

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM INTEGRAÇÃO DA AMÉRICA LATINA

AUGUSTA GONÇALVES AMENGUAL

**“Mesmo nos olhos havia uma clara geografia”**  
**Representação de gênero na fotografia contemporânea latino-americana:**  
Juliana Stein e Alessandra Sanguinetti na 29ª Bienal de São Paulo

São Paulo  
2016

AUGUSTA GONÇALVES AMENGUAL

**“Mesmo nos olhos havia uma clara geografia”**

**Representação de gênero na fotografia contemporânea latino-americana:**

Juliana Stein e Alessandra Sanguinetti na 29ª Bienal de São Paulo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de mestre.

Área de Concentração: Comunicação e Cultura

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves

São Paulo

2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

A511" Amengual, Augusta Gonçalves  
"Mesmo nos olhos havia uma clara geografia"  
Representação de gênero na fotografia contemporânea  
latino-americana: Juliana Stein e Alessandra  
Sanguinetti na 29ª Bienal de São Paulo / Augusta  
Gonçalves Amengual ; orientadora Lisbeth Ruth Rebollo  
Gonçalves. - São Paulo, 2016.  
150 f.

Dissertação (Mestrado)- Programa de Pós-Graduação  
Interunidades em Integração da América Latina. Área  
de concentração: Integração da América Latina.

1. Gênero. 2. Fotografia. 3. 29ª Bienal de São  
Paulo.. I. Gonçalves, Lisbeth Ruth Rebollo, orient.  
II. Título.

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: AMENGUAL, Augusta Gonçalves

Título: “Mesmo nos olhos havia uma clara geografia” Representação de gênero na fotografia contemporânea latino-americana: Juliana Stein e Alessandra Sanguinetti na 29ª Bienal de São Paulo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de mestre.

Aprovado em:

### Banca Examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo, seus professores e funcionários.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pelo fomento à pesquisa.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves pela orientação e liberdade concedida nas escolhas acadêmicas.

Aos muitos colaboradores da pesquisa: amigos, colegas, professores, artistas e fotógrafos.

Aos amigos que compartilharam a vida e as incertezas da pesquisa: Camila, Sofia, Raíssa, Cláudia e Waldo.

Todo meu amor e gratidão aos amigos que fizeram de São Paulo um lugar de crescimento e afeto, em especial: Augusto, Marilda, Francisco, Urbano, Svendla, Mariana, Rômulo, Ricardo e Angélica.

Aos meus pais, Telmo e Mary, pelo apoio e amor incondicional.

Às minhas irmãs, Catarina e Cecilia, que me mostram todos os dias a beleza de compartilhar a vida.

## Canto I – Poema II

A ilha ninguém achou  
porque todos o sabíamos.  
Mesmo nos olhos havia  
uma clara geografia.

Mesmo nesse fim de mar  
qualquer ilha se encontrava,  
mesmo sem mar e sem fim,  
mesmo sem terra e sem mim.

Mesmo sem naus e sem rumos,  
mesmo sem vagas e areias,  
há sempre um copo de mar  
para um homem navegar.

Nem achada e nem não vista  
nem descrita nem viagem,  
há aventuras de partidas  
porém nunca acontecidas.

Chegados nunca chegamos  
eu e a ilha movediça.  
Móvel terra, céu incerto,  
mundo jamais descoberto.

Indícios de canibais,  
sinais de céu e sargaços,  
aqui um mundo escondido  
geme num búzio perdido.

Rosa-de-ventos na testa,  
maré rasa, aljofre, pérolas,  
domingos de pascoelas.  
E esse veleiro sem velas!

Afinal: ilha de praias.  
Quereis outros achamentos  
além dessas ventanias  
tão tristes, tão alegrias?

Invenção de Orfeu, Jorge de  
Lima

AMENGUAL, Augusta Gonçalves. **“Mesmo nos olhos havia uma clara geografia”** **Representação de gênero na fotografia contemporânea latino-americana: Juliana Stein e Alessandra Sanguinetti na 29ª Bienal de São Paulo.** 150 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação Interunidades em Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

## RESUMO

Esta dissertação investiga a representação de gênero na fotografia contemporânea latino-americana. O objeto de estudo são as séries fotográficas: ‘*Sim e não*’, da fotógrafa brasileira Juliana Stein e as séries “*Las aventuras de Guile y Belinda y el enigmático significado de sus sueños*” e “*El devenir de sus dias*”, da argentina Alessandra Sanguinetti veiculado no catálogo da 29ª Bienal de São Paulo. Conforme a proposta do PROLAM, foi adotada a metodologia comparativa de análise dos ensaios fotográficos, a partir dos estudos de Prado (2005), Barros (2007), Kossoy (2012) e Mauad (2005). Com base em Judith Butler (2003), Piscitelli (2009), Saffioti (2015), Miskolci (2015) e Pelúcio (2004) abordagens conceituais de gênero são discutidas. Para tratar de questões conceituais e metodológicas no campo da fotografia Boris Kossoy (2002), Roullé (2009), Monteiro (2008) e Mauad (2005) fornecem aporte teórico. Seguindo a abordagem interdisciplinar desta pesquisa, foram realizadas entrevistas com nomes como Agnaldo Farias, curador da 29ª Bienal de São Paulo, Virginia de Medeiros, artista plástica e o fotógrafo Aristides Alves. Tendo em vista a tríade recorrente na cena contemporânea ‘Gênero, fotografia e política’ pode-se concluir que as séries fotográficas analisadas contribuem para a reflexão em torno da desconstrução da normatividade de gênero.

Palavras-chave: Gênero. Fotografia. 29ª Bienal de São Paulo.

AMENGUAL, Augusta Gonçalves. **"Even in the eyes, there was a clear geography"**  
**Gender representation in contemporary latin-american photography:** Juliana Stein  
and Alessandra Sanguinetti in São Paulo's 29th Bienal. 150 f. Thesis (MA).  
PostGraduate Program in Inter Integration of Latin America, University of São Paulo,  
São Paulo, 2016.

### **ABSTRACT**

This research deals with the gender representation in contemporary latin-american photography. The study subjects are the photographic series: 'Sim e Não', by the brazilian photographer Juliana Stein and the series "Las aventuras de Guile y Belinda y el enigmático significado de sus sueños" and "El devenir de sus días", by the argentinean Alessandra Sanguinetti broadcasted in São Paulo's 29th Bienal catalog. According to PROLAM's proposal, it has been adopted an photoshoots' comparative analysis methodology, starting from the studies of Prado (2005), Barros (2007), Kossoy (2012) and Mauad (2005). With bases in Judith Butler (2003), Piscitelli (2009), Saffioti (2015), Miskolci (2015) and Pelúcio (2004) conceptual gender approaches are discussed. To treat the conceptual and methodologic's questions in photography camp Boris Kossoy (2002), Roullé (2009), Monteiro (2008) and Mauad (2005) provide theoretical framework. Following the interdisciplinary approach of this research, it has been interviewed names such as Agnaldo Farias, São Paulo's 29th Bienal curator, Virginia de Medeiros, plastic artist and the photographer Aristides Alves. Considering the triad recurrent in contemporary scene 'Gender, photography and politics', it can be concluded that the analysed photographic series contributes to the reflection around gender normativity desconstrution

Key-words: Gender. Photography. São Paulo's 29th Bienal.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 .....	42
Figura 2 .....	43
Figura 3 .....	45
Figura 4 .....	46
Figura 5 .....	48
Figura 6 .....	49
Figura 7 .....	53
Figura 8 .....	55
Figura 9 .....	56
Figura 10.....	56
Figura 11.....	60
Figura 12.....	61
Figura 13.....	61
Figura 14.....	62
Figura 15.....	64
Figura 16.....	64
Figura 17.....	65
Figura 18.....	65
Figura 19.....	66
Figura 20.....	68
Figura 21.....	68
Figura 22.....	69
Figura 23.....	69
Figura 24.....	71
Figura 25.....	71
Figura 26.....	72
Figura 27.....	72
Figura 28.....	73
Figura 29.....	73
Figura 30.....	75

Figura 31.....	75
Figura 32.....	76
Figura 33.....	76
Figura 34.....	77
Figura 35.....	77
Figura 36.....	80
Figura 37.....	80
Figura 38.....	86
Figura 39.....	86
Figura 40.....	92
Figura 41.....	93
Figura 42.....	93
Figura 43.....	95
Figura 44.....	96
Figura 45.....	97
Figura 46.....	97
Figura 47.....	102
Figura 48.....	108
Figura 49.....	108

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Ficha de elementos da forma do conteúdo .....	38
Tabela 2 - Ficha de elementos da forma da expressão .....	38
Tabela 3 - Dados da ficha de elementos da forma de expressão e conteúdo.....	84

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Análise iconográfica e interpretação iconológica .....	37
Quadro 2 - “SIM E NÃO” .....	90
Quadro 3 - “AS AVENTURAS DE GUILLE E BELLINDA” .....	91
Quadro 4 - Relações de gênero: uma breve introdução ao tema.....	101
Quadro 5 - Ações do Educativo, 29ª Bienal de São Paulo.....	106
Quadro 6 - Terreiros, 29ª Bienal de São Paulo.....	108

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

USP – Universidade de São Paulo

PROLAM - Programa de Integração da América Latina da Universidade de São Paulo

## SUMÁRIO

<b>1 - INTRODUÇÃO</b> .....	14
<b>2 – GÊNERO, FOTOGRAFIA E POLÍTICA: UMA TRÍADE RECORRENTE NA CENA CONTEMPORÂNEA</b>	
2.1 Sobre a questão de gênero .....	17
2.2 Sobre fotografia .....	26
2.3 Fotografia como arte contemporânea .....	39
2.4 Fotografia político-social .....	40
<b>3 – JULIANA STEIN E ALESSANDRA SANGUINETTI: INTENCIONALIDADES E SÉRIES FOTOGRÁFICAS</b>	
3.1 As fotógrafas - intencionalidades e séries fotográficas .....	54
3.2 Juliana Stein .....	55
3.3 Alessandra Sanguinetti .....	66
3.4 Exposição de dados .....	81
<b>4 – REPRESENTAÇÃO DE GÊNERO NA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA: 29ª BIENAL DE SÃO PAULO</b>	
4.1 Representação de gênero na fotografia contemporânea .....	90
4.2 Bienal de São Paulo .....	99
4.3 Arte e política - 29ª Bienal de São Paulo .....	101
<b>5 – CONCLUSÃO</b> .....	109
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	111
<b>ANEXOS</b> .....	117

## 1. INTRODUÇÃO

Esta pesquisa parte da seguinte pergunta: como a representação de gênero se dá na fotografia contemporânea latino-americana e em que medida ela contribui com a desconstrução ou com a afirmação dos gêneros binários. Para tanto, toma como objeto as séries fotográficas de duas artistas latino-americanas contemporâneas expostas na 29<sup>a</sup> Bienal de São Paulo. A seleção das séries se justifica por duas razões: 1) por se tratarem de trabalhos realizados por duas mulheres, uma brasileira e uma argentina, com as quais já se havia tido contato em outras ocasiões; e 2) pela expressão de forma e de conteúdo das imagens das séries fotográficas.

As séries em questão são: da brasileira Juliana Stein, *Sim e não*, composta por 11 fotografias, feitas no período entre 2006 e 2010; e da argentina Alessandra Sanguinetti, *“Las aventuras de Guile y Belinda y el enigmático significado de sus sueños”*, composta por vinte e uma imagens fotográficas realizadas entre 1997-2004; e *“El devenir de sus dias”*, composta por três fotografias, do período entre 2005 e 2009. Essas duas últimas séries se complementam, já que ambas registram as mesmas personagens, Guile e Belinda, no interior da Argentina, em diferentes momentos da vida. Quanto a elas, vale destacar que seguimos a seleção conforme exposto na 29<sup>a</sup> Bienal de São Paulo, que considerou as séries como única no conjunto das 24 fotografias.

Diante disso, levantou-se a seguinte hipótese: as séries fotográficas contribuem com a desconstrução de gêneros binários à medida que a arte atua como instrumento de reflexão, podendo levar à ruptura de perfis pré-estabelecidos. Para averiguar essa hipótese, elaborou-se o seguinte objetivo geral: compreender como a representação de gênero se dá na fotografia contemporânea latino-americana e em que medida ela contribui com a desconstrução ou com a afirmação dos gêneros binários; e os seguintes objetivos específicos: analisar a relação entre gênero, fotografia e política no contexto da arte contemporânea; identificar a trajetória das fotógrafas no cenário da arte contemporânea; refletir como se dá a representação de gênero na fotografia latino-americana.

Para dar conta dos objetivos propostos, recorreu-se a metodologia comparativa, seguindo a proposta do Programa de Integração da América Latina da Universidade de São Paulo – PROLAM-USP. Maria Ligia Coelho Prado (2005) fornece aporte teórico para a aplicação da metodologia escolhida e, ainda afirma a relevância da metodologia, já que “[...] é indiscutível a constatação de que são poucos os estudos produzidos no Brasil que buscam comparar o Brasil aos demais países da América Latina.”. (2005, p.29).

Para proceder à análise, utilizou-se como fonte de pesquisa: Catálogos de exposições de arte da 29ª Bienal de São Paulo;

- Material didático elaborado pela equipe educativa da 29ª Bienal de São Paulo;
- *Sites na internet, blogs, fotologs*, páginas de artistas e de instituições na internet;
- Entrevistas com fotógrafos, artistas e curadores;
- Fontes Iconográficas.

A fim de fundamentar a discussão, construiu-se um quadro conceitual e metodológico de gênero e de fotografia, tendo por base, respectivamente, autores como, Judith Butler (2003), Piscitelli (2009), Saffioti (2015), Miskolci (2015) e Pelúcio (2004); e Boris Kossoy (2002), Roullé (2009), Monteiro (2008) e Mauad (2005).

Considera-se importante que a escolha pela utilização de representações fotográficas como fonte para a pesquisa tem acompanhado a trajetória acadêmica da autora desde a graduação, quando utilizou uma série fotográfica para estudar os avanços urbanos de Porto Alegre-RS. Em certo sentido, a atual pesquisa baseia-se em princípios da investigação anterior. Esse estudo resulta da necessidade de colocar luz sobre a relação de gênero e fotografia por meio de um trabalho interdisciplinar, que abarca o campo da História Cultural, Antropologia, Artes e Sociologia. Já que pouco se escreveu sobre a representação de gênero na fotografia latino-americana contemporânea, este trabalho pretende contribuir para futuros estudos.

Assim, a pesquisa organiza-se em três capítulos, com diferentes propostas que se inter-relacionam. O primeiro capítulo estabelece uma abordagem conceitual sobre gênero, mencionando teóricas e conceitos relevantes para a análise. Além disso, apresenta uma discussão teórico-metodológica sobre a fotografia. Nele, realiza-se a

relação entre gênero, fotografia e política, fundamental para a análise das séries fotográficas. O segundo capítulo apresenta as fotógrafas e as séries fotográficas, assim como aponta dados da análise fotográfica junto às reflexões pertinentes a representação de gênero. O terceiro capítulo discute os resultados da análise fotográfica na tentativa de refletir, por um lado, sobre a representação de gênero na fotografia latino-americana e, por outro, sobre a desconstrução dos gêneros binários. Por fim, as considerações finais apontam que as séries fotográficas, aqui analisadas, contribuem para a reflexão e possíveis rupturas de normatividades.

## **2. GÊNERO, FOTOGRAFIA E POLÍTICA: UMA TRÍADE RECORRENTE NA CENA CONTEMPORÂNEA**

O capítulo “Gênero, fotografia e política: uma tríade recorrente na cena contemporânea” dedica-se a fornecer subsídios teóricos e metodológicos para se pensar no problema proposto e contextualizá-lo. Para tanto, a primeira sessão do capítulo expõe abordagens conceituais sobre gênero e suas categorias, mencionando teóricas e conceitos relevantes. Na segunda sessão o universo fotográfico é apresentado junto à discussão teórica e conceitual, seguido de uma proposta metodológica de análise de imagens fotográficas. A terceira sessão se encarrega de fazer breves considerações sobre a fotografia como arte contemporânea. E a quarta sessão expõe as diferentes abordagens na fotografia político-social. Dessa forma, o capítulo oferece suporte às reflexões propostas.

### **2.1 SOBRE A QUESTÃO DE GÊNERO**

Quando nascemos somos identificados como pertencentes a um sexo biológico (feminino/masculino) que determina nossas ações e aparências. Comumente, as “meninas” ao nascer são levadas para furar a orelha e colocar o brinco, ao mesmo tempo em que vestem roupas cor-de-rosa e brincam de boneca, enquanto os “meninos” vestem azul e brincam de bola e carrinho. O comportamento esperado pela sociedade é ensinado desde o nascimento de acordo com o nosso “gênero”, no entanto, essas distinções, que parecem naturais e determinadas biologicamente, na verdade são definidas pelo convívio social. Há uma crença de que os órgãos genitais (masculino/feminino) definem o gênero (homem/mulher), entretanto compreendemos o gênero como uma construção social que vai além do determinismo biológico. (JESUS, 2012, p.5).

Heleith Saffioti (2015) aponta que há diferentes abordagens e aspectos explorados no conceito de gênero, uma vez que o conceito de gênero é também uma categoria histórica ampla, que engloba aparelho semiótico, símbolos culturais evocadores de representações, conceitos normativos, entre outros aspectos. A autora indica, porém, que há um consenso no que compreende o conceito de gênero como uma construção social do masculino e do feminino. Logo, a elucidação sobre gênero

elaborada por Piscitelli (2009, p. 119) será o ponto de partida para se pensar a problemática.

O termo gênero, em suas versões mais difundidas, remete a um conceito elaborado por pensadoras feministas precisamente para desmontar esse duplo procedimento de naturalização mediante o qual as diferenças que se atribuem a homens e mulheres são consideradas inatas, derivadas de distinções naturais, e as desigualdades entre uns e outras são percebidas como resultado dessas diferenças. Na linguagem do dia a dia e também das ciências a palavra sexo remete a essas distinções inatas, biológicas. Por esse motivo, as autoras feministas utilizaram o termo gênero para referir-se ao caráter cultural das distinções entre homens e mulheres, entre ideias sobre feminilidade e masculinidade.

Conforme Ribeiro (2004, p.88) “as relações de ‘gênero’ se embasam em confronto de poderes entre a vida pública e privada, resultando em vivências hierarquizadas entre os dois ‘sexos’, em que a mulher ocupa uma posição inferior.” Logo, a distinção existente entre homens e mulheres na vida pública e privada é muito grande e pode ser vista cotidianamente. A Fundação Perseu Abramo por meio de seu Núcleo de Opinião Pública realizou, em 2001, a pesquisa "A Mulher Brasileira nos Espaços Público e Privado", com 2.502 entrevistas em todo o Brasil. Os resultados desse estudo indicam, conforme Ribeiro (2004, p.92), que: “se pudessem escolher livremente, 55% das mulheres optariam por ter uma profissão, trabalhar fora e dedicar-se menos às atividades domésticas e à família”. No Brasil, as mulheres não só destinam um número maior de horas ao trabalho doméstico, como também recebem salários inferiores aos dos homens para exercer a mesma atividade e sofrem muito mais violência física, psíquica e assédio que os homens. Assim como mulheres vivenciam restrições sociais, conforme a exemplificada por Ribeiro (2004, p.89): “a sexualidade e a afetividade historicamente foram (e em certa medida ainda são) vivenciados com repressão e desconhecimento, com privilégio para os homens em detrimento das mulheres [...]”.

Piscitelli (2009, p.122) questiona: “como noções de feminilidade e masculinidade articuladas a outros aspectos [...] participam na produção dessas desigualdades? Essa pergunta sintetiza a proposta feminista da utilização do conceito de gênero”. Conforme a autora (2009, p.123), o conceito de gênero foi sendo atualizado conforme as teorias sociais sobre a “diferença sexual”. Heleith Saffioti (2015, p.115), ao realizar um apanhado histórico sobre os estudos de gênero, aponta que os estudos tiveram início com Robert Stoller, no ano de 1968. No entanto, o conceito não

prosperou de imediato, só se consolidou na década de 1970 com os estudos de Gayle Rubin – mas o conceito de identidade de gênero formulado por Stoller foi um importante ponto de partida. Conforme Piscitelli (2009, p. 123):

Stoller teria formulado o conceito de identidade de gênero para distinguir entre natureza e cultura. Assim, sexo está vinculado à biologia (hormônios, genes, sistema nervoso e morfologia) e gênero tem relação com a cultura (psicologia, sociologia, incluindo aqui todo o aprendizado vivido desde o nascimento). O produto do trabalho da cultura sobre a biologia era a pessoa marcada por gênero, um homem ou uma mulher.

Nesse sentido, entendemos o gênero como construído socialmente e não vinculado à biologia. A construção social de gênero considera alguns fatores sociais e históricos como influentes ou até determinantes dessa construção, tais como o período histórico, a localidade e a classe social. Ser mulher no Ocidente é diferente de ser mulher no Oriente, ser mulher de classe alta é também diferente de ser uma mulher de classe baixa. Ser mulher não exige que biologicamente se tenha nascido com traços genitais femininos. “Por exemplo, pessoas que nasceram com pênis, mas se sentem como meninas, gostam de vestir-se e comportar-se como elas.” (PISCITELLI, 2009, p. 124). Conforme Saffiotti (1999), Simone de Beauvoir em sua famosa frase “Ninguém nasce mulher, mas se torna mulher” mostra os fundamentos do conceito de gênero, mesmo que a palavra em questão não apareça. Logo, Beauvoir é considerada a precursora do conceito de gênero.

Foi entre as décadas de 1970 e 1980, sobretudo sob a influência de feministas acadêmicas, que os estudos de gênero surgiram. Cerqueira (2009), ao tratar da questão de gênero nos estudos antropológicos, tem como referência o estudo de Cristiane Lasmar, que indica que os estudos de gênero nessa fase inicial buscaram modelos analíticos para se tratar da questão de gênero e para resolver a subordinação política da mulher. A década de 1970 foi marcada pelos estudos que buscaram as origens e a causa da dominação masculina, entretanto a maior parte dos estudos tratam a dominação masculina como fato universal. Já na década de 1980 ocorre uma mudança de perspectiva, e os estudos indicam a busca de processos sociais através dos quais a diferença sexual se atualizava em sociedades particulares. (CERQUEIRA, 2009).

Ao longo do tempo, o conceito de gênero foi compreendido por diferentes perspectivas. O ensaio de Gayle Rubin “O Tráfico de Mulheres: Notas sobre a Economia Política do Sexo” é uma obra fundamental nos estudos de gênero, uma vez que foi o responsável pela popularização e consolidação do conceito. O ensaio

estabelece uma dicotomia na relação entre sexo/gênero: apresenta o gênero como a construção social do sexo, e o sexo como biologicamente determinado (sexo-gênero, natureza/cultura) (CISNE, 2015, p.87). Rubin questiona também as relações sociais que transformam “fêmeas” em “mulheres”. Para responder a tal questionamento, debruça-se numa leitura crítica de diversos autores, sobretudo em Lévi-Strauss e Freud, que “discutem como se produz a passagem da natureza à cultura” (PISCITELLI, 1998, p.168). Segundo Saffioti (2015, p.115):

Conforme afirmou Rubin, em 1975, um sistema de sexo/gênero consiste numa gramática, segundo a qual a sexualidade biológica é transformada pela atividade humana, gramática esta que torna disponíveis os mecanismos de satisfação das necessidades sexuais transformadas. Embora os elementos históricos recolhidos até o momento da redação do mencionado artigo indicassem a presença sistemática de hierarquia entre as categorias de sexo, Rubin admite, pelo menos teoricamente, relações de gênero igualitárias. [...] o sistema de sexo/gênero aponta para a não inevitabilidade da opressão e para a construção social das relações que criam este ordenamento. Assim, de acordo com ela, o conceito de sistema de sexo/gênero é neutro, servindo a objetivos econômicos e políticos distintos daqueles aos quais originalmente atendia.

O conceito de Rubin foi o ponto de partida para muitas autoras desenvolverem estudos no campo do gênero, como também foi alvo de diversas críticas que levaram à reformulação da ideia de gênero. Judith Butler e Donna Haraway realizam críticas à dicotomia sexo/gênero indicados por Gayle Rubin e indicaram a necessidade de se historicizar a categoria sexo (CISNE, 2015 p.87). As feministas negras criticaram Rubin e apontaram que os argumentos da autora somente reforçam a complementariedade dos sexos, a heterossexualidade compulsória e a opressão das mulheres. Além disso, “[...] o sistema sexo/gênero de Gayle Rubin foi questionado por ser visto como 'branco' e 'imperialista.’” Ao mesmo tempo, reivindicações apontavam que a ênfase na “identidade” entre mulheres favorecia os interesses de um grupo restrito, fragmentando assim o movimento feminista (PISCITELLI, 2009, p. 140-141). Nesse sentido, Cisne (2015) indica que o conceito de gênero necessita de uma análise crítica e ampla, que não abranja apenas o binômio sexo/gênero, já que o gênero não se refere apenas ao sexo, mas a muitas especificidades, tais como raça, idade, etnia, identidade de classe e orientação sexual.

Teóricas francesas vinculadas ao “feminismo materialista” dão preferência à terminologia “relações sociais de sexo” para analisarem as desigualdades entre homens e mulheres. Nessa abordagem, as relações envolvem conflito e compreendem o sexo

como socialmente determinado e traduzido na experiência social e histórica (CISNE, 2015 p. 90). As relações sociais de sexo são definidas por Cisne (2015, p.19) da seguinte maneira:

A categoria relações sociais de sexo acentua o fato de que as relações entre homens e mulheres constituem uma relação social permeada por conflitos, hierarquias e antagonismos correspondentes às relações de exploração e opressão, o que nos possibilita a compreender que as relações de sexo não são questões isoladas ou meramente individualizadas entre homens e mulheres, mas relações sociais estruturantes, consubstanciadas e coextensivas aos conflitos de classe e “raça”. Assim, ao serem percebidos como estruturais e não meramente individuais, os conflitos entre os sexos exigem o pensar de um sujeito político coletivo na busca por transformação: o feminismo.

A filósofa pós-estruturalista Judith Butler é uma das autoras contemporâneas de maior destaque no estudo de gênero no Brasil. Na obra “Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade”, a autora (2003, p.7) afirma que o conceito de gênero permanece indeterminável. Assim como indica que, na perspectiva da teoria feminista, a utilização de uma linguagem adequada é fundamental para promover a visibilidade política das mulheres. Logo, a necessidade de elucidar o termo “representação” é apontada por Butler, que indica duas formas: por um viés, “serve como termo operacional no seio de um processo político que busca estender visibilidade e legitimidade às mulheres como sujeitos políticos”; já por outro viés, “a representação é a função normativa de uma linguagem que revelaria ou distorceria o que é tido como verdadeiro sobre a categoria das mulheres” (BUTLER 2003, p.18). Nesse sentido, Pinto (2007, p.3) colabora:

O que é o masculino? o que é o feminino? As respostas dadas a essas perguntas, nas complexas repetições e renovações das estruturas sociais emergidas durante a conversação cotidiana, constituem o que se convencionou chamar representações de gênero. [...] Esses tipos de representações estão relacionados ao conceito de papéis sexuais, no esforço dos alguns estudos de compreender as diferentes experiências disponíveis para corpos masculinos e corpos femininos nas sociedades como um sistema de divisão do trabalho.

Judith Butler aborda a questão sexo/gênero e questiona suas raízes epistemológicas, assim como discute criticamente questões referentes ao modelo binário de gênero construído culturalmente, que aponta para a existência de mulheres (com comportamentos femininos) e de homens (com comportamentos masculinos). Excluindo assim transexuais, hermafroditas e homoafetivos, uma vez que esses se encontram fora dos modelos preestabelecidos. Esse padrão segue a ideia de gênero culturalmente construído associado ao sexo biológico, mulher e homem, feminino e masculino.

Butler confronta a ideia de identidades de gênero fixas e propõe a desconstrução das categorias de gênero, uma vez que elas não dão conta da multiplicidade de gêneros existentes. Sobre a questão de gênero e sexualidade, os estudos antropológicos e sociológicos apontam para uma “instabilidade crescente na forma como as pessoas se compreendem e se relacionam na sociedade contemporânea” (MISKOLCI, 2015 p. 19). Assim, Butler acredita que o conceito de gênero necessita ser reformulado, para que as relações de poder “que produzem o efeito de um sexo pré-discursivo” sejam incluídas (PISCITELLI, 2002, p.14). Conforme Piscitelli (2002, p.15), Butler compreende o conceito de gênero da seguinte forma:

Gênero seria a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos reiterados dentro de um marco regulador altamente rígido, que se congela no tempo, produzindo a aparência de uma substância, de uma espécie de ser natural. Atos e gestos produziram o efeito de uma substância. Mas, esses atos e gestos seriam "performáticos", no sentido em que a essência ou identidade que supostamente expressam são construções manufaturadas e sustentadas através de signos corporais e de outros meios.

Judith Butler reconhece que gênero se liga com outras modalidades de identidades constituídas discursivamente, tais como identidades raciais, de classe, étnicas, sexuais. Logo, gênero é inseparável “das intersecções políticas e culturais nas quais é produzido e sustentado” (PISCITELLI, 2002, p.16). A partir da ideia de que gênero não se constrói de forma coerente ou consistente em contextos históricos, a autora analisa a fluidez do gênero por meio de exemplos de diferentes momentos de “culturas ocidentais”. Nessa linha de pensamento há diversas autoras que apontam para a necessidade de eliminar a “naturalização na conceitualização da diferença sexual, pensando gênero de maneira não indenitária” (PISCITELLI, 2002, p). Butler (2014, p.253) elucida o conceito da seguinte forma:

Gênero não é exatamente o que alguém “é” nem é precisamente o que alguém “tem”. Gênero é o aparato pelo qual a produção e a normalização do masculino e do feminino se manifestam junto com as formas intersticiais, hormonais, cromossômicas, físicas e performativas que o gênero assume. Supor que gênero sempre e exclusivamente significa as matrizes “masculino” e “feminina” é perder de vista o ponto crítico de que essa produção coerente e binária é contingente, que ela teve um custo, e que as permutações de gênero que não se encaixam nesse binarismo são tanto parte do gênero quanto seu exemplo mais normativo. Assimilar a definição de gênero à sua expressão normativa é reconsolidar inadvertidamente o poder da norma em delimitar a definição de gênero. Gênero é o mecanismo pelo qual as noções de masculino e feminino são produzidas e naturalizadas, mas gênero pode muito bem ser o aparato através do qual esses termos podem ser desconstruídos e desnaturalizados.

A teoria *queer* é uma vertente do feminismo, que compreende que as identidades de gênero socialmente aceitas desempenham uma forma de controle social, de normalização. Logo, a teoria *queer* contesta o regime normalizador que promove injustiças e violências aos que não se adaptam a essas normas sociais e convenções culturais e propõe a desconstrução das categorias de gênero estipuladas. A teoria *queer* compreende que “[...] o gênero é relacionado a normas e convenções culturais que variam no tempo e de sociedade para sociedade” (MISKOLCI, 2015, p.32). O *queer* aponta para a necessidade de evidenciar a multiplicidade de identidades de gêneros existentes e assim garantir seus direitos, tal como elucidado:

O *queer* busca apontar e compreender os sujeitos em conflito com a ordem de gênero vigente, mas seu compromisso político é o de evidenciar a produção de diferentes identidades não categorizáveis e a necessidade de mudar o repertório existente para que os indivíduos qualificados como menos humanos, perseguidos, até mesmo assassinados, possam encontrar um mundo habitável e mais acolhedor. Nenhuma “solução” para a ordem de gênero restritiva e violenta pode advir de atitudes heroicas individuais, antes de grupos organizados, movimentos sociais como os de trans e intersex (associados aos mais estabelecidos: feministas, lésbicos e gays). O *queer* e a Nova Política de Gênero revelam-se, portanto, aparentados. (MISKOLCI E PELÚCIO, 2007, p.265).

