

Imagens de povos indígenas: das fotografias do século XIX às fotografias de Claudia Andujar

Laila Zilber Kontic

Universidade de São Paulo
São Paulo - São Paulo - Brasil
laila.kontic@usp.br

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar o modo como as fotografias de Claudia Andujar rompem com um determinado repertório imagético e discursivo consolidado ao longo dos séculos XIX e XX acerca da representação de povos indígenas. A construção de um discurso sobre povos indígenas no século XIX é analisada através da produção fotográfica de missionários que participavam das expedições organizadas para explorar o território brasileiro. No que se refere à produção fotográfica do século XX, a investigação parte das imagens produzidas pela Comissão Rondon e pelas fotorreportagens da revista *O Cruzeiro*. A partir de 1970, Claudia Andujar introduz um modo inovador de produzir essas fotografias: resultado de uma longa relação de afeto e engajamento com os Yanomami, seu trabalho concilia a estética das imagens a uma tentativa de tradução da experiência xamânica, central para a existência do povo yanomami.

Palavras-chave: Fotografia. Claudia Andujar. Yanomami. Povos indígenas.

Introdução

Desde a chegada dos portugueses no Brasil no século XVI, as inúmeras representações iconográficas de povos indígenas conjugaram uma extensa documentação visual que foram ou ainda são utilizadas para diversos fins¹. Neste artigo, serão explorados três momentos dessa tradição: 1) o início de uma política cultural de incentivo à exaltação da imagem do indígena pela pintura durante o Segundo Reinado, que tinha como objetivo a conformação de uma identidade nacional, e o começo da tímida produção de fotografias de povos indígenas no século XIX; 2) a produção imagética da Comissão Rondon e a fotorreportagem da revista *O Cruzeiro* durante a primeira metade do século XX, que enfatizavam o discurso de "civilização" dos povos indígenas com vistas à sua incorporação na nação brasileira; 3) as fotografias que Claudia Andujar fez do povo yanomami produzidas nos anos 70, como uma maneira inovadora de fotografar povos indígenas, que escapa do repertório da tradição fotográfica ocidental.

¹ Ver a catalogação realizada por Moura (2012) das representações iconográficas de mais de 220 povos indígenas do século XVI ao século XX.

O *corpus* dessa análise foi constituído pela pesquisa de material fotográfico em acervos dos fotógrafos E. Thiesson, Albert Frisch, Marc Ferrez, José Medeiros, Claudia Andujar e da Comissão Rondon. A documentação textual, audiovisual e fotográfica da Comissão Rondon é abrigada pelo Museu do Índio, instituição de preservação e promoção do patrimônio cultural indígena da Fundação Nacional do Índio (Funai). As imagens utilizadas neste artigo foram acessadas no banco de dados do acervo online do museu, aberto para livre consulta². As fotografias de Albert Frisch encontram-se no acervo digital da Biblioteca Nacional, que conta com mais de dois milhões de documentos digitalizados também de livre acesso³. Os acervos de Marc Ferrez e José Medeiros estão sob responsabilidade do Instituto Moreira Salles, uma das principais referências de preservação de acervos fotográficos do Brasil. O acervo digital pode ser consultado no site do instituto, embora disponibilize online apenas parte das coleções dos fotógrafos⁴. O acervo do Museu do Quai Branly, em Paris, abarca antigas coleções de etnologia do Museu do Homem e do Museu Nacional de Artes da África e da Oceania. Hoje utilizado para auxiliar pesquisadores que se dedicam à pesquisa em etnologia, antropologia e estéticas não ocidentais, o acervo iconográfico do museu está digitalizado e disponível para livre consulta online⁵.

Por fim, as imagens digitalizadas de Claudia Andujar me foram concedidas pela Galeria Vermelho, responsável pela conservação dos negativos e pelas negociações de venda das imagens. Para cada fotografia vendida, um terço do valor é voltado para uma associação dos Yanomami, um terço para Andujar e um terço para a galeria. A seleção do *corpus* deste artigo tem como objetivo mostrar as principais tendências das fotografias de cada época e em que sentido as fotografias de Andujar podem ser consideradas uma maneira inovadora de registro.

Pretende-se mostrar a confluência dessas imagens que vêm sendo produzidas desde o século XIX com a construção de um discurso sobre as populações indígenas do Brasil, tendo em vista o potencial do trabalho de Claudia Andujar para propor novas formas de utilizar a fotografia para tratar de um povo com costumes e valores outros. O trabalho de Andujar entre os Yanomami evidencia a possibilidade de mobilizar novas formas de produção dessas imagens, que levam em conta o próprio regime de realidade do povo yanomami.

² Disponível em: <https://bitly.com/PZoSC>. Acesso em 09 jul. 2019.

³ Disponível em: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.html>. Acesso em 09 jul. 2019.

⁴ Disponível em: <https://bitly.com/SWAS4>. Acesso em 09 jul. 2019.

⁵ Disponível em: <https://bitly.com/hLKno>. Acesso em 09 jul. 2019.

Iconografia indígena no século XIX: pintura e fotografia

Nos âmbitos artísticos e historiográficos, o século XIX pós-independência do Brasil foi marcado pela tentativa de criação de uma identidade nacional desvinculada da coroa portuguesa. Nesse contexto, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) foi fundado em 1838 pela elite carioca, contando com o financiamento e ativa participação de D. Pedro II. Importante centro de estudos para a elaboração de um projeto político e cultural nacional, o IHGB, em associação com a Academia Imperial de Belas Artes, incentivava a produção de trabalhos historiográficos, literários e artísticos para a construção de uma identidade propriamente brasileira. Schwarcz (2003, p. 25) destaca que

através do financiamento direto, do incentivo ou do auxílio a poetas, músicos, pintores e cientistas, D. Pedro II imiscuia-se em um grande projeto que implicava não só o fortalecimento da Monarquia e do Estado, como a própria unificação nacional, que seria obrigatoriamente uma unificação cultural.

Em um concurso elaborado pelo IHGB em 1844 para incentivar projetos que propusessem a construção de uma historiografia do Brasil, o programa escrito por Karl Von Martius foi selecionado e passou a influenciar a literatura e a pintura produzidas ao longo do Segundo Reinado (1840-1889). O projeto demonstrava a relevância da convergência das três raças para a formação do país, tanto no sentido da miscigenação como das relações estabelecidas: o branco europeu/português, o indígena nativo e o negro africano. Sob a alegação de que as características únicas de cada uma delas formaram o povo brasileiro, o programa de Von Martius enfatizava a importância de tratar dessa formação como uma particularidade da história do Brasil⁶.

