

IMAGEM E FORMA NO FOTOLIVRO AMAZÔNIA

IMAGE AND FORM IN THE AMAZÔNIA PHOTOBOOK

¹ Universidade Estadual de
Campinas | Instituto de Artes
| Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais | Cidade
Universitária Zeferino Vaz,
13083-970, Campinas, SP, Brasil
| E-mail: <heliocarvalho93@
gmail.com>.

Helio Carvalho Dapena¹

ORCID iD: 0000-0001-5243-7261

RESUMO

Neste artigo, pretende-se explorar os elementos característicos de um fotolivro e suas reverberâncias nas artes gráficas e visuais, bem como as correlações entre narrativa fotográfica e o projeto gráfico presentes no fotolivro *Amazônia* de 1978, dos fotógrafos Claudia Andujar e George Love, apresentando, ainda, pareamentos entre seu contexto de criação, produção e publicação.

Palavras-chave

Amazônia. Fotografia. Fotolivro. Narrativa. Yanomami.

ABSTRACT

*In this article the intent is to explore the characteristic elements of a photobook and its reverberations in the graphic and visual arts. We explore the correlations between photographic narrative and the graphic project present in the photobook *Amazônia* of 1978 by photographers Claudia Andujar and George Love, also presenting pairings between its contexts of creation and production.*

Keywords

Amazon. Photography. Photobook. Narrative. Yanomami.

INTRODUÇÃO

Segundo Badger (2015), desde a década de 50 um tipo específico de livro fotográfico vem ganhando destaque no meio artístico de publicações e no mercado de colecionadores, bem como na história da fotografia. Nesse tipo de livro, conhecido como fotolivro, as imagens predominam sobre o texto e uma narrativa visual, resultante dos trabalhos de fotógrafos, editores e designers, é criada. Segundo Abreu (2018, p. 24):

O fotolivro é visto como um instrumento narrativo mais complexo para a fotografia, que permite – através do sequenciamento de imagens, do uso de elementos gráficos e de sua direção de arte – construir uma proposta de sentido mais complexa para as imagens apresentadas. Esse crescimento de possibilidades narrativas é um dos fatores que torna esse tipo de publicação um suporte tão desejado dentro da fotografia contemporânea.

Como citar este artigo
How to cite this article

Dapena, H. C. Imagem e forma
no fotolivro *Amazônia*.
Pós-Limiar, v. 4, e214977, 2021.
[https://doi.org/10.24220/2595-
9557v4e2021a4977](https://doi.org/10.24220/2595-9557v4e2021a4977)

Recebido em 30/5/2020,
reapresentado em 9/9/2020 e
aprovado em 27/10/2020

Guiado pelo estudo de Abreu e pelas pesquisas de Gerry Badger e Martin Parr, sobre esse tipo específico de livro, Gerry Badger e Martin Parr apresentaram grandes análises sobre esse instrumento da fotografia. Na trilogia de Badger e Parr intitulada *The Photobook: A History* (Phaidon, 2004), os conhecimentos sobre os desdobramentos e as possibilidades que o fotolivro propicia para a arte fotográfica podem ser aprofundados.

“Por apresentar a possibilidade do sequenciamento de imagens e da construção de uma narrativa” (Abreu, 2018, p. 23), a confecção de fotolivros, como suporte de apresentação de projetos fotográficos tem se tornado frequente por diversos fotógrafos. Badger faz uma série de questionamentos em seu texto *Por que fotolivros são importantes*, publicado pela Revista Zum, apontando justamente que a possibilidade sequencial desse formato artístico poderia ser de outra natureza, porque pode apresentar imagens com maior potência devido ao vínculo entre elas do que quando vistas de forma isolada. No entanto, não seria essa possibilidade de sequenciamento algo inato da própria fotografia?

[...] ou será a fotografia uma arte de outro tipo, uma arte seriada – como o filme ou o romance – cujo verdadeiro potencial só pode ser plenamente realizado mediante uma sequência de imagens? Ou seja, não seria a fotografia, em essência, uma arte literária, uma arte em que o fotógrafo não é propriamente um manipulador de formas no interior da moldura fotográfica, mas antes um narrador que se vale de imagens em vez de palavras, alguém que conta uma história? (Badger, 2015, p. 3).

Badger e Parr (2004) ressaltam que o fotolivro tornou-se atrativo a um número crescente de fotógrafos devido à sua possibilidade de atribuir, não só a uma única imagem, mas sim, a um conjunto delas, um contexto e uma narrativa rítmica capaz de transmitir uma história e materializá-la no formato de um livro.

