



Rupturas na fotografia documental brasileira: Claudia Andujar e a poética do (in)visível

Rafael Castanheira Pedroso de Moraes

Artigo recebido em: 15/01/2014

Artigo aprovado em: 15/05/2014

DOI 10.5433/1984-7939.2014v10n16p53

Rupturas na fotografia documental brasileira: Claudia Andujar e a poética do (in)visível

Rupture on the Brazilian documentary photography:
Claudia Andujar and the poetry of the (in)visible

Rafael Castanheira Pedroso de Moraes*

Resumo: *Este artigo propõe-se a analisar as fotografias de Claudia Andujar presentes nos livros Yanomami e A vulnerabilidade do ser, a fim de refletir sobre as suas características conceituais, que mesclam engajamento social e expressão pessoal, e identificar as escolhas técnicas e estéticas da fotógrafa para documentar os fenômenos invisíveis da cultura Yanomami. Utilizando estratégias de representação inovadoras, Andujar atingiu resultados inéditos tanto do ponto de vista político, quanto do estético, marcando um período de rupturas na história da fotografia documental brasileira.*

Palavras-chave: *Claudia Andujar. Fotografia documental. Realismo fotográfico. Arte contemporânea.*

Abstract: *This article aims to analyse Claudia Andujar's photographs from her books Yanomami and The vulnerability of being not only to reflect about their conceptual characteristics that mix social engagement and personal expression, but also to identify the photographer's technical and aesthetic choices to document the invisible phenomena of the Yanomami's culture. Using innovative strategies of representation, Andujar reached unedited results from the political and aesthetic points of view, which marked a break with the Brazilian documentary photography history.*

Keywords: *Claudia Andujar. Documentary photography. Photographic realism. Contemporary art.*

* Doutorando em Comunicação pela Universidade de Brasília (UnB). Mestre em Artes e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Especialista em Fotografia como Instrumento de Pesquisa nas Ciências Sociais pela Universidade Candido Mendes. Graduado em Comunicação Social pela UFG. Atuou como fotojornalista e assessor de comunicação no Rio de Janeiro, Brasília, Amazonas e Mato Grosso. Desde 2007 trabalha como professor de fotografia, tendo lecionado na UFG, PUC (GO) e no Instituto de Ensino Superior de Brasília (IESB). Atualmente, pesquisa a relação da fotografia documental com a arte contemporânea e busca por linguagens diferenciadas para produzir suas narrativas. E-mail: rafaelcastanheira@hotmail.com

Introdução

“Tratamento criativo da atualidade”. Esta foi a definição dada pelo fundador do movimento documental britânico, John Grierson, no final dos anos de 1920, ao gênero documental, convertendo-o, para a opinião pública, em um gênero historicamente indissociável da construção de discursos sobre um realismo tanto na fotografia quanto no cinema que fosse capaz de provocar mudanças sociais.

Com o objetivo de narrar histórias por meio de uma sequência de imagens, a fotografia documental foi usada na transição dos séculos XIX para o XX como instrumento de luta social e representação do cotidiano de pessoas anônimas e de grupos sociais marcadamente desfavorecidos. Segundo Plasencia (2009), essas classes subalternas constituem no final dos anos 1920 o tema por excelência de fotodocumentaristas que, conhecidos como *concerned photographers*, buscavam mudar o mundo por meio de imagens com forte caráter reformista. Por exemplo, o repórter dinamarquês Jacob Riis (1849-1914) e o sociólogo norte-americano Lewis Hine (1874-1940) produziram registros visuais das questões sociais da época ao documentarem as péssimas condições de vida de operários imigrantes e a exploração do trabalho infantil nos Estados Unidos.

Dentro do modelo clássico dos anos 1930, os pioneiros do gênero acreditavam na fotografia engajada e testemunhal enquanto registro objetivo e representação da realidade, e a usavam como instrumento de denúncia e reforma social em seus projetos para “reproduzir”, com frequência, cenas das condições sociais do homem no mundo que, pensavam, deveriam mudar.

Apesar de a carga informativa (conteúdo) ser a principal característica da fotografia documental, sua estética (expressão) é também muito almejada e valorizada por quem a produz e vê. Percebe-se, portanto, que a fotografia documental - com seus registros considerados fidedignos ao real e usados inicialmente como denúncia em defesa de ideais civis e discurso político - vem sofrendo alterações em sua linguagem,

principalmente, a partir dos anos 1950, quando surgem novas formas de documentação que não visavam diretamente à transformação da sociedade

As primeiras rupturas na linguagem documental serão percebidas a partir de fotógrafos os quais enxergam que, além da carga informativa, a sugestão da interpretação e o desenvolvimento do valor estético pela linguagem pessoal conferem aos seus trabalhos um caráter autoral, ao contrário das alegadas objetividade, transparência e imparcialidade perseguidas pelos pioneiros deste gênero. Assim, os trabalhos desenvolvidos na década de 1950 pelo suíço Robert Frank (1924-) vão reacender o debate sobre o realismo fotográfico e, sobretudo, questionar o estatuto da fotografia documental, apontando para os novos conceitos éticos e estéticos desse gênero na contemporaneidade.

O caráter polissêmico das fotografias de Robert Frank ameaça os conceitos de objetividade do fotojornalismo e do documentário tradicional. Em 1955, com uma bolsa da Fundação Guggenheim, Robert Frank cruzou o oeste dos Estados Unidos numa missão fotográfica, que resultará no livro *The Americans* (1959)¹. Trata-se de uma obra a qual irá transformar os modos de ver e as maneiras de mostrar do documentário, já que Frank produziu “um conjunto de imagens fotográficas que registram instantes que roçam o absurdo e que quase não têm em si um sentido que não seja aquele que o observador lhes possa dar” (SOUSA, 2000, p.148).

A “fotografia-documento”, termo usado por Rouillé (2009), cujas regras se apoiam no valor referencial da imagem fotográfica, na sua objetividade, na sua função de representação e espelho da realidade, começa a dar lugar à “fotografia-expressão”, na qual as convenções da estética documental clássica são substituídas por imagens fluidas, enigmáticas, com visão introspectiva do autor que muitas vezes opta por enquadramentos assimétricos e composições incomuns. Frank foi um dos precursores dessa nova linguagem em que suas escolhas irracionais como rostos escondidos, corpos deslocados, cenas tremidas e desfocadas,

¹ Sem encontrar editor nos Estados Unidos, Robert Frank publicou *Les Américains* primeiramente na França em 1958. O livro, porém, ficou mais famoso quando foi publicado em inglês (1959), nos Estados Unidos. Desde então, *The Americans* tem sido publicado por diferentes editoras nas mais variadas línguas e formatos.

imprimem uma forma individual do fotógrafo de não mais registrar, e sim, produzir, criar a realidade, a sua realidade.

