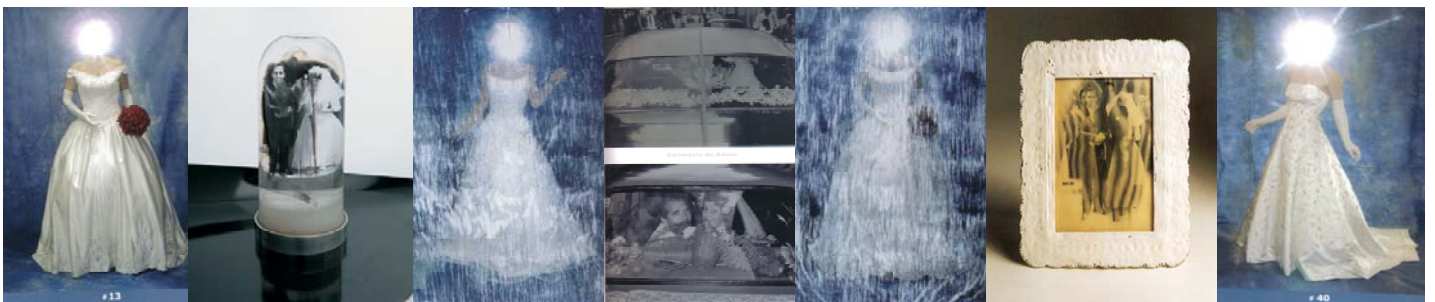


Universidade Federal de Goiás  
Faculdade de Artes Visuais  
Programa de Pós-Graduação em  
Cultura Visual - Mestrado

# **IMAGENS DE MULHER**

## **A FOTOGRAFIA NA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA**



Letícia Segurado Côrtes

Goiânia/GO  
2007

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Universidade Federal de Goiás  
Faculdade de Artes Visuais  
Programa de Pós-Graduação em  
Cultura Visual - Mestrado

**IMAGENS DE MULHER**  
**A FOTOGRAFIA NA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA**

Letícia Segurado Côrtes

Goiânia/GO  
2007

Universidade Federal de Goiás  
Faculdade de Artes Visuais  
Programa de Pós-Graduação em  
Cultura Visual - Mestrado

**IMAGENS DE MULHER**  
**A FOTOGRAFIA NA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA**

Letícia Segurado Côrtes

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual – Mestrado – da Faculdade de Artes Visuais – FAV/UFG, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Cultura Visual, sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosana Horio Monteiro.

Goiânia / GO  
2007

Universidade Federal de Goiás  
Faculdade de Artes Visuais  
Programa de Pós-Graduação em  
Cultura Visual - Mestrado

**IMAGENS DE MULHER:  
A FOTOGRAFIA NA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA**

Letícia Segurado Côrtes

Dissertação defendida e aprovada em

30 de novembro de 2007.

BANCA EXAMINADORA:

---

Profa. Dra. Rosana Horio Monteiro – FAV / UFG  
Orientadora e Presidente da Banca

---

Prof. Dr. Luiz Mello de Almeida Neto – FCHF / UFG  
Membro Externo

---

Profa. Dra. Irene Tourinho – FAV / UFG  
Membro Interno

---

Prof. Dr. Lisandro Nogueira – FACOMB / UFG  
Suplente do Membro Externo

---

Profa. Dra. Maria Elízia Borges – FAV / UFG  
Suplente do Membro Interno

Para meu pai, Antonio e minha mãe, Hebe.

## AGRADECIMENTOS

---

Agradeço, primeiramente, ao bom Deus misericordioso por me propiciar o desenvolvimento desse estudo, pois fazer o Mestrado em Cultura Visual, conjugando a produção de fotografias às artes visuais, foi muito significativo para mim.

Agradeço especialmente ao carinho dos meus pais, cúmplices dos momentos de aprendizagem, de angústias e renúncias. Aos meus irmãos, que, às vezes, mesmo distantes, sempre me apoiaram; aos meus familiares e amigos por entenderem esses momentos de ausências.

Estendo os agradecimentos especiais à minha orientadora Rosana, que sempre me dizia que, para a dissertação de mestrado, o mais importante não é o ineditismo do objeto de estudo e sim, a articulação dos autores que propiciará a melhor fundamentação teórica. As suas colocações e as trocas de e-mails sempre me fizeram refletir bastante na pesquisadora que ela é: sempre empenhada em produzir algo relevante para a produção acadêmica brasileira ou mundial; um exemplo a seguir.

Não poderia deixar de agradecer também a Cris Bierrenbach e a Rosângela Rennó por terem produções fotográficas tão significativas nas artes visuais brasileiras, decisivas para a minha escolha; e a Hèrcules Florence e a Cartier Bresson por serem motivadores do meu fascínio pela fotografia.

À Universidade Federal de Goiás, ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Artes Visuais (aos professores, em especial, à Professora Irene, por suas colocações na qualificação; e aos técnico-administrativos, em especial, à Alzira por ser tão prestativa), aos meus colegas do mestrado (um carinho especial à Angela e Ana Lúcia), aos meus colegas de profissão (em especial à Thalita e à Ana Rita) e àqueles que de uma forma ou de outra propiciaram que eu realizasse esse trabalho, meus sinceros agradecimentos.

E sabendo que é preciso agradecer por tudo, pois sempre haverá alguém torcendo por mim, parafraseio Drummond, pois não quero a explicação (duvidosa) do mundo, mas quero encontrar a poesia (inexplicável) da vida.

“Eu gosto de alargar o território da fotografia, de expandir, de usar todas as possibilidades que o universo fotográfico me propõe, me permite, me proporciona e propor isso para o espectador. Na verdade, o espectador tem de se acostumar que a fotografia não é só isso que ele vê no outdoor, no jornal, na publicação da revista... Ele tem de se deleitar com tudo o que se pode fazer com os meios fotográficos”.

Rosangela Rennó



O presente trabalho tem como objetivo analisar a fotografia e sua presença na arte contemporânea brasileira, destacando a produção imagética de duas artistas visuais Cris Bierrenbach e Rosângela Rennó.

O título dessa dissertação – *Imagens de mulher: a fotografia na arte contemporânea brasileira* – direciona para uma percepção de imagens feitas por mulheres, artistas, fotógrafas no cenário da arte contemporânea no Brasil, enfocando o universo feminino em que estão inseridas.

Foram escolhidas duas produções de cada artista visual. De Cris Bierrenbach, a *Série Noivas* e *Noivas da chuva*, e de Rosângela Rennó, a série *Cerimônia do Adeus*, e *Afinidades Eletivas* e *As Afinidades Eletivas ou As ligações perigosas*, com um enfoque para a noiva e para o casamento, respectivamente, contextualizado com a inserção das questões de gênero nas artes visuais, especificamente, na fotografia.

**Palavras-chave:** Fotografia, arte contemporânea, gênero.

## ABSTRACT

---

The present essay has as a main objective to analyze the photograph and its presence in the contemporary Brazilian art, highlighting the production of images of two visual artists, Cris Bierrenbach and Rosângela Rennó.

The title of this essay – Images of woman: the photograph in Brazilian contemporary art – directs to a perception of images made for women, artists, photographers in the scene of the contemporary art in Brazil, focusing the universe in which women are entered.

Two production of each visual artist had been chosen. Of Cris Bierrenbach, I analysed the series *Noivas* and *Noivas da chuva*, and of Rosângela Rennó, the series *Cerimônia do Adeus*, and *Afinidades Eletivas* and *As Afinidades Eletivas ou As ligações perigosas*, with a focus for the bride and the wedding, respectively, contextualized with the inclusion of the issues of gender in visual arts, specifically, in the photograph.

**Keywords:** photograph, contemporary art, gender.

## ÍNDICE DE FIGURAS

---

Figura 1 – Maurice Tabard, Mão e Mulher, 1929 .....	17
Figura 2 - Geraldo de Barros – A menina do sapato, 1949 .....	18
Figura 3 - Lourdes Colombo - Série <i>Reflexos</i> , 1998 .....	20
Figura 4 – Maristela Ribeiro – Fendas e Frestas, 2004.....	22
Figura 5 - Kenji Ota – Série Folha, 1996.....	23
Figura 6 - Cristina Guerra - Cada vez me pareço menos com minha foto 3x4, 1996.....	24
Figura 7 - Cássio Vasconcellos - Estádio do Pacaembú #3, São Paulo, 2002.....	25
Figura 8 - Eustáquio Neves - Sem título, série Arturos.....	25
Figura 9 - Luiz Braga - Banhista, 1996.....	25
Figura 10 - Rosana Paulino - Série Bastidores (Bastidor reformado), 1997.....	28
Figura 11 - Cristina Guerra - Retratos (detalhe), 1997.....	29
Figura 12 - Tiago Santana - Romaria de Juazeiro do Norte, 1992.....	29
Figura 13 - Elza Lima - Entroncamento, Belém PA , 1993.....	30
Figura 14 - Keila Alaver -Karen, Sandra, Ellen, Kellen, Elaine, Henry, Keila e Chico, 1996.....	31
Figura 15 - Edouard Fraipont - Série Um Indeterminado, 2005-2006.....	32
Figura 16 - Artemísia Gentileschi, Susana e os velhos, 1610.....	34
Figura 17 - Artemísia Gentileschi, Maria Madalena, 1613-1620.....	34
Figura 18 - Louise Bourgeois, <i>Arched Figure</i> , 1999.....	36
Figura 19 -Guerrilha girls, <i>Do women have to be naked to get into the Met. Museum?</i> , 1989.....	38
Figura 20 – Barbara Kruger – Sem título (All violence is the illustration of a pathetic stereotype), 1991.....	38
Figura 21 - Matthias Müller - "Veil" ("véu"), 2004, projeção de vídeo em canal único.....	39
Figura 22 - Rochelle Costi - "Desvios", 2006, impressão digital sobre duratrans.....	40
Figura 23 – Beth Moysés – Corazón tejido, 2007.....	42
Figura 24 – Detalhe da imagem do vídeo Corazón tejido.....	42
Figura 25 - Cindy Sherman, Bibliotecária n.13, 1979.....	44
Figura 26 - Rosana Paulino - Série Bastidores (Bastidor reformado), 1997.....	46
Figura 27 - Rosana Paulino - Parede da memória, 1994.....	46
Figura 28 - Maristela Ribeiro - Exposição - Fendas e Frestas – uma poética do feminino, 2004.....	47

Figura 29 - Maristela Ribeiro - Exposição - Fendas e Frestas – uma poética do feminino, 2004, detalhe.....	47
Figura 30 - Beth Moysés - Memória do afeto –Brasília, 2002.....	48
Figura 31 - Mandala – detalhe.....	48
Figura 32 - Cris Bierrenbach - Sem nome (tríptico), 2003.....	49
Figura 33 - Cris Bierrenbach - Exibição – 5094.0568, 2004.....	50
Figura 34 – Cris Bierrenbach - Série Retrato íntimo (garfo, faca), 2003.....	51
Figura 35 - Cris Bierrenbach – Série Noivas – aluguel e venda – Nova noiva, 2004.....	51
Figura 36 - Rosângela Rennó – Mulheres Iluminadas (da série Pequena ecologia da imagem), 1988.....	52
Figura 37 - Rosângela Rennó – Obituário transparente, 1991.....	53
Figura 38 - Rosângela Rennó - Afinidades Eletivas, 1990.....	54
Figura 39 – Fotografia de Camila Butcher.....	57
Figura 40 - Cláudio Edinger - Old Havana, 1994.....	58
Figura 41 - Jorge Bispo – Vestido de Noiva , 2003.....	59
Figura 42 – Cris Bierrenbach, Série Noivas – aluguel e venda - Center noivas, 2004.....	62
Figura 43 - Cris Bierrenbach, Série Noivas – aluguel e venda - Talento noivas, 2004.....	62
Figura 44– Cris Bierrenbach - Série Noivas – aluguel e venda - Nova noiva, 2004.....	63
Figura 45– Cris Bierrenbach - Série Noivas – aluguel e venda - Noiva Brasil, 2004.....	63
Figura 46 – Cris Bierrenbach - Auto-retrato #7, 2003, daguerreótipo.....	64
Figura 47 – Beth Moysés - Fotos da série Noivas no Carandiru, 2000.....	64
Figura 48 – Cris Bierrenbach - Série Noivas da chuva (#13), 2004.....	65
Figura 49 – Cris Bierrenbach - Série Noivas da chuva (#69), 2004.....	65
Figura 50 – Mila Chiovatto – Sem título, 1997.....	66
Figura 51 – Regina Carmona – Instalação 42, 1996.....	66
Figura 52 – Rosângela Rennó – Cerimônia do Adeus, 1997-2003 (Bloco 1).....	68
Figura 53 – Rosângela Rennó – Cerimônia do Adeus, 1997-2003 (Bloco 2).....	70
Figura 54 – Rosângela Rennó – Cerimônia do Adeus, 1997-2003 (Bloco 3).....	71
Figura 55 – Rosângela Rennó – Bibliotheca, 2002.....	72
Figura 56 – Rosângela Rennó – Detalhe.....	72
Figura 57 – Rosângela Rennó, Série Vermelha (Militares), 2000-2003.....	73
Figura 58 – Rosângela Rennó – Afinidades Eletivas, 1990.....	75
Figura 59 – Rosângela Rennó – As Afinidades Eletivas ou As ligações perigosas, 1990.....	76

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>1. A FOTOGRAFIA NA ARTE CONTEMPORÂNEA.....</b>	<b>15</b>
1.1. PICTORIALISMO, VANGUARDA, FOTOCLUBISMO, PRÁTICAS CONTEMPORÂNEAS.....	16
1.2. FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA.....	21
1.2.1 Temáticas contemporâneas.....	26
1.2.1.1 Identidade / Alteridade.....	27
1.2.1.2. Auto-Retrato / Corpo.....	30
<b>CAPÍTULO 2</b>	
<b>2. IMAGENS DE MULHER E MULHERES NA IMAGEM.....</b>	<b>33</b>
2.1 GÊNERO E ARTES VISUAIS NA CONTEMPORANEIDADE.....	37
2.2 O FEMININO NA PRODUÇÃO ARTÍSTICO-FOTOGRAFICA BRASILEIRA.....	44
2.3 O FEMININO EM CRIS E ROSÂNGELA.....	49
2.3.1 O feminino em Bierrenbach.....	49
2.3.2 O feminino em Rennó.....	52
<b>CAPÍTULO 3</b>	
<b>3. “NOIVAS, CERIMÔNIA, AFINIDADES...”.....</b>	<b>56</b>
3.1 LÁ VÊM A NOIVA E O NOIVO TODOS DE BRANCO.....	59
3.2 ALUGUEL E VENDA NA CHUVA.....	61
3.3 UM ADEUS RITUALIZADO.....	66
3.4 AFINIDADES ELETIVAS.....	74
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>77</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>80</b>

## INTRODUÇÃO

---

A presente pesquisa tem o intuito de estudar a presença da fotografia na arte contemporânea, em particular na produção artística brasileira, com ênfase no estudo de obras que investigam questões relacionadas à mulher. Para tanto, selecionei, para análise, ensaios fotográficos de duas artistas visuais: Cris Bierrenbach e Rosângela Rennó.

