em que instituições norte-americanas demonstravam claras intenções de atestar a fotografia enquanto propriedade artística para assim regulamentá-la dentro do mercado. Para isso, afirmavam-se a autenticidade, a originalidade, a autoria e a unicidade da fotografia como obra de arte. Com essa atitude, deixava-se transparecer tomadas de decisões conservadoras e até mesmo antagônicas em se tratando de um meio técnico que tem como natureza a reprodutibilidade.

Ocorre uma apropriação conceitual tardia por parte de museus e de galerias, instituições que passam a utilizar argumentos de uma fotografia moderna do início do século XX para justificar a criação de um cânon para o meio fotográfico. Com isso se permite a invenção de uma história ditada em termos institucionais, forjava-se então uma tradição moderna para dar legitimidade aos discursos que sustentavam a fotografia como arte.⁵⁵

Isso se justifica porque, nos anos de 1960, o Museu adota essa política em torno do reconhecimento de uma fotografia-arte, assumindo postulados da arte moderna e, também nesse mesmo período, alguns desses pressupostos críticos passam a ser revistos num impulso movido pela crítica de arte na tentativa de compreender parte da produção artística contemporânea que já não pode ser analisada por meio daqueles antigos critérios artísticos de julgamento.

Conforme analisa a estudiosa francesa Dominique Baqué, naquele período, coube aos artistas a retomada de uma atitude vanguardista dos anos de 1920 em busca de uma arte não-burguesa, suscetível de dissolver a fronteira entre arte e vida, buscando acabar com a autonomia da obra de arte, confrontando-a com o real e o social. Tratava-se, entre outros aspectos, de uma reação contra o purismo essencialista de Clement Greenberg. Em outras palavras, era uma reação contra o ideal de uma ontologia da obra de arte, uma rejeição à autonomia, à especificidade e à pureza de cada meio.

Neste sentido, estabelecia-se uma dialética complexa entre fotografia e artes plásticas diante da qual acontecia uma verdadeira ruptura epistemológica em relação à natureza, ao estatuto e à função do meio fotográfico.

Configurava-se, assim, dois campos opostos de análise crítica da fotografia: o primeiro defendia a especificidade de uma história da fotografia e a prática exclusiva do meio fotográfico, estabelecendo critérios com pretensões universalistas para a análise da fotografia como arte (BAQUEÉ, 2003:43); o segundo, pelo contrário, pretendia inscrever a prática fotográfica no campo das artes visuais aproximando-a de outros suportes que passavam a atuar em conjunto.

*

Ao longo dos anos de 1960 e de 1970, há, portanto, um esforço por parte de instituições de arte em elaborar discursos em torno de acepções estéticas para a valorização artística da fotografia. O objetivo era suplantando a ideia de um meio técnico fotográfico voltado para o mero registro da realidade. O que parece não ficar claro

⁵⁵ Para o crítico espanhol Jorge Ribalta, a legitimação da fotografia pelo MoMA é definida como “tardo-moderna”. Argumenta que, na década de 1960, o debate em torno da representação nas artes já não visava a preservação de uma marca autoral, pelo contrário. Para ele, dava-se início a discursos pós-modernos em que preceitos modernos da primeira metade do século XX eram postos em questão a exemplo da Pop Art, da Conceptual Art. (Ver RIBALTA in RIBALTA, 2004).

é como tais imposições discursivas se acomodavam a imagens fotográficas cuja construção estética se fundava muitas vezes, por exemplo, no próprio realismo.

A partir da fala dos curadores do MoMA, o critério de julgamento artístico parecia surgir indistintamente para toda e qualquer fotografia aceita pelo Museu, embora fosse mantida uma suposta divisão por gêneros (documental, publicitário, jornalístico, etc.). De modo contraditório, a apropriação indistinta do termo “artístico” colocava em dúvida os próprios limites entre as diversas manifestações fotográficas ou mesmo a possibilidade de pensar em termos de diferenças de gêneros na fotografia.

Analisando o modo como são articulados a circulação e o consumo de imagens envolvidas pelo discurso institucional que celebra a fotografia como arte, torna-se importante levar em consideração a ideia de atribuição de valor enquanto uma prática social específica e histórica. Tanto a naturalização da fotografia como um regime da verdade quanto a sua reinvenção a partir da ideia de produto resultante de uma subjetividade criadora são procedimentos discursivos. Partindo desse ponto de vista, o reconhecimento da fotografia documental como um registro resultante de uma subjetividade integra também um sistema institucional constituído no contexto histórico dos anos de 1960 e 1970 cujo intuito era influenciar fotógrafos e redimensionar o mercado de arte para nele inserir a fotografia como meio privilegiado.

Um exemplo de como essa concepção discursiva repercutiu entre os fotógrafos é o texto *Changing New York*, de 1975, da fotógrafa norte-americana Berenice Abbott em que analisa a fotografia documental como resultado de uma objetividade que é diferente daquela ditada pelo programa da câmara, pois está vinculada à sensibilidade do ser humano. Para ela, o trabalho deve ser desenvolvido deliberadamente para que o artista possa imprimir a alma das coisas fotografadas. Deve-se tomar tempo suficiente para produzir um resultado expressivo no qual os detalhes em movimento devem coincidir com o equilíbrio do desenho e significado do assunto proposto (TAGG, 1988:154).

Mais uma vez, a subjetividade do fazer fotográfico torna-se ponto pacífico para seu reconhecimento artístico. É exatamente essa possível universalidade dos critérios de julgamento que permitem reunir em um único cânon diferentes nomes de fotógrafos como aqueles propostos por Lyon. A dicotomia entre a fotografia-arte e a fotografia não artística acaba por privilegiar um ponto de vista norte-americano comprometido com a criação de uma História da Fotografia nos Estados Unidos (STIMSON, 2009). É ocioso reconhecer que a adoção de um modelo moderno voltado, sobretudo, para estabelecer critérios de análise para pinturas e esculturas torna-se uma espécie de camisa de força quando aplicado à fotografia. O julgamento passa a ser prescritivo por tratar da atribuição de valores apropriados de discussões originadas pela pintura expressionista norte-americana, por exemplo.

Como analisa o crítico francês Jean-Marie Schaeffer, tanto na pintura como na literatura, as categorias de gênero estão relacionadas com tradições históricas que detêm critérios de autorregulação fortalecidos. Enquanto que na fotografia, não houve a constituição dessa mesma dinâmica ainda que diante de algumas tentativas como o pictorialismo do final do século XIX, a fotografia de vanguarda dos anos de 1920 ou as tentativas mais recentes de integração da fotografia às artes plásticas. Percebe-se a ausência de uma tradição de gênero autorreguladora bem definida, o que leva Schaeffer concluir a impossibilidade de tratar a questão mediante a simples apropriação de pressupostos do âmbito das belas-artes (SCHAEFFER in ARBAÏZAR & PICAUDÉ, 2004).

*

No contexto artístico brasileiro, o Museu de Arte de São Paulo (Masp) e o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) tornar-se-ão referências importantes para o debate em torno da institucionalização da fotogra-

fia. Nesse processo, o nome de Claudia Andujar surge de modo recorrente entre as ações dos dois museus principalmente ao longo dos anos de 1960/70.

É nesse período que o Masp inicia uma série de exposições e de atividades didáticas voltadas para a assimilação da fotografia tanto pelo próprio Museu como para um público mais numeroso. Dentre tais atividades, realizam-se, na década de 1970, cursos de fotografia sob a orientação da artista que também ministra aulas junto com os fotógrafos George Love, Roger Bester e Irene Goralski, como sua assistente monitora. Com duração de um a dois meses, esses cursos eram teóricos e práticos. Os recursos didáticos empregados que pautaram todo o ensino nesses cursos eram as fotografias produzidas pelos próprios professores e de fotógrafos internacionais como Robert Frank, Henri Cartier-Bresson, Lary Clark, Duane Michals, Linda Parry.⁵⁶

Em 1976, é também criado o Departamento de Fotografia do Masp, a partir do qual se percebe a intenção do Museu de constituir uma coleção de fotografia.⁵⁷ Em um folheto enviado a instituições de arte nacionais e internacionais, Bardi escreve:

[...] O Museu nos seus vinte e oito anos de vida conseguiu guardar um certo número de peças que serão selecionadas e classificadas; doutro lado temos promessas de fotógrafos, de colecionadores e de famílias que farão doações. O Museu destinou uma verba para aquisição de fotografias contemporâneas e antigas. Convidamos para supervisionar o Departamento de Fotografia Claudia Andujar, que já dirige o Curso de Fotografia do Museu. O Museu distribui este folheto para ter a colaboração dos que interessam à fotografia. Tudo que podemos colecionar, máquinas e livros antigos, revistas e catálogos de assuntos fotográficos, recortes de jornal, arquivos, etc, serão tomados em consideração. Caso material não possa ser doado, o Museu poderá adquirir. Qualquer documento é precioso para criar o acervo que será num segundo tempo posto à disposição dos estudiosos e do público em geral.⁵⁸

O objetivo de Bardi era constituir não apenas um acervo, mas também um amplo arquivo fotográfico que fosse aberto ao público. A intenção de não restringir a coleção à fotografia – mas também incluir um amplo espectro da cultura material que a cerca, desde câmaras, livros até recortes de jornais e artigos específicos – atribui um dado novo à ideia de legitimação da fotografia pelo Museu. Essa atitude demonstra não se tratar meramente de instituir um valor estético à fotografia e elevá-la a um patamar de arte, já que, nesse procedimento, está ainda a possibilidade didática que o acesso a essa grande coleção poderia propiciar.

Sobre o modo como o Masp coloca em prática essa ampla possibilidade de legitimar a fotografia e toda uma cultura material que a acompanha é exemplar a mostra *Grande São Paulo/76* com organização de Claudia Andujar e patrocínio

56 Pelo levantamento documental feito na biblioteca do Masp não foi possível precisar até quando aconteceram os cursos de fotografia. Sabe-se que, na década de 1980, eles não mais eram realizados.

57 O Departamento de Fotografia do Masp não existe mais. Não foi possível determinar a data precisa de sua extinção. Pelos relatos pesquisados na biblioteca do Museu, o seu funcionamento não chegou a ser estruturado de modo a fazer parte de fato da estrutura interna do Masp incluindo um programa de aquisição de obras, exposições, etc. Esse formato passa a vigorar no Museu com o início da Coleção Pirelli-Masp de Fotografia, em 1991.

58 O folheto pertence ao arquivo da Biblioteca do Masp. Em resposta à solicitação de Bardi, foi encontrada apenas uma carta de 14/03/1976 de Jurgen Wilde, dono da galeria alemã 'Galerie Wilde', a primeira, na Alemanha, especializada em fotografia. Na carta, Wilde mostra-se interessado em vender obras ao Masp.

da Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo.⁵⁹ Definida por Bardi como uma “manifestação”, a mostra era constituída por quatro seções:

1. reportagem fotográfica, escrita, falada e musical dedicada à vida cívica, seus problemas existenciais e materiais, através de pesquisas de opinião pública, convidando o visitante a preencher os questionários e até escrever numa parede tudo o que pensa, dando vida a um *happening* espontâneo e de utilidade pública; 2. projeção simultânea de *slides* com cenas variadas colhidas na rua; 3. projeção de audiovisuais, documentários ilustrativos de momentos da história paulista e de várias atividades; 4. apresentação de escolha das fotografias enviadas por centenas de autores – profissionais e amadores – que responderam ao apelo do Museu para colaborar na apresentação de um panorama da cidade. Desta última seção, este portfólio [...] constitui o documento do labor e das preferências postas pelos fotógrafos na tentativa de fixar gente, coisas e fatos que compõem o cotidiano de uma metrópole (BARDI in Catálogo *Grande São Paulo*/76, 1976).

A intenção era explorar as potencialidades documentais da fotografia – sem perder de vista a subjetividade criadora que o fazer fotográfico pode suscitar – e obter um conjunto de informações que revelasse ao público um contexto sócio-cultural e econômico ampliado da cidade de São Paulo. As fotografias selecionadas por Claudia Andujar encontram um ponto de apoio no texto de Roberto Freire no prefácio do catálogo, em que o escritor justifica: “[...] em arte a realidade é subjetiva e que a sinceridade do artista é o que objetiva a percepção dessa realidade”. Para Freire, os fotógrafos profissionais e amadores “procuraram a si mesmos no cenário humano e humanizado do que se convencionou chamar São Paulo” (FREIRE in Catálogo *Grande São Paulo*/76, 1976). Como mencionado, suas palavras enfatizam a relação estreita entre uma determinada produção fotográfica e a subjetividade do fotógrafo, atributo esse que ganha importância para a percepção da fotografia como fruto de uma sensibilidade capaz de humanizá-la.

Além do Masp, torna-se emblemática a atuação concomitante do MAC/ USP ao realizar importantes atividades, permitindo o ingresso da fotografia numa instituição de arte. Sob a direção do professor Walter Zanini – que ocupa o cargo de 1963 a 1978 –, são organizadas mostras nacionais e internacionais de fotografia e também um programa de aquisição de obras, política voltada para o incremento de seu acervo, inclusive em torno da imagem fotográfica (COSTA in *Anais do Museu Paulista*, 2008:150).⁶⁰

Mais uma vez o nome de Claudia Andujar ocupa lugar de destaque integrando algumas dessas ações. Em 1970, ela participa de uma comissão encarregada

59 Participam da mostra: Scandar Abbud Neto, Luís Antonio Fernandes, Marcelo Mourão, Nazareno S.N.S., Affonso Gerson Ferracini, João Luís Musa, Lorenzo André Aghemo, Maria Carolina M. Ferraz, Rosely Nakagawa, Edison Chierigatti, Rômulo Fialdini, Sérgio de Oliveira, Luiz Antônio Cersosimo, Deodato de Mello Freire Jr., Luís Osaka, Miguel Cavallaro Neto, Rolando de Freitas, Améris Paolini, Jairo Casoy, Rosa Jandira Ganditano, Arnaldo Pappalardo, Renata Coury Bussad, Isabel Gouveia, Raul Garcez Pereira, Sérgio Borges, Arsênio Hypolito Jr., André Poppovic, André Boccato, Maurice Jocoel, Hilton de Souza Ribeiro, Irene Blass, Jean Lecquoc, Miguel Rio Branco, Renato Bezzan, Betty Leirner, Alfredo Rizutti, Mário Belloni Jr., Mauro M. Leite, João Batista Rocha, Gualter Batista, Michel Roberto Alves, Adilson José Ruis, Djalma Batista, Eduardo Longman, Sagesse, P. M. Bardi, George Love, Rodrigo Withaker Salles, Eliana Assumpção, Marcos Magaldi, Lúcia K. Sano, Paulo José do Amaral, Ayrton Magalhães, Errol Saasse, Victor de Almeida Andrade, Luigi Mamprin, José Solano, Amâncio Chiodi, Pedro Martinelli, Sérgio Sbragia, Sidney Corallo, Juca Martins, Nádia Somekh, Mauro Claro, Cristiano Mascaro, Ruth Toledo, Augusto Daminel, Fernando Mascaro, Lucila Vasconcellos, Ella Durst, Márcia Massi, Carlos Vicente, Carlos Alberto Ebert, Márcio Mazza, João Villares, Cláudio Edinger, Diana Mindlin, Cristine Weinschenhen, João Evangelista Faria, Mário Sérgio, José Xavier, Eide Feldon, Samuel de Queiroz Moreira, Átila Fenyesi e do periódico *Jornal da Tarde*.

60 Para obter informações sobre as atividades em torno da fotografia realizadas pelo Museu neste período, ver o artigo de COSTA in *Anais do Museu Paulista*, 2008.

de estruturar um Setor de Fotografia no Museu.⁶¹ Além dela, constituíram a comissão o próprio Walter Zanini, Derli Barroso, Claudio Araújo Kubrusly, Thomaz Farkas, José Xavier, Lenita Perroy, George Love, Maureen Bisilliat e Eduardo Salvatore (COSTA in *Anais do Museu Paulista*, 2008:150).

Conforme analisa Helouise Costa, a primeira grande iniciativa do grupo seria a organização da mostra *9 fotógrafos de São Paulo*, em 1971, que reuniu 86 fotografias incluindo algumas produzidas pelos membros da própria comissão e de fotógrafos convidados. Participaram: Claudia Andujar, Maureen Bisilliat, George Love, Derli Barroso, Boris Kossoy, Cristiano Mascaro, Miguel Anselmo Viglioglia, José Xavier e Aldo Simoncini (COSTA in *Anais do Museu Paulista*, 2008:151). Costa chama atenção para a diversidade entre as imagens expostas pelos fotógrafos inclusive por Claudia Andujar que apresenta três obras intituladas respectivamente, *Mulher Xincrin*, outra sem título e *Inês*. Também expõe na mesma ocasião um objeto elaborado com fotografia, madeira e acrílico que hoje integra o acervo do MAC-USP.

Em 1972, acontece outra exposição relevante para a aceitação da fotografia pelo Museu. Trata-se de *O fotógrafo desconhecido* organizada por Walter Zanini, Maureen Bisilliat, Claudia Andujar, George Love e Djalma Batista. A proposta foi apresentar fotografias de profissionais ou amadores que não tivessem sido amplamente divulgadas. A determinação em exibir fotografias de anônimos traz um dado curioso que possibilita uma relação com a ideia da mostra posterior *Grande São Paulo/ 76*, no Masp, cuja organização também esteve a cargo de Andujar. Ambas abriram espaço para inscrições e, portanto, para a participação deste “fotógrafo desconhecido”.

Não se pode afirmar que nos dois casos tenha havido uma proposição exclusiva da própria Claudia Andujar. Levando-se, no entanto, em consideração uma pista que Helouise Costa apresenta de maneira pertinente talvez seja possível atribuir à fotógrafa uma boa parcela de contribuição. O indício para isso está no texto de apresentação do catálogo em que Walter Zanini agradece a Claudia Andujar e a George Love pela “colaboração teórica dada à formulação da exposição” (COSTA in *Anais do Museu Paulista*, 2008:156).

Outro dado elucidativo é o entusiasmo de Claudia Andujar com a visita que fez à exposição *The family of man*, no MoMA, em 1955, organizada por Edward Steichen, que reunia 503 fotógrafos entre reconhecidos e anônimos.⁶² Mais uma vez a noção de anonimato como elemento importante na organização de uma mostra poderia já ser uma ideia com a qual Andujar estivesse buscando trabalhar.

*

Troncos, pernas, corpo, folhas, pés, chão, os elementos tornam-se quase indistintos (figura 8). Tudo parece destituído de peso, de matéria. Pela leveza e suavidade alcançadas o que resta é um estado de coisas a existirem no limite do irreal, sin-

61 O Setor de Fotografia do MAC/USP foi desativado no final da década de 1970. Segundo a justificativa de Walter Zanini, a decisão foi tomada diante da falta de recursos que a instituição detinha naquele período.

62 Essa exposição impressiona tanto Claudia Andujar que, anos mais tarde, em 1961, propõe a Roberto Civita, diretor da revista *Realidade*, a publicação de uma série de ensaios sobre famílias de várias regiões do país. A reportagem é realizada de modo intermitente, entre os anos de 1962 e 1964, mas não é publicada. Algumas imagens serão divulgadas no ensaio “álbum de família”, na *Revista da Folha*, apenas em 2003. Ver COELHO, Maria Beatriz Ramos de Vasconcellos. *A construção da imagem da nação Brasileira pela fotodocumentação: 1940-1999*, tese de doutorado, São Paulo: FFLCH/ USP, 2000. E também ver catálogo *A vulnerabilidade do ser*, São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2005. Para uma análise mais específica sobre a exposição *The family of man*, consultar STIMSON, Blake. *El eje del mundo – fotografía y nación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

tetizando uma espécie de “epifania ectoplasmática”.⁶³ Esse efeito é quanto mais visível à medida que a imagem perde em profundidade, tornando-se chapada. Os elementos estão colados uns aos outros, sem distanciamento.

Na densidade de uma floresta que não permite visualizar um horizonte, nem sequer estabelecer um recuo mínimo necessário para uma visão em perspectiva, a própria paisagem se torna refratária à representação de suas formas. Como bem analisou Laymert dos Santos, é diante dessa condição de penumbra que Claudia Andujar capta com grande acuidade a relação íntima e íntegra que os Yanomami têm com a floresta. Suas fotos, de acordo com o sociólogo, não mostram os índios e o mato, nem mesmo os índios no mato, mas uma integração índios-mato que ressalta as trocas intensas entre humanos e o meio (SANTOS in *Folha de S. Paulo*, 1998:9).

Para o historiador brasileiro Boris Kossoy, a fotografia é sempre uma representação em que o “real” é transvertido para uma nova realidade. Ainda que não levante dúvidas sobre a conexão físico-química estabelecida com o referente – condição que percebe como inerente ao sistema de representação fotográfica –, contudo, uma vez captado e fixado pela fotografia, o assunto, como denomina Kossoy, torna-se um novo real, interpretado, idealizado e ideologizado, processo que o historiador define como *segunda realidade*.⁶⁴ Não é posto em questão o fato de toda fotografia ser um processo de construção de realidades (de representações), conforme anuncia Kossoy:

A fotografia é sempre uma representação a partir do real intermediada pelo fotógrafo que a produz segundo sua forma particular de compreensão daquele real, seu repertório, sua ideologia. A fotografia é [...] o resultado de um *processo de criação/ construção* técnico, cultural e estético elaborado pelo fotógrafo. A imagem de qualquer objeto ou situação documentada pode ser dramatizada ou estetizada, de acordo com a ênfase pretendida pelo fotógrafo em função da finalidade ou aplicação a que se destina (KOSSOY, 2002:52).⁶⁵

Mesmo quando existe a indicação de um caráter ficcional nas fotografias de Andujar, não é negada sua dimensão também documental. Os argumentos em pauta se voltam, porém, para o entendimento sobre o “processo de criação/ construção” da artista e para o modo inventivo com que paradoxalmente trabalha no limiar entre realidade e ficção, ou seja, na intermediação com o real não são realizadas simples intervenções técnicas/estéticas para forjar a compreensão das fotografias como arte.

Há sim uma documentação/registro de um assunto – o indígena – sobre o qual Andujar busca captar o que nele é percebido como ‘essência’ presente, por exemplo, na relação transcendente que estabelece com o cosmo e com a paisagem natural. Observando as imagens, é como se para a artista só fosse possível uma aproximação com os indígenas pela via do espiritual sintetizada a partir de decisões estéticas. É exatamente a maneira como formaliza as imagens que as afasta de uma filiação documental estrita ou de uma mera repetição de formas já criadas.

Aliás, o interesse maior sobre as fotografias de Claudia Andujar, o que as

63 Essa expressão foi cunhada pelo estudioso italiano naturalizado brasileiro Lorenzo Mammì para descrever alguns trabalhos do fotógrafo contemporâneo Hiroshi Sugimoto. Como em *In The Praise of Shadow*, em que Sugimoto utiliza-se de luzes de velas e de artifícios técnicos da câmara para produzir efeitos abstratos que se aproximam de imagens fantasmagóricas. Ainda que as fotografias de Andujar tragam questões diferentes, o resultado estético de algumas delas se assemelham às de Sugimoto. Por isso o termo é apropriado nesta tese (Ver MAMMÌ in *Ars*, 2004).

64 De acordo com Kossoy, “A *segunda realidade* é a realidade do assunto representado, contido nos limites bidimensionais da imagem fotográfica, não importando qual seja o suporte no qual esta imagem se encontre gravada. O assunto representado é, pois, este fato definitivo que ocorre na dimensão da imagem fotográfica, imutável documento visual da aparência do assunto selecionado no espaço e no tempo [...]” (KOSSOY, 2002: 37).

65 Grifos originais do autor.

retira do lugar de meras demonstrações de um suposto caráter artístico – inserindo-as num debate mais amplo sobre as transformações que a fotografia vem operando desde os anos de 1960 – está no modo como forma e conteúdo são relacionados pela artista.

Um ponto de partida para essa discussão está na maneira como o trabalho de Andujar lida com a questão do vínculo ontológico que a fotografia estabelece com a realidade. Sabe-se que a ideia de recorte é substancial ao meio e não há operação que possa aboli-la. O enquadramento de determinado assunto não pode ser elidido como importante mecanismo para a elaboração estética da imagem fotográfica, portanto o próprio ato de enquadrar já é determinante na relação dicotômica entre forma e conteúdo na fotografia.

Em um breve artigo publicado na revista *Ars*, Lorenzo Mammì analisa de maneira sucinta que a fotografia poderia ser dividida, em linhas gerais, em clássica e contemporânea. A primeira, a fotografia clássica, conferiria ao olhar uma intencionalidade, uma mira que provocaria uma apreensão mais intensa da realidade como se mostrasse algo mais profundo e verdadeiro do que aquilo que a própria coisa fotografada, em seu estado natural, estaria disposta a mostrar. Nesse processo, a imagem seria organizada por meio de planos cuja função seria permitir ao fotógrafo posicionar os elementos conforme o grau de relevância que deseja atribuir a cada um na composição da imagem.

A segunda, a fotografia contemporânea, eliminaria essas hierarquias e seria, para Mammì, a ausência do que Roland Barthes define como *Punctum*. O crítico brasileiro defende que, se todos os pontos da foto ganham a mesma importância, a imagem não se torna apenas *all-over*, como também irremediavelmente planar e frontal. A representação na fotografia contemporânea, portanto, não mais sugeriria um espaço real recortado pelo enquadramento, mas, segundo o estudioso, remeteria potencialmente a outros fotogramas, isto é, não haveria mais alusão a um espaço para além do papel fotográfico, mas apenas a outros possíveis papéis, outras imagens planares (MAMMÌ in *Ars*, 2004:81-101).

Por essa sucinta divisão, no entanto, restam dúvidas se as fotografias de Claudia Andujar se inserem dentre as clássicas ou dentre as contemporâneas. Por certo, elas apresentam concepções bem definidas de enquadramento, de composição, de mira pelo olhar do fotógrafo. Mas, ao mesmo tempo em que não negam serem resultado de um recorte, elas ganham força por uma estrutura formal que parece articular o mundo real a uma construção ficcional decisiva.

A partir de uma observação detida sobre a imagem acima apresentada, torna-se inegável o reconhecimento de seu caráter planar e frontal, conforme pontua Mammì. Desse modo, não seria adequado pensá-las pela chave interpretativa estrita das fotografias documentais cuja intenção estaria em reproduzir fielmente a realidade; pois, nas imagens dos Yanomami, por exemplo, a noção de documento parece não existir em si mesma.

Andujar problematiza, no âmbito da imagem fotográfica, conteúdos sociais sedimentados por uma construção formal que não se deixa reduzir à mera denúncia ou informação. Ao contrário, pela intervenção que efetua no modo tautológico com que a fotografia se relaciona com a realidade, as prerrogativas surgem da própria imagem. É a partir dela que os limites possíveis com o real são estabelecidos e não o inverso. Isso significa que a definição prévia do conteúdo/assunto das imagens, no caso os indígenas, não é determinante para o entendimento sobre a representação. O que anteriormente chamou-se de “construção ficcional decisiva” é uma possível denominação para o deslocamento que Andujar efetua dentro do documental de modo a tornar a realidade exterior um ponto de partida, mas não de chegada.

Na fotografia anteriormente mostrada, a exemplo de *Wakata-ú, TIY*, a representação não pode ser reduzida a uma simples descrição de costumes e hábitos indígenas. Nela, é possível identificar um ser humano despido, correndo por um cenário natural. Pelas condições apresentadas, pressupõe-se que o ser humano seja um indígena e o cenário uma floresta. Mas, para além desses dados descritti-

vos que, diga-se de passagem, são o máximo de informação permitida pela análise da imagem, há uma construção estética/formal que parece forçar uma integração entre a figura humana e a natureza ao redor.

Em outras palavras, a artista trabalha tecnicamente para demonstrar uma intrínseca relação entre indígena e natureza, como partes indissociáveis. A pouca definição dos traços, a dissolução dos limites físicos dos elementos, a iluminação que vaza por diversas brechas entre os galhos, os tons de cinza e de preto a aproximarem o corpo humano das árvores reforçam, mais uma vez, o interesse de Andujar em provocar uma leitura da imagem que não se presta apenas ao reconhecimento iconográfico e sua correlação com a realidade. Vai além, evocando questões que devem ser encaradas não como enfoque de uma singularidade do real, mas como busca por uma transcendência.⁶⁶

Há uma duplicidade entre real e ficção tecida nas fotografias de Claudia Andujar e para esse entendimento talvez seja possível um paralelo com outro campo do conhecimento, o literário. Refiro-me à análise que o crítico brasileiro Antonio Candido elabora no texto *A Dialética da Malandragem* a respeito do romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. Os argumentos do crítico são organizados para demonstrar que não se trata de um romance realista, postura, aliás, frequente entre os comentários sobre as *Memórias* por parte de uma crítica naturalista que tinha do Realismo uma concepção que Antonio Candido qualifica de mecânica.

Para ele, o romance não pode ser classificado como documentário *strictu sensu*, pois não leva a cabo uma narrativa fiel à realidade. Nesse caso, explica que, na verdade, o interesse da crítica literária volta-se para entender “[...] a função exercida pela realidade social historicamente localizada para construir a estrutura da obra, isto é, um fenômeno que se poderia chamar de formalização ou redução estrutural dos dados externos”.⁶⁷ Por certo, a força de convicção do livro, segundo o crítico, depende essencialmente de certos pressupostos de fatura, que ordenam a camada superficial dos dados que precisam ser encarados como elementos de composição, não como informações proporcionadas pelo autor, pois, assim, o romance estaria sendo reduzido a uma série de quadros descritivos dos costumes de tempo.

Na “formalização ou redução estrutural dos dados externos” do romance, Antonio Candido percebe um jogo dialético da ordem e da desordem como princípio estrutural da narrativa. Com efeito, ele conclui não ser a representação dos dados concretos particulares que produz, na ficção, o senso da realidade; mas sim a sugestão de certa generalidade, que olha para os dois lados e dá consistência tanto aos dados particulares do real quanto aos dados particulares do mundo fictício.

No texto *Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da Malandragem”*, o sociólogo Roberto Schwarz elabora uma elucidativa análise sobre a relevância do texto de Antonio Candido. Para uma abordagem sobre os argumentos do referido crítico quanto à oposição à tese de *Memórias de um sargento de milícias* ser um romance documentário, Schwarz explica que esse gênero, consagrado pela crítica de inspiração naturalista, tem seu fundamento nas numerosas descrições de costumes. Ocorre, porém, que essas descrições, segundo o sociólogo, não dão conta da qualidade artística do romance, pois o mesmo deve ser lido como um todo em movimento, e não como uma sucessão de crônicas verídicas. Dessa forma, tem-se leitura estética porque tem dimensão para tal, o que não invalida a outra forma de leitura.

Entretanto, segundo Schwarz, não se trata de opor *estético* a *social*. Pelo con-

66 O termo “transcendência” não traz referências de uma abordagem kantiana. Seu sentido laico aproxima-se de um pensamento existencialista que se constitui pela defesa de uma condição humana que ultrapassa a sua realidade imediata para alcançar uma temporalidade inaparente.

67 Por “redução estrutural” Antonio Candido define como o processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária, permitindo que esta seja estudada em si mesma, como algo autônomo (CANDIDO, 2004: 9 e 28).

trário, pois a forma é considerada como síntese profunda do movimento histórico, em oposição à relativa superficialidade da representação documentária. Neste sentido, o crítico nota que a ênfase no valor mimético da *composição*, em detrimento do valor de retrato das partes, chama uma consideração mais complexa *também do real*, que não pode estar visado em seus eventos brutos. Para Schwarz, uma composição só é imitação se for de algo organizado, o que, aliás, indica, seja dito de passagem, que a leitura estética tem mais afinidade com a interpretação social abrangente do que as leituras presas à autenticidade do pormenor. Leitura estética e globalização histórica são parentes. As duas suspendem o dado num todo complexo, sem suprimi-lo (SCHWARZ, 1987:133).

Resguardando as respectivas diferenças entre o campo da fotografia e o da literatura, as análises de Candido e de Schwarz trazem questões fundamentais para pensar a relação indissociável entre forma e conteúdo nas artes. O ponto de contato possível entre a abordagem sobre o romance de Manuel Antonio de Almeida e as fotografias de Claudia Andujar está exatamente em tentarem estabelecer uma afinidade entre a leitura estética e a interpretação social em oposição à relativa superficialidade da representação documentária centrada em pormenores do real.

Com isso as imagens recusam instrumentalismos comuns à ideia de fotografia documental. Como elas não se prestam a ilustrações de qualquer exotismo, é exatamente nessa postura em que reside a ressonância política do trabalho que Andujar desenvolve com os indígenas desde a década de 1960.

Essa questão política tão controversa a respeito da construção discursiva e histórica do documental enquanto mecanismo de (re)apresentação do “outro” será ainda abordada nos próximos capítulos cujo objetivo será analisar as fotografias de indígenas produzidas por Claudia Andujar a partir de uma perspectiva mais ampla, colocando-as em paralelo com outros trabalhos fotográficos desenvolvidos no país. Essa proposta visa uma reflexão que problematize possíveis vínculos entre a produção de Andujar, dos anos de 1960/70, e as concepções em torno de um nacionalismo histórico brasileiro, de origem literária e pictórica, voltadas para a difusão de uma imagem heroicizada do indígena local.

...

Capítulo 2

Suíça naturalizada brasileira, Claudia Andujar chega ao Brasil em 1955. Esse dado torna-se relevante por ser o período em que abandona a aspiração de ser pintora para dedicar-se à fotografia.¹ O incentivo maior vem de Pietro Maria Bardi crítico de arte e então diretor do Museu de Arte de São Paulo, que ela conhecera em 1957.²

No texto *From a Line to a Smile*, publicado em 1958, o primeiro sobre o trabalho de Andujar no país, Bardi analisa a produção pictórica da artista comparando-a com seus trabalhos fotográficos. O crítico elabora seu argumento central partir da oposição entre abstrato e figurativo, defendendo não ser mais papel das artes representarem fielmente o mundo, cabendo à fotografia essa tarefa. Em tom provocativo, atribui à intervenção criativa de cada fotógrafo a possibilidade de a fotografia vir a ser arte.

