

## Imagens possíveis

### Fotografia e memória em Claudia Andujar<sup>1</sup>

*Ana Maria Mauad*

*LABHOI-UFF*

#### Resumo

Esse artigo reflete sobre três dimensões da prática artística de Claudia Andujar: seu trabalho com os yanomami; sua trajetória como fotógrafa ativista, e sua memória. A experiência fotográfica é analisada por meio de três series fotográficas, uma entrevista de história de vida e documentos textuais publicados em jornais e livros sobre o seu papel artístico. O olhar comprometido de Andujar para a causa Yanomami define a dimensão política de sua arte e mobiliza o espectador a uma leitura crítica do mundo visível.

#### Palavras-chave

Fotografia; prática artística; engajamento; memória

#### Abstract

This article reflects about the three dimensions of Claudia Andujar's artistic practice: her work with the Yanomami; her trajectory as an activist photographer, and her memory. The photograph experience is analyzed through three series of photographs, a life history interview and textual documents published in newspapers and books about her work role.

<sup>1</sup>Este trabalho foi desenvolvido no âmbito do projeto "O Olhar Engajado: prática fotográfica e os sentidos da história, Brasil 1960-1990", CNPq 2011-2014, contou com a participação dos pesquisadores Silvana Louzada (Pos-Doc/Faperj) e Luciano Gomes (IC/CNPq)

Andujar's committed eye for the Yanomami cause defines the political dimension of her art and mobilizes the spectator to develop a critical approach for the visible world.

### **Keywords**

Photograph; artistic practice; commitment; memory

### **Resumen**

Este artículo reflexiona sobre las tres dimensiones de la práctica artística de Claudia Andujar: su trabajo con los Yanomami; su trayectoria como fotógrafa activista y su memoria. La experiencia fotográfica es analizada por medio de tres series fotográficas, una entrevista de historia de vida y documentos textuales publicados en periódicos y libros sobre su rol artístico. La mirada comprometida de Andujar para la causa yanomami define la dimensión política de su arte y moviliza el espectador hacia una lectura crítica del mundo visible.

### **Palavras claves**

Fotografia; practica artística; compromisso; memoria.

Essa reflexão apoia-se no trabalho da fotógrafa Claudia Andujar com a população Yanomami e uma entrevista feita com a artista para avaliar a relação entre memória vivida e o potencial narrativo da linguagem fotográfica.<sup>2</sup>As imagens fotográficas de Andujar são concebidas tanto como expressão da experiência visual em relação ao mundo social, quanto o lugar onde emerge um olhar público para a questão indígena. Por meio do engajamento a uma causa a fotografia de Andujar define a dimensão política da sua arte e conclama o público a uma leitura crítica do mundo visível.

### 1. Os tempos da épica de Claudia Andujar

Incentivada a refletir sobre a relação entre arte e utopia no VI colóquio de Arte e História da UFSC, apoiei a análise da relação entre a narrativa das memórias e a prática fotográfica de Claudia Andujar, num determinado aspecto da noção de utopia, aquele que se refere à intersubjetividade. Neste aspecto são consideradas as formas pelas quais se estabelecem mediações entre sujeitos pertencentes a universos culturais bem distintos, notadamente, a produção de imagens, possíveis de criar pontes entre mundos. Apoio-me nas reflexões da filósofa Marilena Chauí, no texto *Notas sobre utopia*, especificamente, no segundo sentido da noção, no qual a autora define utopia como uma forma narrativa associada à construção de alteridades nos relatos e narrativas que compõem o imaginário dos tempos modernos

Assim orientei minha leitura do relato biográfico feito por Claudia, resultado da forma de relato de vida da nossa entrevista com ela, e de sua prática fotográfica por meio da noção de épica.<sup>3</sup> O relato heróico assume contornos próprios associados às dimensões da

---

<sup>2</sup>Entrevista realizada em São Paulo, em julho de 2011, juntamente com a pesquisadora Silvana Louzada, integra o acervo do projeto “Memória e História do Fotojornalismo Brasileiro”, Niterói, LABHOI-UFF, 2 horas. Além das fotografias e da entrevista, utilizei-me de um levantamento no banco de dados do Jornal Folha de São Paulo, com base na palavra chave – Claudia Andujar, o que me possibilitou acompanhar o lado público da sua trajetória e identificar os percursos na sua inserção no espaço público

<sup>3</sup>Utilizo-me da noção de épica com o seguinte sentido: “A épica (ouepopeia), de acordo com Angélica Soares, é uma longa narrativa literária de caráter heróico, grandioso e de interesse nacional e social [...] que apresenta, juntamente com todos os elementos narrativos (o narrador, o narratário, personagens, tema, enredo, espaço

experiência moderna que, no caso de Claudia Andujar envolveu alguns aspectos singulares: a experiência da guerra européia e a precarização das suas relações cotidianas, aliadas ao medo causado pela destruição e perseguição; os deslocamentos sempre presentes por meio de mudanças de lugar de moradia e viagens constantes; autonomia profissional e, finalmente, o engajamento a uma causa humanística – a defesa das terras indígenas - que se desdobrou numa prática artística reconhecida nos mundos da arte e da política.

Na elaboração dos tempos da épica de Claudia Andujar, a sua prática artística assumiu um papel fundamental, por ser através dela que a artista definiu os rumos da sua saga orientada pela relação que estabelecia com si mesma e com os outros. Desse ponto essencial surgiram três séries fotográficas que constroem a narrativa visual dos tempos da sua trajetória, num exercício de intertextualidade: A busca de si no outro, a busca do outro no outro e a busca do outro em si.

O primeiro tempo da trajetória de Claudia Andujar pode ser compreendido no âmbito da reflexão de Lukács (1999) sobre a dimensão épica dos sujeitos modernos "[...] os homens modernos, ao contrário dos homens do mundo antigo, separam-se com suas finalidades e relações 'pessoais', das finalidades da totalidade: aquilo que o indivíduo faz com suas próprias forças o faz só para si e é por isso que ele responde apenas pelo seu próprio agir e não pelos atos da totalidade substancial à qual pertence". No entanto, Claudia se tornará mais e mais antiga, na medida em que, submerge na sua própria contemporaneidade, como se observará pelos projetos e escolhas que orientaram a sua trajetória.