Percebida desde a sua invenção como prova do real, a “fotografia-documento” nega, segundo Rouillé (2009), as relações sociais ou subjetivas do fotógrafo com as coisas ou pessoas e as subjetividades do fotógrafo e da própria escrita fotográfica. Já a “fotografia-expressão”, considerada “uma nova maneira de documento”, é caracterizada pela liberdade com a forma, a afirmação da individualidade do fotógrafo e o dialogismo com os modelos fotografados. Assim,

[...] a fotografia-expressão não recusa totalmente a finalidade documental e propõe outras vias, aparentemente indiretas, de acesso às coisas, aos fatos, aos acontecimentos. Tais vias são aquelas que a fotografia-documento rejeita: a escrita, logo, a imagem; o conteúdo, logo, o autor; o dialogismo, logo, o outro (ROUILLÉ, 2009, p.161).

Mesclando, portanto, os conceitos da fotografia documental clássica das primeiras décadas do século XX e a criação artística contemporânea, o moderno documentário fotográfico libera os fotógrafos das convenções da representação direta da realidade, permitindo-lhes desta maneira desenvolver novas formas de apresentação das realidades a partir de suas experiências visuais.

No Brasil, destacam-se os trabalhos da fotógrafa suíça naturalizada brasileira Claudia Andujar, que soube se renovar e, diferentemente das suas fotografias feitas, principalmente, para a revista *Realidade*, na década de 1960, desenvolveu, na década de 1970, ensaios com forte caráter autoral sobre a vida dos índios Yanomami na Amazônia brasileira.

Nos anos seguintes, Andujar retrabalhou este material para produzir imagens enigmáticas sobre a cultura desses índios, propondo outra semântica visual, mais afastada do pensamento lógico e da suposta linguagem objetiva da fotografia. Nestas experimentações, transparências de fotografias coloridas em preto e branco são superpostas, o que resulta em novas imagens as quais beiram a abstração, influência provável de sua

experiência com a pintura², colocando a artista, assim, no cenário internacional das vanguardas artísticas da fotografia contemporânea. Para Brandão e Machado (2005, p.171), Claudia Andujar realizou uma profunda pesquisa formal para antecipar “de modo visionário, conceitos e estéticas notados em fotografia apenas a partir dos anos 80, no contexto da chamada pós-modernidade”.

À luz destes conhecimentos, refletir-se-á a seguir sobre a produção fotográfica de Claudia Andujar que, ao unir documento e arte, tornou-se referência no Brasil como uma das artistas precursoras de um movimento de expansão dos limites da fotografia, que estimulava novas propostas de documentação com mais liberdade expressiva dos seus autores. Para isso, suas imagens foram organizadas neste trabalho em duas partes que comporão o *corpus* a ser analisado, a fim de mostrar as diferentes possibilidades de criação no gênero documental rumo a uma abordagem mais conceitual dos temas.

A escolha de Claudia Andujar e do *corpus* de análise

A seleção das fotografias que compõem o *corpus* de análise deste artigo levou em consideração não somente o engajamento social de Claudia Andujar, como também os traços formais e estéticos da sua obra, cuja produção se deu inicialmente dentro dos cânones do fotojornalismo para, posteriormente, expandir-se aos territórios simbólicos e conceituais das artes visuais, marcando, assim, um momento de ruptura na linguagem da fotografia documental no Brasil.

Sem abandonar o espírito crítico, de denúncia e preocupação com a condição social das pessoas documentadas (características óbvias

² Desde pequena, Claudia Andujar buscou formas de autoexpressão. Antes de optar pela fotografia, experimentou outras linguagens artísticas como a poesia e, posteriormente, a pintura. Ainda vivendo nos Estados Unidos, começou a pintar, tendo sofrido influências, principalmente, da pintura abstrata do russo Nicholas Stael. Ver: Massi; Brandão; Machado (2005).

daqueles que a precederam), Andujar desenvolveu uma experiência estética inovadora para documentar a cultura indígena, estimulando uma nova maneira de se pensar o gênero no Brasil. A partir desta perspectiva, os trabalhos foram selecionados em função de suas diferentes escolhas técnicas e estéticas que evidenciam no país as primeiras transformações na linguagem documental moderna em direção às abordagens subjetivas dos fotodocumentários desenvolvidos na contemporaneidade.

Assim como em meados da década de 1950, “os trabalhos de Robert Frank serviram como uma ponte entre os empáticos documentaristas sociais que o precederam nos Estados Unidos, trabalhando para a *Farm Security Administration*³, e a cáustica, por vezes alienada, *street photography*”⁴ produzida nas décadas seguintes por Diane Arbus e Garry Winnogrand, a obra de Claudia Andujar também pode ser considerada uma ponte, um símbolo para as novas gerações, uma vez que quebrou barreiras do circuito tradicional do fotojornalismo e da fotografia documental clássica ao ser exibida em museus, galerias e bienais de arte em diversos países.

De acordo com Barbalho (2010), os trabalhos de Andujar “representam no Brasil uma espécie de interseção entre a fotografia documental moderna e a contemporânea”, afinal, justifica o pesquisador, sua temática “é humanista - a luta pela defesa dos índios Yanomami -, mas o seu estilo mistura influências modernas (como a frontalidade de Walker Evans) e contemporâneas (como as imagens borradas de Robert Frank)” (BARBALHO, 2010, p.71).

Em *Experiência estética e simpatia bergsoniana*, o sociólogo Laymert Garcia dos Santos (2005) compara as primeiras fotografias de Claudia Andujar com os trabalhos clássicos documentais produzidos por

³ Depois que muitos agricultores perderam suas terras durante o período de depressão econômica nos Estados Unidos, o presidente Franklin D. Roosevelt lança, em 1935, como parte da política do *New Deal*, um programa de ajuda financeira chamado *Farm Security Administration* (FSA). Entre 1935 e 1943, o FSA desenvolveu uma das mais ambiciosas campanhas de documentação dos efeitos da depressão econômica no mundo agrícola no sudoeste dos Estados Unidos e, para isso, reuniu os melhores fotógrafos americanos da época como Dorothea Lange, Walker Evans, Russell Lee, Jack Delano, entre outros.

⁴ No original: “Frank’s work served as a bridge between the empathetic social documentarians who preceded him at the United States, working for Farm Security Administration and the caustic, at time alienating, street photography of practitioners such as Diane Arbus and Garry Winogrand [...]” (RITCHIN, 2007, p.603).

mestres da fotografia norte-americana, como Lewis Hine, Walker Evans, Dorothea Lange, Ernst Hass, W. Eugene Smith e Robert Frank. Considerando a relação da fotografia com a percepção e o valor da vida fotográfica inteira de um fotógrafo - e não apenas o valor de fotos individuais -, Santos escreve:

[...] folheando pausadamente seu livro, descobrimos o quanto a produção de Cláudia Andujar é tributária da época áurea da fotografia norte-americana e se inscreve nesse grande movimento que, dos anos 30 à década de 60, soube mesclar a paixão pelo ato de documentar o que se percebe com uma exigência radical, vital, o que resultou em um registro grandioso do povo dos Estados Unidos no século XX (SANTOS, 2005, p.47).

