
Olhares cruzados: uma leitura simbólica da série *Marcados*, de Cláudia Andujar¹²

Rayane LACERDA³

Ana Taís MARTINS⁴

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

RESUMO

Esse trabalho tem como objetivo discutir alguns aspectos intersubjetivos do ato fotográfico, a fim de inferir como diferentes olhares se entrecruzam a partir da relação construída pela comunicação. Para tanto, fazemos uma leitura simbólica de oito fotografias da série *Marcados*, de Cláudia Andujar, na tentativa de colocar em comum algumas imagens nascidas das experiências afetivas e profundas dos sujeitos. Conclui-se que a intersubjetividade da leitura é mais dificilmente alcançável do que a própria transubjetividade, alimentada por imagens simbólicas universais que habitam as profundezas antropológicas do próprio pesquisador.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia; imaginário; transubjetividade; Yanomami; Cláudia Andujar.

Introdução

A história da fotografia, em suas múltiplas potências e formas de expressão, narra desde a consagração de figuras mundialmente conhecidas⁵, passando por discussões sobre sua relação com a pintura, até abordagens imagéticas de cenários e contextos de guerra. Contudo, mesmo que o conflito armado tenha sido o principal tema registrado nos primórdios da fotografia, outras temáticas também fizeram parte da construção desse fio linear que hoje estudamos como a história da imagem visual.

No fotojornalismo brasileiro, a temática indígena ganhou um espaço considerável em revistas e jornais como *O Cruzeiro*, *Realidade*, *Jornal Ex* e *O Estado de São Paulo*, no século passado. Nessa relação entre imagem, informação e reportagem estava Cláudia

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Trabalho realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

³ Mestranda do PPGCOM/UFRGS e membro do Imaginalis – Grupo de Pesquisa sobre Comunicação e Imaginário (CNPq/UFRGS). E-mail: raylavisi@gmail.com.

⁴ Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA/USP com pós-doutorado em Filosofia da Imagem pela Université de Lyon III, França. Professora e coordenadora do PPGCOM/UFRGS. Coordenadora do Imaginalis – Grupo de Pesquisa sobre Comunicação e Imaginário (CNPq/UFRGS). E-mail: anataismartins@icloud.com.

⁵ Robert Capa e Henri Cartier-Bresson são exemplos de fotógrafos amplamente conhecidos que se tornaram figuras importantes para a história do fotojornalismo.

Andujar, fotógrafa nascida na Suíça e radicada brasileira. Em sua trajetória pessoal, ela carrega fortes e importantes experiências ao presenciar o seu pai e outros parentes serem enviados para campos de concentração em Auschwitz, fazendo com que a perseguição e a morte de judeus ocasionassem a fuga dela e de sua mãe, em meados de 1945 (ROCHA; MANJABOSCO; TONG, 2018).

Após algumas relações com a arte, Andujar chegou ao Brasil em 1955 e, em solo paulistano, começou a se interessar pela fotografia em específico. No ano seguinte, em 1956, ela viajou para conhecer os índios *Karajá* e realizou, com eles, o seu primeiro trabalho autoral. Além disso, Andujar também trabalhou com indígenas *Xikrin*, no final dos anos 1960, tendo, inclusive, uma de suas fotografias como capa da *The New York Times Magazine*. Contudo, nos anos 1970, ela conheceu os Yanomami e, desde então, fez dessa relação seu projeto de vida (ROCHA; MANJABOSCO; TONG, 2018).

Essa pequena descrição da trajetória da fotógrafa é interessante para pensar a sua relação com grupos socialmente vulneráveis, que revela sua sensibilidade empática, como afirma Gonçalves (2016, p. 153): “[...] na busca do documento, a alma sensível da artista fez desse pretexto um trampolim para um mergulho profundo na floresta, na alma de seus habitantes e em si mesma”. Tratando-se de uma relação entre espaços indígenas e não-indígenas, as questões que envolvem os aspectos intersubjetivos do ato fotográfico podem ser levantadas, a fim de traçar uma discussão sobre a fotografia enquanto suporte comunicacional que coloca em movimento diversos saberes e narrativas.