Judith Butler é referência na teoria *queer*. Para a filósofa, “as sociedades estabelecem normas que regulam e materializam o sexo dos sujeitos, prescrevendo que, para os corpos serem inteligíveis, eles necessitam de um sexo e de um gênero *estáveis*” (JESUS, 2014, p.26). Logo, os corpos não se adaptam completamente às normas estabelecidas e assim as normas são constantemente renovadas para que a adequação se dê. “Essas normas são performativas, ou seja, possuem um poder contínuo e renovado de produzir exatamente o que se nomeia” (JESUS, 2014, p.26). Performatividade é compreendida conforme as proposições de Austin (1990) sobre “a capacidade da linguagem para criar verdades”, que indica a função da linguagem não somente como descritora da realidade, mas também como produtora de realidades. Assim, Butler propõe “a ideia de um processo de reiteração performativo que produz a heterossexualidade como norma, mas que também produz os corpos que escapam a essa normalização, aos quais ela chama de corpos ‘abjetos’” (JESUS, 2014, p.26). Compreende-se abjeto como o sujeito degradado que se contrapõe ao normal, ou seja, não se enquadra na norma binária heterossexual, ao mesmo tempo em que se faz necessário para que o normal (binário/heterossexual) possa se estabelecer como tal (JESUS, 2014).

O termo “performatividade” empregado por Butler se encontra em desenvolvimento e refere-se aos atos repetidos de práticas correspondentes a padrões binários de gênero. A performatividade constrói por meio de práticas e repetições as características referentes a sexo/gênero. Butler (2003, p. 200) afirma que “a *performance* é realizada com o objetivo estratégico de manter o gênero em sua estrutura binária [...]”. Assim, a performatividade reforça a heteronormatividade e evidencia o abjeto, o sujeito que não se enquadra na norma. Logo, se a repetição dos padrões das categorias de gênero é parte da manutenção dos padrões estabelecidos, a subversão está diretamente ligada à desconstrução do processo de repetição, da performatividade.

Marcos Benedetti é antropólogo e autor do livro “Toda feita: o corpo e o gênero das travestis”, publicado em 2005. Na obra, Benedetti realiza uma pesquisa antropológica com as travestis que se prostituem em Porto Alegre. O autor faz um levantamento sobre a produção de pesquisa ao longo do tempo com a abordagem em torno do universo *trans* e aponta as “transformações do gênero” como um campo cada vez mais consolidado na antropologia. Benedetti compreende gênero como uma construção cultural, já os fenômenos sociais são entendidos por meio do corpo. O autor (2005) ressalta a importância de se empregar o gênero gramatical feminino ao referirem-se as travestis, uma vez que é relevante para a construção da identidade, como também parte da luta e pauta dos movimentos de travestis e transexuais. Assim, neste estudo o tratamento será dado no feminino, já que são como mulheres que elas se apresentam e querem ser tratadas.

As pessoas que não se identificam com os gêneros são denominadas de transgênero ou *queer*, no entanto quem identifica e determina a categorização é a própria pessoa. Os transexuais não se adaptam ao corpo e corrigem isso por meio de transformações corporais, mudança de nome, etc. de acordo com as condições psíquicas. Nesse sentido, “[...] são travestis as pessoas que vivenciam papéis de gênero feminino, mas não se reconhecem como homens ou como mulheres, mas como membros de um terceiro gênero ou de um não-gênero”(JESUS, 2012,p.5). Benedetti (2005, p.18) entende como travesti:

[...] aquelas que promovem modificações nas formas do seu corpo visando a deixá-lo o mais parecido possível com o das mulheres; vestem-se e vivem cotidianamente como pessoas pertencentes ao gênero feminino sem, no entanto, desejar explicitamente recorrer à cirurgia transgenitalização para retirar o pênis e construir uma vagina.

Pelúcio (2004, p.126) define as travestis da seguinte forma:

As travestis seriam homens que gostam de se relacionar sexual e afetivamente com outros homens, mas que para tanto procuram inserir em seus corpos símbolos do que é socialmente é tido como próprio do feminino. Porém, não desejam extirpar sua genitália, com a qual, geralmente, convivem sem grandes conflitos.

Pelúcio (2004, p.128) discute o gênero por meio de uma perspectiva relacional, onde o conceito se define nas interações sociais. Assim como compreende o gênero em duas dimensões: “a biológica e a social, [...] Isso não significa atribuir ao sexo um caráter biológico/natural, enquanto o gênero estaria ligado ao cultural: um dado, outro construído”. Assim como Safiotti, Pelúcio também compreende sexo/gênero com uma unidade. Altmann corrobora:

O sexo não é exterior à cultura e à história, pois a maneira de olharmos para as diferenças anatômicas, os sistemas de classificações que adotamos etc. são, desde já, construções culturais que variam dependendo do contexto histórico. Em outras palavras, o corpo é sempre visto através de uma interpretação social, de modo que o sexo não pode ser visto independente do gênero (Altmann 2004 apud Pelúcio, 2004, p.128).

Pelúcio (2004, p.128) apoia-se na perspectiva de Moore para realizar algumas reflexões, perspectiva essa que “trata sexo e gênero como categorias distintas, porém relacionadas. Para ela, o gênero se constrói a partir de outras formas de diferença como as de classe, raça e etnia, e não só do sexo.”. Logo, Pelúcio (2004, p.129) indica considerar relevante esse apontamento, uma vez que a maioria das travestis são “provenientes das classes populares e média-baixa.” Pelúcio (2004, p.129) esclarece também que: “travestis são transgênero, perpassam o criticado binarismo macho/fêmea, masculino/feminino”. Nesse sentido, Butler (2003, p.195) debruçada nos argumentos de Esthet Newton sugere que: “[...] o travesti subverte inteiramente a distinção entre os espaços psíquicos interno e externo, e zomba efetivamente do modelo expressivo de gênero e da ideia de uma verdadeira identidade de gênero”.

As travestis passam por um processo de transformação corporal que inicia com a ingestão de hormônios femininos e anticoncepcionais, normalmente acompanhado da adoção de um nome feminino. O corpo transformado carrega uma mensagem que indica a busca por uma nova sexualidade e, “ao mesmo tempo, nessa busca incessante e dolorosa, se submetem à normatividade heterossexual das oposições entre os sexos” (PELÚCIO, 2004, p.136). Nesse sentido, Miskolci (2007, p.261) afirma que a dualidade do gênero é reforçada no discurso e nas ações das travestis, que se mantêm na heteronormatividade. No entanto, “é somente pelo paradoxo que elas podem expressar

seu conflito com as normas de gênero vigentes. O paradoxo é a condição de sua ação (ou agência)”. Sobre a performatividade travesti:

A performatividade travesti, portanto, não pode ser confundida com uma encenação de gênero, mas sim como reiteração e materialização de discursos patologizantes e criminalizantes que fazem com que o senso comum as veja como uma forma extremada de homossexualidade, como pessoas perturbadas. A partir desta óptica, seu gênero “desordenado” só pode implicar uma sexualidade perigosamente marginal. Marginalidade que é até mesmo territorial, já que suas vidas são experienciadas, muitas vezes, na rua e durante a noite. (MISKOLCI; PELÚCI, 2007, p.262).

## 2.2 SOBRE FOTOGRAFIA

O surgimento da fotografia<sup>1</sup> ocorreu em 1839, no contexto da Revolução Industrial. Graças aos diversos avanços tecnológicos propiciados pelo momento histórico, a fotografia tornou-se popular e de baixo custo, de forma a garantir o acesso para muitos que a utilizavam como entretenimento. Com isso, informações visuais do mundo e de seus eventos passaram a ser propagadas rapidamente, e a sensação de ter o mundo e sua excentricidade codificada em imagens, como miniatura da realidade, se espalhou rapidamente. Conforme Rouillé (2009, p.40) “garantir a mediação entre o aqui e o lá, entre o local e o global, é segundo Lacan, uma das grandes funções da fotografia”.

Dessa forma, a fotografia ampliou o campo de conhecimento antes alimentado pelas pinturas e propiciou uma reviravolta na forma de ver e sentir o mundo. Segundo Rouillé (2009, p.39), a fotografia produziu uma nova visibilidade, adequada à nova época. Uma nova forma de ver, de esclarecer as coisas, e de mostrar o visto e o não visto, manifestou-se. Uma nova visibilidade surgiu, de acordo com os novos princípios, e definiu assim uma nova direção às condições do ver. De acordo, Sontag (2004, p.14) aponta:

As fotos são, talvez, os mais misteriosos de todos os objetos que compõem e adensam o ambiente que identificamos como moderno. As fotos são, de fato, experiência capturada, e a câmera é o braço ideal da consciência, em sua disposição aquisitiva. Fotografar é apropriar-se da

---

<sup>1</sup> A fotografia surge em meio à Revolução Industrial, como consequência de diversos estudos realizados no campo do conhecimento físico-químico e do desenvolvimento de técnicas para fixar imagens, utilizando produtos fotossensíveis na câmera obscura. Os franceses Niépce e Daguerre foram os responsáveis pelo invento do daguerreotipo (nome do aparelho que registra imagem única em placa de bronze).

coisa fotografada. Significa pôr si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento – e, portanto, ao poder.

Logo, ao compreendermos a fotografia como “braço da consciência”, como uma mensagem complexa elaborada por alguém (fotógrafo) a partir de escolhas, fica evidente que o fotógrafo é o responsável pela perspectiva em que o objeto é registrado, eternizado e mostrado para o mundo. Sontag (2004, p.42) corrobora essa ideia ao afirmar que fotografia “[...] é sempre a imagem que alguém escolheu; fotografar é enquadrar, e enquadrar é excluir.”. Na fotografia, relata Flusser (2002, p.38), “o aparelho funciona, efetiva e curiosamente em função da intenção do fotógrafo.” Sontag (2004, p.104) afirma que “as fotos são indícios não só do que existe, mas daquilo que um indivíduo vê; não apenas um registro, mas avaliação do mundo”.

Burke (2004, p. 24) também aponta que “seria imprudente atribuir a esses artistas fotógrafos um ‘olhar inocente’ no sentido de um olhar que fosse totalmente objetivo, livre de expectativas ou preconceitos de qualquer tipo”. Logo, a fotografia sempre indica um ponto de vista, uma visão particular de mundo. Sempre há uma intenção, ela nunca é neutra ou ingênua, ela é um instrumento repleto de ideias. Kossoy (2012, p. 44) afirma que o fotógrafo é o grande responsável pelo produto final, já que ao fotografar ele utiliza toda sua sensibilidade e criatividade, bem como toda a bagagem política, cultural e ideológica, atuando assim como filtro cultural, estético e técnico. Mauad (2008, p.37) endossa: “o fotógrafo atua como mediador cultural ao traduzir em imagens técnicas sua experiência subjetiva frente ao mundo social”.

Na atualidade, a função do fotógrafo é vista sob diferentes perspectivas. Aristides Alves <sup>2</sup> afirma que a função do fotógrafo permanece a mesma de outrora: acompanhar as alterações no campo da visualidade, assim como “exercer um trabalho de excelência técnica aliado a qualidade estética”. Ao mesmo tempo, considera relevante que o fotógrafo desenvolva trabalhos que contribuam com a coletividade. Numa perspectiva diferente, o fotógrafo Claudio Edinger<sup>3</sup> diz que fotógrafos não existem, “[...] existem múltiplas manifestações fotográficas, cada uma com seu agente: fotos documentais, comerciais, de moda, de publicidade, de casamentos, de eventos sociais, de objetos – e artísticas”. Claudio ainda aponta para a complexidade da arte e da fotografia e indica seu interesse pela fotografia como pesquisa artística, considerando-se assim um artista, com a função de “[...] aprofundar o mistério. E buscar respostas que

---

<sup>2</sup> Entrevista concedida a Augusta G. Amengual via e-mail, 2016. Disponível na íntegra nos anexos.

<sup>3</sup> Idem.

não existem, mas que ajudam há passar o tempo e tornam a vida bem mais interessante”.

Nesse sentido, o fotógrafo explora a potencialidade da linguagem fotográfica de acordo com a sua intenção – fotografar natureza, animais, lutas sociais, guerras, etc. No entanto, a fotografia também se caracteriza como uma forma de entretenimento, muito difundido, que tem o intuito de registrar momentos importantes: casamento, aniversário, formatura, encontros com amigos, viagens e momentos marcantes. Sontag (2004) aponta esse tipo registro como fundamental para a construção de uma narrativa visual, seja de si mesma, de uma família ou de um evento. Por isso, a fotografia é compreendida também como um rito social e um instrumento de poder.

Ao longo do tempo, a fotografia teve diferentes atribuições: construiu narrativas visuais históricas e políticas, indicou ponto de vistas e ideologias, empoderou grupos e acessou memórias e emoções. Por vezes, a fotografia funciona como uma espécie de portal, que acessa a memória e torna presente algo que já estava ausente. Conforme Belting<sup>4</sup> (2009, apud MAUAD, 2014, p.118), as fotografias “[...] também fazem recordar o motivo pelo qual foram tiradas. O motivo permanece em um tempo perdido e com ele envelhece. [...] o mundo permanece na fotografia unicamente da maneira que unicamente foi”. Por vezes, as fotos são também tudo o que restou de uma época e uma forma de manter o fotografado próximo, por isso da imagem da pessoa querida na carteira, das fotos antigas expostas na sala da casa e dos álbuns familiares mostrados às visitas. Segundo Belting<sup>5</sup> (2009, apud MAUAD, 2014, p.119), “[...] as imagens fotográficas permanecem como lembranças mudas de olhares anteriores. Somente as animamos quando nos trazem de volta nossas próprias lembranças”. E essas lembranças são guardadas com a imagem fotográfica. Sontag (2003, p.23) compara a imagem fotográfica com “[...] uma citação ou uma máxima ou provérbio. Cada um de nós estoca, na mente, centenas de fotos, que podem ser recuperadas instantaneamente”.

Inicialmente, a fotografia foi compreendida como uma cópia fiel da realidade, distante de interferências ou manipulações. Esse *status* se manteve por muito tempo e foi justificado pela forma como a imagem era gravada no suporte: por intermédio de uma máquina, sem intervenção aparente da mão humana e por meio de processos químico-físicos, onde a imagem era revelada rapidamente, feito mágica. Assim, a fotografia foi compreendida como “copiadora” da realidade, já que registrava no suporte

---

<sup>4</sup> BELTING. Hans. Antropologia de la imagen. Buenos Aires: Katz, 2009. p. 25.

<sup>5</sup> Idem.

o que estava diante do aparelho fotográfico, sem aparente interferência ou manipulação. Utilizada extensivamente para documentar momentos de expedições científicas, guerras, fatos políticos, problemas sociais, entre outros, permanecera por algum tempo como cópia fiel da realidade. Susan Sontag (2003) relata, entretanto, no livro *Diante da dor dos outros*, que casos de encenações dirigidas em guerras foram recorrentes até a Guerra do Vietnã.

No final do século XIX já se contradizia tal crença e passava-se a compreender a fotografia como uma representação do real, um recorte no tempo e no espaço no qual muitas interferências eram cabíveis. Sabe-se que as imagens fotográficas são manipuladas desde o seu surgimento. São feitas interferência na produção da imagem por meio de criação de cenário, organização de cena, disposição de modelos, composição da imagem, iluminação. Também na pós-produção, com retoques, ampliações, reduções, colorações e adulterações. Logo, o produto final é resultado dessas diversas interferências, que criam uma realidade própria da imagem, uma verdade documental, chamada de realidade paralela ou segunda realidade, que não tem compromisso com a verdade histórica, mas sim com a verdade criada. Segundo Kossoy (2007, p.155), “a fotografia se refere, portanto, à realidade externa dos fatos, das fantasias e das coisas do mundo e nos mostra uma determinada versão iconográfica do objeto representado, uma outra realidade [...]”. De acordo, Ana Maria Mauad (1996, p.2) afirma que a fotografia extrapola o conceito de *analogon* da realidade. Por isso, a fotografia é considerada um meio de conhecimento, com um amplo potencial, que vai muito além do “congelamento” do momento.

Os estudos na área da fotografia indicam que os críticos e teóricos estabeleceram diferentes formas de compreensão, abordagem e interação com a imagem fotográfica. Roland Barthes, na obra “*A Câmara Clara*” (1981), compreende a fotografia como a representação de determinado referente, como cópia do real, entretanto considera a influência da subjetividade do fotógrafo no produto final. Vilém Flusser, no livro “*Filosofia da caixa preta*” (2011), enfatiza que o trabalho do fotógrafo é de certa forma determinado pelas possibilidades e parâmetros preestabelecidos pela câmera fotográfica e pela indústria das imagens. Dubois, em “*O ato fotográfico*” (1993), refere-se à fotografia como indiciária, ou seja, como comprovante de algo que foi registrado pelo traço de luz. Ele propõe três interpretações sobre a questão do realismo na fotografia ao longo do tempo, são elas: espelho do real, transformação do real, traço do real. (LUZ, 2012).

Monteiro elucida os três momentos propostos por Dubois (1993): o primeiro momento corresponde ao período de euforia pelo surgimento da fotografia e conhecimento de suas possibilidades. Sua utilização em expedições científicas, reproduções de obras de artes antigas e nas ciências, atribuiu o status de cópia fiel ao real. O segundo momento corresponde ao período de transição do século XIX para o século XX, quando os questionamentos referentes ao status de “cópia do real” criaram uma nova compreensão para a fotografia. O terceiro momento considera a fotografia como transformação do real, considerada por Dubois um índice que guarda o elo físico com seu referente. Recentemente, alguns teóricos do tema, como André Rouillé, realizaram críticas a essa posição (MONTEIRO, 2012, p.13).

Logo, em outra linha teórica, mais recente e ampla, André Rouillé (2009, p. 19) emprega os termos “fotografia-documento” e “fotografia-expressão” para respectivamente referir-se à crença de que a fotografia é uma marca direta do real e para caracterizar a nova fase da fotografia, afastada desse compromisso com a realidade. Conforme Luz (2012), o autor afirma que na sociedade industrial a fotografia-documento teve o seu ápice, seguido de crises e questionamentos, que fizeram com que o seu status de documento fosse por ele negado. Para ele, a fotografia até pode estar provida de algum valor documental, de acordo com as circunstâncias, mas que na atualidade ela se aproxima do valor subjetivo do autor-fotógrafo e torna-se o que o ele denomina: fotografia-expressão. Assim, compreende a fotografia como “entidade visual”, detentora de uma escrita própria e independente, que deve ser compreendida num contexto social e histórico, de forma ampla.

Rouillé (2009, p.19) relata que o momento de transição entre documento e expressão foi de “[...] profundas mudanças nos procedimentos e nas produções fotográficas, bem como no critério de verdade, pois a verdade do documento não é a verdade da expressão”. Esse processo de transição caracteriza-se pela crise da fotografia-documento no final do século XX, uma vez que ela, conforme Rouillé (2009, p.19), “começa a perder contato com o mundo [...] mas, sobretudo, quando esse mesmo mundo é objeto de uma larga desconfiança, quando se começa a não acreditar mais nele”. Assim, Rouillé (2009, p. 197) compreende a imagem fotográfica entre a arte e o documento e conclui que “na realidade, a fotografia é, ao mesmo tempo e sempre, ciência e arte, registro e enunciado, índice e ícone, referência e composição, aqui e lá, atual e virtual, documento e expressão, função e sensação”.

O conceito de “representação” utilizado nesse estudo é definido de acordo com Kossoy (2002, p.43): “a representação fotográfica é uma recriação do mundo físico ou imaginado, tangível ou intangível; o assunto registrado é produto de um elaborado processo de criação por parte de seu autor”. Outra elucidação relevante é a adaptação do conceito de Roger Chartier para o campo da fotografia por Boris Kossoy (2007, p.157):

Para Chartie, que busca a origem filológica do termo, as representações significam a apresentação de algo em substituição daquilo que se encontra ausente. Penso que a fotografia, em especial, não é mera substituição do objeto ou do ser ausente. É necessário compreender que a representação fotográfica pressupõe uma elaboração na qual uma nova realidade é criada em substituição “daquilo que se encontra ausente”; tal se dá ao longo de um complexo processo de criação do fotógrafo. Assim nasce a representação fotográfica que, em sua materialização documental, registra a realidade exterior do objeto: sua aparência.

A representação fotográfica nasce a partir de um processo de elaboração da imagem. E a imagem fotográfica, por sua vez, é compreendida, conforme Mauad (2008, p. 38-39), como produto final da relação entre expressão e conteúdo; assim como uma expressão visual fundada numa linguagem própria, a linguagem fotográfica. E conta com três elementos em sua composição: o fotógrafo; o receptor da fotografia (adequado à temporalidade e ao meio em que se encontra); e a própria fotografia, que é resultante do processo de semiose social. Para Belting<sup>6</sup> (2009 *apud MAUAD, 2014, p.117*), as fotografias são “imagens simbólicas, imagens da imaginação, que percorreram um longo caminho antes de incursionar por este meio técnico”. Em outra perspectiva, Kossoy (2002, p.36) compreende a fotografia por meio de quatro realidades existentes – primeira realidade, realidade interior, realidade exterior e segunda realidade –, que se referem respectivamente:

- A *Primeira realidade* se refere ao passado, ao momento do registro fotográfico, onde se leva em conta o processo de criação e as ações e técnicas utilizadas pelo fotógrafo.
- A *Realidade interior* refere-se a toda história que envolve a produção fotográfica, pode estar relacionada à motivação, à interferência sofrida e a fatos que antecedem a produção da imagem. Essa realidade é bastante ampla e invisível fotograficamente e se confunde com a primeira realidade.

---

<sup>6</sup> BELTING. Hans. Antropologia de la imagen. Buenos Aires: Katz, 2009. p. 25.

- *Realidade exterior* é a parte visível da fotografia, o documento fotográfico.
- *Segunda realidade* se refere à realidade da representação fotográfica nos limites bidimensionais. Vale ressaltar que essa nova realidade não tem compromisso com a verdade histórica.

As quatro realidades propostas por Kossoy referem-se ao processo de produção de uma imagem fotográfica, por isso, se queremos compreendê-la, é importante que essas realidades sejam reveladas; quanto mais detalhes e informações do processo de elaboração da imagem, melhor será para decodificá-las. Sabemos que o receptor precisa decodificar a imagem por meio da desconstrução do processo de construção da representação que origina a fotografia. Somente assim terá acesso aos conceitos, intenções, emoções, técnicas e ideologias que são transformadas em códigos pelo fotógrafo em sua interação com o aparelho fotográfico. Vale ressaltar que as fotografias só ganham sentido a partir da interpretação ampla, que avalia todas as informações (objetivas e subjetivas). Uma mesma imagem pode receber diferentes interpretações, já que o repertório cultural, emocional, estético e ideológico de cada um determina a relação que se estabelecerá com a foto. Para Sontag (2004, p.29):

O que determina a possibilidade de ser moralmente afetado por fotos é a existência de uma consciência política apropriada. Sem uma visão política, as fotos do matadouro da história serão, muito provavelmente, experimentadas apenas como irrealis ou como um choque emocional desorientador.

Juliana Stein<sup>7</sup> relata que “a fotografia traz um traço, uma notícia do mundo, e quando olhamos, esta notícia funciona, às vezes, quase como labirintos e espelhos que operam deslocamentos, criam vertigens”. As imagens fotográficas têm o potencial de nos transportar para novos lugares, de despertar nossa empatia e criar uma nova forma de ver e sentir.

Sobre o sentir, Perniola (1993) relata uma mudança estrutural nos últimos anos com o empoderamento do sentir e a submissão do pensar e do agir ao sentir. Esse papel de destaque que o sentir recebe inaugura um novo período histórico, definido por Perniola (1993, p.11) como uma “época estética”, que tem como campo estratégico a compreensão pelos sentidos. O autor enfatiza que, a partir da década de 1960, o já sentido (sentimento preestabelecido) passou a ocupar o espaço do sentir (que pode ser

---

<sup>7</sup> Entrevista concedida a Augusta G.Amengual via e-mail, 2016. Disponível na íntegra nos anexos.

sentido ou não) e assim modificou a nossa individualidade e liberdade. O já sentido é caracterizado por Perniola (1998, p.14) como “uma espécie de sensologia que se constitui com base no modelo da ideologia e que partilha com esta a atribuição de processos psíquicos à vida coletiva [...]”. O autor define a sensologia como a socialização dos sentidos.

O já sentido caracteriza-se de diferentes formas, acompanhando seu momento histórico, no entanto o “sentir” sempre está se atualizando. As diferentes formas do sentir não anulam as nascentes ou as que as precederam. No mundo contemporâneo, o autor afirma que o sentir só existe porque há uma decisão de querer sentir, e o que sentimos também é determinado por nossa vontade. Realizamos uma seleção do sentir, em que manifestações exteriores e compartilhadas pelo grupo são incorporadas ao nosso sentir, fazendo com que o nosso sentir reflita o sentir do outro. Nesse sentido, Edinger<sup>8</sup> corrobora:

Estamos todos interligados e no mundo real (ou talvez a palavra seja, ideal), se alguém passa fome, alguém não tem casa, alguém não tem hospital e bons médicos, não tem educação, todos deixamos de ter. Todos saímos prejudicados. A fotografia transpira consciência – ou o conhecimento profundo do mundo em que vivemos. Não há outra forma de dissecar o Tempo, implacável. Assim, o papel da fotografia, em todos os níveis políticos – primário, secundário e profundo – é fundamental.

Carlos Barbosa (2009, p.73) enfatiza a importância de realizar o cruzamento de fontes e recursos disponíveis quando da utilização da fotografia como objeto de pesquisa. O autor ressalta a importância de questionar a imagem da forma correta, pois, se a fotografia não for perguntada, não responderá, permanecerá muda.

Nesse estudo, seguindo a proposta do PROLAM, a metodologia comparativa de análise dos ensaios fotográficos foi adotada, seguindo os estudos de Prado (2005), Barros (2007), Kossoy (2012) e Mauad (2005). No entanto, cabe ressaltar que as metodologias indicadas serão consideradas como uma referência inicial para se pensar em estudo comparado interdisciplinar, uma vez que as metodologias serão adaptadas conforme as características específicas das séries fotográficas.

Maria Ligia Coelho Prado (2005) considera um desafio estimulante esse de comparar o Brasil a outros países da América Latina. No entanto, relata que no campo da História há uma dificuldade em aceitar a metodologia comparativa, uma vez que há questionamentos em torno dos procedimentos metodológicos e a eficácia dos resultados.

---

<sup>8</sup> Entrevista concedida a Augusta G. Amengual via e-mail, 2016. Disponível na íntegra nos anexos.

No entanto, ela acredita que a metodologia comparativa, com suas comparações e conexões, pode contribuir muito nas pesquisas brasileiras. Barros (2007, p. 12) é outro historiador que pensa a História comparada e a compreende como “[...] uma modalidade historiográfica que atua de forma simultânea e integradora sobre campos de observação diferenciados e bem delimitados – campos, a bem dizer, que ela mesma constitui e delimita”. Conforme Prado (2005, p. 22), “a historiografia latino-americana, do mesmo modo que a europeia, demonstra que os estudos comparativos, ainda que escassos, têm sido uma constante”. Algumas obras produzidas na América Latina são apontadas pela autora como relevantes no campo da História Comparada, mas afirma que mesmo com esses esforços, Marc Bloch permanece sendo a principal referência na área. A autora aponta uma contribuição à metodologia feita por Serge Gruzinski, que propõe uma abordagem mais ampla, por meio de conexões. Assim, Prado sugere a utilização da história comparada simultaneamente à abordagem de histórias conectadas.

Compreender o que é a comparação é fundamental para a aplicação de tal método. Barros (2007, p.10) aponta a comparação como algo espontâneo e intuitivo, praticado no dia a dia em atividades corriqueiras, como também uma forma específica de propor e pensar questões. No entanto, a comparação quando diante de desafios ou necessidades se estabelece como método. Trata-se de utilizar um elemento para iluminar o outro; na comparação, as analogias e diferenças são também evidenciadas. Há também a comparação em que os elementos se iluminam, chamada de “iluminação recíproca”, que consiste no confronto de dois elementos que evidenciam os aspectos um do outro, indicando as ausências em ambos e as variações de intensidades de possíveis elementos comuns. Por fim, é necessário identificar se o objeto estiver em transformação, e também como os elementos se influenciam (um ao outro e mutuamente).

Nesse estudo, ao utilizar a metodologia comparada se espera que os objetos envolvidos na análise iluminem um ao outro, bem como evidenciem as distâncias e as proximidades existentes. Para tanto, Monteiro (2012, p.14) aponta Boris Kossoy (2012) como referência na discussão de questões teórico-metodológicas no campo da fotografia, já que possui uma abordagem ampla nesse campo. Assim, a metodologia de análise de imagem fotográfica utilizada nesse estudo partirá da proposta elaborada por Boris Kossoy, que sugere a decodificação da imagem por meio de dois passos:

- I) Análise iconográfica; refere-se à decodificação da face visível da imagem fotográfica, da segunda realidade, e para isso Kossoy (2002, p.58) recomenda:

- Reconstrução do processo de produção da imagem fotográfica; (reconhecer todos os elementos constitutivos da imagem, tais como: equipamento tecnológico, fotógrafo, tempo e espaço).
- Identificação de todos os elementos icônicos codificados na imagem fotográfica.

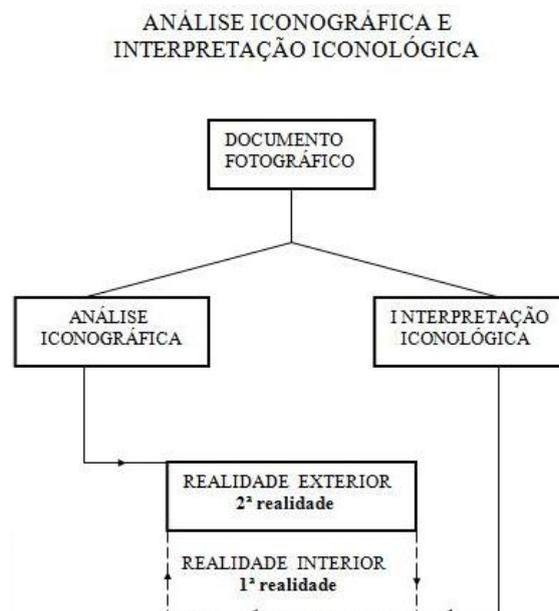
II) Interpretação iconológica; refere-se à compreensão da primeira realidade.

Kossoy (2002, p.58) sugere a compreensão da subjetividade e para isso indica duas alternativas que colaboram com essa decodificação:

- Resgatar a história da fotografia de forma ampla.
- Desconstruir o processo de elaboração da imagem.

A metodologia indicada busca por meio da análise iconográfica e da interpretação iconológica alcançar a realidade exterior, a segunda realidade, a realidade interior e a primeira realidade, para dessa forma compreender o processo de elaboração da imagem fotográfica de forma ampla (objetiva e subjetiva) e assim decodificá-lo. Abaixo o quadro que Kossoy (2002, p.60) elucida a metodologia de análise:

Quadro 1 - Análise iconográfica e interpretação iconológica.