Dessa forma, a análise proposta nesse trabalho visa abordar a experiência fotodocumentária desenvolvida por Claudia Andujar que, com um olhar singular sobre a cultura dos índios Yanomami, procurou usar a fotografia não apenas como expressão pessoal, mas também como instrumento de luta social para defender os interesses dos quais estava documentando, dando assim visibilidade às questões pertinentes e às suas causas. Sobre o uso da fotografia por profissionais que buscam determinar seu engajamento social e político e, por meio do olhar, reivindicar o reconhecimento de direitos sociais às comunidades documentadas, Mauad (2008) comenta que:

[...] a noção de engajamento do olhar do fotógrafo pode ser delimitada pelas posições que os fotógrafos ocupam nos espaços sociais e pela prática propriamente fotográfica que eles vão adquirindo ao longo de sua trajetória. Por prática, no caso, entendemos o saber-fazer que se constitui de um conjunto de conhecimentos, técnicas e procedimentos acumulados pelo fotógrafo no seu aprendizado fotográfico e processados em sua vivência cultural (MAUAD, 2008, p.36).

Primeiramente, realizou-se uma pesquisa sobre suas exposições, reportagens e livros publicados. Levaram-se também em consideração a

biografia de Andujar, o contexto no qual suas obras foram produzidas, a diversidade das técnicas por ela empregada e a construção da narrativa visual, bem como sua relevância no cenário da fotografia documental brasileira.

Apesar de ter trabalhado para diversos veículos de comunicação nos anos 1960 e 1970, publicando suas fotografias nas páginas de revistas ilustradas do Brasil e do exterior, decidiu-se focar aqui em seus projetos pessoais de documentação, aos quais Cláudia Andujar pode se dedicar de maneira autônoma, com mais tempo e liberdade de criação. Para isso, suas fotografias foram organizadas com base em uma reflexão acerca das suas principais publicações; neste caso, admitindo os livros enquanto suportes de divulgação mais comumente usados por fotodocumentaristas que possuem trabalhos pessoais.

Dentre as fotografias de Cláudia Andujar, foram selecionados dois trabalhos distintos. O primeiro é formado por 80 fotografias publicadas no livro *Yanomami*, editado pela DBA em 1998, ao passo que o segundo é composto por duas séries, totalizando 38 fotografias, pertencentes ao livro *A vulnerabilidade do ser*, publicado pela editora Cosac Naify em 2005. As fotografias destes dois livros são, portanto, os objetos que compõem o *corpus* de análise deste estudo.

A combinação de trabalhos produzidos em épocas diferentes justifica-se pela proposta de fazer convergir distintas imagens de um mesmo mundo (amazônico), a fim de identificar as transformações em sua linguagem ao longo de mais de 30 anos de documentação da cultura Yanomami. Nesse sentido, o objetivo é, a partir da análise das imagens, destacar as principais características da linguagem adotada por Andujar nos anos 1970 e, posteriormente, evidenciar as mudanças estéticas na sua produção recente, na qual a fotógrafa, ao tentar “recriar as imagens do invisível” (ANDUJAR apud BRANDÃO; MACHADO, 2005, p.171) para representar a manifestação xamânica e a mitologia Yanomami, conferiu tratamentos às suas imagens que “a identificam-na, em clave precursora, à tendência chamada, nos anos 80 e 90, ‘foto construída’ (*‘photofabriqué’* ou *‘construction of reality’*)” (BRANDÃO; MACHADO, 2005, p.171).

Yanomami

O livro *Yanomami* (1998) de Claudia Andujar foi escolhido como parte deste *corpus* fotográfico a ser analisado porque é uma de suas principais publicações, um importante documento de memória e preservação deste povo, cuja cultura vem sofrendo transformações desde meados do século XX. Dessa forma, esta obra apresenta fotografias que não apenas retratam o cotidiano destes índios, como também revelam, por meio de uma linguagem poética, suas crenças e rituais, suas almas.

Entre os anos 1972 e 1977, Claudia Andujar, com duas bolsas de estudo da Fundação Guggenheim (1972 e 1974) e outra da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) em 1976, manterá uma intensa convivência com os Yanomami, relação de intimidade mútua a qual será essencial para desenvolver e legitimar seu trabalho fotográfico em meio aos índios. Como relata a própria fotógrafa:

[...] Eu acho que só quando você começa a entender a cultura de um povo, é que você realmente começa a transmitir isso num trabalho de fotografia. Isso é pra mim fundamental. [...] Entre os anos 71 e 77, eu me dediquei a entender a cultura dos Yanomami. Quando se fala em cultura, eu vejo a cultura como parte das crenças de um povo. Estas crenças que criam a necessidade de encontrar uma cultura. É isso que eu cultivei durante aqueles sete anos e tentei reproduzir isso em fotografia (ANDUJAR, 2010).

No livro *Yanomami*, Claudia Andujar apresenta um conjunto de 80 fotografias em preto e branco divididas em três temas: “A casa” (24 fotos), “A floresta” (26 fotos) e “O invisível” (30 fotos). Primeiramente, a vida na casa comunitária dos Yanomami é representada por fotografias extremamente contrastadas devido às baixas e altas luzes no local. A escuridão é cortada por feixes de luz, que entram pelas portas da maloca⁵

⁵ Maloca é um tipo de cabana comunitária utilizada pelos nativos da região amazônica, notadamente na Colômbia e no Brasil. Cada tribo tem sua própria espécie de maloca com características únicas que ajudam a distinguir um povo do outro.

e por entre as frestas das palhas as quais cobrem sua estrutura de madeira. São estes raios de luz que iluminam diretamente os índios, muitas vezes de maneira oblíqua, dando volume e contorno aos seus rostos e corpos. Assim, eles surgem como verdadeiros espíritos iluminados nos planos escuros da imagem.

Figura 1 - Cláudia Andujar. Da série “A casa”, [s. n], [s. d.]



Fonte: Andujar (1998, p.2.)

Em seus momentos de intimidade com os Yanomami, não há flagrantes nem “momentos decisivos” escolhidos por Andujar, que com eles mantém uma “relação essencialmente afetiva” (ANDUJAR, 1998, p.11). Para não intimidar, ela preferiu trabalhar com equipamentos “menores e mais práticos”, levando consigo “duas câmeras Nikon pequenas e ágeis” (ANDUJAR, 2005, p.121). Assim, nota-se nas imagens uma atmosfera de cumplicidade com os índios, ora olhando diretamente para sua objetiva, ora agindo naturalmente sem ignorar a presença da fotógrafa. Uma conquista que não acontece de imediato. Cláudia Andujar viveu entre eles durante 14 meses sem fazer uma única fotografia. O resultado são imagens de comunhão nas quais, fotógrafa e fotografados, compartilham na maloca momentos íntimos do cotidiano, como na fotografia a seguir.

Figura 2 - Cláudia Andujar. Da série “A casa”, [s. n], [s. d.]