Do quadro *Impressão da noite*, de 1954, composto por traços de espátula e pingos de cores que se transformam em um “desabafar de nervosismo, uma espécie de ardor melancólico”, Bardi chega às fotografias de Andujar, definidas como o “antídoto da arte abstrata”, por trazerem as figuras e as ideias do mundo, levando-nos a um pensamento figurativo. “Sem contar que na fotografia tudo é verdadeiro, e que a fantasia do fotógrafo tem o que poderíamos chamar de jogo ‘de arte’”;³

Causa apreensão, pelo menos agora, o aparecimento de um figurativo: parece que o homem não possa mais nem pintar nem esculpir a si próprio. Mas ele pode ser fotografado, pode-se ainda contar muito dele apanhando-o em seu ambiente, em sua faculdade de criar e em tudo quanto ele faz. [...] Entre pintura e fotografia, no caso de esta última servir à primeira, não pode haver relação alguma. O pintor, no entanto, quando se serve da fotografia como arte em si, pode aumentar o valor desta arte verdadeiramente poética. É isto que Claudia Andujar realizou, levando para o seu modo de ver fotograficamente, o seu talento de pintora (BARDI, 1958:50).

1 Em 1953, ainda residindo nos Estados Unidos, surge na artista o interesse pela pintura abstrata. Em 1955, quando já no Brasil, chega a dar aulas de pintura e, em 1956, expõe em salão anual de arte contemporânea montado sob o Viaduto do Chá, em São Paulo.

2 Por intermédio de sua mãe, Germaine Guye, Claudia Andujar conhece Pietro Maria Bardi a quem inicialmente procura para propor a criação de um acervo de fotografias no Masp, ideia que não foi logo implementada por falta de verba. Como mencionado no capítulo anterior, apenas em 1976, é concretizada a criação de um Departamento de Fotografia no Masp.

3 Uma das influências para a pintura de Claudia Andujar vem do artista russo Nicolas de Staël que, após a Segunda Guerra Mundial, participa de debates em torno da dicotomia abstração e realismo. De acordo com Giulio Carlo Argan, a questão, para alguns artistas, estava precisamente em perceber que a realidade já não tinha qualquer atrativo, era um puro dado ao qual se tentava reagir de maneira ativa, como que para comunicar ao objeto uma vitalidade perdida. E, aprofundando a pesquisa, Nicolas de Staël constatou que nenhuma ideia a priori do espaço ou da forma eliminaria o problema da realidade, que se reabriria angustiante para além de todo sistema dado, como problema de um *outro* irreduzível, que, segundo ele, veda ao artista a consciência segura e total de seu próprio ser (ver ARGAN, 1992:537).

Pelo raciocínio do crítico, a distinção entre abstrato e figurativo parece servir como uma oposição metodológica capaz de demonstrar o quanto essa discussão sobre o realismo na representação se apresenta de modo recorrente ao longo da história da arte. Aliás, em muitos momentos do texto o que se percebe é um emaranhado de referências de nomes de pintores e de fotógrafos que surgem para reforçar a importância da retomada do figurativo pela fotografia contra a arte abstrata. Para endossar o debate, o crítico chega a citar um breve trecho de Benedetto Croce em que compara a pintura abstrata a uma mancha deixada por uma mosca comprimida entre duas páginas de um livro.⁴

Bardi deixa claro o interesse em ressaltar as qualidades artísticas do trabalho de Andujar sem precisar investir na defesa de uma autonomia absoluta do meio. A ênfase, por sua vez, recai sobre o figurativo e sobre a capacidade expressiva do fotógrafo em registrar fatos de uma suposta realidade. Portanto, diante da fotografia intitulada *A menina Jandira*, s.d. (figura 9), o crítico tece seu elogio: “A esta maravilhosa fotografia, com todo um mundo de ideias contido nela e pensamentos que podem fomentar ao infinito, poder-se-ia atribuir a epígrafe que Guy de Maupassant deu a um romance: ‘A simples verdade’”

As ideias apresentadas por Pietro Maria Bardi não são precisamente antagônicas àquelas propostas nesta pesquisa sobre as primeiras fotografias de Claudia Andujar já que não se objetiva refutar por completo o realismo fotográfico. São, porém, compreensões críticas que partem de pressupostos diferentes. Enquanto o crítico toma como ponto de referência a pintura dita abstrata, propõe-se um contraponto à fotografia entendida como documental, pois ainda que o efeito de realidade seja congenial ao dispositivo fotográfico (FABRIS, 2004:121) um aspecto chama a atenção em algumas das primeiras imagens de Claudia Andujar: os sinais irrefutáveis de uma tentativa de transgredir a lógica da conformidade ao real pela síntese extrema das cenas. Pode-se assim inferir que a artista tenta transpor – de suas pinturas para as fotografias – a vontade de abstração do assunto.

Ademais, em algumas dessas primeiras fotografias, as cenas são compostas minimizando ao máximo a presença dos elementos que as integram. O ângulo da máquina fotográfica se fecha sobre os objetos deles querendo registrar a simples forma. Por esse procedimento, a imagem resultante parece subtrair o caráter funcional dos objetos, isolando-os, descontextualizando-os.

É nessa mudança de perspectiva que parece estabelecer-se algum diálogo com uma estética fotográfica moderna cujo enfoque se volta principalmente para os contornos formais das coisas, não se detendo na função sócio-cultural que desempenham.⁵ Embora a comparação com algumas noções estéticas difundidas por uma determinada tradição moderna seja lícita, as primeiras imagens de Claudia Andujar demarcam distanciamentos em relação àquelas produzidas por

4 Bardi em seu texto traz a referência de Benedetto Croce e faz menção a *Uma Teoria da Mancha*, publicada em 1904, mas não fornece qualquer outro dado bibliográfico. A pesquisa não localizou nenhum livro do autor nessa data indicada, o que desautoriza fornecer mais informações a respeito.

5 No processo de transição da pintura abstrata para a fotografia, segundo analisa Rogério Duarte, Claudia Andujar utiliza-se de “detalhes de composição formalista que concretizavam um diálogo profundo com toda a história da arte, preparando para um futuro próximo os voos mais altos que viriam a caracterizar seu trabalho como fotógrafa”. Ver artigo “Olhares do infinito – notas sobre a obra de Claudia Andujar” de Rogério Duarte. in Revista eletrônica *Studium* nº12. Sobre a corrente formalista relacionada às artes plásticas ver: FIEDLER, Konrad. “1. Del giudizio sulle opere d’arte figurativa” e “2. Sull’origine dell’attività artistica” in: SALVINI, Roberto. *La critica d’arte della pura visibilità del formalismo*. Milano, Argomenti/Garzanti, 1977. GINZBURG, Carlo. “5. Além do exotismo: Picasso e Warburg” in: *Relações de força: história, retórica, prova* [trad. Jonas Batista Neto]. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. LODOVICI, Sergio Samek. “Prefazione” in: HILDEBRAND, Adolf von. *Il problema della forma* [a cura di S. Samek Lodovici]. Milano: TEA Arte, 1996. PANOFKY, Erwin. “Introdução: A história da arte como uma disciplina humanística” in: *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976. SALVINI, Roberto. “Introduzione” in: *La critica d’arte della pura visibilità del formalismo*. Milano, Argomenti/Garzanti, 1977. WIND, Edgar. “O conceito de Warburg de Kulturwissenschaft e sua significação para a estética” in: *A Eloquência dos símbolos*. São Paulo: Edusp, 1999. WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*, São Paulo: Martins Fontes, 2000. GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura – Ensaios críticos*, São Paulo: Ática, 2001.

nomes como os de Paul Strand, Clarence White, Alfred Stieglitz, Margaret Watkins, Edward Steichen, entre outros.

Esse distanciamento se justifica porque Andujar não se detém numa investigação sistemática em torno de uma redução formal das coisas em favor de um discurso sobre a autonomia fotográfica. Pelo contrário. Já em 1958, empenha esforços em fotografar indígenas, desenvolvendo uma série sobre os Karajá, na ilha do Bananal. É a partir de então que as questões estéticas também adquirem outros entendimentos suscitados pela aproximação a um viés antropológico.⁶

*

Em *Mulheres Aynara*, Tihuanaco, 1956 (figura 10) e *Natureza morta*, s.d. (figura 11), por exemplo, diferentemente de *A menina Jandira*, o suposto interesse da artista pela abstração pode ser localizado no enquadramento dos objetos, o que lhes atribui uma determinada autonomia em relação ao todo da cena inicial.⁷ Ela trava intimidade com os detalhes criando um campo quase irredutível. Explora uma liberdade de atuação fora da natureza e da sociedade, numa possível negação dos aspectos formais da percepção como a descontinuidade entre o objeto e o ambiente.

Certamente é ocioso retomar aqui tão engastada discussão a respeito da forma antitética que opõe a arte abstrata à figurativa. Faz-se importante apenas uma ressalva sobre a aplicação do termo abstrato às fotografias de Andujar. A ideia de representação proposta não está relacionada a um espelhamento passivo das coisas e, portanto, não-artística. Do mesmo modo que a arte abstrata não é uma atividade puramente estética, baseada em suas próprias leis internas, desconectadas do contexto em que é produzida. Em ambos os casos, a representação do mundo exterior está longe de ser compreendida como um processo mecânico do olho e da mão em que os sentimentos e a imaginação do artista têm pequena participação.

É importante trazer a esse ponto os argumentos do crítico norte-americano Meyer Schapiro, para quem não há representação passiva. No texto *A natureza da arte abstrata*, de 1937, aborda o papel relevante que a arte abstrata assume dentro da história da arte. Ele também explica que assim como a geometria não-euclidiana deu poderoso ímpeto à ideia de que a matemática era independente da experiência, do mesmo modo a pintura abstrata cortou pela raiz as ideias clássicas de imitação artística. Da analogia com a matemática, o crítico desenvolve seu raciocínio no sentido de também definir uma posição para a arte abstrata que não se restringe a uma reação ou resposta inevitável a antigas formas:

A teoria do esgotamento e reação imanentes é inadequada não apenas porque reduz a atividade humana a um simples movimento mecânico, como uma bola rebatida, mas ao negligenciar as fontes de energia e as condições do campo não faz justiça à sua própria e limitada concepção mecânica. A contraposição de uma reação é muitas vezes uma questão artificial, mais evidente nas polêmicas acadêmicas ou nos esquemas de historiadores formalistas do que na verdadeira transformação histórica (SCHAPIRO, 1996:260).

Schapiro defende que a ampla reação contra uma arte vigente só é possível por

6 As considerações sobre a aplicação do termo abstrato para caracterizar alguns trabalhos de Andujar são importantes para a compreensão dessa outra fotografia, pois permanecem constantes os diálogos estéticos que a artista estabelece entre a fotografia de indígenas e alguns aspectos da história da arte e, em especial, da pintura.

7 Um dado curioso: essas fotografias aparecem com títulos diferentes em publicações posteriores. Na revista *Habitat*, de 1958, estão como *Mulheres Aynara*, *Tihuanaco* e *Natureza morta* enquanto que no catálogo *A vulnerabilidade do ser*, de 2005, estão como *Chapéus Aymara*, *Bolívia* e sem título. Optou-se por manter os títulos de 1958 para tentar ser o mais fiel possível ao modo como as fotografias circularam no período sobre o qual se deteve esta pesquisa.

motivo de sua inadequação a artistas com novos valores e novas maneiras de ver. Mas a reação, nesse sentido interno e antitético, não se limita a uma propriedade inerente e universal da cultura, pelo contrário, argumenta só ocorrer sob condições históricas prementes. É a partir desse posicionamento crítico contra uma “teoria do esgotamento e reação imanentes” que chega à compreensão sobre a arte abstrata:

Os elementos científicos de representação na arte mais antiga – perspectiva, anatomia, luz e sombra – são princípios ordenadores e meios expressivos, assim como processos de interpretação. Toda a expressão de objetos, por mais exatos que eles pareçam, mesmo fotografias, resulta de valores, métodos e pontos de vista que de alguma forma modelam a imagem e frequentemente determinam seu conteúdo. Por outro lado, não há “arte-pura”, não condicionada pela experiência; toda fantasia e construção formal, mesmo garatuñas aleatórias, são moldadas pela experiência e por preocupações não-estéticas. [...] assim como uma obra não tem garantia estética por assemelhar-se à natureza, tampouco a tem por sua abstração ou “pureza”. As formas abstratas e naturais constituem igualmente matéria-prima para a arte, e a escolha de uma delas decorre de interesses historicamente mutáveis (SCHAPIRO, 1996:260).

Note-se que Schapiro está longe de propor a aplicação indistinta do termo abstrato tanto para a pintura quanto para a fotografia, mas também não é possível deixar de observar que tanto no ato de desprezar quanto em distorcer as formas naturais, o artista considerado abstrato emite um juízo sobre o mundo exterior a partir de “interesses historicamente mutáveis”, conforme assinala Schapiro.

É por esse ponto de vista que as primeiras fotografias de Andujar parecem ganhar relevância. A artista ressalta em seus trabalhos os limites formais dos objetos afastando-os de uma concepção fotográfica que privilegie um registro documental estrito. Quando Pietro Maria Bardi reconhece, em seu trabalho, a escolha por uma composição formal que se vale de cortes de pormenores, ele também não deixa de atestar o empenho da artista em propor outros caminhos para a fotografia documental, ainda que “propositadamente realistas”. Por essa razão, seus argumentos vão ao encontro de dados que busquem conciliar imagem fotográfica e realismo como, por exemplo, a legenda.

Sobre esse aspecto, Bardi explica que o fato de poder dar um título às fotografias “acentua mais um motivo de realidade, portanto de realismo e de verdade, definindo ao mesmo tempo uma transfiguração. A transfiguração é exatamente a arte e é uma conquista da estética poderia reconhecê-la num tema evidente (sic)”. Considerar a questão da legenda como elemento a favor de uma ênfase no realismo fotográfico, não deixa de ser um dado problematizador.⁸ Um exemplo está na singularidade do título *Natureza morta* – uma alusão a um gênero da história da arte que, por sua vez, está sendo atribuído a uma fotografia de Andujar. O sentido dessa ambiguidade ganha completude pelo comentário final de Bardi:

Encerramos esta nota com uma “natureza morta”, gênero este que no século atual foi o intermediário da passagem da figura para o abstrato. Outra razão do cansaço que se sentia para com a reprodução da figura humana, pode ser encontrado no contínuo interesse dos grandes pintores contemporâneos para com os objetos, sendo este o primeiro fato que anunciou o abstracionismo. A fotografia de “natureza morta” pode ser considerada como um desejo ulterior dos artistas no sentido de reencontrar, na pureza e no silêncio dos objetos, novas idéias e fantasias. Neste simples interior de Claudia Andujar – duas coisas contra uma parede – na procura, ou melhor, na descoberta de valores, encontramos o gosto pictórico que pode lembrar

8 Conforme assinalado no capítulo anterior, o uso de legendas logo deixará de ser recorrente no trabalho de Claudia Andujar, a exemplo do livro *Yanomami* em que elas estão ausentes.

ao gosto dos Primitivos, quando a reprodução de um acessório era feita com inocente simplicidade, quase que identificando-se com o objeto considerado. Escolher “naturezas mortas” no meio do número infinito que se nos deparam a cada momento, já é um ato de arte mas pode-las individualizar e fixar numa imagem, quando o resultado convence, o ato torna-se arte (sic) (BARDI, 1958:58).

Os argumentos do crítico tentam esclarecer o emprego do termo “natureza morta” à fotografia de Claudia Andujar. Para tanto, retoma, mais uma vez, a relação antitética que a imagem fotográfica estabelece com o abstracionismo para, a partir daí, constatar uma retomada do gênero em decorrência de um “desejo ulterior dos artistas no sentido de reencontrar, na pureza e no silêncio dos objetos, novas ideias e fantasias”.

Em linhas gerais, natureza morta é compreendida pelo crítico como um gênero que se faz pela intervenção do artista no fluxo contínuo da percepção, isolando os objetos, colocando-os em destaque pelo recorte em relação a um contexto que lhe atribui um uso e uma função específicos. De fato, por essa definição tenta-se alcançar o entendimento sobre a abstração que Andujar realiza em seu trabalho, porém a expectativa por compreender de que modo o título pode acentuar “um motivo de realidade, portanto de realismo e de verdade” não se cumpre.

Aliás, interroga-se como se dá de fato essa relação estreita entre título e imagem. E mais, como localizar esse atestado de realidade e verdade por meio da legenda?⁹ Para arriscar alguma resposta, torna-se mais elucidativo trazer para o debate o exemplo da pintura definida como realista, ao invés da abstrata, por supor que a aproximação ao realismo apresente prerrogativas referentes à representação que parecem estabelecer um diálogo mais estreito com a fotografia. Para isso, recorre-se ao estudo *Arte e ilusão* do historiador da arte Ernst Hans Gombrich (2007).

No capítulo “Verdade e estereótipo”, em que Gombrich investiga sobre o modo pelo qual o “temperamento” ou “personalidade” intervém na transformação por que passa o motivo nas mãos do artista, ele também apresenta uma série de argumentos elaborados a partir da observação de algumas pinturas. Dentre os exemplos, está uma paisagem de George Inness, *The Lackawanna*, 1855 (figura 12), encomendada, nesse mesmo ano, para um anúncio de uma estrada de ferro. Sobre o quadro, comenta:

Àquele tempo só havia uma linha que entrava no galpão de reparo das locomotivas, “mas o presidente insistiu em que fossem pintadas três ou quatro, dizendo, para desengano de consciência, que a ferrovia as teria, eventualmente”. Inness protestou, mas vemos que acabou cedendo, no interesse da família, e escondeu os trilhos inexistentes atrás de rolos de fumaça (GOMBRICH, 2007:58).

Pergunta-se, então: o quadro é falso por não trazer dados objetivos da realidade prosaica? A rigor, para Gombrich, a mentira não está no quadro, mas no anúncio para o qual iria se prestar. Ele explica que, segundo os lógicos, os termos “verdadeiro” e “falso” aplicam-se exclusivamente a declarações, proposições e, qualquer que seja a linguagem dos críticos, um quadro nunca é uma declaração nesse sentido do termo. Além disso, defende que uma pintura não pode ser verdadeira ou falsa, da mesma maneira que uma declaração não pode ser verde ou azul:

A confusão é compreensível porque na nossa cultura os quadros têm, habitualmente, rótulos ou títulos, e esses podem ser entendi-

9 O termo legenda está empregado como forma possível de nomeação de obras de arte, ou seja, como sinônimo de título. Portanto, a discussão em torno de seu uso e função diferencia-se daquela travada no fotojornalismo, por exemplo, em que a legenda se torna imprescindível. Esta questão será retomada mais adiante quando o debate estará centrado na análise do trabalho de Andujar na revista *Realidade*.

dos como declarações abreviadas. Quando alguém diz “a câmara não mente”, a confusão é manifesta. Em tempo de guerra, a propaganda muitas vezes faz uso de fotografias com legendas mentirosas para acusar ou desculpar um ou outro dos adversários. Mesmo nas ilustrações científicas, é a legenda que determina a verdade da pintura (GOMBRICH, 2007:59).

Ao contrário de Bardi, se não considerarmos uma imagem fotográfica como “verdade objetiva” ou que a “câmara não mente”, conforme sugere Gombrich, então a decisão de concordar em perceber uma relação testemunhal entre legenda e imagem vai depender largamente do que desejamos saber sobre o objeto representado. Esse dado pode ser elucidado quando observamos as fotografias de Claudia Andujar e constatamos que nos dizem retratar pessoas, porém não nos dizem sequer quem são elas. Para concluir, Gombrich acrescenta a essa ideia um fato que lhe foi salientado por Benjamin Lee Whorf:

Aquilo que a linguagem faz não é dar nome a coisas ou conceitos pre-existentes, mas articula o mundo da nossa experiência. As imagens da arte, suspeitamos, fazem a mesma coisa. Mas a diferença de estilos ou linguagens não se interpõem necessariamente no caminho das respostas corretas e das descrições. O mundo pode ser abordado de um ângulo diferente e, todavia, a informação dada pode ser ainda a mesma (GOMBRICH, 2007:78).

*

As primeiras fotografias de Claudia Andujar ganham, portanto, outra complexidade por apresentarem uma estética que, desde o início, não se rende facilmente a qualquer discurso *a priori*. Nessas imagens, não é excluída a possibilidade de atribuir ao objeto representado uma determinada autonomia em relação ao todo da cena inicial. Isso, porém, não parece ser uma questão predominante para pensá-las como tributárias de um debate estético moderno, com claras pretensões legitimadoras voltadas para uma fotografia-arte. O trabalho de Andujar escapa a essa determinação de um caráter artístico *stricto*, propondo um alargamento de seu viés documental, deixando-se influenciar por um modo de atuar que se aproxima, por exemplo, ao de um antropólogo.

Um ponto de partida para o aprofundamento dessa reflexão está em entender como se dá o primeiro contato de Claudia Andujar com os Yanomami. Nesse sentido, a edição nº 67 de outubro de 1971 da revista *Realidade* (figura 13) torna-se um marco.¹⁰ É quando se inicia o envolvimento profissional e pessoal da fotógrafa com questões políticas relativas à problemática do indigenismo no país. Entre 1971 e 1974, é contemplada, por duas vezes, com bolsa da Fundação Guggenheim para produzir seus primeiros ensaios sobre a tribo indígena. Dando continuidade ao trabalho, em 1976, Andujar decide morar na reserva Catrimani, em Roraima, onde permanece por quatorze meses, com apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).¹¹

10 Entre 1961 e 1972, Claudia Andujar também publicou nas revistas *Claudia*, *4 Rodas*, 70 (as três do grupo Abril) e *Bondinho* (um suplemento do Grupo Pão de Açúcar) e *Revista de Fotografia* (editada por George Love).

11 A decisão por iniciar seu trabalho pela região do Catrimani foi influenciada pelo amigo antropólogo suíço René Fülster que a aconselhou a contatar a missão católica Consolata. Essa escolha permitiu à artista conhecer o missionário Carlo Zacchini com quem estabeleceu uma parceria duradoura, mediação crucial para a convivência afetiva com os Yanomami e para os inúmeros retornos à tribo durante quase vinte anos. Dessa experiência resulta sua atuante participação, a partir de 1978, na criação de um parque Yanomami nos estados de Roraima e Amazonas. Desde então, vem desenvolvendo ações que relacionam suas fotografias a um envolvimento para a demarcação das terras indígenas, numa espécie de comunhão estética e política indissociável. As discussões iniciais para a criação do Parque são um embrião da ONG que se constitui, em 1984, na Comissão pela Criação do Parque Yanomami (CCPY), atualmente Comissão Pró-Yanomami

Com a iniciativa da Editora Abril em produzir 320 páginas dedicadas à Amazônia, é dada aos fotógrafos¹² a oportunidade de um contato mais estreito com aquela região incluindo sua população, geografia, política social e com os desdobramentos de ações desenvolvimentistas propostas pelo então governo do general Emilio Garrastazu Médici – leia-se o projeto da rodovia Transamazônica. Acredita-se que tenha sido tanto essa vivência intensa com a realidade dos indígenas quanto a tomada de consciência sobre as possíveis consequências das empreitadas políticas ainda em curso que levaram Claudia Andujar aos Yanomami. Esse encontro representa não somente o início de um compromisso político em defesa dos indígenas como também uma mudança relevante no modo com que fotografa. Em entrevista à jornalista Simonetta Persichetti, Andujar dá o seguinte relato sobre a produção da matéria comemorativa da Revista e sobre seu encontro com os Yanomami:

Viajei com algumas pautas, sem menção à questão indígena. Achava curioso fazer um especial da Amazônia sem incluir seus povos indígenas, mas a revista resistiu à ideia. Me pediram para retratar a construção da rodovia Transamazônica com seus primeiros colonos. No Amapá, fui fotografar o projeto Jari. Fotografei queimadas e o começo dos projetos de monocultura. Comecei a subir o rio Amazonas continuando no rio Negro. No Pará ainda, retratei uns sítios arqueológicos. Não posso me queixar, fiquei livre para fazer o que achava importante para um número especial. Em Manaus soube da morte de um padre salesiano, que trabalhava num afluente do rio Negro, numa missão religiosa. Em São Gabriel da Cachoeira fui informada de que a morte ocorreu numa aldeia indígena. Pedi autorização da Revista de ver em loco os acontecimentos. Assim, cheguei pela primeira vez às terras Yanomami. Comecei a me interessar pelos Yanomami, que na época tinham pouco contato com o mundo dos “brancos” (ANDUJAR in PERSICHETTI, 2008:22).

*

Antes de investir na análise do envolvimento de Andujar com os Yanomami, é importante pontuar algumas questões que definem a atuação da revista *Realidade* no cenário nacional dos anos de 1960 e 1970. Afinal, o projeto de uma edição especial não surgiu de modo isolado: ele comunga com a sua proposta editorial definida desde seu lançamento, em 1966,¹³ que, conforme sugere o título, voltava-se para o debate cotidiano de questões sociais. Nessa nova empreitada, a fotografia ganhava espaço privilegiado, conforme diagnostica a estudiosa Maria Beatriz Ramos de Vasconcellos Coelho:

A revista mudou a imagem da editora Abril, e fez com que o jornalismo passasse a ser prioridade da editora. Sua redação funcionava como se fosse um colegiado onde os jornalistas e fotógrafos gozavam de grande autonomia e participavam em pé de igualdade das reuniões de pauta. O trabalho dos fotógrafos era bastante valorizado, e eles tinham tempo e liberdade para fazer suas fotografias. *Realidade* também inovou pelo cuidado dispensado à parte gráfica, e ao apresentar matérias que reproduziam as inquietações, questionamentos e mudanças dos costumes dos anos 60 (COELHO, 2000:94-95).

Havia, portanto, o empenho da revista *Realidade* em produzir matérias em que

12 Os fotógrafos que participam são: Maureen Bisilliat, Claudia Andujar, George Love, Amâncio Chiodi, Darcy Trigo e Jean Solari.

13 A revista *Realidade* deixa de ser editada em 1976, o que, segundo a análise de Maria Beatriz Ramos de Vasconcellos Coelho, deveu-se ao desgaste pela censura e à concorrência com a televisão (ver COELHO, 2000).

as experiências pessoais se confundissem com a temática abordada.¹⁴ Assim funcionava tanto para o repórter quanto para o fotógrafo que trabalhavam em conjunto, não apenas narrando os fatos de modo impessoal, mas se colocando como participantes das “histórias” sobre tribos indígenas ou vilarejos no interior do nordeste.¹⁵

Segundo o estudioso José Salvador Faro, as experiências pessoais migravam para o texto que rompia gradativamente com os padrões do jornalismo convencional voltado para uma narrativa mais impessoal. Ao final, a Revista encontrava uma expressão literária própria, ajustada ao relato da realidade que, se não fazia avançar a técnica literária de ficção ou de factualidade para rumos completamente novos, adaptava às suas necessidades os mecanismos editoriais que se apresentavam naquele momento histórico.¹⁶

Prevalecia um estilo mais pessoal e, nessa medida, o texto deveria tangenciar o literário dentro das possibilidades permitidas, resgatando a experiência vivenciada tanto pelo repórter quanto pelo fotógrafo como mote para a realização da matéria. De acordo com Faro, nesse processo, misturavam-se pontos de vista, imagens, sequências; as reportagens formavam caleidoscópios que davam às matérias elementos de vínculo com o sensorial do leitor. A esse quadro se integrava a imagem fotográfica, que não vinha a ser um mero acessório do texto, mas sua máxima expressão visual (FARO, 1996:105).

Difundia-se o formato de ensaios fotográficos como uma importante estratégia narrativa que junto ao texto configurava uma abordagem produzida a partir da experiência de um determinado assunto.¹⁷ Sem o objetivo de serem meras ilustrações, elas ganhavam maior autonomia nas páginas da Revista. Os textos

14 A bem-sucedida difusão e aceitação da Revista foram constatadas logo no seu lançamento com uma tiragem inicial de 250 mil exemplares que a partir da sexta edição se transformaram em 450 mil.

15 Tiveram seus trabalhos publicados na Revista os fotógrafos: David Drew Zingg, Lew Parella, George Love, Luigi Mamprin, Maureen Bisilliat, Claudia Andujar, Jorge Butsuem, Roger Bester, Walter Firmo, Nelson Di Rago, Geraldo Mori, Olivier Perroy, Zé Pinto, Jean Solari, Anders Fritz Goro, Tania Quaresma, Amancio Chiodi, Alexandre Goulart, Larry Burrows, Irving Clements, Eduardo Clark, Cristiano Mascaro, Darcy Trigo, Geraldo Guimarães, Gianfranco Moroldo, Bem Cropp, Otto Stupakoff, Robert Freson, Miguel Viglioglia, Clodomir Bezerra, Bina Fonyat, Eduardo Clark, Luis Humberto, Howell Conant, Peter Foulk, Gilda Grillo, Lenita Perroy, Humberto Pereira, John Dominis, Salomão Scliar, José Todrani, Keisaburo Shimamoto, José Antonio, Henri Elwing, Francisco Nelson, Christina Matta Machado, Ademir Veneziano, Harvey S. Zucker, George Bodanzki, Micha Bar-Am, Milton Ferraz, Roberto Rugiero, Allan Ballard, Colin Davey, Antonio Andrade, Luis Edgar de Andrade, Milton Coelho, Chico Aragão, Donald McCullin, Burt Glinn, Giorgio Lotti, Carmem Ossa, Pierre Vals, Horst Munzig, E. Rominger, Fernando Abrunhosa, Osvaldo Oleari, Adolfo Martins, Oscar Martins, Dick Hughes, Fúlvio Abramo, Armando Rosário, Bruno Androzzi, Chico Guerissi, Leonid Streliaev, Sergio Verneck, Lawrence Fried, Walter Bonatti, Marisa Alves de Lima, Mario de Biasi, Ricardo Sassi, Armando Rosário, Leonard Freed, Joel Maia, Ferdinando Scianna. (Levantamento feito de 1967 a 1971, período em que Andujar atua na Revista).

16 No estudo desenvolvido por José Salvador Faro sobre a revista *Realidade*, há uma delimitação temporal circunscritas entre os anos de 1966 e 1968. Segundo o argumento de Faro, é nesse período que se “desenham e consolidam os traços principais da produção da Revista e com os quais seu projeto se caracterizou historicamente”. O estudioso não invalida, porém, a aplicação de suas análises para os anos posteriores de circulação do periódico, o que nos permite estendê-las também ao número especial de 1971 sobre a Amazônia. Para tanto, uma ressalva deve ser considerada: de acordo com Faro, até 1968 a *Realidade* é produzida em sua plenitude colocando em prática um jornalismo investigativo voltado para as denúncias das “mazelas sociais do país”. Após o decreto do Ato Institucional nº5, a Revista sofre severas limitações, ainda que, segundo Faro, mantenha um padrão de qualidade jornalística (ver FARO, 1996:6-16).

17 É necessária uma ressalva em relação a algumas dessas inovações propostas à *Realidade*, pois a antecede, no país, o início da revista *O Cruzeiro* (1928-1975) que já inaugurava mudanças significativas entre os periódicos na primeira metade do século XX. Essas inovações tangenciavam tanto o formato das narrativas jornalísticas quanto a presença da fotografia em suas páginas. É pioneira no incentivo a fotógrafos a trabalharem a partir de um formato ensaístico, de grandes reportagens, por exemplo, investindo na imagem do fotógrafo aventureiro. Torna-se notória a parceria entre repórter e fotógrafo como no caso de David Nasser e Jean Manzon. Ver COSTA, Helouise. *Um olho que pensa – estética moderna e fotojornalismo*, tese de doutorado, São Paulo: FAU/ USP, 1998. Da mesma autora ver também *Aprenda a ver as coisas – fotojornalismo e modernidade na revista O Cruzeiro*, dissertação de mestrado, São Paulo: ECA/USP, 1992. Sobre o assunto ver ainda PEREGRINO, Nadja. *O Cruzeiro: a Revolução da fotoreportagem*. Rio de Janeiro: Dazibao, 1991.

também assumiam menor rigidez formal, aproximando o gênero jornalístico da crônica. Essa conjugação se consolidava de modo mais significativo quando relacionada a matérias “temáticas” como aquelas realizadas sobre a Amazônia, o Nordeste, a prostituição, o imigrante, etc. Nesse tipo de reportagem, esperava-se que jornalista e fotógrafo trabalhassem com maior liberdade.

O estudioso Chico Homem de Melo, em sua análise sobre o design gráfico da *Realidade*, destaca o jornalismo de caráter autoral tão presente na Revista inclusive no que diz respeito à atuação do fotógrafo:

Em *Realidade*, [...] o fotógrafo passa a dividir com o jornalista a responsabilidade pela construção do discurso – em outras palavras, ele passa efetivamente a ser um fotojornalista. E, como o redator, ele também fala em primeira pessoa. No caso específico da fotografia, falar em primeira pessoa significa abordar o assunto a partir de uma visão particular. Tal qual o profissional do texto, o fotógrafo mergulha no assunto da reportagem e emerge com um retrato filtrado pelo seu ponto de vista (MELO, 2006:150).

Melo aponta ainda dois outros aspectos importantes sobre o modo como o periódico ganhava destaque no meio editorial brasileiro a partir de inovações sobre como a fotografia comungava com todo o projeto gráfico. Primeiro, a Revista assume posição singular entre os veículos de massa do país ao inaugurar o uso sistemático e continuado de imagens fotográficas menos comprometidas com uma representação realista. Muitas delas podem inclusive ser consideradas “[...] os primeiros passos do que viria a ser denominado nos anos 90 pós-fotografia – a fotografia assumidamente não-realista, fruto de manipulações permitidas pelos recursos digitais” (MELO, 2006:150).

Como forma de entender esse aspecto mencionado por Melo, cabe resgatar a primeira participação de Claudia Andujar na Revista.¹⁸ Na matéria “Ele é um viciado”, de maio de 1967, em parceria com o repórter Narciso Kalili, as fotografias já demonstram não se renderem a um caráter meramente ilustrativo. As intervenções da fotógrafa na construção das imagens revelam o tom teatral que parece tentar acentuar a dramaticidade da matéria. Logo na abertura está um rosto em primeiro plano (figura 14). No retrato em preto e branco, desfocado e impresso de modo a produzir uma evidente granulação, está enfatizada a intenção de produzir uma imagem fictícia e dramática que remeta ao assunto da matéria sobre o vício. A iluminação reforça a desnaturalização facial, transformando-a em uma máscara a pairar no ar, desconectada do corpo, assumindo feições que poderiam se aproximar a uma figuração fantasmagórica.

A fotografia seguinte (figura 15) reforça mais a idéia de encenação já presente na primeira. A composição recorta apenas um gesto simbólico de uma pessoa segurando uma seringa com o olhar de espanto. A figura localizada na base limite da fotografia, deixando o espaço superior totalmente vazio, aumenta a atenção sobre tal gesto.

