



CLAUDIA ANDUJAR E JOSÉ MEDEIROS – QUESTÕES EM TORNO DE UMA IMAGINÁRIA BRASILEIRA VINCULADA À FIGURA DO INDÍGENA

Carolina Soares

Claudia Andujar José Medeiros
fotografia representação indígena

Este artigo propõe uma análise do modo como o trabalho da artista Claudia Andujar, desenvolvido nas décadas de 1960 e 1970 com os Yanomami, coloca-se isento de uma vontade de contribuir com uma ideia de nação brasileira civilizada que se valha de construções a partir de elementos simbólicos para o enaltecimento da figura do indígena. Para tanto, resgata-se o trabalho fotográfico de José Medeiros a fim de fazer a análise comparativa.

Na fotografia *Sem título*, de Claudia Andujar (ver p. 91) destaca-se o denso contraste entre uma parte iluminada e outra totalmente imersa na escuridão. A luz sugere uma atmosfera delicada e sutil, criando sobre essa trama misteriosa intimidade. O contorno da figura se dissolve no fundo, o corpo parece perder seu peso e sua realidade tangível. As linhas do rosto são desenhadas por luz que toca levemente a escuridão para mostrar a serenidade de uma quase silhueta. Não há nessa imagem nada que não esteja preenchido por uma atmosfera de mistérios, uma estética que se faz pela dualidade entre luz e sombra, exterior e interior.

CLAUDIA ANDUJAR & JOSÉ MEDEIROS – QUESTIONS ABOUT BRAZILIAN IMAGINATIVE LINKED TO AN INDIGENOUS | The purpose of this article is to analyze how artist Claudia Andujar's work with the Yanomami Indian tribe in the 1960s and 1970s is free of any wish to contribute with an idea of a civilized Brazilian nation that uses constructions from symbolic elements to extol the figure of the Indian. Therefore the photographic work of José Medeiros is restored to make the comparative analysis. | Claudia Andujar José Medeiros photography representation indigenous

Parte-se então do óbvio. É notório o fato de Claudia Andujar utilizar um meio técnico que opera, por excelência, a partir da luz: a fotografia. A artista ainda parece transgredir essa lógica desvelando em suas

Claudia Andujar, *Sem título*, s.d.,
gelatina e prata Coleção da artista

imagens o que poderia ser definido como longas pausas de sombra. Muito embora esses intervalos prolongados de escuridão insurjam da luminosidade, eles vedam a visualização das formas do mundo. Nesse procedimento de camuflagem das coisas registradas, a artista flanqueia uma tradição fotográfica que tem atrás de si o álibi da captação da luz em favor do testemunho à metáfora da fotografia como espelho do mundo.

Intriga a maneira como Andujar realiza um trabalho de iluminação cuidadoso que parece tirar o máximo proveito da escuridão. É como se um tênue fio de luz tocasse suavemente a superfície do rosto deixando entrever apenas o necessário para uma sutil distinção dos traços faciais. Nessa construção, o retrato parece ganhar novos sentidos, o que leva a questionar, por exemplo, se a afirmação das características identitárias permanece como central no debate. Ou, qual seria o interesse de Andujar em trabalhar a partir de uma estética em que o reconhecimento do assunto tratado se dá pela sobreposição de camadas de luz e de sombra?

Para tentar alcançar algumas respostas, propõe-se aqui uma análise que busque entender de que modo o trabalho de Andujar segue, a contrapelo, uma imaginária brasileira vinculada à figura do indígena não apenas a favor de propósitos ideológicos, como também de uma rede de autorreconhecimento social. Em período no qual a discussão sobre a representação do indígena surge no bojo de propostas mais amplas voltadas para a garantia da soberania nacional, a integração do indígena à ideia de nação brasileira passava a ser uma meta do Estado, cabendo ao Serviço de Proteção ao Índio substituir a catequese religiosa pela tutela estatal. Imbuído de ideais humanistas, o marechal Rondon propunha ações em que rechaçava a dicotomia entre o índio amistoso e o

selvagem bravo, estendendo a todos o direito à proteção do Estado.