Fonte: Anduja (1998, p.29)

Nas fotografias do livro *Yanomami*, a luz é trabalhada de maneira dramática. Percebe-se, no entanto, que as soluções técnicas utilizadas pela fotógrafa não visam somente à produção de belas imagens. A estética é pensada a partir da realidade que está sendo documentada. Para se fazer conhecer e preservar as crenças Yanomami, seu engajamento ético nesse trabalho a faz buscar uma estética capaz de comunicar tais crenças como, por exemplo:

[...] nesta foto do índio descendo da luz (Fig. 3), eu tenho que explicar uma coisa aqui. Meu trabalho com eles se foca muito na questão da luz. Obviamente, a fotografia é uma questão de luz e sombras. Vocês vão perceber esta questão de como a luz bate, que também é mais do que apenas uma fotografia, é uma questão cultural das crenças deles. Os Yanomami acreditam que o mundo tinha três plataformas. Nos tempos antigos, moravam os Yanomami na camada superior. Esta camada superior se rompeu e com isso desceram aqui, onde chamamos de Terra, alguns Yanomami que começaram a viver na floresta. Nos primeiros tempos, eles mantinham esta ligação da floresta com este mundo de cima. Nos rituais, eles imitam a subida para este mundo superior, que depois se rompeu, mantendo esta ligação com os espíritos da natureza que existia neste vem e vai. Com o rompimento desta comunicação,

eles tentam recuperar esta ligação com o mundo superior, mas não é possível, por isso vocês veem o que está acontecendo nesta fotografia (ANDUJAR, 2010).

Figura 3 - Cláudia Andujar. Da série “A casa”, [s. n], [s. d.]



Fonte: Andujar (1998, p.18)

Analisando-se a fotografia acima, vê-se que a cena é iluminada por luz natural. É uma imagem muito contrastada, cuja linha de fuga, conduzida pelo feixe de luz principal, sugere um caminho a um local específico. Com base no discurso da autora e na observação da fotografia, percebe-se que esse feixe de luz se refere simbolicamente à “camada superior” por onde desceram os Yanomami, e por onde agora “eles tentam recuperar esta ligação”.

Já as fotografias apresentadas em “A floresta”, como o próprio título indica, são realizadas no espaço externo. São imagens que mostram os índios Yanomami em suas atividades diárias na mata, tais como a caça, a extração de frutos, o banho nos igarapés e seus momentos de descanso e lazer. Como na floresta a luz é precária devido à densa folhagem das árvores, Cláudia Andujar buscou soluções técnicas para evidenciar o movimento dos corpos dos índios e do próprio ambiente à sua volta. Necessária para se permitir a entrada de uma maior quantidade de luz, a baixa velocidade de obturador utilizada pela fotógrafa resulta em imagens

que evocam tais movimentos e problematizam, em algumas delas, sua ligação com os elementos presentes na floresta, como se observa abaixo:

Figura 4 - Cláudia Andujar. Da série “A floresta”, [s. n.], [s. d.]



Fonte: Anduja (1998, p.28)

Seja ao prolongar os instantes, provocando o efeito *panning*⁶, seja ao usar vaselina líquida nas objetivas, ou até mesmo, ao excluir deliberadamente do quadro parte do índio, causando distorções na leitura das fotografias, Claudia Andujar, “por meio do sacrifício literal dos lugares retratados” - como propõe Cotton (2010, p.9), a respeito da fotografia artística contemporânea - retrata de maneira singular, sensível e poética a realidade na floresta, produzindo imagens fluidas, borradas, entrecortadas e, às vezes, levemente desfocadas. Ignorando a clássica representação objetiva do modelo documental paradigmático do começo do século XX, Andujar imprime, dessa forma, sua linguagem pessoal na documentação dos Yanomami por meio de fotografias que parecem estar em perfeita sintonia com o conceito da “fotografia-expressão que exprime um acontecimento, mas não o representa” (ROUILLÉ, 2009, p.137).

⁶ *Panning* é uma técnica de fotografia usada para representar a sensação de movimento de um certo objeto e manter o restante da cena “borrada” ou “riscada” de acordo com o movimento que tal objeto está realizando.

Figura 5 - Cláudia Andujar. Da série “A floresta”, [s. n], [s. d.]



Fonte: Andujar (1998, p.51)

Figura 6 - Cláudia Andujar. Da série “A floresta”, [s. n], [s. d.]



Fonte: Andujar (1998, p.55)

Figura 7 - Cláudia Andujar. Da série “A floresta”, [s. n], [s. d.]



Fonte: Andujar (1998, p.62)

Outro exemplo para esta análise pode ser apresentado a partir dos efeitos criados por Cláudia Andujar em “O invisível”, nos quais a fotógrafa utiliza as luzes oriundas de lâmpíões colocados por ela mesma dentro da maloca comunitária a fim de simbolizar, dessa vez, os espíritos invocados pelos xamãs durante os rituais. Neles, os Yanomami inalam o pó alucinógeno *yãkõana*, que é preparado com a resina ou a casca interna da árvore *Virola sp*. A prática dos rituais é muito importante na cultura dos Yanomami, pois, seguindo suas crenças, eles buscam, por meio da inalação desse pó, dominar os mistérios da vida e da morte e estabelecer, sob a orientação dos xamãs, uma união com o mundo espiritual (CARBONCINI, 1998, p.5).

Cláudia Andujar procurou conhecer a cultura Yanomami e, mais uma vez, soube transpô-la para as suas fotografias, cujos significados estão simbolicamente expressos em suas superfícies através das luzes, como ela mesma explica:

Nesta foto (Fig. 8), é um xamã que esta recebendo estas luzes. Estas luzes são os espíritos da natureza que ele invoca durante o xamanismo, que ele chama pra incorporar nele pra fazer suas curas. Os xamãs são gente preparada durante anos pra saber como lidar

com as doenças. Os espíritos, eles conseguem chamar pra fazer estas curas. Estas luzes são os espíritos que são chamados por eles. Depois de conhecer a cultura, tentei incorporar isso no meu trabalho (ANDUJAR, 2010).

Figura 8 - Cláudia Andujar. Da série “O invisível”, [s. n.], [s. d.]



Fonte: Andujar (1998, p.84.)

Ao contrário das narrativas lineares comumente empregadas nos ensaios documentais (*photostories*), publicados nas revistas ilustradas estrangeiras e brasileiras a partir dos anos 1930, as sequências de fotografias propostas por Cláudia Andujar no livro *Yanomami* apresentam-se dentro de uma estrutura mais solta. Apesar de estarem organizadas partindo de três temas específicos, estas fotografias podem ser lidas individualmente, ou em outra ordem dentro dos temas, sem que o foco do livro (a vida Yanomami e sua relação com a natureza) fique comprometido. Afinal, “cada imagem possui uma poética própria, uma coerência de propósitos e uma estrutura que a torna única e independente das outras, juntas constroem porém um discurso amplo e profundo” (CARBONCINI, 1998, p. 6).