Nessa direção, um exemplo de sucesso e maestria é encontrado em *The Americans* de Robert Frank de 1959, “que trouxe um novo protagonismo para o livro dentro do cenário contemporâneo de produção fotográfica” (Abreu, 2018, p. 14). Frank inova e mostra uma edição ousada, bem como novas formas de apresentação de um fotolivro, em que sua narrativa segue uma jornada livre, percorrendo o interior dos Estados Unidos e buscando expor a atmosfera de uma sociedade pós-guerra caracterizada por prosperidade e, ao mesmo tempo, ameaçada pela aniquilação nuclear.

Vinte anos após a publicação de *The Americans*, nascia, nos trópicos meridionais e inserido em um contexto sociopolítico delicado, crítico e de elevada valia para a história da fotografia brasileira, o fotolivro *Amazônia* de 1978, de Claudia Andujar² e George Leary Love³. Primeiramente, deve-se lançar o olhar para as produções e contribuições fotográficas acerca de povos indígenas e suas culturas.

No início do século XX, a expedição liderada por Cândido Mariano da Silva Rondon, registrada pelas *Publicações da Comissão Rondon*, adentrou o território brasileiro com o objetivo de fazer com que linhas telegráficas alcançassem a região amazônica. Dentro desse vasto projeto, cria-se, em 1912, a “Seção de Cinematografia e Fotografia da Comissão Rondon”, chefiada por Luiz Thomaz Reis:

Reis será o principal cineasta da Comissão Rondon e a criação de uma seção especializada em documentação em material fotossensível foi uma ação inovadora para os padrões da época, necessitando altos investimentos e apropriação de uma tecnologia especializada inexistente no país, principalmente se levarmos em conta que o uso desse material se daria em péssimas condições ambientais, no sentido das dificuldades de transporte e também da alta umidade (Tacca, 2012, p. 1).

² Fotógrafa e ativista nascida em 1939 na Suíça e naturalizada brasileira, que encontra no Brasil sua vocação para fotografia e para a arte. Durante a década de 1970, trabalhando para a revista Realidade, entra em contato com a etnia indígena Yanomami e então dedica todo o restante de seus anos de trabalho na luta pela demarcação das terras da tribo, sendo fundadora da Comissão Pró Yanomami.

³ George Leary Love foi um fotógrafo americano nascido em 1937 e que iniciou sua carreira de fotógrafo aos 20 anos de idade, interessando-se pelas relações entre ambientes e diferentes culturas. Em 1963 funda a associação *Heliographers* com o objetivo de desenvolver a questão da subjetividade e da expressividade na fotografia. Em 1966, estabeleceu-se em São Paulo e de 1967 até 1971 trabalhou na Editora Abril no setor de esportes, nas revistas Claudia, Quatro Rodas e Realidade. Faleceu em 1995.

As contribuições de Reis sobre os grupos indígenas e suas culturas foram publicadas em *Índios do Brasil*, em três volumes, nos anos de 1946, 1953 e 1956.

De amplo alcance e reconhecimento, o acervo fotográfico indígena igualmente se expande a partir da década de 40 com a revista nacional *O Cruzeiro*. Essa publicação periódica foi a principal revista ilustrada brasileira da primeira metade do século XX (Accioly, 1998). Em 1943, passou por reformas editoriais comandadas pelo fotógrafo José de Medeiros, referência na produção iconográfica brasileira. Medeiros fez parte das expedições comandadas pelos Irmãos Villas-Boas denominadas “Expedição Roncador-Xingu”. Durante a expedição, Medeiros realizou uma de suas fotografias mais famosas, que mostra um índio empurrando uma aeronave (Figura 1). As matérias de *O Cruzeiro* são as primeiras a divulgar, em grande escala, imagens de índios brasileiros (Costa; Buitoni, 1992).



Figura 1 – Expedição Roncador, Xingú (MT).
Fonte: Medeiros (1949).

O FOTOLIVRO AMAZÔNIA

⁴ Etnia indígena de caçadores-agricultores que habitam entre o Brasil e a Venezuela. A tribo *Yanomami* é a sétima maior tribo indígena brasileira, com 15 mil pessoas distribuídas em 255 aldeias. A noroeste de Roraima estão situadas 197 aldeias, nas quais moram 9.506 pessoas, e, a norte do Amazonas, estão situadas 58 aldeias, nas quais moram 6.510 pessoas.