A terceira imagem (figura 16), pelo corte dado pela diagramação da página, cria efeito semelhante à fotografia anterior: da maneira como foi composta – dessa vez focalizando a expressão facial de um sujeito que observa seu próprio braço –, a imagem ganha força retórica. As imagens, nesse caso, estão associadas ao contexto da matéria sobre drogas. A encenação e o uso de estratégias compositivas acabam sendo próprias da dificuldade de representação do tema, permitindo ao fotógrafo atuar a partir de aspectos mais livres, menos realistas e mais ficcionais.

O segundo aspecto para o qual Melo chama a atenção está na forte atuação de fotógrafos internacionais no periódico. Na década de 1960, tiveram presença regular os fotógrafos: Lew Parrella, David Drew Zingg e George Love (norte-

¹⁸ Ver Anexo I com os dados de todas as reportagens da Revista que contaram com a atuação da fotógrafa.

americanos); Claudia Andujar (suiça); Luigi Mamprin (italiano); Roger Bester (inglês); nos anos de 1970 passa também a colaborar Maureen Bisilliat (inglesa). Melo atribui relevância ao trabalho do fotógrafo estrangeiro por sua capacidade de perceber aspectos talvez inapreensíveis pelo nativo: “Pode vir daí o frescor das imagens presentes nas páginas de *Realidade*, fruto de um afastamento capaz de re-conhecer o país” (MELO, 2006:150).

Restam dúvidas, porém, quanto a essa associação que o estudioso faz entre o frescor das imagens e a presença de fotógrafos não brasileiros, pois talvez esse mesmo frescor estivesse mais relacionado a um projeto editorial anteriormente dado e muito bem direcionado, do que propriamente à nacionalidade de quem estivesse por trás das câmaras. De certo, o estrangeiro não terá o mesmo olhar que o nativo sobre as questões locais, mas essa diferenciação não parece ser suficiente para concluir que um será mais denso ou livre que o outro.¹⁹

Embora não concordemos com os argumentos de Melo, é notório reconhecer a presença desses fotógrafos estrangeiros, inclusive de Claudia Andujar. Conforme será abordado adiante, sua experiência no periódico pode ser compreendida também como o momento de sua formação e amadurecimento profissional como fotógrafa. Nesse sentido, é pertinente assinalar o quanto as propostas editoriais da Revista – no que tange à presença inovadora da imagem fotográfica e à atuação dos fotógrafos – podem ser consideradas como fatores de influência para o trabalho que Andujar desenvolverá posteriormente com os Yanomami. Mesmo o caráter mais ficcional que *Realidade* atribuía às fotografias, autorizando intervenções diversas sobre as imagens, torna-se um dado importante a ser considerado para entender uma produção fotográfica que parece tensionar a todo instante o exato limite entre ficção e realidade, como aquela desenvolvida por Andujar.

Há ainda outro ponto de influência possível sobre a maneira como a artista passa a definir a sua atuação como fotógrafa após sua experiência como fotojornalista. Muitos fotógrafos se aventuraram por terras indígenas, mas Andujar decide fazer dos Yanomami não apenas um tema para seu trabalho. Ela não apenas opta por morar um tempo com os indígenas como também por empenhar esforços a favor de causas políticas em defesa daquele povo. A fronteira entre seu envolvimento com a questão indígena e sua vida pessoal acaba, portanto, por assumir contornos bastante tênues que dificultam uma dissociação.

Talvez a escolha por essa atitude encontre ressonância também na aposta de *Realidade* em retomar a idéia do fotógrafo viajante, aventureiro que se atribuía

19 Outro dado importante a ser levado em consideração é o fato de que, numa análise retrospectiva, desde o século XIX, é notória a presença de fotógrafos estrangeiros atuando no país. Para citar alguns oitocentistas que ganharam destaque: Albert Frisch (alemão); Victor Frond (francês); Augusto Stahl (alemão); Jean Georges Renouveau (francês); Otto Rudolf Quaas (austriaco); Joaquim Insley Pacheco (Português); Nils Olsen (dinamarquês); Revert Henry Klumb (alemão) dentre outros.

o desafio de desbravar o país e vivenciar outras culturas e situações sociais.²⁰ No Brasil, o deslocamento entre as várias regiões permitia a exploração dos mais diversos temas apoiados nas peculiaridades sócio-culturais de cada um. A partir do incentivo a uma espécie de redescobrimto do país, fotógrafos documentavam o homem brasileiro e dignificavam as atividades, sobretudo as do Norte e do Nordeste, regiões política e economicamente defasadas em relação ao Sul e ao Sudeste.

Sobre essa atitude aventureira dos fotógrafos vale uma aproximação àquela proposta pela revista *O Cruzeiro* cuja análise da estudiosa Helouise Costa faz-se esclarecedora para a comparação entre a postura dos profissionais dos dois periódicos:

A exaltação da natureza e da aventura, temática comum nas revistas ilustradas estrangeiras, materializa-se em *O Cruzeiro* de modo bem particular. Aqui a natureza desconhecida encontra-se no interior do próprio país. Os repórteres empreendem grandes aventuras para a realização das reportagens, correndo riscos para “redescobrir” o Brasil, revelar a sua dimensão oculta e mostrar que há uma fonte inesgotável de recursos naturais disponíveis para a construção do “país do futuro”.

[...] a própria realização da reportagem era transformada em parte fundamental da notícia. A coragem dos repórteres e a importância de seu trabalho eram constantemente exaltadas, em especial as do fotógrafo, agente que possibilitava a visualização concreta dessa dimensão desconhecida através de imagens grandiosas (COSTA, 1992:89-90).²¹

Na revista *Realidade*, a postura adotada pelos fotógrafos é investida por uma mítica do herói-aventureiro. Esse dado também encontra ressonância no fato de o periódico propor inovações no que tange à presença da fotografia ao se espelhar no modelo de um fotojornalismo moderno (ou, mais especificamente, nos termos de um *new journalism* norte-americano) pautado principalmente pela forma como texto e imagem estavam articulados. Já não é apenas a imagem isolada que interessa, mas sim o texto e todo o “[...] ‘mosaico’ fotográfico com que se tenta contar a ‘estória’, não raras vezes interpretando-se o acontecimento, assumindo-

20 Certamente, essa atitude valorativa em torno da atividade aventureira do fotógrafo encontra origem ainda no século XIX. Conforme observa o estudioso Pedro Jorge Sousa, na Europa, desde a segunda metade do século XIX, fotógrafos aventuraram-se por várias partes do mundo. O gosto pelo exótico e a curiosidade pelo diferente, por exemplo, vão promover a produção e difusão de fotografias com a intenção de documentar locais distantes e paisagens como a África e o Oriente. Nos Estados Unidos, especialmente após a Guerra da Secessão, os olhares dirigiam-se para o Oeste, povoado por tribos indígenas, e para onde os colonos se deslocavam, indo provocar um dos maiores genocídios da história.

De acordo com Sousa, os fotógrafos que empreendiam tais expedições eram autênticos “fotodocumentaristas-viajantes”, vergados sob o peso de um equipamento de grandes dimensões e obrigados a transportar consigo – literalmente – o laboratório. Visando dar testemunho do que viam, encobertos pela capa do realismo fotográfico, ambicionavam a elaboração de uma leitura visual do mundo, o que já indicava uma retórica da “objetividade” a despontar, mas que correspondia, de fato, a um discurso fotográfico cujo fim residia na obtenção de imagens sem censura nem trucagem.

Nesse período é, portanto, difundida a imagem do fotógrafo viajante empenhado em retratar vistas, acontecimentos ou expedições realizadas em países distantes. De modo semelhante à consolidação do gênero *filmes de viagens*, essas fotografias fazem parte de um contexto que vinha sendo corroborado por fatores econômicos e sociais figurados pelo desenvolvimento tecnológico dos meios de transporte e pelo estabelecimento de um turismo de massa. Esse último, em especial, dependia de uma produção de imagens que instigasse a imaginação dos potenciais viajantes, atraindo-os para que viessem a conhecer esses lugares longínquos. Ver SOUSA, Pedro Jorge. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó: Grifos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000. E sobre *filmes de viagens*, ver ORTIZ, Joana Montero. *Um olhar sobre o outro: A perspectiva sobre outras culturas na obra de Robert Flaherty*, Dissertação de Mestrado, São Paulo: ECA/USP, 2007.

21 Grifos originais da autora.

se um ponto de vista, esclarecendo-se ou clarificando-se, explorando-se a conotação [...]”.²²

As propostas editoriais desses periódicos deixam claro como, aos poucos, era abandonada a concepção do repórter fotógrafo como servidor ao qual cabia a tarefa de obter uma fotografia nítida e com uma composição agradável para ilustrar ou decorar as páginas de algum periódico. A atitude dos fotógrafos passa a espelhar-se na ideia sugerida pelo termo *candid photography* (*candid camera*), cunhado pelo fotógrafo Erich Salomon, cujo cerne estava em divulgar uma concepção de fotografia não posada, não protocolar. Uma fotografia que buscava retratar o cotidiano abandonando os rituais sociais e assumindo posições mais “naturais” (SOUSA, 2000:77).

*

No plano do jornalismo impresso, de acordo com a tese de Faro, a revista *Realidade* foi modelo de uma inquietação cultural. Mesmo diante de um cenário político autoritário que se configurava desde o golpe militar de 1964, ainda havia margem para uma cobrança da própria sociedade civil em favor da necessidade de retratar o país, tarefa em que os jornalistas estiveram envolvidos até 1968, ano que marca mudanças na abordagem dos assuntos diante da edição do Ato Institucional – nº 5. De certa maneira, as reportagens deixam de ser um reflexo das inquietações da população em geral e passam a ser controladas pelos interesses governamentais.

Isso não significa que, após o AI-5, a Revista tenha mudado por completo. Ocorre que o tom das matérias passa a acompanhar uma espécie de otimismo em relação ao desenvolvimento sócio-econômico e cultural do país principalmente entre os anos de 1968 e 1973, época do chamado “milagre econômico”. Compartilhando da hipótese do estudioso Carlos Fico, esse otimismo não implica apenas em uma atitude positiva de que os problemas brasileiros poderiam vir a ter uma solução satisfatória, mas a plena convicção de que isso ocorreria, em função de algumas características enfocadas de forma mítica:

[...] quando se pensa em longa duração, o otimismo pode ser visto como um fenômeno de ordem mítica (quando se ampara, por exemplo, nas “virtudes inatas” do brasileiro ou no “destino de grandeza” do Brasil). Entretanto, em sua trajetória de re-significação, adquire por vezes um caráter imaginário (quando novos significados são atribuídos a uma dada estrutura de significação) ou ideológico. Todas essas dimensões se interpenetram. É nesse sentido que se utilizará a noção de “imaginário social” (FICO, 1997:19).

Na relação mítica/imaginária do otimismo aventada por Fico estão implicadas outras noções, igualmente produtivas para a análise em questão, como a de “identidade coletiva”. São ideias que acabam por facilitar a compreensão de fenômenos centrados num sentimento de unidade, de continuidade e de coerência. Na medida em que o imaginário não é um “domínio” que se esgota em si mesmo, o que se espera é poder articulá-lo com fenômenos de outra natureza. Até porque, os imaginários sociais parecem realizar-se especialmente quando da projeção, no futuro, de expectativas, esperanças ou temores generalizados entre as sociedades (FICO, 1997:20).

Nas décadas de 1960/70, algumas campanhas publicitárias do governo brasileiro, por exemplo, empregam o indígena como elemento simbólico para reforçar o nacionalismo. Em seu livro *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*, Carlos Fico avaliou as campanhas realizadas durante a

22 Segundo a análise de Jorge Pedro Sousa, o ambiente propício da República de Weimar (1918/1933), no pós Primeira Guerra, repercutiu de modo positivo na imprensa e, assim, entre os anos vinte e anos trinta, a Alemanha tornava-se o país com mais revistas ilustradas fazendo florescer a ideia de um fotójornalismo moderno. Posteriormente, influenciadas pelas ideias basílicas das revistas ilustradas alemãs, fundar-se-iam a *Vu*, a *Regards*, a *Picture Post*, a *Life* dentre várias outras (ver SOUSA, 2000:72).

ditadura militar e concluiu que nelas se reforçou o mito de um conagraçamento racial e de uma docilidade típica do brasileiro. Se nos anos de 1960, o nacionalismo era defendido tanto pela direita como pela esquerda cultural do país, nos anos de 1970, os militares protagonizaram com exclusividade esse papel.

Algumas campanhas que ressaltavam o fervor nacionalista e o potencial desenvolvimentista do país fizeram enorme sucesso como “Brasil, Ame-o ou Deixeo”, de 1969, “Ninguém Segura Este País”, de 1970, “Este é um País que Vai pra Frente”, de 1976, “O País é Feito por Nós”, de 1977. O governo projetava-se nas imagens de suas obras monumentais, como a abertura da rodovia Transamazônica, que pretendia ligar o Maranhão ao Acre. Para o jornalista Elio Gaspari:

O governo festejava o progresso associando-se ao imaginário do impávido colosso, gigante pela própria natureza. Potência nuclear? O Ministério de Minas e Energia revelara a descoberta de excepcionais jazidas de urânio no Nordeste e anunciara a compra de uma usina atômica, a ser montada em Angra dos Reis. Integração nacional? Médice determinara a construção da rodovia Transamazônica, que regaria 2280 quilômetros de mata tropical, ligando o Maranhão ao Acre. Gigante soberano? Estendeu-se a duzentas milhas da costa o limite das águas territoriais brasileiras. Tecnologia nacional? A Embraer recebera 230 milhões de dólares para fabricar o primeiro jato brasileiro. Obras históricas? Acelerou-se a abertura dos metrô do Rio de Janeiro e de São Paulo (GASPARI, 2002:209).

A sugestão de “um país que vai pra frente” é divulgada com insistência, às vezes de modo subliminar, nos anúncios publicitários e reportagens jornalísticas (figura 17). E torna-se uma espécie de subterfúgio para qualquer reflexão mais adensada sobre o contexto sociopolítico brasileiro principalmente em tempos de repressão militar. Aliás, mesmo a ideia de “milagre econômico” é controversa quando acusada pelos opositores que aludiam para o caráter ilusório da situação. Contudo, no caso brasileiro, o “milagre” coincidiu com certo “espírito modernizante” que animava, já há algum tempo, setores médios e da elite brasileira. Essa modernização traduzia-se, sobretudo, na vontade de adotar bens e serviços até então incomuns no país e na concretização de projetos grandiosos, empreitadas de vulto, especialmente no campo da construção civil (FICO, 1997:83).

Vale indagar de onde se origina essa convicção sobre a grandeza do Brasil cujas dimensões continentais de seu território e o mito do *Eldorado* parecem povoar o imaginário brasileiro desde o berço, conforme diagnostica Sérgio Buarque de Holanda em “[...] a ardente exaltação do passado, a fabricação de mitos e tradições veneráveis constituiu sempre um expediente compensatório favorito para aqueles que não se podem gabar de longas e ilustres tradições” (HOLANDA apud CANDIDO, 1991:110). Nesses termos, forja-se um nacionalismo que não encontra ressonância para além da crença de uma predestinação:

Exuberância da natureza, tamanho continental, riquezas minerais – estas seriam algumas das características do Brasil que o fariam único. O vigor do discurso sobre o futuro é sustentado pela unidade de ideia, pela identidade que propicia essa convicção quanto à singularidade. O futuro promissor há de vir para um país tão especial – essa imagem tem força suficiente para situar-se como foco de referência de auto-reconhecimento social: “brasileiros” são os que vivem no “país do futuro” (FICO, 1997:78).

Uma compreensão maior sobre a própria ideia de “brasilidade” surge quando é considerado o argumento de “identidade nacional” como algo constituído no interior das representações. Nesse sentido, ao invés de tê-la como um fator inerente à condição humana, o conceito de nação ganha, portanto, sentido mais amplo de comunidade simbólica.

Esse entendimento se faz importante, pois há dois momentos distintos para

a análise do trabalho de Claudia Andujar: um relacionado à sua breve trajetória como fotoperjornalista e outro à sua atuação autoral. Embora a questão indígena esteja presente tanto no exemplar Nº67 da revista *Realidade* dedicado à Amazônia quanto nos ensaios que Andujar desenvolve posteriormente, é notória a distinção entre as abordagens de cada trabalho. Em cada uma dessas duas experiências, a noção de “povo indígena” se revela de maneiras distintas.

Se considerada, por exemplo, uma possível aproximação entre os ideais difundidos pela revista *Realidade* e aqueles propagados pela política militar de desenvolvimento econômico extensivo para a Amazônia, pode-se arriscar uma hipótese: ambos os casos comungam sobre a inevitabilidade de uma atuação expressa pelo descaso em relação aos interesses e direitos indígenas, tratados, muitas vezes, como se fossem obstáculos; ou simplesmente como se não existissem. Mesmo a Fundação Nacional do Índio (FUNAI)²³ atua de modo engessado ao assumir um formato “ministerial” e ao definir um programa que distingue e contrapõe, por implicação, o “índio” e o “nacional”.

Aliás, ainda que sejam reconhecidos os esforços tecidos pela FUNAI no sentido de esboçar diretrizes que protejam o índio, garantindo-lhe direitos políticos, esses esbarram nas leis do próprio Estatuto do Índio, de 1973, que reafirmam a ideia de “proteção” em termos de dar assistência às “comunidades indígenas” ainda não integradas à “comunhão nacional”. O resultado está em ações governamentais que não conseguem escapar de uma ideia de unidade nacional sem desconsiderar a possibilidade de uma reflexão menos autoritária sobre a condição sócio-cultural dos povos indígenas. Conforme analisa o estudioso Octavio Ianni:

É nesse espírito que grande parte da ocupação da Amazônia tem sido realizada. O indígena aparece nesse processo como algo estranho, acidente da natureza, povo a ser reduzido ou descido (sic). Pode ser “isolado”, “em vias de integração”, ou “integrado”. Do ponto de vista dos beneficiários diretos e indiretos, públicos e privados, das chamadas “frentes de expansão”, ou “pioneiras”, índio bom é índio “integrado”, isto é, submetido; ou índio exterminado. Índio, enquanto índio, faz parte de outro mundo, da natureza não conquistada; ou da sociedade não conquistada. Isso, em geral, é o que está no pensamento e na prática de muitos pioneiros, desbravadores, grileiros, posseiros, jagunços, pistoleiros, técnicos, funcionários, burocratas e outros, que se acham a serviço das “frentes de expansão”, ou “pioneiras”, do capitalismo na Amazônia (IANNI, 2004:199).²⁴

Na contramão dessa política oficial, pode-se dizer que o trabalho autoral desenvolvido por Claudia Andujar realiza-se a partir de uma abordagem que leva em conta o que Ianni acima definiu como “índio enquanto índio”. O interesse de Andujar não está em se tentar uma “integração”, mas um modo de convívio que atribua importância e respeito à condição de uma “natureza não conquistada; ou da sociedade não conquistada”. A própria noção de “conquista” (como sinônimo de “dominação”) é deixada de lado, perde relevância quando diante das fotografias de Andujar.

Por isso, a aproximação temática entre os dois momentos do trabalho da fotógrafa – primeiro na revista *Realidade* e segundo numa atuação autoral – esgota-se quando mecanismos ideológicos, voltados para a construção de um ideal de “nação brasileira”, entram em cena no debate. São duas análises distintas que

23 A Funai é criada em 1967, em substituição ao Serviço de Proteção ao Índio e Localização do Trabalhador Nacional (SPI) e voltada para estudar e proteger interesses ou direitos dos índios.

24 “Para ‘proteger’ o índio e a comunidade indígena, o Estado brasileiro foi levado a desenvolver toda uma vasta aparelhagem burocrática. Essa burocracia naturalmente está inspirada no Estatuto do Índio e organiza-se por intermédio da FUNAI. Mas também inspira-se na ideologia racial predominante no País, e na Amazônia, de que o índio é ou um ente da natureza, ou um estrangeiro fora do lugar. Por isso, a aparelhagem burocrática dá a idéia de um vasto sistema de controle e subordinação” (IANNI, 2004: 202).

suscitam, portanto, enfoques antagônicos. Enquanto a primeira tenta dar conta do indígena em consonância à noção de povo brasileiro, a segunda parece buscar uma compreensão do indígena numa dimensão que leve em conta a ideia de alteridade.

O texto da “carta do editor” da edição nº67 da revista *Realidade* dedicada à Amazônia torna-se elucidativo sobre a ideia de “integração” ou “harmonização” entre o indígena e o nacional:

A Amazônia é a última grande fronteira terrestre a ser civilizada. Até aqui, o homem, como um deus, moldou a Terra à sua imagem e semelhança: destruiu a vida selvagem e a natureza, aniquilou espécies, fez com que a palavra “civilização” muitas vezes não significasse mais que monotonia e massacre. A Amazônia não seria o local para a maravilhosa experiência do progresso em harmonia com a natureza? Não seria a nossa ilha da Utopia onde se fará o progresso limpo e colorido que ainda existe no coração de todos os homens?

Por acreditar nessa possibilidade, realizamos a nossa mais longa, custosa e apaixonada reportagem.²⁵

Em outro momento dessa mesma edição da Revista, a matéria “A última chance dos últimos guerreiros” (figura 18) traz a seguinte chamada:

Dos 2 ou 3 milhões de índios que viviam no Brasil em 1500, restam hoje uns 50 000. E seu último refúgio é a Amazônia, a região que nosso povo ocupará em pouco tempo, a partir de agora, com a construção de estradas, abertura de fazendas de gado, exploração de minérios. Contamos a seguir uma tragédia: a história da nação índia no Brasil, desde Pedro Álvares Cabral. E tentamos responder a uma pergunta: Na Amazônia evitaremos que a tragédia se repita?²⁶

Os dois exemplos não trazem argumentos contra a formulação de uma ideia de progresso por meio de grandes obras “civilizatórias” na Amazônia. No entanto, não há um posicionamento enfático sobre como conciliar dois fatores inconciliáveis, ou seja, como defender a preservação de povos indígenas em meio à construção de estradas, como a transamazônica, que para existirem não prescindem do desmatamento?

A “maravilhosa experiência do progresso em harmonia com a natureza” parece já surgir como impossibilidade diante do questionamento sobre como evitar o extermínio dos povos indígenas. E, ao mesmo tempo em que não desfazem esse impasse, as matérias, em geral, buscam dar ênfase a um caráter histórico, rememorado desde o descobrimento, em defesa da “civilização brasileira”, da “miscigenação das raças”, da “mitificação da floresta”, da “mitificação do indígena” e do grande legado do progresso para a constituição de uma nação fortalecida.

O impasse entre a construção da Transamazônica e a sobrevivência dos povos indígenas dá o tom de toda a edição. Entre os anúncios publicitários de grandes indústrias privadas e de empresas públicas – todos celebrando a construção da estrada como promessa de levar progresso à região Norte do país (figura 19) – estão imagens expressivas de índios. Essas são acompanhadas por legendas que apontam certa cautela em relação às mudanças trazidas pelo grande empreendimento sem, no entanto, tomar partido ou levantar bandeira em favor de uma discussão mais adensada sobre a condição das tribos indígenas. É o caso das fotografias de Claudia Andujar (figura 20).

Para a observação desse conjunto, leva-se em conta o fato do significado de uma imagem não estar reduzido à intenção implícita ou explícita do fotógrafo, do retratado ou mesmo do aparato tecnológico. No caso da revista *Realidade*, compreende-se que, na circulação das fotografias de indígenas e no modo como

25 “Carta do Editor”, revista *Realidade*, nº67, ano VI, editora Abril, outubro de 1971.

26 Idem

determinados discursos são formulados, evoca-se sentidos que não podem mais estar restritos às imagens em si, ao assunto representado. Afinal, segundo a compreensão da estudiosa Laura Flores:

Interpretar la imagen fotográfica implica considerar el carácter de cada uno de los elementos constituyentes del campo de sentido, abordar la trama de relaciones que establecen entre ellos y observar su continuidad o discontinuidad ideológica. En un esquema bastante habitual en que el fotógrafo pertenece a un contexto ideológico dominante o superior al del retratado, éste normalmente no tiene mucha posibilidad de injerencia en el mensaje y, mucho menos, en la circulación de la imagen. [...]. Todo depende de cómo y por qué se implemente cada proyecto y de cómo se inserten las imágenes producidas por estos grupos en los modos establecidos de circulación y recepción de la fotografía (FLORES, s/d:10).²⁷

Desse modo, a análise das imagens está aliada a certas nuances discursivas impregnadas pelo projeto da revista *Realidade*. Vale ainda lembrar que junto às fotografias e ao discurso do periódico em questão está o fato de que, no período estudado, 1960/70, boa parte da Amazônia, por exemplo, não existia do ponto de vista geopolítico, tendo sido incorporada à sociedade nacional a partir do *boom* desenvolvimentista iniciado precisamente naqueles anos (SZTUTMAN, 2008:27). Levar em consideração o contexto em que as fotografias se inserem se torna imprescindível.

Outro dado que não pode deixar de ser mencionado diz respeito à expectativa modernizante vivida pelo Brasil naqueles anos e, em grande medida, amplificada pela propaganda chamativa, luxuosa (em geral encomendada), que a imprensa – inclusive as revistas semanais – acolhia. Segundo Fico, a percepção de que os cadernos e edições especiais eram simplesmente comprados por governos ou empresas públicas não é tão importante quanto a compreensão de que eles causavam efetivo impacto. Centenas de imagens de canteiros de obras, de radicais intervenções na paisagem natural, de construção de usinas, estradas e barragens foram divulgadas por todo o país por meio, sobretudo, de revistas como *Realidade*.

Nesse sentido, é exemplar o anúncio publicitário, apresentado anteriormente, da Companhia de Pesquisa de Recursos Minerais (CPRM) que, além de apresentar uma imagem de uma via asfaltada cortando a floresta, traz uma citação do presidente Médici com os dizeres: “... e haveremos de revelar, nos anos que hão de vir, por debaixo dos nossos pés, a verdadeira dimensão de um novo Brasil”. Torna-se, portanto, importante atentar para um cenário de otimismo que se configurava pelo empenho de esforços em esboçar uma ideia de povo brasileiro apoiada na imagem do indígena como emblemática de uma possível nação democrática. Além do mais, é notório o apoio seguro que alguns periódicos dão ao fortalecimento desse mesmo ideal, empenhados em propagar a imagem positiva do brasileiro como um “obstinado otimista” e do Brasil como um “país formidável” e com potencialidades enormes (FICO, 1997:21).

Pensando nesses termos, a Revista parece ora segregar os povos indígenas do restante do país, atribuindo às matérias um tom mais melancólico sobre as condições políticas às quais estão sujeitos; ora buscar uma conformidade à ideia de nação brasileira voltada para uma determinada euforia desenvolvimentista. Nesse ponto, parte-se de um conceito de nação que pode ser entendido nos termos analisados pelo estudioso Benedict Anderson como uma comunidade polí-

27 “Interpretar a imagem fotográfica implica considerar o caráter de cada um dos elementos do campo do sentido, abordar a trama de relações estabelecida entre eles e observar sua continuidade e discontinuidade ideológica. Em um esquema bastante habitual em que o fotógrafo pertence a um contexto ideológico dominante ou superior ao do retratado, este último perde qualquer domínio sobre a circulação de sua imagem. [...]. Tudo depende de como e por que cada projeto é implementado e de como é pensado o modo de circulação e recepção das imagens produzidas”. Tradução livre.

tica imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana. Explica Anderson:

Na verdade, qualquer comunidade maior que uma aldeia primordial do contato face a face (e talvez mesmo ela) é imaginada. As comunidades se distinguem não por sua falsidade/ autenticidade, mas pelo estilo em que são imaginadas.

[...]

Imagina-se a nação *limitada* porque mesmo a maior delas, que agregue, digamos, um bilhão de habitantes, possui fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais existem outras nações.

[...]

Imagina-se a nação *soberana* porque o conceito nasceu na época em que o Iluminismo e a Revolução estavam destruindo a legitimidade do reino dinástico hierárquico e ordem divina.

[...]

E, por último, ela é *imaginada* como uma comunidade porque, independente da desigualdade e da exploração efetivas que possam existir dentro dela, a nação sempre é concebida como uma profunda camaradagem horizontal (ANDERSON, 2008:33-34).

No discurso da Revista, acaba por prevalecer o tom de euforia ao dirigir-se a uma comunidade imaginada para celebrar uma espécie de descoberta da Amazônia. Mais uma vez, impera na discussão uma ideia de otimismo velado legitimando o slogan do Brasil como “um país que vai pra frente”.

Ao elaborar sua crítica em torno do desenvolvimento econômico extensivo para a Amazônia nos termos propostos no período da ditadura militar, o estudioso Octavio Ianni analisa o quanto o indígena é posto à parte, é isolado de todo o debate. “Tanto a atuação do grileiro, latifundiário, fazendeiro e empresário, como a do poder estatal, realizam-se como se o índio não tivesse nem interesse nem direitos; como se fosse simplesmente um obstáculo; ou como se não existisse” (IANNI, 2004:196).

*

Um comentário crítico sobre o imbróglio subjacente à construção da rodovia Transamazônica está no filme *Iracema: uma transamazônica* (figura 21), dirigido por Jorge Bodanzky e Orlando Senna, de 1974²⁸. O resgate dessa produção cinematográfica se faz por dois motivos: primeiro por revelar aspectos que depõem contra o entusiasmo desenvolvimentista proferido pelo governo e endossado pela revista *Realidade*.²⁹ Segundo por apresentar um cenário – composto por uma narrativa que se faz entre a ficção e o documentário – que suscita questões sobre a situação dos povos indígenas com as quais Claudia Andujar entrou em contato na ocasião da reportagem citada anteriormente.

O filme, cujo título inicial era *Iracema: uma transa amazônica*, foi impedido pela censura militar de ser lançado até 1981. Embora seja inevitável vincular o título a uma menção à obra *Iracema*, de José de Alencar, seu enredo apresenta um desencadeamento crítico e nada romântico que impede qualquer relação a favor de um idealismo oitocentista. A desmistificação em torno da personagem literária é levada a um grau máximo precisamente pelo modo como o filme dilacera a relação entre indígena e branco restando nada de engrandecedor, amoroso ou gentil. Pelo contrário, deste encontro o que resulta é a prostituição e decadência física e moral de Iracema.

A trama conduz a uma viagem pela rodovia Transamazônica. Iracema, uma moradora ribeirinha, viaja com a família de barco até Belém do Pará para a festa

28 O título *Iracema: uma transamazônica* foi como o filme circulou a partir de 1981.

29 Jorge Bodanzky também trabalha na revista *Realidade* e cogita-se que a ideia do filme tenha surgido de uma das matérias produzidas sobre a rodovia Belém – Brasília, na década de 1960.

do Círio de Nossa Senhora de Nazaré. Em um cabaré da periferia da cidade, conhece Tião Brasil Grande, um motorista de caminhão com quem pega uma carona a fim de chegar ao Rio de Janeiro ou São Paulo.

No desenrolar da trama, Iracema torna-se uma espécie de personagem síntese do processo de colonização do país e da maneira brutal com que grupos indígenas foram submetidos à cultura do colonizador. A cena final – quando Iracema reencontra Tião em um prostíbulo – é emblemática, para não dizer chocante sobre a condição dos indígenas, esquecidos e desolados, mesmo diante de uma paisagem que tinha na construção de uma rodovia a grande promessa desenvolvimentista. Nesse sentido, a análise da estudiosa Ana Lúcia Lobato de Azevedo sobre o desfecho conflituoso do filme traz um diagnóstico esclarecedor:

Ao atravessar a fronteira tentando se inserir no mundo dos brancos, a cidadania, no sentido pleno da palavra, lhe é negada e Iracema encontra seu espaço nas esferas mais baixas da sociedade, entre aqueles que são marginalizados pelo alardeado progresso. Esse é o resultado do avanço que lhe prometeram, é o que a civilização tem a lhe oferecer. Ao longo de sua viagem pela Transamazônica, completando o percurso que já iniciara algum tempo antes, Iracema dá seu mergulho final na sociedade branca, e o fato de isso se dar no contexto do “milagre econômico”, só agrava seu desengano (AZEVEDO, 2000:158).

No caso, o “mundo dos brancos” é personificado na figura de Tião Brasil Grande que, embora com certo sarcasmo, não deixa de fazer apologias a um discurso oficial, ressaltando as qualidades de um país grandioso sob a promessa de vir a dar certo no futuro. Em contrapartida, em outros momentos do filme, Tião conversa com diferentes pessoas, vindas em sua maioria da região Nordeste, cujos depoimentos acabam por colocar em evidência um contexto dominado pela exploração, abandono, pobreza. A documentação dessas falas e mais das imagens de queimadas, desmatamentos, venda ilegal de madeira, etc. constituem uma espécie de dossiê mostrando uma realidade contrária àquela divulgada pelo governo.

O filme traça um quadro em que pessoas são deixadas inteiramente sem assistência, expostas à autoridade de grileiros que, sem qualquer compromisso com as leis, recebiam o beneplácito de órgãos públicos como do próprio Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA), encarregado de promover a colonização às margens da estrada (AZEVEDO, 200:161). Essas informações, porém, que só vêm a público em 1981, quando é permitida a exibição do longa. A censura atuou de modo a impedir que a real situação dos indígenas, por exemplo, fosse veiculada de fato. Nesse sentido, foi de grande importância o trabalho desempenhado pelo Conselho Indigenista Missionário (CIMI), além da atuação de antropólogos e de entidades estrangeiras no sentido de acompanhar e negociar junto ao governo a questão dos povos indígenas.

O mesmo não pode ser dito sobre o desempenho da Fundação Nacional do Índio (FUNAI) que, na condição de órgão oficial de proteção ao índio, se colocou de acordo com a construção da rodovia, assumindo, assim, o papel de mediar a “pacificação dos grupos indígenas” como forma de garantir a rápida ocupação da região, oferecendo também proteção aos operários. Segundo o presidente da FUNAI à época, General Bandeira de Mello, os índios deveriam participar do progresso nacional, integrando-se como produtores de bens (AZEVEDO, 200:163).³⁰

Como todo discurso oficial, esse enunciado não deixa de ser duvidoso sobre o que de fato significa integrar o indígena como “produtor de bens”. A partir da ambiguidade desses enunciados, o enredo do filme constitui-se, fazendo-se crítico àquele contexto.

*

30 Ver também DAVIS, H. Shelton. *Vítimas do milagre: o desenvolvimento e os índios do Brasil*, Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

Se a questão indígena é complexa – pela ampla rede de aspectos inconciliáveis a serem conciliáveis –, é sobre essa mesma complexidade que o trabalho de Claudia Andujar se faz ao propor uma estética que não vacila ao tornar-se atenta à representação do indígena e de seu entorno. Ainda que nas imagens haja a decisão deliberada de manter certo caráter mítico sobre o indígena, o marco histórico do descobrimento do país deixa de ser um argumento civilizatório para se buscar estabelecer um debate em termos mais tangíveis sobre a realidade dos Yanomami.