O livro *Yanomami* é caracterizado, portanto, por uma produção de fotografias com menor ligação com seus referentes, que são apresentadas em uma narrativa menos linear. Seu processo criativo é

assumidamente pessoal, o que o distancia geralmente da prática do fotojornalismo impresso em jornais e revistas. Para abordar a vida Yanomami e suas questões socioculturais, a fotógrafa, apesar de engajada politicamente no movimento para demarcação de suas terras, não se apoia no discurso do realismo fotográfico. Suas imagens não propõem reformas sociais e nem denunciam a invasão do território indígena, pelo menos não diretamente. Afinal, percebe-se, pela edição das imagens do livro, que a fotógrafa buscou enfatizar a vida dos índios como era antes da invasão de seu território, optando assim por não mostrar “um quarto tema: o contato dos Yanomami com a sociedade envolvente” (*idem*, p.5), o qual apresenta, ao contrário dos outros temas, uma visualidade bem mais triste sobre sua população.

Em *Os Yanomami em minha vida*, texto de sua autoria apresentado na abertura do livro, Claudia Andujar descreve sua relação com os índios, expõe as mudanças que vêm acontecendo na região devido, principalmente, à invasão garimpeira e, ao contemplar de tempos em tempos o seu arquivo de fotografias antigas, afirma encontrar “uma nova expressão, um novo sentido visual” (ANDUJAR, 1998, p.11), quando passa a incorporar ao velho material “novas imagens de viagens recentes” (*idem*), unindo, assim, “passado e presente, que é o futuro da vida deles” (*ibidem*). E, ao final, declara categoricamente: “Meu trabalho ainda não encontrou sua forma definitiva, que na verdade creio que não existe” (*ibidem*). Claudia Andujar, de fato, não tinha encontrado mesmo a “forma definitiva” em seu trabalho, pois, em *A vulnerabilidade do ser* (2005), tal declaração se confirma, como mostraremos a seguir.

A vulnerabilidade do ser

Com o propósito de evidenciar as transformações estéticas observadas nas obras de Claudia Andujar e destacar as mudanças ocorridas em sua linguagem fotográfica (sua nova expressão e novo sentido visual), abordar-se-ão nesse tópico suas produções mais recentes, muitas

delas frutos de reinterpretações e reapropriações de fotografias mais antigas produzidas em sua maioria na década de 1970.

Diferentemente do livro *Yanomami, A vulnerabilidade do ser* não acomete um tema específico; porém, apresenta uma síntese de toda a obra fotográfica de Claudia Andujar, pois reúne um conjunto de imagens que, em sua primeira parte, mostra sua trajetória como fotojornalista a registrar assuntos variados, como as famílias brasileiras (celebridades e anônimos), arquitetura, moda, meio ambiente, entre outros temas pautados pelas revistas para as quais trabalhou.

Na segunda parte do livro, as fotografias estão divididas em duas séries intituladas “Territórios interiores” (20 fotos) e “Sonhos” (18 fotos), e expõem uma nova fase de produção em que a fotógrafa parece desligar-se, em parte, da tradição humanista da fotografia documental para revelar uma nova percepção na qual a estética prevalece sobre o documento nas imagens que, para Santos (2005, p.60), “surgem como vetores de uma transição não para um outro mundo, mas para uma outra instância, um outro plano deste mesmo mundo”.

Em “Territórios interiores”, as imagens não mantêm aparentemente nenhuma relação direta umas com as outras, mas, ao mesmo tempo, estabelecem simbolicamente um elo que sugere ao leitor um caminho visual em direção ao sublime, ao indescritível, o qual é sutilmente transmitido por fragmentos captados por uma visão mais íntima da autora sobre o mundo exterior e visível, seja na floresta amazônica ou em uma aldeia Yanomami, seja em uma piscina em São Paulo ou até mesmo em uma lagoa em Minas Gerais.

Este encadeamento de fragmentos supostamente desconexos reforça o sentido polissêmico da narrativa e, ao mesmo tempo, revela o mundo interior da fotógrafa, povoado tanto pela fotografia da sombra de um louva-a-deus (Figura 9) que abre a narrativa, quanto por imagens de índios, recortes de áreas alagadas dos igapós⁷, raízes de árvores, texturas de rochas e fotos aéreas da floresta. A variedade de assuntos dispersos numa

⁷ Trechos de floresta com água estagnada em decorrência do transbordamento de rios. Dicionário Aurélio.

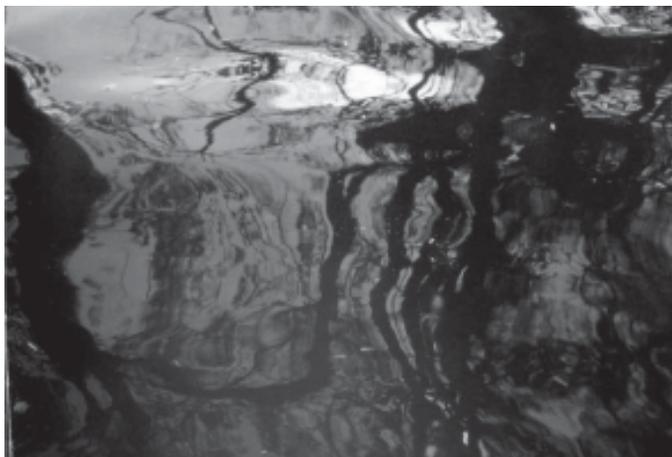
mesma série afirma o tom subjetivo e poético desses “territórios”, recriando realidades experimentadas pela autora em seu processo de expressão pessoal e exaltando, dessa maneira, o caráter artístico da obras.

Figura 9 - Claudia Andujar. Louva-a-deus [1974],
Wakata-ú, TIY, Roraima



Fonte: Andujar (2005, p.128)

Figura 10 - Claudia Andujar. Igapó. [1971]. Rio Amazonas.



Fonte: Andujar (2005, p.148)

Na série “Sonhos”, Claudia Andujar revisitou as fotografias em preto e branco dos índios Yanomami produzidos na década de 1970 e as retrabalhou, já em seu ateliê em São Paulo, fazendo sobre elas interferências com luzes e outras fotografias coloridas de elementos da natureza, como água, plantas e rochas. Os resultados são imagens enigmáticas que beiram a abstração, como na figura abaixo.

Figura 11 - Claudia Andujar. Guerreiro Toototobi. [1976].
Fusão de fotografias da série “Sonhos” (1974-2003)



Fonte: Andujar (2005, p.199)

Além das elaborações plásticas adotadas por Claudia Andujar, que a colocam no cenário internacional das vanguardas artísticas da fotografia contemporânea, suas imagens também demonstram seu engajamento político e social, já que a fotógrafa:

[...] realizou sem meios-termos o movimento em direção à diversidade, integrando-se por extensos períodos à vida indígena e atingindo, desse modo, densidade na reflexão sobre o apagamento de identidades sob o rolo compressor capitalista em estágio de entesouramento de informação genética (BRANDÃO; MACHADO, 2005, p.175).