De acordo com a estudiosa Helouise Costa,¹ esse conceito de proteção torna-se, portanto, essencial na formulação das políticas públicas relativas aos indígenas, ao longo do século 20, no Brasil, o que implicava a integração progressiva desses povos ao modo de produção capitalista, por meio da educação e do trabalho. Na década de 1930, essa questão torna-se premente diante de um projeto nacionalista de caráter autoritário, concretizado pela ditadura do Estado Novo.

No período de democratização política do pós-guerra, a problemática passa a ser enfatizada como questão de segurança nacional, dado o temor de que os povos indígenas fossem cooptados pelos movimentos de esquerda. Com o pretexto de desenvolvimento econômico, a ditadura promove a expropriação indiscriminada de terras indígenas, ao mesmo tempo em que impõe a veiculação de imagens estereotipadas, em que são retratados em paz com a civilização e em harmonia com a natureza.

Por certo que há um programa velado a ser seguido para a construção de uma ideia de nação brasileira formulada desde a segunda metade do século 19. A maneira, porém, como alguns fotógrafos se colocam diante desse ideal é o ponto-limite que define um panorama menos homogêneo e capaz de exprimir tensões. Um aspecto que vem a provocar uma reflexão mais detida sobre o assunto, para evitar respostas tão imediatas ou estereotipadas, está relacionado à aproximação de alguns fotógrafos a antropólogos e a indigenistas que atuam intermediando as ações governamentais e seus impactos sobre os povos indígenas.

Mesmo aliados a projetos políticos, com claras pretensões exploratórias, muitos desses profis-

sionais conseguem ir além, buscando tanto um entendimento mais adensado sobre o país quanto sobre a condição do indígena. Há aqui menção muito clara à intervenção, no século 20, dos irmãos Villas Bôas (Orlando, Claudio e Leonardo) e de Darcy Ribeiro. É importante entender que o contato entre fotógrafos e antropólogos resulta em um modo de atuação que difere daquele estabelecido pela pauta de um periódico, revista ou jornal. Cabe compreender pela análise das imagens se é possível apontar para as influências implícitas e se elas são relevantes para a definição estética de alguns trabalhos.

Com a criação, em 1943, da Fundação Brasil-Central, é dado início à Expedição Roncador-Xingu liderada inicialmente pelo coronel Flaviano de Matos Vanique, então chefe da guarda pessoal de Getúlio Vargas, para, posteriormente, passar a ser de total responsabilidade dos irmãos Villas Bôas. O objetivo da expedição era explorar o imenso território desconhecido do Brasil Central e criar nele núcleos civilizatórios, desenvolvendo, assim, uma via de comunicação com o Amazonas pelo interior do país.

Contrários a posições que defendiam a suspensão da proteção e assistência (não paternalista) aos indígenas, os irmãos Villas Bôas consideravam que, enquanto persistissem as condições de desigualdade de forças entre os povos indígenas e a “sociedade nacional”, não parecia razoável falar em suspensão da proteção. Nesse sentido, a chamada Marcha para o Oeste marca também um novo período para a política indigenista com a criação, em 1961, do Parque Indígena do Xingu durante o governo Jânio Quadros. Essa iniciativa significou uma vontade de conscientização dos indígenas acerca dos valores tribais, da identidade cultural, do crescente apego à terra, às tradições e a tudo o mais que pudesse consti-

tuir verdadeiras armas no enfrentamento de seus novos vizinhos, ávidos por terras e esperançosos de encontrar no índio mão de obra barata, aclimatada e desprovida de direitos.²

Nesse contexto, José Medeiros desenvolve ampla reportagem, nas décadas de 1940 e 1950, com tribos da região do alto Xingu. Nesse período, embora o Parque Indígena do Xingu ainda estivesse em vias de se constituir, já se encontrava em execução o trabalho exploratório da expedição Roncador-Xingu, o que leva a revista *O Cruzeiro* a enviar o fotógrafo para registrar as atividades ali desenvolvidas.