Ao longo dos anos de 1960/70, Andujar desenvolve um trabalho que ganha amadurecimento técnico e discursivo a partir da convivência e do diálogo estabelecidos com os Yanomami. Em uma via de mão dupla, ambas as partes são favorecidas por uma relação estreita de cumplicidade. Do envolvimento respeitoso com aqueles indivíduos resulta o engajamento de Andujar em ações políticas para a preservação daquele povo. Nesse sentido, suas fotografias deixam de ter como prioridade o propósito imediato de inserção em um determinado circuito de arte para se fazer valer de seu potencial estético e circular pelas páginas de livros e de cartazes voltados para a causa indígena.³¹

As publicações tornam-se meios importantes de circulação do trabalho de Andujar porque, se naqueles anos as principais instituições de arte estavam ainda em vias de consolidação, o meio editorial se mostrava em plena expansão.³² O mercado editorial³³ voltado para a fotografia brasileira também é impulsionado pela livraria e editora Kosmos, de São Paulo, que, em 1970, começa a investir na difusão da imagem fotográfica. Nesse mesmo ano, publica livros de Marcel Gautherot sobre cidades brasileiras e, em 1971, *Viagem pelo fantástico*, de Boris Kossoy.

No final da década, em 1978, a editora Praxis também de São Paulo, é responsável pela publicação de quatro livros de Claudia Andujar no país.³⁴ A publicação de fotografias também é alavancada com a criação do Instituto Nacional da Fotografia (Infoto) da Funarte, em 1984.

Nesse cenário, a fotografia – e com ela um panorama visual sobre o país – ganha ampla circulação por meio das páginas de livros. O fortalecimento desse meio editorial e a atenção dispensada à fotografia têm ainda outra consequência sobre o estatuto adquirido pelo próprio fotógrafo. A impressão de ensaios fotográficos temáticos em livros acaba por se tornar mais um aspecto a corroborar com a sugestão de uma marca autoral atribuída ao fotógrafo.

31 Em 1989, realiza no Masp a exposição *Genocídio do Yanomami: Morte do Brasil*. Essa será a primeira individual a acontecer em um museu após seu envolvimento com os Yanomami. A pesquisa não encontrou registros de outras entre os anos de 1960/70.

32 Com o incentivo governamental, a publicação de livros, dentre eles os de fotografia, evidenciava o fortalecimento editorial no país. A Fundação Nacional de Arte (Funarte), por exemplo, é um dos órgãos criados a partir da implementação do Programa de Ação Cultural (PAC) na gestão do ministro Jarbas Passarinho do governo Médici e que estimulou a produção de livros. De acordo com o estudioso Sérgio Miceli, o PAC: “Não era apenas uma abertura de crédito, financeiro e político, a algumas áreas da produção cultural até então praticamente desassistidas pelos demais órgãos oficiais, mas também uma tentativa oficial de ‘degelo’ em relação aos meios artísticos e intelectuais. Fora implantado com vistas a minorar a carência de recursos e de pessoal na área cultural do MEC. Embora não tivesse função explícita de formular uma política oficial de cultura ou encargos de coordenação a exemplo daqueles conferidos ao Departamento de Assuntos Culturais, o PAC acabou firmando um estilo novo e uma doutrina própria de prática cultural. Operando através de núcleos e grupos-tarefas voltados para o entendimento de diversas áreas de produção (teatro, dança, literatura, patrimônio, artes plásticas, etc), o PAC derivava sua flexibilidade do vultoso montante de recursos à sua disposição, da possibilidade de contratar pessoas de fora da estrutura funcional de carreira do MEC” (MICELI, 1984:63).

33 Em 1950, são publicados dois livros de Jean Manzon *Mergulho na Aventura* (com texto de David Nasser) e *Flagrantes do Brasil* editado pela Gráficos Bloch. Nesse mesmo ano, Marcel Gautherot lança com Pierre Verger e Antoine Bom o livro *Brésil*, pela editora Paul Hartman (a edição brasileira saiu pela Agir, em 1952). Em 1956, Marcel Gautherot lança *Modern Architecture in Brazil* com textos de E. Midlin, pela editora Colibri. No ano seguinte, a editora da revista *O Cruzeiro* publica *Candomblé*, de José Medeiros. Em 1960, Flávio Damm lança *Bahia de todos os santos*, pela editora Martins, e, em 1965, publica *Bahia boa terra Bahia* e, no ano seguinte, em conjunto com outros fotógrafos, edita *Brasil futebol rei*. Em 1966, é lançado o primeiro livro de Maureen Bisilliat, *A João Guimarães Rosa*, pela editora Brunner.

34 Os outros dois primeiros livros sobre indígenas foram publicados por editoras norte-americanas.

Expor em uma galeria ou museu parece exercer menos sedução do que publicar o trabalho em um livro. Talvez, de fato, essa escolha fizesse mais sentido naqueles anos em que havia toda uma expectativa por conta de órgãos do governo quanto da própria sociedade em ver constituído um repertório visual sobre o país a partir de sua retratação. A divulgação desse imaginário cumpriria esse papel de fazer das fotografias um dos mensageiros de um enorme entusiasmo nacionalista.³⁵

Mais uma vez, Claudia Andujar insere-se nesse contexto, mas com um diferencial. Com exceção de *Amazônia* e também de *Frente ao eterno: uma vivência entre os índios Yanomami*, os outros livros publicados entre 1960/70 assumiram o caráter de uma atuação muito mais política que autoral.

Não que os dois primeiros citados não se fizessem valer também desse posicionamento, porém neles as imagens tomam certa condição mais autônoma pelo fato do discurso ser elaborado pela visualidade em si, descolado de um texto que tente explicá-la. Em *Frente ao eterno: uma vivência entre os índios Yanomami*, o texto de apresentação de Darcy Ribeiro pontua alguns aspectos sobre a situação dos Yanomami, deixando a compreensão sobre as imagens a cargo do observador³⁶:

A grande dor, o desconsolo sem remédio, a tragédia atroz e quanta expressão verbal exista mais do sofrimento mais sofrido empalidecem frente a este feixe de fotografias. Claudia Andujar captou e nos dá aqui, na límpida simplicidade desse espelho da dor, que é a cara humana, o retrato inteiro do drama Yanomami.

[...]

Que desgraça caiu sobre esse povo virgem da floresta virgem que assim os dilacera e dizima? Essa desgraça tem um nome conhecido, um nome de enfermidade contagiosa, mortal: é civilização! Claudia nos põe diante de mais um testemunho objetivo, inobjetable, de como a civilização se expande virulenta. Os Yanomami vivem – e disto morrem – uma instância mais desse processo feroz de desfazimento e refazimento do humano. Em sua expansão inexorável, os homens perdem a inocência, a alegria e singularidade que guardaram ao longo de milênios de existência igualitária para, desfeitos, transitar da tribalidade à civilização. Para quê? Para nada (RIBEIRO in ANDUJAR, 2005:224).

A autonomia das imagens fotográficas visíveis nesses livros é quase inquestionável, pois neles fica evidente o quanto elas se recusam a aceitar o papel de meras ilustrações. A diferença entre publicações como *Frente ao eterno: uma vivência entre os índios Yanomami* e *Missa da Terra sem Males*, por exemplo, está no modo como são construídas: se, na primeira, o objetivo é mostrar o trabalho fotográfico que a artista desenvolve junto aos indígenas; na segunda, organizada por D. Pedro Casaldáliga, Pedro Tierra e Martins Coplas, o trabalho de Andujar vem a reforçar a importância do projeto missionário de produzir um livro para celebrar 1978 como o “Ano dos Mártires da Causa Indígena”.³⁷

Analisar as articulações estéticas e discursivas operadas pelo trabalho de

35 No propósito de fazer circular uma imagem positiva do país, não é possível desconsiderar a presença de agências como a Aerp (Assessoria Especial de Relações Públicas) atuando junto à ARP (Assessoria de Relações Públicas). Como define Carlos Fico, a atuação da Aerp estava pautada em um “[...] nítido padrão pedagógico, portanto, criador de uma pauta de preocupações cívicas, e que pretendia estabelecer um tipo de cidadania decorativa, que permitiria a presença ou a “participação” de todos através de iniciativas secundárias, compondo algo como um “cenário de democracia” por meio de comemorações enaltecedoras dos feitos dos brasileiros e do Brasil” (FICO, 1997:93).

36 O texto de Darcy Ribeiro foi resgatado por meio da publicação *A vulnerabilidade do ser* que reúne alguns textos escritos sobre o trabalho da artista. Na época de sua publicação, o livro – *Frente ao eterno: uma vivência entre os índios Yanomami* – foi censurado, mas os textos de Darcy Ribeiro e dos irmãos Villas Bôas não foram retirados.

37 O intuito era celebrar os trezentos e cinquenta anos de três mártires: Roque Gonzalez, Afonso Rodriguez e João Castinho. Mas por decisão do Conselho Indigenista Missionário foi decidido que a publicação traria uma missa também celebrando a morte de milhares de índios sacrificados pelos impérios cristãos de Espanha e Portugal (Ver CASALDÁLIGA, 1980).

Claudia Andujar é perceber a sobreposição de uma série de camadas cujo acesso não se dá de maneira imediata, mas pela via de um desvelamento paulatino e cauteloso. Observar suas fotografias é pensar sobre um posicionamento político a favor da demarcação das terras indígenas, é pensar sobre uma atitude contrária a de um mero *voyer* dos acontecimentos. É, por outro lado, colocar-se frente à produção de uma artista que opta por procedimentos que escapam a estereótipos ou a formulações discursivas já conformadas e bem adaptadas.

Como já mencionado, é inegável o engajamento político de Andujar com a questão indígena no país desde seus primeiros ensaios. São deles que surgem os vínculos iniciais firmados com movimentos antropológicos e missionários de proteção e de reintegração das terras indígenas. Esse aspecto faz-se importante para a análise das imagens produzidas, inclusive a partir de meados da década de 1960, pois, ainda que a preocupação estética continue muito presente – principalmente no acentuado uso de luzes e de sombras – as imagens não podem ser pensadas desvinculadas também de um forte teor sócio-político.

Por outro lado, algo a ser ressaltado diz respeito precisamente ao modo como Claudia Andujar conjuga esse discurso político engajado e o cuidado estético com que trabalha as imagens. Entre eles parece ser estabelecido um equilíbrio que não permite que um aspecto se sobreponha ao outro. Esse limite tênue é o que desautoriza pensar suas fotografias a partir de um discurso voltado, por exemplo, para um “humanismo da miserabilidade” (BAUDRILLARD, 1999: 88-94).

*

O ano – 1977 – é aquele em que Andujar, com outros antropólogos e estudiosos de outros países, é enquadrada na Lei de Segurança Nacional, de 1969. Ela é retirada à força, pela FUNAI, da reserva Yanomami e proibida de viajar à Amazônia até 1978. Ao ser submetida a uma situação política autoritária, a artista interrompe bruscamente a vivência com os indígenas para dar continuidade ao seu trabalho por meio das publicações. Configura-se, portanto, uma tomada de posição que se consolida pela decisão de rever o material fotográfico até então registrado e torná-lo público, fazê-lo circular tendo como ponto de partida a construção de uma experiência muito singular estabelecida com os Yanomami.

As duas fotografias abaixo fazem parte do livro *Missa da Terra sem Males* (figura 22). Tanto nessas quanto em *Wakata-ú, TIY*, analisada no primeiro capítulo, o interesse formal da fotografia está voltado para a maneira como luzes e sombras intensificam algo que parece fugir à simples percepção material do referente. No livro, torna-se quase inevitável uma aproximação entre o contraste de luz e sombra produzido nas imagens e uma interpretação religiosa desse efeito.

O tema da transmutação é passível de ser resgatado. Nessas duas fotografias, no apelo metafísico dos contrastes luminosos, parece residir uma espécie de vontade de transcendência. Ademais, se é possível estabelecer alguma relação entre as imagens e o texto que compõe o livro, ela encontra-se no fato de ambos partirem de uma mesma percepção da luz como metáfora de salvação, de purificação, de esperança. Por meio dela, os povos indígenas poderiam ainda crer na possibilidade de reaver tudo aquilo que lhes foi tirado pelo o homem branco colonizador.

Em um trecho de “memória penitencial”, primeira parte de *Missa*, percebe-se uma narrativa evocando os males sofridos pelos indígenas com a desnaturalização de seu modo de vida pela intervenção de costumes colonizatórios³⁸:

[...]

Eu vivia na pura nudez,

38 Inclusive a própria ideia de “missa” não deixa de fazer referência a uma ideia colonialista quando percebida como um rito simbólico da Igreja Católica para uma celebração nos termos da Eucaristia.

brincando, plantando, amando,
gerando, nascendo, crescendo,
na pura nudez da Vida...

E nós te revestimos
com roupas de malícia.
Violentamos tuas filhas.
Te demos por Moral
a nossa Hipocrisia.

[...]

Eu era Liberdade
– não uma estátua apenas –,
Moara em carne humana,
a liberdade viva.
Eu era a Dignidade,
sem medo e sem orgulho,
a Dignidade Humana.

E nós te escravizamos.
E nós te sepultamos
na escuridão das minas.
Dobramos o teu corpo sob os canaviais.

[...]

A estrutura de *Missa* é marcada por preceitos morais de culpa e de arrependimento como forma de remissão do colonizador diante da destruição provocada ao longo dos séculos. É seguido um ritmo que, no entanto, não é o mesmo daquele presente nas fotografias de Andujar. Se nelas é possível identificar certa dualidade entre pólos opostos, esses não são exatamente de cunho moral ou religioso. A presença densa da luz e da sombra leva a compreensões diversas sobre a natureza do indígena que parece não encontrar ressonância no texto de *Missa*.

Não significa que são imagens que depõem contra o texto. Apenas não deixam brechas para interpretações para além daquelas que parecem dizer respeito diretamente à natureza das pessoas fotografadas. Como analisado anteriormente, as luzes e as sombras produzidas podem simbolizar os extremos dogmáticos da religião católica voltados para as cisões entre o bem e o mal, o paraíso e o inferno, culpa e perdão, etc. Contudo – ainda que haja pertinência nessa leitura –, o trabalho de Andujar traz também questões estéticas primordiais que acabam por não se render tão facilmente, escapando de qualquer discurso redutor.

Para adensar a análise sobre como o trabalho de Andujar se articula com o universo teológico ao qual o conteúdo do texto de *Missa* faz referência, o resgate do texto *O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem*, do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, se faz esclarecedor. Nele, o autor cita uma página do *Sertão do Espírito Santo*, 1657, de Antonio Vieira em que o jesuíta compara a atitude dos indígenas do Brasil frente à evangelização a de uma estátua de murta: muito mais fácil de ser moldada que a de mármore, porém também muito mais fácil de ser desfeita, pois requer um trabalho constante de manutenção para que a forma seja mantida:

[...] Há outras nações, pelo contrário – e estas são as do Brasil – que recebem tudo que lhe ensinam com grande docilidade e facilidade, sem argumentar, sem replicar, sem duvidar, sem resistir; mas são estátuas de murta que, em levantando a mão e a tesoura o jardineiro, logo perdem a nova figura, e tornam à bruteza antiga e natural, e a ser mato como dantes eram. [...] (VIEIRA in CASTRO, 2002:184).

Diante dessa analogia com a estátua de murta, Viveiros procura entender a in-

constância da natureza do indígena cuja origem, para ele, encontra-se nos anos iniciais de proselitismo missionário entre os Tupi. “Os missionários não viram que os ‘maus costumes’ dos Tupinambá eram sua verdadeira religião, e que sua inconstância era o resultado da adesão profunda a um conjunto de crenças de pleno direito religiosas” (CASTRO, 2002:192). Essa percepção vem a ganhar outras leituras a partir do século XX quando Viveiros identifica o interesse da antropologia em atribuir importância aos xamãs e profetas na vida religiosa e política das sociedades indígenas. Ele pontua ainda, no caso específico dos Tupinambá, o reconhecimento de um ‘sistema de crenças’ no qual o tema de uma ‘Terra sem Mal’ ocupava um lugar maior.

É esse o primeiro ponto de contato de Cláudia Andujar com a proposta do livro cujo título evoca exatamente a questão da crença em uma ‘Terra sem Mal’. O projeto da publicação traz em seu cerne a ideia de remissão dos missionários em relação a toda uma história de massacre da qual os índios foram vítimas. A própria liturgia da missa traz uma espécie de conciliação entre a vontade da Igreja Católica de exercer um domínio religioso sobre os ‘infieis’ e o reconhecimento de estar diante de outra cultura com diferentes crenças. Essa sujeição de uma religiosidade cristã ao modo como os indígenas orientam suas convicções é analisada por Viveiros:

[...] Mais próximas que a nossa dos valores originais do cristianismo, as sociedades indígenas transpirariam religiosidade por todos os poros, sendo verdadeiras teodicéias em estado prático. E assim, substituindo a imagem cristológica da encarnação por aquela antropológica da enculturação, o novo missionário descobre que não são os índios que precisam se converter, mas ele próprio – alguém, naturalmente, precisa se converter. A Cultura Indígena, devidamente sublimada por uma vigorosa interpretação anagógica, torna-se a quintessência do bem, do belo e do verdadeiro (CASTRO, 2002:193).

Dessa sujeição tem origem o segundo ponto de contato entre a proposta de a *Missa* e sua aproximação ao tema de a ‘Terra sem Mal’. Não apenas um ponto de contato como também de injunção, pois o remorso e o arrependimento que permeiam os versos funcionam muito mais como réplica da súplica “Cordeiro de Deus que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós”, do que como algo conectado de fato ao que representava a ‘Terra sem Mal’ para os indígenas. É desconsiderado, por exemplo, o fato de que a concepção de ‘paraíso’ daqueles povos não excluía, antes potencializava a guerra. Basta recordar a tríade de promessas dos profetas: longa vida, abundância sem trabalho, vitória contra os inimigos. O xamanismo possuía conexões decisivas com a guerra.

Os missionários – por mais atento que estivessem à pacificação – não se atentaram para o fato recorrente de estarem impondo aos indígenas um modo celebratório, como a missa, totalmente desvinculado daquela cultura, insistindo talvez na ideia de índio civilizado e aculturado, já menos murta e mais mármore.

É sobre esse aspecto que Cláudia Andujar intervém com seu trabalho, pois em suas imagens não está a aposta sobre uma religião como categoria da crença, mas na possibilidade de manter uma relação com a alteridade. As fotografias não aderem ao texto de *Missa*. Elas antes mostram estabelecer um contato com os retratados que é de outra ordem como se fosse permitido acessar uma natureza substancial ontológica essencial por meio da dramatização da luz.

Sobre os limites estéticos que Andujar impõe, é difícil, por exemplo, observar as três imagens (figura 23) e não refletir sobre a ideia de encenação: a construção luminosa, a dramaticidade criada pelo contraste brutal entre o preto e o branco e a naturalidade com que Andujar exerce domínio técnico sobre a situação desejada. Mais uma vez, tudo parece convergir para a ideia de fazer da realidade ficção. A luz assume a posição de personagem principal. É dela que parecem emanar os artifícios para fazer daquelas cenas algo que foge a um mero reflexo da realidade. A proposta de documentação não se consolida. Em ambas – mesmo

naquela em que há de fato uma pessoa sendo retratada –, prevalece o interesse da artista em retirar da imagem tudo que nela exista de concreto. As coisas parecem habitar um estado que poderia ser descrito como vaporoso, escapando de uma apreensão imediata.

O dualismo entre realidade e ficção é resgatado para ganhar ainda outra compreensão quando percebido como constituído por dois campos pertencentes a um mesmo regime de sentido. O trabalho de Andujar, portanto, alia política e estética por ser uma forma de visibilidade de uma prática de arte, do lugar que ocupa, do modo como atua no que diz respeito à partilha de algo com interesse em comum (RANCIÈRE, 2005).

A decisão de fotografar indígenas, a opção por determinada maneira de representá-los, a estratégia de circulação para as imagens, o contexto social em que se dá o trabalho constituem parte indissociável de um todo (figura 24). Ambiciona-se recuperar nas fotografias de Claudia Andujar a complexa relação que a artista estabelece com o contexto histórico em que ela atua, sem ofuscar as tantas articulações que a inteligibilidade de seu trabalho requer. Pensar a relação entre o estético e o político na produção de Andujar requer o empenho em se esquivar de imposições analíticas que partam de um cenário a priori a criar amarras para flagrar supostas relações de interesses diversos.

A proposta é entender certas determinações históricas em torno de uma ideia de fotografia de indígena pelo prisma da própria artista, em lugar de enxergá-la como suporte de determinações que lhe são exteriores e que estariam incidindo na modelagem de seu trabalho. O exame volta-se para as condições peculiares dessa interação entre artista e contexto, ou melhor, para o desvelar de como um conteúdo de experiência se transmuta em forma, como um dado acontecimento se congela numa imagem, de que maneira certa estrutura de sentimentos se condensa numa representação.³⁹

No próximo capítulo, o objetivo é tentar verificar como essas relações se dão. Questiona-se o quanto o trabalho de Andujar autoriza o resgate de questões em torno da imagem do indígena como exótica ou como mero artifício científico de cunho civilizatório. Mais do que afirmar o que elas são, as próprias imagens permitem esmiuçar sobre o que elas não são; sobre aquilo que rejeitam ser. As fotografias esquivam-se de um discurso redutor que as enxergue como simples artifícios formais.

Embora não abra mão desses mesmos artifícios, o trabalho de Andujar está aliado à crítica sobre o modo como o indígena tem sido representado e usurpado de sua própria imagem. Para tentar constituir um campo mais alargado para esse debate, a análise do próximo capítulo envolverá ainda a produção de dois outros fotógrafos: José Medeiros e Maureen Bisilliat cujas produções possibilitam o resgate de um novo modo de representar o indígena. É a possibilidade de criar contrapontos capazes de fornecer ferramentas para compreender a complexa teia de relações que o trabalho de Andujar estabelece com o contexto histórico em que ela atua.

...

39 Essas ideias estão coladas a uma concepção de história social da arte muito bem articulada por T. J. Clark já citado nesta pesquisa.

Imagens

Figura 1 Claudia Andujar, *Wakata-ú, TIY, Roraima*, fotografia P&B, 1974c.

Figura2 W. Eugene Smith, *Madness*, fotografia P&B, 1959

Figura 3 Claudia Andujar, *Meninas na Ilha do Bananal*, fotografia P&B, 1958c.

Figura 4 Claudia Andujar, sem título (livro *Mitopoemas*), fotografia P&B em papel transparência, 1979c.
Claudia Andujar, sem título (livro *Mitopoemas*), fotografia P&B em papel transparência, 1979c.

Figura 5 Claudia Andujar, livro *Amazônia*, 1978c.

Figura 6 Claudia Andujar, livro *Amazônia*, 1978c.

Figura 7 Claudia Andujar, sem título (catálogo *Photography in the Twentieth Century*), fotografia P&B, 1960c.

Figura 8 Claudia Andujar, sem título, fotografia P&B, 1960-70.

Figura 9 Claudia Andujar, *A menina Jandira*, fotografia P&B, s.d.

Figura 10 Claudia Andujar, *Mulheres Aynara*, Tihuanaco, fotografia P&B, 1956c.

Figura 11 Claudia Andujar, *Natureza morta*, fotografia P&B, s.d.

Figura 12 George Inness, *The Lackawanna*, Óleo sobre tela, 1855

Figura 13 Revista *Realidade*, edição n° 67, outubro de 1971

Figura 14 Claudia andujar, revista *Realidade*, edição n° 14, maio de 1967

Figura 15 Claudia andujar, revista *Realidade*, edição n° 14, maio de 1967

Figura 16 Claudia andujar, revista *Realidade*, edição n° 14, maio de 1967

[illegible]

Figura 18 Revista *Realidade*, edição n.º 67, outubro de 1971

O Lloyd vai lá.

Na integração da Amazônia tem muita história de navios.
E não é de hoje.
(Quem não se lembra daqueles românticos Itas que entraram até na alma musical do brasileiro?)
Hoje, o Lloyd continua presente.
Presente. Nas máquinas, equipamentos e carga que transporta para os pioneiros do futuro.
Presente. Nos milhares de turistas que leva para os cruzeiros inesquecíveis pelos caminhos da Amazônia.
O Lloyd é assim. Levando a cada póto do mundo a imagem de uma companhia que não pára de crescer.
O assunto é Amazônia?
O Lloyd vai lá.

Lloydbras
nós fazemos ao mar o caminho do progresso.

Já estou na Transamazônica!

Desenvolva voluntária porque inclui na sua rotina: hospital, escola, igreja e tudo o que você precisa. E depois, é mais fácil. Exatamente porque de abrigos e hospitais, escolas, igrejas e tudo o que você precisa. E depois, é mais fácil. Exatamente porque de abrigos e hospitais, escolas, igrejas e tudo o que você precisa.

Tudo foi planejado para que de 100 em 100 quilômetros tenha um Colégio. Um bar, banco, escola, hospital, estação meteorológica, posto de Cofax, loja e Clínica. Mas, antes disso, é preciso que se acenda na fogueira e seja de novo posto um verdadeiro lar.

O Brasil merece sacrifícios dos pioneiros, mas os pioneiros também merecem conforto. Por isso, quem comparecer à Transamazônica, compareça com ULTRAGAZ.

CIA. ULTRAGAZ S.A.

"A Transamazônica é uma estrada que faz de um deserto um jardim, um jardim de estanho verde."
— Francisco de Assis

há algo de estanho na solidão verde da transamazônica

Transamazônica é uma estrada que faz de um deserto um jardim, um jardim de estanho verde. Transamazônica é uma estrada que faz de um deserto um jardim, um jardim de estanho verde.

Quando abre uma grande estrada próxima recursos para além do jardim verde. Mas o verde do que é grandeza de uma Transamazônica é uma grandeza de uma Transamazônica.

Preservando o futuro, preservando o futuro. Preservando o futuro, preservando o futuro.

Companhia de Pesquisa de Recursos Minerais **CPRM**

Figura 19 Revista *Realidade*, edição nº 67, outubro de 1971

Legenda Os rostos calmos e belos que acompanham nossa história são de alguns dos 350 aharaibus que vivem no alto rio Negro. Claudia Andujar os fotografou depois de uma viagem de barco de três dias a partir de Uaupés. A região abriga a maior concentração de índios brasileiros, talvez mais de 20000. E será cortada brevemente por uma das grandes rodovias federais previstas para a Amazônia: a Perimetral Norte.

Figura 20 Claudia Andujar, Revista *Realidade*, edição nº 67, outubro de 1971

Figura 21 *Iracema: uma transamazônica*, dirigido por Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1974

Figura 22 *Missa da Terra sem Males*, 1980

Figura 23 Claudia Andujar, sem título, fotografia P&B, *Missa da Terra sem Males*, 1980c.

Figura 24 Cartazes

Figura 25 Claudia Andujar, sem título, fotografia P&B, década 1970

Figura 26 Ateliê do Muséum.
Vénus hotentote, gesso pintado,
1815, Paris, Museu do Homem,
laboratório de antropologia

Figura 27 Louis Rousseau. *Stinée*,
fotografia, 1855, Museu do Ho-
mem, fototeca

Figura 28 José Maria de Medeiros, *Iracema*, 1881, óleo sobre tela

Figura 29 Francisco Chaves
Pinheiro, *Alegoria do Império
Brasileiro*, Bronze, 1872

Figura 30 Revert Henry Klumb, sem título (princesa Isabel), fotografia, 1861

Figura 31 Marc Ferrez, sem título (Mato Grosso), fotografia, c. 1880

Figura 32 Albert Frisch, sem título (Alto Amazonas), fotografia, 1865

Figura 33 José Medeiros, *Índio Iaualapitis* (Serra do Roncador, Parque do Xingu), fotografia P&B, 1949

Figura 34 Anna Bella Geiger, *Brasil nativo/ Brasil alienígena*, cartões postais e imagens de periódicos, 1977

Figura 35 Rubens Gerchman, *A virgem dos lábios de mel*, óleo sobre tela, 1975

Figura 36 Maureen Bisilliat, sem título (Serra do Roncador, Parque do Xingu), fotografia colorida, 1973-1977

Figura 37 Claudia Andujar, sem título, fotografia P&B, 1970c.

35. Índia do Pará
George Huebner, 1896-1910

Figura 38 George Huebner, sem título (índia do Pará), fotografia, 1896-1910.

Figura 39 Claudia Andujar, sem título, fotografia P&B, 1970c.

Capítulo 3

No trabalho de Claudia Andujar (figura 25) destaca-se o denso contraste entre uma parte iluminada e outra totalmente imersa na escuridão. A luz sugere uma atmosfera delicada e sutil, criando sobre essa trama uma misteriosa intimidade. O contorno da figura se dissolve no fundo, o corpo parece perder seu peso e sua realidade tangível. As linhas do rosto são desenhadas por uma luz que toca levemente a escuridão para mostrar a serenidade de uma quase silhueta. Não há nada nessa imagem que não esteja preenchido por uma atmosfera de mistérios.

Mais uma vez, percebe-se como característica do trabalho fotográfico de Andujar uma estética que se faz pela dualidade entre luz e sombra, exterior e interior. O reconhecimento da importância dessa relação dual vem da própria fotógrafa:

A luz e sombra são elementos essenciais da fotografia. Minha intenção é dialogar através da luz, muitas vezes manipulada nestas imagens. Elas buscam colocar em evidência uma cultura milenar que sobrevive em meio a um mundo caótico que se abre para um novo milênio, mas também interpelar com a dor e a inquietação pelo futuro incerto do qual os Yanomami também não escapam (ANDUJAR, 2005: 89).

Nesse jogo de luz e sombra a questão é entender precisamente de que modo cada imagem define critérios e valores voltados para a incorporação de elementos históricos, culturais e mitológicos. Para tanto, procura-se compreender a construção estética como indissociável de uma perspectiva que preside um discurso social.

Pontua-se que a razão da escolha por uma análise individual das fotografias não está em ressaltar aspectos singulares que atribuam um caráter excepcional a determinadas imagens em detrimento de outras. Pelo contrário. Essa opção em particularizar e detalhar alguns elementos tem por objetivo demonstrar como a condensação de problemas reverbera por grande parte do conjunto fotográfico produzido por Andujar entre 1960/70.

O que torna intrigante na fotografia inicialmente comentada é a maneira como a fotógrafa realiza um trabalho de iluminação cuidadoso que parece tirar o máximo proveito da escuridão. É como se um tênue fio de luz tocasse suavemente a superfície do rosto deixando entrever apenas o necessário para uma sutil distinção dos traços faciais. Nessa construção o retrato parece ganhar novos sentidos, o que leva a questionar, por exemplo, se a afirmação das características identitárias permanece como central no debate. Ou, qual seria o interesse de Andujar em trabalhar a partir de uma estética em que o reconhecimento do assunto tratado se dá pela sobreposição de camadas de luz e de sombra?

Para tentar alcançar algumas respostas, propõe-se aqui uma análise que leve em consideração o esquema de ponto e contraponto que se faz pela percepção das diferenças e dos conflitos entre fotografias. Desse modo, acredita-se ser possível chegar a uma compreensão sobre quais as implicações de certos aspectos formais no plano da significação, referentes ao trabalho que Claudia Andujar

desenvolveu com os Yanomami, no período em que o país vivia sob uma ditadura militar.

A proposta a ser analisada será entender de que modo o trabalho de Andujar segue a contrapelo a uma imaginária brasileira vinculada à figura do indígena não apenas a favor de propósitos ideológicos, como também de uma rede de autorreconhecimento social. Entende-se que o conjunto de convicções em torno da “imagem heróica do indígena” torna-se também referência para a inclusão em uma ideia de comunidade que conforma o “Brasil”.

*

Retomando a análise sobre a imagem inicialmente apresentada, parte-se do óbvio, pois é notório o fato de Claudia Andujar utilizar um meio técnico que opera, por excelência, a partir da luz: a fotografia. A artista ainda parece transgredir essa lógica “desvelando” em suas imagens o que poderia ser definido como longas pausas de sombra. Muito embora esses intervalos prolongados de escuridão insurjam da luminosidade, eles vedam a visualização das formas do mundo.

Conforme a explicação do historiador da arte Michael Baxandall, a sombra é, em primeiro lugar, uma deficiência local constituída a partir da quantidade de luz que incide sobre uma superfície e, num segundo momento, é a variação local, relativa, na quantidade de luz refletida da superfície para o olho:

Não vemos o mundo diretamente, mas através do padrão bidimensional de luz que incide sobre a retina do olho. Essa luz não é uma simples testemunha transparente do mundo. Ela é comprometida por uma experiência variada, e nem tudo isso a equipa para contar uma história simples das formas das mesas e árvores e pessoas que ela refletiu. Parte da incidência que ela recebeu está representada nessas descontinuidades de luminância sobre a estrutura retiniana que vimos chamando de sombra. (BAXANDALL, 1997:24)

Embora não seja prioridade deste estudo tratar do comportamento específico da luz, é interessante entender como surgem as sombras e sua importância como experiência visual do mundo. De acordo com Baxandall, o primeiro e peculiar material da percepção visual é a luz e é dela que podemos tirar informações a respeito das formas e das situações por inferências sobre as causas da modificação de sua aparência. Ressalta ainda o uso – a experiência de relacionar o aparecimento da luz refletida com formas e situações – como possibilidade de nos capacitar a fazê-lo. Desse modo, a inferência causal da luz é algo aprendido. Não se trata, portanto, de uma capacidade inata do ser humano. Isso significa que é a experiência que nos permite associar, por exemplo, círculos sombreados a esferas.

É esse entendimento sobre a percepção enquanto processo cultural de aprendizagem que nos autoriza, por fim, decifrar as formas captadas por Claudia Andujar. Nesse procedimento de “camuflagem” das coisas registradas, a artista flanqueia uma tradição fotográfica que tem atrás de si o álibi da captação da luz em favor do testemunho à metáfora da fotografia como espelho do mundo. Além disso, ela se insurge contra um modelo de retrato antropológico e etnográfico pautado em vários estudos de evolução, antropometria e cultura material característicos do século XIX.

*

Numa perspectiva histórica, o retrato fotográfico adquire certa condição em que três elementos se tornaram imprescindíveis no sentido de conformar as determinações de um campo próprio no âmbito da representação humana. São eles: a pose, o enquadramento artificial e a primazia do rosto em relação ao restante do corpo. Apostando na ilusão mimética e na objetividade que a fotografia atribui a si mesma, o retrato engendra ainda uma noção de identidade padronizada, de

uniformidade que desafia o conceito de individualidade, tornando-se o veículo privilegiado de tipologias sociais (FABRIS, 2009).