Claudia Andujar nasce em 1931, na Suíça. Filha de pai judeu e mãe católica, que se divorciaram ainda quando Claudia era criança, passaria a sua infância na Transilvânia, atual Hungria. Vivendo com seu pai sentiu de perto as tensões crescentes da perseguição aos judeus durante a Segunda Guerra Mundial. Por conta da prisão e deportação de seu pai e familiares para os campos de concentração, seguiria com mãe de volta a Suíça.

Ainda na Europa, Claudia foi convidada para ir morar nos Estados Unidos, por seu tio paterno, médico que ali já vivia antes da Segunda Guerra Mundial. Durante a sua

---

e tempo), uma atmosfera maravilhosa que, em torno de acontecimentos históricos passados" In: Jorge Viana de Moraes, <http://educacao.uol.com.br/portugues/epica.jhtm>, acesso em 20/09/2012.

permanência nos Estados Unidos Claudia iniciaria seu processo de aprendizado que lhe garantiria autonomia na sua aventura: rompe com o tio e sai de casa. Passa a trabalhar no Macy's como vendedora e se casa com um colega de escola, e se separa dois anos depois, passa trabalhar na ONU como guia de visitas, e a pintar.

Claudia formada em Humanidades vivendo numa Nova York que, mesmo imersa no ambiente da Guerra Fria, lhe permitiu entrar em contato com tendências modernas da arte, da literatura e dar vazão a expressão artística. Entretanto, numa das visitas a sua mãe que já havia se radicado no Brasil, largou tudo e veio para o cá. Mas em que Brasil Claudia chegou?

Do ponto de vista fotográfico o Brasil dos anos 1950 é o tempo da fotografia moderna (COSTA & SILVA, 2004) que se delineava em torno dos movimentos concretistas e da fotoclubismo (MELLO, 1998; PEREGRINO & MAGALHÃES, 2012). Embora em suas entrevistas Claudia Andujar não evidencie contatos com esses espaços, em sua prática fotográfica observa-se traços dessa experiência moderna evidenciados por P. Bardi em *From line to smile*, matéria publicada na revista *Habitat* de 1958<sup>4</sup>, e no comentário publicado na *Folha de São Paulo* da mesma época: “Esse diabo de pijamas que é o P.M Bardi está assinando no último número de ‘Habitat’ um estudo Claudia Andujar (From a Line to a Smile), uma mulher que faz da objetiva o que quer” (20/07/1958- vida social, p.2 – coluna de José Tavares de Miranda).

Apesar de não participar do movimento fotoclubista, Claudia vivenciou uma São Paulo *gauche*, no 21o andar do edifício da Praça Roosevelt:

***Gosto de alto. Neste edifício encontrei umas pessoas com quem fiz amizades. Por exemplo, encontrei um jovem arquiteto francês, Michel Arnould que na época trabalhava em São Paulo. Como falava francês e tudo isso, a gente começou a fazer amizade. Depois, assim devagarzinho comecei a formar um círculo de amizades. E conheci pessoas como o Darcy Ribeiro. O professor Bardi que na época. Não na época não. Na época ele estava ainda na Sete de Abril, tinha um museu antes de vir para a Paulista.***

***Eu não sabia se eu ia ser fotógrafa. Eu fotografava, mas era muito mais uma coisa que eu fazia para mim. Pois eu, através do trabalho com as aulas de inglês, me dava possibilidade***

---

<sup>4</sup>Pietro Maria Bardi, **From Line to a Smile**, originalmente publicado na revista *Habitat*, São Paulo, n.48, 1958 e reproduzido na íntegra na obra de Claudia Andujar. *Vulnerabilidade do Ser*, São Paulo: Cosac Naify, 2005, pp. 215-223.

***de viajar um pouco mais do que só no litoral norte. Então comecei a ir à Argentina, na Bolívia, enfim, nos países ao redor. Nessa época eu fazia relatos de viagens, um tipo de diários. E nesses diários, eu tinha também fotos dos lugares. [...] Eu sempre falo que o começo da minha fotografia, e ainda hoje, não é só na época, é um diálogo com os brasileiros, com as pessoas, na verdade.***<sup>5</sup>

Fotografar pessoas a fazia ficar mais próxima de si mesma e a expressar o outro como um igual, por meio de uma linguagem que se queria universal. Essa era a perspectiva humanista da fotografia da qual a geração de Claudia era tributária: a fotografia de documentação social dos Estados Unidos das décadas de 1930 a 1960. Aos poucos as suas viagens de iniciação ao Brasil se transformam num projeto que reuniu o interesse em conhecer o país e sua profissionalização em fotografia. Ainda em 1958, por sugestão de Darcy Ribeiro fotografou os índios Karajás em Bananal, Goiás, fato que lhe definiu o percurso de profissionalização na fotografia:

***Darcy Ribeiro me sugeriu, já que eu tinha interesse em conhecer tanta coisa no Brasil, ir visitar uma população indígena. Então, através dele eu fui visitar os índios Carajá. Fica no rio Araguaia. [...] E lá fiquei muito feliz com o que eu encontrei, e o que eu comecei a fotografar. E foi depois dessa primeira viagem, voltando para São Paulo, que eu decidi que queria também aprender a revelar fotografias. E consegui através de um fotógrafo que tinha um estúdio, em São Paulo, na rua Sete de Abril, o senhor Armando Tornow, que tinha um laboratório e fazia fotos de casamento. Eu aprendi a mexer com a fotografia. Mas ainda não pensava em ser fotógrafa.***

***Olha, eu fui nos Karajá em 1958.***

***Depois eu decidi ir para Nova York mais para uma visita. Ah sim, antes disso de voltar para Nova York, eu mostrei esse trabalho dos Karajá a um repórter que conheci da revista O Cruzeiro. Aqui em São Paulo, mas achei que ele era arrogante. Ele me falou: “O que você acha? Que você está descobrindo o Brasil?”. Bom, mais ficou nisso. E eu fui para na Nova York. Decidi lá tentar ver como que as pessoas reagem ao meu trabalho. E lá a reação era totalmente diferente. Conheci o Edward Steichen que era na época o curador do MoMA, que se interessou muito, inclusive quis ficar com alguns trabalhos meus no museu, essencialmente os índios. E depois algumas outras coisas que tinha também do***

<sup>5</sup>Os trechos da entrevista realizada com Claudia Andujar são apresentados em negrito, retirando-se as perguntas e adaptando-se o sentido geral com a finalidade de garantir a sua compreensão, sem modificar a integridade da idéia e argumento originais.