Ícônico em sua forma e conteúdo, *Amazônia* (Andujar; Love, 1978) conduz sua narrativa para uma imersão no território amazônico, na cultura *Yanomami*⁴ e nas propostas contemporâneas de seus autores e editores, ora por meio de seus elementos gráficos, ora através dos teores experimental e artístico de suas imagens. Construída a partir do projeto autoral de Andujar e Love, a obra é composta conjuntamente pelo artista visual e designer Wesley Duke Lee e pelo editor Regastein Rocha⁵, responsável também pela publicação da obra. O livro é um manifesto contra a exploração natural e social, sem limites, decorrentes das invasões praticadas por garimpeiros e empresas multinacionais durante a década de

⁵ Editor-chefe da Editora Praxis, responsável pela publicação de fotolivros como *Amazônia*, em 1978, de Claudia Andujar e George Love, e *Xingu* – no mesmo ano –, da fotógrafa Maureen Bisilliat.

⁶ Trecho comentado em entrevista realizada em 26 de março de 2019 na Biblioteca de Fotografia do Instituto Moreira Salles (IMS), em São Paulo, durante a abertura da exposição do fotolivro *Amazônia* (Andujar; Love, 1978).

⁷ Revista brasileira lançada pela Editora Abril em 1966, inspirada nas internacionais *Life* e *Look*. Destacou-se pelos trabalhos de edição gráfica e fotográfica, trazendo grandes reportagens.

⁸ Foi um desenhista, gravador, artista gráfico e professor nascido em São Paulo em 1931. Estudou desenho livre no MASP (SP) em 1950. Em seguida, viajou para os Estados Unidos para cursar *Design no American Institute of Graphic Arts*, em New York, até 1955. É o responsável pelo design gráfico do fotolivro *Amazônia* (Andujar; Love, 1978), tendo trabalhado em conjunto com Regastain Rocha, fundador da Editora Praxis.

⁹ Segundo Thyago Nogueira, em trecho de uma entrevista recente sobre o fotolivro, o projeto da construção da rodovia BR-210 (Perimetral Norte), criado e posto em prática durante o regime cívico-militar, facilitou a entrada de empresas multinacionais extrativistas e de garimpeiros ilegais no território indígena *Yanomami*, trazendo consigo todo o caos do contato entre o “homem branco” e o povo indígena que resultou em morte, devastação e degradação da Floresta Amazônica.

¹⁰ Tipo de filme fotográfico diapositivo, também conhecido como cromo e/ou slide, em que uma imagem positiva é criada em um suporte transparente através de meios fotoquímicos. O filme diapositivo cria uma imagem final correspondente exatamente à que é vista pelo olho humano no ato fotográfico, diferentemente dos filmes fotográficos mais comuns, que são negativos e que necessitam de uma inversão para que sua imagem final seja vista propriamente.

¹¹ Tipo de filme fotográfico sensível ao espectro de luz infravermelho. O filme é geralmente sensível à luz visível; por isso, um filtro de passagem de infravermelhos é utilizado. Isso permite que o infravermelho passe para a câmera, mas bloqueia todas ou a maior parte do espectro de luz visível.

1970, segundo o curador e pesquisador Thyago Nogueira⁶ em entrevista recente. Sua narrativa silenciosa, composta por 150 imagens apresentadas num ritmo muito bem costurado, torna o livro uma obra notável no campo dos fotolivros brasileiros.

Seu contexto de publicação é de elevada relevância, tanto para interpretar os componentes de sua narrativa como também para entender as características de seu *design*. Em plena ditadura cívico-militar instaurada a partir de 1964, um projeto de rodovia com o propósito de atravessar a floresta Amazônica com destino à fronteira colombiana é criado em 1970. Em seus primeiros anos de construção, a então nomeada rodovia Perimetral Norte (BR-210) invade, com seu trajeto, o território de diversas comunidades indígenas, estando uma delas na região do Catrimani (Roraima/BR). Claudia Andujar e George Love estavam presentes nesse território *Yanomami* desde 1971 em decorrência da produção de uma edição especial da revista *Realidade*⁷ sobre a Amazônia, da qual ambos eram fotógrafos filiados. Essa edição especial sobre os *Yanomamis* é um marco fundamental nas vidas e carreiras de Andujar e Love, pois, a partir desse contato, Andujar dedica cerca de 20 anos de sua carreira artística a causas desse povo indígena, desenvolvendo, assim, grande parte de sua obra fotográfica conhecida atualmente, e Love dedica-se à criação das imagens que comporão as narrativas de *Amazônia* e o fotolivro, de sua autoria, *Alma & luz: sobre a bacia Amazônica* de 1995.

