

NO LIMITE DO IRREAL – A AMAZÔNIA DE CLAUDIA ANDUJAR

Carolina Soares - USP

RESUMO

Esta comunicação tem como objetivo revisitar parte da produção de Claudia Andujar que ganha notoriedade por sua atuação junto aos Yanomami a partir dos anos de 1960/70. O intuito é buscar esboçar uma discussão crítica sobre muitos dos aspectos envolvidos naquelas imagens, evitando a estratégia de uma atribuição de valor externa à própria obra. O tema indígena no qual Andujar se detém traz cargas simbólicas históricas que poderiam conduzir a compreensão das fotografias como documentais *stricto sensu*. A observação das imagens leva, no entanto, a uma concepção muito mais ampliada, constituída por uma complexa teia de relações presentes tanto na construção estética/ formal das fotografias como na maneira como se relacionam com o contexto em que são realizadas.

Palavras-chave: Fotografia, Claudia Andujar, Livro Amazônia, Ficção, Realidade

ABSTRACT

The purpose of this paper is to revisit part of the photographic production of Claudia Andujar who obtains notoriety for her work with the Yanomami in the 1960's and 1970's. The research deepens the critical discussion about many aspects involved in those images, avoiding a strategy which assigns external value to the work itself. The indigenous issue to which Andujar pays attention brings symbolic and historical meaning that might lead to the comprehension of the photographs as documentary in the stricto sensu. The observation of the images, however, leads to a much broader concept, consisting of a complex net of relationships present in the aesthetic/formal construction of photographs, as well as in the way in which photographs are related with the context in which they are taken.

Key words: Photography, Claudia Andujar, Amazonia book, Fiction, Reality



Claudia Andujar, sem título, 1976, livro *Yanomami*

Troncos, pernas, corpo, folhas, pés, chão, os elementos tornam-se quase indistintos. Tudo parece destituído de peso, de matéria. Pela leveza e suavidade alcançadas o que resta é um estado de coisas a existirem no limite do irreal, sintetizando uma espécie de “epifania ectoplasmática”.¹ Esse efeito é quanto mais visível à medida que a imagem perde em profundidade, tornando-se chapada. Os elementos estão colados uns aos outros, sem distanciamento.

Na densidade de uma floresta que não permite visualizar um horizonte, nem sequer estabelecer um recuo mínimo necessário para uma visão em perspectiva, a própria paisagem se torna refratária à representação de suas formas. Como bem analisou Laymert dos Santos, é diante dessa condição de penumbra que Claudia Andujar capta com grande acuidade a relação íntima e íntegra que os Yanomami têm com a floresta. Suas fotos, de acordo com o sociólogo, não mostram os índios e o mato, nem mesmo os índios no mato, mas uma integração índios-mato que ressalta as trocas intensas entre humanos e o meio (SANTOS in *Folha de S. Paulo*, 1998:9).

Mesmo quando existe a indicação de um caráter ficcional nas fotografias de Andujar, não é negada sua dimensão também documental. Os argumentos em pauta se voltam, porém, para o entendimento sobre o processo de criação da artista e para o modo inventivo com que paradoxalmente trabalha no limiar entre realidade e ficção, ou seja, na intermediação com o real não são

realizadas simples intervenções técnicas/estéticas para forjar a compreensão das fotografias como arte.

Há sim uma documentação/registro de um assunto – o indígena – sobre o qual Andujar busca captar o que nele é percebido como ‘essência’ presente, por exemplo, na relação transcendente que estabelece com o cosmo e com a paisagem natural. Observando as imagens, é como se para a artista só fosse possível uma aproximação com os indígenas pela via do espiritual sintetizada a partir de decisões estéticas. É exatamente a maneira como formaliza as imagens que as afasta de uma filiação documental estrita ou de uma mera repetição de formas já criadas.

Aliás, o interesse maior sobre as fotografias de Claudia Andujar, o que as retira do lugar de meras demonstrações de um suposto caráter artístico – inserindo-as num debate mais amplo sobre as transformações que a fotografia vem operando desde os anos de 1960 – está no modo como forma e conteúdo são relacionados pela artista.