A tese de Von Martius influenciou as produções seguintes desenvolvidas pelo IHGB, principalmente com a consolidação do romantismo brasileiro enquanto gênero literário e pictórico, que contribuíram para o desenvolvimento de uma nova formação discursiva e de uma nova sensibilidade estética da cultura nacional. As concepções do projeto romântico permitiam a criação de particularidades que constituíssem a imagem da nação brasileira, baseadas principalmente na representação de uma natureza "exuberante" e "tropical" enquanto patrimônio nacional e na figura do indígena genérico, passivo e amigável, tratado menos como um tipo étnico do que como um tipo racial.

Assim, muitas pinturas produzidas na época, de vertentes românticas e idealistas, passaram a retratar a natureza e o indígena exótico dos trópicos, selecionando, de um lado, a

⁶ Uma discussão sobre a influência do programa de Von Martius para os estudos de historiografia encontra-se em Guimarães (2000).

imagem do nativo passivo e vulnerável e, de outro, ocultando a condição dos negros escravizados e violência do contato entre brancos e indígenas.

A pintura indianista brasileira não mostra o passado pré-cabralino, tampouco cenas de conflito. Para alguns historiadores, como Varnhagem, a História do Brasil começava com o descobrimento, em 1500, sendo o período anterior domínio da etnografia (CHRISTO, 2009, p. 1158).

Nesse período, além da pintura, a fotografia de povos indígenas foi gradualmente introduzida como uma nova forma de registro. Mas, diferentemente da pintura, que estava articulada com um processo de produção historiográfico e selecionava a imagem do indígena enquanto ícone nacional, a fotografia, em um contexto de grandes expedições organizadas para explorar o território brasileiro, lançou um olhar predominantemente científico para a imagem dos indígenas. Instrumento apropriado pela antropologia física, essas fotografias dialogavam diretamente com as teses de vieses racistas, evolucionistas e positivistas que predominavam na época (MOREL, 2001).

Ainda assim, tal qual em muitas pinturas produzidas durante o Segundo Reinado, a imagem do indígena era captada pela fotografia como um tipo racial, uma figura cuja generalidade permitia reconhecê-lo enquanto "botocudo" ou, simplesmente, índio, desvinculando e descartando de sua identidade questões étnicas, linguísticas e ontológicas⁷. Se "num retrato, pode-se ser visto e pode-se dar a ver, alternativas que estão francamente ligadas à relação do retratado com o retratante" (CUNHA, 1988, p. 23), os indígenas retratados a partir do século XIX não se dão a ver, mas são vistos, isto é, estavam condicionados a uma pose e a um olhar situado em um contexto único e específico, moldados pelos fotógrafos – em sua grande maioria, europeus – que criaram tipos genéricos a serem contemplados em museus, consumidos na forma de cartões postais e analisados pelos moldes científicos.

Fernando de Tacca (2011) destaca três momentos distintos no modo como essas imagens foram produzidas a partir do século XIX em diante. O primeiro momento é marcado por uma parca produção fotográfica de povos indígenas, realizadas principalmente por viajantes europeus que, atraídos pela imagem do Brasil tropical, alimentava os curiosos olhares estrangeiros. Em um momento no qual predominavam ideologias positivistas e evolucionistas, os indígenas eram retratados como tipos exóticos e, nas ciências humanas,

⁷ O termo Botocudo foi utilizado pelos portugueses durante o século XIX para nomear os indígenas que usavam botoques labiais e auriculares. Entretanto, eles podiam pertencer a etnias diversas. Para uma discussão mais aprofundada sobre o assunto, ver Paraíso (1998).

essas fotografias eram utilizadas para coletar e comprovar dados científicos, o que contribuía para os discursos racistas da época.



Figura 1: Índios Botocudo, 1844, foto de E. Thiesson.
Fonte: Acervo Musée du Quai Branly.

As primeiras imagens foram feitas pelo daguerreotipista francês E. Thiesson, que fotografou dois indígenas identificados como "botocudo" em seu estúdio, levados para a França por volta de 1840. No *Institut de France*, eles foram o centro do debate científico, no qual propunha-se que fossem estudados no campo da zoologia, negando-lhes a própria condição de humanidade. Além de terem sido submetidos a análises de cientistas positivistas – foram medidos, apalpados, comparados e catalogados – os cinco daguerreótipos produzidos por Thiesson enquadraram os indígenas com dorso nu, do quadril para cima, de frente e de perfil, de forma que as imagens possam servir como instrumentos antropométricos. Conforme destaca Morel: "o clima de curiosidade em torno desses índios expressava significativa mistura de espetáculo atraente e seriedade científica: a tênue fronteira entre o exato e o exótico" (2001, p. 1044).

Aproximadamente vinte anos depois, o fotógrafo alemão Albert Frisch fez uma expedição durante cinco meses pelo rio Amazonas e seus afluentes, fotografando diversas etnias indígenas ao longo do percurso. As imagens de Frisch foram as primeiras a serem registradas ao ar livre e não em estúdios, o que exigia uma colaboração dos indígenas para se manterem parados em pose por um longo tempo para que as placas de colódio úmido pudessem ser sensibilizadas durante o período de exposição. Suas fotografias mostravam os indígenas

posando individualmente ou em grupo, em meio ao ambiente natural ou em frente à maloca, dando destaque aos elementos materiais, como lanças, facões, colares, adornos, arcos, flechas, canoas e cabaças.



Figura 2: Alto Amazonas ou Solimões (du Brésil), 1867, foto de Albert Frisch.
Fonte: Acervo digital da Biblioteca Nacional.

Somado a isso, as legendas das imagens buscavam informar o nome dos objetos que compunham o ambiente e o parentesco dos indígenas fotografados, com a finalidade de comunicar ao público europeu a respeito da região amazônica, ainda pouco conhecida pelos brancos. Tanto os elementos que compõem as imagens como as legendas estavam em conformidade com o compromisso científico de Frisch, cujas fotografias foram distribuídas pela Europa para mostrar uma Amazônia exótica e selvagem para os olhares estrangeiros (MOURA, 2012).

Em 1874, o principal fotógrafo brasileiro da época, Marc Ferrez, foi contratado pelo Império para acompanhar uma expedição científica pelo Brasil para a elaboração de um mapa geológico do território. Conhecida como Comissão Geológica do Império (1875-1878), a expedição percorreu diversos estados do sudeste e do nordeste brasileiro, adentrando pela região amazônica, e permitiu a Ferrez elaborar uma documentação fotográfica significativa. Em 1876, entrou em contato com os indígenas conhecidos como "botocudo", do sul da Bahia, produzindo as primeiras imagens desses indígenas, retratados de perfil e de frente, com o dorso nu e com uma régua de medição antropométrica posicionada ao lado direito,

demonstrando uma possível intenção do fotógrafo de utilizar as imagens para pesquisa científica.



Figura 3: Índio Botocudo, 1875, foto de Marc Ferrez.
Fonte: Acervo de fotografia do Instituto Moreira Salles.