Aliás, no século XIX, emulam-se discursos positivistas entre as mais diferentes áreas da ciência em favor do meio técnico como um verdadeiro atestado de presença.¹ De acordo com a análise do antropólogo Étienne Samain (2001), a fotografia, na época, não é somente a “representação fiel” da realidade. Seguindo uma mística da transparência e da objetividade que a cerca, a fotografia é, no sentido pleno da palavra, uma “revelação” de modo que não “mostra” apenas as coisas do mundo; ela as “revela” e torna passíveis de serem “descobertas”.²

Mesmo que a crença nessa concepção seja hoje amplamente questionada, não se pode minimizar o impacto provocado pela fotografia no âmbito de uma sociedade, tão positivista quanto esclarecida, que por meio dela descobria outra maneira de ver e de pensar o mundo. A revolução fotográfica instaura uma nova ordem de visão e uma nova filosofia do olhar. Ela delineia novos campos da observação humana e, sobretudo, faz nascer um novo observador (CRARY, J. apud SAMAIN, 2001).

Em seu estudo sobre a revista francesa oitocentista *La Lumière*, Étienne Samain investiga como se dá – nesse contexto marcado por uma racionalidade da ordem e do progresso – a relação entre antropólogos-naturalistas franceses e a fotografia (leia-se daguerreótipo), instrumento este que ganha importância na tentativa de um mapeamento da “espécie humana”, das raças e dos tipos humanos a partir de uma perspectiva com propósitos evolucionistas (SAMAIN, 2001).³

É válido pontuar que tal mapeamento é pautado em estudos antropológicos ainda associados ao vocabulário da anatomia e da zoologia.⁴ Não deixa de ser importante salientar que a cátedra que a designa no Muséum d'Histoire Naturelle de Paris e da qual, em 1838, o médico Pierre Flourens torna-se titular, chama-se “Anatomia e História Natural do Homem”. Uma denominação que, de acordo com Samain, reflete e traduz um projeto de apreensão e de entendimento sobre a “espécie humana”, cujo debate perpassa todo o século XVIII. Influenciada por reflexões de filósofos e de naturalistas franceses como Voltaire, Jean-Jacques Rousseau e ainda pelas ideias do sueco Carl von Linné, a antropologia passa a reivindicar duas questões relevantes para seu propósito classificatório das espécies⁵:

1 A fotografia, em meados do século XIX, está presente em todas as partes, seja nas ciências naturais ou humanas, quer seja nas ciências exatas. Segundo Samain, a análise do jornal *La Lumière* permite essa constatação. Nele, pode-se perseguir, nas diversas crônicas semanais, as mais variadas aplicações da fotografia no campo da astronomia, da botânica, da biologia, da geologia, da zoologia, da história, da arqueologia, da geografia, da topografia, mas também no da cirurgia, da medicina, da psiquiatria, etc. (SAMAIN, 2001).

2 Aspas originais do autor.

3 *La Lumière* foi a primeira publicação francesa dedicada à fotografia. Sua edição inaugural é de 9 de fevereiro de 1851. Seu término acontece em 1867. Em 1995, foi reimpresso o jornal, com 300 exemplares. Seus números foram organizados em dois volumes encadernados no formato 25x35cm totalizando mais de duas mil páginas, reunindo os números publicados entre os anos de 1851 a 1860, período considerado áureo do periódico.

4 A passagem do século XVII para o XVIII é marcada pela consolidação simbólica que coloca em campos distintos os homens e os animais. Com essa oposição, perde-se qualquer paralelismo entre os dois universos, impedindo que seja encontrada nos animais uma interseção entre o Homem e sua origem. Nesse sentido, segundo analisa John Berger, os animais e a natureza deixam de ser o *outro* do homem para transformarem-se em algo a ser dominado e controlado. O Homem é definido, portanto, como categoria hierarquicamente superior. O padrão eleito como referência é o do homem branco, europeu ou norte-americano, caucasiano e adulto. Todo o restante torna-se *outro*, alteridade com suas qualidades definidoras menosprezadas a partir de um padrão de normalidade fundado nas necessidades de trabalho impostas pela Revolução Industrial (Ver BERGER, 1980).

5 Mas que, no caso da antropologia francesa, parece claramente se originar a partir das ideias desenvolvidas por Georges-Louis Buffon, autor (com os seus colaboradores) dos 36 volumes da *História Natural do Homem*, o primeiro tratado sistemático de antropologia (publicado a partir de 1749). Buffon, empirista e homem de gabinete, sempre bem informado, procura, na sua época, empreender o inventário da condição humana em diferentes climas e em diversos estágios de evolução das sociedades. Idem.

A primeira é significativa em termos teóricos: há de se buscar, antes de mais nada, as *características físicas* que definem a *espécie humana*, cujas *raças* (européia, negra, chinesa e americana [Buffon]) representam apenas as “variedades” ou “variações” de *uma espécie* humana, distinta, todavia, da espécie animal. A segunda é fundamental em termos metodológicos: a nascente antropologia define a questão da observação: é preciso saber ver, aprender a olhar, precisar e definir de que lugar e sob que ângulo enfocamos o nosso olhar, munir-se de instrumentos tecnológicos capazes de oferecer o registro o mais objetivo e preciso possível dos *tipos* de todas as *raças* humanas e dos *caracteres fisionômicos distintivos* de cada uma delas (BERGER in SAMAIN, 2001).⁶

Quanto mais objetiva fosse a imagem mais prováveis seriam as chances de associá-la a conceitos definidos *a priori*. E para tanto, a ideia de representação fiel dos tipos humanos mantém-se na base desses estudos. Por meio do daguerreótipo, de um lado, e da moldagem dos bustos com gesso, do outro, os pesquisadores investem nas funcionalidades heurísticas do meio técnico.⁷ A atuação dos antropólogos oitocentistas é exemplificada por Samain a partir de relatos sobre o caso da *Vênus hotentote* publicados na revista *La Lumière*. Como resultado de expedições científicas que iam ao encontro do “outro exótico” com o intuito de promover a aproximação entre o “selvagem” e o “civilizado”, surge essa figura que se torna uma espécie de objeto espetacular etnocêntrico.

Na procura por uma mulher africana “típica”, é “encontrada” Saartje Baartman (figura 26), originária da África austral, que teria cedido aos apelos de um inglês que lhe prometera fortuna caso aceitasse se oferecer à curiosidade dos europeus. Contrariando as expectativas, ela não enriqueceu e faleceu vítima de alcoolismo e de varíola. Baartman torna-se conhecida em dois diferentes círculos sociais: entre o público em geral, como espetáculo, e entre os naturalistas e etnólogos, como objeto de estudo.

O espetáculo é de tal dimensão que se produz, em 1815, um primeiro molde em gesso da “espécie”. Em sua autópsia, em 1816, o médico legista Cuvier conclui que “se as ‘hotentotes’ faziam parte da espécie humana eram dotadas de particularidades raciais tais como um amontoado gorduroso nas coxas e o ‘avental’, isto é, uma hipertrofiada parte da vulva interpretada como testemunho de hipersexualidade” (SAMAIN, 2001).⁸

Nota-se o modo estereotipado com que Saartje Baartman se relaciona a um “protótipo do diferente”. Suas características físicas são representadas como uma forma patológica do “diferente” (otherness). Portanto, de modo simbólico, Baartman não se encaixa nas mesmas normas etnocêntricas aplicadas à definição da mulher européia, conforme análise de Hall sobre esse mesmo caso:

Further, she became ‘known’, represented and observed through a series of polarized, binary oppositions. ‘Primitive’, ‘not civilized’, she was assimilated to the Natural order – and therefore compared with wild beasts, like the ape or orangutan – rather than to the Human Culture. This naturalization of difference was signified, above

6 Grifos originais do autor.

7 Essa técnica secular da moldagem consistia em tomar, a partir de um original (objeto ou pessoa) existente, um molde ou concavidade e tirar deste molde (por escoamento ou estampagem) uma prova, um positivo (SAMAIN, 2001).

8 Em 1824, surge outro desenho realizado pelo anatomista Geoffroy de Saint-Hilaire e pelo próprio Cuvier publicado no livro *História natural dos mamíferos com figuras originais, coloridas a partir de animais vivos*, sob a autoridade da administração do Muséum d’Histoire Naturelle. Nele, Saartje Baartman aparecia classificada como uma das 120 espécies de mamíferos.

all, by her sexuality. She was reduced to her body and her body was reduced to her sexual organs (HALL, 2009:266).⁹

Nos anos posteriores, persiste a ideia de realizar uma prova testemunhal definitiva dessa suposta anomalia. Para tanto, é produzida, em 1855, a fotografia de Stinée (figura 27), conterrânea de Saartje Baartman. Posando, para o fotógrafo Louis Rousseau, nua e apenas de costas, a imagem revela a questão da esteatopigia das nádegas. A ausência de vestimentas, certamente, confere um sentido de virtude natural da mulher hotentote.¹⁰

*

Ao longo do século XIX, muitos são os métodos investigativos que buscam esquematizar e estereotipar a ideia de “tipologização” da espécie humana.¹¹ Dentre eles está, por exemplo, o de Alphonse Bertillon cujo procedimento levava às últimas consequências a codificação do retrato policial. Nele, prevalecia a norma instituída pelo poder voltada para a anulação de qualquer elemento expressivo, aproximando a imagem de um quase grau zero figurativo.¹²

No campo das ciências sociais, a crença na definição precisa do tipo leva a outros estudos como o de Cesare Lombroso¹³ que, na década de 1880, atua na área da antropologia criminal para determinar, por meio da “morfologia do rosto”, a periculosidade, a origem étnica e social e a animalidade do “homem criminoso” (FABRIS, 2004:24-25).

A identificação de traços criminosos associada à ideia de “tipo” não fica, portanto, restrita ao imaginário oitocentista, pois, no século XIX, surgem de fato tanto a referência lombrosiana como muitas outras como partes inequívocas das mais diversas pesquisas que aproximam a exatidão documental da fotografia à formulação de tipologias humanas.

Ainda na esfera do retrato antropológico/etnográfico, a Academia das Ciências da França recomenda, em 1852, o uso do daguerreótipo como “o único

9 “Além disso, ela ficou ‘conhecida’, representada e observada por meio de uma série de polarizações, oposições binárias. ‘Primitivo’, ‘não civilizado’, ela foi assimilada como parte de uma categoria natural – e, portanto, comparada aos animais selvagens como os macacos ou orangotangos – ao invés de ser assimilada como parte da cultura humana. Essa naturalização da diferença era representada, sobretudo, por sua sexualidade. Ela foi reduzida ao seu corpo e seu corpo foi reduzido a seus órgãos sexuais.” (Tradução livre).

10 Essas questões referentes a uma tipologia do “exótico” para então definir atributos de uma sensualidade que ressonância ainda no século XXI. Em 27 de agosto de 2008, foi publicada no *site* WWW.enlínadirecta.info a matéria “¿Dónde están los traseros más grandes del mundo?”. O texto traz uma explícita comparação entre as nádegas da cantora e atriz Jennifer López e as de uma mulher khoikhoi, que, segundo o *site*, exibem como mesma característica genética a esteatopigia, ou seja, acúmulo de gordura na região dos glúteos.

11 Entre as investigações estão: as fotografias antropométricas (Thomas Henry Huxley, John Lamprey); fotografias “compósitas” (Francis Galton, Arthur Batut); tipologia das doenças mentais e nervosas (Hugh W. Diamond, John Conolly, Jean-Marie Charcot e Albert Londe) (Ver SAMAIN, 2001).

12 O método investigativo de Alphonse Bertillon é elaborado a partir da criação do Ateliê Fotográfico da Polícia de Paris, em 1888, para ser aplicado à fotografia policial. Consistiu em um sistema global de identificação formado por um duplo retrato fotográfico, um registro das medidas antropométricas e uma descrição rigorosa do indivíduo. Para isso, o suspeito/ infrator é fotografado de frente e de perfil: a primeira corresponde ao que é imediatamente reconhecível no indivíduo e a segunda remete a uma representação morfológica precisa, posto que o contorno da cabeça não sofre modificações com o passar dos anos (Ver FABRIS, 2004).

13 Um indício da popularidade que o método lombrosiano adquire está presente no modo como é citado pela própria literatura brasileira. O escritor Jorge Amado, em 1937, publica *Capitães da Areia*, uma história sobre um grupo de meninos de rua que para sobreviverem cometem pequenos delitos. Numa das passagens que narra a prisão de Pedro Bala, líder dos Capitães, o diretor do Reformatório comenta: “É o chefe dos tais Capitães da Areia. Veja... O tipo do criminoso nato. É verdade que você não leu Lombroso... Mas se lesse, conheceria. Traz todos os estigmas do crime na face. Com essa idade já tem uma cicatriz. Espie os olhos... Não pode ser tratado como um qualquer. Vamos lhe dar honras especiais...” (AMADO, 1990:173).

meio capaz de fornecer uma “certeza” inigualável para as pesquisas etnográfica” (FABRIS, 2004:26). Para tanto, Eugène Trutat, por exemplo, estabelece regras rigorosas em *A fotografia aplicada à história natural*, de 1884, em que propõe a exatidão na pose do modelo, na iluminação, no formato do retrato dentre outras normas.

Mais uma vez, essas propostas normativas encontram solo firme na credibilidade do realismo instrumental da nova imagem. O arraigamento da fotografia na sociedade oitocentista se deve exatamente ao seu reconhecimento como testemunha incontestável. No entanto, é preciso ter em mente que a identidade proposta pelo retrato é uma identidade construída, conforme argumenta a estudiosa Annateresa Fabris. Ela não dá conta do indivíduo, mas da conformidade a um tipo médio, definido a partir de normas técnicas, que incluem o dispositivo fotográfico, as instruções dadas ao operador, o lugar e a pose que cabem ao modelo e a imagem que resultará do processo (FABRIS, 2004:30):

A norma que se inscreve na superfície do retrato é gerada por aquela vontade de representação objetiva emanada de um determinado tipo de sociedade e de uma classe, em particular. É delas que se origina uma padronização visual e comportamental, que não chega a ser colocada em xeque por algumas particularidades locais, que dizem respeito, por exemplo, às dimensões das fotografias de identidade. O que importa num produto como o retrato é o código objetivo preexistente, que torna igual o diferente e que nega toda idéia de diferença e, logo, de individualidade (FABRIS, 2009:52).

*

A discussão sobre o controle exercido na produção de imagens conformadas a uma determinada noção de país ganha margem também nos filmes realizados pelo major Luís Thomaz Reis. Além de se deterem na captação da imagem do indígena, seus filmes investem esforços na construção de uma imagem “oficial” do índio brasileiro e ganham caráter emblemático precisamente pelo modo com que o indígena é representado, com foco, sobretudo na ideia de negação das diferenças, das individualidades a fim de opor a noção de “selvagem” à de “aculturado”. Sobre esse aspecto, o filme torna-se exemplar para o debate que se propõe, valendo uma análise um pouco mais detida sobre alguns elementos relevantes para um contraponto com a ideia de indígena a partir da qual Cláudia Andujar desenvolve seu trabalho.

Major Reis, como fica conhecido, percorre, a partir de 1920, a região da Amazônia acompanhando a expedição de marechal Rondon o que lhe permite um contato estreito com muitas tribos.¹⁴ Seus filmes podem ser considerados

14 Entre 1907 e 1922, marechal Cândido Mariano da Silva Rondon lidera expedições exploratórias na Amazônia acompanhado por funcionários da Comissão Telegráfica de Fronteiras para a instalação de postes e fios telegráficos e para a construção de postos que serviam de moradia para os operadores dos telégrafos. Em 1910, marechal Rondon cria e dirige o Serviço de Proteção ao Índio e Localização do Trabalhador Nacional (SPI) que funcionou até 1967 quando é substituído pela Fundação Nacional do Índio (FUNAI). Os trabalhos eram desenvolvidos a partir de uma doutrina positivista que, na época, era muito difundida nas escolas de engenharia, medicina e dentro do próprio Exército. Essa corrente de pensamento supunha uma evolução histórica pela qual os povos evoluíam, fatalmente, do estado fetichista (primitivo), ao metafísico filosófico (a monarquia escravocrata brasileira) e por fim ao positivismo, marcado pelo progresso técnico e econômico, pelo esclarecimento e transformação ordenada do proletário conduzido pelos sábios e pela elite econômica. Vale ainda ressaltar que Major Reis, além de ter sido o principal fotógrafo e cineasta da Comissão Rondon, era também responsável pela Seção de Cinematographia e Photographia criada, em 1912, por Rondon. Fizeram parte também outros fotógrafos como José Loro, Charlotte Rosenbaum e Carlos Lako.

pioneiros dentre os documentários etnográficos realizados no país e relacionados ao Serviço de Proteção ao Índio (SPI).¹⁵

Dentre os filmes de major Reis está *Ao redor do Brasil – Aspectos do interior e das fronteiras*, de 1932, realizado junto aos Karajá, na Ilha do Bananal, e como eixo central está a ideia de “civilização” como estatuto da narrativa.¹⁶ A passagem fílmica do selvagem ao civilizado é aludida a todo o momento e mediada pelo conceito de pacificação. É a partir dessa primeira constatação que a observação das imagens leva a localizá-las como na contramão daquelas produzidas por Claudia Andujar e, nesse ponto, surge o interesse sobre o filme de major Reis.

Se na observação anterior sobre a fotografia *Meninas na Ilha do Bananal* um dos aspectos ressaltados está na naturalidade ou espontaneidade dos gestos captados por Andujar, no filme de major Reis, ao contrário, é evidenciado em muitas passagens o constrangimento no modo como se dá a aproximação com os indígenas. Posicionando-os lado a lado, arrumando-lhes os cabelos o diretor logo no início já se coloca na posição hierárquica de quem veio para ensinar-lhes como se comportar diante da câmara. Afinal, como bem pontua o estudioso Fernando de Tacca:

De acordo com a postura ideológica da Comissão Rondon, a ideia de nação brasileira passava pela ocupação, pelo reconhecimento e pela criação de fluxos de comunicação em toda a extensão do território nacional, avançando para o oeste e reconhecendo o terreno por meio dos estudos topográficos e, ao mesmo tempo, integrando o país pelas comunicações. A transformação de um índio genérico “selvagem” em um índio genérico “integrado” foi prática portadora de valores de sua “nova pátria” e, assim, o índio passa a ser um trabalhador a mais a produzir o progresso ordenado. Essas ações civilizatórias, fossem elas religiosas ou laicas, foram como um degrau conquistado nesse roteiro (TACCA, 2001:93).

Em sua análise, Tacca constata ser por meio da ação do Estado – fortemente representado pelo seu gestor mais legítimo para a questão indígena, Marechal Rondon –, que as imagens modulam e reiteram a prática institucional da preservação territorial e dos costumes tradicionais, desde que associados aos valores maiores da nação brasileira. Como índios, são representados na sua concepção étnica de uma identidade cultural distinta da sociedade “civilizada”, mas não excludente, ao contrário, abarcada pela visão do dominador: são índios e são brasileiros. Essa construção imagética do índio “integrado/civilizado” tenta preservar e respeitar a origem étnica e os costumes tradicionais, principalmente porque busca não perder o mito de origem natural, diferente da origem colonial implantada pelos portugueses.

Nos filmes de Major Reis o que se percebe é a intenção de mostrar que, apesar de seu estado “selvagem”, referente a uma ideia de Brasil remoto, esses “selvagens” não eram tão agressivos como se dizia e estavam receptivos para um contato pacificador que os integrasse à nova nação que se constituía na expansão de suas fronteiras agrícolas e comerciais. Ao vesti-los e dar-lhes uma imagem de semelhança com os civilizados, impunha-se uma condição de identidade com valores e hábitos da sociedade brasileira. Mais do que que apresentá-los vestidos, era

15 A imagética do SPI pode ser dividida em dois momentos distintos. Em um primeiro momento, a produção fotográfica e cinematográfica da Comissão Rondon se confunde com a produção do próprio SPI. Soma um total de 1.200 imagens fotográficas e 12 filmes. No segundo período, que se pode chamar de período de sistematização da documentação fotográfica, ocorre a criação da Seção de Estudos do SPI, em 1942, da qual faziam parte Harald Schulz, Heinz Foerthman, Nilo Veloso e, em seguida, Darcy Ribeiro (Ver TACCA, 2001).

16 Major Reis realizou os seguintes filmes: *Expedição Roosevelt ao Mato-Grosso* (1915), *De Santa Cruz* (1917), *Indústria da Borracha em Minas Gerais e no Amazonas* (1917), *Rituais e festas bororo* (1917), *Inspeção no Nordeste* (1922), *Ronuro, selvas do Xingu* (1924), *Operação de guerra* (1926), *Viagem ao Roraimã* (1927), *Parimã, fronteiras do Brasil* (1927), *Ao redor do Brasil: Aspectos do interior e das fronteiras brasileiras* (1932), *Os Carajás* (1932), *Inspectoria de fronteiras* (1938).

preciso apresentá-los sendo vestidos, conferindo-lhes uma semelhança imposta e, ao mesmo tempo, aproximando-os da imagem de um índio genérico integrado (TACCA, 2001:56).

Concomitante à construção dessa imagem do “índio genérico integrado” está a necessidade de também demonstrar o desenvolvimento de um trabalho “científico” sustentado por um levantamento de dados antropométricos. O índio torna-se objeto de estudo da expedição, deixando de ser um sujeito pleno em suas relações com a natureza.

Pouco a pouco, o cineasta inicia uma verdadeira classificação dos tipos indígenas com várias tomadas frontais de primeiro plano, atitude exacerbada nas cenas em que realiza essa espécie de investigação antropométrica. Para tanto, os índios são posicionados ao lado de uma grande régua para medir-lhes a altura cujo intuito é o de criar uma escala de padrões indígenas de tamanho, incluindo também as dimensões dos crânios.

Mais adiante, em outra cena, são realizadas tomadas de rostos: de frente, de costas, focando na nuca e de perfil para em seguida mostrar a imagem de uma lhama. O padrão comparativo e o método taxonômico são no mínimo constrangedores quanto à prepotência com que major Reis lança um olhar sobre o outro, conforme analisa o estudioso Paulo Menezes:

É evidente que esta postura fílmica vê no “outro” um ser estranho que deve ser classificado e catalogado, portanto, como algo muito mais perto da natureza, da biologia, da zoologia, do que da civilização. Não é à toa que o lugar no qual os povos ditos primitivos encontraram a “preservação”, mesmo que “fossilizada”, de sua existência, foram os famosos Museus de História Natural, ao lado de pedras, dos minérios, dos fósseis de dinossauros, dos répteis e dos animais empalhados extintos ou em vias de extinção, dispersos, portanto, entre a botânica e a geologia (MENEZES, 2005a:112).

Em relação à maneira como major Reis constrói as cenas, Menezes acrescenta o fato de ele criar uma espécie de modelo que padroniza o tipo “primitivo” a partir de características que se generalizam e se naturalizam. Desse modo, estas sociedades – forçosamente contrastadas àquelas ditas civilizadas – são sempre mostradas pelo viés da simplificação. Do retratado é retirada toda a dimensão simbólica restando-lhe uma platitude naturalista captada pela câmara (MENEZES, 2005a:121).

Pelo vínculo a uma política governamental, *Ao redor do Brasil* surge no bojo de propostas mais amplas voltadas para a garantia da soberania nacional. A integração do indígena à ideia de nação brasileira passava a ser uma meta de Estado cabendo ao Serviço de proteção ao Índio substituir a catequese religiosa pela tutela estatal. Imbuído de ideais humanistas, marechal Rondon propõe ações em que rechaça a dicotomia entre o índio amistoso e o selvagem bravo, estendendo a todos o direito à proteção do Estado (COSTA, 2006).

De acordo com a estudiosa Helouise Costa, o conceito de proteção torna-se, portanto, essencial na formulação das políticas públicas relativas aos indígenas, ao longo do século XX, no Brasil, o que implicava na integração progressiva desses povos ao modo de produção capitalista, por meio da educação e do trabalho. Na década de 1930, essa questão torna-se premente diante de um projeto nacionalista de caráter autoritário, concretizado pela ditadura do Estado Novo:

A grande preocupação passaria a ser a construção da identidade da nação como país moderno industrializado. O ideal de modernização exigia que a demarcação de fronteiras e a ocupação territorial fossem realizadas de forma mais sistemática, tarefa que seria assumida posteriormente pela chamada *Marcha para o Oeste*. O novo regime defendia ainda que as ações políticas deveriam ser justificadas pelas especificidades da cultura local e para tanto era preciso conhecer profundamente o país. O Estado reiteraria o mito das três raças, atu-

alizado pelos ideais de miscigenação positiva e democracia racial. Iniciava-se uma espécie de “redescoberta do Brasil” com desdobramentos visíveis em diversas áreas (COSTA, 2006:3-4).

No período de democratização política do pós-guerra, a problemática passa a ser enfatizada como questão de segurança nacional, dado o temor de que os índios fossem cooptados pelos movimentos de esquerda. Com o pretexto de desenvolvimento econômico, a ditadura promove a expropriação indiscriminada de terras indígenas, ao mesmo tempo em que impõe a veiculação de imagens estereotipadas dos índios, sempre retratados em paz com a civilização e em harmonia com a natureza.

O fato é que, mesmo que descolada da realidade, a imagem do indígena é colocada a todo instante a favor da construção de uma ideia de nação e promoção das atividades do Estado. Outro exemplo está nas páginas da Revista *O Malho* entre os anos de 1927 e 1930,¹⁷ período em que, de acordo com a historiadora Patrícia Costa Grigório, o indígena constitui uma estratégia para representar o Brasil. Ela também explica que, em alguns momentos, ele é representado de forma tradicional, isto é, de tangas e cocar de penas e, em outros momentos, com roupas como terno e gravata, trazendo como um elemento de identificação um pequeno cocar, mas de um modo ou de outro os índios são associados diretamente ao Estado brasileiro (GRIGÓRIO, 2006).

A historiadora conclui que, a partir de 1929, algumas charges e reportagens também assumem o papel de trazer ao conhecimento do leitor o trabalho realizado pelo Serviço de Proteção ao Índio com as informações sobre a maneira de viver dos indígenas brasileiros:

Podemos, através do relato, tomar conhecimento de uma parte do trabalho dos agentes do Serviço e de como agiam nesta tarefa de levar a civilização a aqueles povos. Há uma expressiva exaltação ao trabalho dos agentes, que merecem a gratidão da sociedade por tão valoroso e importante serviço. A reportagem nos mostra claramente que não há nenhum trabalho no sentido de conhecer mais profundamente as populações indígenas nem intenção de preservação das suas práticas culturais; o objetivo é integrar o elemento indígena à nação. A instalação de escolas nas aldeias, a implementação de atividades produtivas e até mesmo a implementação de atividades esportivas completamente estranhas aos índios, como o futebol, nos permitem conhecer as práticas utilizadas para cumprir a função (GRIGÓRIO, 2006:1-2).

*

Diante das atribuições assumidas pelos órgãos estatais, torna-se importante uma análise de algumas questões presentes na configuração oitocentista de uma ideia de nação brasileira, a partir da qual seja possível perceber alguns motivos que justifiquem a atuação, por exemplo, do SPI. Desse modo, talvez seja possível delimitar as alianças com as bases discursivas que vinham se constituindo principalmente desde a Independência do país em torno da imagem do indígena conformada ao esforço construtivo mais amplo de contribuir para a grandeza da nação.¹⁸ Após 1822, muitos empenhos se configuram para a construção de um país livre, em cumprimento a um programa, bem cedo estabelecido, que visava a diferenciação e particularização dos temas e modos de exprimi-los.

¹⁷ *O Malho* foi uma revista voltada a crítica política e social de cunho humorístico, criada por Crispim do Amaral em 1902.

¹⁸ Durante o Império, há um empenho em assimilar o indígena a uma idealização de nação. José Bonifácio de Andrade e Silva em seus *Apointamentos para a Civilização dos Índios Bravos do Império do Brasil*, apresentados à Assembléia Constituinte de 1823, propõe, por exemplo, o banimento da “ignorância” e “barbárie de costumes” ensinando aos índios o português (Ver FILHO, 2006).

Nesse sentido é exemplar a criação, em 1838, do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (o IHGB), congregando a elite econômica e literária carioca. É justamente essa instituição que abriga, a partir da década de 1840, os escritores românticos, afirmando-se como um centro de estudos ativo, favorecendo a pesquisa literária, estimulando a vida intelectual e funcionando como um elo entre esta e os meios oficiais (SCHWARCZ, 1998). A criação do IHGB vem no bojo do processo de consolidação de um Estado Nacional a partir de um projeto de pensar a história brasileira de forma sistemática.

De acordo com a estudiosa Lilia Moritz Schwarcz:

[...] o IHGB pretendia fundar a história do Brasil tomando como modelo uma história de vultos e grandes personagens sempre exaltados tal qual heróis nacionais. Criar uma historiografia para esse país tão recente, “[...] não deixar mais ao gênio especulador dos estrangeiros a tarefa de escrever nossa história [...]”, eis nas palavras de Januário da Cunha Barbosa a meta dessa instituição, que pretendia estabelecer uma cronologia contínua e única, como parte da empresa que visava a própria “fundação da nacionalidade” (SCHWARCZ, 1998:127).

O crítico literário Antonio Candido aplica esse mesmo pressuposto da “fundação da nacionalidade” para compreender as fraturas no campo específico da literatura. A contundência e autoridade de seus argumentos permitem estender suas prerrogativas a fim de entendê-las como comuns, em certos aspectos, às artes no país. Compreende-se, portanto, que a Independência assume importância decisiva no desenvolvimento artístico para o qual traz três contribuições: 1) faz aflorar o desejo dos artistas de exprimir uma nova ordem de sentimentos como o orgulho pátrio; 2) permite o empenho na busca por modelos novos, nem clássicos nem portugueses, favorecendo um sentimento de libertação relativamente a Portugal; 3) finalmente, incentiva a vontade intelectual de se tornar uma atividade não mais como prova de valor do brasileiro e esclarecimento mental do país, mas tarefa patriótica na construção nacional.

Aliás, o nacionalismo nas artes, como bem analisa o crítico, não pode ser condenado ou louvado em abstrato, pois é fruto de condições históricas, – quase imposição nos momentos em que o Estado se forma e adquire fisionomia nos povos antes desprovidos de autonomia ou unidade:

[...] Aparece no mundo contemporâneo como elemento de auto-consciência, nos povos velhos ou novos que adquirem ambas, ou nos que penetram de repente no ciclo da civilização ocidental, espelhando as suas formas de organização política. Este processo leva a requerer em todos os setores da vida mental e artística um esforço de glorificação dos valores locais, que revitaliza a expressão, dando lastro e significado a formas polidas, mas incharacterísticas. Ao mesmo tempo compromete a universalidade da obra, fixando-a no pitoresco e no material bruto da experiência, além de querê-la empenhada, capaz de servir aos padrões do grupo (CANDIDO, 2006:29).

Há com efeito nas artes em geral uma aspiração nacional, definida mais claramente a partir da Independência e manifesta como exaltação afetiva, tomada de consciência, afirmação do próprio contra o imposto. Daí a soberania do tema local com ênfase no indianismo que se revela como forma reputada de uma literatura nacional legítima.¹⁹ De acordo com Antonio Candido, a origem desse momento decisivo é tributária do Nacionalismo:

19 Embora a abordagem sobre o indianismo privilegie um viés literário, não há a intenção em desvinculá-lo das realidades prementes do Império, mas também pensá-lo como parte constituinte de uma reflexão contínua e complexa sobre a formação tanto sociopolítica como simbólica da nação brasileira (TREECE, 2003:142).

[...] busca do específico brasileiro, já orientada neste sentido (com meia consciência do problema) pelos poemas de Durão e Basílio e as metamorfoses de Diniz, além duma crescente utilização alegórica do aborígene na comemoração plástica e poética. Nas festas do Brasil joanino ele aparecia amplamente com este significado, representando o país com uma dignidade equiparável à das figuras mitológicas. O processo se intensifica a partir da Independência, pela adoção de nomes e atribuição de títulos indígenas; pela identificação do selvagem ao brio nacional e o seu aproveitamento plástico. Em 1825, uma gravura representava D. Pedro recebendo nos braços o Brasil liberto de grilhões, sob a forma duma índia; segundo Schlichthorst, o modelo foi a então viscondessa de Santos (CANDIDO, 2006:336).

Não há dúvida de que, na literatura, o indianismo dos românticos²⁰ preocupou-se sobremaneira em equiparar o indígena qualitativamente ao conquistador, realçando ou inventando aspectos do seu comportamento que pudessem fazê-lo ombrear com este – no cavalheirismo, na generosidade, na poesia. É o que demonstra *Nênia*, de Firmino Rodrigues Silva (1837), considerada a primeira composição em que o tema indígena aparece tratado de modo romântico, embora de passagem:

A altivez, o culto da vindita, a destreza bélica, a generosidade, encontravam alguma ressonância nos costumes aborígenes, como os descreveram cronistas nem sempre capazes de observar fora dos padrões europeus e, sobretudo, como os quiseram deliberadamente ver escritores animados do desejo patriótico de cancelar a independência política do país com o brilho de uma grandeza heróica especificamente brasileira. Deste modo, o indianismo serviu não apenas como passado mítico e lendário, (à maneira da tradição folclórica dos germanos, celtas ou escandinavos), mas como passado histórico, à maneira da Idade Média. Lenda e história fundiram-se na poesia de Gonçalves Dias e mais ainda no romance de Alencar, pelo esforço de suscitar um mundo poético digno do europeu (CANDIDO, 2006:338).

O resgate de um trecho de *Iracema* (1865),²¹ de José de Alencar – exemplar na medida em que demonstra o empenho oitocentista em torno da difusão de uma temática indianista – faz perceber o quanto de idealismo continha a imagem do indígena na imaginação do autor. *Iracema* é descrita:

Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira.

O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado.

Mais rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação tabajara. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas (ALENCAR, 2006:9).

O índio despontava assim como um exemplo de pureza, um modelo de honra a ser seguido. Diante de perdas tão fundamentais – o sacrifício em nome da nação e o sacrifício entre os seus –, surgia a representação idealizada, cujas qualidades eram destacadas na construção de um grande país. Entre a literatura e a realidade

²⁰ De acordo com o crítico Antonio Candido, o Romantismo surge como momento de negação mais profunda e revolucionária, porque visava a redefinir não só a atitude poética, mas o próprio lugar do homem no mundo e na sociedade inclusive na literatura luso-brasileira (Ver CANDIDO, 2006).