A narrativa de *Amazônia* apresenta, em um primeiro momento, imagens aéreas da extensa bacia hidrográfica amazônica, de sua floresta e de suas cadeias montanhosas. Em seguida, mostra a interação entre o humano e a natureza e conclui com a elevação espiritual indígena ao retratar cenas de rituais *xamânicos* do povo *Yanomami* que aludem também à sua ancestralidade.

O projeto gráfico desse fotolivro é assinado por Wesley Duke Lee⁸, que enriquece ainda mais a publicação ao incorporar paralelamente aos pontos chave de sua narrativa elementos sutis e que remetem a signos presentes no cenário experienciado pelos fotógrafos durante suas criações. O título do livro é quebrado em duas partes: Ama/Zônia (disponível em <https://bit.ly/2ZmN8sY>), sendo uma sobreposta à outra, trazendo assim uma mensagem que poderia ser traduzida em: Ame a Amazônia. As cores que compõem a capa do livro não foram escolhidas ao acaso, mas sim com o objetivo de enfatizar que a cor marrom sugere uma casca de uma árvore e que o dourado refere-se às riquezas minerais e culturais dos povos do território amazônico. De forma ambivalente, essas cores remetem ainda à exploração de seus recursos naturais e ao desmatamento, mostrando que essa casca envolve simultaneamente um miolo denso de questões político-culturais⁹ e uma rica narrativa de imagens. A obra é composta por uma longa sequência de imagens, sem páginas de respiro ou divisões em capítulos; temperos frequentes de um fotolivro. A segmentação de seus momentos pode não ser explícita, mas podem-se notar momentos de pausa no decorrer de suas páginas, quando a sequência apresenta imagens abstratas, criadas a partir de pontas de filme fotográfico positivo colorido¹⁰ e infravermelho¹¹ velado. Essa escolha imagética é criada quando uma parte do filme fotográfico é exposto à luz, porém só uma parte da emulsão é sensibilizada por ela.

“A utilização desse tipo de imagens tinha como propósito frisar que a fotografia não é uma janela para o mundo, mas uma construção artificial da realidade” (Nogueira, 2018, p. 205). Ou seja, Andujar e Love não tinham a intenção de que o livro fosse uma janela através da qual se olhava para uma realidade. Eles criaram uma interpretação fotográfica muito pessoal da realidade em um suporte bidimensional fotográfico, como traz o trecho do mais recente catálogo *A Luta Yanomami* de 2018, organizado por Thyago Nogueira: “O que você vê é a foto da floresta, não a própria. Não é o céu que você vê, é o filme. Não é um livro da Amazônia, é um livro de filmes. O livro nunca foi entendido [...]” (Love; George, 1994, 36).

A meu ver, existe uma realidade criada pela obra fotográfica, intrinsecamente relacionada com uma linguagem manejada pelos fotógrafos por meio de suas imagens que exibem a cultura, o cotidiano e o *xamânico* presente na sociedade dos índios *Yanomami*.

As primeiras páginas de *Amazônia* simulam um grande sobrevoo da região Amazônica, nas quais se apresentam sua vasta bacia e relevo. Segundo o catálogo mencionado acima, credita-se à Love a autoria de todas as fotografias aéreas, pois severos problemas respiratórios impediam-no de suportar a umidade da densa mata terrestre. Viajando por esse extenso cenário natural, como se o leitor acompanhasse o voo de um pássaro, as imagens “mergulham” em um igarapé, embrenhando-se pela mata adentro até encontrar os *Yanomami*. Aos poucos as fotografias vão caminhando, com passos de aproximação, até uma comunidade que aparenta viver em um equilíbrio harmonioso com a floresta, e apresentam cenas mais intimistas do cotidiano indígena. Em seu último momento, a narrativa prossegue com cenas de um ritual *xamânico*, “rituais estes centrais no ciclo de vida *Yanomami*, onde se reestabelecem laços sociais entre comunidades vizinhas, relações familiares e homenagens são feitas aos que morreram” (Nogueira, 2018, p.195). Nesses rituais os xamãs inalam o pó alucinógeno *yākōana* (fragmentos ou resina da casca interna da árvore *Virola sp.* secados e pulverizados) para invocarem os espíritos sagrados *xapiripê*, ou *xapiri*, como apresentam Kopenawa e Albert (2003):