As imagens demonstram carregar o peso de uma carga simbólica a endossar uma “ideia de progresso”, de “índio pacificado”, de “conquista civilizatória”. Elas chegam a passar a sensação de bem-estar que aqueles indígenas parecem sentir diante das intervenções do Estado. Provavelmente o termo mais adequado não seja “bem-estar”; talvez harmonia encenada, construída.³ Dessa ideia de encenação surge o contraponto central para a análise que se propõe sobre a produção de José Medeiros em relação ao lugar ocupado pela de Claudia Andujar.

Postos em paralelo, os trabalhos dos dois fotógrafos evidenciam a razão pela qual assumem posição de destaque no contexto nacional. Eles realizam uma estética fotográfica que destoa em muito daquela até então bastante difundida, principalmente no que tangencia a imagens tomadas de indígenas transformados em quase estátuas exóticas de cera ou em objetos para estudos de interesse antropométrico. Pela observação das fotos de Claudia Andujar e de José Medeiros busca-se ressaltar uma gama de elementos que, confrontados, possam revelar panorama mais amplo enredado por sutis mudanças sobre a captura da imagem do indígena.

Um ponto de diferenciação entre os dois fotografos está na maneira como cada um lida com a ideia de pose. Percebe-se no trabalho de Andujar que a questão da pose, por exemplo, é deixada de lado como algo prescindível. Às vezes, a produção da imagem sugere uma naturalização dos gestos, uma espontaneidade que, para acontecer, precisa abrir mão desse artifício. Em contrapartida, Medeiros elabora seus trabalhos tomando esse elemento como central, transformando a pose em monumento. São essas sutis diferenças que a análise a seguir irá abordar buscando desenvolver melhor as questões implicadas nesse raciocínio.

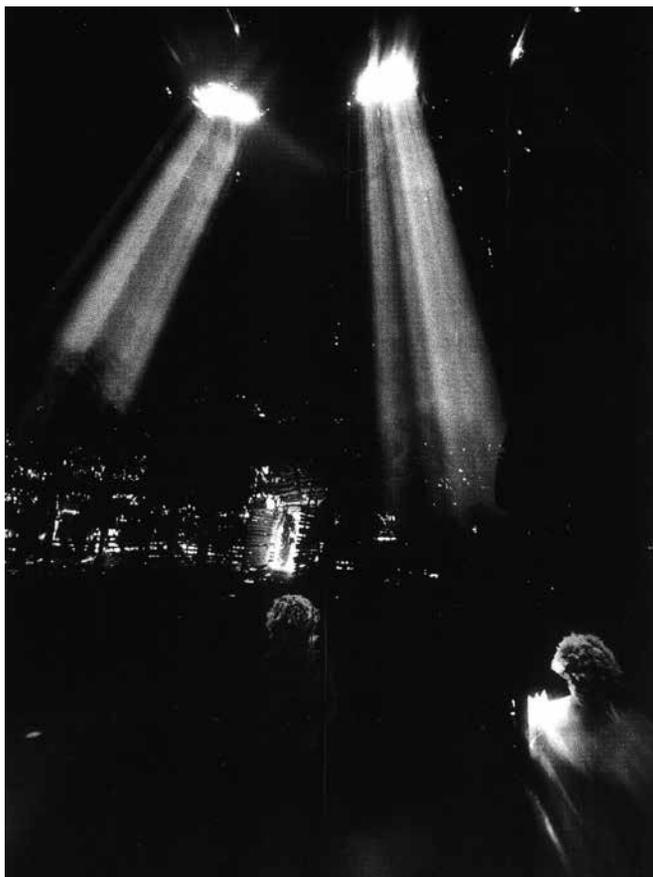
A fotografia *Índio laualapitis*, de José Medeiros chama atenção pelo enquadramento preciso. Ao fechar o ângulo da câmara, o fotógrafo subtrai um recorte impactante tanto pela exatidão técnica quanto pela perspicácia na construção de um registro simbólico. É pela síntese que a imagem se consolida: visualiza-se apenas a frente de um avião junto ao qual se encontra um homem nu a segurá-lo. Toda a composição acaba por atribuir ênfase a esses dois únicos elementos. É tomada a decisão por utilizar o recurso de centrar o campo de visão nessa cena, excluindo tudo mais que possa estar no entorno.