Um ponto de partida para essa discussão está na maneira como o trabalho de Andujar lida com a questão do vínculo ontológico que a fotografia estabelece com a realidade. Sabe-se que a ideia de recorte é substancial ao meio e não há operação que possa aboli-la. O enquadramento de determinado assunto não pode ser elidido como importante mecanismo para a elaboração estética da imagem fotográfica, portanto o próprio ato de enquadrar já é determinante na relação dicotômica entre forma e conteúdo na fotografia.

Em um breve artigo publicado na revista *Ars*, Lorenzo Mammì analisa de maneira sucinta que a fotografia poderia ser dividida, em linhas gerais, em clássica e contemporânea. A primeira, a fotografia clássica, conferiria ao olhar uma intencionalidade, uma mira que provocaria uma apreensão mais intensa da realidade como se mostrasse algo mais profundo e verdadeiro do que aquilo que a própria coisa fotografada, em seu estado natural, estaria disposta a mostrar. Nesse processo, a imagem seria organizada por meio de planos cuja função seria permitir ao fotógrafo posicionar os elementos conforme o grau de relevância que deseja atribuir a cada um na composição da imagem.

A segunda, a fotografia contemporânea, eliminaria essas hierarquias e seria, para Mammì, a ausência do que Roland Barthes define como *Punctum*. O crítico brasileiro defende que, se todos os pontos da foto ganham a mesma importância, a imagem não se torna apenas *all-over*, como também irremediavelmente planar e frontal. A representação na fotografia contemporânea, portanto, não mais sugeriria um espaço real recortado pelo enquadramento, mas, segundo o estudioso, remeteria potencialmente a outros fotogramas, isto é, não haveria mais alusão a um espaço para além do papel fotográfico, mas apenas a outros possíveis papéis, outras imagens planares (MAMMÌ in *Ars*, 2004:81-101).

Por essa sucinta divisão, no entanto, restam dúvidas se as fotografias de Claudia Andujar se inserem dentre as clássicas ou dentre as contemporâneas. Por certo, elas apresentam concepções bem definidas de enquadramento, de composição, de mira pelo olhar do fotógrafo. Mas, ao mesmo tempo em que não negam serem resultado de um recorte, elas ganham força por uma estrutura formal que parece articular o mundo real a uma construção ficcional decisiva.

A partir de uma observação detida sobre a imagem acima apresentada, torna-se inegável o reconhecimento de seu caráter planar e frontal, conforme pontua Mammì. Desse modo, não seria adequado pensá-las pela chave interpretativa estrita das fotografias documentais cuja intenção estaria em reproduzir fielmente a realidade; pois, nas imagens dos Yanomami, por exemplo, a noção de documento parece não existir em si mesma.

Andujar problematiza, no âmbito da imagem fotográfica, conteúdos sociais sedimentados por uma construção formal que não se deixa reduzir à mera denúncia ou informação. Ao contrário, pela intervenção que efetua no modo tautológico com que a fotografia se relaciona com a realidade, as prerrogativas surgem da própria imagem. É a partir dela que os limites possíveis com o real são estabelecidos e não o inverso. Isso significa que a definição prévia do conteúdo/assunto das imagens, no caso os indígenas, não é determinante para o entendimento sobre a representação. O que anteriormente chamou-se de “construção ficcional decisiva” é uma possível

denominação para o deslocamento que Andujar efetua dentro do documental de modo a tornar a realidade exterior um ponto de partida, mas não de chegada.

Na fotografia anteriormente mostrada, a representação não pode ser reduzida a uma simples descrição de costumes e hábitos indígenas. Nela, é possível identificar um ser humano despido, correndo por um cenário natural. Pelas condições apresentadas, pressupõe-se que o ser humano seja um indígena e o cenário uma floresta. Mas, para além desses dados descritivos que, diga-se de passagem, são o máximo de informação permitida pela análise da imagem, há uma construção estética/formal que parece forçar uma integração entre a figura humana e a natureza ao redor.