Nesse primeiro momento o olhar ocidental retratou gestos, expressões e cenários moldados conforme tradições propriamente europeias de conceber e construir a imagem, fossem elas de base idealista romântica, ou realista cientificista. Assim como em algumas pinturas produzidas no Segundo Reinado, que selecionaram a imagem do indígena enquanto tipo para inflamar o discurso de construção de uma identidade nacional brasileira, essas fotografias selecionaram elementos corporais, materiais e paisagísticos – ainda que artificiais – para compor uma visão do indígena como inferior, não civilizado e menos desenvolvido. Esse olhar, situado em um contexto muito específico e distante da realidade desses povos, era legitimado pelos pensamentos positivista e evolucionista que vigoravam então, permitindo a classificação, desqualificação e catalogação do indígena, ora utilizando sua imagem para subjugar-lo, ora para exaltá-lo, a depender do interesse político.

O século XX: a imagem do indígena na Comissão Rondon e na revista *O Cruzeiro*

O segundo momento destacado por Tacca (2011) é a influência da Comissão Rondon e da revista *O Cruzeiro* para uma mudança no trato fotográfico com as populações indígenas. A Comissão Rondon foi um conjunto de expedições chefiadas pelo marechal Cândido Mariano da Silva Rondon no início do século XX, com o objetivo de reconhecer e ocupar regiões

desconhecidas do território brasileiro. Integrando uma equipe de botânicos, zoólogos, geógrafos, topógrafos, etnógrafos e fotógrafos, a comissão fazia parte de um projeto de nação pautado pelo interesse na expansão e no desenvolvimento territorial, principalmente em regiões pouco populosas.

A expedição percorreu mais de 50 mil quilômetros do interior oeste do Brasil e entrou em contato com diversos grupos indígenas – muitos dos quais nunca haviam tido contato com brancos até então. Como desdobramento da expedição, Rondon fundou no ano de 1910 o Serviço de Proteção ao Índio (SPI), órgão ligado ao Ministério da Agricultura que promovia o discurso de integração das populações indígenas ao processo de desenvolvimento nacional (MOURA, 2012). Um dos principais nomes incumbido de produzir materiais visuais dos nativos era o tenente cinegrafista e fotógrafo Luiz Thomaz Reis (1878-1940), que produziu em conjunto com outros fotógrafos enormes quantidades de materiais fotográficos e filmográficos de povos indígenas, dando origem à coleção "Índios do Brasil", organizada em três volumes.

O primeiro volume, publicado em 1943 e produzido entre indígenas do Mato Grosso, é composto por imagens legendadas que remetem a um contato pacífico e amigável entre os indígenas e os expedicionários. As imagens dos indígenas e de sua cultura material evidenciam, por um lado, um registro etnográfico dos costumes nativos e, por outro, aludem a uma concepção do nativo primitivo, genérico e permissível ao contato com os brancos. Em contraste, a figura de Rondon aparece de maneira icônica e quase heroica, representando o homem que trouxe a civilização ao dar-lhes presentes e roupas, possibilitando sua incorporação à nação brasileira.



Figura 4: Distribuição de brindes aos Parecis, 1900-1922, foto de Luiz Thomaz Reis.

Fonte: Acervo digital do Museu do Índio.

Publicados dez anos depois, o segundo e o terceiro volume são compostos por imagens de indígenas supostamente "civilizados", isto é, dóceis e pacíficos, vestindo roupas, escutando atentamente os discursos de Rondon sobre a República e sobre os fatos históricos do Brasil e assumindo funções na construção das linhas telegráficas. Fernando de Tacca, em um extenso comentário sobre um filme produzido por Luiz Thomaz Reis sobre os rituais e festas Bororo, questiona para quem se destinava a produção dessas imagens:

(...) certamente não era para os próprios Bororo daquela época mas para olhares distantes comprobatórios que se deixavam seduzir pela ideia da catequização dos índios e de sua conversão aos valores cristãos, portanto rebatidos como os valores de uma sociedade civilizada. (TACCA, 2002, p. 204).



Figura 5: Rondon entre os índios Jarú, 1915, foto de José Louro.

Fonte: Acervo digital do Museu do Índio.

As imagens da Comissão Rondon enquadraram os indígenas no projeto nacionalista em andamento no Brasil, enaltecendo-os enquanto figuras que passariam por um processo de "aculturação" para serem integrados à nação brasileira. Com forte influência positivista, Rondon estimulava a ideia da "domesticação" dos povos indígenas para que eles pudessem atuar como aliados no projeto de desenvolvimento e ocupação nacional.

Esse material visual – produzido pelo Estado e para o Estado – era publicado nos principais jornais brasileiros e visava principalmente as elites urbanas, importante grupo formador de opinião, com o intuito de mostrar o processo de integração do indígena à nação brasileira, alimentando, assim, o espírito nacionalista ambicionado pela comissão (TACCA, 2011). Se antes as fotografias tinham um objetivo antropométrico e comprobatório de teorias evolucionistas e racistas, no contexto da Comissão Rondon elas constroem uma visão do universo indígena que figura principalmente indivíduos, agrupamentos e a cultura material, com a intenção de mostrar o processo e o suposto êxito dos missionários em ordenar e integrar os indígenas, antes selvagens e agora civilizados, à nação brasileira, o que resultou na gênese de uma política indigenista e em um tipo de pensamento sobre os povos indígenas que perdura até hoje.

Ainda em um sentido de construção da imagem do indígena no contexto civilizatório durante o século XX, Tacca (2011) enfatiza também o engajamento das fotorreportagens da revista *O Cruzeiro*, fundada em 1928, para alimentar e divulgar o imaginário coletivo do nativo em processo de integração à nação brasileira. Isso aconteceu principalmente entre as décadas de 1940 e 1950, quando a revista adotou o modelo da fotorreportagem e passou a dar

voz à fotografia enquanto formadora de discurso. A edição das matérias contava também com pequenas legendas que acompanhavam as fotos, direcionando a leitura e constituindo uma narrativa própria à imagem, que materializava a visão de mundo construída e selecionada pelo editor. Neste período, a revista *O Cruzeiro* atuou como um amplificador da valorização das políticas de desenvolvimento introduzidas pelo Estado Novo de Getúlio Vargas, refletindo o ideário de modernização do Brasil que o governo tanto prezava (COSTA, 2012).