“Imagens de mulher – a fotografia na arte contemporânea brasileira” divide-se em três capítulos. No primeiro capítulo, “Fotografia na Arte Contemporânea”, investigo a presença da fotografia na produção artística contemporânea, num panorama especificamente brasileiro, localizando artistas e temáticas dominantes. Nesse contexto, identifico uma produção bastante significativa e crescente de artistas mulheres, entre as quais Cris Bierrenbach e Rosângela Rennó, que discutem em suas obras questões relacionadas ao universo feminino.

No segundo capítulo, “Mulheres na imagem e Imagens de mulher”, destaco a relação entre gênero e arte, com a discussão da presença da mulher nas artes visuais e na produção fotográfica contemporânea, enfatizando a produção artística de algumas mulheres, entre as quais Beth Moysés e seus estudos com o vestido de noiva; Rosana Paulino, que utiliza a fotografia como suporte para suas manifestações artísticas, abordando sua condição de mulher e negra; Maristela Ribeiro e suas instalações que utilizam a fotografia para contestar a opressão feminina; dentre outras.

No terceiro capítulo, “Noivas, cerimônia, afinidades...”, discorro sobre a trajetória artística das duas artistas estudadas nesse trabalho, desenvolvendo a análise das seguintes produções de Cris Bierrenbach e Rosângela Rennó: de Cris Bierrenbach analiso a série *Noivas – Aluguel e Venda*, que é um conjunto de quatro auto-retratos produzidos em 2004 (impressão digital), que recebem o nome de *Center noivas*, *Talento noivas*, *Nova noiva*, *Noiva Brasil*, em que a artista se apresenta com quatro vestidos de noiva e poses diferentes; e a série *Noivas da Chuva*, também de 2004, ampliação digital laminada, de dois auto-retratos com vestidos de noiva em que as imagens parecem ter sido borradas com a chuva. De Rosângela Rennó selecionei a série *Cerimônia do Adeus* (1997-2003), composta por fotografias digitais realizadas a partir de negativos fotográficos adquiridos em estúdio de retratos de Havana, Cuba em 1994, mostrando noivos e noivas recém-casados. Destaco também outras duas produções dessa artista - *Afinidades Eletivas* e *As Afinidades Eletivas* ou *As ligações perigosas*, ambas de 1990 -, em que há a montagem e a sobreposição de imagens de dois

casais de noivos, inseridas em uma redoma de vidro, e em uma outra montagem transposta numa moldura convencional.

Em relação à atuação das artistas que serão pesquisadas, Rosângela Rennó possui uma característica peculiar de utilizar a fotografia como forma de expressão, mas raramente fotografa, investigando as imagens já existentes. Cris Bierrenbach também possui uma atuação pautada na fotografia como objeto de produção artística, com uma intensa investigação dos procedimentos fotográficos.

A intersecção entre fotografia, arte contemporânea e o feminino nas artes visuais foi uma busca incessante para a composição desse trabalho que transitou por redefinição de propósitos, de questionamentos, por ainda haver a necessidade de se ampliar os estudos que discorram sobre essas três vertentes.

## 1. A fotografia na arte contemporânea

Para pensar a fotografia e sua significação na arte contemporânea e, em particular, na produção artística brasileira, a própria conceituação, do que seria a arte contemporânea, envolve controvérsias, pela utilização desse termo.

Segundo a historiadora Anne Cauquelin (2005),

a arte contemporânea, (...), não dispõe de um tempo de constituição, de uma formulação estabilizada e, portanto, de reconhecimento. Sua simultaneidade – o que ocorre agora – exige uma junção, uma elaboração: o aqui-agora da certeza sensível não pode ser captado diretamente (CAUQUELIN, 2005, p. 11).

E a mesma autora reitera que:

(...) para apreender a arte como contemporânea, precisamos, então, estabelecer certos critérios, distinções que isolarão o conjunto dito ‘contemporâneo’ da totalidade das produções artísticas. Contudo, esses critérios não podem ser buscados apenas nos conteúdos das obras, em suas formas, suas composições, no emprego deste ou daquele material, também não no fato de pertencerem a este ou aquele movimento dito ou não de vanguarda. Com efeito, a esse respeito, teríamos ainda que nos defrontar com a dispersão, com a pluralidade incontrolável de ‘agoras’. De fato, os trabalhos que tentam justificar as obras de artistas contemporâneos são obrigados a buscar o que poderia torná-los legíveis fora da esfera artística, seja em ‘temas’ culturais, recolhidos em registros literários e filosóficos – desconstrução, simulação, vazio, ruínas, resíduos e recuperação -, seja ainda em uma sucessão temporal – classificada de ‘neo’, ‘pré’, ‘pós’ ou ‘trans’- lógica, de evolução bem difícil de manter. A menos que nos contentemos em classificar por ordem alfabética as diferentes tendências que se manifestam na esfera artística, sempre obrigados a admitir que muitos artistas pertencem, de acordo com o momento, a muitas dessas tendências” (CAUQUELIN, 2005, p. 12).

Entretanto, dentro da pluralidade desses “agoras”, o que se pretende analisar nesse trabalho, é a presença da fotografia na produção artística contemporânea, e, mais especificamente no trabalho das artistas visuais Cris Bierrenbach e Rosângela Rennó, com a delimitação entre os anos 80 e 90 do século XX e a primeira década do século XXI.

Para tanto, apresento um breve estudo das relações entre fotografia e arte, numa trajetória que se inicia com o movimento pictorialista, passando pelos movimentos de vanguarda e pelo processo de construção da fotografia moderna, com destaque para o papel do fotoclubismo, para posteriormente discorrer sobre as práticas contemporâneas.



## 1.1 Pictorialismo, vanguarda, fotoclubismo, práticas contemporâneas

A foto também pode nos fazer decolar, fazer o real oscilar em direção ao irrepresentável mais fundamental e mais experimental, pode nos revelar seu “ser-anjo”, esquecido ou oculto com demasiada frequência. (Philippe Dubois, 1994, p. 268).

O pictorialismo<sup>1</sup> e o academicismo, associados à noção de “bela fotografia”, induziram a uma prática servil da fotografia em relação à pintura, seguindo um viés artístico. De acordo com Costa e Silva (2004), os pictorialistas não atribuíam à fotografia uma “natureza artística”. A partir das intervenções, a fotografia sagrava-se como arte, com princípios de arte acadêmica. A confusão de papéis, nesse momento, permite instituir analogias entre as imagens pictóricas e fotográficas no seu teor estético, mesmo divergindo nos suportes onde essas imagens eram apresentadas.

A temática adotada e o requinte das técnicas pictóricas aplicadas às cópias fotográficas davam-lhes a aparência de gravura, aquarela ou pintura - quanto mais bem camuflada, mais artística a fotografia era considerada. No entanto, essa imagem híbrida, difícil de se classificar, instaura um profundo estranhamento, pois não só revela a inadequação da atitude imitativa da fotografia em relação à pintura, para se afirmar como arte, como evidencia que a própria pintura do fim do século XIX, tomada como modelo, havia se transformado em imagens estereotipadas.

Para Philippe Dubois (2004), esta estética foi o ponto culminante de um antigo desejo de a fotografia se fazer pintura, mas, ao mesmo tempo, explicitou a impossibilidade prática e teórica de tal empreendimento, devido às suas visíveis contradições. O paradoxo se instaura, porque essa transcrição da fotografia como arte se estabelece num momento em que há um desenvolvimento “tecnológico” dos processos fotográficos, obtendo mais objetividade na captação da imagem. Por outro lado, na estética instaurada, houve uma libertação frente ao entorpecimento das fotografias documentais, desobrigando a fotografia de sua imanência física do real.

Em relação aos movimentos de vanguarda europeus do início e meados do século XX, Costa e Silva (2004, p.28) explicitam que a fotografia “libertou-se dos condicionamentos impostos pela câmera com os fotogramas de Moholy-Nagy e Man Ray, e com as colagens e

---

<sup>1</sup> Houve uma busca, por parte dos fotógrafos ainda no final do século XIX, da aproximação da fotografia aos padrões de representação da pintura clássica.

fotomontagens<sup>2</sup> dos dadaístas, surrealistas e construtivistas”, permitindo a incorporação definitiva da fotografia à arte moderna e seu distanciamento da representação figurativa.

Rosalind Krauss (2002) destaca a importância da fotomontagem (figura 01), afirmando que, para os movimentos vanguardistas dos anos 20 do século XX:

a fotomontagem era considerada um meio de fazer com que o sentido penetrasse dentro de uma simples imagem da realidade. Tratava-se na maioria das vezes da justaposição de duas fotografias, de uma fotografia e um desenho ou, ainda, de uma fotografia e um texto” (KRAUSS, 2002, p.116).



Figura 1 – Maurice Tabard, Mão e Mulher, 1929

Na fotografia moderna, também, há o rompimento do código fotográfico – de sua referencialidade com o real -, estabelecendo uma forte ambigüidade entre figuração e abstração por meio da geometrização, da ênfase nos ritmos repetitivos de certos elementos, dos jogos de luz e sombra contrastantes e até mesmo do abandono da câmera fotográfica para a produção de fotogramas. São realidades construídas pelo olhar especializado do fotógrafo moderno, que recorta, de maneira precisa, fragmentos de um real transformado em algo simbólico, realidades essas constituídas de uma linguagem, conjuntamente a um experimentalismo, que permite ampliar os limites da fotografia para além da realidade visível.

---

<sup>2</sup> Segundo Paulo Henrique Batista (2006, p.47), fotomontagem é geralmente, um termo “dado a uma imagem fotográfica montada ou reorganizada a partir da junção de fragmentos de outras imagens, em geral fotográficas também. Foi um recurso muito usado pelas vanguardas artísticas na fotografia, por possibilitar produzir um resultado estético visual irreal, ilusionista, abstrato ou antinatural”.

Estamos diante da forma nova, nascida das revelações que aquele contraditório encontro entre a fotografia e a pintura possibilitou. Segundo Ângela Magalhães e Nadja Peregrino (2004),

as experimentações inventivas da fotografia moderna, logo desalojam a tradição imperante, identificando-se com a geometrização das formas, (...), as fotomontagens, os fotogramas, num feliz encontro com os princípios vanguardistas e o projeto concreto e neoconcreto das artes plásticas brasileiras na segunda metade do século XX (MAGALHÃES; PEREGRINO, 2004, p.16).

A essa nova estética moderna da fotografia brasileira, vincula-se o movimento fotoclubista no Brasil, com pesquisas individuais, que instituíram um “novo olhar”, rompendo com a prática acadêmica. Entre essas pesquisas individuais destacam-se as pesquisas desenvolvidas por Thomaz Farkas e Geraldo de Barros (com o desenvolvimento de suas fotoformas, como exemplo, *A menina do sapato*, na figura 02), considerados pioneiros dessa estética moderna, por buscarem uma discussão estética mais aprofundada, por inserirem a fotografia brasileira no debate contemporâneo, como delimita Rubens Fernandes Júnior (2003):

Farkas realizou sua primeira exposição no Masp, em 1949, abrindo pela primeira vez um espaço para a fotografia no museu e, em 1950, Geraldo de Barros exibiu seu ensaio FotoFormas, que surpreendeu o mundo das artes visuais pela coragem e pela inquietação. Nessa série de imagens – as Fotoformas, em suporte fotográfico o insólito se presentificava: construída a partir de sobreposições, de intervenções nos negativos – riscando-os, pintando-os, recortando-os –, de solarização parcial das imagens, enfim, retirava da fotografia sua ‘veracidade documental, valorizando e explicitando a idéia elaborada a partir de um projeto pré-visualizado (FERNANDES JUNIOR, 2003, p. 145).



Figura 2 – Geraldo de Barros – A menina do sapato, 1949

De acordo com Anne Cauquelin (2005), os elementos que se encontram na atualidade, em relação ao domínio da arte, confluem para valores que estariam subjugados tanto à arte moderna quanto à dita arte contemporânea, “sem estarem em conflito aberto”, “lado a lado”,

trocando “fórmulas” com “dispositivos complexos, instáveis, maleáveis, sempre em transformação”. Dessa forma, transpondo essa percepção da arte na atualidade para a fotografia, é pertinente ressaltar o que Virgínia Gil Araújo (2004) destaca como diferença entre o projeto moderno e o contemporâneo, sendo que:

o modo como a fotografia, no primeiro, subverteu o código impositivo utilizando o equipamento, seus acessórios e o material sensível, com procedimentos contrários ao estabelecido pelo seu produtor ou por sua tradição cultural. Agora, a fotografia pretende um novo projeto visual de buscas sensoriais, perceptuais e conceituais ligando-se à recepção, à vida cotidiana (ARAÚJO, 2004, p.81).