Em outras palavras, a artista trabalha tecnicamente para demonstrar uma intrínseca relação entre indígena e natureza, como partes indissociáveis. A pouca definição dos traços, a dissolução dos limites físicos dos elementos, a iluminação que vaza por diversas brechas entre os galhos, os tons de cinza e de preto a aproximarem o corpo humano das árvores reforçam, mais uma vez, o interesse de Andujar em provocar uma leitura da imagem que não se presta apenas ao reconhecimento iconográfico e sua correlação com a realidade. Vai além, evocando questões que devem ser encaradas não como enfoque de uma singularidade do real, mas como busca por uma transcendência.²

Há uma duplicidade entre real e ficção tecida nas fotografias de Claudia Andujar e para esse entendimento talvez seja possível um paralelo com outro campo do conhecimento, o literário. Refiro-me à análise que o crítico brasileiro Antonio Candido elabora no texto *A Dialética da Malandragem* a respeito do romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. Os argumentos do crítico são organizados para demonstrar que não se trata de um romance realista, postura, aliás, frequente entre os comentários sobre as *Memórias* por parte de uma crítica naturalista que tinha do Realismo uma concepção que Antonio Candido qualifica de mecânica.

Para ele, o romance não pode ser classificado como documentário *strictu sensu*, pois não leva a cabo uma narrativa fiel à realidade. Nesse caso,

explica que, na verdade, o interesse da crítica literária volta-se para entender “[...] a função exercida pela realidade social historicamente localizada para construir a estrutura da obra, isto é, um fenômeno que se poderia chamar de formalização ou redução estrutural dos dados externos”.³ Por certo, a força de convicção do livro, segundo o crítico, depende essencialmente de certos pressupostos de fatura, que ordenam a camada superficial dos dados que precisam ser encarados como elementos de composição, não como informações proporcionadas pelo autor, pois, assim, o romance estaria sendo reduzido a uma série de quadros descritivos dos costumes de tempo.

Na “formalização ou redução estrutural dos dados externos” do romance, Antonio Candido percebe um jogo dialético da ordem e da desordem como princípio estrutural da narrativa. Com efeito, ele conclui não ser a representação dos dados concretos particulares que produz, na ficção, o senso da realidade; mas sim a sugestão de certa generalidade, que olha para os dois lados e dá consistência tanto aos dados particulares do real quanto aos dados particulares do mundo fictício.

Resguardando as respectivas diferenças entre o campo da fotografia e o da literatura, a análise de Candido traz questões fundamentais para pensar a relação indissociável entre forma e conteúdo nas artes. O ponto de contato possível entre a abordagem sobre o romance de Manuel Antonio de Almeida e as fotografias de Claudia Andujar está exatamente em tentarem estabelecer uma afinidade entre a leitura estética e a interpretação social em oposição à relativa superficialidade da representação documentária centrada em pormenores do real.

Um exemplo está na observação de um grupo de fotografias como aquelas em que Andujar retrata aspectos da cultura indígena relacionados à vivência de uma espécie de transe pela ingestão do pó da árvore *yãkõanahi*. Essas imagens foram primeiramente publicadas, em parceria com o fotógrafo George Love, no livro *Amazônia*, de 1978.⁴ Ainda que não estejam acompanhadas por qualquer legenda ou texto explicativo, existe um dado adicional importante para a compreensão do conjunto que é o modo como as

fotografias estão organizadas. A respeito dessa organização, três são os pontos relevantes:

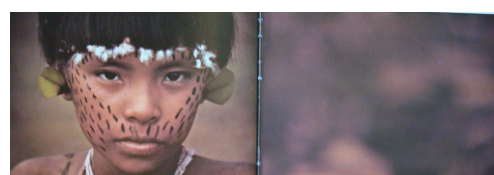
1. O livro inicia com as fotografias aéreas de paisagens de George Love para, em seguida, serem mostradas as de Andujar, que centra sua observação na figura humana. Essa divisão significa não haver uma relação conflituosa na reunião desses conjuntos de imagens por uma visível distinção estética entre os trabalhos dos dois fotógrafos;