Apesar de não fazerem parte do livro *Yanomami* (1998), as imagens da série “Sonhos” nasceram ali e, mesmo após sofrerem hibridações, continuam tratando claramente da questão indígena; todavia, nesse momento, realizam isso sob outra perspectiva e com outra abordagem, muito diferente daquelas adotadas por fotógrafos estrangeiros e brasileiros que, desde meados do século XIX até hoje, dedicaram-se à produção de registros das diversas etnias presentes no Brasil, apoiando-se ainda no valor referencial da fotografia e na sua função de representação da realidade, ou seja, uma “fotografia-documento”. Eles trabalharam a mesma temática, mas produziram, entretanto, fotografias de caráter estritamente jornalístico ou antropológico para serem publicadas junto a textos em revistas ilustradas, jornais ou pesquisas científicas, construindo a imagem do índio radicalmente diferente daquela apresentada por Andujar.

Analisando a construção da imagem do índio no Brasil sob uma perspectiva histórica da fotografia brasileira, Tacca (2011) distingue três momentos distintos. O primeiro é marcado pelos registros produzidos a partir de meados do século XIX por fotógrafos estrangeiros como, por exemplo, Albert Frisch (1840-1905), Marc Ferrez (1843-1923) e George Huebner (1862-1935), no qual se evidencia um primeiro olhar etnográfico, mas ainda muito contaminado pelo exotismo. O segundo momento se dá na primeira metade do século XX, quando as fronteiras entre o etnográfico e o nacionalismo se diluem não apenas nas imagens fotográficas e cinematográficas do acervo produzido durante as expedições da Comissão Rondon, responsável pela construção das linhas telegráficas na região amazônica, mas também nas narrativas fotojornalísticas feitas por Jean Manzon (1915-1992) e José de Medeiros (1921-1990) para revista *O Cruzeiro*. Finalmente, no terceiro momento, encontram-se, de acordo com Tacca, “manifestações de uma etnopoética” (TACCA, 2011, p.217) nas fotografias de Claudia Andujar: um “exemplo de obra fotográfica diferenciada, realizada ao final do século XX, que adentra um campo situado entre as artes visuais e o etnográfico” (*ibidem*) e nos permite experimentar o invisível.

Em vez de impor inicialmente a imagem do índio como uma “raça selvagem”, um “objeto a ser mensurado e dominado” ou, num segundo momento, como objeto de “estudo e compreensão”, a fim de informar a elite urbana sobre o sertão brasileiro e seu processo de ocupação, a artista justapõe imagens de índios e luzes, produzindo fotomontagens em que “o elemento humano se desgarra de uma existência indicial do fotográfico e persiste um universo mágico, podemos dizer onírico, para nossos olhos” (TACCA, 2011, p.217). Assim,

[...] Claudia Andujar prenuncia desenvolvimentos posteriores no campo fotográfico sobre o índio, ao quebrar estruturas modeladoras de nossa forma de ver - pautadas em padrões positivistas da arte de descrever fotograficamente - e incluir a possibilidade de subjetividade e autoria (TACCA, 2011, p.217).

Ao contrário dos fotógrafos do século XIX e daqueles da primeira metade do século XX que buscavam, por vezes, o registro do “real” - ou, pelo menos, do “visível” - da cultura indígena, Claudia Andujar pesquisou a fundo as questões culturais, políticas e ambientais que envolvem o povo Yanomami para produzir imagens com forte carga simbólica e emocional, explorando sua subjetividade e imaginação por meio de efeitos visuais os quais demandam a interpretação dos mais variados e ambíguos sentidos nelas contidos.

Isso mostra que a transformação da linguagem fotográfica de Andujar não se dá somente por razões estéticas, mas também em função de seu engajamento na causa Yanomami e de sua necessidade de representar imagetivamente as crenças desse povo acerca da relação homem/natureza, como explica a própria fotógrafa:

[...] quando estava com eles, fotografei mais em preto e branco, do que em cor, mas também tem em cor. Quando comecei a fazer em cor, estava em São Paulo em 2003 e 2004. Eu peguei meu trabalho antigo, retrabalhei estas fotos antigas com superposições destas fotos preto e branco com as coloridas. Eles [os Yanomami] recebem os espíritos da natureza através dos trabalhos xamânicos e eu

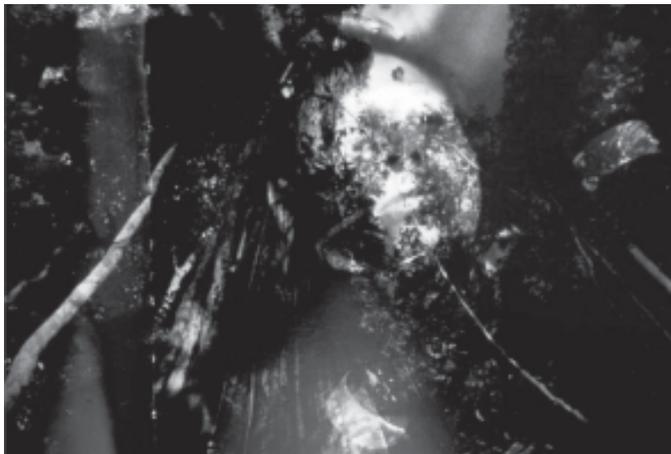
tentei representar isso nas fotos. As fotos têm uma superposição dos retratos com fotos de uma rocha com musgos, então todas estas fotos têm características de retratos com fotos de elementos da natureza em cima, ou bichos da natureza em cima deles. Os Yanomami não veem o homem sendo superior à natureza. Para eles, os homens fazem parte da natureza. Eu também acho isso, somos parte de uma globalidade da natureza (ANDUJAR, 2010).

A partir de elementos presentes em sua área de documentação, Claudia Andujar produz fotografias não necessariamente para registrar o visível, mas sim para simbolizar as peculiaridades - muitas delas invisíveis - da realidade de vida dos índios Yanomami. Sem perder de vista este objetivo, a fotógrafa, na série “Sonhos”, utilizou-se de técnicas similares àquelas desenvolvidas em meados do século XIX por Oscar Gustave Rejlander (1813-1875) e Henry Peach Robinson (1830-1901) que, a partir de uma combinação de vários negativos, fizeram, respectivamente, as imagens *Twowaysoflife* (1957) e *Fade away* (1858), símbolos da arte fotográfica nessa época, contribuindo para a abertura da fotografia ao campo da pura ficção (POIVERT, 2007, p.183).

Enquanto as experimentações de Rejlander e Robinson, feitas a partir da montagem de fotos de locais e momentos distintos, evitavam a mera imitação da natureza a fim de exprimir sua imaginação e criatividade, os trabalhos de bricolagem visual, inéditos na fotografia documental brasileira e produzidos por Andujar para a série “Sonhos”, visavam materializar fenômenos invisíveis da cultura Yanomami; as crenças e mitologias dos índios, bem como suas visões provocadas pela inalação do pó alucinógeno *yãkõana* durante os rituais, são representados pelas construções pictóricas da artista.