Para tanto, esse trabalho se debruça sobre oito fotografias da série *Marcados*, de Cláudia Andujar (2018), por meio do método da leitura simbólica (BARROS, 2019), tendo por objetivo debater o ato fotográfico pela perspectiva dos estudos do imaginário de vertente durandiana para compreender como diferentes olhares entram em contato através da comunicação. Dessa forma, acreditamos ser possível perceber a emersão de traços de uma profundidade humana e coletiva, isto é, de um subsolo arquetipológico (DURAND, 1997), o qual Andujar não somente acessa para trabalhar junto aos Yanomami, mas também coloca em circulação através de imagens.

Sobre o ato fotográfico

A fotografia é resultado de uma construção que se dá a partir de determinados fatores que formam a interrelação entre elementos de uma cena. Segundo Machado

(1984), a ideologia é intrínseca à prática de registrar diferentes realidades em imagens. Isso porque ambos, tanto o fotógrafo quanto *aquilo* ou *quem* está sendo fotografado, são carregados de vivências e formações que brotam no contexto da prática. É nesse ponto que nos questionamos como, possivelmente, ocorre a troca dos sujeitos entre si e com o ambiente. Indagamo-nos sobre o nível em que ocorre essa troca de subjetividades: somente no limiar sociocultural ou em um cruzamento mais profundo do imaginário? Que olhares são esses que se encontram simbolicamente?

A presença da câmera no ato fotográfico carrega interferências múltiplas. Sendo um objeto técnico, dotado de uma lente que é direcionada ao recorte da cena que se quer registrar, a concepção de uma arma apontada para um sujeito pode ser uma analogia interessante ao debate. Nessa esteira, Costa (1994, p. 90) discute a fotografia justamente como uma forma de aprisionamento do outro, já que povos “primitivos” cunham a crença “[...] de que a imagem fotográfica rouba a alma dos retratados, condenando, assim, o corpo à morte”. O argumento da autora indica que, se o contato dos indígenas com a população branca resultou, indubitavelmente, no seu genocídio, é de extrema importância considerar o ato fotográfico enquanto um gesto que participa desse contexto.

Do mesmo modo, Azoulay (2019) questiona as bases colonialistas da história da fotografia, desde a época em que a sua invenção – ou, melhor, o seu descobrimento – foi divulgada, em 1841, até a fotografia praticada nos dias atuais. Para a autora, não é possível falar da inserção de um objeto na(s) realidade(s) sem considerar os posicionamentos adotados durante a sua ampla disseminação. Na época, não era uma questão o fato de a fotografia ser uma ferramenta que exhibe, pelo olhar branco e hegemônico, outros mundos. Um bom exemplo é a abordagem feita pela revista *O Cruzeiro* sobre povos indígenas, em 1949, contratando fotógrafos brancos para registrarem o índio como a figura selvagem que precisava ser domada pela civilização do progresso e da evolução. Ao fazer uma análise dessas reportagens, Costa (1994) explica que a abordagem era pensada, pela revista, como um discurso que buscava colocar em causa a legitimação dos saberes ancestrais e indígenas. Afinal, como a autora bem expõe de modo irônico, “o índio em seu estado ‘selvagem’ está sujeito a doenças que ele não sabe curar. Somente a medicina ocidental pode salvá-lo. Mesmo que a princípio ele se oponha a essa dependência, termina por aceitá-la” (COSTA, 1994, p. 90). Essa abordagem de *O Cruzeiro* mostra como a fotografia pode ser de fato uma ferramenta colonizadora e, por isso, capaz de adentrar diferentes contextos, de diferentes formas. Em outras palavras, a fotografia pode servir

como um testemunho político que se adequa ao propósito dos sujeitos envolvidos, sendo editável e maleável conforme os contextos em que está inserida. É nesse ponto que se encontra uma das críticas fundamentais de Azoulay (2019): o advento da fotografia como a (re)afirmação de um único ponto de vista.