Em relação às práticas artísticas contemporâneas, Philippe Dubois (2004) estabelece que a Land Art, o Happening e a Performance<sup>3</sup> estão intrinsecamente ligados à fotografia e funcionam com uma lógica fundamentada no índice, como traço de que realmente aconteceu. A arte se torna fotográfica, no sentido das imagens produzidas a partir dessas práticas artísticas conjugarem-se mais intensas, como registro e objeto de exposição.

Esta colocação de Dubois (2004) é reafirmada por Susan Sontag (2004):

A obra de arte depende cada vez menos de ser um objeto único, um original feito por um artista individual. Grande parte da pintura hoje em dia aspira aos predicados dos objetos reproduzíveis. Por fim, as fotos tornaram-se a tal ponto a experiência visual predominante que agora temos obras de arte produzidas a fim de ser fotografadas. Em boa parte da arte conceitual, no empacotamento das paisagens por Christo, nos aterros de Walter de Maria e Robert Smithson, a obra do artista é conhecida, sobretudo, pela reportagem fotográfica exposta em galerias e museus; por vezes, o tamanho é tal que ela só pode ser conhecida mediante uma foto (ou vista de um avião). A foto não se destina, e isso de modo ostensivo, a levar-nos de volta a uma experiência original (SONTAG, 2004, p.163).

Assim, a arte torna-se fotográfica, “num sentido fundamentalista do termo” - no sentido de registro para posterior exposição-, e, como exemplo, Dubois (2004) denomina como desafio, dessa mesma arte contemporânea, a instalação fotográfica (ou foto-instalação) e a escultura fotográfica (ou foto-escultura), pois a encenação precisa ocorrer para que o resultado seja a instalação, decorrente de uma ação, num envolvimento das próprias fotos, do seu autor, de um espectador, e considerar a foto como um “objeto”, que possuirá uma “realidade física”, podendo ser “tridimensional, ou ter consistência, densidade, matéria, volume, uma legítima escultura” – o que se pode perceber na produção de Lourdes Colombo (Figura 3); integrando-se, assim, ao projeto visual das buscas sensoriais, à própria recepção, pela perspectiva proposta por Virgínia Gil Araújo (2004).

---

<sup>3</sup> Segundo Dubois (2004, p. 280), *Land Art* é considerada arte ambiental – intervenções na natureza; *Happening* e *Performance* são consideradas artes de evento – ações que precisam, preferencialmente, de interação, participação do público e/ou que sejam presenciadas por este público.



Figura 3 – Lourdes Colombo - Série Reflexos, 1998

E a linguagem fotográfica vem proporcionando novas possibilidades de interação, de constituição, de se pensar a imagem, com o advento da digitalização das imagens fotográficas, como explicita Alexandre Santos (2006):

ampliou em muito as possibilidades de uma entrada maior da linguagem fotográfica na arte, promovendo um diálogo com outros meios, inclusive pelas facilidades de ampliação da escala das imagens trazidas pelas novas tecnologias. (...). Quando se pensa nas instalações artísticas, percebe-se uma grande entrada da fotografia conversando e se mostrando através de objetos, vídeos e outras linguagens (SANTOS, 2006, s.p.).

Na contemporaneidade, discussões sobre a relação da fotografia com a reprodutibilidade técnica da arte, são muito mais pertinentes, uma vez que, pela grande profusão das imagens, terminologias como autoria, unicidade e apropriação são questionadas na própria concepção de arte.

As artes visuais modificaram as suas percepções imagéticas com o advento da fotografia. Porém, a própria idéia de que se a fotografia é arte ou se ela não possui a aura benjaminiana, pela característica de sua reprodutibilidade técnica, já foi suplantada e não faz parte das intenções desse trabalho. Por outro lado, Niura Legramente Ribeiro (2004) expõe que:

a fotografia, ao longo de sua trajetória, não é apenas um registro documental, mas um meio de realizar indagações de caráter conceitual, indagações estas que atingem também as condições técnicas da reprodutibilidade da imagem, no sentido benjaminiano da perda da aura. Relações entre o fazer artesanal e mecânico da constituição da imagem são elaboradas com mais intensidade em obras da década de oitenta, através das interferências de caráter eletrônico, de manipulações pictóricas sobre as próprias fotos ou fotocópias pintadas, refotografadas, de forma que as pinceladas de cores são agentes da transformação de sua condição de mera repetição ou de documentação (RIBEIRO, 2004, p.65).

Didi-Hubberman (1998) recontextualiza essa noção benjaminiana de aura, em que essa mesma aura se apresenta numa relação dialética do olhar, do valor de culto como algo entre “o ver, o crer e o olhar”, do que se está próximo com o que está distante, do olhante com o olhado.

Apesar dessa recontextualização, Santos (2004, p.41) expõe que “ao situarmos a questão da fotografia na arte contemporânea, estamos diante de um universo em que as possibilidades estéticas acompanham o questionamento da própria tradição artística”. Questionamentos como “o que é a arte?”, “como fazê-la?”, “onde mostrá-la?” ainda persistem.

## 1.2 Fotografia contemporânea brasileira

As intersecções que se estabelecem entre fotografia e arte contemporânea podem ser percebidas numa relação tênue entre várias linguagens e de como se expressam e se reinventam.

De acordo com Ângela Magalhães e Nadja Peregrino (2004),

a fotografia contemporânea abriga uma multiplicidade de caminhos, mas que não podem ser pasteurizados em direção a um território amorfo, mesmo que reconheçamos uma produção marcada permanentemente pela construção, invenção e reinvenção da linguagem (MAGALHÃES; PEREGRINO, 2004, p.104).

Em relação à fotografia como instrumento constituinte de uma própria linguagem, percebe-se nos anos oitenta e noventa no Brasil, de acordo com Ivone Santos e Alexandre Santos (2004), é que “ela se configura como obra em si, latência que, entretanto, já aparecia nos primórdios da experiência conceitual”, ou seja, pôde-se delimitar a intenção<sup>4</sup> dos artistas visuais, para quem se dirigiriam essas obras, em que contextos de exposição ou mesmo de que forma poderiam ser divulgadas no espaço das artes plásticas, fazendo-se promotora de discussões sobre a própria cultura contemporânea.

Confirmando essa percepção mais depurada da linguagem fotográfica, Tadeu Chiarelli (2002) explicita que:

uma das características mais marcantes da produção fotográfica que surge no Brasil entre os anos 80 e 90 é que ela tende a se apresentar não mais como uma imagem fotográfica bidimensional, plana e objetiva, mas expande-se pelo espaço tridimensional da sala de exposição, querendo ganhar uma espessura real e não mais apenas virtual. (CHIARELLI, 2002, p.137)

A expansão da tridimensionalidade da fotografia torna-se possível, com o que Anne Cauquelin (2005) denomina como circuitos de comunicação, referentes à produção da arte contemporânea. Nesse contexto, pode-se compreender um movimento em relação à participação dos artistas visuais em exposições fotográficas e de fotógrafos que expõem seus

---

<sup>4</sup> É o que explicita Virginia Gil Araújo (2004) sobre essa intenção dos artistas visuais, em que “a definição das imagens do ponto de vista teórico contém o repertório diversificado do produtor, da obra e da recepção, face ao contexto da contemporaneidade. Atualmente, a fotografia se consagra nas Artes Visuais, seu posicionamento é inquestionável” (ARAÚJO, 2004, p.80).

projetos fotográficos em museus e galerias, transpondo para esses espaços, uma divulgação condizente com o artifício da tridimensionalidade evocada às instalações, manifestação artística da contemporaneidade; porém, sem deixar também de destacar o aumento de exposições das imagens fotográficas, de forma também “convencional”, em molduras.

A imagem exemplificada logo abaixo (Figura 4), de Maristela Ribeiro, permite perceber essa característica peculiar de tridimensionalidade da imagem, em que os espectadores, os receptores dessas imagens interagem com a visibilidade desses recortes, dessas imagens. O que se percebe, também, é a construção de cenários, o que poderia retomar o conceito de foto-escultura proposto por Philippe Dubois, em que a fotografia participa de um contexto de fruição com o receptor.



Figura 4 - Maristela Ribeiro – Fendas e Frestas, 2004.

Corroborando com isso, Ângela Magalhães e Nadja Peregrino (2004) pontuam que o cenário da fotografia brasileira atual se estabelece pelas múltiplas estratégias adotadas pelos artistas contemporâneos, “apresentando-se como uma obra em aberto que se oferece ao espectador em seus sentidos múltiplos e provisórios”, sentidos esses, mutantes e dependentes, percebidos por quem interage com essas imagens.

Na instauração das estratégias apresentadas pela fotografia contemporânea, difunde-se a denominação de fotografia expandida (um conceito que vem sendo discutido por teóricos como Rubens Fernandes Júnior), que para Andreas Pohle (1985, apud Machado, 2000), a fotografia precisa se metamorfosear, dirigindo-se a seus extremos ou a seus limites. E nessa perspectiva, a conceituação de fotografia expandida (Machado, 2000) designa as infinitas possibilidades de intervenção na fotografia, tanto na produção quanto na circulação e consumo social das imagens.



Procedimentos estes, que o fotógrafo desenvolve para chegar às suas imagens. O que poderia nos remeter a Vilém Flusser (1985), para quem a câmera, o filme, os procedimentos clássicos de revelação e ampliação são programas, espécies de softwares, sendo o fotógrafo aquele que irá subverter os programas, expandindo o conceito da fotografia, subvertendo o processo fotoquímico instituído pelo fabricante, quebrando regras do processo, simplesmente, maquínico.

Segundo Arlindo Machado (2000), para compreender esse conceito de fotografia expandida, é preciso considerar tudo o que acontece antes do “clique” e depois do mesmo até a sua finalização, a foto em si. Essa reformulação se intensifica com o advento da fotografia digital, por meio de seu incremento de possibilidades expressivas.

Como bem explicita Rubens Fernandes Júnior (2003), as

mais recentes incursões pela fotografia brasileira revelam que os artistas, na procura de um outro olhar, estão sintonizados com a idéia de que a nova fotografia se distingue conceitualmente da tradicional, já que, hoje, a ênfase não reside mais em “tirar” fotografias, mas “fazer” fotografias. Para produzir a nova fotografia, o artista deve questionar a idéia de que a fotografia é um paradigma da veracidade. Hoje, no contexto contemporâneo, a fotografia parece ter atingido a maioridade, aspira à plenitude do fazer e se quer liberada da tarefa massificante de simplesmente duplicar o real. Trilhando esse caminho é que vem surgindo a nova fotografia, extremamente atrativa e questionadora, e buscando sempre o ponto de tensão entre o sensível, o dramático e o experimental (FERNANDES JUNIOR, 2003, p.181).

O que se pode destacar, dentre essas novas possibilidades, é a “utilização de procedimentos antigos” (o que pode parecer um paradoxo desmedido), como os utilizados por Kenji Ota, um fotógrafo brasileiro, que, de acordo com Machado (2000), “reintroduz o artesanato na fotografia”, resgatando processos fotográficos antigos, mas com elementos novos, como a manipulação da imagem (Figura 5). Fernandes Júnior (2003) expõe que Ota “explora o suporte e a superfície, gênero e processos, equilíbrio e formas, cores e luzes”, constituindo uma exploração do que se denomina como “modos alternativos de configuração fotográfica”, enquadrando-se na concepção dessa nova fotografia, dessa dramaticidade.



Figura 5 - Kenji Ota - Série Folha, 1996  
cianótipo, manipulação fotográfica e matriz-negativo



Adequando-se à terminologia de apropriação na fotografia contemporânea, expoentes como Cristina Guerra (moçambicana que vive há bastante tempo no Brasil, e é arquiteta de formação) apropria-se de fotos no formato 3x4, para obter uma imagem com a composição de muitas fotos (a própria Rosângela Rennó, cujo trabalho é objeto de estudo dessa pesquisa, dentre outros fotógrafos se apropriam de fotografias sejam de arquivos particulares ou sejam descartadas, em suas produções), para que se intensifique a intenção, não só da assimilação física da imagem já produzida, como também da interferência na imagem fotográfica (figura 6).



Figura 6 - Cristina Guerra - Cada vez me pareço menos com minha foto 3x4, fotos 3x4 automáticas, 1996

Rubens Fernandes Junior (2003) reitera que trabalhos de alguns fotógrafos da década de 90 do século XX, em relação à produção contemporânea, aliaram uma “nova atitude experimental” a um “olhar documental mais expressivo”. Dentre esses fotógrafos, destaca-se a produção significativa de Cássio Vasconcelos - com a representação de cidades, de lugares, pela intervenção – pela manipulação na imagem – como na Figura 7, em que a marquise do estádio adquire uma tonalidade azulada com uma cidade que brilha ao fundo, numa profusão de cores que se intercalam.

Eustáquio Neves, em sua produção fotográfica, destaca sua identidade negra, conjugada a imagens sobrepostas, com uma interferência no negativo do filme, que tendem para o desconexo – como na série Arturos (Figura 8), desconexão essa por interferir justamente no processo de formação da imagem fotográfica, na interferência da realidade.



Figura 7 - Cássio Vasconcellos  
Estádio do Pacaembú #3, São Paulo, 2002



Figura 8 - Eustáquio Neves - Sem título,  
série Arturos, 1994.

Luiz Braga também é um dos fotógrafos que se “enquadram” nessa conjunção da “nova atitude experimental” a um “olhar documental mais expressivo”, mas que sua produção está “sintonizada com os movimentos visuais contemporâneos (...), cores saturadas e tons harmônicos, ele assume uma fantástica visão, apreendida com respeito e encantamento” (Rubens Fernandes Júnior, 2003), com fotomontagens, com manipulações digitais que compõem a imagem, com elementos do discurso de uma crônica cotidiana, o que é perceptível em *Banhista* (Figura 9) – a cor saturada do céu em contraste com a negritude da menina-moça.



Figura 9 - Luiz Braga - Banhista, 1996.

