

OLHARES DO INFINITO - NOTAS SOBRE A OBRA DE CLAUDIA ANDUJAR

Rogério Duarte

"Quando a artista de quem hoje falamos for conhecida por todos, e todos a procurarão dando origem àquele fato inquietante que é a celebridade, naquele momento, então, não será mais um prazer falar nela."

P.M. Bardi (Habitat, 1958, n° 48, pp. 49).

Em 1958, Pietro Maria Bardi encantou-se com a obra de uma jovem artista que havia há pouco trocado a pintura abstrata pelo veículo que melhor concretizava seu "antídoto": a fotografia (Bardi, 1958). Desde então, a obra de Claudia Andujar vem fascinando artistas, fotógrafos e o público em geral por meio de exposições desconcertantes, elaboradas a partir de imagens captadas, nas décadas de 1970/80, em sua maioria entre os Yanomami, um dos maiores grupos indígenas da América do Sul.

Não obstante sua intensa relação afetiva e profissional com esse povo amazônico, a obra de Claudia Andujar possui raízes distantes, fincadas na memória de uma infância solitária e na indignação de quem testemunhou os horrores da guerra. Seu ímpeto expressionista, no entanto, produz ainda hoje momentos fecundos e alegres, compartilhados por alguns dos mais importantes fotógrafos que já trabalharam em solo brasileiro.

Claudia não faz "fotografia de arte", tampouco documenta ou registra a realidade. Não esconde a insatisfação quando chamada a fazer comentários sobre sua trajetória estética:

"(...) é uma busca interior, não é uma coisa "estética", uma coisa de construir uma estátua grega, com proporções... isso me deixa completamente fria... não tenho interesse nenhum."

Para ela, a arte é definida pelo desenvolvimento de uma linguagem pessoal que serve de veículo para a expressão de anseios e buscas internas do artista. Nada menos que o "Eterno" marca seu horizonte. A conciliação da vida com a morte, do interior com o exterior, por meio de uma fotografia livre e, por que não dizer, emocionante.

O abstracionismo e a transfiguração do realismo

A obra do artista russo naturalizado francês, Nicolas de Stael, foi uma grande influência na formação artística de Claudia. De Stael foi praticamente o último pintor da Escola de Paris cujo trabalho teve um grande impacto na América do Norte do pós-guerra. A partir de 1942, o artista tornou-se conhecido por suas abstrações lineares, criando formas e linhas emaranhadas que alcançavam uma profundidade até então desconhecida, por meio de brilhantes contrastes de cores. Entre 1946 e 1948, sua paleta foi se tornando cada vez mais escura, mostrando uma confusa mescla de linhas e formas cinza, verde-escuras e marrons. Inspirando-se em outros artistas, concretizava o paradoxo da reconciliação entre uma nova forma de criatividade e as concepções tradicionais da arte.

Vivendo em Nova York, Claudia foi profundamente influenciada por seus trabalhos. Os museus e galerias lhe serviram de inspiração, conduzindo-a pelas veredas do abstracionismo impressionista.

As potencialidades da pintura abstrata encontravam eco em sua necessidade de expressão. Das poesias infantis impulsivamente escritas na parede de seu quarto na Hungria, Claudia, então com 18 anos de idade, encontraria na linguagem visual seu idioma predileto.

Em meados da década de 1950 chega ao Brasil e conhece P. M. Bardi que, com uma visão crítica do que considerava um abstracionismo esvaziado pela moda e pela racionalização do ímpeto emocional, escreve sobre uma de suas obras:

"(...) numa certa tela, Impressão da Noite, composta de traços de espátula e pingos de cores, estendeu quase um mau humor, um desabafar de nervosismo, uma espécie de ardor melancólico, que celebra um cobiçado ponto de chegada; mas um resultado sem saída" (Bardi, 1958: 49).



P. M. Bardi tinha razão. A expressão solitária da pintura abstrata já não a satisfazia e, em busca do contato humano, começa a fotografar com uma

educação de pintora. No Brasil, Claudia reencontraria a espontaneidade com a qual outrora havia convivido entre habitantes dos vilarejos de sua infância, produzindo fotografias singelas sobre pessoas e famílias do interior.