Os espíritos *xapiripê* dançam para os xamãs desde o primeiro tempo e assim continuam até hoje. Eles parecem seres humanos mas são tão minúsculos quanto partículas de poeira cintilantes. Para poder vê-los deve-se inalar o pó da árvore *yākōanahi* muitas e muitas vezes. Leva tanto tempo quanto para os brancos aprender o desenho de suas palavras. O pó do *yākōanahié* a comida dos espíritos. Quem não o “bebe” dessa maneira fica com olhos de fantasma e não vê nada. Os espíritos *xapiripê* dançam juntos sobre grandes espelhos que descem do céu. Nunca são cinzentos como os humanos. São sempre magníficos: o corpo pintado de urucu e percorrido de desenhos pretos, suas cabeças cobertas de plumas brancas de urubu rei, suas braçadeiras de miçangas repletas de plumas de papagaios, de *cujubim* e de *arara vermelha*, a cintura envolta em rabos de tucanos. Milhares deles chegam para dançar juntos, agitando folhas de palmeira novas, soltando gritos de alegria e cantando sem parar. Seus caminhos parecem teias de aranha brilhando como a luz do luar e seus ornamentos de plumas mexem lentamente ao ritmo de seus passos. Estas imagens são o verdadeiro centro, o verdadeiro interior dos seres da floresta.

Pode-se associar, assim, por meio de uma ligação, a cultura indígena e a experiência fotográfica proposta pelos artistas ao traduzirem com imagens esse longo voo em declive, equivalendo-se do mesmo voo, traduzindo na visão dos xamãs, destes espíritos em seus rituais sagrados. O ápice da narrativa do livro ocorre nas fotografias de Andujar nas quais se vê a “magia” da criação artística fotográfica, quando ela utiliza flashes, luminárias e longas exposições¹² fotográficas para criar (disponível em <https://bit.ly/2OxVcEX>) imagens que buscam se aproximar e repetir visualmente, por quem em parte partilha dessa experiência, a representação do mundo invisível *Yanomami* através de imagens de sua cultura sagrada.

Os efeitos visuais criados por esses aparatos fotográficos remetem também à memória e à cultura *Yanomami*, pois, em algumas das fotografias apresentadas no fotolivro, realizadas em espaços internos e com uma baixa incidência de luz, é possível identificar diversos tipos de rastros luminosos brancos, com suas diferentes formas, espessuras e repetições, remetendo, assim, aos espíritos *xapiripe*. “Os *xapiri* nunca se deslocam na floresta como nós. Descem até nós por caminhos resplandecentes de luz, cobertos por penugem branca, tão fina quanto os fios das teias

¹² Técnica fotográfica que se refere a um tempo de exposição fotográfica maior que um segundo. Dessa forma, o obturador da câmera fotográfica fica aberto por um intervalo maior de tempo, captando todo o tipo de registro luminoso.

de aranha *warea koxiki* que flutuam no ar” (Kopenawa; Albert, 2015, p. 115, grifos do autor). Essas imagens surgem como múltiplas e complexas constelações que forjam uma rede de significados inseridos na cosmologia *Yanomami* (disponível em <https://bit.ly/3rZL5at>; <https://bit.ly/3apePYz>). As fotografias de Andujar permitem ao observador experimentar o “invisível”, uma vez que a luz que emana dos espíritos da floresta se mistura com a luz que constitui a imagem (disponível em <https://bit.ly/3amZSWQ>), como apresenta Tacca (2011, p. 218):

Nesse universo, a luz assume uma densidade simbólica que somada à especificidade da linguagem fotográfica – luz e sombra – permite a expressão de um pensamento interior. Dessa forma, Claudia não fotografa “a luz”, mas a cultura, ou ainda, os espíritos *Yanomami*. Em seu trabalho, é principalmente o diálogo entre a luz “material” e a luz “simbólica” que produz o resultado fotográfico.

Ao mesmo tempo em que os xamãs convocam os espíritos sagrados da floresta, a fotógrafa conjura a “magia” de técnicas na criação de suas fotografias e, por meio da imagem, se torna uma espécie de fotógrafa-xamã. Faz-se necessário pontuar que, por meio desta pesquisa, interpreta-se que a produção de imagens de Love e Andujar buscava tornar visível o que na cultura dos *Yanomami* é invisível, partindo de uma experiência visual, por meio da fotografia, que buscava aproximar-se dessa cultura ancestral e da memória desse povo através de diversos recursos de criação de imagens apresentados inúmeras vezes no decorrer da narrativa em *Amazônia*.