A partir dessas caracterizações da fotografia, Mirian Moreira Leite (2001) pontua que a “fotografia seria o ponto de encontro das contradições entre os interesses do fotógrafo, do fotografado, do leitor da fotografia e dos que estão utilizando a fotografia”. Por mais que haja

interferências, manipulações nas imagens há uma intensa relação de quem produz a imagem e como se relaciona com ela e com quem a lê; isso também pode ser manifestado conseqüentemente nas artes visuais, conjugando, de certa forma, a fotografia ao processo de recepção da arte, reforçando o que Rubens Fernandes Junior (2003, p.181) denomina de nova fotografia, no sentido de que a fotografia ocupa “o mundo contemporâneo das imagens produzidas em abundância” e que é “capaz de estimular o leitor a refletir sobre aquilo que vê”. Não seria mais uma banhista (figura 9) a ser retratada, mais o que foi captado pelas lentes e manipulado posteriormente por Luiz Braga.

Como observam Magalhães e Peregrino (2004, p. 120), não se pode deixar de considerar também a ampla “convergência entre fotografia, vídeo e computador, exigindo, cada vez mais, sensibilidade e ética no uso das imagens”.

Luciana Gruppelli Loponte (2002) explicita que a “arte contemporânea desafia os sentidos e nossas próprias definições de arte ao mesclar técnicas e materiais inusitados, rompendo com os cânones da pintura, da escultura, da gravura, da fotografia etc.” (Loponte, 2002, p.285). Ao utilizar a imagem fotográfica e suas interferências, as artistas visuais Cris Bierrenbach e Rosângela Rennó a inserem também na arte contemporânea, instaurando percepções que transcendem a materialidade, promovendo a interação dos receptores dessa imagem.

No aspecto da imagem fotográfica inserida na percepção de seu produtor, e mais especificamente, no contexto da arte contemporânea, o estímulo produzido no leitor dessas imagens dependerá ainda de que temáticas estão sendo privilegiadas, para delimitar o panorama da produção da fotografia na arte contemporânea.

### **1.2.1 Temáticas contemporâneas**

Observando a produção fotográfica contemporânea no Brasil e, em particular, aquela desenvolvida especificamente por mulheres artistas, é possível identificar alguns temas que poderíamos chamar de dominantes, tais como a questão da identidade/alteridade e aspectos relacionados ao corpo, que se manifestam, sobretudo, através da produção de auto-retratos.

### 1.2.1.1 Identidade / Alteridade

Na perspectiva dos Estudos Culturais, Stuart Hall (2000, p.109) conceitua identidade como algo a ser refletido em relação à “utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos”, confluindo na percepção crítica de que a identidade envolve uma pluralidade de ações que ora embatem, ora se conjugam com a diferença, a exclusão/pertencimento, e a própria qualidade do que é do outro.

Por outro lado, Annateresa Fabris (2000), aponta que

a crise de identidade que caracteriza esse final de século manifesta-se de diferentes maneiras na produção artística contemporânea, gerando a afirmação de experiências fragmentárias, de diferenças, de deslocamentos. Na falta de um centro e de fronteiras definidas, os artistas testam outras formas de articulação que apontam para a desconstrução das várias narrativas modernas e para a tentativa de constituição de uma visão crítica da identidade, longe dos mitos do sujeito centrado, da comunidade imaginária e da obra como uma totalidade autocontida (FABRIS, 2000, p.87).

Adequando a análise do conceito de identidade para a produção fotográfica contemporânea, o eu e o outro fazem parte dos interesses entre a percepção e a subjetividade de quem produz a imagem - suas obras - e expõe seus interesses mais íntimos, correlacionando-se com o olhar do outro.

No cenário da fotografia brasileira, Tadeu Chiarelli (2002) aponta fotógrafos, como Rosana Paulino, que buscam

poeticamente dar conta da história da população de origem africana no Brasil, por meio da história dos membros de sua família, sobretudo suas avós, mãe e irmãs. É graças à apropriação e rearticulação das imagens dessas mulheres, processadas em fotocópias e transformadas, ora em gravuras, ora em elementos constitutivos de objetos que recordam antigos altares votivos populares e patuás (espécie de escapulários sincréticos afro-católicos), que Paulino vem tentando situar-se como mulher, mulher negra e artista, no momento brasileiro atual (CHIARELLI, 2002, p.118).

Nessa perspectiva, um componente incisivo e bastante intrigante é a transferência de percepções do outro, sendo parte do seu próprio “eu”, como os exemplos pertinentes da série Bastidores – Figura 10, que associa a utilização de bastidores de costuras, usados para bordar, com imagens de mulheres impressas em tecido, com bocas e mãos costuradas por cima, como forma de denúncia de discriminações e preconceitos sofridos pela mulher, pela mulher negra. Fabris (2000) reitera que a “construção da identidade da mulher é uma discussão central na poética de Rosana Paulino, numa “dupla articulação”, ao “fazer convergir uma questão de gênero com uma questão étnica”.



Figura 10 - Rosana Paulino - Série Bastidores (Bastidor reformado)  
xérox transferida e costurada sobre tecido montado em bastidor, 1997.

Nesse aspecto, podem ser retomados os retratos instantâneos de Cristina Guerra, que apresentam a marca da identidade sem subjetividade. É a apropriação do que foi descartado, por razões ímpares, seja pelo defeito ou mesmo o desprazer com a própria imagem, cujos retratos, de acordo com Annateresa Fabris (2000), instauram-se enquanto:

processo de atomização que leva o indivíduo a reconhecer-se a partir do confronto com outras identidades tão tipológicas quanto a sua. Enquanto dissociação e multiplicação infinita num sistema combinatório, que evoca ao mesmo tempo a lógica do jogo e o processo de repetição/reprodução, que está no cerne de uma sociedade tecnológica. Enquanto aparição determinada pela lógica do aparato fotográfico instantâneo para o qual o indivíduo não passa de uma identidade socialmente definida e, por isso mesmo, inserida num processo de multiplicação infinita (FABRIS, 2000, 95.).

Recontextualizando a noção de apropriação, Cristina Guerra tem uma produção baseada na utilização de imagens que foram descartadas em “cabines de fotos instantâneas em São Paulo para capturar imagens de rostos abnegados, figuras humanas rejeitadas por sua falta de foco, sobreposições de imagens, descoloração” (CANTON, 2000, p.65). Tem-se uma percepção de identidade nos rostos que podem ser remetidos a uma peculiar singularidade, mas que se estabelece como uma intensa repetição de anônimos que constituem uma grande massa, perpassando conceitos como banalidade da imagem e de sua reprodutibilidade, sem uma contextualização mais apurada de significados.

Tadeu Chiarelli (1997) no texto *Sobre a fotografia brasileira atual* ressalta que “o que ‘amarra’ de fato” a proposta de Cristina Guerra “é o formato 3 x 4 das fotografias de milhares de cidadãos locais, as cores de suas roupas, o comprimento de seus cabelos...”. Uma “seriação tendente ao infinito”, pois se torna praticamente impossível a caracterização de apenas um tipo que seja da identidade visual do brasileiro, conforme Figura 11. Há uma sensação de que



a composição maior da imagem formará uma caracterização uniforme ou que surgirá subliminarmente uma imagem maior de um rosto, para compor uma identidade do(a) brasileiro(a), esse cidadão miscigenado, múltiplo em suas singularidades.



Figura 11 - Cristina Guerra - Retratos (detalhe), 1997,  
Fotografias 3x4.

Identidade também percebida e registrada no que Rubens Fernandes Junior (2003) especifica como “a nova fotografia documental” em que a identidade brasileira, a nossa identidade (quais elementos imagéticos nos une ou nos distancia como nação e povo), surge com “um novo vigor”, além do simples registro da “realidade”.

A partir das produções visuais, reformulando as questões estéticas, fotógrafos como Celso Oliveira e Tiago Santana (baiano e pernambucano, respectivamente, que expõem suas imagens juntos) documentam as festas religiosas do nordeste brasileiro (Figura 12), com “inusitados planos em rigorosa composição”, num “confuso espaço de luz e sombra” havendo uma reafirmação de seus “locais de origem, fazendo uma ponte entre o regional e o universal, do documental à formulação consciente das questões estéticas”, em que há o enaltecimento e respeito pelo “cidadão brasileiro em seu momento de participação e fé” (FERNANDES JUNIOR, 2003, p.175-6).



Figura 12 - Tiago Santana - Romaria de Juazeiro do Norte, 1992

Elza Lima e Ed Viggiani também seguem essa vertente de representação das tradições religiosas e do cotidiano regionalista, o que confere uma possibilidade de reinvenção, como a “imprecisão visual” de Viggiani, com a construção de sua fotografia com a percepção do “movimento, das desconexões do cotidiano, sagrado ou profano” (Fernandes Junior, 2003, p.176). Elza Lima com seu trabalho centralizado no povo amazônico (Figura 13), representa as suas origens (ela é paraense) e promove uma identificação nacional, brasileira, no outro que se apresenta e que faz parte da nossa história, do nosso imaginário coletivo para se formar uma produção fotográfica significativa.



Figura 13 - Elza Lima - Entroncamento, Belém PA , 1993.

Assim, a identidade, o eu e o outro na percepção e construção da imagem fotográfica se estabelece como um campo vasto de incursões imagéticas de discussões e caracterizações de escolhas de cada fotógrafo que, na contemporaneidade, tem-se um destaque para o seu “eu”, o seu olhar, mas sem se esquecer do olhar do outro.

Conseqüentemente, pode-se articular a isso - a visualização da composição da auto-imagem, com o destaque para o corpo, fragmentado ou não, na máxima intenção de representação de si mesmo.

### **1.2.1.2. Auto-Retrato / Corpo**

A produção atual destaca também fotógrafos-artistas que aproximam a fotografia para a representação do próprio corpo ou o corpo do outro, como elemento visualmente constituído.

Segundo Kátia Canton (2000),

O auto-retrato é o espelho do artista. Ali se reflete a própria imagem, assim como a imagem da arte e de um determinado contexto em que a obra se inscreve.

Pois a auto-imagem não se constrói como mera representação narcísica. Ao contrário, se ela se mantém como uma forma de reivindicar identidade, seu foco está na produção de um

estranhamento, uma sensação de incômodo – aquela remanescente à sensação de se olhar no espelho e não se reconhecer. Essas emoções estão ligadas à situação do ser humano contemporâneo, inserido numa sociedade de informação eletrônica e virtual, pressionado pela mídia, sufocado pelas imposições velozes de tempo e espaço que se configuram na realidade cotidiana das cidades” (CANTON, 2000, p.68).

Assim, a identificação ou a busca de identificação pela fotografia, através do auto-retrato e da representação do corpo, conflui para um direcionamento na concepção contemporânea de questionamento pelo pertencimento em um mundo fragmentado, que poderia ser verificado por transformações nas percepções desse próprio mundo e de se fazer presente nesse mundo.

Kátia Canton (2000) adequa essa percepção do auto-retrato à produção de Keila Avaler, que sempre trabalhou com esse tema, interferindo na imagem, causando certo estranhamento ao inserir as cabeças de bonecas, desprovendo a identidade das crianças (os corpos delas estão presentes, mas seus rostos são substituídos pelas cabeças de bonecas e bonecos – Figura 14), o que seria uma representação de seu universo imagético ao ser percebido como algo que instaura uma “sensação de artificialismo e de distanciamento que a sociedade contemporânea impinge a cada pessoa” (CANTON, 2000, p.69).



Figura 14 - Keila Alaver - Karen, Sandra, Ellen, Kellen, Elaine, Henry, Keila e Chico, 1996.

A artista visual compôs a imagem Karen, Ellen, Kellen, Elaine, Henry, Keila e Chico com imagens “trabalhadas no computador”, produzindo caixas de luz – backlights – justapondo a imagem da artista a de outras crianças numa construção de total apatia, com rostos sem expressividades. Rostos que se apresentam inertes, mas com uma intenção de retratar a cotidianidade dessas “crianças-bonecos”, ou de pseudo-crianças.



Como exemplificação mais recente da discussão da representatividade do auto-retrato conjuntamente com a intencionalidade do corpo, Edouard Fraipont (fotógrafo paulista), promoveu uma exposição com trinta imagens de uma série denominada Um Indeterminado, (Figura 15) no final do ano de 2006, em São Paulo. Para Canton (2000), esse fotógrafo “realiza anti-auto-retratos”, partindo “da manipulação da imagem do seu próprio corpo” com uma intensidade significativa de luz, cor e movimento.



Figura 15 - Edouard Fraipont - Série Um Indeterminado, 2005-2006

Na Figura (15) acima, o corpo do artista é o agente principal, numa profusão imprecisa de referencialidade, com a multiplicidade de “braços” ao serem manipulados artificialmente, confluindo numa imagem de “uma nova memória de um mundo inatingível” (CANTON, 2000, p.72).

Com as novas tecnologias (softwares), a memória se ressignifica, reconstruindo resquícios do tempo manipulável e não simplesmente, como registro. E o auto-retrato vem sendo transposto para uma não-representatividade, pelas inúmeras manipulações e interferências na imagem.

Assim, nessa perspectiva de novas possibilidades de usos e apropriações da imagem fotográfica na arte contemporânea e da presença das supracitadas temáticas, no próximo capítulo, destaque: a presença da mulher nas artes visuais; um panorama recente do enfoque do gênero nas artes visuais; e a produção de algumas artistas mulheres no contexto da arte brasileira contemporânea, entre as quais Rosana Paulino, já citada anteriormente, Beth Moysés e seus estudos sobre vestidos de noiva, Maristela Ribeiro e suas instalações ao utilizar a fotografia para contestar a opressão feminina; destacando, posteriormente, a produção fotográfica das artistas Cris Bierrenbach e Rosângela Rennó, num recorte dos temas referentes ao gênero ao longo de suas produções.