O pretenso realismo inerente à fotografia, tantas vezes contestado, encontrava em seus primeiros trabalhos uma porta aberta para o amadurecimento e a transformação de sua obra. A fotografia como espelho do real - baseada na semelhança produzida a partir de elementos técnicos entre a foto e seu referente - costuma legitimar a concepção de uma relação mimética entre o mundo real e seu correspondente fotográfico. Em seus trabalhos, no entanto, o distanciamento da natureza por meio da fotografia como "arte em si" possibilitou a realização de uma verdadeira "transfiguração" (Bardi, 1958) da obsessão realista sem, contudo, recorrer à dissolução do abstracionismo .

Nesse período de transição, não foram utilizadas imagens de formas reais a fim de compor paisagens abstratas. Eram detalhes de composição formalista que concretizavam um diálogo profundo com toda a história da arte, preparando para num futuro próximo os vãos mais altos que viriam a caracterizar seu trabalho como fotógrafa.



A transformação da imagem

A passagem entre a pintura abstrata e a linguagem fotográfica não se deu de forma simples. A satisfação alcançada por Claudia com a liberdade de expressão proporcionada pelo abstracionismo seria também lentamente atingida em sua fotografia ao longo de cerca de uma década de trabalhos incessantes. Durante os anos 1960, sua relação com o fotógrafo George Love - com quem viria a casar-se - e as atividades desenvolvidas no Museu de Arte de São Paulo impulsionaram sua carreira e influenciaram definitivamente os rumos da fotografia no Brasil.

George Love e Claudia possuíam muitas afinidades. Ele, nascido nos Estados Unidos, compartilhava com ela a influência da fotografia norte-americana. Dono de uma personalidade experimentalista, buscava levar a fotografia ao limite explorando todas as suas potencialidades como veículo para a expressão humana. Para ele, a imagem fotográfica devia ser considerada uma realidade em si, e não apenas um instrumento de reprodução. Nos cursos que ambos ministravam no Masp, levavam em conta as reações do indivíduo de acordo com sua percepção das coisas, e não necessariamente do assunto fotografado. Enfatizavam os diferentes meios pelos quais a percepção produz realidades diversas de um mesmo fato, reinterpretando imagens mediante refotografias com Polaroid e aparelhos reprodutores como xerox e fax. Nesse universo, o processo fotográfico era ininterrupto, podendo ter prosseguimento após a feitura da chapa por meio de uma série de etapas, cada uma das quais utilizando a precedente para um novo assunto.

Por fim, a apresentação final da fotografia era vista por eles como fundamental, podendo inutilizar completamente um trabalho inteiro caso fosse malsucedida.

O esgotamento das possibilidades da câmera, das lentes, dos métodos e das substâncias químicas somava-se ao acaso decorrente da utilização de processos de impressão gráfica, que, no caso de Love, muitas vezes tomavam o lugar das imagens registradas no filme como os "originais" das fotografias.

Claudia e Love compartilhavam opções filosóficas e artísticas. Ambos acreditavam que a descoberta de seu mundo pessoal, o aprofundamento de si mesmos, a iluminação de seus mais escondidos recantos e o exorcismo de suas sombras eram o sentido último de suas obras. O autoconhecimento e o entendimento do panorama interno abriria as portas para a compreensão do cosmos na medida em que este se reflete no microcosmo interior. Se o resultado material dessas pesquisas seria útil ou agradável aos outros era um problema secundário.

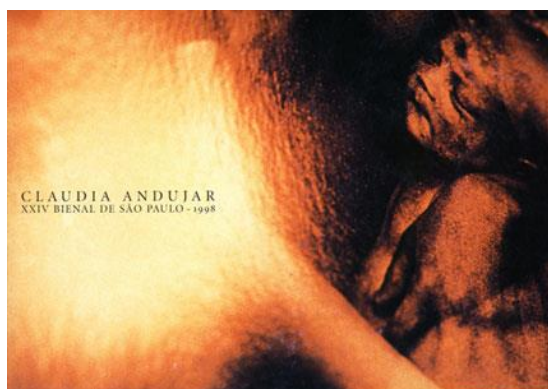
As exposições elaboradas por eles abrangiam temas que iam da vida nos confins da Amazônia ao enlouquecido ritmo das metrópoles, passando por

ensaios com modelos e reinterpretações de fotos antigas; sempre organizadas em grandes instalações audiovisuais.