A partir de sobreposição de fotografias, percebe-se, na imagem abaixo (Figura 12), o rosto de um índio localizado no plano superior do quadro, talvez no céu ou, segundo suas crenças, em uma das “plataformas”, a observar a floresta vermelha, cor que pode estar sugerindo sangue, fogo, incêndio, devastação.

Figura 12 - Claudia Andujar. [s. n.], [s. d.]
Fusão de fotografias da série *Sonhos* (1974-2003)



Fonte: Andujar (2005, p.190)

Nas fotografias da série “*Sonhos*”, índios Yanomami mesclam-se com floresta e rios, conferindo unidade para representar algo maior: o equilíbrio da natureza, a consciência desta interdependência, enfim, a tal “globalidade da natureza” a que Claudia Andujar se refere. Sobre esse processo de construção de imagens a fotógrafa comenta:

Nesta foto [Fig. 13], que eu fiz primeiro em preto e branco, é durante um ritual de dança. Em cima dela coloquei uma foto de um rio, da água que está engolindo, que está penetrando e engolindo todo este povo. Esta foto é muito significativa pra mim e eu chamo ela de Fim do Mundo, fim do povo Yanomami. Eles falam de um mito ancestral do fim do mundo, que esta noção de terra, de floresta, vai se abrir. A terra vai se abrir e afundar tudo de novo, porque o homem começa a cavar a terra, a abrir um buraco, quando sai um monte de fumaça e sujeira. Então, nosso mundo vai ser engolido e toda a humanidade também. Hoje em dia, os Yanomami falam que vão morrer, mas vocês [os homens “brancos”] também vão morrer, se vocês não sabem cuidar da natureza. Quero enfatizar isso, porque escuto isso das lideranças Yanomami o tempo inteiro (ANDUJAR, 2010).

Figura 13 - Claudia Andujar. Desabamento do céu [1976]
Fusão de fotografias da série Sonhos (1974-2003)



Fonte: Andujar (2005, p. 193)

Mesmo fortemente engajada à causa indígena, Claudia Andujar apresenta em “Sonhos” um conjunto de fotografias inventivas e de forte potência visual com características estéticas semelhantes às imagens das produções artísticas contemporâneas. Questionada sobre os fatos de a fotógrafa trazer suas fotografias da década de 1970 para o centro das artes contemporâneas e de como ela vê sua produção, na qual recorre a processos que envolvem a fusão de fotografias, o uso de *backlights* e projeções, Andujar, com leve tom de insatisfação, responde:

Isso nasceu da minha necessidade de transportar meu trabalho para a cultura Yanomami e não manter unicamente retratos da floresta, dos índios, mas trazer o trabalho espiritual dos Yanomami para o público. Na verdade, não tem nada a ver com a ideia de eu tentar adaptar meu trabalho aos novos tempos fotográficos, da linguagem fotográfica hoje. Isso não me preocupa! Mas eu tenho necessidade interna de entender minha relação com o mundo. Isso que é importante dentro do meu caráter, em tudo o que eu faço como expressão, em que eu acredito. É isso que eu posso dizer (ANDUJAR, 2010).

Analisando as fotografias de Claudia Andujar, confirmam-se as diversas possibilidades de criação na fotografia documental contemporânea, desde os trabalhos em preto e branco do livro *Yanomami* (1998) até aqueles mais conceituais que buscam outras vias de acesso aos fatos, como nas imagens das séries “Territórios Interiores” e “Sonhos” presentes no livro *A vulnerabilidade do ser* (2005).

Considerações finais

Ao analisarmos as fotografias de Claudia Andujar, buscou-se expor as diferentes abordagens adotadas pela fotógrafa no tratamento de seus temas. Dessa forma, a escolha das imagens que compuseram o *corpus* fotográfico visou não apenas destacar seus trabalhos mais relevantes do ponto de vista documental, mas, sobretudo, identificar as principais características técnicas e estéticas de suas linguagens.

Como foi visto, Andujar é uma fotodocumentarista que se debruçou durante anos sobre as questões que envolvem os povos Yanomami. Em um processo profundo de imersão na cultura destes índios - como assim demandam os projetos documentais - ela superou problemas não só de ordem logística e política (burocracia que envolve a prática fotográfica)⁸, como também de ordem técnica, no que se refere à produção fotográfica para, com olhar crítico e engajado, trazer ao público um rico e importante documento visual sobre os povos Yanomami da Amazônia brasileira.

Documentando a realidade Yanomami, em momentos diferentes e adotando linguagens distintas, Andujar encontrou soluções técnicas e estéticas para abordar as questões referentes às causas por ela defendidas. Em prol da demarcação das terras Yanomami e da preservação de sua

⁸ Em 1976, durante a ditadura militar no Brasil, Claudia torna-se suspeita de estar trabalhando para os Estados Unidos e produzindo materiais contra o Governo, e é enquadrada na Lei de Segurança Nacional, sendo forçada a deixar a região dos Yanomami. Esta proibição durou até 1978, ano em que começou a coordenar uma campanha pela demarcação das terras indígenas, tornando-se cofundadora da Comissão para a Criação do Parque Yanomami (CCPY). Seus trabalhos foram reconhecidos mundialmente e ajudaram no processo de demarcação e homologação das terras Yanomami, o que foram ocorrer apenas em 1992.

cultura ameaçada, ela soube usar a fotografia tanto como instrumento de luta social, quanto de expressão pessoal. Isso mostra que independentemente das novas tendências da fotografia documental, seu trabalho é marcado, em menor ou maior grau, pelo engajamento social.

No livro *Yanomami* (1998), Andujar apresentou imagens com forte carga simbólica nas quais suas formas de expressão demonstram sua sensibilidade ao unir documentação e criação artística, a fim de registrar poeticamente a vida dos índios na floresta. Suas fotografias contrastadas, ora entrecortadas, ora borradas, afirmam sua linguagem subjetiva. Sua estética não é construída de maneira gratuita, mas sim pelo total domínio das técnicas fotográficas usadas para captar “o invisível” - e não “o real” - do trabalho espiritual dos Yanomami.

Ao servir-se apenas de câmeras analógicas de pequeno formato, filmes preto e branco e o processo tradicional de revelação em laboratório, ela buscou sua originalidade pela diferenciação do ato fotográfico e das linhas estéticas adotadas; e assim operou, na época, uma significativa mudança no regime de visualidade da fotografia documental, atingindo resultados que “constituem por si só um exemplo acabado de construção pictórica” (BRANDÃO; MACHADO, 2005, p.173).