Fonte: Kossoy (2002, p.60)

A outra metodologia de análise de imagens fotográficas utilizada nesse estudo parte da proposta de uma abordagem histórico-semiótica, elaborada por Mauad (2005, p.144) e utilizada por ela na tese de doutorado e em diversos artigos<sup>9</sup>. A autora faz alguns apontamentos que antecedem a análise e que indicam os princípios básicos dessa metodologia, tais como:

A fotografia deve ser considerada como produto cultural, fruto de trabalho social de produção sócio-cultural. Neste sentido, toda a produção da mensagem fotográfica está associada aos meios técnicos de produção cultural. Dentro desta perspectiva, a fotografia pode, por um lado, contribuir para a veiculação de novos comportamentos e representações da classe que possui o controle de tais meios, e por outro, atuar como eficiente meio de controle social, através da educação do olhar. (MAUAD, 2005, p.144)

Mauad (2005, p.144) segue com os apontamentos e indica que a fotografia deve ser considerada documento e monumento, conforme o conceito proposto pelo historiador Jacques Le Goff (1985). Na perspectiva do historiador, *imagem/documento* refere-se a algo verdadeiro, uma prova do real, dessa forma, a imagem é algo que carrega uma informação e/ou uma memória real; *imagem/monumento* relaciona-se ao passado, normalmente via memória coletiva, eternizando uma recordação, de forma notável. Além disso, devem ser feitas críticas (internas e externas) à fotografia, para depois ser organizada, obedecendo à tipologia estipulada. Para análise, devem-se seguir as seguintes etapas:

I. Compreender que diversos códigos coexistem e se articulam ao mesmo tempo em que ocupam diferentes níveis de codificação. Esses códigos dão significado a uma categoria da sociedade e, por ter relação social, uma vez que é elaborado a partir de uma prática social, deve ser visto como entidade histórica e social.

II. Compreender a fotografia como produto final de um processo de construção de sentido, para assim entender subjetividades na imagem fotográfica.

---

<sup>9</sup> Mauad aplicou a metodologia nos seguintes artigos: “O Olho da História: análise da imagem fotográfica na construção de uma memória sobre o conflito de Canudos”, In: *Acervo: Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, v.6, n° 01/02, jan/dez, 1993; pp.25-40; “O século faz cinquenta anos: fotografia e cultura política em 1950” In : *Revista Brasileira de História*, São Paulo, ANPUH/Marco Zero, vol. 14, n° 27, 1994, pp.129-149; “Resgate de Memórias”, In: Hebe Castro & Eduardo Schnoor (orgs), *Resgate: uma janela para o Oitocentos*, RJ, TopBooks, 1995, pp.99-139, entre outros.

III. Compreender que o proposto não ocorre automaticamente, já que o processo de codificação da imagem fotográfica precisa ser avaliado. Nesse sentido, alguns esclarecimentos são necessários:

- O signo e a imagem podem ser considerados representações simbólicas.
- A fotografia é o resultado de escolhas feitas dentre diversas outras escolhas possíveis.
- O “plano do conteúdo” refere-se ao fragmento de tempo e espaço registrados; o “plano da expressão” implica compreender as escolhas que se referem a questões técnicas e estéticas determinadas pelo fotógrafo.

Logo, considerando que todas as elucidações anteriores foram compreendidas, a autora sugere o preenchimento das fichas de análise de imagem, que têm como objetivo decodificar as imagens em unidades culturais, diferenciando informações referentes à forma conteúdo e à forma expressão. A autora entende por unidade cultural aquilo que Umberto Eco definiu como:

uma unidade é simplesmente toda e qualquer coisa culturalmente definida e individuada como entidade. Pode ser pessoa, lugar, coisa, sentimento, estado de coisas, pressentimento, fantasia, alucinação, esperança ou idéia [...] uma unidade cultural pode ser definida semioticamente como unidade semântica inserida num sistema.[...] Reconhecer a presença dessas unidades culturais (que são, portanto, os significados que o código faz corresponder ao sistema de significantes) significa compreender a linguagem como fenômeno social (ECO,1974 apud Mauad, 1996, p.13).

Vale ressaltar que algumas adequações serão realizadas a fim de que os problemas e características encontradas nas três séries fotográficas das duas artistas latino-americanas contemporâneas sejam contempladas por uma metodologia particular. As duas fichas propostas pela autora, ficha da forma do conteúdo e ficha da forma da expressão, sofrerão alterações em alguns elementos solicitados, no entanto a estrutura será mantida. Outra recomendação de Mauad (2005, p.139) será considerada, no que se refere ao tratamento crítico das séries fotográficas, levando em conta as características amplas consequentes das atividades sociais e históricas de produção, circulação e consumo da imagem fotográfica.

Tabela 1 – Ficha de elementos da forma do conteúdo

<b>FICHA DE ELEMENTOS DA FORMA DO CONTEÚDO</b>			
Agência produtora			
Ano			
Local retratado			
Tema retratado			
Pessoas retratadas			
Objetos retratados			
Atributo das pessoas			
Atributo da paisagem			
Tempo retratado (dia/noite)			
Nº da foto			

Fonte: Mauad (2005, p.145)

Tabela 2 – Ficha de elementos da forma da expressão

<b>FICHA DE ELEMENTOS DA FORMA DA EXPRESSÃO</b>		
Agência produtora		
Ano		
Tamanho da foto		
Formato da foto e suporte (relação com o texto escrito)		
Tipo de foto		
Enquadramento I: sentido da foto (horizontal ou vertical)		
Enquadramento II: direção da foto (esquerda, direita, centro)		
Enquadramento III: distribuição de planos		
Enquadramento IV: objeto central, arranjo e equilíbrio;		
Nitidez I: foco		
Nitidez II: impressão visual (definição de linhas)		

Nitidez III: iluminação		
Produtor: amador ou profissional		
Nº da foto		

Fonte: Mauad (2005, p. 146).

### 2.3 FOTOGRAFIA COMO ARTE CONTEMPORÂNEA

As duas artistas aqui selecionadas, Juliana Stein e Alessandra Sanguinetti, são fotógrafas que trabalham com a linguagem da arte contemporânea em uma abordagem político-social. Por isso, são necessárias algumas considerações acerca da Arte Contemporânea, que conforme Cauquelin (2005, p.11) “infelizmente não se trata, no caso, de arte contemporânea no sentido estrito do termo – a arte do agora [...]. Tão somente se trata de arte ‘moderna’, se entendermos por moderno o século XX em geral”.

Rouillé (2009) afirma que a fotografia só se consolida como material artístico na década de 1980, quando os artistas passam a compreendê-la como material de arte capaz de solucionar problemas estéticos. Junior (2006, p.11) aponta o esgotamento das artes plásticas tradicionais e o momento histórico com grande ênfase na tecnologia, em termos de produção de imagem, como os responsáveis pelo grande interesse em torno da fotografia por parte de museus, galerias, artistas visuais, colecionadores e fotógrafos.

Já que, conforme Junior (2006, p.11): “a fotografia é hoje, produto cultural de rara complexidade que contribuiu e continua contribuindo de forma categórica para a transmissão das mais variadas experiências perceptivas”. Soares (2010, p.245) apoiando-se em Rouillé, endossa: “a arte-fotografia é uma arte dentro de um campo maior da arte, surgida como uma solução à falência dos valores modernos de materiais e de produção”.

A fotografia contemporânea é compreendida por Junior (2006, p.11) como: “conceitos que expressam ideias, como uma possibilidade que se dilata visualmente para questões mais subjetivas”. Logo, Junior (2006, p.11) relata que essa mesma fotografia contemporânea mantém uma relação com o mundo visível, mas se aproxima do mundo da ficção por meio de contribuições de diferentes formas de intervenções e manifestações artísticas, uma vez que busca extrapolar os limites estipulados pela

câmera fotográfica, para assim alcançar o objetivo de conceder densidade política, histórica e poética à imagem fotográfica.

## 2.4 FOTOGRAFIA POLÍTICO-SOCIAL

As ciências humanas exploram a relação entre arte e política em seus estudos de diferentes formas, já que a temática é ampla e permite diferentes abordagens. De forma breve, a historiadora Mauad (2008, p.35), inspirada em Hobsbawn, indica que “[...] compreende engajamento objetivo a partir da própria relação que o sujeito do conhecimento estabelece com a realidade que o circunda e o influencia”. Mauad (2013) realiza um levantamento nos estudos que relacionam fotografia e política e identifica algumas vertentes. No entanto, todas convergem para o mesmo ponto. “Em todos esses casos a fotografia se torna pública para cumprir uma função política que garante a transmissão de uma mensagem para dar visibilidade às estratégias de poder, ou ainda, das disputas de poder” (MAUAD, 2013, p.13).

Já Napolitano (2011, p.26) indica que há duas formas básicas na manifestação da relação entre arte e política: a primeira refere-se à “arte ligada e a serviço de uma ordem política vigente e de um poder constituído”; e a segunda refere-se à “arte engajada que critica esse mesmo poder e uma dada ordem vigente, relacionando mais a processos de lutas de caráter contestatório”. Napolitano indica que a reflexão sobre as conexões entre arte e política deve partir da análise histórica da produção cultural como um todo. Napolitano utiliza o conceito de produção cultural elaborado por Canclini, que se refere a:

[...] produção de fenômenos que contribuem, mediante a representação ou reelaboração simbólica das estruturas materiais, para a compreensão, reprodução ou transformação do sistema social, relativa a todas as práticas e instituições dedicadas à administração, renovação e reestruturação de sentido. (CANCLINI, 1982, p.29 apud NAPOLITANO, 2011, p.26).

Napolitano se ocupa de fazer uma discussão minuciosa sobre “engajamento” e indica a palavra como “sinônimo de atividade politizada de criação cultural”. No entanto, o conceito clássico foi formulado por Jean-Paul Sartre, em 1945, e indica que “o “verdadeiro” intelectual é aquele que também se ocupa da política, sobretudo as questões da “grande política” que definem os destinos das coletividades” (NAPOLITANO, 2011, p.29). Napolitano elucida:

[...] arte engajada, de caráter mais amplo e difuso, define-se a partir do empenho do artista em prol de uma causa ampla, coletiva e ancorada em “imperativo moral e ético” que acaba desembocando na política, mas não parte dela.[...] a arte engajada chega na política a partir de uma atitude “voluntária e refletida” sobre o mundo. NAPOLITANO,2011, p.29).

A fotografia documental aproxima-se do documento em sua veracidade e da arte em sua expressão estética, no entanto, não há uma conceitualização para ela. Nesse estudo consideramos a fotografia documental toda imagem fotográfica que se preocupa em registrar temas de interesse social. Ao longo do tempo a fotografia documental teve diferentes tendências e abordagens, entre elas, a tendência chamada de *concerned photographs*, traduzida livremente como “fotógrafos preocupados”, que congrega fotógrafos preocupados com questões sociais e humanitárias. Por meio de imagens fotográficas, os fotógrafos engajados denunciam questões relacionadas à exploração de mão de obra e às péssimas condições em que os imigrantes viviam, entre outros aspectos.

Jacob Riis (1849-1914) e Lewis Hine (1874-1940) destacam-se nos Estados Unidos ao direcionarem suas lentes para a exploração do trabalho infantil e a difícil condição de vida da classe trabalhadora (MAUAD, 2008, p. 37). Jacob Riis começou a fotografar para ilustrar os textos, artigos e livros que produzia. Ele direcionou as lentes principalmente aos pobres nova-iorquinos e aos imigrantes que viviam em condições extremas. Buscou evidenciar os problemas, já que acreditava que a denúncia social por meio da fotografia poderia de alguma forma melhorar a vida dos necessitados. Jacob Riis teve êxito em seu propósito, já que chamou a atenção de autoridades para questões sociais. Nessa mesma linha, John Thomson (1837-1921) atuou em causas sociais por meio da fotografia. No ano de 1862, publicou o livro *Street Life in London*, ilustrado com xilogravuras feitas a partir da fotografia, pois ainda não se tinha mecanismos para a realização da reprodução de fotografias. Thomson costumava fotografar londrinos em seu cotidiano e, ao publicar as imagens, anexava um texto explicativo relatando o modo de vida do sujeito fotografado. O objetivo era arrecadar ajuda aos necessitados. (BONI, 2008).

Figura 1 – Fotografia de Jacob Riis, 1890.  
‘Lodgers in a Crowded Bayard Street Tenement – “Five cents a spot.”’



Fonte: <<http://northrup.photo/podcast/picture-this-photography-podcast-ep-4-photographers-you-should-know/>>.

Lewis Hine (1874-1940), um dos principais nomes dessa tendência fotográfica, com formação em sociologia e um olhar apurado para questões sociais, direcionava as lentes para as injustiças sociais. Os estrangeiros em péssimas condições de sobrevivência e as crianças vítimas da exploração trabalhista foram as imagens mais recorrentes de Hine, que denunciou por meio das fotografias a exploração da mão de obra infantil, motivo que mantinha um grande número de crianças fora da escola.

Entrevistas eram realizadas com as crianças trabalhadoras para que os motivos que as levavam a tal situação fossem esclarecidos e assim transformados em legendas que acompanhavam as fotografias. Hine produziu imagens que foram publicadas em livros, revistas e artigos, assim como escreveu artigos denunciando a exploração infantil. Entre os anos de 1908 e 1918, houve grande disseminação das suas fotografias, o que acabou motivando a sociedade a organizar-se e as fábricas a pararem de admitir mão de obra infantil. (BONI, 2008).

Figura 2 – Fotografia de Lewis Hine, 1908.  
Sadie Pfeifer trabalhando em uma indústria de algodão, Lancaster, Carolina do Sul, EUA.



Fonte: BONI, 2008, p.12

Conforme Mauad (2008, p. 37) essa tendência de “fotógrafos preocupados” se consolidou a partir da década de 1930. Com isso, particularidades tanto na escolha estética como na escolha do equipamento fotográfico são evidentes em tal tendência. A câmera Leica tornou-se a preferida dos fotógrafos engajados, já que o equipamento é pequeno e leve, fácil de ser conduzido. Assim como podemos notar a preferência pelo flagrante no ato fotográfico, com cenas naturais e sem utilização de montagens. Logo, os “fotógrafos preocupados” consolidaram uma identidade em meio a tantas outras tendências fotográficas e dessa forma corroboraram uma identidade visual que contribuiu com o processo de construção de identidades sociais, nacionais, raciais e políticas.

No século XX, a questão social na fotografia ganha força, endossada pelos diferentes movimentos sociais e políticos: “do movimento operário às demandas de liberdade sexual, passando pelas lutas pelos direitos civis, pelos movimentos póscoloniais etc [...]” (MAUAD, 2008, p.35). Na América Latina, as imagens fotográficas denunciaram abusos, violências e mortes. Segundo o relato de Aristides

Alves (informação pessoal)<sup>10</sup>, “na época da ditadura militar, no Brasil e outros países, a fotografia exerceu um importante papel de denúncia social e política, fortalecendo a luta pela democracia e colaborando com uma nova organização da sociedade”.

Mauad (2013, p.3) ressalta que o processo de produção de sentido e de valor autoral da fotografia envolve “dois movimentos por parte do sujeito-fotógrafo: inscrição e atribuição”. No que se refere à inscrição, Mauad (2013, p.3) aponta o investimento do fotógrafo em “produzir uma imagem que provoque ressonância no campo social, no qual desenvolve sua experiência fotográfica.”. Logo, a produção do sentido na imagem fotográfica é definida pela relação do fotógrafo com o meio social. No que se refere à atribuição, Mauad (2013, p.3) aponta “as relações sociais que sustentam a eficácia da imagem fotográfica e estão diretamente relacionadas ao regime visual do qual procedem”. A autora (2013, p.3) indica que a fotografia adquire valor histórico por meio de dois fatores: pelos recursos técnicos (equipamento fotográfico) e estéticos empregados na fotografia e pela sua capacidade de circulação, consumo e agenciamento pela imprensa, pelo Estado, pelos movimentos. Nesse sentido, Aristide Alves<sup>11</sup> relata, ao referir-se à utilização da fotografia no período da ditadura militar, que:

[...] Isto ocorreu principalmente através do fotojornalismo e do trabalho voluntário de fotógrafos envolvidos em partidos, grupos políticos ou de direitos humanos. Atualmente a velocidade e a quantidade de fotografias veiculadas através da mídia digital banalizou o uso de imagens. Isolada a fotografia perde; associada a um contexto de reivindicações sociais ou ligada a projetos culturais ou ambientalistas, ela reafirma sua trajetória política. (ALVES, Aristides. informação pessoal).

A ditadura militar, a repressão, a violência e o exílio são lembranças recentes e ainda latentes, abordadas constantemente por meio de diferentes expressões artísticas. A ideia de alguns artistas e fotógrafos é mostrar cenas de um momento histórico para assim combater ideologias pró-ditadura, ao mesmo tempo em que reelaboram histórias de vida. Nesse sentido, Barreto<sup>12</sup> indica que acredita que a função do fotógrafo é justamente essa de:

Emocionar, comunicar, questionar, gerar reflexões e críticas. Pesquisar o nosso tempo e nossas origens. Expandir a fotografia. Deixar que sua fotografia influencie e seja influenciada por outras linguagens, pelas referências políticas e culturais do autor. A fotografia é atalho para o autoconhecimento. Longe ser uma questão

---

<sup>10</sup> Entrevista concedida a Augusta G. Amengual via e-mail, 2016. Disponível na integra nos anexos.

<sup>11</sup> Entrevista concedida a Augusta G. Amengual via e-mail, 2016. Disponível na integra nos anexos.

<sup>12</sup> Entrevista concedida a Augusta G. Amengual via e-mail, 2016. Disponível na integra nos anexos.

simplesmente particular e individual, a busca pela originalidade e um discurso autoral já é um ato político. Para ser é preciso se conhecer. Para saber contar é preciso vivenciar. De alguma maneira, quando sincera, essa busca pessoal abre pontes para um discurso universal. O fotógrafo ou a fotografia podem não mudar o mundo. Mas se conseguir promover microrrevoluções íntimas já é um grande começo. Já é tentador, libertador e admirável. (BARRETO, Gilvan. Entrevista.).

A arte, de forma ampla, se relaciona com o mundo e estabelece relações que contribuem com a construção da expressão artística. Marcelo Brodsky, fotógrafo argentino, cujo irmão foi vítima dos abusos da ditadura militar, realizou um projeto em que relaciona sua vida íntima com a ditadura militar, em uma tentativa de reelaborar as marcas deixadas pela história recente do país. Assim, criou o ensaio fotográfico intitulado “Buena Memoria”, com cerca de 70 fotografias e dois vídeos, realizados em Buenos Aires, Madri, Robledo de Chavela e Nova Iorque. O fotógrafo confronta a temporalidade que o separa dos antigos amigos. O ensaio parte da tentativa de Brodsky encontrar os antigos amigos que compunham a fotografia de classe do primeiro colegial do Colégio Nacional de Buenos Aires, e registrar o encontro com elementos da vida atual, utilizando como fundo a imagem fotográfica de 1967. Assim, a trajetória de vida de todos os amigos foi retomada, e três deles já se encontravam mortos. “[...] Pablo morreu de uma doença incurável, Claudio Tisminetzky caiu num embate com o exército em dezembro de 1975 e Martín Bercovich – o melhor amigo do fotógrafo – foi sequestrado em 13 de maio de 1976” (FABRIS, 2011, p.4).

Figura 3 – Fotografia Marcelo Brodsky, 1967.  
Turma do Colégio Nacional de Buenos Aires, 1967.



Fonte: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/brodsky-from-buena-memoria-1st-year-6th-division-class-photo-1967-t14158>>

Com uma abordagem próxima, o fotógrafo argentino Gustavo Germano possui uma série fotográfica chamada “Ausências”, composta por 14 pares de imagens

fotográficas que retratam 12 famílias de vítimas da ditadura civil-militar no Brasil e Argentina. O fotógrafo acompanhou e fotografou amigos e familiares de mortos e desaparecidos políticos nos locais fotografados anteriormente e com poses similares, numa forma de evidenciar a ausência (UFRGS). É por meio do confronto entre passado e presente que Germano mostra a ausência do desaparecido e nega o esquecimento.

Com a utilização da fotografia como testemunho da verdade, ele denuncia a morte e o desaparecimento por meio da ausência do sujeito na fotografia. Fabris (2011, p. 7) afirma que “os protagonistas da fotografia de 1975, retratados nas areias da praia fluvial [...] acabam funcionando como o símbolo máximo de um estado de exceção transformado em regra.”.

Figura 4– Fotografia de Gustavo Germano, 1975-2006.

“*La Tortuga Alegre*”. Rio Uruguay. Entre Rios.



1975  
“La Tortuga Alegre”. Rio Uruguay. Entre Rios  
Orlando René Mendez  
Leticia Margarita Oliva



2006  
“La Tortuga Alegre”. Rio Uruguay. Entre Rios

Fonte: <<http://www.gustavogermano.com/>>

Os projetos fotográficos “*Buena Memoria*” e “*Ausências*” possuem pontos em comum. Os dois fotógrafos encontram suas histórias de vida imbricadas com a história recente do próprio país e, assim, constroem uma narrativa visual em uma tentativa de reelaborar os fatos históricos e as afetividades. A questão temporal nos dois ensaios evidencia as permanências. Ao mesmo tempo, as fotografias denunciam mortes, sequestros e violências de uma ditadura militar que impactou diretamente a vida dos fotógrafos. Os artistas externaram por meio de imagens fotográficas questões íntimas que os acompanhavam há anos. Conforme Ruido:

Elaborar imagens é uma atividade política, enquadrada de diversas formas no sistema de produção, que gera mais-valia tanto no terreno econômico quanto no terreno simbólico. Seja como transmissão de

informação, como marca ou imagem de uma mercadoria ou serviço, seja como representação do mundo ou da subjetividade do/da artista, produzir representação é um trabalho de ação comunicativa e simbólica onde os parâmetros de classe, raça, gênero, opção sexual, etc., encontram-se ativados ao nível máximo, e portanto comporta situações de censura e autocensura importantes e bem interiorizados por aqueles/aquelas que se dedicam a isso. (RUIDO, 2010, p.27).

Juliana Stein<sup>13</sup> afirma que “toda imagem é política [...]. Traz consigo formas de fazer, de ver o mundo e de se ver nele. De relações e des-relações (alienações). Tem sempre um tempo, um lugar e a história envolvidos no processo”. Logo, se toda imagem é política, o que determina a profundidade (política) que a fotografia alcança? As condições de circulação, consumo e agenciamento da fotografia são determinantes? São muitos os fatores que influenciam na profundidade que a fotografia alcança, no entanto, vejo o receptor (sujeito histórico, com determinada bagagem política e cultural, que interage em determinado meio social e que vive em determinado período histórico) como a peça fundamental, já que é ele que elabora os signos e significa a imagem, de acordo com suas condições. Nesse sentido, Stein<sup>14</sup> relata que “o gesto de ver é político e pode, ou não, considerar as coisas mais amplamente, de forma crítica. É uma forma de ver, esta de ver pouquinho”.

No Brasil, a sensibilidade estética, a qualidade técnica e o engajamento social de alguns fotógrafos documentais garante certo destaque no cenário da arte contemporânea. Sebastião Salgado destaca-se como uma referência, suas fotografias em preto e branco com mensagens engajadas voltam-se à condição humana. Conforme Alborno (2005, p.97), “além de humanista, a fotografia de Sebastião Salgado é engajada com uma visão do mundo. Ele conseguiu construir uma crítica social articulada através de suas imagens.” Machado (2013, p. 127) corrobora e afirma que “suas imagens não mostram simplesmente homens *em sofrimento social*, mas homens *em ação social* apesar de tudo. O momento decisivo é para ele o momento que cristaliza a resistência [...]”. Dessa forma, Salgado foi consagrado, ao mesmo tempo que alvo de frequentes críticas, que o acusam de sugerir uma abordagem despolitizante, ao retratar o sujeito em péssimas condições sociais como uma espécie de herói. Para os críticos, essa abordagem reforça uma negação a necessidade de mudança. Assim como, afirmam que estetizar a realidade e seus problemas sociais a despolitiza. Outra crítica recorrente indica a falta de identidade direcionada ao sujeito fotografado, uma vez que representa

---

<sup>13</sup> Entrevista concedida a Augusta G.Amengual via e-mail, 2016. Disponível na íntegra nos anexos.

<sup>14</sup> Entrevista concedida a Augusta G.Amengual via e-mail, 2016. Disponível na íntegra nos anexos.

uma classe, um grupo social, uma causa e tem seu nome negado. Susan Sontag (2003, p. 86-87) salienta: “dando nome somente aos ilustres, rebaixamos os outros à simples categoria de representantes de sua profissão, de sua etnia, de seu triste estado”. No entanto, acreditamos que as fotografias do mundo social politizam o receptor da imagem no que se refere à forma de ver o mundo (MACHADO, 2013, p.124).

Figura 5 – Fotografia Sebastião Salgado, 1986. Briga entre trabalhador e policial militar na mina de Serra Pelada -1986.



Fonte: <[http://www2.eca.usp.br/cms/index.php?option=com\\_content&view=article&id=67:sebastiao-salgado&catid=14:folios&Itemid=10](http://www2.eca.usp.br/cms/index.php?option=com_content&view=article&id=67:sebastiao-salgado&catid=14:folios&Itemid=10)>

Com um acervo fotográfico de 150 mil imagens, a maioria em preto e branco, que datam desde a década de 1980 até 2009, João Roberto Ripper é outro fotógrafo documental relevante na cena contemporânea. Com a obra *Imagens Humanas*, publicada em 2009, exhibe imagens de ocupações urbanas, hospitais psiquiátricos, favelas, grupos indígenas em situação de vulnerabilidade, movimentos de luta campesina, moradores de rua, questões relacionadas à saúde infantil, entre outros temas “esquecidos” e negligenciados de Norte a Sul do Brasil. Ripper seleciona os relatos e os transforma em legendas para as fotografias e séries fotográficas, como na tendência *concerned photographs*. Complementa a narrativa visual com pequenas histórias, histórias e detalhes sobre o fotografado, compartilhando o sentir do sujeito e assim atua

como mediador de realidades. Abaixo a fotografia demonstra um trabalhador em condições análogas às de escravo e já sem noções de cidadania, conforme relata a legenda:

Figura 6 – Fotografia João Roberto Ripper, 2002. Trabalho análogo ao de escravo na fazenda Sapucaia. Esse trabalhador já tinha perdido sua noção de cidadania e não se lembrava mais de seu nome inteiro, nome dos pais, da fazenda onde trabalhava, nem do dono da fazenda. Tinha apenas uma velha bermuda e pitava um cigarro de palha, Xinguara, Pará, Maio de 2002.



Fonte: Ripper, 2009.p.34.

A fotografia documental é um gênero fotográfico que possui diferentes abordagens temáticas e estéticas. Não existe um consenso ou conceito sobre o que é a fotografia documental. Há uma linha de estudos no campo da fotografia que considera toda fotografia documental, já que ela é um documento que apresenta informações de mundo, de técnica e de expressão de um tempo passado. A outra linha aproxima-se do fotojornalismo e das imagens que narram os fatos sociais. Assim, a fotografia documental compreendida aqui, refere-se aquela que busca temas de interesse social. Juliana Stein<sup>15</sup> diz:

Acho que a fotografia está muito ligada à questão: que é possível representar? Algo está ali, mas o que é este algo? O realismo fotográfico tem a força de colocar em evidência algumas questões

---

<sup>15</sup> Entrevista concedida a Augusta G.Amengual via e-mail, 2016. Disponível na íntegra nos anexos.

ligadas à representação que temos das coisas, do mundo, de nós mesmos. (STEIN, Juliana. Entrevista, 2016)

Na atualidade, um número expressivo de fotógrafos rompem limites, quebram padrões e inserem novas reflexões por meio da fotografia documental. Juliana<sup>16</sup> quando questionada se considera-se uma fotógrafa documental, responde “sim e não”, diz que seu interesse na fotografia está ligado “a ambiguidade dos processos, às experiências que não podemos representar e que indicam caminhos à percorrer.” Ela se sente atraída por imagens que vão ao sentido da quebra de paradigmas e relata: “não está claro o sentido das imagens que me atraem. Gosto das imagens que se estabelecem porque propõem certas tensões, sugerem que se atravesse outros limites.” (STEIN, Juliana. entrevista<sup>17</sup>).

Nesse sentido, Ruído (2010, p.30) indica que a maioria das pessoas concorda que o “[...] olhar e as representações hegemônicas do mundo são patriarcais e heteronormativas e que, portanto, falar a partir de uma posição de gênero como uma variante política supõe um esforço a mais [...]”. E esse esforço, conforme a autora (2010), se junta a outro esforço que vem sendo feito por artistas há tempos, ao seguir uma tendência e produzir imagens dentro de uma ordem patriarcal, heteronormativa, branca, elitista e hegemônica. Logo, a autora (2010, p.33) aponta para outra problemática:

A “instituição arte” tradicional nega a condição de trabalhador do artista e sua capacidade de influência e responsabilidade na vida cotidiana, para, deste modo, ocultar os vínculos políticos da representação: a arte, a “grande arte”, apresenta-se como eterna e inalterável, a-histórica, a-tópica e transcendente e portanto, alheia às condições materiais nas quais é produzida.

Nesse sentido, Julia Stein<sup>18</sup> atenta ao meio social e ao momento histórico, indica que “[...] O papel de gênero e da sexualidade interessa nas práticas discursivas na medida em que podem resgatar a ambivalências dos processos”. A fotógrafa realizou a série “Sim e não”, composta por 11 fotografias, feita no período entre 2006 e 2010, que aborda a questão de gênero. Conforme o Catálogo da 29ª Bienal de São Paulo (2010, p.230), “são fotografias que, a despeito das razões que levam cada um deles a assumir outra orientação sexual, sugerem a condição transitória e circunstancial do indivíduo na contemporaneidade [...]”. A artista<sup>19</sup>, em entrevista concedida a presente pesquisa, comenta a intenção que teve ao propor o ensaio:

---

<sup>16</sup> Entrevista concedida a Augusta G. Amengual via e-mail, 2016. Disponível na íntegra nos anexos.

<sup>17</sup> Entrevista concedida a Augusta G. Amengual via e-mail, 2016. Disponível na íntegra nos anexos.

<sup>18</sup> Entrevista concedida a Augusta G. Amengual via e-mail, 2016. Disponível na íntegra nos anexos.

<sup>19</sup> Entrevista concedida a Augusta G. Amengual via e-mail, 2016. Disponível na íntegra nos anexos.

[...] O papel de gênero e da sexualidade interessa nas práticas discursivas na medida em que podem resgatar a ambivalências dos processos. A discussão do feminino/masculino, a análise do papel de gênero é da mesma ordem do estabelecimento da linguagem e da fotografia. Trata de estabelecer/quebrar fronteiras através de deslocamentos contínuos. Não se nasce mulher, torna-se mulher, é uma afirmação que vai se descobrindo, descortinando (muito parecida com importantes questões da fotografia e da nossa existência). Escrevemos textos cujos significados não podemos apreender completamente. Como viver com este paradigma? Há coisas que, apesar de todos os esforços, não podem ser esclarecidas, permanecem paralelas aos nossos esforços descritivos, seja por deslocamentos contínuos ou afastamentos. Mas que não cessam de soprar em fluxos, movimentos e trânsitos.