Na exposição "O homem da hiléia", realizada no Masp em 1973, por exemplo, a apresentação de uma seqüência de cromos resultou da refotografia de ampliações P&B com filme colorido, aproveitando no trabalho a possibilidade de efeitos especiais por meio de filtros e cortes. A apresentação das fotografias se dava mediante dois projetores com pequenos espelhos à frente de suas lentes e um controlador de fusão de imagens especialmente modificado. Os espelhos multiplicavam o número de projeções, tendo como resultado 7 imagens diferentes que ocupavam 7 telas postas ao redor da sala de exposições temporárias do museu, as quais ocupavam metade da circunferência do andar. O ritmo era lento, acompanhado pela música do *Koto*.

A proposta de Claudia era deixar o espectador entrar no ambiente de um povoado hermético, vivendo dentro do isolamento da floresta amazônica - a "hiléia". A música monótona, característica do Japão do século XIII, acompanhava o sentido de solidão nas próprias imagens unindo dois mundos distintos: o sentido da civilização mais antiga do nosso Ocidente com o passado do Oriente.

Atualmente as instalações continuam sendo fundamentais na apresentação das fotografias de Claudia, permitindo, por meio da manipulação das imagens, a criação de uma unidade coerente a cada exposição. Pego uma carona em suas palavras para descrever um de seus trabalhos em 1998:



"Para a XXIV Bienal de São Paulo (...) apresento uma instalação de 21 imagens montadas em blocos, construída para uma sala especialmente dedicada ao meu trabalho dos Yanomami. Ligeiramente curvos, os blocos criam três círculos, um fechando-se sobre o outro.

Tal construção é uma idealização de uma casa Yanomami, simbolicamente indestrutível, que a exemplo dos grandes monumentos

pré-históricos, quer ser eterna e sobreviver como marco da história da humanidade.

Os blocos alvos são recobertos por imagens de cor sépia escura com fortes intervenções de luz, concentrando a atenção nos olhares e gestos retratados no meu trabalho.

A luz e sombra são elementos essenciais da fotografia. Minha intenção é dialogar através da luz, muitas vezes manipulada nestas imagens. Elas buscam colocar em evidência uma cultura milenar que sobrevive em meio a um mundo caótico que se abre para um novo milênio, mas também interpelar com a dor e a inquietação pelo futuro incerto do qual os Yanomami também não escapam" (XXIV Bienal de S.P., 1998).

Os trabalhos de Love e Claudia distanciam-se, entretanto, em pontos importantes.

A já citada tendência experimentalista de Love levou-o a resultados mais abstratos. Apesar de realizar importantes trabalhos sobre as grandes metrópoles, publicou com Claudia, em 1979, um livro intitulado *Amazônia*, no qual imagens aéreas concebidas de maneira inovadora e criativa dão origem a novos universos a partir das paisagens de rios, montanhas e florestas.



As fotografias de Claudia, por sua vez, voltam-se sobretudo (mas não exclusivamente) para elementos ligados às relações humanas e ao corpo.

A concepção da fotografia como arte e a indissociável dimensão social de seu trabalho evidenciam a influência de aspectos da fotografia norte-americana, presentes nas obras de Alfred Stieglitz e Eugene Smith, entre outros.

Sua versatilidade e seu talento para superar os desconfortos gerados pela câmera renderam-lhe uma promissora carreira no fotojornalismo, sem no entanto fazê-la se distanciar da fotografia como forma de expressão.

"(...) nos anos 70, na revista Realidade, e também nessa revista Setenta, eu tinha uma liberdade total. No fundo foi o que me encantou para trabalhar com eles. Eu fui convidada para fazer trabalhos para a revista Life ou Look, onde havia uma imposição do outro sobre o meu trabalho.

Era uma época muito extraordinária na revista Realidade, porque tinha um pessoal que tinha uma visão realmente muito aberta, então eles me deixavam fazer. Às vezes não tudo...obviamente não tudo...é sempre

uma percentagem muito pequena que é utilizada pela revista, mas isso me permitiu também fazer um monte de coisas que me satisfaziam, e na verdade eu tenho um arquivo muito grande, além dos índios, que eu fiz graças a esses trabalhos."

Claudia era enviada pela revista *Realidade* para cobrir pautas extremamente complicadas, como matérias sobre "jagunços" no Nordeste ou prostíbulos no interior de São Paulo. Sua tarefa mais difícil como jornalista foi fotografar, a pedido da *Realidade* o levante dos negros em Washington na segunda metade da década de 1960. Fotografou Martin Luther King, mas não sem enfrentar o racismo invertido dos negros norte-americanos que, com manifestações coletivas, mostravam-se contra a presença de uma mulher, fotógrafa e "branca" naquele contexto.