Dentre as temáticas abordadas pela revista, as fotorreportagens sobre os povos indígenas brasileiros eram recorrentes, principalmente devido à crença de que a imagem do indígena era um empecilho para o progresso da civilização brasileira e, portanto, incompatível com o modelo de nação incitado e divulgado pelas reportagens (COSTA, 1994). A construção de um discurso em torno do processo de aculturação desses povos ganhou destaque sobretudo com o projeto de interiorização do Brasil – conhecido como a "Marcha para o Oeste" – concebido em 1943 pelo governo de Getúlio Vargas, contexto no qual foi criado o Parque Nacional do Xingu. Nessas reportagens, as fotografias passavam a ideia da superioridade da "civilização" – simbolizada pela tecnologia, pela ciência e pela cultura – em contraposição a uma cultura indígena que tinha arcos e flechas, mas não armas; malocas, mas não casas; adornos, mas não roupas. Pressupunha-se que o indígena não só deveria ser civilizado, mas era propriamente uma vontade dele. Como destaca Moura (2012, p. 90), nesse processo de construção de um *outro*, "os índios são apresentados como recursos naturais disponíveis a serem utilizados em benefício da modernização do Brasil", sendo subjugados a uma interpretação imposta pelas fotorreportagens, sujeita a edições que procuravam estabelecer uma relação entre imagem e legenda.

Um fotógrafo importante da revista *O Cruzeiro* foi José Medeiros, cujas fotografias ganharam destaque não só por seu reconhecimento como um dos principais especialistas em reportagens sobre povos indígenas, mas também pela qualidade da composição de suas imagens. Ele produziu uma série de fotografias durante a expedição Roncador-Xingu, em 1941, que fazia parte do projeto de interiorização do Brasil desenvolvido pelo governo de Getúlio Vargas. Além delas estarem em conformação com o discurso civilizatório de *O Cruzeiro*, sua estética chama a atenção para uma questão central da fotografia de povos indígenas: por que essas imagens são consideradas belas aos olhos ocidentais?



Figura 6: Índio laualapiti, 1949, foto de José Medeiros.
Fonte: Acervo de fotografia do Instituto Moreira Salles.

A imagem fotográfica não é somente um resultado estético, mas sobretudo um processo social e cultural. As escolhas do fotógrafo sobre o que fotografar, como compor os elementos que constituirão o retângulo fotográfico, como explorar os recursos tecnológicos da câmera e qual tratamento estético será dado a imagem constituem a realização de uma fotografia. Além de influenciar no resultado final, esses fatores delimitam a atuação do fotógrafo enquanto "filtro cultural", na medida em que ele é imbuído de um ponto de vista situado em um contexto particular, com valores e costumes específicos. Assim, "toda fotografia é um testemunho segundo um filtro cultural, ao mesmo tempo que é uma criação a partir de um visível fotográfico" (KOSSOY, 2003, p. 50).

Medeiros estava evidentemente inserido em um contexto no qual acreditava-se na importância de um processo de "aculturação" dos povos indígenas e na relevância de mostrá-lo em imagens. Além disso, a estética de suas fotografias também se situa em um campo da fotografia no qual valorizava-se o retrato, as formas geométricas que compõem o retângulo fotográfico e a plasticidade do próprio sujeito que está sendo fotografado, elementos que coadunam com um tipo de estética da imagem que valoriza não só a composição, mas também – e sobretudo – a representação do "outro", do diferente, do exótico, do não-branco que é fotografado *pelo* branco e *para* o branco.

As fotos de Medeiros lançam um olhar advindo de uma tradição visual específica, através de uma linguagem propriamente ocidental – a fotografia. Assim como as fotografias de povos indígenas produzidas ao longo do século XIX, os indígenas nas imagens de Medeiros não se dão a ver, mas são vistos. Ao mesmo tempo que as imagens estão condicionadas a uma estética e a um discurso construídos para sustentar e difundir um projeto de identificação nacional, elas ocultam os conflitos e tensões que envolveram o contato com os brancos durante os projetos de interiorização do governo Vargas, além das próprias particularidades étnicas e culturais desses povos, subjungando-os a um ponto de vista que não o seu.

As fotografias de Claudia Andujar à luz do xamanismo yanomami

O marco de um terceiro momento no registro de povos indígenas para Tacca (2011), no sentido de imagens não apenas documentais e científicas, mas que são capazes de contemplar uma realidade outra, é o trabalho de Claudia Andujar com os Yanomami. Tacca diferencia o trabalho fotográfico de Andujar dos registros produzidos até então a partir de dois aspectos fundamentais da transformação iconográfica referente aos povos indígenas: o contexto político de quando as fotografias foram realizadas e as convenções artísticas que influenciaram a artista. Se durante os séculos XIX e XX as imagens faziam parte respectivamente de um projeto de construção da nacionalidade brasileira e de assimilação dos povos indígenas à civilização, o trabalho de Andujar envolve não só um contexto social e político distinto, mas também uma trajetória de vida muito particular.

Claudia Andujar nasceu em 1931, em Neuchâtel, Suíça, e passou a infância na cidade de Oradea, atualmente localizada na Hungria. De origem judaica, seu pai e a família paterna foram deportados em 1944 e mortos em campos de concentração. Momentos antes dos russos ocuparem a Hungria, voltou com sua mãe para Suíça e, dois anos depois, passou a morar como refugiada em Nova York. Chegou ao Brasil em 1955 e passou a viver em São Paulo, onde mora até hoje. Com pouco domínio da língua portuguesa e muito interesse pela população nativa, Andujar fotografava as pessoas com quem cruzava em suas viagens pelo litoral paulista e países da América do Sul. Segundo a fotógrafa, “essa ligação de fotografar e mostrar o trabalho para os fotografados ajudava a me identificar com essas pessoas, aprender o português, me comunicar” (ANDUJAR, 2015, p. 241).

De 1958 a 1971, Andujar trabalhou como fotorrepórter para diversas revistas nacionais e estrangeiras, por meio das quais teve o primeiro contato com uma etnia indígena, os Karajá da Ilha do Bananal. Atuando como freelancer para a revista *Realidade*, foi convocada

para realizar uma reportagem sobre a Amazônia em 1970, entrando em contato pela primeira vez com o povo yanomami. Nesse contexto, Andujar viveu entre os Yanomami da região do Catrimani, oeste do estado de Roraima, e decidiu largar o fotojornalismo. Subsidiada por duas bolsas da Fundação Guggenheim (em 1971 e 1974) e uma da Fapesp (em 1976), morou entre os Yanomami do Catrimani de 1971 a 1977.

A partir de 1970, o investimento do governo em políticas de ocupação demográfica e desenvolvimento econômico estimulou a exploração das terras para a obtenção de recursos naturais, resultando na invasão da parte sul do território yanomami, localizado no oeste de Roraima. Somado a isso, em 1974, o governo militar começou a construção da rodovia Perimetral Norte (BR-210), que fazia parte do investimento em políticas de ocupação demográfica e desenvolvimento econômico, cuja intenção era introduzir a indústria na Amazônia pela conexão entre os estados do Amazonas, Roraima, Pará e Amapá. Os conflitos com os garimpeiros e a construção da rodovia no território Yanomami – que, até então, tinham tido pouco contato com os brancos – teve como resultado a devastação de parte dessas terras e a disseminação de epidemias, causando a morte de muitos indígenas⁸.