2. Para além de uma qualidade de impressão exemplar, o livro busca, em sua diagramação, um diálogo estreito entre os pares de página em formato retangular. Isso acontece quando em alguns momentos as imagens surgem espelhadas; em outros a mesma imagem se estende ocupando duas páginas; e existem ainda aquelas posicionadas lado a lado, mas uma com alguma representação e outra totalmente obscura (com cores chapadas pela pouca iluminação). Desse modo é criada uma complementaridade espacial, enfatizando e atribuindo densidade à escuridão da floresta;

3. Nessas relações dialógicas entre os pares de fotografia, existe ainda outro aspecto peculiar: em alguns casos, um dos lados dessas duplas, aquele que apresenta a imagem sem qualquer representação figurativa, traz uma das bordas como se tivesse sido velada. No jargão fotográfico, esse termo é utilizado quando o negativo é exposto a uma luminosidade excessiva, provocando na ampliação uma espécie de borrão embranquecido, como se o papel tivesse sido queimado de fato. Tratando-se do processo analógico, esse efeito acontece com frequência na ampliação do último negativo do filme. Na organização do livro, essas bordas veladas criam certa ruptura entre a sequência de imagens, uma pausa abrupta que força entender aquelas imagens de maneira mais individualizada.

Com essas três observações, o ponto de interesse volta-se precisamente para o modo como a organização visual do livro favorece essa

individualização das imagens, procurando fazer com que o assunto retratado ganhe destaque. Nessa montagem, as figuras humanas sobressaem e se mostram como elemento principal a ser observado. Para isso, é sugerido um ritmo a ser seguido pelo leitor/observador. As pausas – criadas ou pelas páginas esvaziadas pela ausência da figura humana ou por aquelas com bordas veladas – parecem servir como indicativo para quem as observa. Além de uma inegável finalidade estética, elas acabam assumindo o papel de anteparo contra olhares invasivos, alertando para a necessidade de certo cuidado, de certa cautela e descrição na observação.



Claudia Andujar, Livro *Amazônia*, 1978

A importância dessas pausas é sintetizada pela última página do livro que traz uma imagem em que prevalece um grande espaço escuro com uma mancha ou borrão claro já próximo de uma das laterais, intervenção muito semelhante ao efeito de um negativo velado. A publicação – que poderia terminar com uma fotografia emblemática ou alegórica de um indígena – finaliza, no entanto, com um “vazio” que não deixa de estar repleto de significados quando percebido em conjunto. Não há um texto explicativo, o que reforça um entendimento pela observação do todo, a partir das relações estabelecidas entre as imagens intercaladas por essas “pausas”.

De fato é inegável perceber uma aproximação respeitosa de Andujar e uma abordagem que busca preservar ao máximo a exposição do outro face à

câmara fotográfica. Portanto, as fotografias do ritual indígena em torno da ingestão do pó da árvore *yãkõanahi* não prescindem desse mesmo cuidado. Não se trata de mostrá-lo como algo exótico e curioso, pelo contrário, Claudia Andujar demonstra intimidade e, nesse contato mútuo, nada intrusivo, é que se estabelece a dimensão simbólica do ritual na fotografia de Andujar.

Tirando proveito da pouca luminosidade do lugar, a fotógrafa investe no prolongamento da escuridão. O termo “revelar”, que faz parte do léxico fotográfico, torna-se ineficaz quando aplicado a essas imagens. Elas parecem resistir a revelar algo, insistindo em resguardar o ritual de qualquer olhar invasivo, mantendo seu caráter mítico. Às vezes sem utilizar *flash*, Andujar também tira proveito de efeitos técnicos que resultam em uma profusão de feixes de luz que reforçam a natureza transcendental à qual o ritual está vinculado.