Sua experiência no fotojornalismo encerrou-se em 1971 com a publicação de um número especial da revista *Realidade* sobre a Amazônia. Essa experiência levou-a aos Yanomami pela primeira vez, despertando-lhe o desejo de realizar um trabalho mais longo e aprofundado entre eles.

Naquele período as restrições à liberdade de imprensa mudaram os rumos da *Realidade*. Quase toda a equipe demitiu-se e uma nova forma de jornalismo foi implementada. Menos liberdade de expressão e mais enquadramento para garantir a sobrevivência da editora.

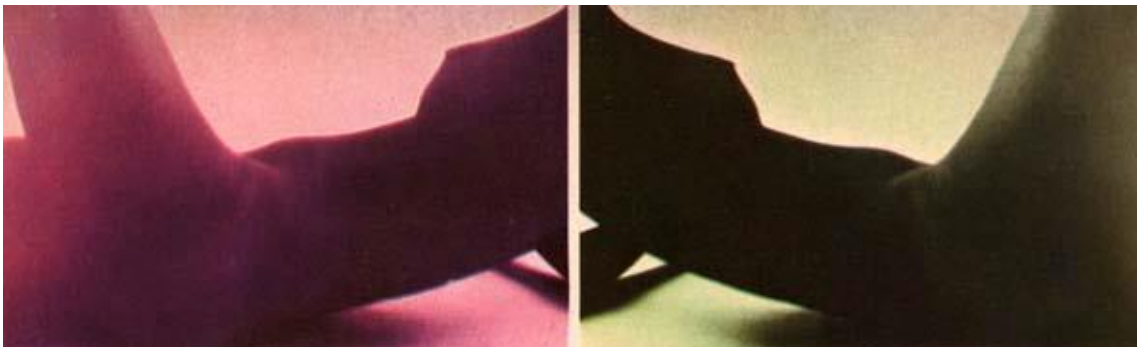
Mesmo tendo estado entre outros índios anteriormente, o trabalho junto aos Yanomami abriu novos horizontes para Claudia. De 1972 a 1974 consegue 2 bolsas da fundação John Simon Guggenheim de Nova York para realizar uma pesquisa fotográfica entre esse grupo indígena. Inicia-se então um longo período de conhecimento mútuo e confiança que viria possibilitar a produção de milhares de imagens dos Yanomami; parte das quais ainda inédita.

Coincidentemente, a década de 1970 foi também o início de uma época extremamente difícil e longa para os Yanomami, que se viram pela primeira vez invadidos por diferentes levas de "forasteiros" que penetravam

indiscriminadamente em sua terra levando incertezas, destruição e morte em um grau jamais presenciado por eles antes ¹.

Corpo, luzes e espíritos

I had a dream, uma das músicas tocadas por John B. Sebastian durante o festival de Woodstock, foi a trilha sonora escolhida pela modelo baiana Sônia que, em 1971, posou para um ensaio fotográfico de Claudia. Mesmo não compreendendo a letra da música, Sônia assumia poses oníricas revelando às lentes da fotógrafa imagens de um corpo que ia além da sensualidade, tornando-se um objeto perfeito para a criação artística.



"Meu método de criação em fotografia é profundamente intuitivo. Todo o conhecimento técnico já foi de tal forma compreendido e automatizado que não me preocupo, não me dou conta dele enquanto trabalho. Assim como uma atriz encarnando um personagem no palco. Melhor: como estar fazendo amor (...)."

Claudia nos explica:

"Sabemos onde queremos chegar, mas o importante é como estamos chegando por meio de todos os nossos sentidos e sentimentos. Depois, além dessa intuição amorosa existe um gosto especial pela repetição em seqüência, na qual a diferença entre uma foto e outra é mínima, porém bastante para produzir no observador uma suave mudança. Procuro, com isso, provocar-lhe uma intensificação progressiva da emoção estética" (Andujar, 1971).