²¹ A literatura indianista de José de Alencar não se limita a *Iracema*. O autor também publica *O Guarani* (1857) e *Ubirajara* (1874). E anos mais tarde, em 1870, estréia a ópera *O Guarani* composta por Carlos Gomes, cujo libreto foi inspirado no romance homônimo de Alencar.

de, a verdadeira história nacional e a ficção, os limites pareciam tênues. No caso, a história estava a serviço de uma literatura mítica que, ao seu lado, ‘selecionava origens’ para a nova nação (SCHWARCZ, 1998:136).

Um exemplo é a pintura *Iracema* (figura 28), 1881, do artista português José Maria de Medeiros. Nesse quadro, a personagem é representada de maneira idealizada ressaltando as características de uma jovem tabajara graciosa, sensual, que assume uma pose resignada, com gestos suaves, como se estivesse a passear à beira-mar refletindo sobre seus amores. Embora o artista mantenha os cabelos pretos escorridos e a cor morena da pele, o desenho de seu corpo aproxima-se de uma representação aderida a uma concepção romântica.

O pintor português – assim como José de Alencar em seu romance – cria um ideal indígena que não parece condizer com a realidade. Tudo naquela pintura parece assumir a posição de algo decorativo. Desde a natureza do entorno, a flecha fincada na areia até a presença da indígena colocam-se a favor do equilíbrio e da expressividade plástica do quadro (SANTOS, 1977). Nenhum elemento ameaça a relação harmoniosa estabelecida pela composição, o que leva a uma compreensão da pintura como reflexo da condição atribuída ao indígena como representante emblemático da nação. A atitude pacífica, o acolhimento da natureza, a flecha rendida e ornamentada com flores conduzem a uma situação que não deixa dúvida sobre sua sujeição a uma construção de cunho ideológico.

*

A menção ao romance *Iracema* e à pintura homônima torna-se um relevante ponto de partida para o entendimento sobre um período em que o imaginário social nacionalista constituía-se também por essas narrativas que ganhavam a simpatia de um público leitor cuja formação se dava naquele momento.²² À época pairava sobre os autores o senso de responsabilidade na construção de uma cultura. De acordo com Antonio Candido, os românticos, em especial, se achavam possuídos, quase todos, de um senso de missão de expressar a realidade da sociedade brasileira em suas obras.

E o fato de não terem produzido grande literatura (longe disso) mostra como são imprescindíveis a consciência propriamente artística e a simpatia clarividente do leitor – coisas que não encontramos senão excepcionalmente no Brasil oitocentista. A vocação pública, o senso de dever literário não bastam, de vez que o próprio alcance social de uma obra é decidido pela sua densidade artística e a receptividade que desperta em certos meios (CANDIDO, 2006:434).

Dessa vocação pública da literatura romântica brasileira, consciente sobre o dever de fazer circular uma ideia de país, forma-se um imaginário sobre a própria figura do indígena e a maneira de retratá-lo. Imbuídos de um ímpeto semelhante aos de muitos escritores, os pintores e escultores do período encontravam na literatura uma grande fonte de repertório que permitia criar fisionomias para aquele personagem que se tornava uma espécie de símbolo da nação.

Nesse sentido, a Academia Imperial de Belas-Artes – criada em 1816²³, mas implementada de fato, a partir de 1840, durante o reinado de D. Pedro II – pode ser compreendida também como uma instituição em que a exaltação do exóti-

22 Este papel assumido pela obra de Alencar – na formação de um imaginário nacional a partir da figura do indígena – é sustentado também por parte da produção cinematográfica desde o início do século XX. Foram muitos os filmes produzidos em torno principalmente de *Iracema* e *O Guarani*, para citar alguns: *Os Guaranis*, de Antônio Leal (1908); *O Guarani*, de Vittorio Capellaro (1916); *O Guarani*, de Alberto Botelho (1920); *Ubirajara*, de Luiz de Barros (1919); *Iracema*, de Jorge Konchin (1931); *Iracema*, de Vittorio Cardinalli e Gino Talamo (1949); *Iracema, a Virgem dos Lábios de Mel*, de David Cardoso e Carlos Coimbra (1977); entre outros.

23 Embora criada em 1816, a Academia Imperial de Belas-Artes começa a funcionar oficialmente em 1826.

co, da natureza e do indígena romântico ganha amplo espaço. De acordo com Schwarcz:

Produtora, a partir de então, de todas as imagens oficiais do Império, a Academia ditará não só estilos como temas: o motivo nobre, o retrato, a paisagem e a pintura histórica estarão em voga, trazendo para as telas representações do Império próximas da produção literária do IHGB (SCHWARCZ, 1998: 147).

Mais do que avaliar a qualidade pictórica dos acadêmicos, interessa perceber o quanto essa produção adquire um caráter de discurso oficial voltado para o fortalecimento da ideia de nação com grande apelo a uma imagem idealizada do indígena e o quanto a amplitude desse debate ganhava abrangência social, política, cultural e artística em todo o país.

O cerne da questão residia, portanto, em implementar uma civilização nos trópicos enfatizada de modo simbólico como representativa da nacionalidade durante o Império. Conforme analisa o estudioso Afonso Carlos Marques dos Santos, a Academia Imperial trazia consigo o significado simbólico de um espaço institucional comprometido, desde sua origem, com a construção de um imaginário nacional. Para tanto, a atenção voltava-se para a adequação do meio a padrões estéticos de procedência européia tendo em vista o desenvolvimento de um projeto civilizatório sintonizado à configuração política do Estado imperial. No exame dessa questão, Santos aponta uma questão importante para uma análise mais detida sobre o problema:

A questão civilizatória em jogo é mais profunda e complexa do que uma simples identificação de mimetismos e transplantes culturais. O que chamamos de projeto civilizatório do Império não pode, portanto, ser tomado como um dado e reduzido a dimensões causais. A questão requer um trabalho de identificação e leitura de significações imaginárias que, embora criadas num quadro de contradições e ambiguidades, são, por sua vez, também instituidoras da sociedade que as produziu (SANTOS, 2007:49-50).

Nesse sentido, o estudioso ressalta ainda o papel assumido por d. Pedro II que, segundo Santos, não cumpriu apenas um decisivo papel em sua função simbólica na representação do Estado brasileiro e na sua legitimação no plano internacional, como também se constituiu num agente empenhado na efetivação do ideal civilizatório. “Pedro II, ao contrário do que muitas vezes erroneamente supomos, não foi apenas um símbolo, mas um agente fundamental na institucionalização do Império” (SANTOS, 2007: 54-55).

No processo de “institucionalização do Império”, coube à figura do indígena, encarnar o personagem mítico, fundador da raça e herói do movimento romântico. De resto, como pontua a estudiosa Valéria Piccoli, no artigo *A identidade brasileira no século XIX*, a insistência nas raízes indígenas do país representava também, e acima de tudo, a possibilidade de dissociar em definitivo sua imagem da presença numerosamente marcante do africano no total da população.

Entender como a imagem do índio é assimilada como símbolo da nacionalidade parte da necessidade de recorrer às origens e retratar o passado glorioso de uma civilização perdida. Significa esboçar um índio idealizado em sua liberdade e bravura. Como exemplo emblemático, Piccoli chama especial atenção para a escultura *Alegoria do Império Brasileiro* (figura 29), 1872, de Francisco Chaves Pinheiro:

O corpo de herói grego – adequado, em se tratando de uma obra de academia – traz um cocar à guisa de coroa, uma tanga de penas e os pés descalços como a indicar um homem da selva que domina a natureza. Ao invés de arco e flecha, no entanto, carrega o cetro dos Bragança, um escudo decorado com o brasão imperial e um man-

to semelhante ao do imperador sobre os ombros. Essa imagem do bom selvagem ornado com os símbolos da monarquia sugere o nascimento de uma nova civilização, nobre, por descender não apenas das mais importantes casas européias, mas também de uma estirpe de valentes guerreiros (PICCOLI, 2006:7).

Aliás, em meio às decisões sobre como representar a nação, a fotografia ocuparia um papel distinto daquele desempenhado pela literatura e pela pintura, pois diferentemente desses últimos, ela trazia em si a condição de um meio capaz de supostamente registrar a realidade. Como então idealizar uma imagem impregnada de realismo? Se, no século XIX, o retrato era a principal aplicação da fotografia, sua realização não estava isenta de uma vontade de contribuir com a ideia de uma nação civilizada se valendo de uma construção a partir de elementos simbólicos.

Assim, não é possível deixar de observar que, ao pressuposto de testemunho fiel, soma-se uma série de ambiguidades. O realismo ganharia tom ficcional pelo modo como os estúdios fotográficos atuavam tentando aliar a ideia de um país que se pretendia civilizado a uma tradição européia. O que estava em voga não era a representação do nacional *stricto sensu*, mas sim o empenho em fazer desse nacional um elemento quase alegórico para compor cenas em que o retratado fosse conformado a um modelo europeu pelas vestimentas ou pela pose assumida.

Em algumas fotografias, o retratado aparece colado a um cenário que forja aspectos naturais do país, o que resulta em uma imagem postiça, repleta de inadequações. O esforço civilizatório se fazia, portanto, pela criação de uma cópia, em sua acepção pejorativa, a modelos com pressupostos sociais europeus que atribuíam às características locais o papel de adereço teatral. Essa criação ficcional, em certo sentido, é a mesma daquela da literatura e da pintura, mas com um agravante: na fotografia nem tudo pode ser idealizado. Há determinados aspectos que não tem como serem imaginativos. As características físicas do retratado, sua postura diante da câmara, a falta de profundidade entre figura e fundo são alguns dos elementos sobre os quais o fotógrafo não conseguiria intervir.

Diante da teatralidade que parece forçar uma tênue fronteira entre realidade e ficção, o retrato (figura 30), de 1861, da princesa Isabel é particularmente simbólico sob dois aspectos. Primeiro, a herdeira do trono, fotografada por Revert Henry Klumb, está diante de um cenário pintado que figura a vegetação tropical e o Pão de Açúcar, um dos mais famosos acidentes geográficos do país, atribuindo a esse fundo falso a condição de uma espécie de síntese da natureza exuberante da nação à qual a imagem da princesa passa a ser associada. Segundo, ela é fotografada de perfil, em posição ereta e rígida. A escolha por essa composição não é casual. Nela inscreve-se um código estabelecido como marca de uma noção moderna de indivíduo relacionada à frontalidade e à lateralidade do retratado. Sobre a inserção de determinados códigos sobre a pose fotográfica, a estudiosa Annateresa Fabris analisa:

[...] o retrato honorífico não se caracteriza pela frontalidade absoluta, que é própria de uma cultura popular e campesina. Para os integrantes dessa cultura, posicionar-se frontalmente no centro da imagem significa apresentar-se ao outro sob o melhor ângulo, num movimento psicológico no qual respeito e auto-respeito caminham paralelos. O retrato de perfil, que cai em desuso nas últimas décadas do século XV, é, ao contrário, apanágio simbólico da elite. A ele são atribuídos dois significados: índice de razão e moderação, no caso do homem; símbolo de virtude e pertencimento a um grupo familiar, naquele da mulher (FABRIS, 2004:43).

Ainda segundo Fabris, o repertório fotográfico oitocentista traz claramente as marcas de uma cultura da aparência, dentro da qual homem e mulher desempenham papéis diferentes. A vestimenta, por exemplo, é um dos índices por meio

do qual essas relações de aparências se constituem – basta perceber a desenvoltura de uns em usar as vestimentas da própria classe oposta, ao constrangimento daqueles que envergam roupas emprestadas, ou a dicotomia entre os trajes bem cuidados de escravos negros e seus pés descalços.

No contexto de construção de uma identidade social e mesmo cultural, como no caso do Brasil oitocentista, a fotografia proporcionava a criação de uma série de estereótipos destacando o personagem em detrimento da pessoa. Desse modo, é criada uma verdadeira simbologia social: cenário e vestimenta constituem uma espécie de “brasão” burguês.

A estudiosa Gisèle Freund descreve com muita perspicácia esse verdadeiro ritual de teatralização de uma identidade social:

Grossos in-fólios, cuidadosamente empilhados numa mesinha, cuja graça torneada evoca qualquer coisa, menos uma mesa de trabalho, cadernos abertos ou fechados numa desordem calculada, esse cenário que caracteriza um escritor ou um sábio. O homem está sujeito a uma pose: com o braço esquerdo apoiado na mesa [...], os olhos perdidos na meditação, uma pena de ganso na mão direita, tornou-se ele próprio um acessório do ateliê. O gesto patético de um senhor gordo e fantasiado, que torce os braços, tendo aos seus pés um punhal é suficiente para que se reconheça nele um primeiro tenor do teatro de ópera. O nome, mesmo quando célebre, não interessa mais. É o tipo do cantor de ópera que vemos [...]. Para o pintor bastam um cavalete e um pincel. Um pesado cortinado forma um fundo pitoresco. O estadista segura na mão esquerda um rolo de pergaminho. Seu braço direito está apoiado numa balaustrada, cujas curvas maciças simbolizam seus pensamentos carregados de responsabilidades. O ateliê do fotógrafo torna-se, desse modo o depósito de acessórios de um teatro, no qual são preparadas máscaras de personagens para todos os papéis sociais (FREUND, 1993:62).

Assim como no retrato da princesa Isabel investido de construções simbólicas, as fotografias de indígenas não escapam à teatralização e também a um mesmo desejo de perceber nelas um ideal de nação. No entanto, quando o retratado é um índio, a representação beira o grotesco, pois, nesse caso, não se trata apenas de uma contribuição da fotografia para a afirmação moderna do indivíduo ou, de outro modo, para a configuração de sua identidade como identidade social. Pelo contrário: afinal o indígena é deslocado de seu ambiente sócio-cultural, fantasiado de “indígena”, para então encenar um tipo “indígena”. Ao final, o que resta é a sobreposição dessas muitas camadas sobre as quais a fotografia intervém forjando um discurso para criar uma imagem-símbolo de uma nação civilizada.

A fotografia (figura 28) de Marc Ferrez de uma criança indígena encenando a si mesma demonstra o quanto de artificialidade a atitude do fotógrafo era capaz de sustentar em relação ao seu retratado.²⁴ O menino paramentado de “índio”, fazendo pose de pequeno guerreiro mostrando suas armas e pisando sobre a caça (ou um tapete de onça) compõe uma cena que desnaturaliza tudo aquilo que poderia ser característico ou próprio do indígena. Nessa imagem, como em tantas outras, o que prevalece é uma concepção romântica sobre um bom selvagem, tão bem teorizada por Jean-Jacques Rousseau, no século XVIII.

Por mais que o fotógrafo tenha demonstrado zelo pelos detalhes, buscando aproximar-se de uma retratação quase natural, não é isso que atribui a essa imagem mais ou menos interesse. Tal vontade por uma fotografia fiel apenas

24 No livro *Coleção Princesa Isabel – Fotografia do século XIX*, os pesquisadores Pedro e Bia Corrêa do Lago levantam a dúvida sobre a autoria desta fotografia, pois há registros dela como também comercializada por Teixeira & Vazquez. Contudo, no *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*, o estudioso Boris Kossoy a reconhece como de autoria de Marc Ferrez. Nesta pesquisa, assume-se essa segunda postura. Ver LAGO, Pedro Corrêa do. *Coleção Princesa Isabel – Fotografia do século XIX*, Rio de Janeiro: Capivara, 2008. KOSSOY, Boris. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro – fotógrafos e ofícios da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

acentua a artificialidade a qual o retratado é submetido e o quanto de impositiva é toda a situação. De forma diferente do retrato da princesa Isabel, não há aqui qualquer negociação sobre uma possível individualidade. O que parece de fato importar é o reconhecimento de um tipo.

Boris Kossoy, no livro *Realidades e ficções na trama fotográfica*, narra um fato esclarecedor sobre vários aspectos relacionado à produção e circulação dessas fotografias. Kossoy descreve que, por volta de 1865, o alemão August Frisch realizou uma série de fotos (figura 32) de indígenas nas proximidades de Manaus, sendo um dos mais antigos registros de nativos obtidos no país. Entre as imagens mais divulgadas, inclusive apresentadas na Exposição Universal de Paris, em 1867, percebe-se a preocupação do autor em documentar o indígena em seu meio natural, em seu habitat.

O estudioso constata, no entanto, o quanto que a escolha do fotógrafo em “naturalizar” o indígena ia de encontro a uma versão “oficial” pautada em uma ideologia civilizatória que o Império se empenhava em divulgar principalmente no exterior. Retratar o indígena em seu habitat parecia corroborar com determinados estigmas de um país “exótico” ao invés de “moderno” e “civilizado” (AGASSIZ & AGASSIZ, 1975: 192-93).

O conceito de Nação operado é eminentemente restrito aos brancos, sem ter, portanto, aquela abrangência a que o conceito se propunha no espaço europeu. Construída no campo limitado da academia de letrados, a Nação brasileira traz consigo forte marca excludente, carregada de imagens depreciativas do “outro”, cujo poder de representação e ação extrapola o momento histórico preciso de sua construção (GUIMARÃES, 1988).

Nesse sentido é exemplar a publicação posterior do *Album de vues du Brésil* – um compendio de imagens sobre o país, reunidas e editadas em um único conjunto por José Maria da Silva Paranhos Júnior, o Barão do Rio Branco.²⁵ O *Album* assumiu o formato de anexo junto ao livro *Le Brésil* de E. Levasseur, publicado na França sob a responsabilidade do Comitê Franco-Brasileiro, especialmente constituído para a Exposição Universal de Paris de 1889. Sobre o *Album*, Kossoy comenta:

Embora integradas à obra de Levasseur, as imagens formam um conjunto autônomo [...] trata-se de um documento revelador: um conjunto articulado, uma montagem editada/ construída ideologicamente em conformidade com os pressupostos civilizatórios do Império e cuja análise pode proporcionar algumas luzes para que se detecte o processo de construção de realidades sobre o Brasil tal como foi elaborado pelo Barão naqueles momentos que antecedem a queda do regime monárquico (KOSSOY, 2002:90).

Não é difícil perceber o quanto o *Album* está a favor de uma ideologia em conformidade com pressupostos civilizatórios. Kossoy chama atenção para outro aspecto da publicação: a irrelevância atribuída à presença da figura humana nas imagens em que é privilegiada a presença do entorno em detrimento do indígena. Segundo o estudioso, essa opção pode ter sido pensada pelo Barão do Rio Branco que visava lograr um conjunto iconográfico do Brasil no qual “civilização” e “natureza” pudessem ser apresentadas aos europeus priorizando certa assepsia. A análise de Kossoy pauta-se na curiosa presença de uma única foto supostamente de indígena, da década de 1880, cuja autoria é atribuída a Lindemann. Nela, há um conjunto paisagístico harmonioso cercado por algumas cabanas de palha ladeadas por coqueiros. O título diz: “Habitations d’indiens civilisés”. A única alu-

25 O *Album de vues du Brésil* é constituído por 94 imagens que retratam, em geral, panoramas de cidades, lugares públicos, edifícios, monumentos, paisagens naturais. A obra é formada por algumas imagens reproduzidas diretamente de fotografias de autores como Marc Ferrez, Lindemann, Ducasble, Joaquim Insley Pacheco, Augusto Riedel entre outros. Há também alguns desenhos litográficos criados a partir de fotografias e algumas reproduções de estampas litográficas de imagens pictóricas produzidas por viajantes como Rugendas, Neuwied, Pohl (Ver KOSSOY, 2002).

são ao indígena está de fato na legenda da imagem, o que vem a reforçar a ideia de uma suposta civilização “asséptica”.

Em resumo, o estudioso ressalta os limites atemporais aos quais está sujeita a “construção do nacional”, pois conclui ser um processo contínuo em constante movimento e metamorfose. Ele defende ainda ser o nacional constituído de forma a se moldar à ideologia do momento histórico e percebe a fotografia como um importante instrumento que está sempre se prestando aos mais diferentes usos (KOSSOY, 2001:106). Ao longo do século XX, no entanto, essa condição “de estar a favor de”, atribuída à imagem fotográfica, no caso de indígenas, ganha certos meandros que dificultam afirmações categóricas a respeito dos diferentes empregos aos quais está sujeita.

Por certo que há um programa a ser seguido para a construção de uma ideia de nação formulada desde o século XIX. A maneira, porém, como alguns fotógrafos se colocam diante desse ideal é o ponto limite que define um panorama menos homogêneo e capaz de exprimir tensões. Um aspecto que vem a provocar uma reflexão mais detida sobre o assunto, para que se evite respostas tão imediatas ou estereotipadas, está relacionada à aproximação de alguns fotógrafos a antropólogos e a indigenistas que atuam intermediando as ações governamentais e seus impactos sobre os povos indígenas.

Mesmo aliados a projetos políticos, com claras pretensões exploratórias, muitos desses profissionais conseguem ir além, buscando tanto um entendimento mais adensado sobre o país quanto sobre a condição do indígena. Há aqui há uma menção muito clara à intervenção, no século XX, dos irmãos Villas Bôas (Orlando, Claudio e Leonardo) e de Darcy Ribeiro. É importante entender que o contato entre fotógrafos e antropólogos resulta em um modo de atuação que difere daquele estabelecido pela pauta de uma revista ou jornal. Cabe compreender pela análise das imagens se é possível apontar para as influências implícitas e se elas são relevantes para a definição estética de alguns trabalhos.

*

A exemplo da aproximação estreita que Darcy Ribeiro mantém com o trabalho de Claudia Andujar, o projeto desenvolvido pelos irmãos Villas Bôas é um ponto de partida para o acesso da fotógrafa Maureen Bisilliat aos indígenas do Xingu.²⁶

Com a criação, em 1943, da Fundação Brasil-Central, é dado início à Expedição Roncador-Xingu chefiada inicialmente pelo coronel Flaviano de Matos Vanique²⁷ para, posteriormente, passar a ser de total responsabilidade dos irmãos Villas Bôas. O objetivo da expedição era explorar o imenso território desconhecido do Brasil Central e criar nele núcleos civilizatórios, desenvolvendo, assim, uma via de comunicação com o Amazonas pelo interior do país.

Contrários a posições que defendiam a suspensão da proteção e assistência (não paternalista) aos indígenas, os irmãos Villas Bôas consideravam que, enquanto persistissem as condições de desigualdade de forças entre os povos indígenas e a “sociedade nacional”, não parecia razoável falar em suspensão da proteção. Nesse sentido, a chamada “Marcha para o Oeste” marca também um novo período para a política indigenista com a criação, em 1961, do Parque Indígena do Xingu durante o governo Jânio Quadros. Essa iniciativa significou uma vontade de conscientização dos índios acerca dos valores tribais, da identidade cultural, do crescente apego à terra, às tradições e a tudo o mais que pudesse constituir verdadeiras armas no enfrentamento de seus novos “vizinhos”, ávidos por terras

26 O primeiro ocidental a conhecer aquela região foi o antropólogo alemão Karl Von den Steinen, em 1884, e, nos sessenta anos que se seguiram, cerca de vinte expedições visitaram o alto Xingu incluindo antropólogos alemães e norte-americanos, oficiais do Serviço de Proteção ao Índio, missionários protestantes, agrimensores, cineastas e aventureiros (como o excêntrico coronel Percy Fawcett).

27 Flaviano de Matos Vanique foi chefe da guarda pessoal de Getúlio Vargas que em seguida seria substituído por Gregório Fortunato.

e esperançosos por encontrar no índio uma mão-de-obra barata, aclimatada e desprovida de direitos (FILHO, 2006:122).

Não se tem a intenção de entrar no mérito do trabalho desenvolvido pelos indigenistas junto aos povos indígenas. Há controvérsias a respeito da atuação dos irmãos Villas Bôas em torno de um suposto interesse de autopromoção. Ainda que essa questão soe redutora e de pouco teor esclarecedor, não cabe nos objetivos desta tese investigar a real pertinência dessas críticas. Isso porque, para além das intenções desses profissionais, está o fato da criação do Parque Indígena do Xingu, que também vem a estabelecer um modo diferente de contato com os índios. A ideia de proteção que parece inerente a esse lugar não se refere apenas aquelas tribos ali reunidas, mas também àqueles “brancos” imbuídos de desejo de estabelecer algum contato.

É importante ressaltar esse ponto, pois parece haver um distanciamento entre a atitude de propor uma aproximação com indígenas em uma tribo ainda com pouco contato com o restante da sociedade e a de propor com aqueles que já integram um território instituído e organizado a partir de decisões governamentais.

Se Claudia Andujar parece ainda assumir uma postura “aventureira” ao estabelecer contato com os Yanomami, é a partir desse segundo contexto que o trabalho de Maureen Bisilliat, no entanto, acontece. Nisso, não está implícito um julgamento de valor sobre a abordagem de Bisilliat ou sobre os resultados estéticos advindos. Essa análise serve apenas para pontuar que talvez a aproximação dessa fotógrafa tenha se dado numa situação de certo modo mais controlada, com menos risco, até mesmo no que tange a aceitação dos indígenas de se deixarem fotografar.

Em 1973, Maureen Bisilliat trava seu primeiro contato com a região xingua à qual volta constantemente nos cinco anos seguintes. Mas é apenas em 1990 que são publicadas as fotografias no livro *Xingu – território tribal* com texto de Orlando e Claudio Villas Bôas. O lapso temporal de quase vinte anos entre os registros e sua circulação pública mais ampla não retira, porém, a potência do material que traz questões importantes para as mudanças sobre a fotografia de indígenas produzida no país.

Para melhor compreender tais transformações é válido o resgate das imagens produzidas, por exemplo, por José Medeiros, entre as décadas de 1940/50, também em tribos da região do alto Xingu. Nesse período, embora o Parque Indígena do Xingu ainda estivesse em vias de se constituir, já se encontrava em execução o trabalho exploratório da expedição Roncador-Xingu o que leva a revista *O Cruzeiro* a enviar o fotógrafo para registrar as atividades ali desenvolvidas. Também tirando proveito de uma mesma situação “controlada”, José Medeiros produz imagens que destoam em muitos aspectos daquelas de Maureen, embora haja um ponto em comum: os dois fotógrafos, ainda que obedeçam a demandas diferentes, produzem trabalhos cancelados como autorais. A atribuição desse juízo de valor também faz parte das transformações pelas quais a fotografia passava em meados do século XX.

Talvez, no caso de Medeiros, essa relação com o autoral não seja tão imediata e, concomitante à apreciação estética, algumas outras implicações devam ser levadas em consideração como, por exemplo, o vínculo estabelecido entre ele e o periódico, a pauta a qual estava sujeito e todos os discursos com os quais estava comprometido. O fato é que são imagens que, quando colocadas lado a lado às da fotógrafa de origem inglesa, demonstram carregar o peso de uma carga simbólica a endossar uma ideia de progresso, de índio pacificado, de conquista civilizatória. Elas chegam a passar uma sensação de bem-estar que aqueles indígenas parecem sentir diante das intervenções do Estado. Provavelmente o termo mais adequado não seja “bem-estar”, mas talvez o de uma harmonia encenada, construída. Dessa ideia de “encenação” surge o contraponto central para a análise que se propõe sobre os trabalhos de Maureen Bisilliat e de José Medeiros em relação ao lugar ocupado pelos de Anna Bella Geiger e de Rubens Gerchman e pelas fotografias de Claudia Andujar.

Ao serem postos em paralelo, os trabalhos dos três fotógrafos evidenciam a razão pela qual assumem posição de destaque no contexto nacional. Eles realizam uma estética fotográfica que destoa em muito daquela até então bastante difundida, principalmente no que tangencia imagens tomadas de indígenas transformados em quase estátuas exóticas de cera ou em objetos para estudos de interesse antropológico. Pela observação dos trabalhos de Claudia Andujar, Maureen Bisilliat e José Medeiros busca-se ressaltar uma gama de elementos que quando confrontados possam revelar um panorama mais amplo enredado por sutis mudanças sobre a captura da imagem do indígena.

Um ponto de diferenciação entre os três fotógrafos está na maneira como cada um lida com a ideia de “pose”. Percebe-se, pelo muito já percorrido sobre o trabalho de Andujar, que a questão da pose por certo é deixada de lado como algo prescindível. Por vezes, a produção da imagem sugere uma naturalização dos gestos, uma espontaneidade que para acontecer precisa abrir mão desse artifício. Em contrapartida, Bisilliat e Medeiros elaboram seus trabalhos tomando esse elemento como central. A primeira parece fazer da pose encenação, teatralização dos gestos. O segundo transforma a pose em monumento. São essas sutis diferenças que a análise a seguir irá abordar buscando desenvolver melhor as questões implicadas nesse raciocínio.

*

A fotografia (figura 33) de José Medeiros chama atenção pelo enquadramento preciso. Ao fechar o ângulo da câmara, o fotógrafo subtrai um recorte impactante tanto pela exatidão técnica quanto pela perspicácia na construção de um registro simbólico. É pela síntese que a imagem se consolida: visualiza-se apenas a frente de um avião junto ao qual se encontra um homem nu a segurar-lhe. Toda a composição acaba por atribuir ênfase a esses dois únicos elementos. É tomada a decisão por utilizar o recurso de centrar o campo de visão nessa cena excluindo tudo mais que possa estar no entorno.

Nada se observa na linha estável do horizonte, não há referências possíveis, o que vem a atribuir àquele lugar a qualidade de ermo. O chão de terra parece ainda enfatizar se tratar de um território longínquo onde não se vislumbra traços reconhecíveis de uma sociedade consolidada. Sob essa condição de uma quase total ausência de informações relacionadas àquele cenário, que nada parece evocar, surgem dois elementos que, quando postos lado a lado, resultam em contradições: o avião como metáfora máxima da racionalidade humana e o homem despidido, em oposição, como representando um estágio ainda anterior equivalendo a algo de primitivo ou selvagem.

Nessa contradição, porém, há também uma espécie de ponto conciliador, pois na discrepância entre os dois, tanto um quanto o outro parecem assumir uma mesma postura. A aeronave, embora pousada, mantém sua hélice inclinada para o céu, o que vem a reforçar a natureza de um meio de transporte projetado para suprir a ambição humana por voar. O corpo, ao posicionar-se de modo a supor empurrar a máquina, inclina-se numa mesma diagonal como se também fosse alçar voo. Nessa aproximação, os dois acabam por sintetizar uma ideia de comunhão possível, ou seja, de um colocando-se a favor do outro (tecnologia/Homem) num gesto projetivo.

Não é intenção aqui criar associações mecânicas que não levem em conta as mediações no processo de representação. Por isso é retomada a questão anteriormente colocada sobre quais as implicações de certo aspecto formal no plano da significação. Pelo modo como a cena é registrada parece traçar um percurso para o olhar do observador que alcança o interior da imagem por meio da asa da aeronave posicionada logo em primeiro plano para, em seguida, fixar-se nos movimentos nada naturais – pois tudo leva a crer serem encenados – que aquele corpo humano monumental propõe. Nesse sentido, o fato da imagem ser em preto e branco também não é irrelevante. Banhados por uma forte luminosidade,

os elementos ganham densidade e solidez pelo contraste criado. As sombras da máquina e aquelas que se abrigam sobre o próprio corpo humano intensificam a materialidade das coisas de modo a atestar o caráter de realidade da imagem.

Contudo, se por um lado, as condições naturais do lugar favorecem o desejo por intensificar o realismo da cena, por outro, acabam por transformar aquilo tudo numa grande ficção como se desse a ver o planejamento minucioso ao qual cada aspecto foi submetido pelo enquadramento do fotógrafo. Ou talvez realismo nem tampouco ficção, mas uma grande alegoria do que se imaginava como Brasil naquele período. A fotografia, de 1949, inaugura o contato de José Medeiros com os indígenas que, pautado pela revista *O Cruzeiro*²⁸, segue, junto com o repórter José Leal, até a região do Alto Xingu para cobrir uma expedição da aeronáutica na abertura de um campo de pouso, parte da expedição Roncador-Xingu.

Diante dessa breve contextualização, a fotografia acima pode então ser percebida como uma espécie de imagem-síntese em que avião e indígena vêm a corroborar com uma ideia de país em pleno desenvolvimento, voltado para o futuro. De um país que está de fato prestes a decolar. Os dois elementos juntos sugerem a grandiosidade das ações governamentais empenhadas em levar progresso a todo o território nacional. O avião e o indígena parecem assumir uma mesma condição na imagem. Ambos estão postos para figurar um país ao mesmo tempo tecnológico e humano, voltado para o bem estar da nação.

Cumprir lembrar que a década de 1940 encerra um conturbado momento no âmbito internacional com a II Guerra Mundial. No plano nacional, o afastamento de Getúlio Vargas do poder e a eleição de Eurico Gaspar Dutra também revelam um período tenso no que tange as tomadas de decisões políticas. No campo das ações a favor do indígena, o início da expedição Roncador-Xingu assume posição de destaque. Sob forte influência do pensamento positivista formulado por Auguste Comte, a expedição trazia em seu cerne a ideia de que, uma vez protegidos pelo governo, os grupos tribais teriam condições de atravessar um processo evolutivo que lhes permitiriam ser incorporados como cidadãos à sociedade nacional.

O modelo protecionista, originado a partir da política de marechal Rondon, encontra expressão melhor definida na política introduzida pelos irmãos Villas Bôas no Parque Indígena do Xingu, caracterizada por propugnar que as tribos indígenas deveriam ser protegidas pelo poder público. A criação de reservas teria a função de assegurar a reprodução simbólica e material das comunidades, segundo os usos e costumes, até que a sociedade brasileira estivesse apta a recebê-las e elas prontas para serem integradas, sem que com isso perdessem suas identidades culturais.

Em 1949, quando Medeiros segue até aquela região, o Parque ainda estava em vias de se consolidar, o que não invalida a insistência sobre dois aspectos que parecem importantes de serem ressaltados: primeiro, o fotógrafo vai a serviço do então maior periódico do país para cumprir a pauta da inauguração de uma pista de pouso. Segundo, o objetivo da sua ida ao Alto Xingu não estava exatamente na obtenção de qualquer registro de indígenas, pois havia orientações tácitas sobre quais imagens seriam publicadas.