Como mencionamos no início dessa seção, com o auxílio de Machado (1984), a presença de uma ideologia historicamente imposta que atua e permeia intrinsecamente o ato fotográfico é uma noção bastante conhecida no campo. Todavia, Barros (2011) discute, justamente, as concepções teóricas que circundam a ideia que opõe subjetivo e objetivo. Em uma pesquisa que tinha por intenção o mapeamento da produção intelectual sobre fotografia no Brasil, a autora elencou os tratamentos e as abordagens mais usuais para falar de fotografia e, nesse sentido, indicou algumas chaves de leitura interessantes. Nessas chaves, estava o elemento da criatividade ancorado em subjetividades enquanto formações pessoais e individuais do sujeito que fotografa o mundo, isto é, como se a fotografia fosse “[...] uma janela para o mundo de alguém” (BARROS, 2011, p. 4). Ora, se as formas possíveis de criação da imagem técnica permeiam principalmente a subjetividade de um único lado, de um único mundo – o do fotógrafo –, Azoulay (2019) tem razão ao questionar a inserção do ato fotográfico na sociedade e na história. Vendendo-se com o apelo realista de ser uma janela para o mundo, que é uma das muitas encarnações da ideia de testemunha ocular da história, tentando negar a sua multidimensionalidade semântica, a fotografia escamoteia o fato de ser antes de tudo uma projeção da visão de alguém sobre o mundo.

A noção de sujeito uno se calca, do ponto de vista lógico, nos primórdios da sistematização do pensamento racional, quando Sócrates desafiou a mostração polissêmica, ambígua e contraditória, característica do pensamento mítico, com a demonstração racional da existência de apenas duas possibilidades de pensamento: o certo e o errado (BARROS, 2011, p. 4).

Em outras palavras, se não falamos de um atravessamento coletivo e, ainda, antropológico no qual todos os sujeitos compartilham narrativas (míticas, inclusive) comuns, a fotografia e o ato de produzir um suporte de comunicação com o aparelho técnico de fato se torna um meio de colonizar espaços e aprisionar o outro. Ainda em conversa com Barros (2011, p. 5), pensamos que “Numa relação sujeito-objeto não há criação, e sim dois polos disjuntados e estáveis, de modo que creditar à subjetividade a

manifestação criativa na fotografia é destruir o homem dessa faculdade criativa”. Essa forma específica de tratar as questões do ato fotográfico pressupõe o aprisionamento dos sujeitos diferentes e múltiplos por meio do *olhar*. Isso porque, quando se pensa a fotografia pela subjetividade de um *uno*, desconsidera-se a troca e o entrecruzamento de olhares que se dão não no nível da percepção material, mas simbolicamente, nas profundezas humanas, e que emergem pela imagem em fotografia.

Marcados (para viver)

Olhares que instigam, olhares que acusam, que gritam, que pedem socorro, que transparecem a dor e, ainda, olhares que não olham. Para captá-los em suas raízes mais profundas, lançamos mão do método da leitura simbólica com a intenção de suspender a atenção racional e, assim, permitir a entrega e o mergulho no mundo da imagem (BARROS, 2019). Isso porque o simbólico comunica, indica o caminho e coloca em causa uma porção de crenças racionais que, nesse momento, não funcionam como orientação se queremos desemaranhar uma trama criativa dada em olhares, a qual nos permite pensar sobre as narrativas apresentadas em imagens.

Nos anos de 1980, a propagação de doenças como sarampo e malária, por exemplo, seguia acontecendo e muitos indígenas eram contaminados cotidianamente. Em regiões como Ajarani, em Roraima, Andujar (2018, p. 254) conta que a proximidade de colonos ocasionou em “[...] doenças infecciosas e desagregação cultural (prostituição, alcoolismo, abandono de terra) [que] marcaram fundo esta população, estimada em 400 indivíduos antes da construção da estrada”⁶. Para tanto, algumas forças se uniram em prol da promoção de assistência médica aos Yanomami a partir de Andujar junto da Comissão pela Criação do Parque Yanomami (CCPY) e de médicos da Escola Paulista de Medicina. Andujar, nessa época, viajou por todo o território e conheceu diferentes comunidades para além da região do Catrimani, ao qual ela estava acostumada. Esse contato da fotógrafa com grupos diferentes rendeu um relatório chamado *Relatório Yanomami 82: situação de contato e saúde*, um levantamento histórico e completo sobre as especificidades e