O corpo humano em geral, e o feminino em particular, aparece como elemento constante na obra de Claudia Andujar. Portas de entrada para a

¹ Os Yanomami continuam até hoje ameaçados pela presença de invasores em suas terras, como garimpeiros e fazendeiros que permanecem ilegalmente exercendo atividades no interior do território indígena.

compreensão do outro, das relações humanas, as imagens do corpo criadas por ela traduzem uma trajetória de experimentação estética e autoconhecimento.

No ensaio sobre "Sônia Baiana", descrito acima, havia uma busca pela autoconsciência, processo que aumenta misteriosamente a beleza e o significado do corpo como se lhe atribuísse cores: "(...) sinto as mulheres azuis e os homens cinza" (seção "O corpo").

Apenas 10 rolos de 36 exposições e três horas de fotografias convencionais depois, Claudia iniciava um processo de "reconstrução da imagem de Sônia". Durante uma semana as imagens selecionadas foram refotografadas usando-se cortes de toda a natureza, filtros de



diferentes cores, realizando revelações em positivo e em negativo. O resultado final: 90 cromos e a dissolução da imagem da modelo (Andujar, 1971).

Um ano depois da publicação desse ensaio na revista Fotografia, Claudia iniciava sua pesquisa entre os Yanomami. Uma nova forma de olhar o corpo surge então de sua vivência na floresta. De uma apreensão externalista, contaminada por nossas concepções de sensualidade, Claudia começa um processo de identificação e autoconscientização.

No livro *Yanomami - frente ao eterno* (1978), vemos uma série de retratos que buscavam criar uma dimensão atemporal nas imagens dos índios, na tentativa de torná-las um símbolo de sua vivência. Foi nesse período que trabalhadores e máquinas da construtora Camargo Corrêa rasgaram pela primeira vez a floresta, levando consigo desestruturação social, doenças e morte aos Yanomami.



O ensaio é composto de 38 fotografias em P&B mostrando, em intensos jogos de luz e sombra, rostos, barrigas, mãos, seios, pescoços e olhares.

O contraste entre a singeleza dos retratos e a crueldade do contexto é assim descrita pelo antropólogo Darcy Ribeiro:

"Crianças que esperam a morte, mamam, tateiam, tocam mões amáveis que olham desenganadas o fluir do tempo derradeiro. Meninos arqueiam preguiçosos, gozozos, seus corpos flexíveis. Verdes corpos já marcados de cicatrizes" (Ribeiro, 1978).



A vivência entre os Yanomami substituiu o experimentalismo utilizado no ensaio de Sônia por um olhar preocupado com o respeito pelos índios e sua identificação com eles, o que produziu um resultado imagético significativamente diferente do anterior.

A partir de 1974, a carreira de Claudia Andujar sofre uma radical mudança de rumo. Seu envolvimento na luta pela demarcação da Terra Indígena Yanomami transforma definitivamente sua relação com as imagens fotográficas. A exposição de seus trabalhos passa a vincular-se à luta política pelos direitos indígenas, então seu principal objetivo de vida.

Em 1998, com o convite para expor na 2a Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba, Claudia organiza uma parte importante de seu material sobre os Yanomami em três sessões centrais que parecem sintetizar sua trajetória entre eles: A casa, A floresta, O invisível.

Como bem caracterizou Laymert G. dos Santos (1998), esse conjunto de trabalhos pode ser definido como a concretização da "experiência pura" por captar "o campo instantâneo do presente" em suas imagens constituintes. Em suas palavras:

"Tal série obedece a uma necessidade de aceleração e intensificação própria da experiência pura, que difere absolutamente de nossa experiência comum de "ver imagens". Como se o ritmo de produção e a ordem da apresentação por meio dos quais as imagens se oferecem tivessem sido magicamente contaminados, por contato e contágio,

pele tempo mítico em que vivem os Yanomami" (Garcia dos Santos, 1998).

A série publicada em livro dissolve a temática do corpo em um universo mais amplo, no qual diversos desafios técnicos tiveram que ser vencidos para sua concretização. Os fortes contrastes entre luz e sombra, inerentes à estrutura das grandes casas coletivas, os períodos longos em acampamentos de caça e coleta e o desafio de traduzir em imagens as visões xamânicas do mundo espiritual Yanomami permitiram a Claudia um desenvolvimento ainda maior de sua linguagem fotográfica.

Em alguns casos, filmes infravermelhos foram utilizados a fim de acentuar a dramaticidade das luzes que invadem a escuridão das casas. Nos acampamentos, a interferência na transparência de lentes e filtros aproximava ainda mais aquelas cenas de um mundo efêmero e transitório. Porém, fotografar o invisível parece a mais surpreendente de suas realizações.