Nada se observa na linha estável do horizonte, não há referências possíveis, o que vem a atribuir àquele lugar a qualidade de ermo. O chão de terra parece ainda enfatizar tratar-se de território longínquo em que não se vislumbram traços reconhecíveis de uma sociedade consolidada. Sob essa condição de quase total ausência de informações relacionadas àquele cenário, que nada parece evocar, surgem dois elementos que, quando postos lado a lado, resultam em contradições: o avião como metáfora máxima da racionalidade humana e o homem despido, em oposição, como representando estágio ainda anterior, equivalendo a algo primitivo ou selvagem.

Nessa contradição, porém, há também uma espécie de ponto conciliador, pois na discrepância entre os dois, tanto um quanto o outro parecem assumir igual postura. A aeronave, embora pousada, mantém sua hélice erguida para o céu, o que vem reforçar a natureza de um meio de transporte projetado para suprir a ambição humana de voar. O corpo, ao posicionar-se de modo a suportar empurrar a máquina, inclina-se em diagonal, como se também fosse alçar voo. Nessa aproximação, os dois acabam por sintetizar uma ideia de comunhão possível, ou seja, de um se colocando a favor do outro (tecnologia/homem), em gesto projetivo.

Não é intenção aqui criar associações mecânicas que não levem em conta as mediações no processo de representação. Por isso é retomada a questão já colocada sobre quais as implicações de certo aspecto formal no plano da significação. Pelo modo como a cena é registrada, parece traçar um percurso para o olhar do observador que alcança o interior da imagem por meio da asa da aeronave posicionada logo em primeiro plano para, em seguida, fixar-se nos movimentos nada naturais – pois tudo leva a crer serem encenados – que aquele corpo humano monumental propõe. Nesse sentido, o fato de a imagem ser em preto e branco também não é irrelevante. Banhados por forte luminosidade, os elementos ganham densidade e solidez pelo contraste criado. As sombras da máquina e aquelas que se abrigam no próprio corpo humano intensificam a materialidade das coisas de modo a atestar o caráter de realidade da imagem.

Contudo, se, por um lado, as condições naturais do lugar favorecem o desejo de intensificar o realismo da cena, por outro, acabam por transformar aquilo tudo numa grande ficção, como se dessem a ver o planejamento minucioso ao qual cada as-



Claudia Andujar, *Sem título, s.d.*,
gelatina e prata Coleção da artista

pecto foi submetido pelo enquadramento do fotógrafo. Ou, talvez, nem realismo nem tampouco ficção, mas uma grande alegoria do que se imaginava como Brasil naquele período. A fotografia, de 1949, inaugura o contato de José Medeiros com os indígenas que, pautado pela revista *O Cruzeiro*,⁴ segue, junto com o repórter José Leal, até a região do alto Xingu para cobrir uma expedição da Aeronáutica na abertura de um campo de pouso, parte da expedição Roncador-Xingu.

Diante dessa breve contextualização, a fotografia pode então ser percebida como uma espécie de imagem-síntese em que avião e indígena vêm

corroborar uma ideia de país em pleno desenvolvimento, voltado para o futuro. De um país que está de fato prestes a decolar. Os dois elementos juntos sugerem a grandiosidade das ações governamentais empenhadas em levar progresso a todo o território nacional. O avião e o indígena parecem assumir na imagem igual condição, ambos postos para figurar um país ao mesmo tempo tecnológico e humano, voltado para o bem-estar da nação.

Cumprir lembrar que a década de 1940 encerra um conturbado momento no âmbito internacional, com a Segunda Guerra Mundial. No plano



José Medeiros, *Índio Iaualapitis, Serra do Roncador, Parque do Xingu, 1949* Coleção família Medeiros

nacional, o afastamento de Getúlio Vargas do poder e a eleição de Eurico Gaspar Dutra também revelam um período tenso no que tange às tomadas de decisões políticas. No campo das ações a favor do indígena, o início da expedição Roncador-Xingu assume posição de destaque. Sob forte influência do pensamento positivista formulado por Auguste Comte, a expedição trazia em seu cerne a ideia de que, uma vez protegidos pelo governo, os grupos tribais teriam condições de atravessar um processo evolutivo que lhes permitiria ser incorporados como cidadãos à sociedade nacional.