## 2. Imagens de mulher e mulheres na imagem

A presença feminina nas artes visuais sempre é mostrada de forma tímida, não por ser inexistente, obviamente, e sim por ser subjugada em um ver e em um crer do olhar e da produção masculinos. “Um olhar branco, europeu e heteronormativo”, de acordo com Luciana Gruppelli Loponte (2006, p.01), que se configura com um olhar privilegiado no contexto da proclamada “arte universal ocidental”, em que a cultura visual fabrica e reproduz seus padrões estéticos. John Berger (1999) enfatiza ainda que:

(...) ‘Os homens atuam e as mulheres aparecem’. Os homens olham as mulheres. As mulheres vêm-se sendo olhadas. Isso determina não só a maioria das relações entre homens e mulheres, mas ainda a relação das mulheres entre elas. O fiscal que existe dentro da mulher é masculino: a fiscalizada, feminino. Desse modo, ela vira um objeto - e mais particularmente um objeto da visão: um panorama (BERGER, 1999, p. 49).

Loponte (2002) também reitera que, por muito tempo, vigorou o pensamento de depreciação em relação às mulheres artistas e que:

elas são sempre apêndices de alguém: filha de, esposa ou amante de, mãe de... Elas e suas realizações precisam ser justificadas a partir da sua relação com outros. Como crianças que precisam ser conduzidas, as mulheres artistas e suas produções são sempre colocadas à prova, e sua capacidade de criação além dos limites da maternidade e reprodução é regularmente questionada, legitimando a arte como produto da criatividade e da genialidade masculinas (LOPONTE, 2002, p.288).

Artemisia Gentileschi é um exemplo de artista que, filha de um pintor - Orazio Gentileschi -, teve a orientação de seu pai em relação à pintura. Romana, nascida no final do século XVI, tornou-se um expoente do barroco italiano. Apesar de ter sido violentada no ateliê, aos dezessete anos, por seu instrutor Agostino Tassi – pintor, pupilo de seu pai -; Artemisia chegou a ser torturada e obrigada a assumir a acusação de ter tido outros amantes, mesmo constatada a sua inocência.

Em suas obras, a artista, num “mecanismo de defesa” (mas não se torna vítima das circunstâncias de seu drama), transpõe para seus quadros, uma possível “vingança sublimada”, ao retratar mulheres (como nas Figuras 16 e 17), com uma expressividade bastante acentuada, transpondo-as “de objetos sexuais a seres ativos”, principalmente em temas bíblicos e míticos.



Figura 16 - Artemisia Gentileschi,  
Susana e os velhos, 1610



Figura 17 - Artemisia Gentileschi,  
Maria Madalena, 1613-1620.

Contra todas as adversidades, a pintura de Artemísia foi reconhecida em sua época (esse reconhecimento às mulheres artistas é também um pouco incomum), mas sua obra ficou “à margem dos livros de história da arte” (Kamita, 2003) e teve o reconhecimento resgatado somente no século XIX.

Loponte (2006) considera que muitas das questões que ligam arte a gênero originam-se, de alguma maneira, do polêmico artigo de Linda Nochlin de 1989, *Why have there been no great women artists?*<sup>5</sup>, publicado originalmente em 1971. Para Loponte (2006),

(...) O artigo faz mais do que simplesmente perguntar sobre as mulheres artistas esquecidas pelo discurso oficial da história da arte. Entre outras coisas, interroga sobre as condições desiguais de produção artística feminina e masculina e mesmo sobre o julgamento diferenciado de obras que pudessem supostamente apresentar alguns atributos “femininos” (LOPONTE, 2006, p.01).

Pode-se complementar ainda, que, conforme Loponte (2006), a “arte, este terreno aparentemente livre, de pura expressividade e autonomia criativa, é um campo minado por relações de poder”. Assim, o que se estabelece como produção artística manifesta-se com intencionalidades, subjetividades delegadas a um poder, que geralmente está intermediado ao jugo masculino. Principalmente no Ocidente, em que o embate entre o masculino e o feminino expõe esse último “como o outro, deficitário, menor, emergente” (Brisolla, 2006, p.35),

---

<sup>5</sup> Por que não existiram ou não existem grandes mulheres artistas? – grifo meu.

confluindo para o entendimento de como esses discursos sobre a mulher foram se fundamentando e se reafirmando, justamente por esse jugo masculino.

Para se abordar a expressão “mulher na arte”, é importante esclarecer como o conceito de “gênero” é entendido nesse trabalho. Segundo Nicholson (2000, p.10), gênero “tem suas raízes na junção de duas idéias importantes do pensamento ocidental moderno: o da base material da identidade e a da construção social do caráter humano”, e, conseqüentemente, o gênero participa desse modo, da constituição intrínseca do sujeito.

De acordo com Lisbeth Rebollo<sup>6</sup> (2007), “a dimensão crítica voltada para os problemas de gênero na arte”, promove o debate iniciado pelo movimento feminista, a partir das décadas de 60 e 70 do século XX, e em relação a temas como “problemas como as políticas do olhar, a mulher como objeto de contemplação, os estereótipos sobre a mulher, o gênero na cultura visual”. Movimento feminista, que incita que a arte feita por mulheres quando é “mais exposta, publicada e comentada” (HIGONNET, 1993, p. 425), tende a constituir a identificação dessas mulheres com a sua própria arte.

Para Nicholson (2000), há a “tendência a se pensar o gênero como representativo do que as mulheres têm em comum, e aspectos de raça e classe como indicativos do que elas têm de diferente”, mas precisamos pensar as diferenças humanas “além das expectativas sociais sobre como pensamos, sentimos e agimos; há também diferenças nos modos como entendemos o corpo” e, conseqüentemente:

entender as variações sociais na distinção masculino/ feminino como relacionadas a diferenças (...) não só aos fenômenos limitados que muitas associamos ao ‘gênero’ (isto é, a estereótipos culturais de personalidade e comportamento), mas também a formas culturalmente variadas de se entender o corpo. (NICHOLSON, 2000, p.14-15).

De acordo com essa autora, o feminismo precisa abandonar o fundacionalismo biológico (o que permite que os dados da biologia coexistam com os aspectos de personalidade e comportamento) juntamente com o determinismo biológico (fatos da biologia):

Essa compreensão não faz com que o corpo desapareça da teoria feminista. Com ela o corpo se torna, isto sim, uma variável, mais do que uma constante, não mais capaz de fundamentar noções relativas à distinção masculino/feminino através de grandes varreduras da história humana, mas sempre presente como elemento potencialmente importante na forma como a distinção masculino/feminino permanece atuante em qualquer sociedade (NICHOLSON, 2000, p.14-15).

---

<sup>6</sup> Lisbeth Rebollo Gonçalves é Professora Titular da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, diretora do Museu de Arte Contemporânea (MAC/USP) e vice-presidente internacional da Associação Internacional de Críticos de Arte, AICA. Parte do texto de curadoria da exposição *Mulheres artistas: olhares contemporâneos*. Para saber mais sobre essa exposição: <http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/exposicoes/mulheres/apresentacao.asp>

Entretanto, a mesma autora está de acordo que cada sociedade possui “alguma forma de distinção do masculino/feminino”, de dualismo, mas, que, por outro lado,

nunca temos um único conjunto de critérios constitutivos da ‘identidade sexual’ a partir do qual se possa inferir alguma coisa sobre as alegrias e as opressões inerentes ao ‘ser mulher’ (NICHOLSON, 2000, p.14-15).

Opressões e alegrias que para Louise Bourgeois<sup>7</sup> (artista, escultora), a mulher precisa “provar repetidamente que não se deixará eliminar”, para ter seu lugar como artista (BOURGEOIS, 2001, p. 97). Essa repetição provém de “fracassos e necessidades terríveis que temos” (idem, p.167) e que de certa forma refletem em seu expressar-se, em querer ser “apreciada<sup>8</sup>”, em ser um outro valorizado, consciente e superando essas necessidades.

Num questionário<sup>9</sup> descrito em seu livro, essa artista responde afirmativamente que a arte é considerada um mundo masculino, e que é um “mundo onde tanto homens como as mulheres tentam agradar aos homens no poder” (BOURGEOIS, 2001, p.94). Por outro lado, mesmo sentindo-se muito incomodada ao invadir esse domínio masculino com suas obras inquietantes, provocativas (Figura 18), nunca se considerou apêndice de ninguém: ela era sempre “Louise Bourgeois”, apesar de todas as implicações que isso demandou.



Figura 18 - Louise Bourgeois, Arched Figure, 1999

<sup>7</sup> Louise Bourgeois (francesa, radicada em Nova Iorque) é uma das maiores celebridades do cenário internacional de arte contemporânea. Em *Destruição do pai/Reconstrução do pai* de 2001, reúne seus escritos, entrevistas, cartas, notas, trechos de diários mesclando sua obra à sua vida.

<sup>8</sup> Ela foi a terceira filha de um homem que queria um filho e a arte que praticou por sua vida inteira foi para combater a depressão – a “dependência emocional” (BOURGEOIS, 2001, p. 167).

<sup>9</sup> “Questionário inédito, com respostas da artista, escrito em 1971 por Alexis Rafael Krasilovsky como pesquisa estudantil no curso administrado pela dra. Lenore Weitzman, ‘Sociologia da Mulher Artista’, na Universidade de Yale, New Haven, Connecticut”(BOURGEOIS, 2001, p.92).

As suas obras introjetam e exteriorizam uma relação com seus medos (a escultura possibilita a fisicalidade desses medos que precisam ser domados), com o corpo, com a materialidade dos objetos manipulados (mármore, vidro, bronze, cera, tecido, plástico – “qualquer desses é menos frágil que as relações humanas”, p.237), com a relação com seus pais. Temas pungentes para uma artista que, com sua arte, revive uma antiga emoção, um exorcismo, deixando, para o outro, a busca pela possível beleza que pode emanar de suas obras, através de seus medos.

## 2.1 Gênero e artes visuais na contemporaneidade

A incidência do gênero no sistema das artes, principalmente em exposições, é muito proeminente na contemporaneidade, tendo o feminino com o enfoque do olhar de feministas; do feminino com manifestação visual, seja de homens ou de mulheres; e de mulheres artistas que expressam o ser feminino por meio de sua arte.

Exposições recentes como *kiss kiss Bang Bang – 45 años de arte y feminismo*<sup>10</sup> tem o propósito não somente de mostrar a prática artística feita por mulheres, mas de relacioná-la “com o movimento político, social e ideológico do feminismo, pois não se pode entender um sem o outro”<sup>11</sup>, em que mulheres artistas (uma grande parcela) são aderentes ao movimento feminista.

Uma das obras expostas *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* (Figura 19), de 1989, é uma das ações coletivas irônicas do grupo Guerrilha Girls, tem o intuito de questionar os estereótipos da identidade feminina. Essa obra é bem significativa nas artes visuais, pois usando um questionamento textual metalingüístico (a própria obra questiona as artes visuais), essa figura apresenta (como em um outdoor) a imagem de uma mulher com uma máscara de um gorila e um texto em inglês que questiona, primeiramente, porque as mulheres, para entrar no Metropolitan Museum de Nova Iorque, precisariam estar nuas e logo abaixo afirma que menos de 3% dos artistas que tem obras expostas nas seções de

---

<sup>10</sup> A exposição permaneceria de 11 de junho a 09 de setembro de 2007, no Museo de Bellas Artes de Bilbao – Espanha e que, de acordo com Xabier Arakistain, curador da exposição, apresenta cinco assuntos centrais, com obras enfocando a “construção cultural do sexo, o gênero e a sexualidade”; “a luta pelos direitos civis e políticos das mulheres”; a “luta pela liberação do corpo”; a “denúncia específica da violência contra as mulheres” e por último, “como reescrever uma verdadeira história do gênero humano”, com essas preocupações desde os anos sessenta até hoje. A mostra reúne 69 obras realizadas por 44 artistas individuais e membros de grupos feministas de diferentes países, com vídeos, fotografias, instalações e pinturas. Para saber mais sobre a exposição: <http://www.iberarte.com/content/view/723/280/> e <http://www.museobilbao.com/>.

<sup>11</sup> Tradução do texto do curador Xabier Arakistain, em <http://www.iberarte.com/content/view/723/280/>.



arte moderna são mulheres, e que, ironicamente, 83% dos nus são de representações de mulheres.

O questionamento é condizente quando se percebe que mesmo que esses dados estatísticos não sejam tão fidedignos, propõe-nos uma reflexão para se constatar, que efetivamente, para estar presente no Museu, as mulheres precisariam ser retratadas nessas imagens e em grande maioria, estarem nuas, pois o percentual de artistas mulheres é muito baixo e remeter-nos-ia novamente ao artigo polêmico de Linda Nochlin de 1989, *Why have there been no great women artists?*, tanto em relação ao discurso oficial da história da arte quanto às condições desiguais de produção artística feminina e masculina.

Uma outra artista expositora foi Barbara Kruger, com a obra *Sem título - All violence is the illustration of a pathetic stereotype* (Figura 20), que para a artista, a arte feminista tem uma forte reivindicação política e social, ao usar as palavras em suas instalações como instrumentos de denúncia ou mesmo através da intimidade com as imagens, em que ambas solicitam uma leitura mais depurada. Somos instigados nessa obra, especificamente, a fazer um percurso com o olhar para podermos ler as frases (é um exercício de contorcionismo), as palavras conjuntamente com as imagens fotográficas que nos violentam por seu tamanho e sua carga apelativa.



Figura 19 - Guerrilha girls, Do women have to be naked to get into the Met. Museum?, 1989



Figura 20 – Barbara Kruger – Sem título (All violence is the illustration of a pathetic stereotype), 1991

No Brasil, a mostra *Mulher, Mulheres – Um olhar sobre o feminino na arte contemporânea*<sup>12</sup>, diferentemente da mostra do Museu de Bellas Artes de Bilbao, incluiu 19 artistas participantes, entre homens e mulheres, provenientes de diversas partes do mundo, com obras no formato de instalações, fotografias, vídeo e slides – discutindo, principalmente, o papel da mulher no mundo contemporâneo – sua “projeção social, cultural e política”, e como pontua a curadora Adelina von Fürstenberg, a exposição não enfocou a “arte feminina”, ou o que isso implica, no sentido de só se pensar a arte feita por mulheres.