***litoral e também na Bolívia. Em Nova York várias pessoas gostaram do trabalho e me perguntaram se eu queria ir na revista 'Life' para mostrar esse trabalho dos Karajá. [...] Eles se interessaram, eles decidiram que queriam fazer uma matéria com isso. E fizeram uma matéria grande. Foi publicada na Life, umas oito páginas, era grande mesmo. Depois, eu voltei para o Brasil, porque eu gostava do Brasil mesmo tendo mais aceitação nos Estados Unidos. No entanto foi depois dessa recepção do meu trabalho em Nova York que decidi realmente tentar a carreira de ser fotógrafa.***

Ao longo dos anos 1960, como fotógrafa profissional *freelancer* Claudia colaborou para as revistas norte-americanas *Life*, *Look* e *Jubilee*, que lhe projetou no campo do fotojornalismo garantindo-lhe, desde o início de suas atividades profissionais, um reconhecimento internacional que lhe abriu as portas no Brasil.

No Brasil dos anos 1960 trabalhou como *freelancer* para as revistas *Claudia*, *Setenta*, *4 Rodas* e *Realidade*. Paralelamente, mantinha suas viagens de iniciação ao interior do país, concentrando seu foco cada vez mais nas populações indígenas. O exercício de autonomia profissional garantiu à Claudia investir na sua busca de si no outro, ao mesmo tempo em que lhe permitia apurar sua expressão fotográfica na elaboração, não somente de um estilo próprio de fotografar, mas de uma forma de imersão nessa a substância líquida e ancestral que transforma o sujeito em ser. Fotografia como forma de expressão da alma, como mediação de mundos e tempos, um processo que só atingiria a perfeição depois de anos de estrada.

De 1955, quando se fixa definitivamente no Brasil, até início dos anos setenta quando abandona o fotojornalismo para se dedicar exclusivamente ao seu trabalho fotográfico com as populações Yanomami, a experiência fotográfica de Claudia Andujar foi permeada pelo sentimento de simpatia, com as pessoas que entrava em contato na sua jornada, e pela busca de uma forma de expressão própria (SANTOS, 2005, P. 47-48). A simpatia pelo país que a acolheu também orientou a busca de uma expressão que conseguisse traduzir, adequadamente, os sentimentos e inquietudes que as vivências neste país lhe despertaram. Não sem a tensão que toda a busca por uma forma ideal de percepção do mundo enseja, a expressão foi a visual e o meio a fotografia que, em certos momentos, queria mesmo dispensar:

“Comecei a usar a fotografia como linguagem pessoal, na tentativa de me encontrar. Sempre entendi o lado técnico como instrumento dessa busca, e não um fim em si mesmo. Até hoje não me considero uma pessoa ligada somente à técnica, apesar de saber que sem seu conhecimento não dá para fotografar. No fundo, a máquina fotográfica me incomoda profundamente. Gostaria de poder fotografar sem máquina. Talvez por isso hoje fotografo menos. Não é só a mim que a câmera fotográfica incomoda, ela incomoda também aqueles que durante muitos anos foram o alvo do meu trabalho, os índios Yanomami. [...]”

Comecei a fotografar no final dos anos 50. Esse interesse nasceu porque procurei uma linguagem pessoal e ao mesmo tempo social. Minha fotografia transmite preocupações existenciais, uma tensão entre o existencial e uma ideologia. A imagem nasce do pensamento [...] Comecei a utilizar a fotografia para transmitir o que me tocava num país tão complexo como o Brasil. Apesar de ser naturalizada, não nasci no Brasil. Nasci na Suíça, mas me criei na Hungria. Sem dúvida minha fotografia é marcada pelo meu passado. Um passado de guerra, um passado de minorias. Isso é algo que não só me preocupa, mas me perturba. É parte da minha vida. Me interessa muito pela questão da justiça e das minorias que estão tentando se afirmar no mundo, mas se deparam sempre com um dominador que procura apará-las. Mas existe também um outro lado, que é a estética, o equilíbrio, presente nas minhas imagens. Nem sempre o lado social pode se juntar ao estético. Eu sofro por isso. Quando consigo juntar as duas coisas me sinto aliviada “(Entrevista com Claudia Andujar, IN: PERSICHETTI, 2000, p. 15)

Na época desse depoimento, publicado em 2000, Claudia já se voltava para os trabalhos de memória que caracterizam a fase atual da sua épica, como veremos adiante. No entanto, vale atentar para o fato de que, no seu processo de rememoração dessa primeira fase da épica, o sentido da busca parte de si e se realiza no outro, mas já observa-se o deslocamento da identidade para a alteridade radical, quando o outro existe em si mesmo, como diferença. Um deslocamento claramente político.

Ao final desse primeiro tempo, Claudia e sua épica se aproximam, mais e mais, da epopéia heróica da antiguidade, quando o princípio da comunidade superava a dimensão individual do sujeito. Entretanto, no mundo contemporâneo as arenas de combate se definem na cena política é aí, ao longo dos anos 1970 e 1990, que a experiência fotográfica de Claudia conseguiria reunir prática artística e engajamento político.