O modelo protecionista, originado a partir da política do marechal Rondon, encontra expressão mais bem definida na política introduzida pelos

irmãos Villas Bôas no Parque Indígena do Xingu, caracterizada por propugnar que as tribos indígenas deveriam ser protegidas pelo poder público. A criação de reservas teria a função de assegurar a reprodução simbólica e material das comunidades, segundo os usos e costumes, até que a sociedade brasileira estivesse apta a recebê-las e elas prontas para ser integradas, sem que com isso perdessem suas identidades culturais.

A fotografia analisada é, portanto, resultado de uma clara intenção de não ir contra todo o discurso enaltecido da política governamental em torno da questão indígena. Não está em jogo uma decisão de risco, como a de fotografar tribos ainda isoladas. Apoiada em certa estrutura entendida como oficial, a imagem revela total controle sobre a situação. Nada parece escapar à intenção de condensar ali uma representação que, de maneira muito sutil e inteligente, mostrasse os avanços no desbravamento do país.

O indígena da fotografia está longe de ser apresentado como alguém vitimado. Pelo contrário: revela-se forte e capaz, assumindo posição central, como uma espécie de força motora a fazer funcionar o avião. Com músculos bem torneados, seu corpo aproxima-se de uma dimensão do belo talvez semelhante àquela do Laocoonte descrita por Gotthold Leasing.⁵

A forte luminosidade natural acentua a densidade desse corpo, tornando-o ainda mais escultórico, de modo que, ao lado do avião, faz par com uma ideia de Brasil: o avião como exemplo de um país sintonizado com as inovações tecnológicas postas a favor da expansão territorial, e o corpo monumental como o do indígena não mais selvagem ou largado à própria sorte, mas agora sob a proteção do Estado com a promessa de integração social. Nessa polaridade, prevalece o princípio de

civilização contra a barbárie, fazendo emergir a ilustração de uma alegoria nacionalista.

José Medeiros, na construção dessa matriz hegemônica em torno de um país do futuro, parece tirar proveito de um meio que carrega consigo a sugestão de um caráter testemunhal/documental. A ideia de congelamento temporal de um dado passado e, nisso, a de uma imortalidade pelo registro na imagem estática fazem daquela fotografia uma espécie de monumento. O esforço parece ser o de superar a ação corrosiva do tempo e manter aquela cena sob uma condição triunfante, oferecendo à história uma autoimagem desejada.

A estruturação da fotografia de José Medeiros estabelece conexões que convergem para a ideia central de algo construído para condensar e perpetuar um instante singular. A composição parece não possibilitar rupturas, pois constitui uma ideia de continuidade ao apresentar um todo muito bem adensado, a ponto de sugerir avião e homem como partes quase indissociáveis. A dimensão monumental da alegoria surge de uma imposição pela imagem que parece colocar-se como exemplo decisivo de algo muito próprio da fotografia. Em seu caráter documental coaduna elementos que levam à constatação de um meio capaz de fornecer dados do passado e, portanto, de referir-se, com verismo contundente, a fatos históricos cujos fragmentos estão ali registrados.

A fotografia de José Medeiros, junto a muitas outras produzidas naquele período, quando amplamente veiculadas pela imprensa – incluída a revista *O Cruzeiro*, a de maior circulação no país – acaba por remontar um repertório “oficial” sobre a imagem do indígena e do Brasil como um país do futuro. Com a ampla difusão dessas fotografias, é constituído um campo visual a reproduzir estereótipos, a partir dos quais, anos mais tarde,

alguns artistas como Anna Bella Geiger com *Brasil nativo/ Brasil alienígena*, de 1977, e Rubens Gerchman com *A virgem dos lábios de mel*, de 1975, irão intervir, posicionando-se de modo crítico.