A artista plástica Virginia Medeiros trata de questões polêmicas por meio de diversos projetos e obras que abordam temas marginais, que afrontam a normatividade e a moral. A artista plástica baiana radicada em São Paulo possui um trabalho multimídia que se apropria da fotografia, vídeo, escultura, instalação entre outros suportes para abordar o universo marginal. A questão de gênero é abordada por meio do projeto “Studio Butterfly” realizado em Salvador entre os anos de 2003 e 2006<sup>20</sup>. Moacir dos Anjos (2014, p.1), curador da exposição realizada pela artista em São Paulo, relata que “a obra de Virginia de Medeiros é composta por fábulas. É obra feita de histórias inventadas para falar de pessoas e coisas que lhe importam e lhe movem. Histórias que, para tanto, recortam a realidade de um modo distinto [...]”. Conforme Virginia Medeiros:

O Studio Butterfly funcionou, durante aproximadamente um ano e meio, numa pequena sala de um edifício comercial do centro de Salvador. Ele foi pensado como um ponto de encontro com as travestis. Os elementos utilizados para a construção do espaço se baseiam na memória visual que guardei dos quartos das travestis que habitaram a pensão de Rosana – a primeira travesti que conheci e que me fez adentrar nesse universo. No Studio Butterfly, as travestis me traziam suas fotos antigas e recentes, junto a familiares, amigos, amores e, sentadas na “poltrona dos afetos”, me contavam algumas histórias de vida, que eu registrava em vídeo. Em troca, fazia com elas um ensaio fotográfico, e ao final lhes dava um book. (MEDEIROS, Virginia<sup>21</sup>).

Virginia Medeiros criou o estúdio-instalação “Studio Butterfly”, espaço artístico de troca, onde recebeu as travestis que contavam histórias de vida, de relações afetivas e

---

<sup>20</sup> [http://www.nararoesler.com.br/usr/documents/exhibitions/list\\_of\\_works\\_url/47/catalogo\\_virginia-de-medeiros.pdf](http://www.nararoesler.com.br/usr/documents/exhibitions/list_of_works_url/47/catalogo_virginia-de-medeiros.pdf)

<sup>21</sup> Fonte: <http://virginiademedeiros.com.br/obras/studio-butterfly/>

de limites rompidos, ao mesmo tempo em que mostravam fotografias de álbuns familiares e identificavam as pessoas que faziam parte da narrativa. A arte não tem compromisso com a verdade histórica, sendo assim as participantes poderiam narrar histórias criadas. “É nesse espaço [...] que a fabulação ocorre, tecida nas falas e gestos das travestis e como expressão de imaginário que mistura fato e fantasia: defesa ou prudente distância tomada diante de um real inacessível e por demais duro” (Catálogo de arte).

Nesse projeto, a fotografia remete a uma memória e a uma história que conduz à narrativa. Ao mesmo tempo, uma nova narrativa visual é criada por meio da construção do book fotográfico. As travestis são representadas como artistas “[...] por conta dos atos de desvio e de exceção que o tempo todo perfazem, a artista se aproxima, por seu desejo impulsivo de entender e de encontrar o outro, do lugar simbólico em que formas de pertencimento à vida são radicalmente inventadas”. (Catálogo de arte).

A temporalidade existente entre as fotografias levadas pelas travestis e as fotografias feitas por Virginia evocam múltiplas questões relacionadas à sexualidade, identidade, estética, subjetividade e mudança corporal. Assim como, faz emergir o conceito de performatividade, apontado por Butler e as questões referentes ao papel e a representação de gênero. As fotografias criam uma narrativa visual sobre a vida do fotografado e colaboram no processo de produção de identidade e empoderamento.

Nesse sentido, a artista<sup>22</sup> aponta que o book feito no “Studio Butterfly” colaborou com as travestis, já que naquele momento muitas gostariam de trabalhar na Europa e as fotos eram necessárias para alcançar este sonho. Conforme Virginia de Medeiros<sup>23</sup>:

[...] o book foi ganhando uma dimensão muito delicada, sutil e profunda. A emoção que elas passavam ao receber as fotos é indescritível. O book deu coragem para Sendy retomar o contato com a sua mãe, depois que se percebeu “tão feminina, tão bonita e poderosa” nos retratos. Foram muitas histórias que me levam a crer que o book afirmou e celebrou a construção da feminilidade, da transmutação e proporcionou vitalidade e empoderamento para as travestis.

---

<sup>22</sup> Entrevista concedida a Augusta G. Amengual via e-mail, 2016. Disponível na íntegra nos anexos

<sup>23</sup> Entrevista concedida a Augusta G. Amengual via e-mail, 2016. Disponível na íntegra nos anexos

Figura 7– Fotografia; Virginia de Medeiros. 2003-2006. Studio Butterfly.



Fonte: <<http://virginiademedeiros.com.br/obras/studio-butterfly/>>

Na abordagem feita nessa pesquisa, gênero e política são noções imbricadas. No estudo sobre fotografia além do aporte teórico e metodológico foi feita uma abordagem ampla sobre fotografia político-social, que apresenta a fotografia como uma forma de arte estritamente relacionada a questões sociais e políticas. Assim, o capítulo “Gênero, fotografia e política: uma tríade recorrente na cena contemporânea” buscou apresentar subsídios teóricos e metodológicos para se pensar no problema proposto.

### **3. JULIANA STEIN E ALESSANDRA SANGUINETTI: INTENCIONALIDADES E SÉRIES FOTOGRÁFICAS**

Este capítulo dedica-se fundamentalmente a apresentar as fotógrafas Juliana Stein e Alessandra Sanguinetti, suas intencionalidades e as séries fotográficas “Sim e não”, “As aventuras de Guille e Bellinda e o enigmático significado de seus sonhos” e “O devir dos seus dias” – assim como os dados resultantes da análise comparada das séries fotográficas. Para tanto, o capítulo divide-se em duas sessões: I) As fotógrafas – intencionalidades e séries fotográficas; II) Exposição de informações da análise comparada das séries fotográficas.

#### **3.1 AS FOTÓGRAFAS - INTENCIONALIDADES E SÉRIES FOTOGRÁFICAS**

As imagens fotográficas de Juliana Stein e Alessandra Sanguinetti analisadas neste estudo são aquelas expostas na 29ª Bienal de São Paulo e veiculadas no Catálogo de mesmo nome. Logo, a série “Sim e não”, composta por 11 fotografias produzidas pela brasileira Juliana Stein no período entre 2006 e 2010, será contemplada, assim como o conjunto de fotografias de autoria da artista argentina Alessandra Sanguinetti, que contabiliza 24 imagens, produzidas entre 1997 e 2009. Tal conjunto conta com 21 fotografias pertencentes ao ensaio “As aventuras de Guille e Bellinda e o enigmático significado de seus sonhos” e 3 fotografias pertencentes ao ensaio “O devir dos seus dias”. Vale ressaltar que as duas séries são complementares, já que ambas registram as mesmas personagens, Guile e Belinda, no interior da Argentina e compõem um conjunto único sob o nome “As aventuras de Guille e Bellinda e o enigmático significado de seus sonhos”.

### 3.2 JULIANA STEIN

Figura 8 - Juliana Stein Fotógrafa



Juliana Stein nasceu em 1970 no interior do Rio Grande do Sul e posteriormente radicou-se no Paraná. A fotógrafa cursou Psicologia na Universidade Federal do Paraná e estudou história da arte, desenho e técnica de aquarela na Itália. Ela relata na entrevista<sup>24</sup> concedida a este estudo que, após viver uma temporada em Veneza e Firenze, retornou para Curitiba. Lá procurou o asilo de mulheres, que havia conhecido no tempo da faculdade e que havia lhe causado um grande impacto, para realizar trabalho voluntário. Nesse asilo Juliana começou a fotografar e a refletir sobre as representações fotográficas. Conforme Stein<sup>25</sup>: “Comecei a fotografar e a pensar sobre o que via em termos de imagens, pois não era possível aceder à outra linguagem. De certa forma, a fotografia me deu acesso ao mundo”.

No ano 2000 Juliana participou da III Bienal Internacional de Fotografia da cidade de Curitiba, introduzindo-se assim no circuito de Arte Contemporânea. A partir de então a fotógrafa participou de exposições internacionais em Portugal, no Uruguai, na Alemanha, no Brasil, na Itália, na China, na França, na Espanha e na Áustria. Assim como promoveu, no ano de 2015, na cidade de Curitiba<sup>26</sup>, oficinas de fotografia voltadas a pessoas com deficiência visual, nas quais abordou a parte teórica e a prática da fotografia, explorando as diferentes perspectivas na forma de ver.

---

<sup>24</sup> Entrevista concedida à Augusta G. Amengual via e-mail, 2016. Disponível na íntegra nos anexos.

<sup>25</sup> Entrevista concedida à Augusta G. Amengual via e-mail, 2016. Disponível na íntegra nos anexos.

<sup>26</sup> Notícia da oficina: <<http://www.bpp.pr.gov.br/modules/noticias/article.php?storyid=613>>

Figura 9 - Juliana Stein - Série Caverna



Figura 10 - Juliana Stein - Série Éden, 1999.

No trabalho fotográfico, Stein caracteriza-se por romper limites e explorar assuntos marginalizados por meio de uma estética poética, subjetiva ao mesmo tempo em que objetiva e agressiva. Conforme a crítica de arte Adriana Almada<sup>27</sup>, Stein possui uma abordagem que “[...] transcende a condição visual para criar uma zona de silêncio que outorga à fotografia um caráter de indício: mostra a partícula visível de um grande invisível”. E afirma que para Stein a fotografia consiste numa “[...] prática de indagação, de exploração em uma sorte de descontrole produtivo nesse se deixar levar por personagens e situações que, uma vez traduzidos em imagens, estimulam a percepção desde os tons graves até os sem cor”. O primeiro trabalho de destaque da fotógrafa no cenário artístico foi a série fotográfica *Éden*, realizada entre 1998-1999, na qual suas impressões de asilos foram registradas e expostas em diferentes eventos de arte. Conforme a crítica feita pela Tribuna da Imprensa<sup>28</sup>:

Expostas na Bienal Internacional de Fotografia em Curitiba, em Curitiba, as fotografias de Juliana Stein mereceram a atenção especial do diretor da Maison Européenne de Photographie, Jean François Couvreur e de Philippe Dubois, crítico de fotografia, professor da Universidade de Liège e mestre de conferências da Universidade de Paris. De acordo com Philippe, as montagens e justaposições de Juliana criam um efeito, ao mesmo tempo plástico e ideológico. O que se vê não é explícito. É interessante ver alguém que não pensa a fotografia apenas como imagem, afirmou o crítico. Segundo ele, existem duas tendências importantes na fotografia brasileira, uma ligada ao social e político e outra, mais plástica, onde o social é secundário. Para Philippe, no trabalho de Juliana existe um ponto de equilíbrio entre as duas tendências. (www.julianastein.com.br)

A fotógrafa expõe temas que costumam ser silenciados e marginalizados, como o universo das travestis e o ambiente prisional feminino brasileiro, evidenciado por meio da série fotográfica “*Caverna*”, realizada no período entre 2006 e 2008. A artista<sup>29</sup> fala sobre a tendência que tem em abordar temas periféricos: “Tenho uma queda por situações que falam das margens do mundo, que podem ser bem mais interessantes do que aquilo que está no centro de tudo e estabelecido como a norma ou a representação oficial das coisas”. Logo, quando questionada sobre as temáticas predominantes na obra, ela diz: “Procuro ver o meu tema mais como uma forma de ver do que uma coisa a ver em si. Me interessa isto nos trabalhos de fotografia que vejo e gosto”. E assim justifica que “[...] é uma forma de se relacionar com as coisas, com o mundo. Menos

---

<sup>27</sup> Adriana Almada é crítica de arte, curadora, escritora e poeta. Assução/Paraguai, junho 2013. (<<http://julianastein.com.br/portugues/info.html>>)

<sup>28</sup> Tribuna da Imprensa 18.01.2001 / Rio de Janeiro. (<<http://julianastein.com.br/portugues/info.html>>)

<sup>29</sup> Entrevista concedida à Augusta G.Amengual via e-mail, 2016. Disponível na íntegra nos anexos.

apolínea, mais errante, mais humana”. O crítico de arte Fernando Castro Florez<sup>30</sup> evidencia algumas características presentes na obra de Stein:

No começo de suas considerações melancólicas sobre a fotografia em *A Câmara Clara*, Roland Barthes menciona a noção lacaniana de *tuché*, referindo-se ao que nos toca, ou melhor, a esta realidade que literalmente nos tortura, motivo que desenvolverá com a dualidade do *punctum/studium*. Sem dúvida, a obra de Juliana Stein me concerne e, sobretudo, conseguiu seduzir-me emocionalmente. Seu olhar está dotado de uma sutileza extraordinária, mas também de uma contundência inusitada. Seja em sua impressionante série sobre prisões na qual os pequenos detalhes, os restos e as marcas recuperam toda a sua liderança ou em sua aproximação à loucura, demonstra uma maturidade criativa total. Talvez a obra de Juliana Stein seja uma reconsideração do gênero da natureza morta, mas implicando ao sujeito em uma situação metaforicamente esburacada, quando o delírio se apoderou do mundo e somente o poético pode opor alguma resistência. (<<http://julianastein.com.br/portugues/info.html>>).

Na obra fotográfica de Stein, alguns conceitos, interesses e questionamentos se evidenciam. Sua forma poética e ao mesmo tempo engajada deixa transparecer aspectos que possivelmente são provenientes da formação em psicologia, do interesse na subjetividade humana e das pesquisas<sup>31</sup> e leituras em torno de autores como Lacan, Agamben, Foucault, Maria Rita Kehl, Walter Benjamin, Tania Rivera, Merleau-Ponty, Adorno e Didi-Huberman. Os interesses e as vivências determinam aspectos da expressão artística e assinalam um ponto de partida, uma forte referência.

Neste estudo, a série “Sim e não”, feita por Juliana Stein no período entre 2006 e 2010, recebe atenção especial. A série composta por 11 fotografias retrata travestis do Sul do país. Juliana<sup>32</sup> relata que para produzir a série frequentou durante dois anos alguns lugares de encontros. A artista se deslocava até o local frequentado pelas travestis, se apresentava e explicava o projeto fotográfico que a levava ao local. Assim, as interessadas em participar se manifestavam e as imagens eram feitas. O processo fotográfico ocorria de forma espontânea, no sentido de não ser programado. Stein<sup>33</sup> conta que “algumas vezes ouvi um não, outras vezes deixei de fazer a fotografia por achar que era preciso viver outras coisas. Tive a sorte de encontrar pessoas maravilhosas”. A artista comenta a experiência de fazer a série:

---

<sup>30</sup> Fernando Castro Flórez é filósofo, escritor e crítico de arte. Professor Titular de Estética e Teoria de Arte da Universidade Autónoma de Madrid. Depoimento completo disponível no link: <<http://julianastein.com.br/portugues/info.html>>

<sup>31</sup> Informação obtida via entrevista – concedida à Augusta G. Amengual via e-mail, 2016. Disponível na íntegra nos anexos.

<sup>32</sup> Entrevista concedida à Augusta G. Amengual via e-mail, 2016. Disponível na íntegra nos anexos.

<sup>33</sup> Idem.

Gosto das imagens através das quais a gente pode se reconhecer. Olhar para a realidade de uma imagem pode ser fantástico e pode-se oscilar entre o fato e a ficção, entre subjetivo e objetivo, entre dois lugares, entre o sim e o não. Sim e não nasceu aos poucos. Gosto muito da força que tem um retrato, alguns retratos especialmente. Gosto de trabalhar com retratos porque são sempre um desafio. A primeira coisa que eu procuro num retrato é conferir se a pessoa estava lá diante da câmera acompanhando o seu corpo. Uma certa autenticidade envolve sempre um mistério. (entrevista Bienal<sup>34</sup>)

Stein passou um ano fotografando com uma câmera fotográfica 35mm e não obteve resultados satisfatórios. Trocou de equipamento e, ao escolher a câmera analógica de médio formato, Hasselblad, notou que a relação com o fotografado mudou, assim como o tempo da produção. Em uma entrevista concedida à 29ª Bienal de São Paulo, a artista comenta:

Médio formato diz respeito ao tamanho do filme e da máquina. É uma máquina maior e que muitas vezes precisa ser apoiada num tripé; ela é perfeita para ser utilizada dentro de um estúdio. Usada na rua, quase que nos engessa. Este tipo de equipamento impõe um outro tempo na relação entre quem está atrás e na frente da câmera. Um tempo com duração mais longa, já que não é possível fazer uma foto num segundo. Preciso que a pessoa pare diante da câmera um pouco mais e que se disponha a fazer isto, que aguente arcar com isto. Isto vale também para quem está atrás da câmera. Muda toda a relação com que se fotografa (ao menos para mim que sofro da ansiedade de se estar diante de alguém quando se amplia um pouco esta experiência). Ficar diante não é ficar adiante. Erro muito, perco muito filme. Faço as fotos e quando vou tirar o filme da máquina, não há nada lá dentro. Isso já me aconteceu muito. Estas fotos foram feitas na sua maioria em ambientes públicos ou nas ruas de algumas cidades do sul do país, como Curitiba. Não fotografei uma pessoa que se arrumou para fazer a foto. Fotografei as pessoas nos lugares em que as encontrei. Encontrei pessoas fabulosas e procurei fotografá-las. Pessoas que se instalaram no mundo e que estão, de alguma forma, disponíveis para sua originalidade, disponíveis à experiência. Esta é a estética. (STEIN, Juliana. Entrevista Bienal.<sup>35</sup>).

O equipamento utilizado exigiu uma entrega maior de todos envolvidos no processo e implicou um possível distanciamento dos personagens, ao mesmo tempo em que pressupôs uma aproximação daquilo que não é revelado a todo o momento, o íntimo. Stein relata que essa pausa em frente à câmera “pode significar [...] um levante daquelas coisas que estão sempre aí, sem bandeira, prontas para eclodir e colidir com aquelas outras coisas já estabelecidas [...]”. Nesse processo as subjetividades e os

---

<sup>34</sup> < <http://www.emnomedosartistas.org.br/FBSP/pt/29Bienal/Canal29/Paginas/Noticia.aspx?not=95>>

<sup>35</sup> Idem.

detalhes são evidenciados, Stein diz que é “algo como estar presente e poder apresentar-se com aquelas coisas que não são definidas socialmente” e ainda dar luz “[...] àquelas coisas pequenas que nunca têm importância, a cor e a matéria da meia que o sujeito veste, e que versam poeticamente sobre ele no mundo”.

Stein relata que, ao dar início à série “Sim e não”, não tinha uma ideia pronta de como seria feito o registro fotográfico, experimentou diferentes possibilidades até que após um ano chegou ao resultado que esperava. Ela diz que “é importante acionar um estado em que o trabalho possa nunca acontecer. Isto porque é preciso entrar e estar junto com todas as forças que operam para que ele não aconteça.” Ela justifica, “é ambíguo, mas é a primeira chave para que ele aconteça. Feito isto, vem uma série de outras operações que cada trabalho vai colocando à medida que vai acontecendo”.

Figura 11 - Juliana Stein - Série Sim e não 2006-2010



Figura 12 - Juliana Stein - Série Sim e não 2006-2010



Figura 13 - Juliana Stein - Série Sim e não 2006-2010



Figura 14 - Juliana Stein - Série Sim e não 2006-2010



A escolha de um nome e/ou título sempre traz a complexidade de ter que sintetizar algo amplo em poucas palavras. Conforme Juliana<sup>36</sup>, “[...] quando vamos nomear algo estamos sempre no meio do caminho, entre a coisa e a experiência dela, e isto envolve também passar pelo caminho dos significados, uma operação mais mental”. Por isso o processo de escolha do nome foi bastante difícil e demorado: Stein conta que só chegou a esse nome um dia depois do prazo para a impressão do catálogo da 29ª Bienal de São Paulo ter esgotado. A artista afirma que buscou “[...] achar um nome para o trabalho sem que este lhe reduzisse o sentido”. Logo, relata que a escolha do nome “Sim e não” foi à fórmula que encontrei para expressar algo que está presente, em geral, no meu trabalho. Não é uma coisa, nem outra. É mais um lugar”. A nomenclatura busca dar conta da amplitude da obra e do que a envolve, é uma forma de abrir, de não limitar e de tornar acessível ao possibilitar diferentes perspectivas. A expressão artística ao ser

---

<sup>36</sup>Entrevista concedida à Augusta G.Amengual, via e-mail, 2016. Disponível na íntegra nos anexos.

descrita corre o risco de esbarrar em limitações que atribuem novos sentidos a ela. Stein<sup>37</sup>, ao comentar a intenção que teve ao propor o ensaio, elucida:

Há coisas que, apesar de todos os esforços, não podem ser esclarecidas, permanecem paralelas aos nossos esforços descritivos, seja por deslocamentos contínuos ou afastamentos. Mas que não cessam de soprar em fluxos, movimentos e trânsitos. No catálogo da bienal havia um texto sobre o trabalho que dizia: (...) homens que se vestem de mulheres (...), que eu acho que foi muito feliz. Feliz no sentido de que abre para a experiência aquilo que a palavra travesti, de certa forma, fecha. O poder da linguagem é duplo: o de fechar e o de abrir o sentido das coisas. Viver com coisas e representação de coisas que se abrem em dois ou mais sentidos, ou mesmo em sentidos opostos ali na frente, é uma das coisas que me interessam na fotografia.

A fotógrafa relata que quando recebeu o convite de Moacir dos Anjos e Agnaldo Farias para participar da 29ª Bienal de São Paulo, já estava com a série “Sim e não” em vias de ser engavetada, pois enfrentava dificuldades em conseguir apoio (espaço e patrocínio) para montar a exposição. Assim, a Bienal foi uma oportunidade de produzir esse projeto e mostrar o trabalho fotográfico para o Brasil. Agnaldo Farias<sup>38</sup>, um dos curadores da 29ª Bienal de São Paulo, quando questionado sobre o convite feito a Stein para expor a série “Sim e não” na 29ª Bienal, diz que o convite se deu “[...] em razão da qualidade de seu trabalho em geral e pela alta qualidade específica dessa sua série, fundada no respeito aos travestis e transexuais retratados, antecipando um tema que hoje está na ordem do dia”.

---

<sup>37</sup> Entrevista concedida à Augusta G. Amengual, via e-mail, 2016. Disponível na íntegra nos anexos.

<sup>38</sup> Entrevista concedida à Augusta G. Amengual, via e-mail, 2016. Disponível na íntegra nos anexos.

Figura 15 - Juliana Stein - Série Sim e não 2006-2010



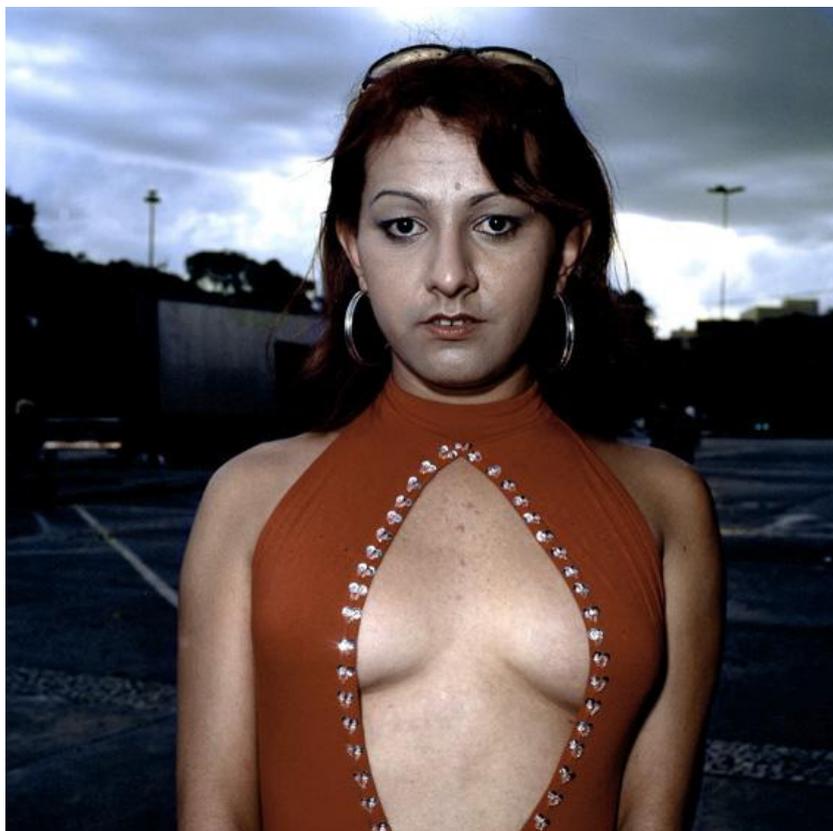
Figura 16 - Juliana Stein - Série Sim e não 2006-2010



Figura 17 - Juliana Stein - Série Sim e não 2006-2010



Figura 18 - Juliana Stein - Série Sim e não 2006-2010



### 3.3 ALESSANDRA SANGUINETTI

Figura 19 - Alessandra Sanguinetti Fotógrafa



A artista Alessandra Sanguinetti nasceu em 1968 nos Estados Unidos e mudou-se ainda bebê para Argentina, onde permaneceu até o ano de 2003, quando voltou aos Estados Unidos para estudar fotografia. A artista ocupa um espaço de destaque no cenário da fotografia contemporânea e acumula uma extensa lista de prêmios, bolsas, exposições e publicações desde a década de 1990. Ela já fotografou para o The New York Times Magazine, Life, Newsweek e New York Magazine. Atualmente, a fotógrafa vive em São Francisco e conta com a bolsa da Fundação Guggenheim e da Hasselblad Foundation. A produção fotográfica da artista está em dividida entre coleções públicas e privadas, tais como o Museu de Arte Moderna (Nova Iorque), o Museu San Francisco de Arte Moderna, o Museu de Belas Artes de Houston e o Museu de Belas Artes de Boston. A fotógrafa é também membro da agência Magnum Photos desde 2007.

Entre os projetos que a artista se dedicou nos últimos anos estão a série fotográfica que expõe palestinos refugiados, a que apresenta crianças de diversas nacionalidades e a série “sexto dia”, publicada em livro e também exposta na Argentina e nos Estados Unidos como parte do projeto que evidencia a relação do homem dos pampas com os animais de abate, numa proposta de reflexão sobre tradições e posições.

Sanguinetti<sup>39</sup> comenta o projeto fotográfico e diz que a morte é parte do cotidiano daquela região, uma vez que: “[...] agricultura, terra pequena e aberta, ao contrário de agricultura intensiva e da fábrica, resultou em uma linguagem de tradições que persistem ao longo dos anos, onde o ciclo de vida e morte está presente todos os dias [...]”.

Em entrevista, Sanguinetti afirma que “a realidade é subjetiva e poética. Se somos fiéis ao que vemos, ao que recebemos, percebemos, a partir daí relatamos a realidade. Uma das tantas realidades” (Paraty em foco<sup>40</sup>). Logo, com esta abordagem documental poética, a artista cria narrativas que nos remetem à linguagem do cinema e da literatura. Conforme Robert Blake:

As fotografias de Sanguinetti tornam visível uma dialética de transcrição e invenção. Enquanto suas fotografias abraçam as circunstâncias contemporâneas da prática documental, sua arte tem o compromisso de, mas não impedido por, a obrigação de representar verdades literais. Ela revela situações que convidam o espectador a confirmar o aparecimento simultâneo de fenômenos naturais, sociais e simbólicas. Sanguinetti infunde sua parábola com o poder direto de simplesmente estar lá. Suas imagens oferecem uma visão íntima que compartilhamos como testemunhas. (BLAKE, Robert. <<http://www.alessandrasanguinetti.com/index.php/onthesixthday/info/>>).

---

<sup>39</sup> <<http://www.alessandrasanguinetti.com/index.php/onthesixthday/info/>>

<sup>40</sup> Entrevista disponível no site do Paraty em Foco: <<http://paratyemfoco.com/blog/2009/08/alessandra-sanguinetti/>>

Figura 20 - Alessandra Sanguinetti - Série sexto dia, 2010.

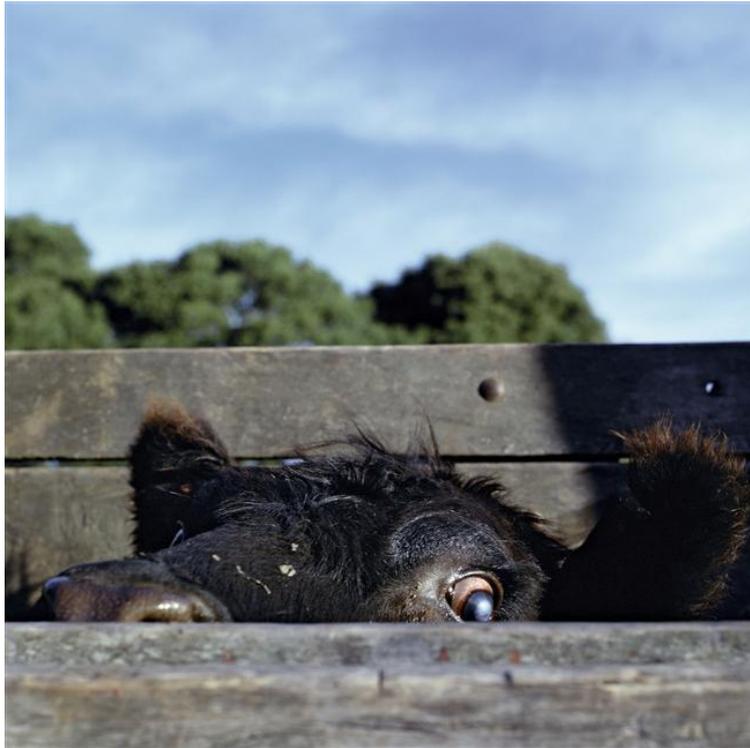


Figura 21 - Alessandra Sanguinetti - A foto de antes  
As aventuras de Guille e Bellinda e o enigmático significado de seus sonhos, 1997.



Figura 22 - Alessandra Sanguinetti - Três gerações  
As aventuras de Guille e Bellinda e o enigmático significado de seus sonhos, 2002.



Figura 23 - Alessandra Sanguinetti - A resposta  
As aventuras de Guille e Bellinda e o enigmático significado de seus sonhos, 2002.



Alessandra Sanguinetti<sup>41</sup> relata que, quando criança, costumava passar o verão no sítio da família, no interior da Argentina. No entanto, a família vendeu a propriedade, e ela permaneceu afastada da área rural por muito tempo. Só na idade adulta, após um período voltado ao estudo da fotografia em Nova York, ela retornou à área rural. Lá conheceu Juana, uma senhora que a introduziu ao meio rural e lhe apresentou amigos e familiares. Nesse período Sanguinetti desenvolveu um projeto fotográfico com os animais, ao mesmo tempo em que conheceu as primas Belinda e Guillermina na casa da avó Juana. As meninas costumavam acompanhar as mães às frequentes visitas à casa da avó. Assim, a fotógrafa e as primas se aproximaram e naturalmente a produção das imagens começou a ser feita. A artista relata:

Não foi um projeto premeditado, mas sim algo que nasceu sozinho, enquanto eu fotografava os animais da avó delas, Juana, conheci a Guille e Beli e logo, com o passar dos anos, comecei a fotografá-las. Pouco a pouco isso foi se convertendo no projeto que é hoje. As imagens são resultado de um jogo entre as três. Eu propunha ideias e elas adaptavam a suas vidas, cristalizando assim seus mundos imaginários. Um pouco como a improvisação em um teatro, mas com a diferença de que elas atuavam suas verdadeiras vidas, não a dos outros. (Paraty em foco. <http://paratyemfoco.com/blog/2009/08/alessandra-sanguinetti/>).

No período entre 1997 e 2009, Sanguinetti registrou cenas delicadas e fortes do cotidiano das primas Guille e Belinda na área rural da Argentina. O projeto fotográfico que começou de forma natural e despreziosa ganhou grande destaque, tornando-se a principal obra da artista. As séries foram expostas em diversas galerias e museus, como também foram publicadas em fotolivro. As séries “Las aventuras de Guille y Belinda y el enigmático significado de sus sueños” e “El devenir de sus días” se complementam: ambas apresentam Guille e Belinda nos pampas argentinos. A primeira série apresenta a infância das primas, repleta de fantasias e sonhos: a segunda apresenta a vida adulta crua, distante de fantasias.