## **2º Tempo – A busca do outro no outro (1970/1990)**



O encontro de Claudia Andujar com Pietro Maria Bardi, então curador do MASP, no final dos anos 1950, apontou o rumo de um importante percurso na sua trajetória, associado à montagem de exposições e ao relacionamento com o público, que aos poucos descobriria a artista e a consagraria. “Conheci Bardi, num dia que eu olhava obras no MASP, que ainda ficava na rua Sete de Abril. Ele achou que eu era uma artista em potencial e me abriu caminho, me apresentou pessoas como Mario Chamie, Tomie Ohtake e Manabu Mabe. Adquiriu uma pintura minha e anos mais tarde pediu que eu fizesse o vitral do teto do saguão da Fundação Armando Alvares Penteado” (“Poesia, pintura e fotografia.”. Entrevista a Augusto Massi, Eduardo Brandão e Álvaro Machado, 2005, p. 106)

Em 1971, Claudia já é adjetivada como fotógrafa consagrada pelo jornal Folha de São Paulo (16 de agosto de 1971), e montava exposições no MASP, com cobertura no mesmo jornal. Em artigo assinado por Ernani Marques, publicado nesse jornal em 05 de julho de 1971, a propósito da sua participação, juntamente com o fotógrafo George Love, numa mostra no MASP, a trajetória de Claudia vai se fundindo a sua arte:

*“O amor de Claudia–* Sua atração pelo que é humano levou-a a interessar-se pela fotografia como meio de expressão. Começou aqui mesmo, há uns dez anos. Hoje é uma das fotógrafas mais importantes do mundo, ao lado do americano George Love. Conheceu-o em 1965, numa exposição de fotografia em Nova York. Desde lá, radicaram-se no Brasil.

Andujar divide seu tempo entre reportagens para revistas nacionais e estrangeiras e viagens a pontos distantes do interior onde fotografa temas de seu interesse. É famoso seu estudo sobre índios. “Recebi uma bolsa da Fundação Guggenheim, que considero muito importante. Percorrerei os estados do Pará e Amazonas onde registrarei os costumes intatos de culturas indígenas que estão desaparecendo. Partirá daqui a dois meses (sem guias) “Minha preocupação não é fazer etnologia, é registrar o aspecto humano”. (*Folha de São Paulo*, 05/07/1971, ‘Ilustrada’, p. 16)

Na matéria já estava anunciado um importante deslocamento que Claudia faria, neste ano, e que orientaria o rumo da sua épica no sentido de ‘ver o que nos olha’ (DIDI-HUBERMAN, 2010). Desde fins da década de 1960, por conta do trabalho na revista *Realidade* e das suas viagens de iniciação pelo Brasil, o tema dos índios cada vez mais se tornava a questão indígena. A politização crescente da sua prática fotográfica e o recrudescimento da censura à imprensa, o que definiu a mudança do perfil editorial da revista

*Realidade*, a levou a abandonar, definitivamente, seu trabalho de fotojornalista e mergulhar no trabalho de campo junto às comunidades indígenas Yanomami. Duas bolsas da Fundação Guggenheim e uma da Fapesp garantiram a formação do arquivo Yanomami, entre 1972 e 1978.

O contato com as comunidades indígenas não se deu pelos protocolos da ciência, mas dentro dos princípios do pensamento compreensivo, que dimensiona o Outro na sua historicidade e que com ele compartilha uma mesma natureza. O que Claudia encontrou nos índios que lhe afetou de forma tão brutal ao ponto de fazê-la abandonar a fotografia e se dedicar integralmente a militância em prol da criação do parque Yanomami em 1978? A resposta a essa pergunta é encontrada, na publicação **Frente ao eterno: uma vivência entre os índios Yanomami**, de 1978, que contou com a colaboração de Darcy Ribeiro. Em 1978 Claudia voltara a frequentar a região, mas em temporadas mais curtas e já engajada no movimento pela demarcação das terras indígenas e pela criação do parque Yanomami. Nesse momento seu trabalho ganha outra espessura ética e estética como fica patente no depoimento incluído no livro:

“Essa vida que captei, esses gestos que segurei com minha mente, olhos e câmera estão se esfumando. Por isso fico emocionada frente a estas imagens que agora pertencem ao passado. Elas têm uma magia toda especial, cruelmente grandiosa. Mesmo assim, eu me pergunto com que direito procurei eternizar esse momento – parar o tempo? Respondo que não foi só por amor a um povo, mas a todos os homens cuja vida, esforço, liberdade, alegria e sofrimento preocupam-me e tocam-me profundamente. De fato, essa procura partiu de mim, de meu próprio sofrimento e vida, mas me ultrapassou e abarcou o destino de um povo, como o dos Yanomami, com o qual me identifiquei e cuja luta virou minha luta” (Apud. BETO RICARDO, 2005, p. 247)

Claudia reconheceu nas comunidades Yanomami uma vulnerabilidade com a qual se identificou de forma radical, mas que lhe possibilitou a distância necessária para agir e encarar o Outro na sua condição histórica.

Entre 1972 e 1977, quando é enquadrada na Lei de Segurança Nacional, Claudia realiza uma imersão fotográfica orientada pela determinação de “recriar as imagens do invisível”, afastando-se da perspectiva documental, na busca de uma expressão integral dos rituais xamânicos e da mitologia Yanomami. Este percurso é na pautado na relação de

confiança que se desenvolveu na convivência de meses de permanência nas aldeias, permitindo-lhe elaborar uma nova abordagem da experiência fotográfica afastada dos padrões clássicos da representação indigenista (sobre esse assunto ver a matéria da Folha 19/04/2000).

Nos períodos em que está de volta a São Paulo trabalha no arquivo que estava construindo, o que conduziu a artista a um processo de decantação e apuramento formal e conceitual, que viria se aprofundar como resultado indireto da sua expulsão dos territórios indígenas por autoridades federais. Numa reportagem bem pitoresca intitulada “Ritmo diferente das pessoas que aproveitam a folga para trabalhar”, sobre como diferentes nomes reconhecidos na cena cultural paulistana aproveitam o feriado de Carnaval, em 1979, Claudia é entrevistada: [...] Já a fotógrafa Claudia Andujar trocou seu amor pelo Carnaval por uma atividade que lhe desperta um interesse igualmente forte: a pesquisa com os índios Yanomami. ‘Aproveito esse tempo livre para elaborar um material sobre os índios e fico aqui em casa mesmo. Daqui a um mês devo viajar para a Amazônia e ali ficar por um ano e sei que não terei outro período tão sossegado’ (24 de fevereiro de 1979, ilustrada, p. 29)

Entre a floresta e a cidade, Claudia define o roteiro de sua épica, dimensões que se fundem tanto no espaço público das exposições, por meio de diferentes recursos de exibição que envolvem o espectador na trama das imagens, quanto na arena política em que passa atuar primeiro como militante da questão indígena e, depois, como coordenadora da Comissão pela Criação do Parque Yanomami, criada em 1984, juntamente, como missionário católico Carlos Zacquini, amigo e parceiro de Claudia na luta Yanomami desde 1972, desde a primeira viagem de pesquisa quando permaneceu meses na região, hospedando-se na missão coordenada por Zacquini; além dos antropólogos Bruce Albert, Beto Ricardo e dos advogados Alain Moreau e Maria Helena Pimentel.