⁶ Em específico, garimpeiros e construtoras que almejavam a construção de estradas que cruzariam o território Yanomami inteiramente, como a Rodovia Perimetral Norte, por exemplo, que trouxe inúmeras consequências negativas aos indígenas a partir de 1973.

necessidades de cada comunidade, além de informações de saúde que eram necessárias para que fosse possível oferecer suporte médico.

Esse mapeamento contou com registros fotográficos, os quais delimitaram as primeiras imagens da série *Marcados*, com a intenção de criar um cadastro de saúde que tornasse hábil o controle de vacinação e o histórico particular dos pacientes (NOGUEIRA, 2018). A ideia de pendurar as plaquinhas enumeradas como identificação, uma empreitada de Andujar, foi necessária para o mapeamento, tendo em vista que os Yanomami se reconhecem por apelidos que mudam durante a vida e, assim, não mantêm um nome fixo como identificação pessoal e individual. Em Boas Novas, exemplo de região em que a sistematização fotográfica aconteceu, o nível de aculturação era alto e, por isso, tão importante. Muitos Yanomami vestiam camisetas e raramente se apresentavam com pinturas no corpo e adereços tradicionais de sua cultura (ANDUJAR, 2018). Em termos de relação empática e de troca de olhares, a fotógrafa conta que os registros da série *Marcados* foram importantes para o seu esclarecimento histórico-pessoal e, também, profissional. Isso porque tal momento a fez lembrar a primeira vez em que ela presenciou uma pessoa ser marcada para morrer, isto é, quando seus familiares e amigos eram coagidos a carregar a estrela de Davi costurada no peito como forma de identificação judaica durante a Alemanha nazista (ANDUJAR, 2018). *Marcados* (para viver) é, assim, a maneira que Andujar encontrou para reviver a individualidade de cada Yanomami e questionar as rotulações impostas por um sistema que é a própria causa das doenças advindas da opressão do contato.

Figura 1: Missão Boas Novas, RR, 1981



Fonte: ANDUJAR (2018, p. 250).

Figura 2: Missão Boas Novas, RR, 1983



Fonte: ANDUJAR (2018, p. 251).

Nesse primeiro contato, não é possível deter-nos somente em um rosto. Ao contrário, percebemos essa série de fotografias de modo completo. Todos nos olham, todos nos questionam e nos colocam na posição desconfortável de analisá-los. São olhares que trazem a alma profunda da ancestralidade indígena. Em outras palavras, os olhares são múltiplos, mas uma vez registrados, se agrupam sob uma causa em comum: a necessidade de frear o genocídio e legitimar os saberes ancestrais.

Logo que mergulhamos no grupo de fotografias da série *Marcados*, buscamos atentar as nuances de cada olhar separadamente, de maneira bastante específica. Corremos a visão por cada rosto e, por um momento, pensamos que o simbólico não fosse emergir e conversar conosco. Contudo, ao afastar o rosto, que antes estava bem próximo do livro, percebemos a imagem simbólica mostrar as primeiras facetas imaginárias. Notamos, então, que essas fotos precisam ser pensadas primeiramente em conjunto, como um espaço uno que na verdade é múltiplo por trazer tantos olhares que se cruzam e formam uma comunicação importante para todos.

Figura 3: Missão Boas Novas, RR, 1983



Fonte: ANDUJAR (2018, p. 251).

Uma criança, em especial, precisa de consolo (figura 3). Seu olhar não está voltado para a câmera, não olha para nós e sim para a trajetória de um povo que há gerações luta bravamente, sem trégua. E como ainda assim podem ser felizes? Podem comemorar? Será o contato com a natureza, intrínseco e mítico, o responsável por permitir afagos e carinhos? Será a Grande Mãe segurando seus filhos e filhas no colo? O número 10 pendurado no pescoço dessa menina é uma violência da civilização branca que a sufoca, a faz querer vomitar todas as experiências históricas que doem e criam cicatrizes talvez nunca curáveis. Uma criança que vive numa briga entre opostos, com a natureza, o bem mais precioso, ao seu lado, mas com uma potência imaginativa do outro lado que tenta

destruir o seu ambiente e a sua chance de viver o movimento das águas, do sol, das sombras e dos banhos nos igarapés.