Os espíritos auxiliares dos xamãs Yanomami, chamados *xapiripë* ou *hekurapë*, aparecem primeiramente a quem os invoca na forma de luzes cintilantes. Aos poucos revelam seus corpos minúsculos e brilhantes, enfeitados com plumas brancas na



cabeça e braçadeiras de penas de arara e papagaio. 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.

As imagens da invasão

No conjunto de fotografias selecionadas para a Bienal de Curitiba e para a publicação do livro *Yanomami* há uma ausência importante.

Uma série de imagens sobre o impacto do contato sobre a população indígena foi, depois de muitas reflexões, excluída da exposição. O motivo era claro: não havia chegado o momento.

A coerência e o respeito à cultura e à vontade de seus anfitriões fizeram com que apenas as imagens relacionadas a aspectos cotidianos da vida na selva fossem mostradas ao público. As fotografias da desestruturação provocada pelos invasores eram demasiadamente degradantes para um povo rico e orgulhoso como os Yanomami.

Utilizadas anteriormente no filme *Povo da lua, povo do sangue*, realizado em conjunto com Marcelo Tassara, em 1982, e na exposição "Genocídio Yanomami: morte do Brasil", em 1989, essas imagens evidenciam toda a crueldade das primeiras fases do



contato intensivo. As fotografias mostram homens emagrecidos, usando cuecas e camisetas sujas, misturados a caminhões e restos de construção, crianças desnutridas esgueirando-se entre lonas de plástico e jovens atraídos pelas novidades deixando suas aldeias para ir viver ao longo da estrada, fonte inesgotável de bens industrializados, mas também de bebidas alcoólicas, epidemias e doenças venéreas.

Mas o pior ainda estava por vir.

O avanço da política desenvolvimentista do Estado Nacional fez com que frentes de expansão agrícola, aliadas à construção da rodovia Perimetral Norte e aos resultados obtidos pelo projeto Radam Brasil, levassem cerca de 40 mil homens - quatro vezes a população nativa - ao interior desse território, incitando uma das maiores corridas do ouro da história brasileira. Os efeitos desse contato intensivo e descontrolado foram devastadores. Doenças desconhecidas passaram a atingir maciçamente os Yanomami que observavam, atônitos, a morte de seus parentes e a incapacidade de cura de seus xamãs.

A desestruturação social e a desnutrição agravaram ainda mais a situação. Impossibilitados do trabalho nas roças devido a uma situação precária de saúde - decorrência direta das constantes epidemias -, os Yanomami observaram também o desaparecimento da caça, que fugia do ruído dos motores, agravando ainda mais os problemas nutricionais. Muitos rios contaminados, pelo mercúrio utilizado nos garimpos, transformaram-se em enormes poças de lama, favorecendo a reprodução de agentes transmissores de doenças. Estava então configurada uma situação na qual os índios passaram a depender dos garimpeiros para comer.

O genocídio iminente clamava por uma ação rápida.

Por meio da Comissão pela Criação do Parque Yanomami (CCPY)², da qual foi co-fundadora em 1978 juntamente com antropólogos, advogados e intelectuais, Claudia coordenou uma intensa campanha pela demarcação da área, trabalho que absorvia completamente suas atividades até 1992, ano da homologação.

O intenso trabalho na campanha afastou-a da fotografia sem entrar em conflito com sua trajetória. O indigenismo representava para Claudia a continuidade de sua busca pelas relações humanas, pela expressão de suas emoções e pela compreensão do infinito. Nessa luta, suas fotografias se tornaram armas poderosas contra os interesses antiindígenas. Em conseqüência, Claudia tornou-se um dos principais alvos dos grupos que visavam o controle sobre as terras dos índios. Fundamentalmente: segmentos militares, empresários rurais, mineradores e garimpeiros, seguidos de seus respectivos representantes políticos e agentes indiretos ligados à esfera regional.