Um dos expositores foi Matthias Muller, cineasta alemão que trabalha com o “imaginário coletivo moldado pelo cinema”<sup>13</sup>. No vídeo *Veil* de 2004 (Figura 21), uma noiva “gira, perdida em si mesma, mas torna-se imóvel na consciência de um observador. Seu olhar congela-se. O vídeo descreve dois movimentos paralelos: um de dentro para fora e outro composto de um borrão amorfo do imaginário dentro da nitidez do factual”<sup>14</sup>. Esse olhar congelado de uma noiva é transposto para a representação não só do imaginário do observador como para o produtor da imagem (o artista).



Figura 21 - Matthias Müller - "Veil" ("véu"), 2004, projeção de vídeo em canal único

Uma expositora brasileira de destaque foi Rochelle Costi (a sua produção na arte contemporânea tende a romper fronteiras, recorrendo além da fotografia, associando-a com outras possibilidades de suportes), que apresentou a obra *Desvios* (Figura 22):

---

<sup>12</sup> Mostra patrocinada pela Prefeitura de Florença e, em São Paulo, produzida e realizada pelo SESC São Paulo – SESC Avenida Paulista de março a junho de 2007. É parte de um ciclo de mostras itinerantes de arte contemporânea com curadoria de Adelina von Fürstenberg, fundadora e presidenta do *ART for The World* – uma ONG que difunde os princípios prescritos pela Declaração dos Direitos Humanos. Para saber mais sobre a exposição: [www.sescsp.org.br](http://www.sescsp.org.br)

<sup>13</sup> Conforme divulgação da exposição :

<http://www.sescsp.org.br/sesc/Revistas/subindex.cfm?ParamEND=1&IDCategoria=4851>

<sup>14</sup> Op.cit.



uma série de backlights elípticos que mostram a coleção de fotos 'antes e depois' de pacientes que foram bem sucedidos em procedimentos cirúrgicos, estéticos ou funcionais, para a correção de estrabismo, de 1930 a 1970. Deslocado ao contexto atual, essas imagens-documentos questionam a possibilidade da transformação estética contemporânea, não aqueles que buscam normalidade, mas os que desejam uma aparência estandardizada e supostamente mais aceita em nossa cultura. Nessa sociedade em que vivemos, nós somos o que o olhar dos outros diz que somos; o indivíduo torna-se editor de sua própria imagem, e cada novo recurso de transformação promete levá-lo mais perto da felicidade<sup>15</sup>.



Figura 22 - Rochelle Costi - "Desvios", 2006, impressão digital sobre duratrans

Nelson Leirner (um dos artistas do sexo masculino que expuseram) percorreu sobre essa exposição, de que como homem e artista, ele tem a percepção de que:

uma das principais questões femininas ainda em discussão hoje é "a igualdade com o homem". Nesse contexto, ele destaca a relevância do evento. "Essa exposição é importante para mostrar diferentes pensamentos e conceitos individuais em um grupo de artistas", declara. Segundo ele, um diferencial da mostra é trazer a visão masculina sobre o universo da mulher<sup>16</sup>.

Assim, essas percepções do universo feminino extrapolam o campo do feminismo e transpõem, também, para a visão masculina desse universo (constatando também as diferenças com esse universo feminino), sem deixar, obviamente, de proporcionar um olhar mais apurado das próprias mulheres sobre suas produções e uma preocupação com realidades próximas a seus próprios questionamentos enquanto mulheres.

Nessa perspectiva de produção imagética na percepção do feminino, Higonnet (1993) delimita que:

para criar novas imagens de si próprias as mulheres tiveram de aprender a adotar e a cultivar novas atitudes para consigo próprias, para com seus corpos e para com o seu lugar na

<sup>15</sup> Cf. <http://www.sescsp.org.br/sesc/Revistas/subindex.cfm?ParamEND=1&IDCategoria=4851>

<sup>16</sup> Cf. <http://www.sescsp.org.br/sesc/Revistas/subindex.cfm?ParamEND=1&IDCategoria=4851>

sociedade. Nunca na história mudaram de forma tão radical e tão rápida as imagens de mulheres e feitas por mulheres (HIGONNET, 1993, p. 427).

Como característica peculiar da produção contemporânea, tem-se a utilização de diversos suportes, como vídeos, instalações, slides, interferências com as novas tecnologias e as experimentações, e aliado a isso, a fotografia.

Partindo da premissa das múltiplas possibilidades da arte contemporânea contextualizada com as questões de gênero, e relacionando a fotografia nessa análise tripartite, uma outra exposição tem destaque nessa recorrência do gênero nas artes visuais: *Mulheres artistas: olhares contemporâneos*<sup>17</sup>, que ocorreu no Museu de Arte Contemporânea em São Paulo – com um conjunto de quatro mostras, de quatro artistas brasileiras que trabalham a “linguagem contemporânea”: Beth Moysés, Elida Tessler, Karin Lambrecht e Rosana Paulino, além de uma homenagem a Tomie Ontake, por sua presença constante nas artes visuais.

A curadoria de Lisbeth Rebollo Gonçalves e Claudia Fazzolari privilegiou a intervenção das artistas nos lugares da arte contemporânea e valorizou a presença da mulher artista no Brasil. “A mulher artista trabalha como um agente social e, em alguns casos, sua poética aborda criticamente a questão do feminino. A mulher integra, com forte presença, a cena contemporânea brasileira em interação com as realidades do mundo atual<sup>18</sup>”, segundo Cláudia Fazzolari.

Beth Moysés é uma das artistas que possui sua pesquisa imagética fundamentada na condição da mulher, na violência praticada contra ela. Na exposição, ela exibiu uma parede com frases de brasileiras e espanholas sobre a pergunta ‘o que você mudaria no amor?’ e exibiu também o vídeo, com 21 minutos, *Corazón tejido* (Figura 23), com as imagens sendo repassadas num suporte com dois televisores, em que um coração se transforma e se desfaz como carne triturada. Logo abaixo, havia uma bandeja cirúrgica que recebe essa carne em fragmentos. De um órgão

encarnado em músculo e artérias, carrega consigo a narrativa compassada de todo o fluxo sanguíneo, desconstruído em consciência e dor. Empalidecido, confrontado pelo suporte rendado (detalhe – Figura 24 – grifo meu) que o recebe e suporta suas dores, o coração acomoda o fim de sua existência nula em significado e afeto e oculta outra existência,

---

<sup>17</sup> Com visitação de março de 2007 (pela comemoração do dia internacional das mulheres) a maio do mesmo ano.

<sup>18</sup> Depoimento da curadora para o site de divulgação da exposição. Para saber mais da exposição: <http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/exposicoes/mulheres/apresentacao.asp>

contundente, que se manifesta como real protagonista do drama doméstico: a resistência emudecida pelo confronto cotidiano<sup>19</sup>.

Corazón tejido instaura a circularidade de todo ato - desprovido de sentido ou amparado pelo sentimento – num continuum da convivência, e reativa a confiança negociada entre o amor e o desamor.

A plasticidade da imagem eletrônica contendo a visceralidade do órgão se entrecruza num contínuo desmantelamento de significados ao associar o afeto com algo a ser desfeito e refeito na referencialidade da imagem e no sentimento simbolizado pelo coração.

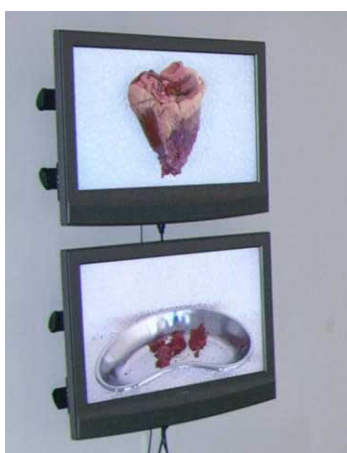


Figura 23 – Beth Moysés – Corazón tejido, 2007

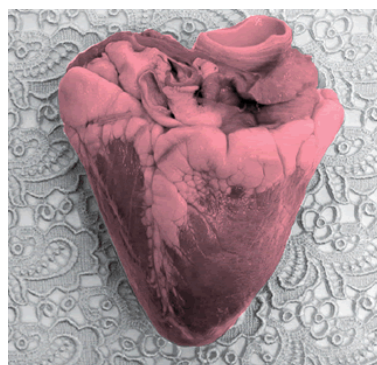


Figura 24 – Detalhe da imagem do vídeo Corazón tejido

Esse panorama das relações de gênero e da presença do feminino nas artes visuais (na arte contemporânea – com referências além das imagens fotográficas) conflui em uma predisposição ou mesmo a transposição de olhares contemporâneos para a produção de mulheres artistas, do feminino, num sentido de resgatar e valorizar o que se tem produzido de mais significativo nos tempos atuais, conjuntamente com uma gama intensa de possibilidades e intervenções no cenário internacional e principalmente no cenário nacional.

E por essas produções de imagens de mulheres, com o feminino nas imagens, uma questão intensifica-se: a constituição ou não de um olhar feminino. A fotógrafa Nair Benedicto<sup>20</sup>, em entrevista a Simonetta Perischetti (2000) destaca que:

<sup>19</sup> Comentários da obra pela pesquisadora e crítica Cláudia Fazzolari no site supracitado.

<sup>20</sup> Nair Benedicto (1940) é fotógrafa que, “em 1972, começa a fotografar profissionalmente como autora de audiovisuais, atividade que exerceu até 1974. É membro fundador da Agência F4 de fotojornalismo, com Juca Martins, Delfim Martins e Ricardo Malta, em 1979. Especializada em temas de cunho social, realiza uma série de audiovisuais sobre a questão da mulher no Brasil, entre 1982 e 1987. Durante os anos de 1988 e 1989, realiza para Unicef uma ampla documentação sobre a situação da criança e da mulher na América Latina. Em 1991, desliga-se da F4 para fundar a N Imagens, que dirige até hoje. Nesse mesmo ano integra, com Stefania Brill, Marcos Santilli, Rubens Fernandes Júnior e Fausto Chermont entre outros, a equipe criadora do NAFoto -

o que existe é a pessoa e a experiência dessa pessoa. Lógico, se sou uma mulher, se tive ou não filhos, se briguei ou não pela vida, tudo isso vai se refletir na maneira como vou tratar a fotografia. Então, nesse aspecto é evidente que existem diferenças, porque as pessoas são diferentes. É claro que nem todas as mulheres vão ter um olhar feminino, nem todos os homens vão ter um olhar masculino. Isso fica claro também em outras áreas, como o cinema, em que muitas vezes você vê homens abordando uma temática feminina com completo sucesso, e vice-versa. A pessoa é o resultado da vida que está levando. Então, eu, hoje, como mulher, mãe de duas filhas e um filho, como pessoa que viveu plenamente a condição feminina, tenho um histórico de vivência dessa condição. Mas daí a dizer simplesmente ‘olhar feminino’ ou ‘olhar masculino’, acho que é pura mistificação (PERISCHETTI, 2000, p.58-59).

E a mesma Perischetti (2000) pergunta novamente: “falar de um olhar feminino não seria meio depreciativo?” Benedicto pontua que

o livro de Naomi Rosemblum<sup>21</sup>, sobre as mulheres fotógrafas, trata mais ou menos disso, não do olhar feminino, mas mostra que desde o início da fotografia as mulheres estiveram presentes. Isso muitas vezes nem é divulgado pelo próprio processo de inserção das mulheres no mercado de trabalho. É o trabalho masculino que acaba sendo divulgado. No livro, a participação feminina fica clara: mulheres fantásticas que saíam com aqueles equipamentos pesadíssimos e iam documentando e fotografando da melhor forma possível, a pé, a cavalo, de burro. Então, desde o início, independentemente das condições, a história da fotografia contou com mulheres maravilhosas (PERISCHETTI, 2000, p.59).

Desse modo, a perspectiva que se estabelece na constituição de imagens submetidas a um olhar feminino ou mesmo condicionadas a um olhar masculino, é a inferência da importância que a imagem fotográfica feita por mulheres, tem de superações e manifestações da percepção dessa imagem. Como expoente, do que se pode chamar, da recente história da fotografia, pode-se citar Cindy Sherman<sup>22</sup> (década de 80, principalmente), que encarna personagens (a bibliotecária, por exemplo - figura 25) que, ironicamente, estão direcionados para o olhar masculino. Contudo, em sua produção fotográfica ela é objeto de suas imagens – imagens de mulher e mulher na imagem; com a autonomia para questionar esses mesmos personagens como ícones do imaginário masculino, num processo de (re)contextualização da representação, em que a objetivação sexual, presente no corpo, seja criticada contrariamente às possíveis convenções culturais desse imaginário.

O olhar e o ser vista interpõem-se em um jogo de escolhas que, de acordo com John Berger (1999), as mulheres de Cindy seriam o “panorama”, um objeto da visão em que se apresenta duplamente fiscalizada por si própria.

Núcleo dos Amigos da Fotografia. É autora dos seguintes livros: *A greve do ABC*, 1980; *A questão do menor*, em parceria com Juca Martins, 1980; e *Nair Benedicto, As melhores fotos*, 1988”. Cf. [www.itaucultural.org.br/](http://www.itaucultural.org.br/)

<sup>21</sup> *A História das mulheres fotógrafas* lançada em 1994 pela historiadora de fotografia, Naomi Rosemblum.

<sup>22</sup> Para mais referências de Cindy Sherman: o artigo *Cindy Sherman ou de alguns estereótipos cinematográficos e televisivos*, de Annateresa Fabris (2003), e Nota sobre a fotografia e o simulacro in **O fotográfico** de Rosalind Krauss.



Figura 25 - Cindy Sherman, Bibliotecária n.13, 1979

Os trabalhos desenvolvidos por algumas artistas que exploram questões relacionadas à mulher, no contexto da arte contemporânea internacional e brasileira, são inúmeros, delimitados pelo próprio percurso das recentes exposições, anteriormente descritas. No próximo tópico *O feminino na produção artístico-fotográfica brasileira*, destaco a produção de Rosana Paulino, Beth Moysés e Maristela Ribeiro, que são artistas visuais, expoentes significativos que utilizam a fotografia como manifestação importante em seus trabalhos autorais.