Em 1977, a proximidade de Andujar com os Yanomami fez dela uma *persona non grata* pelo governo civil-militar, sendo expulsa de Roraima pela Funai e enquadrada na Lei de Segurança Nacional. Como resposta, criou um grupo de estudos em defesa do território indígena e, um ano depois, tornou-se integrante fundadora da Comissão pela Criação do Parque Yanomami (CCPY)⁹, uma ONG cuja principal pauta era o reconhecimento e demarcação das terras Yanomami. Nos anos 80, auge da campanha pela demarcação de terras, Andujar conheceu Davi Kopenawa, mediador intercultural de seu povo, com quem viajou pelo Brasil e pelo exterior fazendo campanha em prol da demarcação de terras¹⁰ (ALBERT, 1995).

A parceria entre Andujar e Kopenawa em defesa do território yanomami contava, de um lado, com a divulgação das fotografias em âmbito nacional e internacional e, de outro, com a ênfase no discurso sobre a importância da floresta para os Yanomami, cujos fatores ambientais e cosmológicos estão intrinsecamente entrelaçados para a sobrevivência desse povo. Para os Yanomami, a floresta é considerada uma entidade viva que possui um princípio

⁸ Os primeiros contatos diretos dos Yanomami com os brancos ocorreram entre 1910 e 1940. Entre 1940 e 1960, alguns postos do Serviço de Proteção ao Índio (SPI) e missões católicas e evangélicas marcaram o primeiro contato permanente em seu território. Mas a submissão dos Yanomami a formas de contato maciço ocorreu em meados da década de 1970 e na década de 1980 com os projetos de desenvolvimento do governo e com a "corrida do ouro", principalmente no oeste de Roraima.

⁹ Hoje conhecida como Comissão Pró-Yanomami.

¹⁰ Fernando Collor assumiu a presidência em 1990. Após uma visita à região – e sob pressão nacional e internacional – assinou o decreto de homologação da Terra Indígena Yanomami, em 1992. Mesmo assim, as invasões garimpeiras clandestinas continuaram acontecendo.

de fertilidade inerente a ela e um sopro vital muito longo ou, em outras palavras, um ciclo de vida muito maior do que o período de vida e morte dos seres humanos. A floresta “é um ser vivo composto de incontáveis seres vivos, um superorganismo constantemente renovado pela atividade de seus guardiões invisíveis, os *xapiri*” (CASTRO, 2015, p. 13).

A história da origem dos Yanomami gira em torno de Omama, pai do primeiro xamã e criador dos espíritos auxiliares dos xamãs, os *xapiri*. Omama deu para os Yanomami e para suas gerações a floresta dos seres humanos (*yanomae thëpë urihipë*), regida por uma série de fenômenos de ordem cosmológica: nas colinas e nos rios, vivem os seres maléficos que provocam doenças e mortes; no topo das montanhas, vivem as imagens dos ancestrais que se transformaram em espíritos *xapiri*, criados para proteger os humanos; no fundo das águas, moram os espíritos *yawarioma*, cujas irmãs seduzem os caçadores yanomami (ALBERT, 1995).

Através da inalação do pó alucinógeno *yãkoana* – resina ou fragmentos da casca interna da árvore *Virola sp.* seca e pulverizada – os xamãs chamam os *xapiri* para protegerem seu povo dos poderes perversos humanos e não humanos, e de forças que movem a ordem cosmológica. Cobertos de penugem branca e emitindo cantos melodiosos, eles descem por caminhos resplandecentes de luz que se ramificam por todos os lados para se alimentar da *yãkoana* inalada pelo xamã. Como não se deslocam pela terra, fazem sua dança para o xamã em cima de espelhos – descritos por Davi Kopenawa como uma espécie de solo transparente que brilha muito – que ficam espalhados por toda extensão da floresta.

Segundo Kopenawa em *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*, os *xapiri* são visíveis somente aos xamãs sob o efeito da *yãkoana*. Eles aparecem primeiro através de cantos; aos poucos, os olhos enxergam luzes cintilantes vindas do céu e os espíritos vão se revelando, dançando lentamente, minúsculos e pintados de cores brilhantes. De súbito, os *xapiri* provocam uma série de rasgos no corpo e levam o princípio vital consigo – ou, como Kopenawa denomina, “as partes imateriais do corpo” – para as costas do céu e, mais tarde, recompõe o corpo, mas “virado do avesso”, isto é, juntam a cabeça no lugar do traseiro e as pernas no lugar dos braços. Passado o estado de transe, o Yanomami que passou pelo ritual de iniciação torna-se xamã, podendo responder aos espíritos e imitar seus cantos.

O papel do xamã entre os Yanomami é central para a manutenção da vida, principalmente no que diz respeito às relações estabelecidas com os *xapiri*, seres responsáveis por auxiliar os xamãs tanto na ordem da vida cotidiana como da extra-humana. Mas, se os *xapiri* são visíveis somente aos xamãs sob o efeito da *yãkoana*, como fotografar um regime de realidade invisível aos olhos comuns?

Segundo Tacca (2011, p. 217), o trabalho de "Claudia Andujar é um exemplo de obra fotográfica diferenciada, realizada ao final do século XX, que adentra um campo situado entre as artes visuais e o etnográfico". O campo situado entre a fotografia e a etnografia no qual o trabalho de Andujar transita é indissociável de um entendimento sobre como o aspecto ético e o estético devem convergir, tendo em vista todo um cuidado cultural e histórico que envolve fotografar outros povos, bem como assumir o papel de mediador entre uma cultura e outra.

Nesse sentido, as reflexões de Bruce Albert a respeito de sua parceria com Davi Kopenawa durante a escrita de *A queda do céu são* interessantes para pensar o campo etnográfico que o trabalho de Andujar tangencia. No *post-scriptum* da obra, Albert narra seus primeiros anos entre os Yanomami e seu posterior encontro com Kopenawa, cuja convivência e parceria mútua abriram caminho para o desenvolvimento do livro. Enfatizando a influência das experiências sensíveis e corporais em sua convivência entre os Yanomami para a forma como lidou com o trabalho etnográfico, Albert discute uma maneira de posicionamento do etnógrafo através de um "pacto tácito": de um lado, a relação etnográfica entre etnógrafo e seus interlocutores, baseada em um engajamento no processo de auto-objetivação, ou seja, em sua presença em campo enquanto pessoa que é afetada e ao mesmo tempo afeta as pessoas e os elementos ao seu redor. De outro, o engajamento político e simbólico do etnógrafo enquanto representante de seu próprio mundo, cujo papel é de mediador entre sua realidade e de uma realidade outra e, ao mesmo tempo, a curiosidade intelectual latente que, por vezes, sustenta a eficácia dessa mediação.