Pela observação das imagens, não surgem suspeitas sobre preconceitos que levem a um repúdio às formas culturais, morais, religiosas, sociais e estéticas dos indígenas. Nenhuma das imagens volta-se deliberadamente para um julgamento estereotipado sobre o modo de vida dos Yanomami, definindo-o como “costume de selvagens ou de bárbaros”. É admitida, porém, a ideia de uma diversidade cultural, possibilidade que surge dos estudos do antropólogo francês Claude Lévi-Strauss:

[...] a diversidade das culturas raramente surgiu aos homens tal como é: um fenômeno natural, resultante das relações diretas ou indiretas entre as sociedades; sempre se viu nela, pelo contrário, uma espécie de monstruosidade ou de escândalo; nestas matérias, o progresso do conhecimento não consistiu tanto em dissipar esta ilusão em proveito de uma visão mais exata como em aceitá-la ou em encontrar o meio de a ela se resignar (LÉVI-STRAUSS, 2006:17).

Para compor seu argumento, Lévi-Strauss explica que a noção de humanidade – englobando sem distinção de raça ou de civilização todas as formas da espécie humana – teve um aparecimento tardio e uma expansão limitada. Mesmo nos lugares onde essa noção atingiu o seu mais alto grau de desenvolvimento, o antropólogo afirma não existir qualquer certeza de se ter estabelecido ao abrigo de equívocos ou de regressões. Lévi-Strauss constata

que, para uma vasta fração da espécie humana, essa noção ainda permanece ausente.

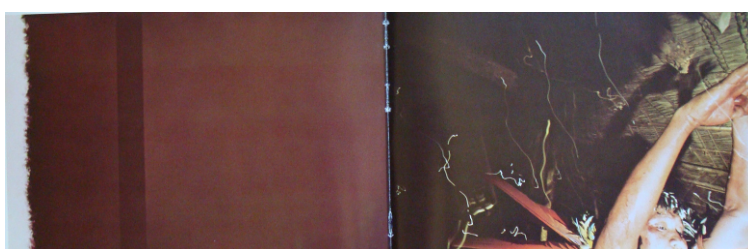
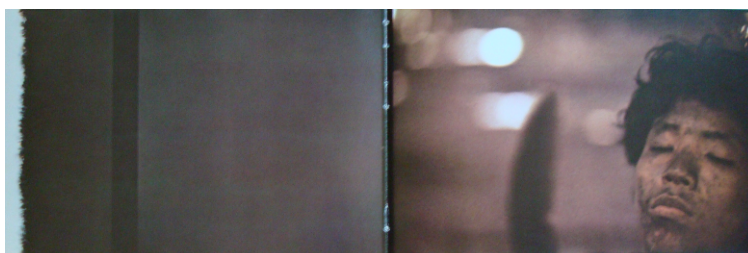
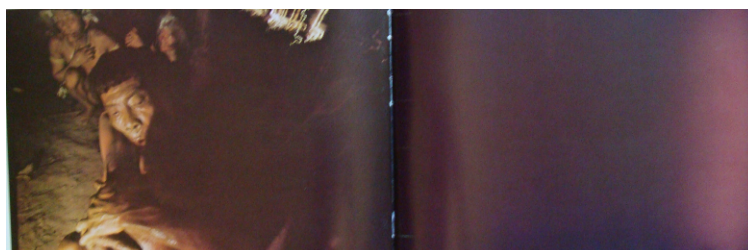
A humanidade acaba nas fronteiras da tribo, do grupo linguístico, por vezes mesmo, na aldeia; a tal ponto que um grande número de populações ditas primitivas se designam por um nome que significa os “homens” (ou, por vezes – digamos com mais discrição – os “bons”, os “excelentes”, os “perfeitos”), implicando assim que as outras tribos, grupos ou aldeias não participem das virtudes – ou mesmo da natureza – humanas, mas são, quando muito, compostos por “maus”, “perversos”, “macacos de terra”, ou “ovos de piolho” (sic) (LÉVI-STRAUSS, 2006:18-19).

De acordo com Lévi-Strauss, a simples proclamação da igualdade natural entre todos os homens e da fraternidade que os deve unir, sem distinção de raças ou de culturas, tem qualquer coisa de enganador para o espírito, pois negligencia uma diversidade de fato. Esse ponto de vista é corroborado pelo reconhecimento de todas as sociedades humanas como carregadas por um passado, apresentando, portanto, desenvolvimentos diferenciados.