## 2.2 O feminino na produção artístico-fotográfica brasileira

No Brasil, o panorama de mulheres fotógrafas é vasto, e a utilização da fotografia como representação imagética de artistas visuais vem se intensificando continuamente. Nessa perspectiva e em relação à pluralidade de questões referentes ao gênero, selecionei algumas produções das artistas Rosana Paulino, Beth Moysés e Maristela Ribeiro.

Rosana Paulino possui uma produção significativa que utiliza fotografias de sua família, como fonte inicial de identificação com seu trabalho. Em um depoimento<sup>23</sup> dado a Fernando Cocchiarale, em 1997, a artista assume suas preocupações com sua condição de mulher e negra, afirmando que o artista deve sempre trabalhar com as coisas que o tocam profundamente:

---

<sup>23</sup> Mesmo que nesses dez anos, a artista tenha se proposto a novas buscas, ainda é pertinente essa percepção da artista em relação a sua obra.

No meu caso, tocaram-me sempre as questões referentes à minha condição de mulher e negra. Olhar no espelho e me localizar em um mundo que muitas vezes se mostra preconceituoso e hostil é um desafio diário. Aceitar as regras impostas por um padrão de beleza ou de comportamento que traz muito preconceito, velado ou não, ou discutir esses padrões, eis a questão (COCCHIARALE, 1997, p.114).

Tendo em vista as questões que “tocam” a artista, Rosana Paulino apropria-se de objetos do cotidiano ou de elementos pouco valorizados para produzir os seus trabalhos. “Objetos banais, sem importância”, como a artista os chama:

Utilizar-me de objetos do domínio quase exclusivos das mulheres. Utilizar-me de tecidos e linhas. Linhas que modificam o sentido, costurando novos significados, transformando um objeto banal, ridículo, alterando-o, tornando-o um elemento de violência, de repressão. O fio que torce, puxa, modifica o formato do rosto, produzindo bocas que não gritam, dando nós na garganta (IDEM).

Maristela Ribeiro<sup>24</sup> é outra artista que explora questões sobre o gênero, associadas à “exclusão, ao abandono, à relação de menos-valia”, escolhendo mulheres com movimentos demarcados, com experiências limítrofes de confinamento.

Experiências limítrofes que, para Rey (2004), são retratos, fotos

que registram o resultado de vivências (num asilo, numa prisão, num hospital psiquiátrico) dão visibilidade a pessoas reais e vidas verdadeiras enquanto que, ao mesmo tempo, constroem personagens por trás de máscaras. Máscaras, estas, certamente não as escolhidas pelos personagens se lhes fossem apresentadas opções, mas denunciadas pela artista. Cada instalação enquanto resultado, evoca a realidade material e psicológica de um processo vivido e, neste sentido, o contato com o público na exposição, pode operar como instrumento psicossocial produzindo, talvez, algumas mudanças (REY, s.p., 2004).

Como artista, há um movimento inverso ao transpor o confinamento de seu ateliê, para confinar as imagens, mas com o intuito de mostrar os olhares dessas mulheres confinadas a um olhar alheio de quem compartilha somente as imagens, provocando questionamentos.

Outra artista visual que também investiga a violência sofrida por mulheres é Beth Moysés. Descrevendo e relacionando a situação da mulher no casamento (especificamente da violência sofrida nele através de espancamentos feitos pelos maridos, por exemplo), ou fora dele (violência provocada pelas separações, divórcios), a artista posiciona-se, de certa forma, como uma porta-voz, ao transpor, para a realização de sua obra, as inquietações de diversas mulheres que convivem diariamente com essa triste realidade<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Maristela Ribeiro é baiana de Feira de Santana, nascida em 1960, graduada em Artes Plásticas, mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, 2005.

<sup>25</sup> A partir de pesquisas sobre a violência contra mulheres em São Paulo, desenvolvida numa delegacia da mulher, Beth Moysés conviveu com a violência de perto. Essa pesquisa originou sua dissertação de mestrado em Artes – com o nome “Abrigo da Memória” – defendida na Unicamp em 2004. Nela, a artista trabalha com vestidos de noiva usados, que carregam ‘a memória do afeto do dia do casamento’.

Assim, retomando a produção dessas artistas, em alguns trabalhos de Rosana Paulino, como em “Bastidores” (Fig. 26) e “Parede da Memória” (Fig. 27), a artista, respectivamente, costura os olhos, que estão “fechados para o mundo e, principalmente, para sua condição de mundo” e reconstrói, em pequenos patuás, a recordação da memória familiar.

Enfim, Rosana Paulino propõe-se a pensar em sua condição no mundo por intermédio de seu trabalho. “Pensar sobre as questões de ser mulher, sobre as questões da minha origem, gravadas na cor da minha pele, na forma dos meus cabelos. Gritar, mesmo que por outras bocas estampadas no tecido ou outros nomes na parede” (COCCHIARALE, 1997, p.114). Uma busca para se fazer ouvir, para ser vista.



Figura 26 - Rosana Paulino –  
Série Bastidores (Bastidor reformado), 1997



Figura 27 – Rosana Paulino -  
Parede da memória, 1994.

Os resquícios do tempo recontextualizados na Parede da Memória (Figura 27), constituem-se em imagens que transcendem simplesmente a referência ao suporte (não são papéis fotográficos, mas tecido); pois são como patuás costurados à mão, pregados na parede, integrados à concepção significativa da relação que essa artista visual estabelece com as imagens transpostas nos tecidos: pessoas que fazem parte de sua constituição como ser humano, mulher, negra. As representatividades da identidade, do auto-retrato, configuram-se como elementos associativos na busca do encontro com o universo imagético que povoa sua produção fotográfica.

Maristela Ribeiro com sua instalação Fendas e Frestas – Uma poética do feminino, de 2004 (Figura 28), expõe retratos fragmentados de rostos de mulheres em espaços limítrofes, numa possibilidade ímpar de conjugação híbrida da linguagem visual contemporânea, que situa a experiência da artista enquanto construtora de questionamentos do tempo e da memória à reconstrutora de possibilidades de suportes na apropriação da imagem – do retrato, do auto-retrato, da identidade em confinamento.





Figura 28 - Maristela Ribeiro - Exposição - Fendas e Frestas – uma poética do feminino, 2004.

A partir da fotografia de mulheres que vivem em clínica psiquiátrica, presídio e asilo (Figura 29), Maristela Ribeiro criou instalações utilizando caixas de correio com suas “janelinhas” e chaves; armários de aço com uma porta só e uma fresta com a fotografia dessas mulheres; caixas plásticas para interruptores; divididas em três núcleos. Cada núcleo é dedicado a uma incursão feita pela artista nesses lugares, com todas as marcas da clausura, dos sofrimentos, de angústia, de solidão, da própria rigidez dos materiais das instalações (principalmente o aço – material associado à frieza). Percebe-se também um processo de inclusão, ao permitir que essas mulheres pudessem ser vistas, repassando, para quem as olha, um pouco do que crêem ou de como são, através desse olhar.



Figura 29 - Maristela Ribeiro – Exposição - Fendas e Frestas – uma poética do feminino, 2004, detalhe

Entre as representações culturais do repertório de trabalho de Beth Moysés, na discussão do feminino, está o vestido de noiva, como “suporte, condição e estrutura de pensamento”. Na performance<sup>26</sup> “Memória do Afeto” (Figuras 30 e 31), realizada em Brasília

---

<sup>26</sup> A performance foi organizada em um mês com a ajuda de várias organizações de mulheres, acontecendo primeiramente em São Paulo (2000), depois em Madri (2002) e, por último, em Brasília. Para mais detalhes sobre a performance, ver o site da artista: <http://www.bethmoyses.com.br/>.



em 2002, mulheres com vestidos de noiva caminharam silenciosamente por pontos significativos da capital, carregando um buquê, e em frente à Catedral,

formaram uma roda e individualmente separaram as rosas do caule. Cada uma cavou seu buraco na terra e individualmente foram enterrando seus espinhos. Para finalizar, decoraram com as rosas restantes. O resultado foi uma grande mandala de flores feita na terra. É como se cada mulher enterrasse suas mágoas e replantasse com as rosas uma nova vida, uma nova situação, encerrando assim um passado de dores e investindo em um novo futuro, talvez mais justo e humano (MOYSÉS, 2004, p.121).



Fig. 30 - Beth Moysés - Memória do afeto – Brasília, 2002



Fig. 31 - Mandala - detalhe

As imagens fotográficas dessa performance ficaram como registro e também como composições de imagens para o site da artista. Retomando o que Philippe Dubois (2004) expõe em relação à arte contemporânea tornar-se fotográfica, o resquício dessa intervenção artística pôde ser constatado através das imagens fotográficas. O universo feminino, através das mulheres que vestiram o vestido de noiva (o espectador é convocado a redirecionar o olhar para o que se entende de afeto, na contemporaneidade), foi representado em toda carga simbólica de contestações contra a opressão, contra a violência sofrida por mulheres.

Assim, ao delimitar um recorte na produção imagética das artistas visuais Rosana Paulino, Maristela Ribeiro e Beth Moysés, destacando a fotografia e o gênero, foram percebidos como premissas de como ser mulher, direta ou indiretamente, reflete a sua participação no mundo através de suas particulares visualidades produzidas, e como a fotografia na arte contemporânea consegue promover questionamentos, estranhamentos, inquietações.

A partir da percepção das produções supracitadas, podemos situar Cris Bierrenbach e Rosângela Rennó no viés da construção de referências ao universo feminino, estabelecendo seus vínculos com a fotografia na arte contemporânea.

## 2.3 O feminino em Cris e Rosângela

As duas artistas-fotógrafas escolhidas como objeto de estudo nesse trabalho, Cris Bierrenbach e Rosângela Rennó, destacam-se no cenário das artes visuais com uma intensa produção fotográfica conjugada a experimentos que reverberam suas inquietações tanto no limiar da técnica, quanto como meio de expressão; e de como se posicionam como mulheres e artistas visuais.

### 2.3.1 O feminino em Bierrenbach

Cris Bierrenbach<sup>27</sup> fundamenta seu trabalho nos questionamentos das inúmeras possibilidades de construção e reconstrução dos processos fotográficos, pesquisando técnicas fotográficas do século XIX desde 1992. Como sublinha Chaia (2005), na arte contemporânea,

as fotografias de Cris Bierrenbach são porradas visuais que atordoam o olhar. Nelas o corpo surpreende e colocamos em dúvida o sentido do termo humano. Cada imagem é um enigma a ser decifrado, imprimindo nova direção ao gozo estético propiciado historicamente pela fotografia (CHAIA, 2005, s.p.).

E nesse enigma a ser decifrado, os caminhos de produção e inquietação desenvolvidos por Cris Bierrenbach dispõem-se de imagens que velam e revelam um olhar feminino transposto para possibilidades de composições, que conseguem explorar intervenções nas imagens, como os recursos desde daquerreótipos (em que exploram seu corpo, seu auto-retrato no negativo – figura 32, por exemplo), fotografias em preto e branco a ampliações digitais.

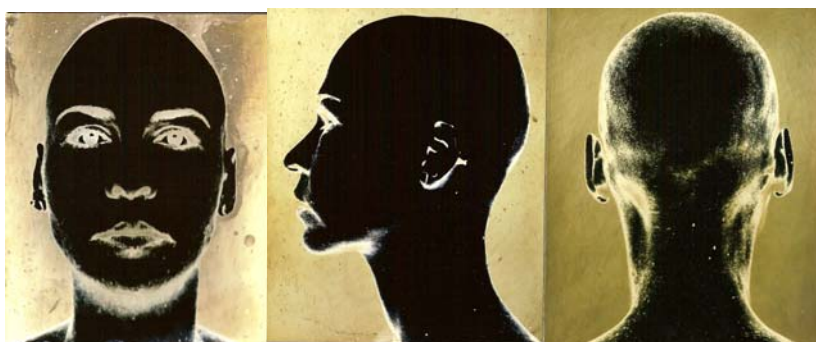


Figura 32 - Cris Bierrenbach - Sem nome (tríptico), 2003

<sup>27</sup> Cris Bierrenbach é paulista, nascida em 1964, tem formação em Cinema e em Artes Plásticas. Iniciou sua trajetória fotográfica no jornal Folha de São Paulo em 1989, atuando também como ilustradora para diversas revistas, dentre elas Claudia, Elle, Marie Claire, Veja, Vogue. Sua produção já foi exposta em diversos países como Estados Unidos, França, Holanda, México, entre outros. Atualmente, é representada pela Galeria Vermelho, mas possui obras em acervos de museus como MAM (Museu de Arte Moderna de São Paulo), na coleção MASP/Pirelli e J.P. Morgan.

As imagens fotográficas de Cris Bierrenbach tentam a uma percepção do corpo humano, a partir da percepção da própria interação da artista com o seu corpo em relação ao mundo. Isto pode ser percebido na obra “Exibição-50940568” (Figura 33). A dimensão e a forma (300x900 cm) são de um outdoor, como explicita Miguel Chaia (2005, s.p.):

“fotografando o próprio corpo encaixotado nas contingências da opressão social”, o título da obra faz referência “ao número de telefone para contatos comerciais publicitários”, o que se poderia ser justificado, pela artista ter trabalhado em revistas e por produzir, comercialmente, fotografias de casamento. Nesse caso, a intercessão da produção da fotógrafa poderia ser considerada como “geralmente o lugar onde são exercidos ao mesmo tempo seu ofício e sua arte” (ROUILLÉ, 1998, p.305).



Figura 33- Cris Bierrenbach - Exibição – 5094.0568, 2004

Consustanciada na exposição do próprio corpo, a artista parece não ter qualquer tipo de coerção ou inibição e produziu uma série, também de 2003, denominada de Retrato íntimo (Figura 34), em que imagens de raios-X permitem visualizar o “interior” da fotógrafa e a inserção de instrumentos e objetos, como seringa, faca, garfo, tesoura.