---

<sup>41</sup> Entrevista concedida à Augusta G. Amengual via e-mail, 2016. Disponível na íntegra nos anexos.

Figura 24 - Alessandra Sanguinetti - Revolver  
As aventuras de Guille e Bellinda e o enigmático significado de seus sonhos, 2002.



Figura 25 - Alessandra Sanguinetti - Ofélias  
As aventuras de Guille e Bellinda e o enigmático significado de seus sonhos, 2002.



Figura 26 - Alessandra Sanguinetti - Brinde  
As aventuras de Guille e Bellinda e o enigmático significado de seus sonhos, 2000.



Figura 27 - Alessandra Sanguinetti - A nuvem negra  
As aventuras de Guille e Bellinda e o enigmático significado de seus sonhos, 2001.



Figura 28 - Alessandra Sanguinetti - Garoa  
As aventuras de Guille e Bellinda e o enigmático significado de seus sonhos, 2008.



Figura 29 - Alessandra Sanguinetti - Hortênsias  
As aventuras de Guille e Bellinda e o enigmático significado de seus sonhos, 1999.



Em entrevista concedida ao jornal<sup>42</sup> *The New Yorker*, a artista conversou sobre a produção das imagens fotográficas com Guille e Belinda e sobre a vida nos pampas. Relata que foi o melhor momento da vida, já que estava cercada de companhias agradáveis e que tinha uma boa desculpa para voltar a ser criança. Sanguinetti contou que as fotografias foram feitas a partir de brincadeiras direcionadas, ela costumava sugerir o tema para a brincadeira de Guille e Belinda, como uma improvisação no teatro. As meninas adaptavam a sugestão dada, conforme as condições materiais e imaginativas, e entravam no mundo da fantasia por meio de performances e brincadeiras que eram registradas em vídeos e fotografias.

Sanguinetti produziu uma narrativa documental-ficcional ao longo desse período de mais de dez anos em que acompanhou a vida das meninas. Muitas das performances basearam-se nas referências que Guille e Belinda possuíam – o que é ser homem/mulher? Qual o papel do homem/mulher? Como eles se expressam? Como agem? Como se age em um funeral? As mulheres são representadas nas performances relacionadas à maternidade, ao matrimônio, a uma forma de expressão ligada ao estereótipo da mulher (vestido, salto alto e joias) ou ainda como vítima. Nas representações a figura masculina relaciona-se à violência e ao roubo. A figura do gaúcho, com bigode, chapéu e bombacha é a referência de masculino. No entanto, as referências não se encerram aí, Sanguinetti contribuiu com o processo de criação, apresentando novas referências no campo da arte clássica, da literatura e da religião, para compor as performances.

[...]Sanguinetti também forneceu livros e outros materiais para inspirá-las para reinterpretar outras obras literárias e visuais em suas próprias maneiras inimitáveis. Sanguinetti diz: "Ao prestar atenção e dando-lhes espaço para agir, seus sonhos e medos particulares, conseguiu entrar em um mundo que de outro modo teriam permanecido trancada dentro deles e, finalmente, desapareceu." Guille e Belinda foram amadurecendo e com elas os seus sonhos, e muito mais enraizado na prática e inevitável. A imaginar-se como noivas ou mães começaram a jogar os papéis que eventualmente foram vistos tomando. Sanguinetti, Alessandra. Entrevista taringa<sup>43</sup>).

---

<sup>42</sup> Entrevista disponível no link: < <http://www.newyorker.com/culture/photo-booth/off-the-shelf-the-adventures-of-guille-and-belinda>>

<sup>43</sup> <http://www.taringa.net/post/imagenes/884698/Alessandra-Sanguinetti---Fotografia---Notas.html>

Figura 30 - Alessandra Sanguinetti - O funeral de Archibaldo  
As aventuras de Guille e Bellinda e o enigmático significado de seus sonhos, 1999.



Figura 31 - O tempo voa - Alessandra Sanguinetti  
O devir dos dias, 2005.



Figura 32 - Alessandra Sanguinetti - Novela das três  
As aventuras de Guille e Bellinda e o enigmático significado de seus sonhos, 2004.



Figura 33 - Alessandra Sanguinetti - Banho de verão  
As aventuras de Guille e Bellinda e o enigmático significado de seus sonhos, 2000



Figura 34 - Alessandra Sanguinetti - Ladrão de galinha  
As aventuras de Guille e Bellinda e o enigmático significado de seus sonhos, 2002.



Figura 35 - Alessandra Sanguinetti - Imaculada Conceição  
As aventuras de Guille e Bellinda e o enigmático significado de seus sonhos, 1999.



Diversas fotografias abordam brincadeiras em que as primas encenam uma troca de gênero, no entanto, as brincadeiras acontecem de forma espontânea e alegre. Francisco (2014, p. 22) salienta que “[...] Belinda não parece ter problemas em assumir uma figura andrógina, por um lado; e que, por outro lado, parece ser assim graças a uma intimidade proveniente do fato de se tratar de um grupo composto apenas por mulheres”. Neste conjunto fotográfico elaborado por Sanguinetti, as relações com as questões referentes a gênero não se dão de forma direta e engessada, “[...] imagens apontam relações mais complexas, imbricações amalgamando elementos que a princípio poderiam parecer opostos” (FRANCISCO, 2014, p. 23).

Sanguinetti<sup>44</sup> sintetiza a obra ao afirmar “[...] que é como uma história, como um documentário da vida imaginária delas, suas fantasias, seus medos”. A artista dirige as performances com um olhar delicado, que se aproxima da linguagem do cinema, por um longo período, de 1997 até 2009. Foi possível acompanhar a transição da infância à idade adulta, a transição do mundo imaginado para o mundo real. No entanto, Francisco (2014, p. 21) afirma que “as imagens assumem como que uma vida paralela àquela das personagens reais”, uma vez que devido ao seu caráter documental parecem ter sido todas fotografadas em uma única tarde. Agnaldo Farias<sup>45</sup>, um dos curadores da 29ª Bienal de São Paulo, caracteriza a obra de Sanguinetti da seguinte forma:

Sanguinetti problematiza a foto documental. Seu delicado acompanhamento no crescimento das duas garotas se dá por intermédio de uma suave “direção de ator e de arte”, de tal modo que as brincadeiras das duas sobrepunham-se a cenas extraídas da história da arte, como é o caso da referência à Ofélia, entre outros exemplos excepcionais. Seus retratos, a passagem do tempo compõem uma problematização de alto nível, que desmonta a consabida noção do “instante decisivo”, tão cara à fotografia documental. Temos, na obra apresentada, um fértil diálogo entre fotografia e cinema, coisa nova e fascinante. (FARIAS, Agnaldo. entrevista).

Vale ressaltar que as imagens de Sanguinetti não estão organizadas de forma cronológica. Conforme Francisco (2014, p. 21), o “[...] embaralhamento cronológico, a textura e a coloração constante das fotos contribui para uma certa indiferenciação temporal que funda o espaço fora do tempo de um pampa quase mítico”.

Como Sanguinetti produziu uma narrativa documental-ficcional ao longo de um período de mais de dez anos, as imagens possuem características diferentes. Na infância

---

<sup>44</sup> <http://www.taringa.net/post/imagenes/884698/Alessandra-Sanguinetti---Fotografia---Notas.html>

<sup>45</sup> Entrevista concedida à Augusta G. Amengual via e-mail, 2016. Disponível na íntegra nos anexos.

o envolvimento com o lado lúdico e fantasioso foi retratado, e na idade adulta Sanguinetti registrou as antigas brincadeiras e performances cederem espaço à crua realidade. Muitos dos atos performativos criados na infância se consolidaram como realidade na fase adulta. As primas Guille e Belinda permaneceram nos pampas argentinos e ambas engravidaram e tiveram seus filhos no mesmo local em que foram criadas. A série aborda da infância à idade adulta e, conforme Francisco (2014, p. 21) “[...] trata-se da passagem das meninas à condição de mulheres, do estático ao movimento, de uma relação superficial a um jogo performático que expõe intimidades”.

Francisco (2014), ao estudar a série que Sanguinetti retrata Guille e Belinda, indica que as brincadeiras dirigidas por Sanguinetti nasceram de uma necessidade de produzir imagens. Também afirma que as características encontradas na obra da artista não são comuns e isso se deve ao tempo destinado à produção das fotografias, possibilitando a observação e a intimidade que envolve as três e que resulta numa disposição compartilhada de criar imagens. Segundo Francisco (2014, p. 18), a ideia de não fotografar cenas espontâneas, mas sempre produzir imagens, vincula-se ao tipo de relação estabelecida pelas três, “numa prática que requer uma partilha, uma preparação, uma relação, uma duração no tempo”.

Figura 36 - Alessandra Sanguinetti - A madona  
As aventuras de Guille e Bellinda e o enigmático significado de seus sonhos, 2001.



Figura 37 - Alessandra Sanguinetti - O gato preto  
As aventuras de Guille e Bellinda e o enigmático significado de seus sonhos, 1999.



### 3.4 EXPOSIÇÃO DE DADOS

Neste estudo as fotografias pertencentes às séries fotográficas “Sim e não”, “As aventuras de Guille e Bellinda e o enigmático significado de seus sonhos” e “O devir dos seus dias” são unidas por um fio invisível que propõe uma reflexão sobre a performatividade de gênero na representação fotográfica contemporânea latino-americana. Logo, algumas considerações são necessárias antes da aplicação da metodologia comparativa elucidada no capítulo anterior. A metodologia proposta foi adaptada e se dará inicialmente por meio da análise iconográfica e da interpretação iconológica, bem como por meio das fichas de análise de imagem referentes à forma de conteúdo e à de forma expressão. Cabe ressaltar que todas as imagens serão analisadas e as informações serão colocadas na ficha para então os dados relevantes para este estudo serem confrontados.

A ficha de elementos da forma do conteúdo foi elaborada com o objetivo de reunir informações gerais e acerca da questão de gênero. Para tanto, a expressão de gênero, o papel de gênero e o corpo (adereços corporais e as vestimentas) serão considerados como categoria de análise. A análise divide-se em duas fases: I) aspectos gerais da série fotográfica; II) aspectos referentes à representação de gênero na série fotográfica.

Algumas considerações são necessárias. Neste estudo compreendemos expressão de gênero e papel de gênero conforme Jesus (2012, p.13), que indica que a expressão de gênero relaciona-se com a forma que o sujeito se apresenta, sua aparência e seu comportamento, de acordo com expectativas sociais de aparência e comportamento de um determinado gênero. Determinado pela cultura em que a pessoa está inserida o papel de gênero relaciona-se com a forma de “agir em determinadas situações conforme o gênero atribuído, ensinado às pessoas desde o nascimento. Construção de diferenças entre homens e mulheres. É de cunho social, e não biológico”.

Conforme elucidada Goellner (2003, p. 29), o corpo considera todo o seu entorno. O corpo é constituído pelo conjunto de ossos, músculos, sensações, vestimentas, adereços, como também pelas “[...] intervenções que nele se operam, a imagem que dele se produz, as máquinas que nele se acoplam, os sentidos que nele se incorporam, os silêncios que por ele falam, os vestígios que nele se exibem, a educação de seus gestos”. O corpo é constituído por muitos elementos, que permanecem em constante atualização. “Não são, portanto, as semelhanças biológicas que o definem, mas, fundamentalmente,

os significados culturais e sociais que a ele se atribuem” (GOELLNER, 2003, p. 29). Logo, Bourdieu (2002, p. 20) também compreende os corpos como determinados pela construção social, que “não são nem completamente determinados em sua significação, sobretudo sexual, nem totalmente indeterminados, de modo que o simbolismo que lhes é atribuído é, ao mesmo tempo, convencional e motivado, e assim percebido como quase natural”.

Logo, o que compreendemos como natural é também construído. A compreensão do corpo (feminino e masculino) pela ciência colaborou com o discurso de inferioridade feminina. Conforme Fernandes (2009, p. 1053), até o século XVII, o principal discurso existente via os corpos como “versões hierárquicas e verticalmente ordenadas de um único sexo”. Acreditava-se na existência de um único sexo, o masculino, a mulher era reconhecida como um homem invertido, inferior ao homem. No final do século XVIII, a existência de dois sexos foi demarcada, e a diferença entre os corpos foi compreendida de forma hierárquica – o corpo da mulher como inferior. Apoiada em Grosz, Fernandes (2009, p. 1054) explica que esse pensamento misógino baseado no biologismo “[...] confina as mulheres às exigências biológicas da reprodução, na suposição de que, em virtude de certas transformações [...] as mulheres, de algum modo, são mais corporais e mais naturais do que os homens”. No entanto, com muito esforço os movimentos feministas e os estudos atuais buscam acabar com o mito da inferioridade do corpo feminino.

A análise tem início com o apontamento de aspectos gerais (proximidades e distanciamentos) das produções fotográficas, evidenciadas nas fichas de elementos da forma da expressão e de conteúdo e apresentadas de forma resumida. Vale ressaltar que a fotógrafa Alessandra Sanguinetti não concedeu entrevista a este estudo e algumas informações não foram obtidas, tais como o equipamento fotográfico que foi utilizado na produção das séries fotográficas. Assim, conforme o quadro abaixo, o resumo das informações gerais:

Tabela 3 – Dados da ficha de elementos da forma de expressão e conteúdo.

RESUMO DA FICHA DE ELEMENTOS DA FORMA DE EXPRESSÃO E CONTEÚDO		
Fotógrafas: (profissionais/ documentais)	Juliana Stein	Alessandra Sanguinetti
Séries:	Sim e não (11 fotografias)	Conjunto - Las aventuras de Guile y Belinda y el enigmático significado de sus sueños e El devenir de sus dias. (24 fotografias).
Período:	2006 – 2010.	1997-2009.
Equipamentos:	Hasselblad	[sem informação]
Tipo de fotografia:	Retrato.	Misto.
Nitidez e foco:	Primeiro plano focado e segundo plano desfocado.	Primeiro plano em destaque, planos nítidos.
Horário predominante: (diurno/noturno)	Diurno.	Diurno.
Espaço I:	Área urbana, Sul do Brasil.	Área rural, Argentina.
Espaço II: (público/privado)	Espaço público.	Espaço privado.
Espaço III: (interno/externo)	55% Ambiente externo; 45% ambiente não identificado.	57% ambiente externo; 43% em ambiente interno.
Espaço IV:	Via pública.	Fazenda de Juana.

Quando comparado o ambiente em que as imagens foram realizadas, ambas as séries<sup>46</sup> indicam o ambiente externo como predominante. Na obra de Sanguinetti, 57% das fotografias foram feitas em ambiente externo e 43% em ambiente interno. Na obra de Juliana Stein, 55% foram feitas em ambiente externo e 45% das fotografias em ambiente não identificado. Vale ressaltar que o ambiente externo nas imagens de Sanguinetti referem-se ao campo, dentro da propriedade privada (sítio); já na obra de Stein o ambiente externo refere-se ao espaço aberto ao mesmo tempo em que ao espaço

<sup>46</sup> As séries “Las aventuras de Guile y Belinda y el enigmático significado de sus sueños” e “El devenir de sus dias” são consideradas como um conjunto único na análise comparada feita por meio de fichas de elementos da forma da expressão e de conteúdo.

público. Logo, a maioria das fotos das travestis foi realizada em espaço público, urbano, enquanto as fotos de Sanguinetti foram todas realizadas em ambiente privado e rural.

A ocupação do espaço público e privado pelos sujeitos históricos vem sendo ressignificado ao longo no tempo. No entanto ainda vivemos com os resquícios das antigas organizações sociais, que delimitavam o espaço público aos homens, bem como a rua, o mercado de trabalho e a política. Ao mesmo tempo em que destinavam predominantemente o ambiente privado, da casa e da família para as mulheres.

Conforme Bourdieu (2002, p.18), “a ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão social do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos [...]”. De acordo, Perrot (1992, p.178) afirma que “o século XIX acentua a racionalidade harmoniosa dessa divisão sexual. Cada sexo tem sua função, seus papéis, suas tarefas, seus espaços, seu lugar quase predeterminados, até em seus detalhes.” Justificado pela divisão sexual do trabalho e também pela cidadania, “ao homem, a madeira e os metais. À mulher, a família e os tecidos” (PERROT,1992, p.178).

Para Costa (1998. p, 51), o conceito de cidadania é o responsável pela exclusão das mulheres do espaço público, uma vez que o conceito foi construído por meio de uma história universal, calcada em um modelo masculino e “voltado para os interesses dos homens, na medida em que refletem, em todos os processos históricos de sua constituição, a hierarquia sexual da sociedade, isto é, do patriarcado”. Nesse mesmo sentido, Colling (2004, p. 24) afirma que:

As representações da mulher atravessaram os tempos e estabeleceram o pensamento simbólico da diferença entre os sexos: a mãe, a esposa dedicada, a “rainha do lar”, digna de ser louvada e santificada, uma mulher sublimada; seu contraponto, a Eva, debochada, sensual, constituindo a vergonha da sociedade. Corruptora, foi a responsável pela queda da humanidade do paraíso. Aos homens o espaço público, político, onde centraliza-se o poder; à mulher, o privado e seu coração, o santuário do lar. Fora do lar, as mulheres são perigosas para a ordem pública. Poderíamos arrolar e multiplicar as citações que conclamam as mulheres a não se misturem com os homens, permanecendo em sua função caseira e materna. As transgressoras destas normas tornam-se homens, traíndo a natureza, transformando-se em monstros. Estes limites da feminilidade, determinados pelos homens, são uma maneira clara de demarcar a sua identidade. Como se a mistura de papéis sociais lhes retirasse o solo seguro.

Grande parte das fotografias de Stein foi feita em ambiente público urbano e indica que as travestis estavam em via pública, ao mesmo tempo em que apropriadas de

signos que indicam feminilidade. De encontro com a noção de espaço público, Pelúcio (2004, p. 143) sugere que “na rua as travestis são racionais, guardam dentro de si um 'homem' que pode pular para fora sempre que necessário. De posse desse poder de serem homens e mulheres, podem escolher os clientes [...]”. Nesse sentido, o poder dito masculino é preservado pelas travestis que ocupam o espaço público e o utilizam como forma de garantir a segurança e a distância de possíveis problemas. Essa perspectiva colabora com a manutenção da noção de que o espaço público é espaço predominantemente masculino, mesmo quando ocupado por transgêneros, por isso elas se apropriam do ‘poder’ e das características dadas ao gênero masculino para garantir a ocupação segura do espaço. Conforme Pelúcio (2004, p. 150):

Nas esquinas, nas madrugadas, elas passeiam seus corpos construídos. Presas a estes espaços liminares não conseguem se inserir de fato na sociedade heterossexual, cristã e patriarcal. Têm grande dificuldade de encontrar emprego fora da prostituição, realidade que as coloca em condições financeiras frágeis. Vivenciam uma identidade estigmatizada que as leva muitas vezes a procurar glamourizar suas experiências, esforçando-se para mostrarem-se espertas, conhecedoras da vida, felizes por terem a coragem de corporificar seus desejos, construindo a si mesmas com a bravura, que atribuem aos homens, e a delicadeza, que consideram própria das mulheres.

Figura 38 - Juliana Stein - Série Sim e não 2006-2010



Figura 39 - Juliana Stein - Série Sim e não 2006-2010



A fragilidade do corpo feminino e a “natureza materna” não são almejadas pelas travestis, que buscam uma estética feminina<sup>47</sup> por meio da transformação corporal – ingestão de hormônios, implantação de silicone, depilação, roupas e acessórios. No entanto, Benedetti (2005, p. 132) afirma que as travestis não buscam ser mulheres, mas se sentirem femininas; elas criam um feminino particular, com valores ambíguos, criam “um feminino que se constrói e se define em relação ao masculino. Vivem, enfim, um gênero ambíguo, borrado, sem limites e separações rígidas”. Alguns estudos indicam que a busca pela expressão de gênero é muito mais ampla do que parecer feminina. Miskolci e Pelúcio (2007, p.202) afirmam que, “na tentativa de encontrar um plano de significação e de fuga da abjeção, muitas travestis vão buscar para si uma imagem branca e glamourizada de mulher”. Logo, a busca é por um padrão de beleza idealizado. Miskolci e Pelúcio (2007, p. 263) apontam:

A meta das travestis é a “perfeição”, categoria associada a um outro valor caro a elas: “passar por mulher”. Ambos os valores envolvem a capacidade de operarem essa transubstanciação da qual nos fala Butler. O que as enreda numa “transformação sem fim” e, assim, numa férrea disciplina corporal e subjetiva, à qual se submetem em busca de seu objetivo de feminilização absoluta. Não seria exagero afirmar que tal objetivo inatingível marca definitivamente suas vidas e assujeita-as aos valores a que, a olhos menos atentos, parecem aderir de forma subversiva e voluntarista.

Segundo Pelúcio (2004, p.146), a hierarquia e as representações do estereótipo de gênero são também reforçados em frequentes falas e atitudes das travestis, que evidenciam e reforçam noções consideradas próprias de cada gênero. A frase “para por uma saia é preciso ser muito macho” é recorrente no universo travesti, bem como a frase, “para ser travesti e, sobretudo, travesti que se prostitui é 'preciso ter peito” (PELÚCIO, 2004, p. 148). Com uma visão diferente, a artista plástica Virginia de Medeiros, que realizou diversos trabalhos com as travestis, compreende que a lógica binária não se faz presente no cotidiano das travestis. Segundo Virginia de Medeiros<sup>48</sup>:

Não havia oposição no mundo delas, mas afirmação de uma subjetividade muito criativa. Elas não estavam centradas na lógica binária, mas numa sobreposição de camadas que as tornavam muito poderosas. Talvez porque estivessem menos sedimentadas em organizações dominantes e, por isso, abriam-se para uma maior

---

<sup>47</sup> Tal estética é apontada por Bourdieu (2003, p. 39-40) como parte de uma postura submissa destinada a mulheres, que se revela por meio de imperativos, tais como manter as pernas unidas, sorrir, baixar os olhos, aceitar interrupções e manter uma postura carregada de significação moral, “como se a feminilidade se medisse pela arte de 'se fazer pequena”.

<sup>48</sup> Entrevista concedida à Augusta G. Amengual via e-mail, 2016. Disponível na íntegra nos anexos.

dimensão de si mesmas. O espaço imaginário da criação e reinvenção acompanhava a vida delas como uma força que põe abaixo o mundo concreto. Uma vez que a transmutação não se limita a forma-travesti – ao corpo, ao visível –; mas sobre tudo ao invisível, ao inapreensível que surge das narrativas heroicas que compõem esta existência. A fala era sua maior riqueza, ferramenta de elaboração da vida. Uma fala que é celebração ainda quando nada mais há a dizer; a fala que invoca, acolhe, celebra seja a impetuosidade, a rudeza, a simplicidade, a sabedoria, a doçura, a alegria, a transformação, a ausência de certeza, a indeterminação absoluta, o medo ou a própria morte. A vida delas é um texto poético que se inscreve num corpo aberto a experimentações, onde o ponto de partida da escrita se dá no indeterminado que é a “tensão de um começo infinito”. (MEDEIROS, Virginia de. Entrevista).

A segunda parte evidencia aspectos relacionados à expressão de gênero, papel de gênero e corpo (adereços corporais e as vestimentas) por meio da exposição dos códigos visuais identificados na ficha de elementos da forma do conteúdo. Assim, conforme o quadro abaixo, a exposição sintetizada dos códigos visuais relacionados à representação da questão de gênero nas séries fotográficas aqui estudadas.

Quadro 2 -“SIM E NÃO” - JULIANA STEIN

<b>“SIM E NÃO” - JULIANA STEIN</b>
<p>Sobre símbolos corporais adotados:</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• 92% das travestis adotam cabelo longo;</li><li>• Todas utilizam maquiagem</li><li>• Todas utilizam adereços (colar, pulseira, brinco, coroa, lenço, flores, touca e/ ou casaco de pele.).</li></ul> <p>Sobre papel/expressão de gênero nas fotografias de Juliana Stein:</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Transgênero/ Estereótipo mulher</li></ul>

Quadro 3 – “AS AVENTURAS DE GUILLE E BELLINDA” – ALESSANDRA SANGUINETTI

<b>“AS AVENTURAS DE GUILLE E BELLINDA” - ALESSANDRA SANGUINETTI</b>
<p>Sobre símbolos corporais adotados na representação do corpo feminino (mulher):</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Roupas<sup>49</sup> consideradas femininas - vestido e saia</li><li>• Adereços considerados femininos - pulseira, brinco e colar.</li><li>• Calçado considerado feminino - salto alto</li></ul>
<p>Sobre símbolos corporais adotados na representação do corpo masculina (homem):</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Roupa considerada masculina - calça larga (bombacha) e chapéu</li><li>• Adereço masculino – bigode</li></ul>
<p>Sobre papel/expressão de gênero:</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Brincadeira de boneca – mãe cuida dos filhos/bonecas.</li><li>• Guillermina encena o roubo de uma galinha, para tanto, utiliza uma boina e um nariz com bigode - atributo masculino.</li></ul>
<p>Sobre papel/expressão de gênero na vida adulta de Guille e Belinda:</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Gravidez</li><li>• Guillermina cuida de três crianças.</li><li>• Belinda – mãe com bebê, pai ausente.</li></ul>
<p>Outras informações presentes nas fotografias de Sanguinetti:</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Família matriarcal</li></ul>
<p>A família presente nas fotografias é composta somente por mulheres; o conjunto fotográfico organizado por Sanguinetti não inclui nenhum homem.</p>

<sup>49</sup> Para Bourdieu (2003, p. 39-40) estas vestimentas são meios de ‘confinamento simbólico’, que operam como uma forma de manutenção de uma ordem vigente. O autor (2003, p. 39-40) aponta a saia, o salto alto e bolsa como elementos limitadores de movimentos, uma vez que a saia desempenha “[...] uma função semelhante à sotaina dos padres” ao mesmo tempo em que estes elementos “[...] impede ou desencoraja alguns tipos de atividades (a corrida, algumas formas de se sentar etc.)”. Aqui, tais vestimentas são símbolos de um estereótipo.

## **4 – REPRESENTAÇÃO DE GÊNERO NA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA: 29ª BIENAL DE SÃO PAULO**

O capítulo “Representação de gênero na fotografia contemporânea: 29ª Bienal de São Paulo” divide-se em duas sessões. A primeira sessão dedica-se a discutir a representação de gênero na fotografia contemporânea a partir dos dados obtidos na análise das séries fotográficas. A segunda sessão propõe-se a apresentar de forma breve a Bienal de São Paulo e sua intencionalidade com ênfase na 29ª edição da mostra. Já a conclusão arremeterá questões emergidas no texto.

### **4.1 REPRESENTAÇÃO DE GÊNERO NA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA**

Esta sessão dedica-se a discutir alguns elementos relevantes sobre a representação de gênero emergidos nos dados da análise fotográfica. Vale ressaltar que as fotografias analisadas não foram feitas com o objetivo de questionar ou afirmar questões relacionadas ao gênero. Para tanto, uma questão norteadora foi adotada para balizar a discussão: I) Como as séries fotográficas contribuem com a desconstrução ou com a afirmação dos gêneros socialmente construídos? No exercício de reflexão e busca por respostas o conceito de performatividade e gênero empregados por Judith Butler são considerados.

As séries fotográficas compreendidas como expressão contemporânea de arte nos remetem a um novo lugar, compreendido por Moacir dos Anjos como o lugar em que se inventa aquilo que ainda não foi adquirido e que se fala do que é conhecido para afirmar ou criticar, mas enfatiza que a arte é um exercício experimental e que “a arte enquanto exercício experimental é a capacidade de fazer caber coisas no mundo que antes não cabiam, ampliando o que já existe e fazendo-nos ver coisas que não conseguíamos ver.”<sup>50</sup>.

Nesse sentido, Virginia de Medeiros<sup>51</sup> aponta a arte como importante “instrumento político, capaz de propiciar através da experiência sensorial o reconhecimento de maneiras distintas de ver e se colocar no mundo, configurando um

---

<sup>50</sup> (ANJOS, Moacir dos. Entrevista. Disponível em: <<http://www.artecapital.net/entrevista-114-moacir-dos-anjos>>).

<sup>51</sup> Entrevista concedida à Augusta G. Amengual via e-mail, 2016. Disponível na íntegra nos anexos.

traço distintivo da experiência humana.”. Virginia de Medeiros<sup>52</sup> relata que conforme Henri Bergson acredita que a normalidade é a doença que atravessa a humanidade hoje e que o “[...] sofrimento vem das representações do real que nossa inteligência nos impõe e a característica dessa doença é a neurose da vida.”. Por isso a artista diz acreditar na arte como uma restauração da vida. Virginia de Medeiros quando questionada sobre a relação entre arte e representação de gênero, afirma que:

O território das artes é o território de conexões, apropriações e mediações entre diferentes realidades. Questões de sexo, gênero e sexualidade sempre foram importantes dentro do universo artístico. A partir do sec. XX o mundo passou a girar em torno da diferença, da multiplicidade, da pluralidade - acredito que devemos estabelecer com nós mesmos não relações de identidade, mas sim de diferenciação. Uma vida em experimentação que, por meio de nossas escolhas sexuais, éticas e políticas, transitamos com liberdade de pensamento e ação entre novas formas de corpo, de relações, de amizades de prazeres. A arte aponta para o fim das representações de gênero. (concedida via e-mail, 2016. Disponível na íntegra nos anexos).

A arte aponta e legitima mudanças sociais e políticas. Ana Carolina Fernandes<sup>53</sup>, fotógrafa- artista que registrou a vida das travestis na Lapa, Rio de Janeiro, enfatiza a importância que a arte desempenha em episódios de luta, resistência e confronto. Fernandes relata a experiência de contribuir por meio da criação de um novo ‘lugar’ com a luta de um grupo historicamente excluído.

Costumo dizer que com esse ensaio mais do que dar voz às travestis, eu queria dar um corpo. E esse corpo é feminino e masculino ao mesmo tempo. O “Mem de Sá 100” correu o mundo, ganhou prêmios, foi publicado em revistas importantes no Brasil e no exterior. Vários fotógrafos de grande relevância mundial fotografaram as travestis da Lapa depois de mim. Posso dizer que, guardada as devidas proporções, teve a importância de um Relatório Kinsey. Hoje existe um Dia da Visibilidade Trans. Com o meu ensaio eu colaborei (um mínimo que seja) para mostrar que elas, as travestis, existem. Estão sentadas do meu lado no ônibus... Estão do meu lado na vida. (concedida via e-mail, 2016. Disponível na íntegra nos anexos).

Nesse sentido, Juliana Stein dá visibilidade a um grupo excluído que luta pelo reconhecimento e garantia de direitos. Stein com sua obra colabora com a luta das travestis silenciadas e sem direitos, alheias aos gêneros ‘reconhecidos’. A artista leva a reflexão e a discussão de gênero para importantes espaços de arte e cultura no mundo, já que normatizar e categorizar algo fluido e em permanente movimento ainda é prática recorrente na América Latina. A normatização e a imposição cultural, social e histórica

---

<sup>52</sup> Idem.

<sup>53</sup> Entrevista concedida à Augusta G. Amengual via e-mail, 2016. Disponível na íntegra nos anexos.

de padrões de comportamento para os gêneros sustentam práticas e discursos que ampliam as relações desiguais de gênero e a violência.

Figura 40 – Fotografia Juliana Stein. Série fotográfica Sim e não. Série: 2006-2010.



Figura 41 - Alessandra Sanguinetti. O casalzinho. As aventuras de Guille e Bellinda e o enigmático significado de seus sonhos, 1999.