O campo da etnografia engloba esse aspecto sensível do estar em campo, mais instintivo do que intencional, no qual o etnógrafo é instigado pela sensação de estranhamento e curiosidade daquilo que não é familiar (PEIRANO, 2014). Menos do que um instrumento de conhecimento que pode ser medido e quantificado, estar em campo é estar sujeito a interações involuntárias e constantes com as pessoas e com o espaço, nas quais todos os sentidos são aguçados: "é um processo de ser afetado por esses elementos sensíveis e, ao mesmo tempo, afetar aquilo que está a sua volta, cujo resultado é a comunicação desprovida de intencionalidade, (...) e que pode ser verbal ou não" (FAVRET-SAADA, 2005, p. 159).

A comunicação intercultural é um dos maiores propósitos da Antropologia. No meio acadêmico, os resultados do trabalho etnográfico e da experiência em campo são fundamentalmente transpostos em termos linguísticos, em uma tentativa de traduzir em palavras essa esfera do sensível que é vivida em campo. Mas explicitar esse plano sensível por meio do inteligível não é tarefa fácil; ainda que a mais sofisticada escrita possa ter um potencial

enorme de transmitir experiências, certos elementos e sentidos empíricos da realidade só podem ser explicitados no plano das formas sensíveis (NOVAES, 2010).

A imagem é caracterizada justamente por esse aspecto híbrido de contemplar tanto a esfera do sensível como a do inteligível. Na medida em que a fotografia ganha forma no papel fotossensível ou em uma tela digital, alguns elementos são imediatamente apreendidos – cores, objetos, formas, ambientes. Esses elementos compõem a dimensão visual que estamos acostumados a lidar, baseada em conhecimentos socialmente estabelecidos e a uma determinada forma de operar o pensamento que são o plano de fundo para significar aquilo que está sendo visto. Ao mesmo tempo, a imagem fotográfica tem o potencial de despertar sensações que não estão no campo das significações, semelhante ao *punctum*, aquilo que na foto punge, estimula, lateja; aquilo que, afinal, não está na ordem do intelecto (BARTHES, 2015).

É nesse sentido que o trabalho fotográfico de Andujar entre os Yanomami transita entre o campo da etnografia e da fotografia. Seu gradual envolvimento com os Yanomami despertou nela um enorme interesse por seus costumes e crenças, culminando em uma forma de envolvimento e de militância política pelos direitos indígenas que não só a manteve em constante contato com as lideranças indígenas, mas que também permitiu-lhe explorar os potenciais da linguagem fotográfica em uma tentativa de aproximar a experiência cosmológica e xamânica em forma de imagens.

Pode-se dizer que a experiência de Claudia Andujar entre os Yanomami afetou o modo como ela produziu suas imagens. As penugens brancas, os rastros de luz das malocas e da floresta, as cintilâncias, os movimentos, os borrões, a luminescência são elementos que constituem o diferencial estético e a marca registrada de suas fotografias, presentes principalmente nas séries "O Invisível"¹¹ e "Sonhos Yanomami".

¹¹ A série "O Invisível" compõem o livro "Yanomami: a casa, a floresta, o invisível", de Claudia Andujar, publicado em 1998.



Figura 7: Da série "O Invisível" (1971-1977), foto de Claudia Andujar.
Fonte: Galeria Vermelho.

Na série "O invisível", Andujar utilizava filmes de alta sensibilidade e velocidade de 1/8s e 1/15s, com abertura de f3.5 no diafragma para conseguir captar as imagens na floresta, ambiente de baixa incidência de luz devido às copas das árvores que filtram a luminosidade. Passava vaselina nas bordas da lente, criando um desfoque radial e, principalmente durante os rituais, utilizava do flash para congelar os corpos dançantes, e da alta velocidade do obturador para captar ou dar movimento aos feixes de luz filtrados pelas folhagens da floresta, pelas tramas do telhado das malocas ou provenientes de lamparinas por ela espalhadas:

A parte da mostra chamada "O invisível", e que trata do xamanismo, reflete o mundo dos espíritos, que é muito importante para os yanomami. O que me interessava era recriar esse sentido deles de se dar com o mundo sobrenatural. (...) Eu tentei criar uma linguagem que correspondesse ao que eu sentia de como eram os yanomami (ANDUJAR *apud* CYPRIANO, 2001, p. 1).

Anos depois, Andujar produziu a série "Sonhos Yanomami" para integrar a exposição *Yanomami, l'esprit de la forêt*, na Fundação Cartier, em Paris, entre maio e outubro de 2003. As imagens que compõem a série são sobreposições coloridas de fotografias produzidas durante a convivência de Andujar com os Yanomami no início da década de 1970, cujo processo de intervenção técnica consiste em refazer em preto e branco as cópias das fotografias coloridas, retrabalhar essas fotos em novo colorido com projeção de luz e, por fim, refotografá-las (HERKENHOFF, 2005).

O trabalho cresceu conforme eu conheci melhor os Yanomami e a espiritualidade deles. É isso que eu posso dizer. Por exemplo, a série de superposições nasceram por causa disso. Não é que eu vi outras superposições no trabalho de outras pessoas. As superposições que eu chamo de sonhos, sonhos, são os sonhos dos xamãs. Eles chamam isso de sonhos, de viagens. Eles dão esse nome para isso, não as minhas fotos, o estado de ser deles. Isso acontece quando eles entram em contato com os espíritos. [...] Eu sempre faço questão de colocar a questão da luminosidade, porque

faz parte das crenças deles [...] Eu diria, eu uso a tecnologia nossa, ocidental, isso sim. Mas tentando manipular as coisas com o que eu conheço da tecnologia ocidental. Mas entrando no universo deles. [...] Mas, o que me dá uma certa satisfação é que quando eu mostro esse trabalho aos Yanomami eles percebem isso. Eles fazem o que faziam com os desenhos, ele vê essa imagem com toda essa invasão de luz e ele começa a contar a sua história (ANDUJAR *apud* MAUAD, 2012, p. 139).

O sonho e a luz são elementos constantes no percurso narrativo de Davi Kopenawa para descrever e ilustrar experiências relativas à cosmologia e ao xamanismo yanomami. Em primeiro lugar, o sonho é considerado um estado de ausência temporária da imagem (*utupẽ*) do sonhador, que é levada pelos *xapiri*. No sonho, há uma mudança de perspectiva na e pela qual o xamã “torna-se outro” e, assim, adquire conhecimento; conduzido pelas palavras dos *xapiri*, por eventos míticos e por todos elementos que compõem a floresta, o fenômeno permite aos xamãs estabelecer a manutenção da vida cotidiana, como curar doenças e impedir que os seres maléficos façam mal (CASTRO, 2012). Em segundo lugar, a luminosidade, a cintilância, a resplandecência são elementos na narrativa de Kopenawa que indicam o devir-*xapiri*, a presença desses seres múltiplos e luminosos, demarcando a qualidade visual primeira da experiência xamânica.