A relação do seu trabalho com as práticas da arte contemporânea torna-se ainda mais evidente na análise das fotografias das séries “Territórios interiores” e “Sonhos”, extraídas do livro *A vulnerabilidade do ser* (2005). Afinal, elas mostram como a busca de Claudia Andujar pela plasticidade, visando à experimentação no registro da cultura Yanomami, transcende a produção do documento, informativo e direto, do modelo clássico documental. São imagens construídas a partir da sobreposição de fotografias preto e branco e coloridas, nas quais a estética prevalece sobre o documento, problematizando sua ligação com os referentes. Ao sofrer hibridações, tais imagens recriam, camada sobre camada, as realidades experimentadas pela autora em épocas distintas, mas em um mesmo mundo Yanomami, revelando esta cultura indígena de maneira singular - e distanciada esteticamente dos registros jornalísticos e etnográficos produzidos por fotógrafos e antropólogos em outras tribos no Brasil. Além disso, em seus trabalhos, as imagens são apresentadas dentro de uma

narrativa não linear, uma vez que, apesar de agrupá-las em séries específicas, Claudia Andujar não propõe ao seu espectador uma sequência cronológica objetiva, o que torna sua leitura mais livre e aberta a interpretações variadas.

Ignorando a filosofia positivista que atribuía à câmera fotográfica o poder de produzir documentos inequívocos sobre o real, Claudia Andujar traz a prática etnográfica para o campo da arte e, mais do que registrar “a realidade” da cultura Yanomami, convida o espectador das suas fotografias ao processo de interpretação dessa cultura, entendendo-o não como mero receptor de verdades absolutas sobre o tema, mas, antes, como participante ativo na construção da imagem desses índios. Assim,

[...] incapacitada de ultrapassar o real sob a ontologia positivista, a fotografia etnográfica encontra no campo da arte um lugar para a elevação da imagem fotográfica como ilusão espetacular rumo ao mágico. Ao nos apresentar o invisível e o indizível, as luzes e o onírico, Claudia Andujar, ao menos assim, nos permite participar desse universo. A separação entre o etnográfico e a possibilidade realística da fotografia, nas imagens de Claudia Andujar, revela uma poética sobre o outro muito distante do cerco imagético realístico da antropologia, e a ideia do índio tradicional ganha outra dimensão, agora contemplando a complexidade dessas culturas próprias (TACCA, 2011, p. 220).

Deixando-se levar pelas suas sensações subjetivas e preocupando-se não apenas com o conteúdo informativo, mas, também, com a forma e a fruição estética de suas narrativas visuais, Claudia Andujar mostrou-se aberta às abordagens polissêmicas da arte para documentar os Yanomami, atingindo resultados inéditos tanto do ponto de vista estético - no que diz respeito à criação artística - quanto do político, no que se refere à demarcação das suas terras e à construção da imagem dos povos indígenas na contemporaneidade.

Finalmente, é preciso enfatizar que “entender a cultura de um povo” e “reproduzir isso em fotografia” (ANDUJAR, 2010) sempre foi a premissa básica do trabalho de Claudia Andujar. Sua primeira estada junto aos índios durou cerca de sete anos (1971-1977), instaurando neste período

uma relação de intimidade mútua, a qual possibilitou com que a fotógrafa, amparada por três bolsas de estudo e já desligada dos veículos de comunicação, fosse aceita entre eles e desenvolvesse sua documentação não só de maneira independente, mas, principalmente, com a tão necessária liberdade de criação para exprimir seus sentimentos e registrar a cultura Yanomami.

Além disso, vimos como Andujar retrabalhou mais recentemente seu material por meio de sobreposições de imagens sem, contudo, abandonar seu ponto de vista crítico e a ação consciente na causa indígena. Isso confirma que a fotógrafa não tentou adaptar seu trabalho à linguagem contemporânea da fotografia, já que, ao deslocar sua produção da condição indicial da fotografia para a condição simbólica e mágica da imagem artística, ela simplesmente buscou interpretar os relatos dos índios sobre suas visões durante o transe xamânico para materializar em imagens os fenômenos invisíveis da sua cultura.

Em suma, Claudia Andujar, mesmo tendo um histórico de vida dentro do jornalismo, ousou criar novas formas para a fotografia documental, uma vez que a linguagem tradicional praticada por muitos outros fotodocumentaristas, desde o final do século XIX até hoje, não podia captar as mitologias, as crenças e o trabalho espiritual dos Yanomami que a fotógrafa tanto quis levar ao público. Dessa forma, sua experimentação é legitimada não de fora para dentro e, sim, como uma necessidade expressiva da autora que, mesmo mantendo seu trabalho dentro do território da fotografia documental - com o seu tradicional compromisso com a realidade a ser registrada -, escolheu uma linguagem artística para um tema politicamente engajado.

Diante deste contexto, conclui-se que os processos criativos adotados por Claudia Andujar não apenas marcam claramente um período de ruptura na história da fotografia documental brasileira, expandindo os seus limites em direção às abordagens conceituais da arte, como, também, são importante referência para a nova geração de fotógrafos, estimulando novas propostas de documentação com mais liberdade expressiva de seus autores.

Referências

ANDUJAR, Claudia. **Yanomami**. São Paulo: DBA, 1998.

_____. **A vulnerabilidade do ser**: Claudia Andujar. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. Entrevista concedida a Rubens Fernandes Junior. In: FÓRUM LATINO-AMERICANO DE FOTOGRAFIA, 2., São Paulo, 2010. **Anais...** São Paulo: 20 de outubro de 2010. Disponível em: <<http://www.forumfoto.org.br/>>. Acesso em: 10 out. 2013.

BARBALHO, Marcelo Leite. **Por uma estilística da instabilidade**: tendências na fotografia documental contemporânea brasileira de Tiago Santana. 2010. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

BRANDÃO, Eduardo; MACHADO, Álvaro. Ritual e reconstrução. In: ANDUJAR, Claudia. **A vulnerabilidade do ser**: Claudia Andujar. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CARBONCINI, Ana. Em busca de uma essência. In: ANDUJAR, Claudia. **Yanomami**. São Paulo: DBA, 1998.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

FERREIRA, A. B. H. **Dicionário do Aurélio Online**: dicionário da língua portuguesa. 2008-2014. Disponível em: <<http://www.dicionariodoaurelio.com/Igapo.html>>. Acesso em: 28 maio 2014.

FRANK, Robert. **The Americans**. Washington: Ed. Steidl, 2008.

MASSI, Augusto; BRANDÃO, Eduardo; MACHADO, Álvaro. Poesia, pintura e fotografia. In: ANDUJAR, Claudia. **A vulnerabilidade do ser**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MAUAD, Ana Maria. O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. **Revista ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 33-50, jan./jun. 2008.

PLASENCIA, Clara. **A condição do documento e a utopia fotográfica moderna**. Tradução de Nuño Abreu. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009. Guia da exposição.

POIVERT, Michel. La volonté de l'art. In: GUNTHER, André; POIVERT, Michel (Org.). **L'art de la photographie**. Paris: Citadeles e Mazenod, 2007.

RITCHIN, Fred. Close witnesses: the involvement of the photojournalist. In: FRIZOT, Michel. **The new history of photography**. Köln: Könemann, 1998.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

SANTOS, Laymert Garcia. Experiência estética e simpatia bergsoniana. In: ANDUJAR, Claudia. **A vulnerabilidade do ser**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

TACCA, Fernando de. O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio. **História, ciências, saúde - Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p.191-223, 2011.