Figura 42. Alessandra Sanguinetti. O colar. As aventuras de Guille e Bellinda e o enigmático significado de seus sonhos, 1999



A série fotográfica de Alessandra Sanguinetti privilegia Guille e Belinda e apresenta outras mulheres pertencentes à família como coadjuvantes. Não há homens representados, há apenas performances e brincadeiras em que Guille e Belinda ainda crianças representam homens. Sempre que representam uma figura feminina vestem lingerie, saia ou vestido e calçam salto alto. Utilizam adereços femininos, tais como pulseira, brinco e colar. Assim como, quando representam homens se apropriam de calça larga (bombacha), chapéu e bigode.

Guille e Belinda apresentam diversas brincadeiras e performances, inclusive a brincadeira de ‘casinha’ ou ‘cuidar de filhos’ (figura X) que se caracteriza por ser historicamente uma ‘brincadeira de menina’, uma vez que a brincadeira induz a criança a se apropriar do papel de mãe e cuidadora. Conforme Sardenberg e Macedo, (2011, p. 41) “[...] as brincadeiras infantis ou mesmo os brinquedos oferecidos às crianças trazem imbricados as ideologias de gênero e os papéis sexuais atribuídos a homens e mulheres.”. As autoras (2011) indicam que as brincadeiras que imitam as “tarefas domésticas”, tais como aquelas com miniaturas de fogão e panela, casinhas e bonecas, são uma forma de moldar a criança para na vida adulta desempenhar o papel de boa mãe e dona de casa. Tais brincadeiras não auxiliam no desenvolvimento de capacidades úteis a vida profissional, pois são treinadas para o lar, ou para desempenhar atividades tidas como femininas. Ao contrário, os meninos recebem condições favoráveis para desenvolver capacidade intelectual, física e de liderança, para que na vida assumam tal posição no mercado de trabalho e na vida pública (Sardenberg; Macedo 2011, p. 41).

Figura 43 - Alessandra Sanguinetti. Mães.  
As aventuras de Guille e Bellinda e o enigmático significado de seus sonhos, 1999.



Outras tendências universais sobre gênero são reproduzidas e evidenciadas nas fotografias de Sanguinetti tais como a compreensão da mulher a partir da sua condição biológica, como fêmea que se destina a gestar e criar filhos. Na fase adulta Guille e Bellinda são fotografadas sempre grávidas, amamentando e/ou cuidando de filhos. Algumas construções sociais costumam ser vistas como naturais na nossa sociedade. Historicamente há uma naturalização do espaço privado-doméstico às mulheres. A relação de Guille e Bellinda com a vida doméstica e com a maternidade se apresenta como forma de tradição e não de escolha. Korsgaard (1983 apud PORTO, Marta, 2004.p.142) elucida:

Creemos que um ser humano é livre quando não só dispõe de um conjunto de opções, mas também quando possui uma educação que lhe permite reconhecer essas opções como tais e um auto-respeito que faz que a sua eleição seja verdadeira. A ignorância, a falta de imaginação e a falta de auto-respeito não são só limitações externas da

gama de opções; também podem mutilar a própria capacidade de eleição. Uma vontade livre pode ser um bem em si mesmo.

A ausência da figura masculina nas imagens indica uma organização familiar patriarcal. Os homens ocupam os espaços públicos e a mulher o espaço privado, uma vez que o registro da série se dá no espaço doméstico. Hannah Arendt (2005, p.68) contribui ao exemplificar a problemática da relação.

Para o indivíduo, viver uma vida inteiramente privada significa, acima de tudo, ser destituído de coisas essenciais à vida verdadeiramente humana: ser privado da realidade que advém do fato de ser visto e ouvido por outros, privado de uma relação “objetiva” com eles decorrente do fato de ligar-se e separar-se deles mediante um mundo comum de coisas, e privado da possibilidade de realizar algo mais permanente que a própria vida. A privação da privatividade reside na ausência de outros; para estes, o homem privado não se dá a conhecer, e portanto é como se não existisse.

Figura 44 - Alessandra Sanguinetti. A coisa real. As aventuras de Guille e Bellinda e o enigmático significado de seus sonhos, 2007.



Figura 45 - Alessandra Sanguinetti. Leito nupcial. O devir dos dias, 2007.



Figura 46 - Alessandra Sanguinetti. A babá.  
As aventuras de Guille e Bellinda e o enigmático significado de seus sonhos, 2006.



Tais oposições binárias construídas por uma lógica machista e patriarcal são mantidas na América Latina como forma de tradição e desempenham a manutenção das relações desiguais de gênero. Segundo Sardenberg e Macedo (2011) a construção social de gênero na América Latina se dá pela elaboração simbólica de que homens e mulheres se complementam, por isso ocupam espaços opostos e não necessariamente simétricos. As autoras apontam no quadro tais polaridades características da construção de gênero na América Latina:

Quadro 4 – Sardenberg; Macedo, 2011. Relações de gênero: uma breve introdução ao tema

Mulheres	Homens
Delicadas	Bruscos/Rudes
Frágeis	Fortes
Dependentes	Independentes
Submissas/Sem Iniciativa	Tomam iniciativas e decisões
Passivas-receptivas	Dominantes
Incapazes	Inteligentes
Fiéis	Infiéis
Temperamentais	Equilibrados
Obedientes	Autoritários
Necessitadas de Proteção	Provedores/protetores
Conformistas	Visionários

A discussão proposta nesta sessão em torno da temática de gênero busca compreender se a representação de gênero feita na fotografia contemporânea contribui com a desconstrução ou com a afirmação dos gêneros socialmente construídos. Vale pontuar que no atual momento histórico diversas abordagens e discussões em torno da temática de gênero ganham espaço no Brasil e na América Latina.

Os principais motivos da emergência das discussões e da luta por equidade de gênero são: igualdade de direitos e o fim da violência contra as mulheres. Conforme a pesquisa de Saffioti (2015, p.49) 43% das mulheres brasileiras investigadas declararam ter sofrido violência sexista, sendo um terço violência física, 27% violência psíquica e 11% assédio sexual. No entanto, a desconstrução das relações sociais hierarquizadas dependem de uma nova compreensão e expressão da identidade de gênero. A manutenção dos padrões rígidos de identidade de gênero é realizada por meio de uma

imposição cultural, política e histórica. Há um método educativo responsável pela manutenção da hierarquia, no entanto, ele só é mantido porque há um grupo que se beneficia de tal relação desigual. Além disso, há um grande número de indivíduos que não se enquadram nos padrões socialmente construídos de gênero e que, por isso, sofrem diversas violências e exclusões.

Uma nova forma de relação é possível. Sem hierarquia, violência ou normas rígidas e padronizadas de comportamentos sociais. No entanto, ainda precisamos de grandes esforços para consolidar tal realidade. Nesta luta, a arte desempenha o importante papel de evidenciar novos lugares no mundo. Por meio da fotografia, Juliana Stein proporciona visibilidade a um grupo historicamente invisível no cenário cultural e contribui com avanços no que se refere à legitimidade das travestis. O alcance da arte é algo difícil de ser medido, no entanto, obras de arte contribuem com elaborações de conceitos e posicionamentos diante da vida. Stein, grosso modo, colabora para a desconstrução da normatividade.

Sanguinetti ao fotografar Guille e Belinda no contexto familiar evidencia muitos dos conceitos universais sobre identidade, papel e expressão de gênero. Desde a infância os padrões sociais são expressos e na idade adulta parece ser consolidado com a maternidade e tudo que a envolve. A fotógrafa não tem objetivo claro de criticar ou afirmar algo, o receptor da imagem é o responsável pela interpretação e possível crítica. Algumas imagens de Guille e Bellinda quando relacionadas evidenciam uma possível crítica da artista, como a imagem xx e xx, onde os padrões de comportamento se repetem, na infância ambas já performavam o que seria a realidade na vida adulta.

## **4.2 BIENAL DE SÃO PAULO**

Foi em um contexto de agitação cultural e grandes transformações políticas, econômicas e sociais que a Bienal de São Paulo foi inaugurada em 1951. Inspirada pela Bienal de Veneza, a Bienal de São Paulo manteve-se ligada ao Museu de Arte Moderna de São Paulo até o início da década de 1960, quando da criação da Fundação Bienal em 1962, que assumiu a responsabilidade pela realização periódica da mostra. Como símbolo da modernidade, a primeira edição da Bienal de São Paulo foi realizada em um pavilhão localizado na Av. Paulista, a segunda Bienal foi realizada nos pavilhões projetados por Oscar Niemeyer no Parque Ibirapuera, entre outros locais, e a quarta

Bienal ocupou o espaço que se tornou sede das Bienais – Pavilhão das Indústrias do Parque Ibirapuera.

Com a criação da Bienal, as atividades artísticas no Brasil apresentaram diversos avanços, conforme Mario Pedrosa<sup>54</sup> (<http://www.bienal.org.br/>), uma das características, foi a abertura no círculo de produção e divulgação das artes e o fim do isolamento provinciano. A mostra proporcionou intercâmbio cultural e apresentou ao público as produções recentes e irreverentes do cenário da arte contemporânea mundial. Em entrevista concedida a pesquisa, Agnaldo Farias<sup>55</sup> aponta a Bienal de São Paulo como “... o lugar que mais contribui para que o público brasileiro e latino-americano, ao menos no que se refere às nações vizinhas, tenham contato com o que está sendo produzido” e ainda ressalta que “[...] sem nossa Bienal a difusão de informações seria ainda mais precária. Isso sem contar com o arcabouço curatorial, criando articulações e propondo recortes estimulantes”. Nesse sentido, Moacir dos Anjos<sup>56</sup> contribui ao relatar o relevante papel da mostra para a formação artística e intelectual de muitos, uma vez que a “Bienal foi importante ou mesmo essencial para o percurso de muitos artistas e, no Brasil, muitas gerações foram aqui formadas. Espectadores, artistas, curadores, educadores, tiveram na Bienal a sua escola.”.

Agnaldo Farias<sup>57</sup> aponta a relevância da Bienal como espaço de arte atenta há seu tempo e a produção recente local e internacional, diferente da maioria dos espaços destinados à arte no nosso país, uma vez que “nossos museus e centros culturais não conseguem levar programas dessa natureza, que não interessa aos produtores e diretores de marketing. Estes querem nomes altissonantes, consagrados, pertencentes aos status quo [...]”. A Bienal não possui a preocupação de expor os grandes nomes ou as tendências artísticas, de acordo com Moacir dos Anjos a mostra busca expor uma arte que nos ajude a compreender o mundo de hoje e afirma *que* “o lugar da Bienal é muito ambíguo e não pode ser o do museu [...] o que aqui realmente nos interessa é explorar a arte experimental, que nos desorienta, que até nos faz ter incertezas sobre se aquilo é ou não arte.”.

---

<sup>54</sup> (<http://www.bienal.org.br/>)

<sup>55</sup> Entrevista concedida à Augusta G. Amengual via e-mail, 2016. Disponível na íntegra nos anexos

<sup>56</sup> Moacir dos Anjos. Entrevista ARTECAPITAL < <http://www.artecapital.net/entrevista-114-moacir-dos-anjos>>

<sup>57</sup> Entrevista concedida à Augusta G. Amengual via e-mail, 2016. Disponível na íntegra nos anexos.

Nessa trajetória de mais de sessenta anos, a Bienal de São Paulo se consolidou e ampliou o acesso à produção artística contemporânea mundial. Moacir dos Anjos<sup>58</sup> diz que “não há dúvidas a respeito da importância internacional da BSP, conquistada por sua longevidade e por servir, por muito tempo, como câmara de eco e de encontro para artistas de diferentes partes do mundo, principalmente os da América Latina.”.

### **4.3 ARTE E POLÍTICA - 29ª BIENAL DE SÃO PAULO**

A 29ª Bienal de São Paulo ocorreu de 25 de setembro a 12 de dezembro de 2010 e contou com a participação de 159 artistas, 850 obras expostas e um público de 500 mil pessoas. A mostra exibiu fotografias, instalações, desenhos, pinturas, esculturas, vídeos, performances, danças, leituras, exposições de filmes, debates, entre outras atividades culturais e artísticas.

A proposta da 29ª Bienal de São Paulo foi evidenciar a indissociabilidade entre a arte e a política e sugerir uma reflexão crítica do mundo. No catálogo da 29ª Bienal de São Paulo, os curadores (catálogo Bienal, 2010, p.21) afirmam que “a arte faz política quando, em vez de gerar sentimentos de segurança e conforto, produz conhecimento que desestabiliza certezas há muito assentadas”, ou ainda “quando leva aquele que é tocado por ela a desaprender o que convencionalmente se chama de política.”. Apontam também que a “relação entre arte e política deve ser pensada de maneira especulativa, onde mais vale formular perguntas precisas do que oferecer respostas difusas. Esse é o tamanho de sua responsabilidade e ambição.”.

---

<sup>58</sup>Moacir dos Anjos <<http://www.forumpermanente.org/revista/numero-1/discussao-bissexta/entrevista-com-moacir-dos-anjos/entrevista-com-moacir-dos-anjos>>).

Figura 47 – Cartaz da 29ª Bienal de São Paulo. Fonte: <http://www.bienal.org.br/>



O conceito de que é impossível separar arte e política conduziu a mostra e justifica-se por duas principais razões: 1) justifica-se pelo fato de estarmos inseridos em uma sociedade que convive com diferentes conflitos onde paradigmas de sociabilidade são questionados, ao mesmo tempo em que a arte se consolida como “meio privilegiado de apreensão e de simultânea reivindicação da realidade.”. 2) justifica-se também pelo fato da arte e da política estabelecerem nas últimas décadas relações de aproximação e, agora apontar a necessidade de “destacar a singularidade da primeira em relação à segunda, por vezes confundidas a ponto da indistinção.”. (catálogo Bienal, 2010, p.20).

O verso do poeta Jorge de Lima, “há sempre um copo de mar para um homem navegar”, da obra *Invenção de Orfeu*, 1952, nomeou a 29ª Bienal de São Paulo e sintetizou a ideia da mostra. Conforme Moacir dos Anjos<sup>59</sup> “a arte é justamente isso, é aquilo que faz caber um oceano num copo de mar, ou seja, dentro de tão pouco é capaz de inventar um espaço gigantesco. O mote da Bienal é uma metáfora sobre essa

<sup>59</sup> (Moacir dos Anjos. Entrevista < <http://www.artecapital.net/entrevista-114-moacir-dos-anjos>>).

utopia.”. Conforme os curadores da mostra, Moacir dos Anjos e Agnaldo Farias (catálogo Bienal, 2010, p.20):

[...] a dimensão utópica da arte está contida nela mesma, e não no que está fora ou além dela; afirmar o valor da intuição poética face ao “pensamento domesticado” que não emancipa, embora grasse em partidos políticos e mesmo em instituições dedicadas à educação formal. É nesse “copo de mar”, nesse infinito próximo que os artistas teimam em produzir, que de fato está a potência de seguir adiante, como diz o poeta, “mesmo sem naus e sem rumos/mesmo sem vagas e areias.”.

O curador Agnaldo Farias explicou o significado do título da exposição “há sempre um copo de mar para um homem navegar”, da seguinte forma:

Não existe limites para a imaginação, e não importa a matéria que você tenha, por pouca que seja, por adverso que seja o contexto, você consegue perseverar. Porque a imaginação sem limites reinventa o seu chão, ela floresce a partir de um chão, por mais árido que seja. Isso faz muito sentido em países como o nosso e na América do Sul em geral, onde embora a imaginação esteja tão presente, as pessoas padecem de muita pobreza material. É sempre importante apostar na imaginação, na esperança, num lado construtivo. A nossa exposição tem momentos mais sombrios, tristes, mas no geral ela é cheia de otimismo, tem uma visão positiva das coisas. (<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/09/29-bienal-abre-portas-neste-sabado-apostando-em-politica-e-otimismo.html>)

O curador Agnaldo Farias<sup>60</sup> (2010, p. 3) indica que a Bienal busca apresentar ao público visitante novas maneiras de pensar e habitar o mundo. Romper limites, extrapolar consensos que nos limitam e inaugurar novos lugares. Agnaldo Faria<sup>61</sup> (2010, p. 3) afirma que a 29ª Bienal de São Paulo “[...] pretende ser, assim, simultaneamente uma celebração do fazer artístico e uma afirmação de sua responsabilidade perante a vida”. Assim como, espaço de conhecimento e de desconstrução. O curador Moacir dos Anjos<sup>62</sup> afirma que estão “menos interessado na arte que comenta a política e os conflitos e mais interessados na arte que, por ela mesma, pelo efeito que ela produz em nós, nos move e transforma.”. O curador<sup>63</sup> exemplifica “[...] ver um filme ou um quadro, pode marcar-nos de uma maneira irremediável porque algo muda e algo se quebra. É nesse sentido que a arte é política. É menos uma arte sobre política e mais a ideia de uma política da arte.”.

---

<sup>60</sup> CADERNO DOS PROFESSORES Disponível em:

<<http://www.emnomedosartistas.org.br/FBSP/pt/29Bienal/Educativo/Paginas/Material-Educativo.aspx>>

<sup>61</sup> CADERNO DOS PROFESSORES. Disponível em:

<<http://www.emnomedosartistas.org.br/FBSP/pt/29Bienal/Educativo/Paginas/Material-Educativo.aspx>>

<sup>62</sup> (Moacir dos Anjos. Entrevista < <http://www.artecapital.net/entrevista-114-moacir-dos-anjos>>)

<sup>63</sup>(Moacir dos Anjos. Entrevista < <http://www.artecapital.net/entrevista-114-moacir-dos-anjos>>)

O projeto educativo da 29ª Bienal contemplou ações educativas antes, durante e após o período da mostra de arte. Por meio de ações educativas o público foi convidado a refletir e reconfigurar as relações estabelecidas com outras pessoas e com o mundo, assim como se aproximar das poéticas dos artistas. Stela Barbieri, curadora educacional, liderou a equipe educativa e com o intuito de contemplar diferentes públicos organizou o Projeto em oito eixos.

Quadro 5 – Ações do Educativo, 29ª Bienal de São Paulo.

<b>AÇÕES DO EDUCATIVO</b>	
Antes da 29ª Bienal	1. Ações de formação para educadores de escolas públicas e privadas, presenciais e à distância;
	2. Ações em ONGs e comunidades de bairro;
	3. Curso de formação para os educadores que realizam as visitas orientadas ao longo da mostra. Parte dessa atividade aconteceu em rede, em parceria com 22 instituições culturais de São Paulo.
Durante a 29ª Bienal	4. Visitas orientadas à 29ª Bienal para o público escolar e espontâneo;
	5. Cursos para crianças, jovens, professores e outros profissionais;
	6. Programação para crianças e famílias nos terreiros-lugares de encontro dentro da exposição;
	7. Encontros com artistas, críticos, educadores, curadores e outros profissionais - Programação da Semana do Professor;
	8. Seminário Internacional - Educação, Arte e Política.
Após a 29ª Bienal	Setor educativo permanente com o compromisso de alimentar a rede de relações estabelecida.

Fonte: <http://www.29bienal.org.br/>

Stela Barbieri sintetiza o conceito por trás do Projeto Educativo e aponta “a ideia da aproximação com a arte pela via da experiência, a noção de autonomia, a importância da troca e do diálogo e o respeito aos diferentes repertórios” como princípios balizadores para o educativo da Bienal. Barbieri destaca ainda que as ações voltadas à arte precisam “respeitar o olhar de cada um e provocar mais incertezas do que verdades.” ([http://www.stelabarbieri.com.br/edu/bienal\\_entrevista.htm](http://www.stelabarbieri.com.br/edu/bienal_entrevista.htm)). O material de apoio pedagógico elaborado pela equipe educativa e direcionado aos educadores aposta na educação como instrumento de transformação social. Acredita-se que por meio da aproximação da população com a produção artística novas maneiras de enxergar e se relacionar com o mundo tornam-se acessíveis.

O material educativo é uma espécie de convite para que o público se aproxime dos artistas e das obras. Ações para reflexão são propostas e instigam uma reorganização de certezas e memórias, levando o sujeito a reconfigurar os espaços que ocupa e as relações que mantém. Todo material educativo encontra-se disponível no site da 29ª Bienal de São Paulo. O curador, Agnaldo Farias<sup>64</sup> ressalta que “o material produzido e as estratégias empregadas para sua difusão, garantiram que o espaço da Bienal fosse muito mais amplo que o da exposição na sede do Ibirapuera.”

A pesquisa de mestrado de Olívia Mindêlo indica alguns dados relevantes sobre o público visitante da 29ª Bienal de São Paulo. Conforme Mindêlo (2011) 86% do público entrevistado possuía nível superior ou acima dele, 54% possuíam idade entre 16 e 32 anos e 53% desempenhava alguma atividade relacionada à arte. Os dados evidenciam que à arte no Brasil permanece restrita a um público específico. Por isso o esforço da Bienal de São Paulo por meio de Projetos Educativos é fundamental para a formação e manutenção de um público interessado e crítico.

Como parte da ação educativa, a 29ª Bienal contou com seis diferentes espaços de convívio que foram chamados de terreiros. A ideia da criação de tais espaços, segundo Moacir dos Anjos<sup>65</sup> foi “[...] criar lugares da cultura brasileira que são a expressão do religioso e do samba. Pretende-se reforçar um pouco o lugar de onde a exposição é criada e pensada: o Brasil.” Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos<sup>66</sup> (2010, p.3) apontam que os terreiros remetem a locais populares no Brasil, como praças, largos, templos, quintais que são ocupados em manifestações culturais, religiosas e

---

<sup>64</sup> Entrevista concedida à Augusta G. Amengual via e-mail, 2016. Disponível na íntegra nos anexos

<sup>65</sup> Moacir dos Anjos. Entrevista <<http://www.artecapital.net/entrevista-114-moacir-dos-anjos>>

<sup>66</sup> CADERNO DOS PROFESSORES

cotidianas por grande parte da população. Os espaços foram destinados para atividades (palestras, projeções e reuniões) tanto como para local de descanso.

O curador Moacir dos Anjos<sup>67</sup> relata que “a ideia dos terreiros parte da reflexão de que uma bienal sobre arte e política não poderia ser somente contemplativa, teria que ter um certo grau de engajamento do espectador em relação às obras de arte.” Os terreiros foram nomeados por questões que orientam a mostra e possuem inspiração na canção ‘Brasil Pandeiro’, de Assis Valente, na versão cantada por Morais Moreira com os Novos Baianos no disco *Acabou Chorare* (1972). No caderno elaborado para os educadores o nome dos terreiros é justificado da seguinte maneira:

Quadro 6 – Terreiros, 29ª Bienal de São Paulo.

<b>TERREIROS</b>	
A pele do invisível	Enquanto algumas coisas são sempre dadas a ver, outras são subtraídas do olhar. Em alguns casos, é por meio do bloqueio da visão ou da ausência de imagens que, paradoxalmente, algo se torna visível, enquanto que, em outros casos, a excessiva visibilidade “cega”. Visibilidade não é algo natural, mas está inscrita em contextos sociais precisos, sendo, portanto mutável.
Dito, não dito, interdito	Operações no campo dos discursos, do que pode e do que não pode ser dito. A voz e a escrita como princípios ou como recusas de encontros. De modo análogo à visibilidade, a “dizibilidade” também é construída: o que antes era só ruído pode se tornar discurso, e vice-versa, da mesma forma que o silêncio pode ser eloquente e a verbosidade não comunicar coisa alguma. O que se traduz e o que é intraduzível. Em “Dito, não dito, interdito”, Dito pode ser referência a um personagem jovem e sabido de <i>Manuelzão e Miguilim</i> (1956), livro de João Guimarães Rosa.
Eu sou a rua	Expressões de lugares de vida partilhada, de encontros e de rupturas, e cuja construção (física e simbólica) é, por definição, inacabada. A cidade como campo de ação coletiva e de construção de individualidades; como rede descentrada que articula, sem ordem exata, o que ela abriga e o que parece estar fora dela. A cidade como meio expressivo ou como metáfora da arte. “Eu sou a rua” vem de

<sup>67</sup> Moacir dos Anjos. Entrevista < <http://www.artecapital.net/entrevista-114-moacir-dos-anjos>>

	um verso de um cançonetista de Montmartre, citado por João do Rio no livro <i>A alma encantadora das ruas</i> (1908).
Lembrança e esquecimento	Referências à memória e ao esquecimento, à história e ao seu apagamento. Confusão entre as ideias de monumento e de contra-monumento; evocação à escrita da história e também às suas lacunas. Separação e avizinhamento entre lembranças individuais e imaginários coletivos. A nostalgia como método de buscar no passado os meios de inventar o porvir.
Longe daqui, aqui mesmo	A criação daquilo que ainda não é, mas que um dia poderá vir a ser. Ou, ao contrário, a frustração e o abandono do que já foi projeto. Sentimentos utópicos e distópicos apresentados não necessariamente como temas (históricos) ou motivos (ideológicos) identificáveis com clareza, podendo ser comunicados por operações formais de linguagem. “Longe daqui, aqui mesmo” é o título de uma peça de teatro escrita por Antonio Bivar em 1971.
O outro, o mesmo	Articulação das visões que se têm de si e de visões que se têm do outro. Invenção de identidades que são respostas a conflitos e que podem ser também sua causa. A ideia de fronteira, por vezes como barreira intransponível e por vezes como membrana permeável. A paisagem como definidora de uma instância pública e o retrato como definidor de um âmbito que se imagina privado. “O outro, o mesmo” é a tradução do título do livro de poemas <i>El otro, el mismo</i> (1969) de Jorge Luis Borges.

Fonte: Caderno dos professores:

<<http://www.emnomedosartistas.org.br/FBSP/pt/29Bienal/Educativo/Paginas/Material-Educativo.aspx>>

Figura 48– Terreiros Bial



Fonte: <http://www.stelabarbieri.com.br>

Figura 49 - Educativo Bial - Formação de Professores



Fonte: <http://www.stelabarbieri.com.br>

## 5 – CONCLUSÃO

Esta pesquisa investiga a representação de gênero na fotografia contemporânea latino-americana. Discussões em torno da questão de gênero foram realizadas por meio da análise das séries fotográficas. A dissertação foi estruturada em três capítulos que buscam responder como a representação de gênero se dá na fotografia contemporânea latino-americana e em que medida ela contribui com a desconstrução ou com a afirmação dos gêneros binários.

O primeiro capítulo “Gênero, fotografia e política: uma tríade recorrente na cena contemporânea” ofereceu suporte teórico às reflexões propostas. O capítulo abordou discussões conceituais sobre gênero com base em Judith Butler (2003), Piscitelli (2009), Saffioti (2015), Miskolci (2015) e Pelúcio (2004). E também em torno do universo fotográfico seguido de propostas metodológicas de análise de imagens fotográficas, de acordo com Kossoy (2002), Roullé (2009), Monteiro (2008) e Mauad (2005).

O segundo capítulo “Juliana Stein e Alessandra Sanguinetti: intencionalidades e séries fotográficas” apresentou as fotógrafas e suas intencionalidades, além das séries ‘Sim e não’, da fotógrafa brasileira Juliana Stein e “*Las aventuras de Guile y Belinda y el enigmático significado de sus sueños*” e “*El devenir de sus dias*”, da argentina Alessandra Sanguinetti,” assim como os dados resultantes da análise comparada das séries fotográficas e algumas reflexões.

O terceiro capítulo “Representação de gênero na fotografia contemporânea: 29ª Bienal de São Paulo” dedica-se a discutir questões levantadas no capítulo anterior, a partir das análises. Apresentando ainda a Bienal de São Paulo, com ênfase na edição estudada.

Com base no desenvolvimento dos capítulos e no decorrer da análise, chegamos a algumas considerações relevantes quanto ao caráter conceitual e teórico estudado e aos dados obtidos através da análise comparada das séries:

- Tendo em vista a tríade recorrente na cena contemporânea ‘Gênero, fotografia e política’ pode-se concluir que as séries fotográficas analisadas contribuem para a reflexão em torno da desconstrução da normatividade de gênero.
- As séries fotográficas contribuem com a desconstrução da binaridade de gêneros. Juliana Stein é uma fotógrafa engajada que exerce um relevante papel político-social por meio de uma “estética poética”.

- As séries fotográficas de autoria da Juliana Stein dão visibilidade às travestis e dessa forma contribuem com as reflexões que apontam para o fim do binarismo de gênero assim como com a legitimação de uma luta por direitos dos grupos historicamente excluídos.
- As séries fotográficas de Alessandra Sanguinetti também colaboram com a desconstrução, no entanto, de forma discreta. A artista privilegia um olhar delicado com influência cinematográfica, da história da arte e do imaginário religioso. Sua atividade parece menos engajada, mas o percurso narrativo das imagens é poderoso para a quebra da perspectiva normativa do receptor.

Esta pesquisa pretende colaborar com as atuais reflexões sobre as implicações da representação de gênero na fotografia. Supõe-se que uma de nossas contribuições seja o recorte que foi feito nas fontes primárias, nas fotos e, principalmente, na abordagem qualitativa das entrevistas, que dão indícios, pela perspectiva dos entrevistados, do atual cenário da interseção entre representação fotográfica e gênero. As entrevistas, em anexo, podem ser consideradas não só como constituição de *corpus* para futuras pesquisas que se voltarem para a investigação da temática em questão, mas também como fortuna crítica para leitura e interpretação das obras e dos autores entrevistados. Por fim, espera-se que este trabalho, que não se encerra neste texto, sirva de base para outras problematizações.

## REFERÊNCIAS

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. **As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951-2001)**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

ALBORNOZ, Carla Victoria. **Sebastião Salgado: o problema da ética e da estética na Fotografia Humanista**. Buenos Aires: Contemporânea N<sup>o</sup> 4, 2005.

ÁLVARES, Maria Luzia Miranda; SANTOS, Eunice Ferreira Santos. **Olhares e Diversidades: os estudos de gênero no Norte e Nordeste**. Salvador: GEMPEM/CFCH/REDOR, 1999.

ALVES, Magda; BARRADAS, Carlos; DUARTE, Madalena; SANTOS, Ana Cristina; SANTOS, Boaventura de Sousa. **Cometi um crime? Representações sobre a (i)legalidade do aborto**. Porto: Edições Afrontamento, 2010.

ARENDDT, H. **A condição humana**. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BARROS, José D'Assunção. **História Comparada – Da Contribuição de Marc Bloch à Constituição de um Moderno Campo Historiográfico**. In: HISTÓRIA SOCIAL Campinas – SP N<sup>o</sup> 13, 2007.

BARTHES, Roland. **A mensagem fotográfica**. In: BARTHES, R. O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

\_\_\_\_\_. **A Câmara Clara**. Tradução Manoela Torres. Lisboa: Edições 70, 1981.

BENEDETTI, Marcos. **Toda feita: o corpo e o gênero das travestis**. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia**. In: KOTHE, Flávio R. (Org.). Walter Benjamin. 2. ed. São Paulo: Ática, 1991. p. 219-240.

BONI, Paulo César. **O nascimento do fotodocumentarismo de denúncia social e seu uso como “meio” para transformações na sociedade**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Natal, RN – 2 a 6 de setembro de 2008. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-0475-1.pdf>>. Acesso em: 5 mar. 2016.

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

\_\_\_\_\_. **Un Arte Medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos (Org). **América Latina: territorialidade e práticas artísticas**. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. São Paulo: EDUSC, 2004.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero – feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

\_\_\_\_\_. **Giving an account of oneself**. EUA: Fordham University P, 2005.

\_\_\_\_\_. **Regulações de Gênero**. In: cadernos pagu (42), janeiro-junho de 2014: 249-274.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins, 2005.

CERQUEIRA, Camila Gauditano de. **Zômo'ri: a construção da pessoa e a produção de gênero na concepção Xavante**. Wederã, Pimentel Barbosa, Etenhiritipá. Dissertação de Mestrado Antropologia Social Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2009.