De todo modo, a fotografia inicialmente analisada é resultado de uma clara intenção de não ir contra todo o discurso enaltecedor da política governamental em torno da questão indígena. Não está em jogo uma decisão de risco como a de fotografar tribos ainda isoladas. Em termos oficiais apoiada numa certa estrutu-

28 José Medeiros atuou pela revista *O Cruzeiro* de 1946 a 1962. Em 1962, já desligado de *O Cruzeiro*, ele fundou a agência Image, com Flávio Damm e Yedo Mendonça. Três anos depois, começou a trabalhar em cinema, assinando a direção de fotografia de obras clássicas entre nós, como *A falecida* (1965), de Leon Hirszman, *Xica da Silva* (1976), de Cacá Diegues, e *Memórias do cárcere* (1984), de Nelson Pereira dos Santos. O próprio José Medeiros dirigiu um longa-metragem, intitulado *Parceiros da aventura* (1980). A ligação com o cinema desdobrou-se nos cursos que ministrou na Escuela Internacional de Cine y Televisión de Santo Antonio de los Baños, em Havana, Cuba.

ra, a imagem acima revela um total controle sobre a situação. Nada parece escapar à intenção de condensar ali uma representação que, de maneira muito sutil e inteligente, mostrasse os avanços no desbravamento do país. Sobre o trabalho de José Medeiros e sua relação com uma proposta de construção de uma identidade nacional, o estudioso Rubens Fernandes Júnior analisa:

Desde o início ele apostou na busca de uma identidade brasileira, centrada na ideia de promover a beleza e o desejo de felicidade de sua época. Seu trabalho, singular e sem precedentes na história contemporânea, é inquieto e desestabilizador no cenário do fotojornalismo produzido no país na década de 50. Desenvolveu um estilo inventivo e inspirado, bem diferente dos fotógrafos de sua geração, e foi considerado pelo cineasta Glauber Rocha como o único fotógrafo que fez uma “luz brasileira” (JÚNIOR, 2003:149).

O indígena da fotografia está longe de ser apresentado como alguém vitimado. Pelo contrário: revela-se forte e capaz, assumindo uma posição central como uma espécie de força motora a fazer funcionar o avião. Com músculos bem torneados, seu corpo aproxima-se de uma dimensão do belo talvez semelhante àquela do *Laocoonte* descrita por Gotthold Lessing.²⁹

A forte luminosidade natural acentua a densidade desse corpo tornando-o ainda mais escultórico, de modo que, ao lado do avião, faz par com uma ideia de Brasil: o avião como exemplo de um país sintonizado com as inovações tecnológicas postas a favor da expansão territorial e o corpo monumental como o do indígena não mais selvagem ou largado à própria sorte, mas agora sob a proteção do Estado com a promessa de integração social. Nessa polaridade, prevalece o princípio de civilização contra a barbárie, fazendo emergir a ilustração de uma alegoria nacionalista.³⁰

José Medeiros, na construção dessa matriz hegemônica em torno de um país do futuro, parece tirar proveito de um meio que carrega consigo a sugestão de um caráter testemunhal/documental. A ideia de congelamento temporal de um dado passado e nisso a de uma imortalidade pelo registro na imagem estática fazem daquela fotografia uma espécie de monumento.³¹ O esforço parece ser o de superar a ação corrosiva do tempo e manter aquela cena sob uma condição triunfante oferecendo à história uma auto-imagem desejada.³²

A estruturação da fotografia de José Medeiros estabelece conexões que convergem para a ideia central de algo construído para condensar e perpetuar um instante singular. A composição parece não possibilitar rupturas, pois cons-

29 De acordo com o historiador da arte Lionello Venturi, Lessing se interessa por uma beleza presente nas proporções do corpo. “E como a beleza das vestes é inferior à beleza do corpo humano nu, Virgílio pôde falar da roupa de Laocoonte, mas o pintor representou-o nu [...]”. Isto é: Lessing admite a arte figurativa apenas como representação da beleza física” (VENTURI, 2002:153).

30 Como exemplo da dimensão imaginária e popular assumida pela promessa desenvolvimentista – inclusive figurada pela presença do avião –, está o samba enredo, de 1971, da escola de samba G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira, composição de Darci da Mangueira, Helio Turco e Jurandir: “Boa noite meu Brasil/ Saudações aos visitantes/Trago neste enredo/Fatos bem marcantes (bis)/ Os modernos bandeirantes/Do Oiapoque ao Chuí/Até o sertão distante/O progresso foi se alastrando/ Neste país gigante/No céu azul de anil/Orgulho no Brasil/Nossos pássaros de aço/Deixam o povo feliz/ Ninguém segura mais este país (bis)/Busquei na minha imaginação/A mais sublime inspiração/Para exaltar/Aqueles que deram asas ao Brasil/Para no espaço ingressar/Ligando corações/O Correio Aéreo Nacional/Atravessando fronteiras/Cruzando todo o continente/E caminhando vai o meu Brasil (bis)/ Para frente Santos Dumont/Hoje o mundo reconhece (bis)/Que você também merece/A glorificação”.

31 A abordagem em torno de uma concepção de “monumento” encontra referência no texto “De monumentos e alegorias políticas: a Babilônia de Griffith e a dos Taviani”, do estudioso Ismail Xavier.

32 Nos termos do historiador Jacques Le Goff, a palavra latina *monumentum* remete à raiz indo-europeia *men*, que exprime uma das funções essenciais do espírito (*mens*), a memória (*memini*). O *monumentum* é um sinal do passado. Atendendo às suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado. Está ligado ao poder da perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva) e o reenviar a testemunhos que só numa parcela mínima são testemunhos escritos (LE GOFF, 2003:526).

titui uma ideia de continuidade ao apresentar um todo muito bem adensado ao ponto de sugerir “avião e homem” como partes quase indissociáveis. A dimensão monumental da alegoria surge de uma imposição pela imagem que parece se colocar como exemplo decisivo de algo muito próprio da fotografia. Em seu caráter documental coaduna elementos que levam a constatação de um meio capaz de fornecer dados do passado e, portanto, de referir-se, com verismo contundente, a fatos históricos cujos fragmentos estão ali registrados.

Sobre a aceção da fotografia como documento, Kossoy analisa:

[...] ao comparar os conteúdos fotográficos do passado aos dos demais documentos pictóricos ou escritos, se estará diante do desconcertante verismo da informação visual fotográfica, o que diferencia em essência as fontes fotográficas das demais. É que as fotografias mostram, em seus conteúdos, o próprio passado. Pelo menos aquelas frações do real visível de outrora que foram selecionadas para os devidos registros [...] (KOSSOY, 2001:152).

É desse caráter documental irrefutável da fotografia que José Medeiros tira proveito. A partir do domínio sobre o meio técnico, realiza uma imagem cuja construção sintetiza – por meio dos elementos ali dispostos – uma determinada ideia sobre a condição do indígena brasileiro que se quer positiva. A composição leva a entender a captura daquele instante como monumento alegórico de um país que pretendia divulgar uma auto-imagem relacionada a uma política desenvolvimentista pautada no slogan do Brasil como um país do futuro.

A fotografia de José Medeiros, junto a muitas outras produzidas naquele período, quando amplamente veiculadas pela imprensa – inclusive pela revista *O Cruzeiro*, a de maior circulação no país – acaba por remontar um repertório “oficial” sobre a imagem do indígena.³³ Com a ampla difusão dessas fotografias, é constituído um campo visual a reproduzir estereótipos, a partir dos quais, anos mais tarde, alguns artistas irão intervir, posicionando-se de modo crítico.

Essa questão surge, por exemplo, no trabalho de Anna Bella Geiger que, em 1977, produz *Brasil nativo/ Brasil alienígena* (figura 34). São nove pares de cartões-postais organizados em duas colunas replicando o modo como os indígenas são apresentados em bancas de jornal. Na coluna à esquerda, estão os cartões-postais de indígenas e mais imagens de indígenas retiradas de diferentes periódicos e transformadas em postais. Na outra coluna, a artista escolhe os cenários e se fotografa simulando aquelas mesmas situações. De acordo com a estudiosa Dária Jaremtchuk:

Quando cotejados os dois conjuntos, a série paradigmática apropriada e a série simulada, surge um estranhamento. Posando como personagem, a artista evidencia o fracasso e a impossibilidade de pertencer ao *Brasil nativo* e sua recriação produz um *Brasil alienígena*. As simulações repetidas revelam-se insuficientes para que se assumam a condição de “homem primitivo”. O paralelo entre a “cena autêntica” e a “cena montada” evidencia que a repetição de gestos é insuficiente para estabelecer conexões e reconstruções identitárias. A simulação estabelecida pela artista parece afirmar que há natureza contingente em ambos os lados e que a fixação de significados é sempre ficcional (JAREMTCHUK, 2007:119).³⁴

Embora seja um trabalho realizado em 1977, o aspecto crítico abordado diz respeito à própria história do Brasil e ao modo como foi constituída ou narrada até então. Toca em questões presentes no formato de imagem ao qual o indígena foi adequado. Anna Bella Geiger indaga precisamente sobre a imposição de certos modelos assumidos pela política nacional como representativos:

33 É indispensável mencionar a importante atuação do fotógrafo Jean Manzon que também atuou na revista *O Cruzeiro* e desenvolveu muitos trabalhos sobre os indígenas. (Ver COSTA, 1998).

34 Grifos originais da autora.

Verifica-se um certo mecanismo, um maniqueísmo mesmo, que volta e meia o nosso processo cultural retoma. É o de crer numa aceitação submissa a modelos culturais externos, ou na busca de um modelo brasileiro de cultura a priori, isto é, ou um cosmopolitismo ou um nacionalismo. Não deixa de ser significativo este comportamento. Crê-se numa expressão cultural neutra. É um cômodo vanguardismo ao pretender um modelo de arte que assim se colocaria à frente das condições concretas de nossa sociedade e acima das contradições de nossa realidade (GEIGER apud JAREMTCHUK, 2007:120).

Outro exemplo das artes plásticas, também pertinente a esta discussão, é aquele do artista Rubens Gerchman que, na década de 1970, desenvolve alguns trabalhos cujo debate parte de um repertório iconográfico construído pelos meios de comunicação em torno da figura do indígena. São trabalhos emblemáticos que, em comum, mostram-se críticos ao modo como se dá a circulação de imagens e narrativas que de tão idealizadas se apresentam esvaziadas de sentido.³⁵

Em *A virgem dos lábios de mel* (figura 35) – óleo sobre tela –, de 1975, por exemplo, é inegável a referência, também irônica, ao livro *Iracema*, de José de Alencar. A moça retratada, porém, não parece assemelhar-se à índia descrita pelo escritor romântico ou àquelas representadas por fotografias ou por pinturas do século XIX. Aproxima-se mais daquela Iracema que, em 1974, Jorge Bodanzky e Orlando Senna caracterizam no cinema. Ela continua repleta de adereços que, no entanto, não são mais cocares, plumas ou pinturas tribais. Agora são brincos e fivelas de metal. Seus traços faciais com olhos grandes e maquiados, lábios carnudos e vermelhos de batom, pele morena, formam um conjunto que poderia ser identificado como o de uma mulher indiana e não indígena ou o de uma indígena que já assimilara a cultura de um “povo civilizado”.

Dois detalhes chamam a atenção nessa pintura: primeiro é a estrela de Davi posicionada na parte central e inferior do quadro, quase no coração da personagem. Esse símbolo da cultura judaica não parece estar aí por acaso. A menção do título a uma figura indígena emblemática da literatura nacional, a personagem representada que traz características não mais idealizadas e mais a presença daquele símbolo, todo esse conjunto de referências cria uma relação histórica entre as atrocidades vivenciadas pelos povos indígenas e pelos judeus. Segundo, e que vem a reforçar essa ideia, é a data da obra, localizada no canto inferior direito, assumindo uma posição que simula a numeração marcada nos uniformes de presos para a identificação de cada indivíduo.

O resgate dos trabalhos de Geiger e de Gerchman demonstra o quanto de estereótipo a fotografia-monumento de José Medeiros contém, provocando uma reflexão mais adensada sobre o papel por ela assumido a favor da constituição de um imaginário nacional.

*

Diante da fotografia (figura 36) de Maureen Bisilliat seria difícil não reconhecer, imediatamente, tratar-se de um retrato de um indígena. Para isso, torna-se determinante a forte presença dos adereços e pinturas que ornamentam o rosto. A esses elementos agrega-se outro dado: a identificação de certos traços faciais marcantes. Olhos, cor da pele, do cabelo, parecem formar um conjunto a fornecer uma ideia muito próxima a de um tipo, a de um modelo cuja descrição está apoiada em critérios destinados a excluir o que resta de individualidade para fazer daquele rosto universal.

O enquadramento fechado, o fundo escuro, o rosto a ocupar todos os espa-

35 Em 1974, Rubens Gerchman, junto com Lina Bo Bardi, realiza, no Museu de Arte de São Paulo, a exposição *Gnosis Taba* com o objetivo de resgatar referências de tribos indígenas desaparecidas. De acordo com a estudiosa Cristina Mura, o interesse do artista pela temática indígena surge em decorrência de sussevivias leituras em torno da obra do antropólogo Claude Lévy-Strauss.

ços do quadro, o colorido ornamental, tudo na imagem parece não deixar dúvidas sobre a escolha da fotógrafa Maureen Bisilliat quando decide registrar os indígenas do Alto Xingu. A foto posada – que impõem de imediato o reconhecimento do retratado – está presente no livro *Xingu – Território tribal* que conta ainda com a colaboração de Orlando e Claudio Villas Bôas. Essa publicação, de 1990, é resultado de uma seleção de imagens obtidas, entre os anos de 1973 e 1977, em sistemáticas visitas ao Parque Nacional do Xingu.

Contudo, o resgate desse trabalho de Maureen Bisilliat não deixa de colocar um problema sobre a relação estabelecida entre o período em que foi produzido e o de sua circulação. Não há como descartar a influência de um discurso sobre uma determinada imagem do indígena que, quando confrontado com aquele dos anos de 1990, encontra pontos dissonantes. Disso não restam dúvidas, pois, afinal, nas décadas de 1960/70, muito da ideia de uma política indianista ainda se apresentava em estado seminal. Também a iniciativa da criação do Parque Nacional do Xingu era algo ainda recente, o que não permitia perceber com clareza a dimensão do projeto com seus ganhos e perdas.

Sobre as implicações desse lapso temporal entre a produção das imagens e sua publicação, Bisilliat comenta na introdução do livro:

Passaram-se quase vinte anos desde meu primeiro encontro com o Xingu; as fotografias deste livro datam, portanto, do início até meados da década de 70. Embora pouco tenha mudado na região xinguanana em relação a outras áreas indígenas do país, minha longa ausência torna difícil avaliar as sutis alterações que vêm provocando modificações na atitude dos xinguanos para com o mundo exterior. Uma certa cautela e, sobretudo, a consciência dos conflitos sofridos pelas populações indígenas do Brasil, das batalhas perdidas e das silenciosas guerras de conquista, fazem com que o título desse livro – TERRITÓRIO TRIBAL – pareça parte do passado (BISILLIAT et. al., 1990:8).³⁶

A fotografia chama a atenção para as mudanças ocorridas no âmbito sócio-político e cultural entre o momento da captação das imagens e o de sua circulação pública. Nesse sentido, outro aspecto também deve ser levado em consideração: trata-se do deslocamento de Bisilliat até as terras indígenas, o que revela seu espírito aventureiro. Nas décadas de 1960/70, talvez sim. Mas, já na década de 1990, a contar com o número de livros produzidos sobre os povos indígenas, é de se imaginar uma situação que já se coloca de outra maneira. A começar pelas mudanças operadas na condição assumida pelo índio diante de todo o processo civilizatório ao qual tem estado submetido desde a colonização.³⁷ A figura do indígena como aquela narrada por Hans Staden, por exemplo, já se apresentava, em 1990, de maneira mais curiosa que real.

É imprescindível deter-se no momento em que a fotografia de Maureen Bisilliat foi produzida para seja possível analisá-la. Provavelmente, o envolvimento de uma mulher em fotografar indígenas gerasse estranhamentos na década de 1970. Por outro lado, o enfrentamento dessa condição possibilitou o desenvolvimento do trabalho de Bisilliat cujas fotografias contidas no livro *Xingu – Território tribal* falam um pouco sobre essa condição. A maioria de suas imagens traz enquadramentos muito próximos ao retratado, muitos detalhes, muitas situações posadas. Elas demonstram um contato próximo, uma familiaridade sem intromissões. A possibilidade dessa abordagem parece ser favorecida pelo apoio dos irmãos Villas Bôas a mediar o contato com o indígena.

A aproximação entre fotografado e fotógrafo surge nas imagens sem confli-

36 Grifos originais da autora.

37 Dentre os fotógrafos que vêm desenvolvendo trabalhos com os indígenas, desde a década de 1980, estão: Valdir Cruz, Rosa Gauditano, Pedro Martinelli, André Dusek, Wilian Aguiar, Gleison Miranda, Milton Guran, Maurício de Paiva, etc.

to, sem tensões. Há uma vontade de capturar certa naturalidade dos gestos, mesmo quando posados. Não há resquícios de imposições ou constrangimentos por negociações como aquelas comuns no século XIX, ou mesmo no início do século XX, em que o índio era submetido à pose em troca de algum agrado. As fotografias apresentadas em conjunto resultam numa espécie de compêndio sobre o cotidiano de uma tribo indígena com enfoque sobre os seus rituais. Nesse sentido, é inegável o modo como Bisilliat opta pelas cores, ornamentos e simbologias para realizar imagens que parecem falar de uma tradição a partir do corpo. É sobre ele que estão as pinturas, as cicatrizes, as marcas, os adereços, os gestos que mesmo quando individualizados dizem respeito a um coletivo, a uma tradição.

O fundo escuro da maioria das imagens reforça o colorido do corpo ornamentado. São fotografias que não ignoram o fato de tirarem proveito de algo que se apresenta naturalmente repleto de um apelo estético. Como não perceber a exuberância dos cocares com plumas de cores diversas, ou as pinturas corporais que não precisam de esboço ou retoque para seduzir. Em alguns momentos, a sequência de imagens lembra uma montagem cênica em que todos estão se preparando para uma grande representação e Maureen Bisilliat demonstra estar ciente desse caráter teatral a partir do qual desenvolve seu trabalho:

Minha tarefa foi, em muitos sentidos, facilitada e até dignificada por aquilo que posso descrever como a consciência cênica do índio. Quantas vezes mantive uma expressão dentro dos limites da câmera, esperando até que um cocar fosse perfeitamente ajustado, colocado uma ou outra pulseira, dado ao corpo o toque final – não por razões de vaidade, e sim pelo justificável orgulho de “ser” como a pessoa “é” (BISILLIAT et al., 1990:8).³⁸

Essa “consciência cênica” surge no trabalho de Maureen Bisilliat no momento em que tenta capturar uma naturalidade mesmo que dirigida. A artista enfoca a exuberância das cores, dos corpos não para descrever um ritual em seu sentido mais estrito, mas para propor novas percepções na recusa de endossar uma leitura sobre algo que comumente desperta interesse pela ótica do exótico. Ainda que seu trabalho tente contrariar essa condição, no retrato apresentado acima, é inquestionável a forte presença de uma carga simbólica relacionada a uma identidade padronizada de um indígena universal e ao cumprimento de regras para uma conformidade social.

Se por um lado há um esforço de muitos fotógrafos em criar imagens potencializadas pela cor e pelas intervenções precisas, por outro, o uso dessas mesmas estratégias incorrem, algumas vezes, no risco de recaírem no campo de uma estetização vaga que de modo subliminar não deixa de trazer a ideia do exótico. Nesse sentido, Maureen Bisilliat parece tentar a todo instante escapar de um lugar-comum, de um modo de fotografar historicamente já cristalizado.

O olhar sobre como o ritual indígena se dá a partir do corpo daquelas pessoas parece ser o ponto de fratura. A cor não é gratuita e sua intensidade é compreendida como forma de tornar aquilo exótico, mas de dar a dimensão do simbólico. O índio poderia ser fotografado sem seu cocar colorido, porém é em seu cocar colorido que reside parte de sua tradição, de sua identidade, de sua cultura.

Para Rubens Fernandes Jr., o trabalho de Bisilliat acontece pela “transformação das cores, a imprecisão do foco, os cortes pouco convencionais, as sombras expressionistas, as imagens monocromáticas, as luminosidades exageradas, as ausências [...]” (JÚNIOR, 2003:158). Sem discordar do crítico, no plano formal há um investimento por parte da fotógrafa em adensar as coisas pela cor. Esse interesse é evidenciado quando no livro, por exemplo, apresenta fotografias sobre a preparação da tinta de urucum. O vermelho é o personagem. Por mais que esteja relacionado a um costume indígena, o interesse da fotógrafa não parece estar numa intenção descritiva de um dado evento, mas na plasticidade natural daquele colorido.

38 Grifos originais da autora.

Enfatizando essa intenção, a estudiosa Maria Beatriz Ramos de Vasconcellos Coelho é ainda mais enfática sobre a maneira com que Maureen Bisilliat organizou as fotografias do livro sobre os xinguanas:

Seu olhar não procurou a intimidade das pessoas. Não individualizou os índios. Antes, todos são exemplos, são formas, não são personagens. Assim, foi com maestria que utilizou o fotômetro, realçando o contraste entre claros e escuros, entre cores e formas. É um olhar que se encanta com o que está na superfície, não procurando penetrar na alma de nenhum dos indígenas. Não sendo sujeitos, eles então se fecham em si mesmos, e tornam-se apenas imagens. Belas imagens. Mas nada além disto (COELHO, 2000:101).

Embora não compartilhe aqui de um mesmo entendimento sobre o trabalho da artista, há um ponto que retoma a análise do retrato inicialmente apresentado: trata-se da ideia de atribuir àqueles corpos, rostos, gestos a condição de exemplaridade. Na superfície daquelas imagens a trama que emerge está centrada na configuração de um tipo indígena. Não é colocado em questão o aprofundamento de um debate sobre a alteridade do outro. Nesse sentido, o trabalho de Bisilliat acaba por replicar, ainda que de modo tácito, uma estratégia semelhante àquela dos cartões-postais nos quais é colocada em jogo a permanência de um estereótipo.

Além do mais, todas as imagens contidas no livro *Xingu – território tribal* são acompanhadas por legendas, o que resulta em uma situação no mínimo conflitante. A presença dos pequenos textos descritivos, detidos em narrar aspectos sobre a história, a tradição e os costumes dos indígenas, acabam por colocar em dúvida o quanto aquelas imagens são capazes de dar conta da dicotomia forma e conteúdo. A escolha de Bisilliat pela inclusão de legendas naquelas fotografias denuncia a impossibilidade de abarcar um determinado discurso que para ela parece imprescindível. As legendas trazem informações de naturezas diversas, como as seguintes:

Figuras emplumadas, tensas sob os raios proeminentes de seus cocares (okcadedié). Meituntí, Quená, Bekoikó, Irejó, Vaivai, Krumare, Moikore, Pokatíre, Robní ou Raoni – todos descendem da historicamente temida nação Kaiapó, cujas hordas belicosas arrasavam e aterrorizavam as florestas do Brasil Central.

Agora vivendo em harmonia com as outras tribos do Baixo Xingu, os Kaiapó se dividiram em dois grupos. Um, sob liderança de robní ou Raoni, permanece na aldeia de origem; outro, sob krumare, foi para Jarina, junto aos limites extremos do Norte do Parque (BISILLIAT et. al., 1990:194).

O conteúdo dos textos é isento de juízo de valor, deixado a cargo de quem os estabelecê-lo. Nesse sentido, a informação de que as fotografias são de indígenas que não mais exercem perigo “belicoso” pode suscitar muitos entendimentos, inclusive o de não problematizar essa mesma condição de uma tribo posta sob domínio. Certamente, torna-se legítimo interrogar sobre o que aconteceu com aquele povo a ponto de fazê-lo abandonar sua atitude guerreira. De fato, as fotografias mostram um convívio harmonioso entre os indígenas, o que talvez venha a reforçar uma ideia positiva sobre a dominação sofrida.

Mais uma vez, retoma-se um aspecto estereotipado associado às fotografias de indígenas, mas ainda longe de traçar a defesa sobre uma autonomia formal que elimine o contexto em que a imagem foi produzida. Trata-se, porém, de permitir pensá-las como capazes de articular forma e conteúdo por uma via que não resvale num lugar comum que a todo instante parece reivindicar um modo correto de fotografar.

Quando a temática abordada é a indígena, pairam questões como se a representação devesse ser construída de modo a dar respostas a um discurso histó-

rico que atua mediando a relação entre o que está sendo apresentado na imagem e uma expectativa sobre o que se espera ver nela. Nesse aspecto, as fotografias de Bisilliat, embora investidas por um empenho em construir relações formais em torno do contraste de cores, não escapam a esse modelo.

*

Na fotografia (figura 37) de Claudia Andujar três aspectos sobressaem: primeiro, o gesto do fotografado cuja estranheza parece não se prestar à pose ou se render a uma espécie de apreensão identitária *a priori*. Segundo, e em consequência, a ambiguidade tanto na dificuldade de um reconhecimento do retratado – ou de sua imediata conformação a um “tipo” – assim como na própria descrição da cena. Por fim, a decisão formal da fotografia pelo filme em preto e branco e pela granulação da imagem.

Apontar para essas questões é buscar um entendimento daquela imagem a partir dos elementos dispostos em sua superfície. A impressão, porém, é a de que nenhum dos três aspectos ressaltados é capaz de conduzir a uma compreensão mais precisa sobre o que de fato está sendo representado. Por parte da fotografia, transparece uma opção deliberada por captar um gesto que isolado parece não fazer sentido. O resultado supõe funcionar como um frame de um filme cujo papel assumido está relacionado à construção de uma narrativa composta por muitos outros frames. Quando aquela única imagem é mostrada de maneira apartada parece perder parte do sentido atribuído pela sequência.

A ausência de legenda enfatiza a ideia de ser imprescindível àquela fotografia sua inserção dentro de um conjunto maior a lhe garantir uma apreensão segura. Ao mesmo tempo, retirá-la do contexto das páginas do livro para o qual foi inicialmente pensada, e onde foi posta em relação a outras, permite uma reflexão mais adensada sobre o modo como o trabalho de Claudia Andujar opera.

Até o momento, todas as imagens analisadas apresentam características muito semelhantes. Ressalta-se, como ponto principal, a resistência que colocam a uma conformação a um modelo a ser seguido. Para isso, a estratégia da artista é a de potencializar e priorizar uma relação de cumplicidade estabelecida com os indígenas. Para tanto, o acesso é dado por meio de decisões que investem em uma estética que funciona como uma espécie de anteparo a evitar leituras estereotipadas. O preto e branco, a granulação, o jogo entre luz e sombra, os efeitos causados pela ausência do uso de flash, a opção por não deter atenção nos ornamentos e nos objetos como também em gestos que possam ser revestidos por discursos a enquadrar aquela ação em uma concepção já formatada sobre o que vem a ser a cultura indígena.

Se por um lado as fotografias acusam a presença da fotografia entre os Yanomami ou denunciam o contato estabelecido entre os indígenas com pessoas de culturas diferentes, por outro elas trazem registros que remontam a um cotidiano cuja percepção é a de poucas intromissões. Não parecem ter sido elaboradas por alguém que estivesse ali para assumir o papel de um diretor de cena a exemplo dos trabalhos de José Medeiros e Maureen Bisilliat.

É difícil não reconhecer a influência que as imagens carregam do longo convívio estabelecido entre Claudia Andujar e os indígenas. Analisando sua trajetória, torna-se tênue a distinção entre o que é parte de seu trabalho e o que é parte de sua vida pessoal, pois entre esses dois âmbitos há pontos de contato indissociáveis, a começar pela maneira como, a partir da década de 1970, constrói um repertório fotográfico centrado nas questões Yanomami.

Na imagem apresentada acima, por exemplo, Andujar demonstra uma compreensão sobre aquela cultura, o que lhe permite registrar um gesto que para outros pode não fazer sentido logo de imediato. Com isso, a artista enfatiza o interesse em abordar o tema excluindo a possibilidade de recorrer a estereótipos de naturezas diversas como o de representar rituais indígenas mostrando, com clareza, tratar-se de uma tradição. A fotografia evita o recurso de centrar o foco da

câmara sobre adereços e pinturas corporais ou sobre momentos coletivos como estratégia de não enquadrar a cultura indígena em determinado modo de percepção que logo a identifique e a categorize.

Nesse sentido, parece não ser por acaso o fato de, no livro *Yanomami*, de Claudia Andujar, haver um texto do antropólogo Bruce Albert. Em seu primeiro parágrafo, o enfoque volta-se para o entendimento sobre o etnônimo “Yanomami”:

[...] foi criado pelos antropólogos a partir das expressões *yanomae thëpë* ou *yanômami thëpë* que significam “seres humanos”. Na língua indígena, essa designação se opõe às categorias *yaripë* (animais de caça) e *yai thëpë* (seres invisíveis ou sem nome), mas também à *napë thëpë* ou *napëpë* (inimigos, estrangeiros, “brancos”). Os Yanomami remetem sua origem à copulação do demiurgo Omama com a filha do monstro aquático Tëpërësiiki, dono das palavras cultivadas. A Omama (sic) é também atribuída à instauração das regras e valores culturais atuais, bem como a criação dos espíritos auxiliares dos pajés, os *xapiripë* (ou *hekurapë*). Yoasi, o irmão ciumento e malvado de Omama, é tido, por sua vez, como o criador da morte e dos males do mundo (ALBERT in ANDUJAR, 1998:6).

Remontar à origem etimológica e mítica dos Yanomami torna-se significativo para, aos poucos, buscar um maior entendimento a respeito de como os registros de Claudia Andujar remetem a um cotidiano cuja percepção é a de poucas intromissões. Na grande maioria das fotografias não há marcas explícitas de uma agressão pela imposição civilizatória, a intenção da artista parece ser o de preservar ao máximo o que ainda é próprio daquele povo. Essa ideia de preservação de algo mais natural ganha, porém, um caráter conflitante, sobretudo pelo fato do trabalho ser realizado em um período político com muitas intervenções sobre a maneira com que os Yanomami estavam inicialmente organizados.

Os anos de 1960/70 registram a abertura de alguns postos do SPI e o estabelecimento de diversas missões católicas e evangélicas com propostas de contato permanente com os indígenas. Configuram também momentos como o do Plano de Integração Nacional (PIN), lançado pelo governo Médici, voltado para a abertura de um trecho da estrada Perimetral Norte (1973-76); a instalação de programas como os de colonização pública (1978-79) que representa a invasão do sudeste das terras Yanomami e ainda do projeto RAMDAMAR (1975) voltado para o levantamento dos recursos amazônicos que detectam a existência de importantes jazidas minerais na região.

Todas essas intervenções políticas tiveram consequências incontornáveis como a dizimação de grande parte dos indígenas em decorrência de surtos epidêmicos de sarampo, coqueluche, gripe, malária entre outros. Por certo, Andujar não passa alheia a tudo isso e acompanha de perto esse processo de total descaso com os Yanomami – a série *Marcados*, publicada em 2009, por exemplo, explicita parte da atuação da artista como tentativa de minimizar os problemas sofridos por aquele povo.

Portanto, a ideia aqui apresentada de uma não intromissão da artista em relação aos fotografados surge como uma resposta a um mero artifício de mascaramento de uma situação desalentadora. Andujar opta por construir uma estética a partir da vontade de resgatar algo ainda integrado a um modo de vida muito próprio dos indígenas. Essa atitude não resulta em um artifício de idealização, pois a maneira que a imagem é elaborada não se deixa clarificar como metáfora de um exotismo cuja finalidade se esgota em si mesmo. Ao contrário, aponta para uma consciência sobre todo o processo civilizatório impositivo sofrido pelos indígenas.

A resposta que o trabalho de Claudia Andujar articula tensiona vários momentos da história de uma documentação iconográfica do indígena. Parece querer desfazer o modo como certa visualidade vem sendo elaborada desde o século

XVI. São descrições distanciadas da realidade que têm origem a partir de uma literatura de viagem como àquela produzida por Jean de Léry, em *Viagem à terra do Brasil*:

Se quiserdes agora figurar um índio, bastará imaginardes um homem nu, bem conformado e proporcionado de membros, inteiramente depilado, de cabelos tosquiados, com lábios e faces fendidos e enfeitados de ossos e pedras verdes, com orelhas perfuradas, e igualmente adornadas, de corpo pintado, coxas e pernas riscadas de preto com o suco de genipapo e com colares de fragmentos de conchas pendurados ao pescoço (sic) (LÉRY apud MONTEFUSCO, 1987:5).

Nessa descrição, nada se assemelha ao trabalho de Andujar em que, diferente daquele produzido por José Medeiros ou Maureen Bisilliat, não há a vontade de uma monumentalidade ou o enfoque sobre adornos, pinturas corporais ou qualquer outra característica que leve à configuração de um tipo. Isso não significa que todos esses elementos não sejam parte da cultura indígena, porém a recusa da artista em neles centrar atenção diz respeito a uma carga simbólica que eles acarretam sobre uma ideia de “povo exótico” ou “povo selvagem” (figura 38). Ela também recusa o pejorativo e direciona a atenção para outro ponto, como mostra a fotografia anteriormente apresentada que trata da maneira como Claudia Andujar se aproxima de um dos rituais Yanomami – a iniciação xamânica, descrita a seguir por Albert:

Ao longo de uma dolorosa e extática iniciação, inalando por muitos dias o pó alucinógeno *yākōana* (preparado com resina ou casca interna da árvore *Virola sp.*), os pajés aprendem a ver os espíritos *xapiripë* e a “responder” a seus cantos. Podem então chamá-los a si como espíritos auxiliares. Esse poder faz deles o centro de gravidade da sociedade Yanomami. Escudos contra poderes maléficos das alteridades humanas e não-humanas que ameaçam constantemente suas comunidades, eles são também incansáveis negociadores e guerreiros do invisível, dedicados a domar as entidades e as forças que movem a ordem cosmológica. [...].

Sob o efeito do pó *yākōana*, considerado como comida dos espíritos, os pajés dizem “morrer”. Entram num estado de transe visionário durante o qual “fazem descer” os *xapiripë* com os quais acabam se identificando, imitando as coreografias e cantos de cada um conforme a ordem de sua chamada na pajelança (designam-se os pajés como *xapiri thēpuë*, “gente espírito, e fazer pajelança se diz *xapirimou*, “agir” enquanto espírito) (ALBERT in ANDUJAR, 1998:10).

É a esse estado de imanência que a fotografia de Andujar se refere. Questiona-se, afinal, como representar algo que está implicado na natureza de um conjunto de seres ou que está na condição de uma experiência individual e apenas compartilhada por um grupo muito específico. Não há resposta objetiva a essa questão, pois o trabalho da artista não se empenha em dar sentido a algo que parece escapar a uma compreensão nos termos de uma racionalidade ou de um “sistema de crenças” cristãs.

Essa postura assumida por Claudia Andujar está atrelada a um reconhecimento da imagem fotográfica como um campo em aberto para entendimentos diversos. Em consequência, a ausência de elementos que possam vir a caracterizar um tipo indígena, além da opção por não incluir legendas são decisões que interferem na maneira como lida com os procedimentos estéticos em questão. O olhar para a imagem torna-se quase uma exigência, como única possibilidade de acesso a algo que não é dado a ver de imediato.