Um recorrido no banco de dados da *Folha de São Paulo* me permitiu mapear os deslocamentos de Claudia entre arenas públicas, da cultural à política, migrando da Folha Ilustrada, o caderno de cultura, eventos e atrações artísticas da Folha de São Paulo, para o primeiro caderno do jornal, espaço da política e dos acontecimentos nacionais. Entre 1973 e 1979, Claudia é citada em inúmeras matérias e reportagens sobre fotografia, denotando tanto o seu crescente prestígio, como o próprio reconhecimento desse meio de expressão no campo

das artes visuais. Atividades que traziam a floresta para a cidade e que contribuíram para a construção de um espaço público fotográfico dentro da cidade.

Em 1978 uma matéria de maior destaque, sobre a sua participação na I Bienal Latino-americana, noticiou o lançamento do livro “Yanomami – Frente ao Eterno”, com texto do antropólogo Darcy Ribeiro e apresentação dos irmãos Vilas Boas, edição da Práxis Artes Gráficas com projeto Gráfico de Wesley Duke Lee, bem como, “a apresentação de 36 desenhos originais feitos pelos Yanomami (parte de uma pesquisa sobre o mundo sobrenatural e mítico desses indígenas)” (*FSP*, 19 de novembro 1978 – Ilustrada, p.1). Esta exposição daria origem ao livro *Mitopoemas Yanomami*, publicado pela Olivetti do Brasil, de narrativas Yanomami traduzidas para o português pelo missionário Carlos Zacchini, acompanhadas de desenhos desse povo e por fotolitos de imagens de Claudia. Participaram do livro narradores e desenhistas Yanomami da bacia do rio Catrimani. A coordenação editorial e a adaptação literária ficam a cargo de Mario Chamie e a introdução é assinada por Pietro Maria Bardi (*FSP*, 9 de janeiro de 1979 – ilustrada p. 2)

***Eu me interessei muito também na parte mística deles. As crenças, o xamanismo, tudo isso. E aí eu quis entender por que, como que é? Me interessei muito pela mitologia, mas muito. Eu fiz até um trabalho, tenho a publicação, que se chama mitopoemas. Depois de ter tido contato com eles vários anos, para entender melhor essa parte espiritual deles eu pensei que a maneira seria de pedir para eles desenharem. Desenharem justamente essa parte espiritual. Eu fiz o trabalho essencialmente, mas não era exclusivo, com xamãs para eles explicarem como que funciona tudo isso. E depois de desenhar eles explicaram o desenho, que gravamos. Eu tenho um trabalho sobre isso.***

Em 26 de setembro de 1979 é publicada a primeira referência ao nome de Claudia Andujar no noticiário Nacional da *Folha de São Paulo*, que trata da questão Yanomami. Deste momento até 1983, quando seu nome volta a estar vinculado a iniciativas culturais e artísticas, Andujar troca a imagem pelo verbo, bem como a denominação de fotógrafa pelo de coordenadora da CCPY, e passaria a fazer denúncias e demandas pela demarcação justa do Parque Yanomami. Essa mudança de rumo foi determinada pelo aprofundamento das relações entre ela e a comunidade Yanomami, durante seu intenso trabalho de campo entre

1974 e 1978, quando foi enquadrada na Lei de Segurança Nacional e obrigada a sair da região.

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

O período dos anos 1980 que envolve a sua participação ativa como coordenadora do CCPY e da sua atuação direta no campo da política, o seu engajamento a causa Yanomami é total, imprimindo uma dimensão heróica à sua saga. As dificuldades foram superadas com muito esforço coletivo que, necessariamente, envolveu a comunidade Yanomami, os intelectuais, artistas, mas também os públicos de suas exposições, todos agentes na construção de uma nova noção de cidadania autônoma e combativa.

Alguns registros importantes desse período nos permitem avaliar as práticas e estratégias culturais adotadas pelo grupo para a recuperação do espaço público à causa cidadã. Destaco desse conjunto duas estratégias baseadas na fusão entre artes visuais – fotografia e cinema; e uma instalação audiovisual – artes plásticas, fotografia e performance. A primeira trata-se do documentário de Marcelo Tassara que tem a sua pré-estréia no dia 17 de abril de 1984, no auditório da ‘Folha’, cuja exibição seguida de debate foi detalhadamente anunciada no jornal na matéria intitulada: “O índio, tema de filme e debate” (17 de abril de

1984 – Ilustrada p.31); e a segunda uma exposição do Masp que tem como título *Genocídio Yanomami, Morte do Brasil*. Esta se organizou como uma instalação montada com 300 imagens projetadas e multiplicadas por espelhos espalhados pelo espaço de exposição acompanha a música de Marlui Miranda criando a ambientação ilusória, necessária para proporcionar o transe da cidade para a floresta (*Folha de São Paulo*, 6 de abril de 1989, cidades, p. 3). Agrega-se à instalação objetos de cerâmica da cultura Yanomami, instrumentos rituais e um boneco que simula uma criança que participa de um ritual xamânico, recursos por meio do qual o espectador completa a narrativa ao se deparar com a materialidade dos elementos projetados pela imagem. Aí a noção de transe se dissipa e se instala a distancia necessária para, mais uma vez, vermos o Outro na sua dimensão histórica. Imagens dialéticas que emancipam o espectador da sua condição passiva e o insere no processo contínuo de produção de sentido provocado pela dimensão intertextual cada vez mais aprofundada nas abordagens de Claudia sobre a questão yanomami. A épica da artista se volta cada vez mais pra a conquista espaço público fotográfico como forma de engajamento de seus públicos (DIDI-HUBERMA, 2010; RANCIÈRE, 2009).