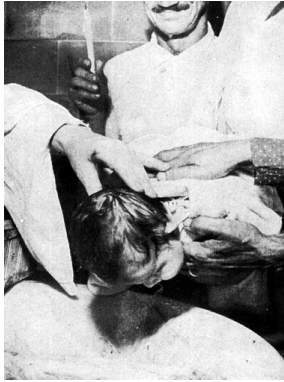
² Após a homologação da TI Yanomami, em 1992, a CCPY passou a se chamar apenas Comissão Pró-Yanomami. Além do acompanhamento de questões relacionadas a defesa dos direitos dos Yanomami, a CCPY desenvolve atualmente programas ambientais e de educação em algumas regiões da área. Em 1999 seu programa de atendimento à saúde foi ampliado, e uma nova ONG (Urihi - Saúde Yanomami), foi criada para administrá-lo.

Em 2000, Claudia recebeu das mãos do escritor Eduardo Galeano o *Cultural Freedom Prize*, concedido pela Fundação Lannan em Santa Fé, Novo México, por seu trabalho com a CCPY. Com uma vida agitada entre exposições no Brasil e no exterior, entrevistas e atividades culturais, Claudia se vê novamente frente ao infinito. As imagens espaciais têm atraído sua atenção como uma espécie de projeção para longe, para a imensidão do Universo, de uma busca interior já presente no abstracionismo: a expressão livre de seus sentimentos.

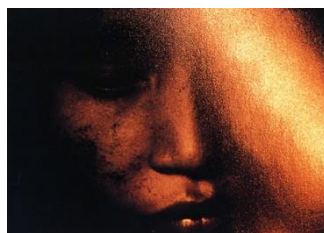
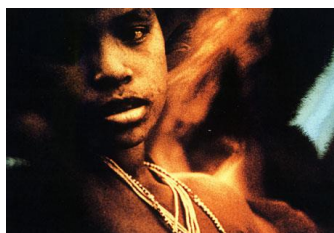
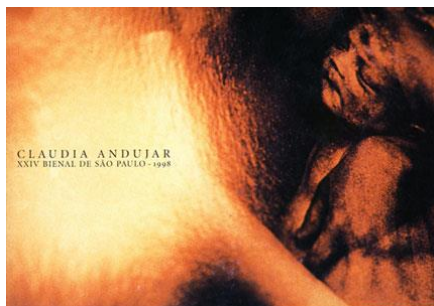
A observação visionária de P. M. Bardi no artigo escrito em 1958 sobre a obra de Claudia Andujar falha em apenas um ponto: hoje, 45 anos depois, ainda é um prazer falar nela!