Outro elemento já levantado neste estudo, mas que não pode ser esquecido refere-se ao fato de que grande parte do trabalho de Andujar ganha notorie-

dade principalmente por meio de uma circulação em livros, forma de divulgação bem particular por refletir o modo como a artista deseja que seu trabalho seja percebido.³⁹ Esse meio de circulação difere daquele empregado nas instituições de arte ou das páginas de um jornal, por exemplo. Nesses dois casos, a fotografia ganha chancela de arte ou de fotojornalismo apenas por estar sendo exposta em espaço específico; no livro, há certa neutralidade que evita a classificação ou categorização imediata de seu conteúdo fotográfico.

Por certo, o termo “neutralidade” requer cautela em seu emprego. Por mais que o livro traga de maneira clara a definição de seu conteúdo a partir de determinadas decisões editoriais, ele sempre se apresenta como um campo em aberto, capaz de articular diferentes entendimentos sobre a natureza das fotografias ali contidas no que tange à ideia de enquadrá-las em gêneros, escolas, movimentos, etc.

A dificuldade imposta pela própria fotografia em deixar-se categorizar não pode ser posta de lado em qualquer debate que a envolva. Registrou-se acima o papel atribuído às instituições de arte e aos jornais no tocante à forma como eles divulgam a fotografia, observando-se que há, cotidianamente, uma larga produção de imagens fotográficas que ganham usos e funções diversos. Nesse ponto surge um obstáculo: se esses ganhos tão diversificados fazem com que a fotografia escape à possibilidade de estabelecer fronteiras bem definidas entre gêneros, ela também acaba por simular diferentes classificações. Assim, uma mesma fotografia pode ser entendida como documental, autoral, retrato, banal, artística, etc, o que também parece pouco elucidativo do ponto de vista de uma discussão mais adensada sobre o que de fato leva a essas atribuições.

Talvez seja por compreender esse mecanismo ao qual a fotografia está sujeita que Claudia Andujar defina seu trabalho como uma “bricolagem virtual infinita”. A artista parece depositar seus esforços na possibilidade de produzir imagens cujas articulações internas venham a permitir um debate mais ampliado sobre o próprio meio técnico e a relação que estabelece com o mundo. Ao definir-se como uma *bricoleur*, Andujar atribui às suas fotografias uma condição diferente daquela restrita a um conhecimento científico. Um melhor entendimento sobre esse aspecto surge da definição de “bricolagem” na qual se detém Claude Lévi-Strauss, no livro *O pensamento selvagem*:

No seu sentido antigo, o verbo *bricoler* se aplica ao jogo de péla e de bilhar, à caça e à equitação, mas sempre para evocar um movimento incidental: o da péla que salta, o do cão que erra ao acaso, o do cavalo que se afasta da linha reta para evitar um obstáculo. E, em nossos dias, o *bricoleur* é o que trabalha com as mãos, usando meios indiretos se comparados com os do artista (LÉVI-STRAUSS, 1970:37-38).

Para alcançar essa definição, Lévi-Strauss estabelece precisamente como ponto de partida o paralelo entre a atuação do *bricoler* e a do cientista. De acordo com o antropólogo, a *bricolage* é constituída a partir de um universo instrumental fechado e arranjada sempre por meio de um conjunto continuamente restrito de utensílios e de materiais heteróclitos. A *bricolage* não tem origem em um projeto anterior à sua execução, pois ela se coloca como resultado contingente de todas as ocasiões que se apresentam para sua elaboração.

Embora essa seja uma explicação sintética, é possível lançar algumas conjecturas sobre o termo “bricolagem” quando empregado por Claudia Andujar. Pela observação das fotografias apresentadas nesta tese, alguns aspectos foram ressaltados de modo recorrente, dentre eles, por exemplo, o fato de a artista criar imagens em que um mínimo de intromissão é suscitado. As cenas levam a crer

39 Essa questão já foi debatida anteriormente e aqui é resgatada como forma de ressaltar algo que parece ser uma influência marcante na constituição do próprio trabalho da artista. Não significa, de modo algum, uma recusa em fazê-lo circular por meio de instituições de arte ou de jornais. E sim uma aposta na escolha de um meio que permita uma percepção mais alargada sobre o conjunto de imagens produzido. Até mesmo porque Claudia Andujar também realiza exposições no Masp, MAC/USP e, atualmente, é representada pela Galeria Vermelho, em São Paulo.

terem sido captadas de modo muito contingencial e isso não parece ser algo inconsciente por parte de Andujar. Todo o processo de elaboração de seu trabalho opera tendo como mola propulsora uma vontade de alcançar algo que é da natureza do intangível. Para tanto, a aposta recai sobre um fazer distante do científico e muito próximo a uma ação regida por incertezas e acasos.

A figura de um *bricoleur* faz-se, portanto, presente, propondo soluções técnicas que resultem em uma estética não estabelecida por regras ou normas dadas de antemão. Claudia Andujar investe na produção de um trabalho que não é caudatário – de um discurso nacionalista ou de determinações estereotipadas –, para então ocupar um lugar singular dentro de um repertório iconográfico voltado para o registro de indígenas.

...

Conclusão

O escritor argentino Jorge Luís Borges, em *As ruínas circulares*, narra o projeto de um personagem fantástico que almeja sonhar um homem com integridade minuciosa e impô-lo à realidade. Ao final, porém, compreende que o empenho de modelar a matéria incoerente e vertiginosa de que se compõem os sonhos é a mais árdua que pode empreender um varão, ainda que penetre em todos os enigmas da ordem superior e da inferior: muito mais árduo que tecer uma corda de areia ou amoeirar o vento sem rosto.

Assim como o personagem de Borges, Claudia Andujar empenha-se em capturar algo cuja materialidade assemelha-se à fugacidade de um sonho. A tarefa a qual se dedica está em fotografar almas, sentimentos, intimidades, memórias, vidas, integridades, mitos, diálogos, em tecer uma visualidade que talvez pudesse ser a concretização daquele ideal fantástico da obra do escritor argentino.

Em sua *bricolagem virtual infinita*, a artista é também conduzida pela vontade de coadunar “a matéria incoerente e vertiginosa” a uma possível realidade. Para tanto, não dispensa esforços em elaborar, na superfície das imagens, uma trama complexa a permitir uma compreensão expandida sobre cada elemento nela contido. Não é colocado em questão o imediato reconhecimento do assunto retratado, mas sim o modo como o sujeito, embora emaranhado pelo denso contraste entre luz e sombra, é representado. Nesse sentido, o caráter indistinto atribuído aos objetos fotografados aponta para a possibilidade de entendê-los como indissociáveis entre si e, portanto, arredios a escalas hierárquicas a regular uma ordem para o primeiro plano da imagem.

Essa indissociação entre as coisas ultrapassa, porém, as bordas das fotografias e assume a dimensão da própria vida de Claudia Andujar, desautorizando qualquer tentativa de estabelecer fronteiras que posicionem os Yanomami em um campo restrito. A dicotomia arte e vida ganha, então, potentes e irrefutáveis entrelaçamentos no que diz respeito ao reconhecimento de um território¹ não mais dividido em polos equidistantes. Essa atitude é tanto política quanto afetiva, do mesmo modo que a inserção do trabalho em uma esfera pública não deixa de ser conduzida como um gesto intimista envolvendo o empenho da artista à causa indígena.

Ao longo da trajetória de Andujar não há registros de momentos alheios a cumplicidade estabelecida, ainda nos anos de 1970, entre artista e Yanomami. Em seu trabalho impera o sentido de uma experiência compartilhada projetada por meio de articulações formais que não estão interessadas em revelar sem questionamentos o quanto o indígena é parte de um enaltecido imaginário nacionalista ou de um misterioso universo selvagem e exótico. O propósito está em representar uma relação que se dá em torno de algo que é parte da natureza do íntimo, do singular, do contato direto com o indivíduo para então realizar uma crítica consistente sobre a própria representação.

¹ No contexto sugerido, a palavra território ganha sentido amplo envolvendo denotações geográficas, políticas, artísticas, etc.

Nesse sentido, tudo é apresentado de modo a não recair em estereótipos. Um exemplo significativo é o livro *Amazônia*, de 1978, analisado no primeiro capítulo. Sobre essa publicação, vale reforçar mais um aspecto que se refere ao modo conceitual e gráfico como ele é organizado. O projeto traz uma concepção visual singular principalmente se levado em consideração o fato de que, embora, nos anos de 1970, o território entre fotografia e artes plásticas ganhasse fronteiras mais flexíveis, a ideia de uma relação mais estreita com as artes estava sendo proposta especialmente por algumas obras de artistas como Iole de Freitas, Emil Forman, Cildo Meireles, Carlos Vergara, Waltércio Caldas, Antonio Dias, Rubens Gerchman, Anna Bella Geiger, entre outros.

No campo da fotografia ganha destaque, por exemplo, a atuação de Miguel Rio Branco e Mário Cravo Neto. Esses dados corroboram com a ideia de perceber no livro *Amazônia* uma intervenção diferenciada que não se coloca apenas a favor de uma apresentação de fotografias bonitas, bem impressas, mas também de pensá-las como carregadas de potencial narrativo. Desse modo, o conjunto é organizado por meio de um projeto gráfico que traz diálogos estreitos com cada imagem. As pausas, os ruídos, as manchas, as fotografias ora duplicadas ora ampliadas autorizam reflexões mais detidas sobre o motivo dessas intervenções que levam, portanto, a entender a publicação de Claudia Andujar e George Love como um livro de fotografia pensado como obra, ressaltando assim sua singularidade.

A análise sobre a produção de Andujar aponta para uma última questão que abrange essa mesma singularidade que seu trabalho assume diante do debate em torno de uma aproximação entre a fotografia e as artes plásticas. Ao longo da pesquisa foi feito um amplo levantamento relacionado à produção fotográfica, dos anos de 1960/70, voltada para a temática indígena. Para surpresa, dentre as imagens encontradas poucas foram aquelas com as quais o trabalho de Andujar parecia encontrar diálogo possível quando se tratando da dicotomia forma e conteúdo.

Essa constatação trouxe indagações que permitiram alargar os limites da pesquisa para tentar localizar outras referências como contrapontos possíveis. Cogita-se que a análise da produção da artista possa conduzir a um debate mais adensado sobre o contexto artístico, especialmente a partir dos anos de 1970. Suas fotografias conformam uma estética marcante e com grande potencial crítico e político no que tange a questão indígena. A maneira como concilia esses aspectos permite colocá-las em paralelo a trabalhos de artistas como Carlos Vergara, *Cacique de Ramos: iguais-diferentes*, 1972, Anna Bella Geiger, *Brasil nativo/Brasil Alienígena*, 1977, Rubens Gerchman, *Iracema* e *O sonho de um índio*, ambas de 1975, Cildo Meireles, *Missões: como construir catedrais*, 1987, entre outros, constituídos por meio de diferentes abordagens reflexivas sobre a problemática indígena no país.

Isso não significa, no entanto, uma tentativa reduzir a produção desses artistas àquela temática nem tampouco negligenciar as especificidades entre forma e conteúdo que cada um carrega. O propósito é perceber o quanto o trabalho fotográfico de Claudia Andujar apresenta questões que não se enquadram facilmente a determinados discursos superficiais interessados em atribuir critérios indistintos voltados apenas para a afirmação de um suporte técnico deixando de lado as singularidades apresentadas. Assim como alguns dos trabalhos acima mencionados, o de Andujar se vale de reflexões em torno do próprio fazer fotográfico, de sua relação com o mundo, de seu estatuto artístico, de seu potencial como instrumento político.

Bibliografia

Acervos

Museu de Arte de São Paulo
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
Museu de Arte Moderna de São Paulo
Museu do Índio no Rio de Janeiro

Entrevista¹

2º Fórum Latino-Americano de Fotografia de São Paulo – Rubens Fernandes Jr. Entrevista Claudia Andujar em 20 de outubro de 2010. <http://www.tvaovivo.tv.br/itaucultural/forumfoto/>

Livros

AGASSIZ, Elizabeth & AGASSIZ, Luiz. *Viagem ao Brasil: 1865-1866*. São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1975.
AGEE, James & EVANS, Walker. *Let us now praise famous men*. Boston: Houghton Mifflin, 1939.
ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: Ciranda Cultural Editora e Distribuidora Ltda, 2006.
AMADO, Jorge. *Capitães da Areia*. Rio de Janeiro: Record, 70ª. Edição, 1990.
ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas – reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução Denise Bottman, São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
ANDRADE, Rosane de. *Fotografia e antropologia – olhares fora-dentro*, São Paulo: Estação liberdade, EDUC, 2002.
ANDUJAR, Claudia. *Frente ao eterno: uma vivência entre os índios Yanomami*, São Paulo: editora Práxis, 1978.
_____. *Amazônia*, São Paulo: Práxis, 1978.
_____. *Yanomami*, São Paulo: DBA, 1998.
_____. *A vulnerabilidade do ser*, São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2005.
ARBAÏZAR, Philippe & PICAUDÉ, Valérie. *La confusión de los géneros en fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili, 2004
ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*, tradução Denise Bottmann e Frederico Carotti, São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
BAQUÉ, Dominique. *La fotografía plástica*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003
BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da; HIKIJI, Rose Satiko (orgs.). *Imagem-conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas: Papius, 2009.
BARTHES, Roland. *Mythologies*. London: Cape, 1972.
_____. *A câmara clara*, tradução de Júlio Castañon Guimarães, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
BAXANDALL, Michael. *Sombras e luzes*. Tradução de Antonio de Padua Danesi, São Paulo:

¹ Ao longo da pesquisa, tentou-se marcar uma entrevista com Claudia Andujar que não aceitou o convite. Por esse motivo, optou-se em trazer como referência a última entrevista pública presenciada.

Edusp, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* tradução Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1994, obras escolhidas v.1.

BERGER, John. *About Looking*. London: Writers and Readers, 1980.

BISILLIAT, Maureen; VILLAS BÔAS, Claudio & Orlando. *Xingu – Território tribal*. São Paulo: Cultura Editores Associados, 1990.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas de Jorge Luis Borges*, volume 1, São Paulo: Globo, 2000.

CANDIDO, Antonio (org.). *Capítulos de literatura colonial – Sérgio Buarque de Holanda*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *O discurso e a cidade*, São Paulo/ Rio de Janeiro: Duas Cidades/ Ouro sobre Azul, 3ª. edição, 2004.

_____. *Formação da literatura brasileira – momentos decisivos 1750-1880*. 10ª. Edição revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CASALDÁLIGA, Pedro [et. al.]. *Missa da terra sem males*. Rio de Janeiro: Tempo e Presença, 1980.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

CATANI, Afrânio Mendes; GARCIA, Wilton & FABRIS, Mariarosaria (orgs.). *Estudos Socine de Cinema: ano VI*, São Paulo: Nojosa edições, 2005.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos, 2002.

CLARK, T.J.. *A pintura da vida moderna – Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. Tradução José Geraldo Couto, São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CHAIA, Miguel (org.). *Arte e política*. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2007.

COPJEC, Joan; CRIMP, Douglas; KRAUSS, Rosalind & MICHELSON, Annette (editors). *October: the first decade 1976-1986*, New York: Massachusetts Institute of Technology and October Magazine Ltd, 1987.

COTRIM, Cecília & FERREIRA, Glória (orgs.). *Escritos de Artistas Anos 60/70*, Tradução de Pedro Süsskind [et al.], Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2006.

DAVIS, H. Shelton. *Vítimas do milagre: o desenvolvimento e os índios do Brasil*, Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

DEBS, Sylvie. *Os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional*, tradução Sylvia Nemer. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*, tradução Marina Appenzeller, Campinas: Papyrus, 1994.

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

_____. *Fotografia e arredores*, Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.

FILHO, Orlando Villas Bôas (org.). *Orlando Villas Bôas: expedições, reflexões e registros*. São Paulo: Metalivros, 2006.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta – Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FOUCAULT, Michel. *Power/ Knowledge*. Brighton: Havester, 1980.

_____. *As palavras e as coisas – arqueologias das ciências humanas*. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *Arqueologia do Saber*. Tradução Luiz Felipe Neves, Rio de Janeiro: Forense universitária, 2008.

_____. *A ordem do discurso*. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

FREUND, Gisèle. *La fotografia como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.

GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GOMBRICH, E. H.. *Arte e ilusão*, tradução Raul de Sá Barbosa, São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. (org.). *Representation – Cultural representations and signifying practices*. London: Sage, 2009.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Visão do Paraíso*. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.

- IANNI, Octavio. *Raças e classes sociais no Brasil*, São Paulo: Brasiliense, 2004.
- _____. *A idéia de Brasil moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- JAREMTCHUK, Dária. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Belo horizonte: C/Arte, 2007.
- JÚNIOR, Rubens Fernandes. *Labirintos e identidades – panorama da fotografia no Brasil [1946-98]*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê editorial, 2001.
- _____. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro – fotógrafos e ofícios da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.
- _____. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 3ª. edição, 2002.
- KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*, tradução Anne Marie Davée, Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- LAGO, Pedro Corrêa do. *Coleção Princesa Isabel – Fotografia do século XIX*, Rio de Janeiro: Capivara, 2008.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão... [et al.]. – 5ª. Ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tradução Maria Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar. São Paulo: Editora Nacional: Editora da USP, 1970.
- _____. *Raça e História*. Tradução Inácia Canelas. Lisboa: Editorial Presença, 2006.
- LYONS, Nathan. *Photography in the Twentieth Century*, New York: the George Eastman House of Photography, 1967.
- MALINOVSKI, Bronislaw. *Uma teoria científica da cultura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1962.
- MARTINS, José de Souza. *Sociologia da Fotografia e da Imagem*. São Paulo: Contexto, 2009.
- MARTINS, José de Souza. ECKERT, Cornelia. NOVAES, Sylvia Caiuby. (orgs.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*, Bauru: Edusc, 2005.
- MELO, Chico Homem de (org.). *O design gráfico brasileiro – anos 60*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- MICELI, Sérgio (org.). *Estado e Cultura no Brasil*, São Paulo: Difel, 1984.
- NORBERT, Elias. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994, v.1.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & Identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- OSÓRIO, Luiz Camilo. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- PEREGRINO, Nadja. *O Cruzeiro: a Revolução da fotoreportagem*. Rio de Janeiro: Dazibao, 1991.
- PERSICHETTI, Simoneta. *Claudia Andujar/ Simoneta Persichetti*. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed.34, 2005.
- RIBALTA, Jorge (org.). *Efecto real – debates posmodernos sobre fotografia*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia – entre documento e arte contemporânea*. Tradução Constância Egrejas, São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*, São Paulo: Hucitec, 1998.
- SCHAPIRO, Meyer. *A arte moderna séculos XIX e XX*, tradução Luiz Roberto Mendes Gonçalves, São Paulo: Edusp, 1996.
- SCHOEPE, Daniel. *George Huebner (1862-1935) Um fotógrafo em Manaus*. São Paulo: Metatextos, 2005.
- SCHWARZMAN, Sheila. *Huberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador – D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?: Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SMITH, W. Eugene. *His Photographs & Notes*. Nova York: Aperture, 1969.
- SONTAG, Susan. *Ensaios sobre a fotografia*, tradução Joaquim Paiva, Rio de Janeiro: Arbor, 1981.
- _____. *Diante da dor dos outros*, São Paulo: Companhia das letras, 2003.
- SOUSA, Pedro Jorge. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó: Grifos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.
- STIMSON, Blake. *El eje del mundo – fotografía y nación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.
- SZTUTMAN, Renato (org.). *Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

TAGG, John. *The burden of representation – Essays on Photographies and Histories*. New York: Palgrave Macmillan, 1988.

TACCA, Fernando de. *A imagética da Comissão Rondon: Etnografias filmicas estratégicas*. Campinas: Papirus, 2001.

THÉZY, Marie de. *La photographie humaniste 1930-1960. Histoire d'un mouvement en France*. Paris: Contrejour, 1992.

TURAZZI, Maria Inez. *Marc Ferrez*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

VENTURI, Lionello. *História da crítica de arte*. Lisboa: Edições 70, 2002.

XAVIER, Ismail. *Sertão Mar – Glauber Rocha e a Estética da Fome*, São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *O cinema brasileiro moderno*, São Paulo: Paz e Terra, 2006.

WELLS, Liz (org.). *Photography – a critical introduction*. London; New York: Routledge, 1997.

They were not allowed to purchase their farms for fear that they would fall back into inefficient practices not guided by RA and FSA experts. [1] [[edit](#)] **Re**One of the activities performed by the RA and FSA was the buying out of small farms that were not economically viable, and the setting up of 34 subsistence homestead communities, in which groups of farmers would live together under the guidance of government experts and work a common

Artigos

BARDI, Pietro Maria. *From a Line to a Smile*. Revista Habitat, São Paulo, n° 48, 1958, pp. 49-58.

“Carta do Editor”, revista *Realidade*, n°67, ano VI, editora Abril, outubro de 1971.

BAUDRILLARD, Jean. Entrevista “Nem Salgado nem Cartier-Bresson”, por Sheila Leirner. Publicada na revista *República*, abril 1999, ano 3, n°30, p.88-94.

COSTA, Helouise. “Sauvage – Brésil” in GERVEREAU, Laurent. *Dictionnaire Mondial des Images*. Paris: Nouveau Monde, 2006.

DE DUVE, Thierry. ‘A arte diante do mal radical’, in *Ars – Revista do Departamento de Artes Plásticas ECA/USP*, São Paulo, ano 7, n°13, 2009.

DUARTE, Rogério. “Olhares do infinito – notas sobre a obra de Claudia Andujar” in *Revista eletrônica Studium*, IAR/ Unicamp, n°12 www.studium.iar.unicamp.br

FLORES, Laura Gonzáles. “La mirada del otro ‘otro’. La producción fotográfica de grupos minoritários” in *Orientes y occidentes*. Memoria del XXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, s/d. Publicado no endereço eletrônico http://www.lauragonzalez.com/FP/Otro_mirada.pdf

GUIMARÃES, Manoel Luis Salgado. *Nação e civilização nos trópicos: O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n°1, 1988.

HERKENHOFF, Paulo. ‘A espessura da luz – fotografia brasileira contemporânea’, in ANDUJAR, Claudia, *A vulnerabilidade do ser*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MARCUS, George E., “A estética contemporânea do trabalho de campo na arte e na antropologia: Experiências em colaboração e intervenção” in BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da; HIKIJI, Rose Satiko (orgs.). *Imagem-conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas: Papirus, 2009.

MAMMI, Lorenzo. “À Margem”, in *Ars – publicação do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – Vol. 1, no 3 (1o semestre 2004)*, São Paulo: O Departamento, 2004, p. 81-101.

MENEZES, Paulo. ‘O nascimento do cinema documental e o processo não civilizador’ in MARTINS, José de Souza. ECKERT, Cornelia. NOVAES, Sylvia Caiuby. (orgs.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*, Bauru: Edusc, 2005a, p. 84.

_____. “A construção do ‘outro’ como não civilizado em *Nanook of the North*” in CATANI, Afrânio Mendes; GARCIA, Wilton e FABRIS, Mariarosaria (orgs.). *Estudos Socine de Cinema*: ano VI, São Paulo: Nojosa edições, 2005b, pp. 103-109.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra. “A fotografia como documento – Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico” in *revista Tempo*, Rio de Janeiro: Departamento de História da Universidade Federal Fluminense, n°14, 2003.

MORETTIN, Eduardo Victorio. “A representação da história no cinema brasileiro (1907-1949) in *Anais do Museu Paulista*, São Paulo: O Museu, 1922-1987; N. Ser. 1993-.

_____. “Produções e formas de circulação do tema do Descobrimento do Brasil: uma análise de seu percurso e do filme Descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro” in *Revista Brasileira de História*, São Paulo: ANPUH/ Humanitas Publicações, vol. 20, n°39, 2000.

NOVAES, Sylvia Caiuby. “Imagem e ciências sociais: Trajetória de uma relação difícil” in BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da; HIKIJI, Rose Satiko (orgs.). *Imagem-conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas: Papirus, 2009.

_____. “O uso da imagem na antropologia” in SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*, São Paulo: Hucitec, 1998.

PHILLIPS, Christopher. “The Judgment Seat of Photography” in COPJEC, Joan; CRIMP, Douglas; KRAUSS, Rosalind & MICHELSON, Annette (editors). *October: the first decade 1976-1986*, New York: Massachusetts Institute of Technology and October Magazine Ltd, 1987.

PICCOLI, Valéria. ‘A identidade brasileira no século XIX’, in *Revista Número*, n°8, novembro, 2006,

RANCIÈRE, Jacques. “Política da arte” in *São Paulo S.A. – práticas estéticas, sociais e políticas em debate Situação #3 Estética e Política*, de 17 a 19 de abril de 2005, SESC Belenzinho, São Paulo, p.10. Publicado no endereço eletrônico www.csp.org.br/Sesc/conferencias/

RIBALTA, Jorge. “Para una cartografía de la actividad fotografica posmoderna”, in _____ (Ed). *Efecto real – Debates posmodernos sobre fotografia*, Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

ROSLER, Martha. “Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental” in RIBALTA, Jorge (org.). *Efecto real – debates posmodernos sobre fotografia*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

SAMAIN, Etienne. “Bronislaw Malinowski ET La photographie anthropologique”, in *L’Ethnographie* 118, outubro, 1995, pp. 107 – 130.

_____. ‘Quando a fotografia (já) fazia os antropólogos sonharem: O jornal *La Lumière* (1851-1860)’ in *Revista de Antropologia* v.44 n°2, São Paulo, 2001. Publicado no endereço eletrônico <http://www.scielo.br/scielo.php>.

SANTOS, Laymert dos. “Experiência estética e simpatia bergsoniana”, in *A vulnerabilidade do ser*, São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2005.

SANTOS, Laymert dos. “A experiência pura”, *Folha de S. Paulo*, caderno “Mais!”, 16/08/1998, p.9.

SCHAEFFER, Jean-Marie. ‘La fotografía entre visión e imagen’ (sic), in ARBAÍZAR, Philippe & PICAUDÉ, Valérie. *La confusión de los géneros en fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili, 2004

SOLOMON-GODEAU, Abigail. ‘Photography W. Eugene Smith and the Humanist Icon’, in *Art in America*, Summer 1981.

STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

TACCA, Fernando de. O índio na fotografia brasileira – incursões sobre a imagem e o meio in CHAA,

TREECE, David. “O indianismo romântico, a questão indígena e a escravidão negra” in *Novos Estudos Cebrap*, n°65, 2003.

XAVIER, Ismail. “De monumentos e alegorias políticas: a babilônia de Griffith e a dos Taviani” in *Estudos de Cinema*, São Paulo, n°2, 1999.

YANOMAMI, David Kopenawa. “O invisível”, in ANDUJAR, Claudia. *Yanomami*, São Paulo: DBA, 1998

Catálogos

ANDUJAR, Claudia in *catálogo XXIV Bienal de São Paulo*, 1998.

Trabalhos acadêmicos

ANDRADE, Mario Celso Ramiro de. *O Gabinê Fluidificado e a Fotografia dos Espíritos no Brasil – A representação do invisível no território da arte em diálogo com a figuração de fantasmas, aparições luminosas e fenômenos paranormais*. Tese de Doutorado defendido na ECA/ USP, 2008.

AZEVEDO, Ana Lucia Lobato de. Índios da tela – a representado do índio no longa-metragem brasileiro de ficção de 1968 a 1974. Tese de doutorado, ECA/USP, São Paulo, 2000.

BERARDO, Rosa. *Xingu, o olhar fotográfico*. Dissertação de mestrado, São Paulo: ECA/ USP, 1990.

COELHO, Maria Beatriz Ramos de Vasconcellos. *A construção da imagem da nação Brasileira pela fotodocumentação: 1940-1999*, Tese de doutorado, São Paulo: FFLCH/ USP, 2000.

COSTA, Helouise. *Aprenda a ver as coisas – fotojornalismo e modernidade na revista O Cruzeiro*, dissertação de mestrado, São Paulo: ECA/USP, 1992.

_____. *Um olho que pensa – estética moderna e fotojornalismo*. Tese de doutorado, FAU/USP, 1998.

FARO, José Salvador, *Realidade, 1966 a 1968 – Tempo da reportagem na imprensa brasileira*. Tese de doutorado, São Paulo: ECA/USP, 1996.

GRIGÓRIO, Patrícia Costa. *Relatório Representações de índios. Repertórios para a nacionalidade na nova ordem republicana – 1927/1930*. TCC. Departamento de História, Rio de Janeiro: PUC. Orientadora: prof. Dra. Eunícia Barros Barcelos Fernandes, 2006, publicado em http://www.puc-rio.br/pibic/relatorio_resumo2006

MONTEFUSCO, Maria Dionéia de Souza. *A temática indianista na pintura brasileira (décadas de 70 e 80)*. Dissertação de mestrado, São Paulo: ECA/USP, 1987.

MURA, Cristina. *Brasil dos anos 60 e 70. Rubens Gerchman em contexto*. Dissertação de mestrado, São Paulo: ECA/USP, 2003.

ORTIZ, Joana Montero. *Um olhar sobre o outro: A perspectiva sobre outras culturas na obra de Robert Flaherty*, Dissertação de Mestrado, São Paulo: ECA/USP, 2007.

Filmes

Nanook of the North, 1922, com direção de Robert Flaherty.

Iracema: uma transamazônica, 1974, com direção de Jorge Bodanzky e Orlando Senna.

O povo da lua, o povo do sangue Yanomami, 1983, com direção de Marcelo Tassara e Cláudia Andujar.

Anexo

Reportagens da revista Realidade que contaram com a participação das fotografias de Claudia Andujar (1967-1971)

Janeiro de 1967 n° 10 ano I

“O Amor mais Amor”
Ensaio fotográfico em que participaram:
Claudia Anduja
Jorge Butsuem
Nelson Di Rago
George Love
Lenita Perroy

Matéria: “Nasceu!”
Texto Narciso Kalili
Foto Claudia Andujar

Mai de 1967 n° 14 ano II

Matéria “Ele é um viciado”
Texto Naeciso Kalili
Foto Claudia Andujar

Junho de 1967 n° 15 ano II

Matéria “Arigó é a última esperança”
Texto Roberto Freire
Foto Claudia Andujar

Setembro de 1967 n°18 ano II

Ensaio fotográfico “Primeiro amor” de Claudia Andujar

Novembro de 1967 n°20 ano II

“Um ensaio geral”
Ensaio fotográfico em que participam:

Claudia Andujar
Jorge Butsuem
Roger Bester
Nelson Di Rago
George Love
Luigi Mamprin
Geraldo Mori
Olivier Perroy
Zé Pinto
Lenita Perroy

Janeiro de 1968 nº22 ano II

Matéria “Por que a América é odiada?”
Foto: Claudia Andujar

Março de 1968 nº24 ano II

Matéria “Profissão: matador”
Texto Roberto Freire
Foto Claudia Andujar

Abril de 1968 nº25 ano III

Matéria “Meire vive tirando a roupa”
Texto Fernando Portela
Foto Claudia Andujar

Junho de 1968 nº27 ano III

Matéria “É a loucura”
Texto Norma Freire
Foto Claudia Andujar

Julho de 1968 nº28 ano III

Matéria “Vida difícil”
Texto Mylton Severiano da Silva
Foto Claudia Andujar

Novembro de 1968 nº32 ano III

Matéria “Marcinha tem salvação: amor”
Texto Marcos de Castro
Foto Claudia Andujar

Março de 1969 nº36 ano III

Matéria “Tem gente nascendo”
Texto Judith Patarra
Foto Claudia Andujar

Matéria “Moda é coisa séria”
Texto Regina Guerreiro
Foto Claudia Andujar

Maio de 1969 nº38 ano IV

Matéria “O trem do diabo”
Texto Patrício Renato
Foto Claudia Andujar

Junho de 1969 nº39 ano IV

Matéria “Eles pregam na floresta”
Texto Talvani Guedes
Foto Claudia Andujar

Outubro de 1969 nº43 ano IV

Matéria “No fundo ela é família”
Texto Jorge Andrade
Foto Claudia Andujar

Novembro de 1969 nº44 ano IV

Matéria “A aula é um show”
Texto Mauricio Azêdo
Foto Claudia Andujar

Dezembro de 1969 nº45 ano IV

Material “Este homem é um Simonal”
Texto Mylton Severiano da Silva
Foto Claudia Andujar

Janeiro de 1970 nº46 ano IV

Matéria “Gente grande vivi errado”
Texto Luiz Weis
Foto Claudia Andujar

Matéria “Eles procuram paz”
Texto Jorge Andrade
Foto Claudia Andujar

Fevereiro de 1970 nº47 ano IV

Matéria “O pesadelo”
Texto Edwin Diamond
Foto Claudia Andujar

Abril de 1970 nº49 ano V

Matéria “Uma aventura, a professorinha”
Texto José Carlos Marão
Foto Claudia Andujar

Maio de 1970 nº50 ano V

Matéria “Escola de brinquedo”
Texto Jorge Andrade
Foto Claudia Andujar

Junho de 1970 nº51 ano V

Matéria “Crescei”
Texto Jorge Andrade
Foto Claudia Andujar

Julho de 1970 nº52 ano V

Matéria “Qual é a (moral) deles?”
Texto não assinado
Foto Claudia Andujar

Novembro de 1970 nº56 ano V

Matéria “A adolescente”
Texto não assinado
Foto Claudia Andujar

Dezembro de 1970 nº57 ano V

Matéria “Estão furando esta cabeça: é câncer”
Texto Carlos Soulié do Amaral
Foto Claudia Andujar e George Love

Março de 1971 nº60 ano V

Matéria “Ser virgem é muito importante. Muito. Mesmo que seja de mentira”
Texto Judith Patarra
Foto Claudia Andujar

Agosto de 1971 nº65 ano VI

Matéria “É Clodovil, sim. Alguma coisa contra?”
Texto Jorge Andrade
Foto Claudia Andujar

Outubro de 1971 nº67 ano VI

Edição especial “Amazônia”
Texto Carlos Azevedo, Domingos Meirelles, Octavio Ribeiro, J. P. Martinez, Hamilton A. F.º, R. R. Pereira, Norma Freire, Luís Carlos Bardawill. Coordenação em Belém: Sérgio Buarque; Pesquisa: Lúcio Flávio e Palmério Vasconcellos; Coordenação em Manaus: Roberto Dantas; Pesquisador estagiário: Fernando Gomes.
Colaborações especiais Texto Mino Carta (supervisão), José Hamilton ribeiro, Sérgio Ribeiro Pompeu, Milton Severiano, Geraldo Mayrink, Antonio Euclides, Carlos Marão.
Foto Maureen Bisilliat, Claudia Andujar, George Love, Amâncio Chiodi, Darcy Trigo e Jean Solari.