Figura 8: Êxtase, da série "Sonhos Yanomami", 1974, foto de Claudia Andujar.
Fonte: Galeria Vermelho.

É inegável que as fotografias de Andujar e a narrativa de Kopenawa em *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami* sobre as experiências xamânicas têm uma relação clara. Menos uma tentativa de representar a experiência invisível e tridimensional do regime de realidade dos xamãs e dos *xapiri*, as fotografias de Andujar – com as muitas intervenções técnicas que trazem uma enorme complexidade visual – imprimem a experiência do efeito da *yãkoana* em um plano bidimensional, que depende da visão para ser contemplado. As

fotografias da série “O invisível” e “Sonhos Yanomami” contêm rastros que remetem a elementos dos sonhos xamânicos narrados por Kopenawa, como os feixes de luz – os *xapiri* descem por caminhos resplandecentes de luz que se ramificam por todos os lados – e os corpos estirados – de súbito, os *xapiri* provocam uma série de rasgos em seu corpo e levam seu princípio vital consigo para as costas do céu. Além disso, as superposições de imagens sugerem uma forma de compreensão dos sonhos xamânicos, pelos quais a mudança de perspectiva se dá quando a imagem do xamã é carregada pelos *xapiri* por toda extensão da floresta, até a abóbada do céu.

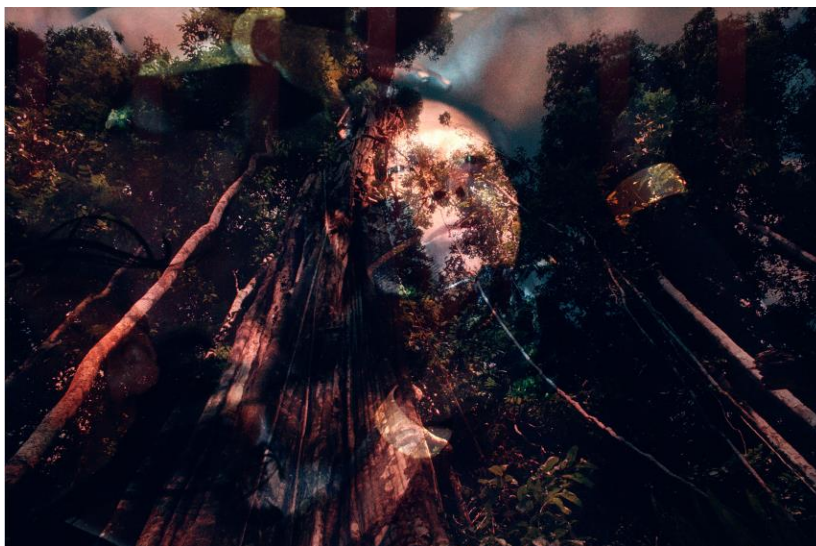


Figura 9: Floresta Amazônica, da série “Sonhos Yanomami”, 1971, foto de Claudia Andujar.
Fonte: Galeria Vermelho.

Impregnadas de agências de um regime de realidade não visível aos olhos não investidos pelo alucinógeno, as imagens de Andujar são atravessadas pelo xamanismo. Ainda que a incidência de luz, o movimento e o desfoque presentes em muitas das fotografias não sejam necessariamente registros dos rituais que envolvem a iniciação e os sonhos xamânicos, constituem características visuais em constante analogia com a relação dos Yanomami com os mundos visível e invisível. A estética das fotografias de Andujar é, assim, menos uma representação dessa cosmologia do que uma tentativa de torná-la presente por meio de rastros, possíveis traduções visuais análogas à experiência xamânica, revelando uma estética continuamente por vir: “trata-se menos de ver o invisível do que de ver por meio do invisível” (BRASIL, 2016, p. 144).

A potência e relevância do trabalho de Andujar está nesse constante deslocamento do regime de realidade fotográfica e do regime de realidade xamânica. Potente, porque se utiliza de dispositivos técnicos para viabilizar uma possível tradução da experiência visível somente

sob o efeito da *yãkoana*; relevante, porque impele um entendimento de um mundo outro, que opera por uma lógica outra e cujas soluções para a sobrevivência e resolução de conflitos são outras. Na medida em que os conteúdos das fotografias de Claudia Andujar transbordam os limites do retângulo fotográfico, o movimento entre visível e invisível, humano e não humano rompe com a tradição fotográfica ocidental que utiliza as imagens de povos indígenas para construir e sustentar um discurso que não lhes diz respeito.



Figuras 10 e 11: Da série "O Invisível", 1971-1977, fotos de Claudia Andujar.
Fonte: Galeria Vermelho.

Não à toa, a beleza das fotografias de Andujar está menos associada a um tipo estético do que a um jogo de luzes e movimentos análogos à beleza dos *xapiri* e aos sonhos xamânicos. Em um contexto no qual a ontologia que envolve o conceito de imagem de um povo é tão diferente da noção que permeia a história da fotografia, as imagens de Andujar introduzem um novo paradigma na fotografia de povos indígenas ao conciliar a beleza estética de suas imagens a uma tentativa de tradução da experiência xamânica, absolutamente central para a existência do povo yanomami. A longa relação de afeto e de engajamento com os Yanomami permitiu a ela conhecer seus costumes e crenças para mostrar por meio de uma linguagem ocidental – a fotografia – o eixo central que envolve a vida desse povo, possibilitando um vislumbre de ontologias distantes do entendimento hegemônico ocidental e de uma forma outra de pensar o mundo.

Considerações finais

A produção iconográfica de povos indígenas ao longo do século XIX, incentivada e financiada pelo IHGB, colocou a figura do indígena como elemento central constitutivo da nacionalidade brasileira. Tanto a pintura como a fotografia contribuíram para inflamar um discurso do indígena genérico, exótico e selvagem, desconsiderando suas particularidades étnicas e culturais e ocultando a violência do contato com os brancos. No século XX, a produção imagética da Comissão Rondon e as fotorreportagens da revista *O Cruzeiro* incorporaram o discurso sobre a importância de agregar o indígena a um projeto de nacionalidade, pautado na modernização e progresso da nação.

Alguns anos depois, as fotografias de Claudia Andujar não só introduzem um novo paradigma na fotografia de povos indígenas, mas instigam um questionamento sobre como esses povos eram retratados e como essas imagens podiam muitas vezes estar alinhadas a um discurso político, social e cultural contrários às suas vontades e reivindicações. Resultado de uma longa relação de afeto e de engajamento, Andujar concilia a beleza estética de suas imagens a uma tentativa de tradução da experiência xamânica, absolutamente central para a manutenção do povo yanomami. Suas fotografias não só subvertem o repertório estético e discursivo que constituíam as imagens de povos indígenas, mas servem como instrumento político de reivindicação pelos direitos dos Yanomami até hoje.