Retomando o trabalho de Claudia Andujar mencionado na abertura deste texto, três aspectos sobressaem: primeiro, o gesto do fotografado, cuja estranheza parece não se prestar à pose ou se render a uma espécie de apreensão identitária *a priori*. Segundo, e em consequência, a ambiguidade tanto na dificuldade de um reconhecimento do retratado – ou de sua imediata conformação a um “tipo” – assim como na própria descrição da cena. Por fim, a decisão formal da fotógrafa pelo filme em preto e branco e pelo denso jogo entre luz e sombra.

Apontar para essas questões é buscar um entendimento daquela imagem a partir dos elementos dispostos em sua superfície. A impressão, porém, é a de que nenhum dos três aspectos ressaltados é capaz de conduzir a uma compreensão mais precisa sobre o que de fato está sendo representado. Por parte da fotógrafa, transparece uma opção deliberada por captar um gesto que, isolado, parece não fazer sentido. O resultado supõe funcionar como *frame* de algum filme cujo papel assumido está relacionado à construção de uma narrativa composta por muitos outros *frames*. Quando aquela única imagem é mostrada de maneira apartada parece perder parte do sentido atribuído pela sequência.

A ausência de legenda enfatiza a ideia de ser imprescindível àquela fotografia sua inserção dentro de um conjunto maior a lhe garantir apreensão segura. Ao mesmo tempo, retirá-la do contexto das páginas do livro para o qual foi inicialmente pensada, e no qual foi posta em relação a outras, permite reflexão mais adensada sobre o modo como o trabalho de Claudia Andujar opera.

Até o momento, todas as imagens analisadas apresentam características muito semelhantes. Ressalta-se, como ponto principal, a resistência que colocam a uma conformação a um modelo a ser seguido. Para isso, a estratégia da artista é a de potencializar e priorizar uma relação de cumplicidade estabelecida com os indígenas. Para tanto, o acesso é dado por meio de decisões que investem em uma estética que funciona como uma espécie de anteparo a evitar leituras estereotipadas. O preto e branco, a granulação, o jogo entre luz e sombra, os efeitos causados pela ausência do uso de *flash*, a opção por não deter atenção nos ornamentos e nos objetos, como também em gestos que possam ser revestidos por discursos a enquadrar aquela ação em concepção já formatada sobre o que vem a ser a cultura indígena.

Se, por um lado, as fotografias acusam a presença da fotógrafa entre os Yanomami ou denunciam o contato estabelecido entre os indígenas com pessoas de culturas diferentes, por outro, elas trazem registros que remontam a um cotidiano cuja percepção é a de poucas intromissões. Não parecem ter sido elaboradas por alguém que estivesse ali para assumir o papel de diretor de cena, a exemplo dos trabalhos de José Medeiros.

É difícil não reconhecer a influência que as imagens carregam do longo convívio estabelecido entre Claudia Andujar e os indígenas. Analisando sua trajetória, torna-se tênue a distinção entre o que é parte de seu trabalho e o que é parte de sua vida pessoal, pois entre esses dois âmbitos há pontos de contato indissociáveis, a começar pela maneira como, a partir da década de 1970, constrói um repertório fotográfico centrado nas questões dos Yanomami.

Em seu trabalho, Andujar demonstra compreensão daquela cultura, o que lhe permite registrar

um gesto que, para outros, pode não fazer sentido logo de imediato. Com isso, a artista enfatiza o interesse em abordar o tema excluindo a possibilidade de recorrer a estereótipos de naturezas diversas, como o de representar rituais indígenas mostrando, com clareza, tratar-se de uma tradição. A fotógrafa evita o recurso de centrar o foco da câmara sobre adereços e pinturas corporais ou sobre momentos coletivos como estratégia de não enquadrar a cultura indígena em determinado modo de percepção que logo a identifique e a categorize.

Os registros de Claudia Andujar remetem a um cotidiano cuja percepção é a de poucas intromissões. Na grande maioria das fotografias não há marcas explícitas de uma agressão pela imposição civilizatória; a intenção da artista parece ser a de preservar ao máximo o que ainda é próprio daquele povo. Essa ideia de preservação de algo mais natural ganha, porém, um caráter conflitante, sobretudo pelo fato de o trabalho ser realizado em um período político com muitas intervenções sobre a maneira com que os Yanomami estavam inicialmente organizados.