Galerias

Habitat



Bienal

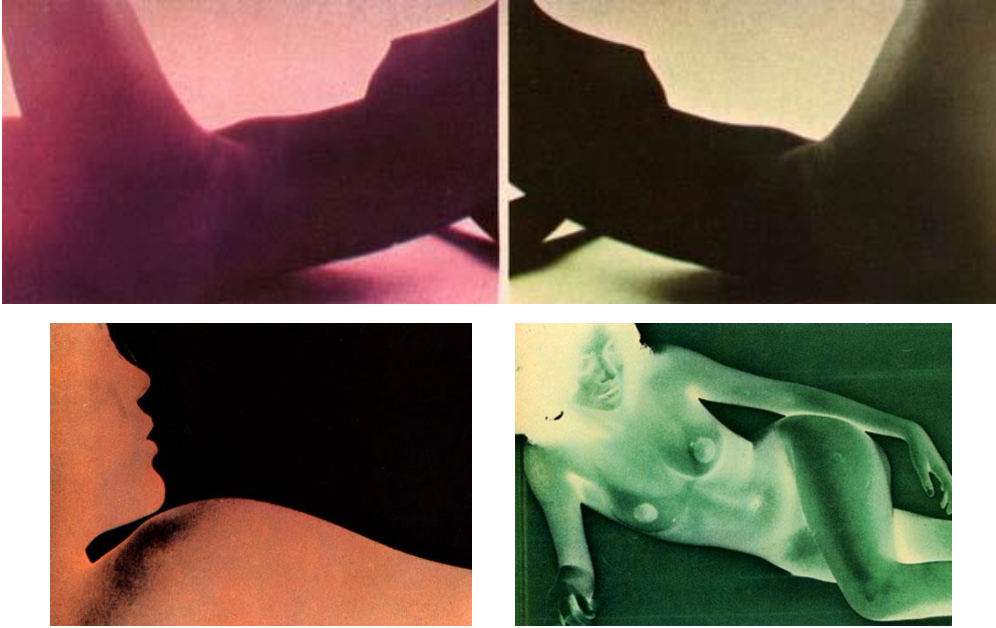


Amazônia



Sônia





Yanomami 1 & 2





Amazônia 2

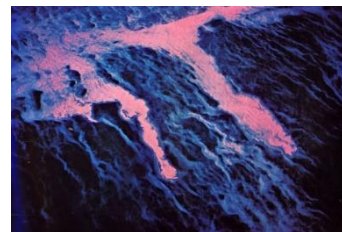
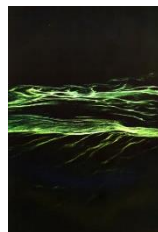
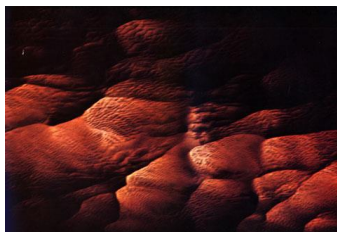
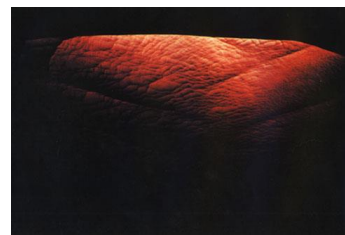
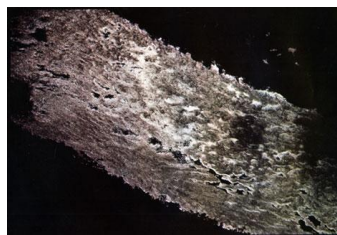




Genocídio Yanomami & Ação Cidadania



George Love



Referências

Ação pela cidadania

- 1990 - Yanomami: a todos os povos da terra. CCPY/Cedi/Cimi/NDI.

ANDUJAR, Claudia:

- 1971 - Texto sobre o ensaio Sônia Baiana, Fotografia, nº01.
- 1978 - Yanomami: frente ao eterno. São Paulo, Práxis.
- 1998a - "Os Yanomami na minha vida". In.: Andujar, C., Yanomami. DBA.
- 1998b - Yanomami. DBA

ANDUJAR, C. & LOVE. G.

- 1978 - Amazônia. São Paulo, Práxis.

BARDI, Pietro, M.

- 1958 - Claudia Andujar: from a line to a smile. Habitat, nº 48.

CARBONCINI, Anna.

- 1998 - "Em busca de uma essência". In.: Andujar, C., Yanomami. DBA.

CCPY

- 1989 - Catálogo da exposição: "Genocídio do Yanomami: morte do Brasil". CCPY.

FREIRE, Roberto.

- 1971 - George Love, MASP, Mimeo.

GARCIA DOS SANTOS, Laymert.

- 1998 - A experiência pura. Folha de São Paulo, 16/08.

LOVE, George.

- S/D - A transformação da imagem. Prospecto do curso de fotografia ministrado no Masp. Mimeo.

PERSICHETTI, Simonetta.

- 1998 - Claudia Andujar. O Estado de São Paulo, 05/01.

RIBEIRO, Darcy.

- 1978 - "Um depoimento sobre os índios Yanomami". In.: Andujar, C., Yanomami: frente ao eterno. São Paulo, Práxis.

OUTRAS FONTES UTILIZADAS:

- Recortes de jornal:
 - Diário de São Paulo:
 - "Som e imagem, no museu". 17/02/1971
 - Diário da Noite:
 - "George Love - uma confissão em fotografia". 17/06/1971
 - Jornal da Tarde:
 - "Quer exposição mais movimentada que esta?". 17/06/1971
 - O Dia:
 - "Exposição de fotografias no Museu de Artes de SP". 17/06/71
 - Última Hora:
 - "As fotos de Love em exposição no museu". 30/06/1971
- Web Sites:
 - Anexo: <http://www.an.com.br>
 - Fotosite: <http://www.fotosite.com.br>
 - Fundação Lannan: <http://www.lannan.org>
 - Instituto Socioambiental: <http://www.socioambiental.org.br>
 - Isto é on line: <http://www.ieol.com.br>
 - Itaú Cultural: <http://www.Itaucultural.org.br>

- Ministério das Relações Exteriores - art and culture:
<http://www.mre.gov.br>
- Noorderlicht: <http://www.noorderlicht.com>
- O Estado de São Paulo: <http://www.estado.estadao.com.br>

Entrevista realizada com Claudia Andujar em 19/04/2003.