Observa-se que, ao longo da década de 1990, o circuito de exposições de Claudia individuais ou em mostras coletivas, se ampliou e intensificou, dentre os quais destacam-se a sua participação na XXIV Bienal Internacional de São Paulo, coma instalação *Na sombra das Luzes*, com curadoria geral de Paulo Herkenhoff e da II Bienal de Fotografia de Curitiba, com a retrospectiva *Yanomami: a casa, a floresta, o invisível*, que marcou o lançamento do com o mesmo nome editado pela DBA (São Paulo). Logo após o lançamento dessa obra, o antropólogo e fotógrafo Milton Guran, também autor de fotografias e reflexões sobre as comunidades indígenas no Brasil (MAUAD, 2010), publicou um artigo, no qual, não só dimensionou o impacto do trabalho de Claudia no campo da documentação fotográfica, como reconheceu na sua singularidade, o resultado do engajamento a uma causa: “As mais famosas documentações fotográficas não resistem à comparação com Yanomami.[...] a quase totalidade das documentações fotográficas de índios cai inevitavelmente numa espécie de colonialismo visual: diz mais sobre a cultura dos seus autores do que sobre a dos indivíduos fotografados. [...] Claudia, porem, maneja com maestria a técnica e a linguagem fotográfica, pondo-os a serviço de um olhar que só ela conseguiu ter, expressão de uma simbiose perfeita e acabada com o povo e a cultura Yanomami, e consigo própria. [...]”. O que faz sua fotos

únicas é seu olhar único, expressão de uma vivência única, de uma dedicação única, vida e trabalho juntos num exercício de amor total” (GURAN, 1998)

Em 1999 conclui a década com duas exposições internacionais, uma na Espanha, no Photo Espanha 99 e outra no Mosteiro de Tibães, em Braga, Portugal e encerra um tempo grandes batalhas, ao receber das mãos do escritor Eduardo Galeano o prêmio Anual pela Liberdade Cultural, da Fundação Lannan (Santa Fé, Novo México), concedido à ‘Fotógrafa e advogada dos direitos humanos’. Na ocasião montou-se uma instalação *The Yanomami*, composta de 21 ampliações em preto e branco.

Integra o livro de 1998 uma reflexão de Claudia, na qual, realiza um balanço da sua convivência com os Yanomami, o envolvimento dos anos de engajamento à sua causa e a função de memória-arquivo que as suas fotografias assumiriam deste momento em diante:

“Minha relação com os Yanomami, fio condutor da minha trajetória de fotógrafa e de vida, é essencialmente afetiva. Esse sentimento, ao longo do tempo, levou-me a compartilhar meu tempo de fotógrafa com atividades em defesa dos direitos territoriais e de sobrevivência desse povo. Uma tarefa árdua e que requer muita perseverança.

Apesar disso, meu trabalho fotográfico continua. Nos anos 70 e 80 passei muito tempo entre eles. Desenvolvi um trabalho intimista sobre seu cotidiano. Agora, depois de duas décadas de empenho quase exclusivo da defesa de seus direitos, sinto a necessidade de me abstrair e sintetizar esse trabalho fotográfico que vivenciei de forma tão intensamente. Procuro apresentar o sentido de compromisso e lealdade que perpassa toda a minha relação com eles.

Fotografo os Yanomami há mais de vinte anos. “Tenho um acervo de vários milhares de negativos, que considero uma mina repleta de imagens sobre as quais construo uma memória que sigo atualizando.” (Claudia Andujar, 1998)

Este texto conclui uma fase com um belo balanço do engajamento e da função arquivo, bem como anuncia uma nova fase que pode ser caracterizada pelo trabalho com o tempo e a memória. Neste momento, também, fecha-se um tempo da sua épica, quando Claudia troca a força de Ulisses pela paciência de Ariadne e passa a tecer com o fio da memória uma nova configuração para a sua obra.

### 3ºTempo- A busca do outro em si (2000/2012)

*Comecei a trabalhar com a Galeria Vermelho e comecei a fazer exposições. [...] É através disso que consegui me aprofundar e sobreviver. [...] Na verdade, toda a minha trajetória é uma grande procura de me entender também, e fazer a paz comigo.*

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

*Bom, agora eu tenho um projeto também. Eu fiz várias exposições, vamos dizer quando eu deixei de trabalhar com ativista. Fiz exposições na Europa, aqui. Mas em novembro do ano passado eu fui procurada por Inhotim. Agora mesmo, eu estou trabalhando para conseguir fazer um pavilhão em Inhotim. Permanente, sim. E o tema é os Yanomami [risos].*

No período que identifico como terceiro tempo da trajetória de Claudia volta-se para o passado num trabalho de memória: memória-arquivo, memória-ato; memória-arte. Nesta três modalidades, recorre ao exercício bricolagem de imagens para fundir os tempos da sua épica, e assim continuar a viver. O percurso da memória-arquivo leva a fotógrafa a produzir a exposição **A vulnerabilidade do ser** e a publicação, em 2005, do livro homônimo. Um



investimento biográfico, mas coletivo, pois conta com praticamente todos os seus companheiros de aventura. O segundo percurso, memória-ato, leva a fotógrafa, novamente, ao encontro do outro, por meio das várias entrevistas que concede a grupos distintos, e que se publica (incluindo-se esse mesmo trabalho) em vídeo, que podem ser acessados na rede e textos. Por fim, o terceiro percurso memória-arte que, na verdade, envolve os outros dois, indicando uma diretriz para o futuro, são os investimentos que passa a fazer com as imagens do seu arquivo.

Alguns resultados desses investimentos são livro **Marcados** (Cosac Naify, 2009), que também foi tema de exposições pelo país, que ressignifica as imagens produzidas nas campanhas de saúde da CCPY entre os anos 1981-83, no território Yanomami; a série **Sonhos**, exposta em 2002, na Fundação Cartier, em Paris, que realizou a convite do curador Hervé Chandès e que apresentava uma outra concepção para o seu arquivo Yanomami, na qual transparências são superpostas de modo a gerar uma terceira imagem e um novo conceito; por fim, o convite que recebeu para criar um pavilhão no museu parque de Inhotim, em Minas Gerais (Folha de São Paulo, 6 de setembro de 2012, Ilustrada p. 1)

A memória-arte elabora um universo de imagens criado por meio de recursos intertextuais, numa trama que entretece o relato histórico com a fabulação do maravilhoso, nos rituais xamânicos e da mitologia oral. No trabalho de Claudia a intertextualidade assume a sua dimensão de prática social, pois resulta da fusão de experiências vividas por seres distintos; de interpolação temporal, que reúne o presente precário da foto à eternidade dos espíritos e por fim de superação formal de uma e outra forma expressiva, pois não é mais relato oral, tampouco fotografia, mas o Davi sabe entender, explicar e traduzir em palavras...