Figura 4: Missão Boas Novas, RR, 1983



Fonte: ANDUJAR (2018, p. 251).

O olhar de uma senhora mais velha (figura 4), cujo retrato está bem próximo ao da criança da figura anterior, captura nosso olhar. Assalta-nos a ideia de que se trata da mesma pessoa em momentos diferentes da vida. Primeiro, ela ainda criança, numa busca que tenta compreender os trajetos, os futuros e os passados. Depois, ela já mais idosa, tendo vivenciado um processo de aceitação que lhe confere a força transbordante nesse olhar apaziguador. Não se trata de um apaziguamento calmo e suave, mas um acordo difícil pelo qual ela precisou renunciar a muitas coisas que lhe eram caras.

Figuras 5: Folha de contato dos retratados de identificação feitos em Ajarani, RR, 1983



Fonte: ANDUJAR (2018, p. 243).

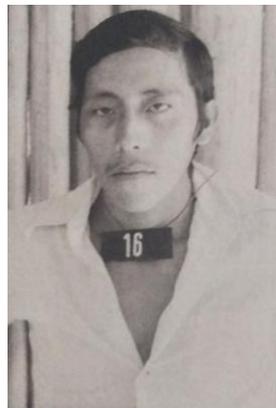
Uma criança que, com a sua alma roubada pela iminência da morte concreta advinda das questões políticas que o rodeia, torna-se um ser pela metade (figura 5). Ao mesmo tempo, a partir dessa metade nasce uma força de resistência que o faz inteiro

novamente. A sua integralidade não é a mesma de antes, pois ela precisou ser (re)construída no vazio, mas é igualmente brava. A luta indígena, nesse sentido, não se dá somente de um modo racional em que se cobram posicionamentos e ações do poder público, pois essa própria luta política advém de uma resistência criada pela reestruturação de cada ser. É preciso, primeiro, reconstruir a si mesmo para que seja possível ter consciência sobre o que está acontecendo. É preciso sentir no corpo, na alma e nas profundezas mais interiores os direcionamentos e os caminhos que precisam ser escolhidos.

A ausência (ou perda) de inocência da criança fotografada nos leva a essa compreensão. Não há somente ausência de inocência como também percebemos, principalmente, uma monstruosidade que nos carrega para as sombras. O corpo da criança não está impondo essa imagem sombria, pois ela não está numa postura de ataque. Os ombros estão amenos, o tronco paralisado e a imagem corporal é silenciosa. Os gritos começam quando contactamos o olhar, no qual encontramos as trevas.

A imagem nos direciona a outra bem próxima, de um Yanomami adulto que traz a mesma sugestão do olhar incisivo, forte e cortante (figura 6).

Figura 6: Folha de contato dos retratados de identificação feitos em Ajarani, RR, 1983



Fonte: ANDUJAR (2018, p. 243).

O seu corpo está um pouco para trás, o cabelo arrumado para o registro fotográfico e o seu rosto inclinado para o lado, sendo que tais características nos passam uma sensação tranquila, confortável e relaxada. Ao *ver* o olhar, tudo muda. Nos tornamos enrijecidos e preocupados. Caímos e, então, mergulhamos numa água negra, escura e densa. Não estamos num lago raso e translúcido, já que notamos o nosso próprio corpo adentrar uma água suja e espessa, semelhante a um esgoto. Nessa água, as vozes nascidas

dos olhares presentes nas fotografias cessam ao passo que o silêncio que toma conta é igualmente ensurdecedor. O mergulho é repugnante. É como se estivéssemos presos em uma areia movediça que, nesse caso, é a água negra que nos puxa para baixo a todo custo, sem convidar ou sugerir, mas impondo a necessidade de não resistir corporalmente contra a entrega.