CHARTIER, Roger. **Diferenças entre os sexos e dominação simbólica: nota crítica**. In: Cadernos Pagu- fazendo história das mulheres. Campinas, Núcleo de Estudos de Gênero/UNICAMP, 1995.

\_\_\_\_\_. **A história cultural entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CISNE, Mirla. **Genero, divisão sexual do trabalho e serviço social**. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

COLLING, Ana Maria. **Tempos Diferentes, Discursos Iguais: A Construção Do Corpo Feminino Na História**. Mato Grosso do Sul: UFGD, 2014.

COSTA, Suely Gomes. **“Gêneros, biografias e História” GÊNERO**. Revista do Núcleo Transdisciplinar de Estudos de Gênero – NUTEG. V.3, n. 2, Niterói, EDUFF, 2000.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 5. ed. Campinas: Papirus, 1993.

FABRIS, Annateresa. **Fotografia: Usos e funções no século XIX**. São Paulo: Edusp, 1997.

\_\_\_\_\_. **Memórias em imagens**. IN: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, julho 2011.

\_\_\_\_\_. **O desafio do olhar**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

FERNANDES, Maria das Graças Melo. **O Corpo e a Construção das Desigualdades de Gênero pela Ciência**. In: Physis Revista de Saúde Coletiva. Rio de Janeiro, 2009.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011.

FRANCISCO, Laila Melchior Pimentel. **Documental Imaginário: Ensaio, Fabulação e Performance na Fotografia de Alessandra Sanguinet**. Dissertação (Mestrado Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO, 2014.

JESUS, Bento Manoel. **Desnaturalizando o Gênero e a Sexualidade**. In: Sociais e Humanas, Santa Maria, v. 27, n. 01, jan/abr 2014, p. 21 – 28.

JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre a população transgênero : conceitos e termos**. Brasília: Autor, 2012.

JUNIOR, Rubens Fernandes. **Processos de Criação na Fotografia apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica**. In: FACOM - n° 16 - 2° semestre de 2006.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

\_\_\_\_\_. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

\_\_\_\_\_. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

LE GOFF, Jacques. **A Nova História**. São Paulo: Martins Fontes, 1990b. [original: 1978].

\_\_\_\_\_. **Documento /monumento**. In: História e Memória. Enciclopédia Einaudi, vol. I. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985.

LUZ, Patricia Camera Varella da. **Representações culturais na Bienal de Artes Visuais do Mercosul : o estatuto da fotografia e a expressão do sujeito social**. Tese (Doutorado em História) – PUCRS, Fac. de Filosofia e Ciências Humanas. Porto Alegre, 2012.

MACHADO, Katia Regina. **A política da estética da fotografia de Sebastião Salgado**. IN: PROA – revista de antropologia e arte vol. 01 n° 04, 2013.

MAUAD, Ana Maria. **Através da imagem: fotografia e história interfaces**. IN: Tempo, vol. 1, n. 2. Rio de Janeiro, 1996.

\_\_\_\_\_. **Fotografia e História: possibilidades de análise**. In: A Leitura de Imagens na Pesquisa Social: História, comunicação e Educação. 1 ed. São Paulo: Cortez, 2004.

\_\_\_\_\_. **Como Nascem as Imagens? Um Estudo de História Visual**. In: História: Questões & Debates, n. 61, jul./dez. Curitiba: Editora UFPR, 2014.

\_\_\_\_\_. **Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX**. In: Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.13. n.1. jan. - jun. 2005.

\_\_\_\_\_. **O Olhar Engajado: Fotografia Contemporânea e as Dimensões Políticas da Cultura Visual**. Uberlândia: Art Cultura, v. 10, n. 16, p. 33-50, jan.-jun. 2008.

\_\_\_\_\_. **Através da Imagem: Fotografia e História Interfaces**. In: Tempo, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, 1996.

\_\_\_\_\_. **Fotografia pública e cultura do visual, em perspectiva histórica**. Revista Brasileira de História da Mídia, v. vol.2, 2013.

\_\_\_\_\_. **Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social pela classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX**. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de História, UFF, Niterói, 2v., 1990.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **Fontes Visuais, Cultura Visual, História Visual**. Balanço provisório, propostas cautelares. Universidade de São Paulo. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 23, n° 45, pp. 11-36 – 2003.

MINDÊLO, Maria Olivia Medeiros. **“A arte não exclui. Só inclui”**: a relação do público com a arte na 29ª Bienal de São Paulo. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em sociologia, UFPE, 2011.

MISKOLCI, Richard; PELÚCI, Larissa. **Fora do Sujeito e Fora do Lugar: Reflexões Sobre Performatividade a partir de uma Etnografia entre Travestis**. Niterói, v. 7, n. 2, p. 255-267, 1. sem. 2007

MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças**. Universidade Federal de Ouro Preto UFOP. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2015.

MONTEIRO, Charles. **A pesquisa em História e Fotografia no Brasil: notas bibliográficas**. Porto Alegre, v. 15, n. 28, p. 169-185, dez. 2008.

\_\_\_\_\_. **Fotografia, história e cultura visual**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012. Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/fotografia.pdf>>. Acesso em 24 mar. 2016.

\_\_\_\_\_. **Imagens da Cidade De Porto Alegre nos Anos 1950: A Elaboração de um Novo Padrão de Visualidade Urbana nas Fotorreportagens da Revista do Globo**. In: Fotografia, história e cultura visual: pesquisas recentes. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012. (Série Mundo Contemporâneo)

MONTEIRO, Rosana Horio. **Cultura Visual: definições, escopo, debates**. Londrina: Domínios da Imagem, 2008. Ano I, n. 2, p. 129-134, maio.

MOSCOVICI, Serge. A Representação Social da psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

NAPOLITANO, Marcos. **A Relação Entre Arte e Política: Uma Introdução Teórico- Metodológica**. Temáticas, Campinas, 19(37/38): 25-56, jan./dez. 2011

OELLNER, Silvana. A produção cultural do corpo. In: LOURO, G. L. et al. (Org.). Corpo, gênero e sexualidade. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

- PAIVA, Eduardo F. **História & imagens**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- PELÚCIO, Larissa Maués. **Travestis, a (re)construção do feminino: gênero, corpo e sexualidade em um espaço ambíguo**. IN: Revista ANTHROPOLÓGICAS, ano 8, volume 15(1): 123-154 (2004)
- PERROT, Michele. Os excluídos da história: operários mulheres e prisioneiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres*. São Paulo: Contexto, 2013.
- PERNIOLA, Mario. **Do Sentir**. Lisboa: Editorial Presença, 1998.
- PINTO, Joana Plaza. **Conexões teóricas entre performatividade, corpo e identidades**. In: Delta, 23-1, 2007. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-44502007000100001](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44502007000100001)>. Acesso em 24 mar. 2016.
- PISCITELLI, Adriana. **Gênero: a história de um conceito**. In: ALMEIDA, Heloisa Buarque de; SZWAKO, José. Diferenças, igualdade. São Paulo: Berlandis & Vertecchia, 2009 - (Coleção sociedade em foco: introdução às ciências sociais).
- \_\_\_\_\_. **Nas Fronteiras do Natural – Gênero e Parentesco**. Revista Estudos Feministas, vol. 6, nº 2, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Recriando a (categoria) mulher?** In: ALGRANTI, L. A prática feminista e o conceito de gênero. Textos Didáticos, n. 48. Campinas: IFCH/Unicamp, 2002.
- PORTO, Marta. **Em busca de Kairos**. In: VENTURI, Gustavo. ; RECAMÁN, Marisol. ; OLIVEIRA, Suely de. (Org.) A MULHER BRASILEIRA NOS ESPAÇOS PÚBLICO E PRIVADO. São Paulo: Fundação Perseu Abramo. p 137 – 148, 2004.
- PRADO, Maria Ligia Coelho. **Repensando a história comparada da América Latina**. Revista de História nº153, 2005.
- RIBEIRO, Matilde. **Relações raciais nas pesquisas e processos sociais: em busca de visibilidade para as mulheres negras**. In: A mulher nos espaços público e privado. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.
- RUIDO, María. **Mamãe, quero ser artista! Notas sobre a situação de algumas trabalhadoras no setor da produção de imagens, aqui e agora**. In: Revista Poiésis, n 15, p. 25-39, Jul. de 2010. Disponível em: <[http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis15/Poesis\\_15\\_Mamae.pdf](http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis15/Poesis_15_Mamae.pdf)>. Acesso em 24 mar. 2016.
- RIPPER, João Roberto. **Imagens Humanas**. Rio de Janeiro: Dona Rosa Produções Artísticas, 2009. Disponível em: <[http://www.imagenshumanas.com.br/imghumanas/pdf/livro\\_ripper.pdf](http://www.imagenshumanas.com.br/imghumanas/pdf/livro_ripper.pdf)>. Acesso em 24 mar. 2016.
- ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Ed. Senac, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Da arte dos fotógrafos à fotografia dos artistas**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília: Iphan, n. 27, 1998.
- SARDENBERG, Cecilia M. B. e MACEDO, Márcia S. **Relações de gênero: uma breve introdução ao tema**. In: Ensino e Gênero: Perspectivas Transversais / Ana Alice Alcantara Costa, Alexnaldo Teixeira Iole Macedo Vanin, organização. - Salvador: UFBA - NEIM, 2011. 247 p.
- SANGUINETTI, Alessandra. **The adventures of Guille and Belinda and The Enigmatic Meaning of their Dreams**. Portland: Nazraeli Press, 2010.
- SAFFIOTI, H. I. B. **Primórdios do conceito de gênero**. In: Cadernos Pagu – Simone de Beauvoir e os feminismos do século XX, n. 12, especial organizado por Mariza Corrêa. Campinas: Pagu – Núcleo de Estudos de Gênero/Unicamp, 1999.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero patriarcado violência**. Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo. 2ª edição. São Paulo, 2015.

SCOTT, Joan. "**História das Mulheres**. IN: Burke, Peter. A Escrita da História - Novas Perspectivas. São Paulo: UNESP, 1992.

SCOTT, Joan; TILLY, Louise; VARIKAS, Eleni. "**Debate**" IN: Cadernos Pagu- desacordos, desamores e diferenças. Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero/UNICAMP, 1994.

SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. In: \_\_\_\_\_. Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

SOARES, Lílian. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. André Rouillé. São Paulo: Ed. SENAC, 2009. IN: Revista Poiésis, n 15, p. 243-246, Jul. de 2010.

SOARES, Paulo Marcondes Ferreira. **Arte, política e juventude no Brasil: questões de arte e participação social**. In: GROPPPO, Luís Antonio et. Al. Juventude e movimento estudantil: ontem e hoje. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2008.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

TILLY, Louise A. **Gênero, História das mulheres e História Social**. Cadernos Pagu, 1994. Disponível em:

< <http://www.cppnac.org.br/wpcontent/uploads/2013/07/G%C3%AAnero-hist%C3%B3ria-das-mulheres-hist%C3%B3ria-social-Louise-A.-Tilly.pdf>>. Acesso em: 24 de março de 2015.

VAN DIJK, Teun A. **Ideologia: Uma Aproximación Multidisciplinaria**. Barcelona: Gedisa, 1999

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e Diferença: Uma Introdução Teórica e Conceitual**. In: SILVA, Tomaz T. (Org.). Identidade e Diferença: a Perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

Catálogos de arte:

A Bial de cá para lá (1970), in id., Arte – Ensaio, org. Lorenzo Mammì. São Paulo: Cosac Naify, 2015, pp.440-508. Disponível em < <http://www.bial.org.br/exposicao.php?i=2266>> Acesso em: 24 mar. 2016.

ANJOS, Moacir dos. **Studio Butterfly e Outras Fábulas: catálogo**. São Paulo, 2014. IN: Catálogo de Exposição Artística Galeria Nara Roesler. Disponível em <[http://www.nararoesler.com.br/usr/documents/exhibitions/list\\_of\\_works\\_url/47/catalogo\\_virginia-de-medeiros.pdf](http://www.nararoesler.com.br/usr/documents/exhibitions/list_of_works_url/47/catalogo_virginia-de-medeiros.pdf)>. Acesso em: 24 mar. 2016.

29ª Bial de São Paulo. Catálogo. Disponível em: <http://www.bial.org.br/publicacao.php?i=2072> Acesso em: 24 mar. 2016.

CADERNO DOS PROFESORES – BIENAL 29. Disponível em: <<http://www.emnomedosartistas.org.br/FBSP/pt/29Bial/Educativo/Paginas/Material-Educativo.aspx>>

Sites consultados:

<http://alessandrasanguinetti.com/>

<http://julianastein.com.br/>

<http://lamarcaeditora.com/noticias/la-clase-de-marcelo-brodsky-a-la-tate-28>

<http://www.gustavogermano.com/>

<http://www.ufrgs.br/artevera/wordpress/?p=417>

<http://virginiamedeiros.com.br/obras/studio-butterfly/>  
<http://www.nararoesler.com.br/exhibitions/47/>  
<http://www.ufrgs.br/artevera/wordpress/?p=417>  
<http://www.stelabarbieri.com.br>  
<http://www.artecapital.net/entrevista-114-moacir-dos-anjos>  
<http://www.bienal.org.br/exposicao.php?i=2266>  
<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/09/29-bienal-abre-portas-neste-sabado-apostando-em-politica-e-otimismo.html>  
<http://www.forumpermanente.org/revista/numero-1/discussao-bissexta/entrevista-com-moacir-dos-anjos/entrevista-com-moacir-dos-anjos>  
[http://www.stelabarbieri.com.br/edu/bienal\\_entrevista.htm](http://www.stelabarbieri.com.br/edu/bienal_entrevista.htm)

Instituições:

Fundação Bienal

**ANEXO I**  
**ENTREVISTAS**



Programa de Pós-Graduação em Integração  
da América Latina da Universidade de São  
Paulo - PROLAM/USP



## ENTREVISTA AGNALDO FARIAS

### Entrevista Acadêmica

**Pesquisadora:** Augusta Gonçalves Amengual (PROLAM/USP)

**Número USP:** 8236428

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup> Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves

**Dissertação:** A fotografia contemporânea e suas implicações na construção de representações de gênero: Juliana Stein e Alessandra Sanguinetti na 29<sup>a</sup>. Bienal de São Paulo

**Entrevistado:** Agnaldo Farias

**Tema:** 29<sup>a</sup> Bienal de São Paulo

### 29<sup>a</sup> Bienal de São Paulo

**1) Augusta – Você pode comentar a importância da (29<sup>a</sup>) Bienal de São Paulo como espaço libertário para a expressão da realidade social e artística.**

**Agnaldo Farias** - Espaço libertário? Tendo a achar que se há alguma contribuição ela é bem pequena ou, pelo menos, não sei como aquilatar-la. Tivemos 120 artistas e entre eles várias vozes sobre questões que vão ao encontro do que você indica como expressão da realidade social e que eu designaria como expressão crítica da realidade social. Com expressão crítica quero também dizer que os trabalhos escolhidos o foram em razão de seu componente experimental, sem o qual não há dimensão política consistente. Não se pode pretender dizer coisas novas através de formas antigas. Voltando, a presença de artistas de quadrantes distintas do planeta é sempre um benefício. Um aspecto digno de nota daquela edição da Bienal, e que avalizaria a ideia dela ter tido importância como espaço libertário, foi o imenso e competente trabalho educativo, de responsabilidade de Stela Barbieri, levando repertório e conceito a um grande número de professores de arte do ensino fundamental e médio. O material produzido e as estratégias empregadas para sua difusão, garantiram que o espaço da Bienal fosse muito mais amplo que o da exposição na sede do Ibirapuera.

**2) Augusta – Juliana Stein já estava com a série “Sim e não” em vias de ser engavetada quando do convite para participar da 29<sup>a</sup> Bienal de São Paulo. Como se deu esse convite? Você pode comentar como foi feita a seleção dos artistas para a 29<sup>a</sup> Bienal de São Paulo.**

**Agnaldo Farias** - Não sabia que ela estava com o trabalho quase engavetado. Convidei-a, convidamo-la, eu e Moacir dos Anjos, em razão da qualidade de seu trabalho em geral e pela alta qualidade específica dessa sua série, fundada no respeito aos travestis e transexuais

retratados, antecipando um tema que hoje está na ordem do dia.

Como foi feita a seleção dos artistas? A partir do que havíamos colhido ao longo de anos de labuta na área, porque ninguém faz uma mostra dessa envergadura da noite para o dia, e também porque, desencadeado o processo, saímos pela Europa, América do Norte e Latina, com destaque à América do Sul, em busca de novas produções. A exiguidade de tempo obrigou-nos a contar com um grupo de colegas curadores de alto nível, que nos ajudou tanto sugerindo artistas e salas como debatendo nossas ideias.

**3) Augusta – A 29ª Bienal de São Paulo teve como tema a relação entre arte e política. De que forma você enquadra o trabalho de Alessandra Sanguinetti na temática?**

**Agnaldo Farias** - Sanguinetti problematiza a foto documental. Seu delicado acompanhamento no crescimento das duas garotas se dá por intermédio de uma suave "direção de ator e de arte", de tal modo que os brincadeiras das duas sobrepujam-se a cenas extraídas da história da arte, como é o caso da referência à Ofélia, entre outros exemplos excepcionais. Seus retratos, a passagem do tempo compõem uma problematização de alto nível, que desmonta a consabida noção do "instante decisivo", tão cara a fotografia documental. Temos, na obra apresentada, um fértil diálogo entre fotografia e cinema, coisa nova e fascinante.

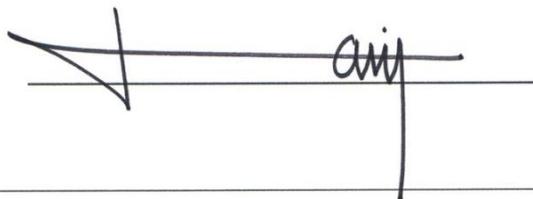
**4) Augusta – Como percebe o papel político desempenhado pela Bienal de São Paulo? E pela Arte Contemporânea?**

**Agnaldo Farias** - A Bienal de São Paulo segue sendo o lugar que mais contribui para que o público brasileiro e latino-americano, ao menos no que se refere às nações vizinhas, tenham contato com o que está sendo produzido. Nossos museus e centros culturais não conseguem levar programas dessa natureza, que não interessa aos produtores e diretores de marketing. Estes querem nomes altissonantes, consagrados, pertencentes aos status quo, com grande presença no mercado. Artistas mortos, de preferência. Sou muito crítico a mega-exposições mas sem nossa Bienal a difusão de informações seria ainda mais precárias. Isso sem contar com o arcabouço curatorial, criando articulações e propondo recortes estimulantes. Pela Arte Contemporânea? Essa pergunta é muito genérica. Não se trata disso como um bloco. Não sei responder.

**TERMO DE AUTORIZAÇÃO**

Eu, Agnaldo Farias, RG 7.889.395-1, CPF 013.768.058/98, autorizo Augusta Gonçalves Amengual, número USP 8236428, a utilizar a entrevista que lhe concedi via e-mail, em trechos específicos ou na íntegra, em sua Dissertação de Mestrado apresentada ao PROLAM/ USP.

São Paulo, 15 de fevereiro de 2016

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'Agnaldo Farias', is written over a horizontal line. The signature is stylized and includes a vertical line extending downwards from the end of the horizontal line.



## Entrevista Acadêmica

**Pesquisadora:** Augusta Gonçalves Amengual (PROLAM/USP)

**Número USP:** 8236428

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup> Lisbeth Ruth Rebollo Goncalves

**Dissertação:** A fotografia contemporânea e suas implicações na construção de representações de gênero: Juliana Stein e Alessandra Sanguinetti na 29<sup>a</sup>. Bienal de São Paulo

**Entrevistada:** Ana Carolina Fernandes

**Tema:** Fotografia e gênero

## Sobre fotografia

**1. Augusta - Como percebe o papel político desempenhado pela fotografia?**

Ana Carolina Fernandes – A fotografia foi ( e é ) fundamental em diversos episódios de lutas políticas e de movimentos sociais em centenas de países diferentes, ao longo do século XX e - continua de suma importância no séc XXI,- a fotografia sempre mostrou a face da repressão e da resistência . A menina vietnamita correndo queimada pela bomba de Napalm e agora o menino refugiado sírio Alan Kurdi morto na praia na Turquia são dois exemplos - com mais de 25 anos de diferença – do poder da fotografia política.

**2. Augusta – Você entende a fotografia como um instrumento de mudança social?**

Ana Carolina Fernandes – Sim, a exposição da condição humana em imagens é muito mais poderosa do que em palavras.

3. **Augusta – Qual a função do fotógrafo, em sua opinião?**

Ana Carolina Fernandes – Na minha opinião a função do fotógrafo é expor, documentar, flagrar, dar voz, mas deixando que quem veja as fotografias tire suas próprias conclusões.

4. **Você pode comentar a sua experiência em fazer um tipo de fotografia que carrega a expressão artística e a verdade documental;**

Ana Carolina Fernandes – Eu vivo o mundo que estou documentando tão intensamente que me torno parte dele e não consigo elaborar teoricamente aquilo que estou vivendo. As vezes , ao revelar uma foto, percebo o quanto aquela imagem me mudou internamente.

5. **Como você categoriza (fotografia documental, social, etc...) o ensaio “Men de Sá, 100”?**

Ana Carolina Fernandes – É documental, social, e é jornalística e também artística. Mas é principalmente humanista na interpretação da realidade.

6. **As fotografias criam uma narrativa visual sobre a vida do fotografado e muitas vezes colaboram no processo de produção de identidade e empoderamento de um grupo. Nesse sentido, você acredita que o ensaio “Men de Sá, 100” colabora de que forma com as travestis?**

Ana Carolina Fernandes – Costumo dizer que com esse ensaio mais do que dar voz às travestis, eu queria dar um corpo. E esse corpo é feminino e masculino ao mesmo tempo. O “Men de Sá 100” correu o mundo, ganhou prêmios, foi publicado em revistas importantes no Brasil e no exterior. Vários fotógrafos de grande relevância mundial fotografaram as travestis da Lapa depois de mim.

Posso dizer que , guardada as devidas proporções, teve a importância de um Relatório Kinsey. Hoje existe um Dia da Visibilidade Trans. Com o meu ensaio eu colaborei ( um mínimo que seja ) para mostrar que elas , as travestis, existem. Estão sentadas do meu lado no ônibus...estão do meu lado na vida.



7. As travestis são transgênero, perpassam o binarismo macho/fêmea, masculino/feminino e, nesse sentido são subversivas. Por meio do corpo elas expressão tal subversão, ao mesmo tempo em que se preocupam com uma normatividade heterossexual no que se refere ao discurso e as práticas (na afirmação da mulher feminina). No período em que você conviveu com elas para realizar o ensaio, como percebeu o confronto entre o feminino e masculino?<sup>1</sup>

Ana Carolina Fernandes – O objetivo do ensaio – visibilidade à parte – sempre foi mostrara a beleza que eu via, em um corpo ao mesmo tempo masculino e feminino.

Não percebi o confronto e sim a convivência feminino/ masculino simultaneamente. As vezes totalmente feminina no visual e claramente masculina na atitude e vice – versa.

---

<sup>1</sup> Pergunta inspirada na fotografia em que a travesti faz a barba deitada no sofá;

*TERMO DE AUTORIZAÇÃO*

Eu , Ana Carolina Fernandes , RG06480351 - 3

CPF 855338407 - 10 autorizo Augusta Gonçalves Amengual, número USP 8236428, a utilizar a entrevista que lhe concedi via e-mail, em trechos específicos ou na íntegra, em sua Dissertação de Mestrado apresentada ao PROLAM/ USP.

Rio de Janeiro, 06 de março de 2016



(assinatura do entrevistado/depoente)



## Entrevista Acadêmica

**Pesquisadora:** Augusta Gonçalves Amengual (PROLAM/USP)

**Número USP:** 8236428

**Orientadora:** Profª Lisbeth Ruth Rebollo Goncalves

**Dissertação:** A fotografia contemporânea e suas implicações na construção de representações de gênero: Juliana Stein e Alessandra Sanguinetti na 29ª. Bienal de São Paulo

**Entrevistado:** Aristides Alves

**Tema:** Fotografia

## Sobre fotografia

### 1. Augusta - Como percebe o papel político desempenhado pela fotografia?

Aristides Alves - Na época da ditadura militar, no Brasil e outros países, fotografia exerceu um importante papel de denúncia social e política fortalecendo a luta pela democracia e colaborando com uma nova organização da sociedade. Isto ocorreu principalmente através do fotojornalismo e do trabalho voluntário de fotógrafos envolvidos em partidos, grupos políticos e de direitos humanos. Atualmente a velocidade e a quantidade de fotografias veiculadas através da mídia digital banalizou o uso de imagens. Isolada a fotografia perde, associada a um contexto de reivindicações sociais ou ligada a projetos culturais ou ambientalistas, ela reafirma sua trajetória política.

### 2. Augusta – Você entende a fotografia como um instrumento de mudança social?

Aristides Alves – Não como uma ação isolada. A fotografia neste caso deve estar atrelada a outras formas de organizações coletivas, fortalecendo através do discurso das imagens, reivindicações de políticas sociais específicas. Por outro lado, a fotografia através da sua utilização como tecnologia visual, inserida nas mídias digitais e redes sociais formatou novos parâmetros de comunicação social.

**3. Augusta – Tudo é fotografável ou existem restrições?**

Aristides Alves - sem restrições quanto à produção, a questão é a pós-produção ou seja qual o discurso suporte destas imagens\_ética e estética.

**4. Augusta – Qual a função do fotógrafo, em sua opinião?**

Aristides Alves – Não mudou, acompanhar as modificações na área de produção visual. Exercer um trabalho de excelência técnica aliado a qualidade estética Desenvolver paralelamente, um trabalho autoral. associar-se a movimentos culturais ou sócio ambientais, contribuindo para a coletividade.

**TERMO DE AUTORIZAÇÃO**

Eu, Aristides Alves da Silva Filho, RG 1088488, CPF 05974860500, autorizo Augusta Gonçalves Amengual, número USP 8236428, a utilizar a entrevista que lhe concedi via e-mail, em trechos específicos ou na íntegra, em sua Dissertação de Mestrado apresentada ao PROLAM/ USP.

Salvador, 29 de fevereiro de 2016



---

(assinatura do entrevistado/depoente)



## Entrevista Acadêmica

**Pesquisadora:** Augusta Gonçalves Amengual (PROLAM/USP)

**Número USP:** 8236428

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup> Lisbeth Ruth Rebollo Goncalves

**Dissertação:** A fotografia contemporânea e suas implicações na construção de representações de gênero: Juliana Stein e Alessandra Sanguinetti na 29<sup>a</sup>. Bienal de São Paulo

**Entrevistado:** Claudio Edinger

**Tema:** Fotografia

### *Sobre fotografia*

#### **1. Como percebe o papel político desempenhado pela fotografia?**

Claudio Edinger – Política é acima de tudo consciência. Consciência da importância que todo mundo tem pra todo mundo. Estamos todos interligados e no mundo real (ou talvez a palavra seja, ideal), se alguém passa fome, alguém não tem casa, alguém não tem hospital e bons médicos, não tem educação, todos deixamos de ter. Todos saímos prejudicados. A fotografia transpira consciência – ou o conhecimento profundo do mundo em que vivemos. Não há outra forma de dissecar o Tempo, implacável. Assim, o papel da fotografia, em todos os níveis políticos – primário, secundário e profundo – é fundamental.

#### **2. Você entende a fotografia como um instrumento de mudança social?**

Claudio Edinger – Absolutamente! É bom deixar claro que a “fotografia” não existe. Existem múltiplas manifestações de uma linguagem. A foto pode tanto ser documental (“certifico que esta casa ou pessoa ou lugar é assim”) em sua manifestação mais primária, como pode ser sofisticada e poética e artística em sua manifestação mais plena e profunda. No meio termo, o que chamo de aplicação secundária da fotografia, ficam as utilizações praticas de nossa arte: moda, propaganda, fotos de eventos, etc. Em todas, ela traz mudanças sociais profundas. Villem Flusser, filósofo da imagem, diz que “a primeira revolução cultural surge com a invenção da escrita há mais de dois mil anos. A segunda é agora com a invenção da fotografia.” Já está acontecendo. Estamos testemunhando isso em toda parte, ainda mais agora que praticamente, como nunca antes na História, todo mundo carrega uma câmera consigo.

#### **3. Tudo é fotografável ou existem restrições?**

Claudio Edinger – Não há restrições. Tudo deve ser fotografado. Fotografia traz conhecimento, fotografia é o nosso espelho – externo e, principalmente, reflete o que temos

dentro, que é o grande mistério. Não pode haver restrições. Precisamos ver. Vendo descobrimos o que somos. E, em complemento a isso, vemos como somos. É um círculo que na verdade é uma espiral que se expande a cada dia, na medida em que nossa consciência aumenta.

#### **4. Qual a função do fotógrafo, em sua opinião?**

Claudio Edinger – Não existe “fotógrafo”. Como disse acima, existem múltiplas manifestações fotográficas, cada uma com seu agente: fotos documentais, comerciais, de moda, de publicidade, de casamentos, de eventos sociais, de objetos – e artísticas. A fotografia é bastante complexa, como qualquer arte, e exige absoluta dedicação e estudo. Me interessa pela fotografia como pesquisa artística e o fotógrafo que se preocupa com isso, claro, é um artista. A função do artista é aprofundar o mistério. É buscar respostas que não existem mas que ajudam a passar o tempo e tornam a vida bem mais interessante. “A arte existe,” disse Nietzsche, “para que tanta realidade não nos destrua.” Também penso assim.



Programa de Pós-Graduação em Integração  
da América Latina da Universidade de São  
Paulo - PROLAM/USP



### Entrevista Acadêmica

**Pesquisadora:** Augusta Gonçalves Amengual (PROLAM/USP)

**Número USP:** 8236428

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup> Lisbeth Ruth Rebollo Goncalves

**Dissertação:** A fotografia contemporânea e suas implicações na construção de representações de gênero: Juliana Stein e Alessandra Sanguinetti na 29<sup>a</sup>. Bienal de São Paulo

**Entrevistado:** Gilvan Barreto

**Tema:** Fotografia

### Sobre fotografia

#### 1. Como percebe o papel político desempenhado pela fotografia?

Gilvan Barreto – A fotografia vem de uma tradição calcada no jornalismo, no documental. Com isso é natural que, ao longo da história, a linguagem tenha se apoiado no factual, registro e denúncia. A fotografia do famoso instante decisivo como “prova”. Com a crise moral e econômica do jornalismo, o “boom” da internet e consequente popularização da fotografia, há uma diversificação da linguagem. Com as digitais, a técnica deixou de ser uma barreira. Acho que caminhamos numa onda crescente do uso da fotografia não mais como um mero registro. Mais que isso, a produção de imagens é cada mais coesa e amarrada por narrativas mais complexas. A Fotografia como uma escrita conceitual, elaborada e planejada. Mais que o testemunho, vejo a fotografia como um instrumento capaz de gerar questionamentos e reflexões. São trabalhos que podem influenciar mas que também deixam espaço para as interpretações do leitor. Isso torna as imagens menos perecíveis que a escola do jornalismo, já que sua absorção é mais gradual.

#### 2. Você entende a fotografia como um instrumento de mudança social?

Gilvan Barreto – Dentre tantas possibilidades, em maior ou menor grau, a fotografia pode ser considerada um instrumento de mudança social. Mas antes de tudo vem o ímpeto do autor. A produção imagética deve ser o reflexo do autor. Em razão da virada do ano de 2016, o pernambucano Miró da Muribeca, poeta underground, disse “o ano não será novo se você continuar o mesmo”. Gosto de pensar nesta comparação com a fotografia e seus criadores. Um nova fotografia, algo realmente capaz de gerar

mudanças depende de uma ação de certa forma transformadora e revolucionária. Mesmo que isso aconteça em em núcleos ínfimos.