Claudia Andujar, ao aceitar a diversidade cultural e social do outro, sem impor-se como “civilizada”, reconhece estar diante de um povo com uma história diferente da sua. Ao produzir uma fotografia que dificilmente envolve um grupo numeroso de pessoas, preservando a ideia de uma individualidade, a artista evita recriar relações hierárquicas e excludentes, carregadas de concepções contrárias ao reconhecimento das distinções culturais.

No livro *Yanomami*, publicado posteriormente, em 1998, algumas dessas mesmas fotografias reaparecem seguindo outra diagramação e acompanhadas por textos de Davi Kopenawa Yanomami. Detendo-se na análise das imagens do livro *Amazônia*, agora em conjunto com esses escritos, percebe-se a permanência de uma forte influência de uma tradição oral indígena. As narrativas percorrem os movimentos dos ritos em que o xamã entra em transe, manifestando poderes sobrenaturais e invocando espíritos da natureza, chamando-os a si e incorporando-os em si. Esse contato em êxtase permite a recepção de orientações e ajudas dos espíritos para resolver ou superar situações que desafiem as pessoas e seus grupos sociais. O xamã conta:

Quando se toma pela primeira vez o pó da árvore 'yãkoãnahi', os espíritos 'xapiripê' começam a chegar até você. Primeiro, ouvem-se de longe seus cantos de alegria, tênues como zumbidos de mosquitos. Depois, quando os olhos estão morrendo, começa-se a ver luzes cintilantes, que tremem nas alturas, vindas de todas as direções do céu. Aos poucos os espíritos se revelam, avançando e recuando com passos de dança muito lentos. [...] Mas, de repente, armados com grandes 'espadas', partem ao meio sua coluna vertebral. Cortam sua cabeça e sua língua. Sente-se então uma dor intensa e você desmaia. Seu envelope corporal fica no chão, mas os 'xapiripê' voam para longe, levando as partes do seu corpo imaterial. [...] Mais tarde recompõem seu corpo, mas ao contrário: juntam a cabeça no lugar do traseiro e as pernas no lugar dos braços. Uma vez virado do avesso, você pode responder aos espíritos e imitar seus cantos, você pode ser um xamã (YANOMAMI in ANDUJAR, 1998:66).





Claudia Andujar, Livro *Amazônia*, 1978

De certa forma, Claudia Andujar também tenta incorporar e passar adiante, por meio de seu trabalho, essa experiência vivenciada pelo xamã e por seus antepassados – uma tradição narrada e transmitida oralmente entre gerações.

Nesse ponto, pode-se fazer uma aproximação entre o trabalho de Andujar e a imagem do narrador que Walter Benjamin define como aquele que retira o assunto de suas narrativas de sua própria experiência ou daquela relatada pelos outros e incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes (BENJAMIN, 1994).

É, pois, pela vivência intensa de um misticismo religioso e das narrativas do povo indígena que a fotógrafa se aproxima dos indivíduos criando em torno deles uma atmosfera também mítica em que os corpos surgem decantados de sua própria matéria. Subtraído o peso corpóreo, resta o efeito de leveza que nos permite percebê-los como se flutuassem e é pela faculdade de intercambiar experiências que Andujar constrói suas narrativas visuais:

Faço como os Yanomami, que estão elaborando seus mitos, justificando-os, retrabalhando continuamente a oralidade de sua história, para ajustá-la ao novo, aos tempos de hoje. Uma bricolagem de adaptação e elaboração do novo. [...] Meu trabalho ainda não encontrou sua forma definitiva, que na verdade creio que não existe. Como os mitos, se adapta, incorpora novas imagens e toma novas formas, passa pela transcodificação (das imagens) para se atualizar, numa bricolagem *virtual* infinita (ANDUJAR, 1998:11).⁵

Ao longo dos anos de 1960/70, Andujar desenvolve, portanto, um trabalho que ganha amadurecimento técnico e discursivo a partir da convivência e do diálogo estabelecidos com os Yanomami. Em uma via de mão dupla, ambas as partes são favorecidas por uma relação estreita de cumplicidade. Do envolvimento respeitoso com aqueles indivíduos resulta o engajamento de Andujar em ações políticas para a preservação daquele povo. Nesse sentido, suas fotografias deixam de ter como prioridade o propósito imediato de inserção em um determinado circuito de arte para se fazer valer de seu potencial estético e circular pelas páginas de livros e de cartazes voltados para a causa indígena.⁶