Os anos 60 e 70 registram a abertura de alguns postos do SPI e o estabelecimento de diversas missões católicas e evangélicas com propostas de contato permanente com os indígenas. Configuram também momentos como o do Plano de Integração Nacional (PIN), lançado pelo governo Médici, voltado para a abertura de um trecho da estrada Perimetral Norte (1973-1976); a instalação de programas como os de colonização pública (1978-1979) que representa a invasão do sudeste das terras dos Yanomami e ainda do projeto Ramdamar (1975), voltado para o levantamento dos recursos amazônicos que detectam a existência de importantes jazidas minerais na região.⁶

Todas essas intervenções políticas tiveram consequências incontornáveis, como a dizimação de grande parte dos indígenas em decorrência de surtos epidêmicos de sarampo, coqueluche, gripe, malária entre outros. Por certo, Andujar não passa alheia a tudo isso e acompanha de perto esse processo de total descaso com os Yanomami – a série Marcados, publicada em 2009, por exemplo, explicita parte da atuação da artista como tentativa de minimizar os problemas sofridos por aquele povo.⁷

Portanto, a ideia aqui apresentada de uma não intromissão da artista em relação aos fotografados surge como resposta a um mero artifício de mascaramento de uma situação desalentadora. Andujar opta por construir uma estética a partir da vontade de resgatar algo ainda integrado a um modo de vida muito próprio dos indígenas. Essa atitude não resulta em artifício de idealização, pois a maneira que a imagem é elaborada não se deixa evidenciar como metáfora de um exotismo cuja finalidade se esgota em si mesmo. Ao contrário, aponta para uma consciência sobre todo o processo civilizatório impositivo sofrido pelos indígenas.

Nessa descrição, nada se assemelha ao trabalho de Andujar em que, diferente daquele produzido por José Medeiros, não há a vontade de monumentalidade ou o enfoque sobre adornos, pinturas corporais ou qualquer outra característica que leve à configuração de um tipo. Isso não significa que todos esses elementos não sejam parte da cultura indígena, porém a recusa da artista em neles centrar atenção diz respeito a uma carga simbólica que eles acarretam sobre uma ideia de “povo exótico” ou “povo selvagem”.

NOTAS

1 Costa, Helouise. *Aprenda a ver as coisas – fotojornalismo e modernidade na revista O Cruzeiro*, disser-

tação de mestrado, São Paulo: ECA/USP, 1992.

2 Filho, Orlando Villas Bôas (Org.). *Orlando Villas Bôas: expedições, reflexões e registros*. São Paulo: Metalivros, 2006.

3 Fico, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.

4 José Medeiros atuou pela revista *O Cruzeiro* de 1946 a 1962. Em 1962, já desligado de *O Cruzeiro*, ele fundou a agência Image, com Flávio Damm e Yedo Mendonça. Três anos depois, começou a trabalhar em cinema, assinando a direção de fotografia de obras clássicas entre nós, como *A falecida* (1965), de Leon Hirszman, *Xica da Silva* (1976), de Cacá Diégues, e *Memórias do cárcere* (1984), de Nelson Pereira dos Santos. O próprio José Medeiros dirigiu um longa-metragem, intitulado *Parceiros da aventura* (1980). Ver catálogo *Olho da rua: o Brasil nas fotos de José Medeiros*, Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2005/2006.

5 De acordo com o historiador da arte Lionello Venturi, Lessing se interessa por uma beleza presente nas proporções do corpo. “E como a beleza das vestes é inferior à beleza do corpo humano nu, Virgílio pôde falar da roupa de Laocoonte, mas o pintor representou-o nu (...). Isto é: Lessing admite a arte figurativa apenas como representação da beleza física” (Venturi, Lionello. *História da crítica de arte*. Lisboa: Edições 70, 2002).

6 Fico, op. cit.

7 Andujar, Claudia. *A vulnerabilidade do ser*, São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2005.

Carolina Soares é doutora pelo programa História, Teoria e Crítica da Arte da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo com tese sobre o trabalho da artista Claudia Andujar. É integrante do Grupo de Estudo Arte & Fotografia da ECA-USP.