### **3. Tudo é fotografável ou existem restrições?**

Gilvan Barreto- A tendência é acreditar que tudo é fotografável se exploramos os limites da linguagem. Assim ampliam-se os territórios fotográficos. Há uma linha dentro da fotografia que acredita numa suposta pureza da linguagem. É como se a fotografia perdesse seu valor ou força quando permeada por outras linguagens. Felizmente este é argumento cada vez mais raro. A Fotografia não rivaliza com outras linguagens. Muito pelo contrário, ela busca seus complementos e conexões. Além disso, para se produzir ou “ler” as fotografias precisamos analisar o contexto, circunstância e trajetória do autor. A força e originalidade de um discurso nasce de dentro para fora. Não dá para “pescar” imagens lá fora e forjar uma fala com estes “achados”. Acredito que precisamos fabricar imagens para assim contemplar mais significados. Neste processo, terminamos criando um vocabulário específico. É assim invento minhas imagens-palavra, ou imagens-significado. Com isso, busco chegar ao tom mais apropriado, a ambiência e fluência das narrativas. Meu trabalho nasce da palavra, é fotografia mas pensa que é cinema. Há um trabalho de pré-produção das imagens baseado em textos, desenhos e roteiros. Acredito que assim amplio esta noção do fotografável.

### **4. Qual a função do fotógrafo, em sua opinião?**

Gilvan Barreto – Emocionar, comunicar, questionar, gerar reflexões e críticas. Pesquisar o nosso tempo e nossas origens. Expandir a fotografia. Deixar que sua fotografia influencie e seja influenciada por outras linguagens, pelas referências políticas e culturais do autor. A fotografia é atalho para o auto conhecimento. Longe ser uma questão simplesmente particular e individual, a busca pela originalidade e um discurso autoral já é um ato político. Para ser é preciso se conhecer. Para saber contar é preciso vivenciar. De alguma maneira, quando sincera, essa busca pessoal abre pontes para um discurso universal. O fotógrafo ou a fotografia podem não mudar o mundo. Mas se conseguir promover micro revoluções íntimas já é um grande começo. Já é tentador, libertador e admirável.

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Eu, Gilvan Barreto, RG 4493086, CPF 856382004-44, autorizo Augusta Gonçalves Amengual, número USP 8236428, a utilizar a entrevista que lhe concedi via e-mail, em trechos específicos ou na íntegra, em sua Dissertação de Mestrado apresentada ao PROLAM/ USP.

Rio de Janeiro, 14 de março de 2016.

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Gilvan Barreto", enclosed within a rectangular box with dashed lines.



Programa de Pós-Graduação em Integração da  
América Latina da Universidade de São Paulo -  
PROLAM/USP



ENTREVISTA JULIANA STEIN

### Entrevista Acadêmica

**Pesquisadora:** Augusta Gonçalves Amengual (PROLAM/USP)

**Número USP:** 8236428

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup> Lisbeth Ruth Rebollo Goncalves

**Dissertação:** A fotografia contemporânea e suas implicações na construção de representações de gênero: Juliana Stein e Alessandra Sanguinetti na 29<sup>a</sup>. Bienal de São Paulo

**Entrevistada/ artista:** Juliana Stein

**Tema:** Fotografia - Ensaio Sim e não (11 imagens);

### Informações sobre a série fotográfica “Sim e Não”

**Local do ensaio:** Curitiba- PR

**Período da série:**

**Equipamento utilizado:** Hasselblad

**Exposição (locais e eventos):**

Como surgiu o nome da série “Sim e Não”?

**Juliana** –O momento de nomear algo pode ser bastante trabalhoso, no sentido de que a gente tem que procurar uma palavra, um termo que mais se aproxime de um conceito, experiência, etc. Isto pode resultar no oposto do que procuramos fazer ao colocar o trabalho de pé, um retorno a uma certa redução contra a qual o trabalho tende a resistir (ou não). Procurei achar um nome para o trabalho sem que este lhe reduzisse o sentido. Quando vamos nomear algo estamos sempre no meio do caminho, entre a coisa e a experiência dela, e isto envolve também passar pelo caminho dos significados, uma operação mais mental. Este nome saiu no último momento, um dia depois de ter se esgotado o prazo para a impressão do catálogo da bienal. Sim e não foi a fórmula que encontrei para expressar algo que está presente, em geral, no meu trabalho. Não é uma coisa, nem outra. É mais um lugar.

**Como você se preparou para a produção da série fotográfica? Houve alguma pesquisa teórica, bibliográfica e/ou iconográfica que antecedeu a produção da série?**

**Juliana** – Leio e pesquiso normalmente sobre assuntos que me interessam. Me interessam, chutando por alto, autores como Lacan, Agamben, Foucault, Maria Rita Kehl, Walter Benjamin, Tania Rivera, Merleau-Ponty, Adorno, Didi-Huberman. Certamente estou esquecendo outros autores importantes. Não tinha uma ideia pré-concebida sobre o que queria fazer e fui me colocando na situação de fotografar esta série. É importante acionar um estado em que o trabalho possa nunca acontecer. Isto porque é preciso entrar e estar junto com todas as forças que operam para que ele não aconteça. É ambíguo, mas é a primeira chave para que ele aconteça. Feito isto, vem uma série de outras operações que cada trabalho vai colocando à medida que vai acontecendo. Fotografei em torno de um ano antes de chegar ao resultado da série. Quando fiz, soube que era aquilo que queria.

**Como aconteceu o primeiro contato com as fotografadas? As fotografias foram agendadas? Como foi a receptividade? Que tipo de contato se deu entre a artista e as fotografadas?**

**Juliana** – Frequentei durante estes dois anos alguns lugares de encontros. Nada foi agendado, programado ou produzido de antemão. Procurei me abrir à experiência de estar com as pessoas que fotografei. Queria fotografá-las no espaço da cidade, espaço público e não doméstico, privado. A maioria destas fotos foi feita nas ruas. Explicava o que estava fazendo e perguntava se a pessoa tinha interesse em participar. Algumas vezes ouvi um não, outras vezes deixei de fazer a fotografia por achar que era preciso viver outras coisas. Tive a sorte de encontrar pessoas maravilhosas.

**Você pode contar como se deu o processo de produção das imagens.**

**Juliana** – Fotografei durante um ano com uma máquina 35mm. Produzi muitas imagens que não implicavam em nada. Utilizar uma máquina de médio formato deu um outro tempo à produção das imagens. Gosto muito de retratos e olhar para uma pessoa, sem que se possa ter muitas certezas sobre ela, é algo muito interessante. Não é possível fazer um snapshot com uma máquina grande e toda parafernália que ela requer. Foi preciso que cada pessoa quisesse e se dispusesse a fazer o retrato e parar durante alguns minutos pode significar uma queda do personagem e um levante daquelas coisas que estão sempre aí, sem bandeira, prontas para eclodir e colidir com aquelas outras coisas já estabelecidas. Veja que não é só querer, é preciso um algo mais, um comprometimento mágico, que acontece ou não, que independe da vontade das partes. Algo como estar presente e poder apresentar-se com aquelas coisas que não são definidas socialmente. Estar aí, ao lado daquela nossa parte que não passa de um buraco, não pode ser definida, não faz muito sentido, não pode alçar vôo e simplesmente está aí e nos dá o peso da existência. Aquelas coisas pequenas que nunca tem importância, a cor e a matéria da meia que o sujeito veste e que versam poeticamente sobre ele no mundo.

**Augusta - Você pode comentar a intenção que teve ao propor o ensaio em questão.**

**Juliana** – Acho que a fotografia está muito ligada à questão: O que é possível representar? Algo está ali, mas o que é este algo?

O realismo fotográfico tem a força de colocar em evidência algumas questões ligadas à representação que temos das coisas, do mundo, de nós mesmos. Barthes fala sobre esta nebulosa verdade de que algo esteve ali. O papel de gênero e da sexualidade interessa nas práticas discursivas na medida em que podem resgatar a ambivalências dos processos. A

discussão do feminino/masculino, a análise do papel de gênero é da mesma ordem do estabelecimento da linguagem e da fotografia. Trata de estabelecer/quebrar fronteiras através de deslocamentos contínuos. Não se nasce mulher, torna-se mulher, é uma afirmação que vai se descobrindo, descortinando (muito parecida com importantes questões da fotografia e da nossa existência). Escrevemos textos cujos significados não podemos apreender completamente. Como viver com este paradigma? Há coisas que, apesar de todos os esforços, não podem ser esclarecidas, permanecem paralelas aos nossos esforços descritivos, seja por deslocamentos contínuos ou afastamentos. Mas que não cessam de soprar em fluxos, movimentos e trânsitos. No catálogo da bienal havia um texto sobre o trabalho que dizia: (...) homens que se vestem de mulheres (...), que eu acho que foi muito feliz. Feliz no sentido de que abre para a experiência aquilo que a palavra *travesti*, de certa forma, fecha. O poder da linguagem é duplo: o de fechar e o de abrir o sentido das coisas. Viver com coisas e representação de coisas que se abrem em dois ou mais sentidos, ou mesmo em sentidos opostos ali na frente, é uma das coisas que me interessam na fotografia.

### **Sobre a artista...**

#### **Você usa câmera analógica ou digital?**

**Juliana** – Analógica de médio formato (Hasselblad).

#### **Como teve início sua relação com a fotografia?**

**Juliana** – Queria fazer algo que fizesse algum sentido para mim. Nunca pensei em ser fotógrafa ou artista. A fotografia aconteceu enquanto eu me preparava para fazer algo que nunca cheguei a fazer. Vivi fora do país durante dois anos e, ao voltar, procurei um lugar, na minha cidade, em que estive durante o período de faculdade e que me causou um certo mal-estar e não me saiu mais da cabeça. Este lugar era um asilo para mulheres. Ali trabalhei como voluntária por uns dois anos e ali comecei a fotografar e a pensar sobre o que via em termos de imagens, pois não era possível aceder a outra linguagem. De certa forma, a fotografia me deu acesso ao mundo.

#### **Por quais temas você foi inicialmente atraída na fotografia? Como você escolhe as temáticas predominantes no seu trabalho?**

**Juliana** – Procuo ver o meu tema mais como uma forma de ver do que uma coisa a ver em si. Me interessa isto nos trabalhos de fotografia que vejo e gosto. *Sim e não* está em todo o lugar por onde temos o interesse de olhar. É uma forma de se relacionar com as coisas, com o mundo. Menos apolínea, mais errante, mais humana. Não é possível por o dedo no lugar do desejo pois ele trata de uma falta. Algo não está lá, por isto buscamos. Tenho uma queda por situações que falam das margens do mundo, que podem ser bem mais interessantes do que aquilo que está no centro de tudo e estabelecido como a norma ou a representação oficial das coisas. O jogo que se dá entre nós e o mundo, entre nós e nós mesmos, pode estar em toda parte. É mais um lugar do que uma coisa. Este é o lugar da fotografia, como a vejo.

#### **Considera-se uma fotógrafa documental?**

**Juliana** – Sim e não. Gosto da fotografia que está ligada à ambiguidade dos processos, à experiências que não podemos representar e que indicam caminhos à percorrer. Não está claro o sentido das imagens que me atraem. Gosto das imagens que se estabelecem porque

propõem certas tensões, sugerem que se atravesse outros limites. A fotografia traz um traço, uma notícia do mundo, e quando olhamos, esta notícia funciona, às vezes, quase como labirintos e espelhos que operam deslocamentos, criam vertigens. Somos chamados a trazer a nossa história, formas de perceber, crenças e memória no instante em que estamos diante delas. Isto, claro, se resolvemos percorrê-las seriamente. E não só isto, pois qual é a função da memória senão de nos permitir o esquecimento? Olho determinadas imagens e diferentes percepções vão se formando sem que se seja possível a acumulação num sentido final. Uma imagem é uma casa com muitos quartos. Coloque aqui aquele quartinho fechado do *Barba Azul* e outros tantos. Tudo está sempre ali, nunca do mesmo modo.

#### **Como percebe o papel político desempenhado pela fotografia?**

**Juliana** – Toda imagem é política, na minha opinião. Traz consigo formas de fazer, de ver o mundo e de se ver nele. De relações e des-relações (alienações). Tem sempre um tempo, um lugar e a história envolvidos no processo. O gesto de ver é político e pode, ou não, considerar as coisas mais amplamente, de forma crítica. É uma forma de ver, esta de ver pouquinho. Não é possível obrigar alguém a ver. Este é um dos baratos da fotografia. Me atrai o modo como as imagens se formam e, em alguns casos, como estão impedidas de se formar. O processo que nos leva a ver inclui variáveis clássicas e outras menos articuladas como o desejo de ver. No caso desta série, ouvi algumas pessoas descrevendo os retratos como confrontativos. O gesto de um olhar me faz tremer e isto me diz sobre a potência que este gesto pode ter. Este gesto pode ser subversivo e tornar autênticas situações que acontecem sem que lhes seja necessário dar um consentimento. No caso desta série, o olhar direto das pessoas, apesar de toda a montagem do personagem, é aterrador. Aterrador pois não permite uma acomodação. Avança sem destino. É compreensível que se qualifique de confrontativa uma coisa que não coopera com o discurso.

#### **Augusta – Você pode comentar a participação da série “Sim e Não” na 29ª Bienal de São Paulo.**

**Juliana** – Esta série estava em vias de ser engavetada. Durante um bom tempo procurei patrocínio para montar a exposição e colocar o trabalho de pé. Não houve patrocinador e saída para o trabalho. Parece que os retratos não faziam muito sentido no meio da produtividade nacional. Quando recebi o convite para participar da mostra, vindo dos curadores Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos, pensei que seria uma chance de produzir o trabalho. Enviei a série impressa a eles e foi genial quando o projeto foi aceito. Participar desta bienal, com esta série, foi como existir dentro do meu país. Algo que não tenho as palavras certas para descrever mas que, como observo, já se refletem no meu trabalho. Depois disto, pude produzir uma série de imagens em que pessoas se preparam para um mergulho em águas brasileiras. O nome ainda está em inglês pois a série foi mostrada somente na Alemanha e chama-se *The Darkest Water*.

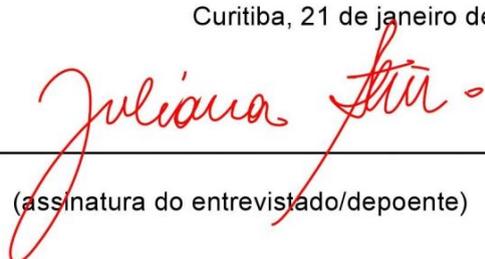
**TERMO DE AUTORIZAÇÃO**

Eu, Juliana Stein , RG 4644201 6, CPF83883819972.

Autorizo Augusta Gonçalves Amengual, número USP 8236428, a utilizar a entrevista que lhe concedi via e-mail, em trechos específicos ou na íntegra, em sua Dissertação de Mestrado apresentada ao PROLAM/ USP.

Local e Data:

Curitiba, 21 de janeiro de 2016.

  
\_\_\_\_\_  
(assinatura do entrevistado/depoente)



## Entrevista Acadêmica

**Pesquisadora:** Augusta Gonçalves Amengual (PROLAM/USP)

**Número USP:** 8236428

**Orientadora:** Profª Lisbeth Ruth Rebollo Goncalves

**Dissertação:** A fotografia contemporânea e suas implicações na construção de representações de gênero: Juliana Stein e Alessandra Sanguinetti na 29ª. Bienal de São Paulo

**Entrevistada:** Virginia de Medeiros

**Tema:** Fotografia e gênero

## Sobre fotografia

**1. Como você percebe o papel político desempenhado pela arte que confronta a normatividade vigente?**

**Virginia de Medeiros** - Seguindo Henri Bergson, acredito que a doença que atravessa a humanidade hoje é a sua própria normalidade, seu sofrimento vem das representações do real que nossa inteligência nos impõe e a característica dessa doença é a neurose da vida. Para reconstituir o equilíbrio vital é preciso ser mais maleável, mais movediço, mais inventivo, mais alegre e produtivo. Neste sentido, vejo a arte como uma ferramenta de restauração da vida. Um instrumento político, capaz de propiciar através da experiência sensorial o reconhecimento de maneiras distintas de ver e se colocar no mundo, configurando um traço distintivo da experiência humana. Através da arte descobrimos um campo aberto às possibilidades de existências.

**2. A arte se apropria da fantasia e da realidade para representar algo, às vezes para construir e/ou desconstruir. Como você percebe a relação entre a arte e a representação do gênero?**

**Virginia de Medeiros** - O território das artes é o território de conexões, apropriações e mediações entre diferentes realidades. Questões de sexo, gênero e sexualidade sempre foram importantes dentro do universo artístico. A partir do sec. XX o mundo passou a girar em torno da diferença, da multiplicidade, da pluralidade - acredito que devemos estabelecer com nós mesmos não relações de identidade, mas sim de diferenciação. Uma vida em experimentação que, por meio de nossas escolhas sexuais, éticas e políticas, transitemos

com liberdade de pensamento e ação entre novas formas de corpo, de relações, de amizades e de prazeres. A arte aponta para o fim das representações de gênero.

- 3. As fotografias criam uma narrativa visual sobre a vida do fotografado e muitas vezes colaboram no processo de produção de identidade e empoderamento de um grupo. Nesse sentido, você acredita que o book feito no “Studio Butterfly” colabora em que sentido com as travestis?**

**Virginia de Medeiros** – Na época o desejo de muitas travestis era trabalhar na Europa, eu sabia da importância do *book* para alcançar este sonho. Assim nasceu a ideia do ensaio fotográfico. Mas o *book* foi ganhando uma dimensão muito delicada, sutil e profunda. A emoção que elas passavam ao receber as fotos é indescritível. O *book* deu coragem para Sendy retomar o contato com a sua mãe, depois que se percebeu “tão feminina, tão bonita e poderosa” nos retratos. Foram muitas histórias que me levam a crer que o *book* afirmou e celebrou a construção da feminilidade, da transmutação e proporcionou vitalidade e empoderamento para as travestis.

- 4. As travestis são transgênero, perpassam o binarismo macho/fêmea, masculino/feminino e, nesse sentido são subversivas. Por meio do corpo elas expressam tal subversão, ao mesmo tempo em que se preocupam com uma normatividade heterossexual no que se refere ao discurso e as práticas (na afirmação da mulher feminina). No período em que você conviveu com elas para realizar o trabalho, como percebeu o confronto (ou não) entre o feminino e masculino?**

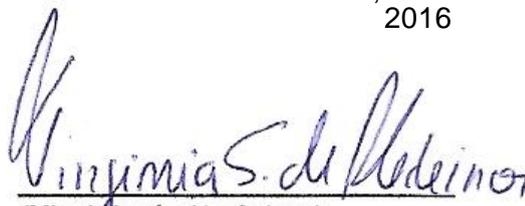
**Virginia de Medeiros** – No período que convivi com as travestis, não percebi qualquer tipo de confronto entre o feminino e o masculino. Não havia oposição no mundo delas, mas afirmação de uma subjetividade muito criativa. Elas não estavam centrada na lógica binária, mas numa sobreposição de camadas que as tornavam muito poderosas. Talvez porque estivessem menos sedimentadas em organizações dominantes e, por isso, abriam-se para uma maior dimensão de si mesmas. O espaço imaginário da criação e reinvenção acompanhava a vida delas como uma força que põe abaixo o mundo concreto. Uma vez que a transmutação não se limita a forma-travesti – ao corpo, ao visível –; mas sobre tudo ao invisível, ao inapreensível que surge das narrativas heróicas que compõem esta existência. A fala era sua maior riqueza, ferramenta de elaboração da vida. Uma fala que é celebração ainda quando nada mais há a dizer; a fala que invoca, acolhe, celebra seja a impetuosidade, a rudeza, a simplicidade, a sabedoria, a doçura, a alegria, a transformação, a ausência de certeza, a indeterminação absoluta, o medo ou a própria morte. A vida delas é um texto poético que se inscreve num corpo aberto a experimentações, onde o ponto de partida da escrita se dá no indeterminado que é a “tensão de um começo infinito”.

## TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Eu, Virginia Sousa de Medeiros, RG0663596270,  
CPF 668.738.305-00 autorizo Augusta Gonçalves Amengual, número  
USP 8236428, a utilizar a entrevista que lhe concedi via e-mail, em trechos  
específicos ou na íntegra, em sua Dissertação de Mestrado apresentada ao  
PROLAM/ USP.

Local e Data:

São Paulo, 30 de março de  
2016

  
(Virginia de Medeiros)

**ANEXO II**  
**FOTOGRAFIAS**

Série fotográfica: **Juliana Stein. Sim e não.** Série: 2006-2010. Fotografia – impressão sobre papel de algodão. 11 imagens 100X 100 cm. Cortesia: artista.

Fonte: <http://julianastein.com.br/portugues/info.html> (acessado em 05-04-2015).





Séries fotográficas: **Alessandra Sanguinetti. Las aventuras de Guille y Belinda y el enigmático significado de sus sueños [As aventuras de Guille e Belinda e o significado enigmático de seus sonhos] série. El devenir de sus días [O devir dos seus dias], série.** Fonte: <http://alessandrasanguinetti.com/>



La foto de antes [A foto de antes] -1997, da série: Las aventuras de Guille y Belinda y el enigmático significado de sus sueños [As aventuras de Guille e Bellinda e o enigmático significado de seus sonhos]. Fotografia, impressão Fujiflex, 76,2 X 76,2cm; cortesia: artista; Yossi Milo Gallery, Nova York; Ruth Banzacar Galeria de Arte, Buenos Aires.



El collar [o collar] -1999, da série: Las aventuras de Guille y Belinda y el enigmático significado de sus sueños [As aventuras de Guille e Bellinda e o enigmático significado de seus sonhos]. Fotografia, impressão Fujiflex, 76,2 X 76,2cm; cortesia: artista; Yossi Milo Gallery, Nova York; Ruth Banzacar Galeria de Arte, Buenos Aires



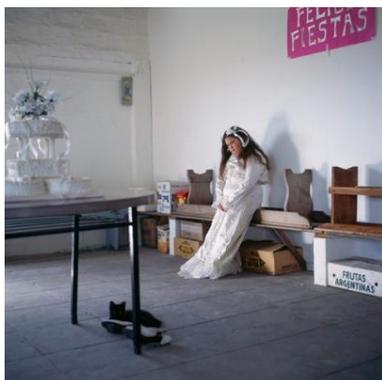
Brindis [Brinde] - 2000, da série: Las aventuras de Guille y Belinda y el enigmático significado de sus sueños [As aventuras de Guille e Bellinda e o enigmático significado de seus sonhos]. Fotografia, impressão Fujiflex, 76,2 X 76,2cm; cortesia: artista; Yossi Milo Gallery, Nova York; Ruth Banzacar Galeria de Arte, Buenos Aires



Hortencias [Hortênsias] - 1999, da série: Las aventuras de Guilley Belinda y el enigmático significado dos sus sueños [As aventuras de Guille e Bellinda e o enigmático significado de seus sonhos]. Fotografia, impressão Fujiflex, 76,2 X 76,2cm; cortesia: artista; Yossi Milo Gallery, Nova York; Ruth Banzacar Galeria de Arte, Buenos Aires



El casalito [O casazinho] - 1999, da série: Las aventuras de Guilley Belinda y el enigmático significado dos sus sueños [As aventuras de Guille e Bellinda e o enigmático significado de seus sonhos]. Fotografia, impressão Fujiflex, 76,2 X 76,2cm; cortesia: artista; Yossi Milo Gallery, Nova York; Ruth Banzacar Galeria de Arte, Buenos Aires.



El gato negro [O gato preto] – 1999, da série: Las aventuras de Guilley Belinda y el enigmático significado dos sus sueños [As aventuras de Guille e Bellinda e o enigmático significado de seus sonhos]. Fotografia, impressão Fujiflex, 76,2 X 76,2cm; cortesia: artista; Yossi Milo Gallery, Nova York; Ruth Banzacar Galeria de Arte, Buenos Aires .



Baño de verano [Banho de verão] – 2000, da série: Las aventuras de Guilley Belinda y el enigmático significado dos sus sueños [As aventuras de Guille e Bellinda e o enigmático significado de seus sonhos]. Fotografia, impressão Fujiflex, 76,2 X 76,2cm; cortesia: artista; Yossi Milo Gallery, Nova York; Ruth Banzacar Galeria de Arte, Buenos Aires.



Inmaculada Concepcion [Imaculada Conceição] – 1999, da série: Las aventuras de Guilley Belinda y el enigmático significado dos sus sueños [As aventuras de Guille e Bellinda e o enigmático significado de seus sonhos]. Fotografia, impressão Fujiflex, 76,2 X 76,2cm; cortesia: artista; Yossi Milo Gallery, Nova York; Ruth Banzacar Galeria de Arte, Buenos Aires.



Madres [Mães] - 1999, da série: Las aventuras de Guilley Belinda y el enigmático significado dos sus sueños [As aventuras de Guille e Bellinda e o enigmático significado de seus sonhos]. Fotografia, impressão Fujiflex, 76,2 X 76,2cm; cortesia: artista; Yossi Milo Gallery, Nova York; Ruth Banzacar Galeria de Arte, Buenos Aires



Madonna [A madona] – 2001, da série: Las aventuras de Guilley Belinda y el enigmático significado dos sus sueños [As aventuras de Guille e Bellinda e o enigmático significado de seus sonhos]. Fotografia, impressão Fujiflex, 76,2 X 76,2cm; cortesia: artista; Yossi Milo Gallery, Nova York; Ruth Banzacar Galeria de Arte, Buenos Aires.



Revolver [Revólver] – 2002, da série: Las aventuras de Guilley Belinda y el enigmático significado dos sus sueños [As aventuras de Guille e Bellinda e o enigmático significado de seus sonhos]. Fotografia, impressão Fujiflex, 76,2 X 76,2cm; cortesia: artista; Yossi Milo Gallery, Nova York; Ruth Banzacar Galeria de Arte, Buenos Aires.



El funeral de Archibaldo [O funeral de Archibaldo] - 1999 da série: Las aventuras de Guilley Belinda y el enigmático significado dos sus sueños [As aventuras de Guille e Bellinda e o enigmático significado de seus sonhos]. Fotografia, impressão Fujiflex, 76,2 X 76,2cm; cortesia: artista; Yossi Milo Gallery, Nova York; Ruth Banzacar Galeria de Arte, Buenos Aires.



Ofelias [Ofélias] – 2002, da série: Las aventuras de Guilley Belinda y el enigmático significado dos sus sueños [As aventuras de Guille e Bellinda e o enigmático significado de seus sonhos]. Fotografia, impressão Fujiflex, 76,2 X 76,2cm; cortesia: artista; Yossi Milo Gallery, Nova York; Ruth Banzacar Galeria de Arte, Buenos Aires.



Tres generaciones [Três gerações]- 2002, da série: Las aventuras de Guilley Belinda y el enigmático significado dos sus sueños [As aventuras de Guille e Bellinda e o enigmático significado de seus sonhos]. Fotografia, impressão Fujiflex, 76,2 X 76,2cm; cortesia: artista; Yossi Milo Gallery, Nova York; Ruth Banzacar Galeria de Arte, Buenos Aires.



Ladron de gallinas [Ladrão de galinha] – 2002, da série: Las aventuras de Guilley Belinda y el enigmático significado dos sus sueños [As aventuras de Guille e Bellinda e o enigmático significado de seus sonhos]. Fotografia, impressão Fujiflex, 76,2 X 76,2cm; cortesia: artista; Yossi Milo Gallery, Nova York; Ruth Banzacar Galeria de Arte, Buenos Aires.



La respuesta [A resposta] – 2002, da série: Las aventuras de Guilley Belinda y el enigmático significado dos sus sueños [As aventuras de Guille e Bellinda e o enigmático significado de seus sonhos]. Fotografia, impressão Fujiflex, 76,2 X 76,2cm; cortesia: artista; Yossi Milo Gallery, Nova York; Ruth Banzacar Galeria de Arte, Buenos Aires.



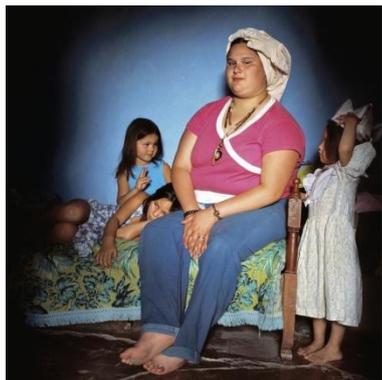
La nube negra [A nuvem negra] – 2001, da série: Las aventuras de Guilley Belinda y el enigmático significado dos sus sueños [As aventuras de Guille e Bellinda e o enigmático significado de seus sonhos]. Fotografia, impressão Fujiflex, 76,2 X 76,2cm; cortesia: artista; Yossi Milo Gallery, Nova York; Ruth Banzacar Galeria de Arte, Buenos Aires



La novela de las três de la tarde [Novela das três] – 2004, da série: Las aventuras de Guilley Belinda y el enigmático significado dos sus sueños [As aventuras de Guille e Bellinda e o enigmático significado de seus sonhos]. Fotografia, impressão Fujiflex, 76,2 X 76,2cm; cortesia: artista; Yossi Milo Gallery, Nova York; Ruth Banzacar Galeria de Arte, Buenos Aires.



El tempo vuela [O tempo voa] – 2005, da série: El devinir de sus dias [O devir dos dias]. Fotografia, impressão Fujiflex, 76,2 X 76,2cm; coleção: artista; cortesia: artista; Yossi Milo Gallery, Nova York; Ruth Banzacar Galeria de Arte, Buenos Aires.



La niñera [A babá] – 2006, da série: Las aventuras de Guilley Belinda y el enigmático significado dos sus sueños [As aventuras de Guille e Bellinda e o enigmático significado de seus sonhos]. Fotografia, impressão Fujiflex, 76,2 X 76,2cm; cortesia: artista; Yossi Milo Gallery, Nova York; Ruth Banzacar Galeria de Arte, Buenos Aires.



La cama matrimonial [Leito nupcial] – 2007, da série: El devinir de sus dias [O devir dos dias]. Fotografia, impressão Fujiflex, 76,2 X 76,2cm; coleção: artista; cortesia: artista; Yossi Milo Gallery, Nova York; Ruth Banzacar Galeria de Arte, Buenos Aires.



De verdad [A coisa real] – 2007, da série: Las aventuras de Guilley Belinda y el enigmático significado dos sus sueños [As aventuras de Guille e Bellinda e o enigmático significado de seus sonhos]. Fotografia, impressão Fujiflex, 76,2 X 76,2cm; cortesia: artista; Yossi Milo Gallery, Nova York; Ruth Banzacar Galeria de Arte, Buenos Aires.



Garua [Garoa] – 2008, da série: Las aventuras de Guilley Belinda y el enigmático significado dos sus sueños [As aventuras de Guille e Bellinda e o enigmático significado de seus sonhos]. Fotografia, impressão Fujiflex, 76,2 X 76,2cm; cortesia: artista; Yossi Milo Gallery, Nova York; Ruth Banzacar Galeria de Arte, Buenos Aires.

[Indisponível]

Rocio, Guille y Oriana [Rocio, Guille y Oriana] – 2009, da série: El devinir de sus dias [O devir dos dias]. Fotografia, impressão Fujiflex, 76,2 X 76,2cm; coleção: artista; cortesia: artista; Yossi

Milo Gallery, Nova York; Ruth Banzacar  
Galeria de Arte, Buenos Aires.