Analisar as articulações estéticas e discursivas operadas pelo trabalho de Claudia Andujar é então perceber a sobreposição de uma série de camadas cujo acesso não se dá de maneira imediata, mas pela via de um desvelamento paulatino e cauteloso. Observar suas fotografias é pensar sobre um posicionamento político a favor da demarcação das terras indígenas, é pensar sobre uma atitude contrária a de um mero *voyer* dos acontecimentos. É, por outro lado, colocar-se frente à produção de uma artista que opta por procedimentos que escapam a estereótipos ou a formulações discursivas já conformadas e bem adaptadas.

Notas

¹Essa expressão foi cunhada pelo estudioso italiano naturalizado brasileiro Lorenzo Mammi para descrever alguns trabalhos do fotógrafo contemporâneo Hiroshi Sugimoto. Como em *In The Praise of Shadow*, em que Sugimoto utiliza-se de luzes de velas e de artifícios técnicos da câmara para produzir efeitos abstratos que se aproximam de imagens fantasmagóricas. Ainda que as fotografias de Andujar tragam questões diferentes, o resultado estético de algumas delas se assemelham às de Sugimoto. Por isso o termo é apropriado nesta tese (Ver MAMMI in *Ars*, 2004).

²O termo “transcendência” não traz referências de uma abordagem kantiana. Seu sentido laico aproxima-se de um pensamento existencialista que se constitui pela defesa de uma condição humana que ultrapassa a sua realidade imediata para alcançar uma temporalidade inaparente.

³Por “redução estrutural” Antonio Candido define como o processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária, permitindo que esta seja estudada em si mesma, como algo autônomo (CANDIDO, 2004: 9 e 28).

⁴ Vale ressaltar que o livro *Amazônia*, de 1978, sofreu censura do regime militar, foi recolhido para posterior publicação sem o texto do poeta Thiago de Mello e distribuído de modo quase clandestino entre os sebos de São Paulo.

⁵ Grifo original da autora.

⁶ Em 1989, realiza no Masp a exposição *Genocídio do Yanomami: Morte do Brasil*. Essa será a primeira individual a acontecer em um museu após seu envolvimento com os Yanomami. A pesquisa não encontrou registros de outras entre os anos de 1960/70.

Referências

- ANDUJAR, Claudia. *Frente ao eterno: uma vivência entre os índios Yanomami*, São Paulo: editora Práxis, 1978.
- _____. *Amazônia*, São Paulo: Práxis, 1978.
- _____. *Yanomami*, São Paulo: DBA, 1998.
- _____. *A vulnerabilidade do ser*, São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* tradução Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1994, obras escolhidas v.1.
- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*, São Paulo/ Rio de Janeiro: Duas Cidades/ Ouro sobre Azul, 3ª. edição, 2004.
- _____. *Formação da literatura brasileira – momentos decisivos 1750-1880*. 10ª. Edição revisada pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- SANTOS, Laymert dos. “A experiência pura”, *Folha de S. Paulo*, caderno “Mais!”, 16/08/1998, p.9.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tradução Maria Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar. São Paulo: Editora Nacional: Editora da USP, 1970.
- _____. *Raça e História*. Tradução Inácia Canelas. Lisboa: Editorial Presença, 2006.
- MAMMÌ, Lorenzo. “À Margem”, in *Ars* - publicação do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – Vol. 1, nº 3 (1º semestre 2004), São Paulo: O Departamento, 2004, p. 81-101.
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?: Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Carolina Soares

Doutora em História da Arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo com a tese *Uma bricolagem virtual infinita – A representação do indígena no trabalho de Claudia Andujar (1960/70)*. É membro do Grupo de Estudos Arte&Fotografia (ECA/USP) coordenado pelo Prof.Dr. Tadeu Chiarelli.