O engajamento político dos anos de militância ativa em prol da causa Yanomami gerou não somente um grande arquivo Yanomami, mas um território, um espaço e um lugar, enfim, um *topos* de imaginação e criação, onde se realiza a busca do outro em si.

## 2. A épica de Claudia Andujar em três séries fotográficas:

Três tempos em três movimentos onde, Claudia, o herói em suas múltiplas faces, definiu um percurso de imagens que foi do moderno a uma antiguidade ancestral, para enveredar na busca do Eterno. Proponho a compreensão de sua experiência fotográfica com base em três princípios interpretativos: 1. utopia como o lugar da rememoração; 2. imagens utópicas como imagens dialéticas; 3. a intertextualidade como prática social.

Na origem do termo utopia, nos ensina a filósofa Marilena Chauí, três campos são contemplados: o literário, etimológico e o político (CHAUÍ, 2008, p.7). Chauí reúne esses três campos aceitando a definição que Bronislaw Baczko, segundo o qual utopia é: “representação imaginada de uma sociedade que se opõe à existente” (BACZKO, 1978 apud CHAUÍ, 2008, p.8). Para a filósofa, o que se destaca como elemento fundamental da conceituação é a noção de diferença e alteridade – “só pode haver utopia quando se considera possível uma sociedade totalmente nova e cuja diferença a faz absolutamente outra” (IDEM)

A utopia como representação imaginada, no entender da filósofa, possui fronteiras móveis: “Eis por que se pode falar em política utópica, arte utópica, ciência utópica [...] O fundamental, porém, é que esse discurso não é um programa de ação, mas um exercício de imaginação. [...] o discurso utópico pode inspirar ações ou uma **utopia praticada**, que assume o risco da história, mas com a finalidade de alcançar o fim da história ou do tempo e atingir a perenidade”.

No entanto, Chauí, chama atenção do risco de se reduzir utopia a mero discurso ideológico, por isso defende que “toda a forma do mundo, toda a transformação do meio técnico e do meio natural é uma probabilidade real que tem seu lugar, seu topos na história [...] Dessa maneira, a utopia não é propriamente um discurso, mas um conjunto de práticas e de movimentos sociais contestadores da sociedade presente no seu todo” (IDEM, p.12)

As fotografias de Claudia como imagens utópicas. A artista como utopista, sua arte como arte utópica e seu discurso como a defesa radical do respeito à diferença do Outro. Assim, assume o risco da história transformando as suas imagens de registro da experiência vivida em exercício de imaginação. Entretanto, ao querer atingir a perenidade por meio da memória-arquivo, transforma a utopia no lugar da rememoração.

A diferenciação entre o discurso utópico e o discurso histórico nas imagens de Claudia Andujar se dá, por meio da distancia com que olha os seus amigos, e da sua prática que cada vez mais a aproxima mais do universo simbólico Yanomami. Esse processo fica evidente na série *Marcados*, esta foi produzida para ser um registro de vacinação, que promove a identificação por meio de uma marca numérica na população Yanomami, criando uma imagem distopia, que coloca o Outro, no lugar da sujeição. No entanto, no desdobramento dos usos da imagem, realiza-se uma crítica radical, que muda o seu sentido restituindo a esse outro do direito a um retrato: imagem individualizada que devolve ao retratado sua própria identidade. Daí a necessidade da ação artística construir imagens dialéticas.

A imagem de Claudia é utópica pois se pauta na relação de si com os outros e, conseqüentemente, se apoia na diferença e na alteridade. Entretanto, essa relação é complexa, pois não se limita somente no exercício de ver, mas também de ser vista, o que implica na dupla distancia a que se refere Didi-Huberman (2010). A imagem de Claudia é dialética, pois se elabora pela ação-pensamento, pela tensão entre o estético e o social, por assumir o seu valor crítico no vir-a-ser da história. Didi-Huberman (2010), aponta que toda imagem dialética é originariamente crítica, não por uma questão de procedência a uma origem distante no passado, mas porque emergem do fluxo da experiência como o algo que calibra a dupla distancia entre o presente e o passado. A imagem dialética é a presença de uma ausência, é a indicação de que eu me aproprio do mundo, ao mesmo tempo em que sou tomado por ele, num movimento de suspensão do contínuo temporal. Assim não existe imagem dialética sem um trabalho crítico da memória, que confronta tudo o que permanece como indício do que já se perdeu (IDEM, p.115-116).

Para Didi-Huberman, a imagem dialética produz uma leitura crítica do seu próprio presente e a crítica da imagem produz ademais uma imagem dialética (IDEM, p.122). A força das imagens dialéticas se expressa em uma demanda cognitiva, ética e estética que leva a sacrificar as falsas certezas, o que equivale a situar a imagem dialética como o lugar, por excelência, de onde se poderia contemplar o que nos olha verdadeiramente no que vemos (IDEM, p.130). Um lugar que incorpora o espectador como sujeito emancipado (RANCIÈRE, 2009, pp. 13)

Assim a emancipação do artista e de seu público se processa pelo reconhecimento integral de sua autônoma histórica, e ao mesmo tempo pelo rompimento com a noção da fala autorizada. Como relatou Claudia a posse da palavra crítica por Davi Yanomami, ao explicar os sentidos das fotografias na série *Sonhos*, revela, justamente, a dimensão crítica das suas fotografias.