Figura 7: Missão Boas Novas, RR, 1981



Fonte: ANDUJAR (2018, p. 251).

Figura 8: Missão Boas Novas, RR, 1983



Fonte: ANDUJAR (2018, p. 251).

Dois anos separam esses dois retratos (figuras 8 e 9), mas o nosso tempo progressista e industrial impõe à floresta uma aceleração. Conservou-se o corpo que levemente se projeta, sem medo para a frente, uma projeção de ombros relaxados, o olhar que nos olha com confiança permaneceu, mas um sorriso se abre, a entrega apenas sugerida dois anos antes agora é plena. O dente que falta nos remete às consequências da catalogação civilizatória. Como trincar a carne do inimigo sem a ferramenta por excelência da manducação? O sorriso muda de aspecto. Não é mais o sorriso da rendição desarmada, ele agora ri de nós, nos coloca diante de nossa própria miséria, empurra-nos de volta para a prepotência que, ao destruí-lo, destrói nós mesmos; ao tentar sequestrar sua alma, perdemos a nossa.

Considerações finais

Impossível buscar a subjetividade do outro olhar; por mais empático que sejamos, nunca será o suficiente para sentir na carne o que a carne do outro sente. Andujar buscou o máximo possível essa empatia, conforme está amplamente documentado. Desde os primeiros contatos com seus sujeitos fotografados, preocupou-se em compreender sua cultura, seus mitos e ritos. Na série *Marcados*, talvez, a imposição da necessidade de identificar as pessoas limitou o uso de recursos técnicos que auxiliem a comunicação

dessa empatia. Em *Inhotim* (2018), Andujar relata, por exemplo, o uso de vaselina sobre a objetiva para refletir melhor a luz escassa do meio da floresta e para criar um *flo* nas bordas da fotografia, sublinhando a ambiência onírica. De pronto, podemos inferir que essa ambiência onírica e todos os recursos técnicos que remetem ao transe e ao sonho nas fotografias de Andujar comunicam mais a subjetividade dela do que a dos sujeitos retratados, já que para esses o transe e o sonho fazem parte de uma realidade muito concreta. No mesmo documentário, é de se notar alguns comentários dos sujeitos fotografados ao verem suas próprias fotografias expostas no memorial *Inhotim*: “Por que fotografou as mãos?”, pergunta um. E acrescenta: “Também vou fotografar as mãos da Claudia e colocar num museu.” Mais adiante: “Por que fotografou os pés?”. Essas observações são reveladoras da estranheza que o olhar da fotógrafa causa a quem é por ela retratado. No entanto, a existência dessa estranheza é compreendida pelo indígena, que diz também: “A fotógrafa branca fotografa o índio conforme o pensamento dela”.

Os olhares se entrecruzam: o sujeito retratado nos olha ou não, e nós olhamos seus olhos através do olhar de Andujar, numa espécie de acasalamento retroativo de subjetividades que se encaminham, assim, para uma transubjetividade que não pertence mais a ninguém particularmente ao mesmo tempo potencialmente concerne a todos.

A leitura simbólica nos parece um método que provisoriamente dá conta dessa transubjetividade que pode ser também compreendida como o imaginário. Na produção cultural em questão, a série *Marcados*, temos os contextos sociais, políticos e históricos que materializam as fotografias: a penetração do homem branco nos territórios indígenas, o choque cultural, o imperialismo branco, a angústia e a revolta indígena, a fotógrafa escalada para construir uma identidade civil para os indígenas, a história pessoal da fotógrafa, sua sensibilidade à questão do outro, sua empatia e cumplicidade, seu desejo de compreender de dentro o universo indígena antes de registrá-lo e assim por diante. Essas coerções contextuais são razoavelmente mapeáveis através da pesquisa documental, de entrevistas, de análises iconográficas. No entanto, esse mapeamento não é suficiente quando falamos de imaginário, de simbolismo, porque o imaginário é a resultante de um jogo entre imposições como tais e pulsões universais, não contextuais. Não é possível falar de imaginário a partir de apenas um de seus pólos, sob pena de não se compreenderem as motivações profundas de certas imagens simbólicas e se perder, assim, a base de sua eficácia. Por isso, numa leitura simbólica são importantes as imagens

internas, profundas, que podem ser encontradas pelo pesquisador apenas dentro de si mesmo, aquilo que talvez alguns chamarão de devaneio ou impressionismo.