INDIGENOUS PEOPLES IMAGES: FROM THE 19TH CENTURY'S PHOTOGRAPHS TO CLAUDIA ANDUJAR'S PHOTOGRAPHS

Abstract: This article aims to analyze the way Cláudia Andujar's photos break with a certain image and discursive repertoire consolidated over the 19th and 20th centuries about the representation of indigenous peoples. The construction of a discourse on indigenous peoples in the 19th century is analyzed through the photographic production of missionaries who participated in expeditions organized to explore Brazilian territory. Regarding the photographic production of the 20th century, the investigation starts from the images produced by the Rondon Commission and by the photo reports from the magazine *O Cruzeiro*. In 1970, Claudia Andujar starts to introduce an innovative way of producing these photographs: result of a long relationship of affection and engagement with the Yanomami, her work combines the aesthetics of images with an attempt to translate the shamanic experience, central to the existence of the Yanomami people.

Keywords: Photography. Claudia Andujar. Yanomami. Indigenous peoples.

IMAGES DES PEUPLES INDIGÈNES: DES PHOTOGRAPHIES DU XIXE SIÈCLE À LA PHOTOGRAPHIE DE CLAUDIA ANDUJAR

Resumé: Cet article se propose d'analyser comment les photographies de Cláudia Andujar se démarquent d'un certain répertoire iconographique et discursif consolidé tout au long des XIXe et XXe siècles sur la représentation des peuples indigènes. La construction d'un discours sur les peuples indigènes au XIXe siècle est analysée à travers la production photographique des missionnaires qui ont participé aux expéditions destinées à prospecter le territoire brésilien. En ce qui concerne la production photographique du XXe siècle, l'enquête commence par les images produites par la Comissão Rondon et les photoreportages du magazine *O Cruzeiro*. Depuis 1970, Cláudia Andujar a introduit une manière innovante de produire ces photographies: résultat d'une longue relation d'affection et d'engagement avec les Yanomami, son travail concilie l'esthétique des images à une tentative de traduire l'expérience chamannique, centrale à l'existence du peuple Yanomami.

Mots-clés: Photographie. Cláudia Andujar. Yanomami. Peuples indigènes.

Referências

ALBERT, Bruce. O ouro canibal e a queda do céu: uma crítica xamânica da economia política da natureza. *Série Antropologia*, n. 174. Brasília, 1995.

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

_____. Entrevista com Cláudia Andujar. In: **No lugar do outro**. Organização e textos: Thyago Nogueira. São Paulo: IMS, 2015.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1980] 2015.

BRASIL, André. Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica. **Novos estudos**. **CEBRAP**, São Paulo, v. 35, n. 3, p. 125-146, Nov. 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002016000300125&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: 5 out. 2019.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. A pintura de história no Brasil do século XIX: Panorama introdutório. **Arbor**, [S.l.], v. 185, n. 740, p. 1147-1168, dez. 2009. Disponível em: <<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/386>>. Acesso em: 16 mai. 2020.

COSTA, Helouise. Um olhar que aprisiona o outro: o retrato do índio e o papel do fotojornalismo na revista *O Cruzeiro*. **Imagens**. São Paulo, n° 2, p. 83-92, 1994.

_____. Entre o local e o global: a invenção da revista *O Cruzeiro*. In: Costa, Helouise & BURGI, Sergio (Org.). **As origens do fotojornalismo no Brasil, 1940-1960**. Rio de Janeiro: IMS, pp. 17-31, 2012.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Olhar escravo, ser olhado. In: AZEVEDO, Paulo Cesar de; LISSOVSKY, Maurício (Org.). **Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.** São Paulo: Ex-Libris, p. 23-30, 1988.

CYPRIANO, Fabio. Mostra flagra o (in)visível dos ianomâmis: Claudia Andujar apresenta série sobre índios produzida nos anos 70, no Memorial da América Latina, em SP. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 7 de abril de 2001. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0704200111.htm>>. Acesso em: 5 de fevereiro de 2020.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetado. Tradução de Paula Siqueira. **Cadernos de Campo**. São Paulo, 1991, v. 13, n. 13, p. 155-161, 30 mar. 2005. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50263>>. Acesso: 15 mai. 2020.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. História e natureza em von Martius: esquadrinhando o Brasil para construir a nação. **História, Ciências, Saúde — Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 7, p. 389-410, 2000. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702000000300008>. Acesso em: 25 mai. 2020.

HERKENHOFF, Paulo. A espessura da luz – fotografia brasileira contemporânea. In: ANDUJAR, Claudia. **A vulnerabilidade do ser**. São Paulo: Cosac Naify, Pinacoteca do Estado, pp. 228-237, 2005.

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

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ateliê Editorial. 2003.

MAUAD, Ana Maria. Imagens possíveis: fotografia e memória em Claudia Andujar. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v.15, n.1, pp. 124-146, 2012. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/1196/1135>. Acesso em: 5 fev. 2020.

MOREL, Marco. Cinco imagens e múltiplos olhares: "descobertas" sobre os índios do Brasil e a fotografia no século XIX. **História, Ciência, Saúde — Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 8, p. 1039-1058, 2001. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/hcsm/v8s0/a13v08s0.pdf>>. Acesso em: 2 fev. 2020.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. **Estou aqui. Sempre estive. Sempre estarei**. Indígenas do Brasil. Suas imagens (1505-1955). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

NOVAES, Sylvia Caiuby. O uso da imagem na Antropologia. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O Fotográfico**. São Paulo: Senac, [1996] 2010.

PARAÍSO, Maria Hilda B. Os botocudos e sua trajetória histórica. IN: CUNHA, Manuela Carneiro da (Org.). **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PEIRANO, Mariza. Etnografia não é método. **Horizonte Antropológico**, Porto Alegre, v. 20, n. 42, pp. 377-391, dez. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832014000200015&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 15 mai. 2020.

SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. A natureza como paisagem: imagem e representação no Segundo Reinado. **Revista USP**, jun-jul-ago 2003, n° 58, 2003. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33847>>. Acesso em: 5 out. 2019.

TACCA, Fernando de. Rituais e festas Bororo. A construção da imagem do índio como "selvagem" na Comissão Rondon. **Revista de Antropologia**, USP, v. 45, n° 1, p. 187-219, São Paulo, 2002. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27152>>. Acesso em: 3 fev. 2020.

_____. O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio. **História, ciências, saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, vol. 18, n° 1, p.191-223, 2011. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/hcsm/v18n1/12.pdf>>. Acesso em: 24 nov. 2019.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. **Cadernos de campo**, São Paulo, n. 14/15, p. 319-338, 2006.

_____. O recado da mata. In: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SOBRE A AUTORA

Laila Zilber Kontic é graduanda em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (USP).

Recebido em 26/05/2020

Aceito em 18/06/2020