Por fim, para trabalhar com o princípio de intertextualidade organizei três percursos fotográficos, compostos por imagens selecionadas de séries criadas pela própria fotógrafa - “A vulnerabilidade do ser” (2005); “Marcados” (2009) e “Sonhos” (2002/2005). Cada um dos percursos remete-se a um dos três tempos da épica da fotógrafa demarcado pelo título e por uma reflexão da própria fotógrafa sobre o período a que se refere da sua trajetória. Associou-se a cada série músicas que possuem relação tanto com a temática Yanomami quanto com o trabalho de Andujar, inclui-se: a duas composições de Marlui Miranda compositora que participou com Claudia de várias exposições e uma do conjunto Sepultura, gravada entre os Yanomami. Esses três percursos compõem um texto videográfico realizado juntamente com a historiadora Ana Paula Serrano que pode ser assistido em [www.labhoi.uff.br](http://www.labhoi.uff.br)

### **Conclusão**

Dos tempos da sua épica, das séries fotográficas e dos textos indicados podemos concluir que as imagens de Claudia são dialéticas por um conjunto de aspectos: são anacrônicas – no sentido de provocarem no presente a clara sensação de que está fora do lugar e, ao mesmo tempo, revelar toda a tensão do seu próprio lugar de representação: o caso dos Yanomami – tanto nas imagens utópicas onde o outro é valorizado pela sua possibilidade criativa – quanto nas distópicas – quando o outro se revela na sua condição de sujeito; os *marcados* são figuras de negação e superação ao mesmo tempo, pois revelam a total sujeição da condição humana, que nega a sua humanidade, e superação, pois a condição de retratados devolve a eles a sua humanidade; está associada ao ato comemorativo – ao desejo de memória e ao direito a história; por ser uma imagem crítica que coloca em questão o próprio estatuto da objetividade fotográfica e o seu compromisso com um real que lhe é exterior –

provoca a crise da imagem, potencializando a sua capacidade de revelar uma hiper-realidade, precária e fugaz; decorrente disso, porque são imagens que provocam efeitos teóricos agudos, efeitos de conhecimento; por fim, porque possuem uma marcação histórica ao tencionarem o passado no presente, sem teleologia.

Ao longo da sua trajetória, como ficou aqui exposto, Claudia Andujar produziu um conjunto de fotografias que formam importante arquivo Yanomami, resultado de seu olhar engajado e território onde imagens dialéticas fluem prestes a emergir como rostos, lugares, sensações e sentimentos. O trabalho contínuo da fotógrafa em fornecer sentido, a cada novo tempo, a essas imagens passadas, mantém vivo o seu engajamento à causa humana.

Portanto, compreender a fotografia de Claudia Andujar associada a categoria de fotografia pública, implica em associar o espaço público fotográfico à uma dimensão crítica e, portanto, dialética. Implica também em compreender a forma como essas fotografias engajam o público na causa indígena, ao mesmo tempo em que incluem a comunidade Yanomami em meio a esse mesmo público. Implica, enfim, em tornar evidente o valor fotográfico de sua vida (SANTOS, 2005, p.46).

## Fontes:

Entrevista Claudia Andujar, realizada em julho de 2011, em São Paulo, pelas pesquisadoras Ana Maria Mauad e Silvana Louzada, 2 horas, LABHOI.

Entrevista Claudia Andujar realizada por Paulo Boni

Jornal *Folha de São Paulo*, acesso pelo banco de dados, busca entre 1958 e 2012, palavra chave: Claudia Andujar

## Bibliografia

ANDUJAR, Claudia, Os Yanomami em minha vida, IN: **Yanomami**; São Paulo: DBA, 1998

BACZKO, Branislaw. *Lumières de l'utopie*. Paris: Payot, 1978

CHAUI, Marilena. Notas sobre Utopia. **Cienc. Cult.**, São Paulo, v. 60, n. spe1, July 2008 . Acesso em: <[http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0009-67252008000500003&lng=en&nrm=iso](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252008000500003&lng=en&nrm=iso)>. Acesso 07 Sept. 2012, p. 7

COSTA, Helouise& SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil**, São Paulo: Cosac Naify, 2004. Versão original 1995, p. 33

DIDI-HUBERMAN, George. **Lo que vemos, lo que nos mira**, Buenos Aires: Manatial, 2010.

FABRIS, Annateresa. **O Desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas**, São Paulo: Martins Fontes, 2011.

GURAN, Milton. “Mirada Indígena”, IN: **Fundamentos de Antropologia**, n.4-5. Granada: Centro de Investigaciones Etnológicas Angel Ganivet, 1996, p. 170-190.

KRACAUER, Siegfried, Photography, IN: Trachtenberg, Alan (ed.). **Classic Essays on Photography**, New Haven: Leete's Island Books, 1980, p. 245-268

LUKÁCS, G. “O Romance como Epopéia Burguesa”. In: *Revista Ad Hominem* 1, Tomo III, Música e Literatura. São Paulo, Estudos e Edições Ad Hominem, 1999.

MASSI, Augusto, BRANDÃO, Eduardo e MACHADO, Álvaro, “Poesia, pintura e fotografia. Entrevista”. IN: **A Vulnerabilidade do ser**, São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 106

MAUAD, Ana Maria. **Poses e Flagrantes: ensaios sobre história e fotografias**, Niteroi: Eduff, 2008.

MAUAD, Ana Maria. “Milton Guran, a fotografia em três tempos”, **Revista Studium**, n.28  
acesso em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/28/01.html>

MAUAD, Ana Maria. *Milton Guran em três tempos* (LABHOI, 2010), acesso em <http://ufftube.uff.br/user/Labhoi>;

MELLO, Maria Teresa Bandeira de. **Arte e Fotografia: o movimento pictorialista no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, coleção Luz e Reflexão, 1998.

PEREGRINO, Nadja & MAGALHÃES, Angela. **Fotoclubismo no Brasil: o legado da Sociedade Fluminense de Fotografia**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2012.

PERSICHETTI, Simonetta. *Imagens da fotografia Brasileira*, São Paulo: Estação Liberdade/Ed. SENAC, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. **The Emancipated Spectator**, London/New York: Verso, 2009

RICARDO, ‘Norami’, In: **A vulnerabilidade do ser**, São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 247

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

SANTOS, Laymert Garcia dos. “Experiência estética e simpatia bergsoniana”. IN: Claudia Andujar. **A vulnerabilidade do ser**, São Paulo: Cosac Naif, Pinacoteca do Estado de São Paulo 2005, p. 46-61