Como garantir que não estamos no terreno da superinterpretação? Como saber que nossa biografia não está conduzindo essa leitura? Não há garantias disso, do mesmo jeito que não há garantias de que as convicções não interferem na condução de qualquer outra metodologia de pesquisa aceita como “objetiva”. Entretanto, existe um caminho necessário para que se compreenda a profundidade simbólica, que é aprender a ouvir a voz interna. Isso soará muito estranho num momento histórico em que lutamos contra a depreciação do conhecimento científico e em que, por isso mesmo, o fortalecimento dos paradigmas metodológicos parece mais do que nunca necessário. Afinal, qual o valor da verdade de uma voz interna? Não é essa mesma voz interna que diz que a Terra é plana e que a pandemia de Covid-19 não existe?

Não, não é. Confundir a voz interna com racionalizações, sejam ou não amparadas em evidências científicas, é a primeira e mais importante dificuldade da leitura simbólica. No nível profundo do imaginário, existe a universalidade arquetipal. Desacostumados que estamos com o mergulho em nós mesmos, essa universalidade parece fantasiosa.

O processo civilizatório nos apartou consideravelmente do símbolo, buscando em apenas uma das operações do imaginário – a chamada racionalidade – os procedimentos para separar ciência de senso comum, verdade de inverdade (e, agora, de pós-verdade). Regredir ao estágio de inseparabilidade entre mito e história não é uma opção; no entanto, para avançar, cremos que é necessário compreender as motivações míticas da história. Para isso, é necessário entrar em contato e aceitar os mitos que vivem dentro de nós mesmos. Esse é o primeiro passo para a leitura simbólica se realizar.

REFERÊNCIAS

- ANDUJAR, Cláudia. **A luta Yanomami**. Thyago Nogueira (org.). São Paulo: IMS, 2018.
- AZOULAY, Ariella. Desaprendendo momentos decisivos. *In: Revista Zum*, São Paulo, n. 17, 2019.
- BARROS, Ana Taís Martins Portanova. O que é o Sagrado no Instagram? Sacralização, dessacralização e ressacralização na cultura midiática. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 42, n. 1, p. 131-151, 2019.
- BARROS, Ana Taís Martins Portanova. Sujeito e demiurgia no gesto fotográfico. **E-Compós**, São Paulo, v. 2, n. 14, 2011.

COSTA, Helouise. Um olhar que aprisiona o outro: o retrato do índio e o papel do fotojornalismo na revista O Cruzeiro. **Imagens**, São Paulo, n. 2, p.82-91, ago. 1994.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GONÇALVES, Sandra Maria Lúcia Pereira. A alma da floresta: Sonhos, por Cláudia Andujar. **Revista Gama, Estudos artísticos**, Lisboa, v. 4, n. 7, 2016, p. 152-160.

INHOTIM, arte presente – Claudia Andujar. Direção: Pedro Urano. Belo Horizonte, Camisa Listrada : Quarteto Filmes, 2018. 52 min. Disponível em <https://www.netflix.com/title/81311699>. Consultado em 23 set. 2020.

MACHADO, Arlindo. Poder e arbítrio do ângulo de tomada. *In: A ilusão especular*: Uma teoria da fotografia. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

NOGUEIRA, Thyago. Cláudia Andujar: A luta Yanomami. *In: ANDUJAR, Cláudia. Thyago Nogueira (org.). A Luta Yanomami*. São Paulo: IMS, 2018.

ROCHA, Jean; MANJABOSCO, Ângelo; TONG, Valentina. Cronologia. *In: ANDUJAR, Cláudia. A luta Yanomami*. Thyago Nogueira (org.). São Paulo: IMS, 2018.