Outros nexos que se estabelecem entre a narrativa do livro com a experiência dos fotógrafos e o contexto nos quais ambos estavam imersos são explorados na forma em que o livro se apresenta. Para completar esse raciocínio, deve-se olhar para um projeto nacional operado durante a década de 1970 nomeado “Projeto Radam”, o qual tinha como um de seus propósitos principais mapear, por meio de um avião equipado com radares e câmeras fotográficas, as riquezas minerais do território brasileiro. Esses registros eram realizados com filme fotográfico infravermelho colorido e positivo, possibilitando assim a captura das radiações da vegetação e da composição geológica do relevo, “invisíveis” ao olho humano: “Com o Radam, o governo terá uma fita de cerca de 1 km de comprimento por meio metro de largura com as imagens e possíveis segredos de 1.500.000 km², mais de um quarto do território amazônico” (Nogueira, 2018, p. 206).

Mimetizando o percurso dos aviões em grandes “faixas” de mapeamento, o fotolivro se apresenta como uma ininterrupta “fita” de imagens. A introdução de filmes infravermelhos coloridos e positivos também é uma conexão com o Projeto Radam, primeiro porque seu uso está relacionado com o poder de criação de algo novo por meio da estética característica dos resultados alcançados por esse tipo de material, o que destaca o fotolivro em relação a outras obras sobre a mesma temática. Além disso, tem-se o fato de que os aviões do governo brasileiro se utilizavam desses mesmos filmes em suas análises para o Radam.

O efeito de vertigem também é explorado na narrativa do fotolivro quando imagens idênticas são postas lado a lado, criando a sensação de movimento no entorno das paisagens ali fotografadas e estabelecendo mais uma relação com o voo, seja ele dos aviões ou das entidades sagradas *Yanomami*. O fato das imagens no livro sempre apresentarem uma espessa borda branca deflagra também que existe ali um recorte, uma interpretação pessoal de ambos os fotógrafos em suas criações além de uma correlação gráfica com as molduras sempre colocadas nos filmes positivos quando entregues para seus clientes nos laboratórios de revelação da época.

Sendo assim, o fotolivro é notado hoje como um dispositivo que permite, por meio de sua sequência de imagens, ou seja, pela construção de sua narrativa fotográfica e por meios de seus componentes gráficos, produzir

uma significação mais elaborada para um conjunto único de fotografias, possibilitando assim diferentes tipos de elos entre a fotografia e a imagem impressa.

REFERÊNCIAS

Abreu, F. *A sequência na fotografia contemporânea: um estudo da construção das foto-livros ganhadores do prêmio Aperture/Paris Photo*. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

Accioly, N. *O Império de papel: os bastidores de O Cruzeiro*. Porto Alegre: Sulina, 1998.

Andujar, C.; Love, G. *Amazônia*. São Paulo: Praxis, 1978.

Badger, G. Por que fotolivros são importantes. *Revista de Fotografia Zum*, v. 8, 2015. Disponível em: <https://revistazum.com.br/en/revista-zum-8/fotolivros/>. Acesso em: 20 maio 2020.

Badger, G.; Parr, M. *The photobook: a history*. London: Phaidon, 2004. v. 1-3.

Costa, H.; Buitoni, D. H. S. *Aprenda a ver as coisas: fotojornalismo e modernidade da revista O Cruzeiro*. 1992. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

Frank, R. *The Americans*. New York: Grove Press, 1959.

Kopenawa, D.; Albert, B. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Kopenawa, D.; Albert, B. Les ancêtres animaux. In: Bruce, A.; Chandès, H. *Yanomami: l'esprit de la forêt*. Paris: Actes Sud, 2003.

Love, G. *Verde lente: fotógrafos brasileiros e a natureza*. São Paulo: Empresa das Artes, 1994. p. 36.

Medeiros, J. *Expedição Roncador, Xingú MT*. São Paulo: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 1949. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra20056/expedicao-roncador-xingu-mt>. Acesso em: 4 fev. 2021.

Nogueira, T. *A Luta Yanomami*. São Paulo: IMS, 2018.

Tacca, F. Luiz Thomaz Reis: das selvas à metrópole. *Jornal da Unicamp*, Campinas, n. 534, ago. 2012. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/ju/534/luiz-thomaz-reis-das-selvas-metropole>. Acesso em: 20 maio 2020.

Tacca, F. O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, v. 18, n. 1, p. 191-223, 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/hcsm/v18n1/12.pdf>. Acesso em: 20 maio 2020.