O estranhamento, ou mesma a repulsa do olhar, intercalam-se entre olhares curiosos, por talvez tentar entender como foi feito esse procedimento. Ao se expor para quem manipulou o aparelho de raio-x, ela demonstrou o poder em manipular, em violar o próprio corpo, e como reitera Helouise Costa (2000),

a artista ritualiza o ato da penetração - que originariamente é associado ao ato sexual, à fecundação e ao prazer - como um ato de crueldade contra sua condição de mulher”. Na cultura ocidental, o sexo como violência contra a mulher é um tipo de representação recorrente, muito presente na história da arte. Aqui é a artista que assume a iniciativa da violação do próprio corpo, subvertendo a expectativa da passividade feminina frente ao sexo, associada ao ato da penetração. Ela é ao mesmo tempo vítima e algoz, artista e modelo, sujeito e objeto da representação. A violência que ela impinge a si mesma, denota claramente a posse do próprio corpo, como a dizer: aqui eu posso fazer o que eu quiser. O corpo se transforma num lugar de afirmação da sua liberdade (COSTA, 2000, texto de palestra proferida pela autora.).

Partindo dessa premissa, a imagem fotográfica do corpo ou das “transparências” do corpo pode assumir, para alguns espectadores, uma espetacularização ou um escândalo, mas a pungente crítica da artista, sobre sua afirmação de liberdade, predomina.

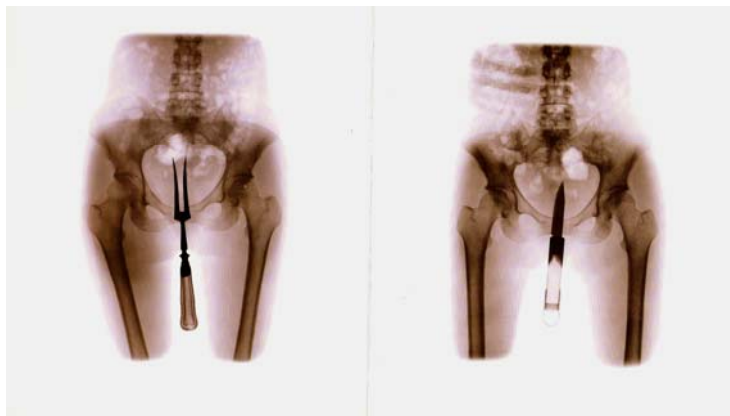


Figura 34 – Cris Bierrenbach - Série Retrato íntimo (garfo, faca), 2003

Percebe-se incessantemente que a obra da artista “não se reduz às questões de gênero e tampouco recortam realidades pontuais, mas retrata, isto sim, o ser humano entendido como criatura que deve sobreviver frente a obstáculos do mundo” (CHAIA, 2005, s.p.) e que nos pode remeter à concepção de identidade, uma das vertentes exploratórias na fotografia contemporânea, e em sua identidade de mulher, a artista visual encontra a sua forma de expressão nos obstáculos do mundo,.

E como bem complementa Miguel Chaia (2005), as “fotos de Cris não se apresentam de imediato, torna-se necessário o esforço intelectual e a força do instinto do observador para completar o significado das representações”, pela singularidade que carrega e por serem perturbadoras. As intenções dos produtores de imagens estão sempre condicionadas às intenções de quem as olha, as observa e as analisa.

Para as questões que aprofundam as caracterizações do universo feminino relacionadas ao casamento, ao vestido de noiva, destaco as séries *Noivas – aluguel e venda* (Figura 35) e *Noivas da chuva* que serão detalhadas no capítulo três.



Figura 35 - Cris Bierrenbach – Série Noivas – aluguel e venda – Nova noiva, 2004

### 2.3.2 O feminino em Rennó

Rosângela Rennó<sup>28</sup> tem o estigma, já ultrapassado, da fotógrafa que não fotografa, justamente pela apropriação de imagens que se inicia com a série *Pequena ecologia da imagem*, a partir das fotografias do acervo pessoal do pai (fotógrafo amador), e atualiza seu olhar, ao colocar inscrições como, por exemplo, “Mulheres iluminadas” (Figura 36) intervindo na imagem, no negativo dessas imagens. Por outro lado, redimensiona a questão da apropriação a partir do momento em que começa a coletar imagens de acervos ou que eram descartadas (pela imperfeição técnica), recolhendo álbuns, descobrindo e redescobrimo negativos.

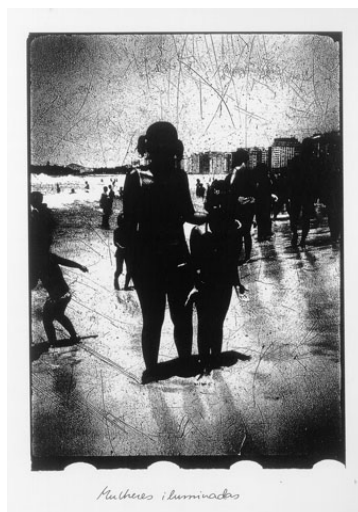


Figura 36 - Rosângela Rennó – Mulheres Iluminadas  
(da série *Pequena ecologia da imagem*), 1988

A produção de Rosângela Rennó, segundo Tadeu Chiarelli (2002), “repropõe, ao circuito da arte, a imagem de brasileiros destituídos de qualquer vitalidade – imagens fantasmagóricas de seres anônimos”, com o testemunho da perda de “identidade do sujeito contemporâneo (brasileiro ou não)” (Chiarelli, 2002, p.134); e essa produção destaca-se por serem imagens fotográficas rejeitadas “por seus autores”, negação “do olhar autoral” para se constituir num novo olhar autoral da artista que foi recapturado.

---

<sup>28</sup> Rosângela Rennó Gomes é artista visual, e apesar de ter nascido (1962) em Belo Horizonte, reside e trabalha no Rio de Janeiro, desde o início da década de 90 do século XX. Graduada em artes plásticas pela Escola Guignard e em arquitetura pela Universidade Federal de Minas Gerais, é Doutora em Artes pela Escola de Comunicações da Universidade de São Paulo. Essa artista visual possui uma vasta participação em exposições nacionais e internacionais de artes visuais, com a publicação de livros que têm o enfoque em sua produção visual – a relação com a fotografia. É considerada uma das mais destacadas artistas contemporâneas brasileiras, num contínuo processo de investigação e de produção imagética ou se apropriando de novas linguagens.

Com essa caracterização de perda de identidade deflagrada com a apropriação de negativos de outros fotografos anônimos (por razões técnicas e/ou ideológicas), Annateresa Fabris (1993) defende que Rennó apresenta, com esses arquivos,

várias operações artísticas voltadas para a desconstrução do código fotográfico, para a apresentação da identidade como não-identidade, ou, antes, para a revelação da identidade como simples aparência, como indício frágil de uma subjetividade que não se deixa capturar tão facilmente. (FABRIS, 1993, p.382).

Paradoxalmente, também possibilita, com esses pequenos resquícios de tempo, a reintegração de posse de uma presença, para “finalmente, apontar para a construção do Sujeito” (Fabris, op.cit.) Numa intersecção de interesses, poder-se-ia retomar conceitos de identidade e diferença, na perspectiva dos estudos culturais, os quais, para Tomaz Tadeu da Silva:

A afirmação da identidade e a marcação da diferença implicam, sempre, as operações de incluir e de excluir. (...). A identidade e a diferença se traduzem, assim, em declarações sobre quem pertence e sobre quem não pertence, sobre quem está incluído e quem está excluído. Afirmar a identidade significa demarcar fronteiras, significa fazer distinções entre o que fica dentro e o que fica fora. A identidade está sempre ligada a uma forte separação entre ‘nós’ e ‘eles’. Essa demarcação de fronteiras, essa separação e distinção, supõem e, ao mesmo tempo, afirmam e reafirmam relações de poder. ‘Nós’ e ‘eles’ não são, neste caso, simples distinções gramaticais (SILVA, 2000, p.82).

Logo, o que se identifica na obra de Rosângela Rennó é a identidade que poderia ser reconhecida, ou mesmo proporcionar a identificação do outro. Identificação essa que, com a apropriação, vai além do simples reconhecimento, mas ao recondicionamento da posse de uma identidade, disposta pelo olhar do outro (Figura 37).



Figura 37 - Rosângela Rennó – Obituário transparente, 1991

Mesmo se apropriando de imagens descartadas, a fotógrafa-artista vai estruturando, pela sua subjetividade e pela subjetividade dos fotógrafos anônimos que produziram as imagens, a recordação plena de que as imagens povoam cada vez mais o nosso imaginário coletivo. Transfere para o retrato fotográfico de identidade (que é impessoal), o “resgate da imagem anônima do desgaste advindo de um universo visual cada vez mais saturado, conferindo-lhe novos modos de visibilidade” (Fabris, 2000, p.93), mesmo causando estranhamentos na sua percepção mais depurada.

Nesse sentido, Virgínia Gil Araújo (2004) sublinha que a fotografia contemporânea:

reveste-se de uma realidade imaginária, uma outra realidade visível que procura rearticular ‘jogos de memória’ através de analogias, simulações e recodificações. A transformação das realidades em imagens não-objetivas e até mesmo irracionais lhe atribui novas funções como linguagem independente. A nova produção imagética deixa de ter relações com a realidade imediata, não pertence mais à ordem das aparências, mas aponta para diferentes possibilidades de suscitar o estranhamento em nossos sentidos (ARAÚJO, 2004, p.80).

A partir dessa premissa, o estranhamento que as interferências nas imagens fotográficas ou nos próprios negativos nos causa, seria tanto a negação da visibilidade ou da referencialidade ao real, como também a nova proposta de linguagem, como um subterfúgio ante aos convencionalismos das representações desse real.

Na abordagem da imagem de mulher, transpondo o seu universo feminino para a apropriação de imagem, as obras de Rosângela Rennó que enfocam esse universo – o casamento, recriado de forma não tradicional, são bem expressivas, como *Afinidades Eletivas* (Figura 38) e *Cerimônia do Adeus* que serão detalhadas no capítulo três.



Figura 38 - Rosângela Rennó - *Afinidades Eletivas*, 1990

Assim, a produção de Rosângela Rennó vem se destacando no cenário nacional com essas ressignificações do olhar para a fotografia, principalmente na apropriação do olhar do

outro, modificando-o com suas técnicas e atualizando o passado. E que pode ser percebido com a declaração da própria artista, da sua relação com a fotografia:

Eu gosto de alargar o território da fotografia, de expandir, de usar todas as possibilidades que o universo fotográfico me propõe, me permite, me proporciona e propor isso para o espectador. Na verdade, o espectador tem de se acostumar que a fotografia não é só isso que ele vê no outdoor, no jornal, na publicação da revista... Ele tem de se deleitar com tudo o que se pode fazer com os meios fotográficos (RENNÓ in BUCHMANN, 2005, p.3).

Contextualizar a produção das artistas-fotógrafas, Cris Bierrenbach e Rosângela Rennó como explicitada no início desse capítulo, fundamenta as opções dos olhares dessas artistas visuais que estabelecem uma relação tão íntima com a fotografia; apesar de utilizarem, em suas manifestações artísticas, outros suportes como o vídeo. Sempre expressam o modo peculiar de se relacionar com a imagem, seja fixa ou móvel, demonstrando suas inquietações como artistas, como mulheres, como cidadãs, e condizentes com as tematizações da fotografia na arte contemporânea.

A possibilidade de se discutir a presença da mulher nas artes visuais intensifica-se com o decorrer dos tempos e com essa premissa, pretende-se abordar, no próximo capítulo, essa presença e mais especificamente essa presença na produção das artistas supracitadas que envolvam o universo feminino, com o destaque para a imagem da noiva e do casamento.



### 3. “Noivas, Cerimônia, Afinidades...”

Na atualidade, os casamentos suplantam a característica de serem rituais de passagem, pois as próprias relações familiares<sup>29</sup> se modificaram. Segundo Segalen (2002), os “ritos matrimoniais na virada do século XXI” adquirem invenções e inflações rituais, de onde emergem novos atores sociais em sua dimensão festiva, assemelhando o casamento a um espetáculo.

Há a criação, assim, do “casamento-espetáculo” que “atinge uma nova dimensão nos rituais, a da autocelebração, em que o vídeo e as fotos representam papel muito importante” (SEGALEN, 2002, p.139). O casamento se transfigura num ritual midiático que é socializado para um público infinito (parentes e amigos, principalmente), através das imagens produzidas pela narrativa fotográfica desse ritual.

Desde a preparação da noiva (e mais raramente do noivo) até o momento da festa, a imagem fotográfica está presente e se institui como um registro que envolve a melhor expressividade desses atores sociais, com a expectativa de que se produzam imagens significativas.

Imagens que fazem parte de ritos fotográficos e que podem ser confundidas como elementos essenciais do casamento (Feliciano, 2005): a entrada dos padrinhos, do noivo e da noiva; os ritos durante a cerimônia religiosa; o “close-up”, captando a emoção-tensão dos noivos no momento da cerimônia; as fotos na igreja, depois do ritual religioso; a pose tradicional nos carros, ao saírem da igreja; e fotos no estúdio, antes de irem para o local da recepção da festa (quando houver festa); e, principalmente, das imagens do vestido e da noiva.

A fotografia de casamento comercial no Brasil é praticada por fotógrafos profissionais, que integram empresas especializadas em fotografia ou são associados a cerimoniais<sup>30</sup> responsáveis por toda a produção imagética do ritual e das festividades.

---

<sup>29</sup> Martine Segalen (2002, p. 58) expõe que os casamentos “que continuam a ser celebrados já não marcam mais passagens”, pois os ritos desses casamentos adquirem uma nova acepção ao conferir “publicidade a um ato de compromisso que já foi estabelecido há muito tempo através de pequenas etapas, na prática das relações do casal”. Há casais que já convivem como marido e esposa e posteriormente formalizam a união.

<sup>30</sup> A cada ano tem crescido uma grande indústria de festas de casamento, confirmando que as tradições ainda prevalecem em nosso imaginário. O planejamento da cerimônia quase sempre envolve uma preparação de seis meses a mais de um ano, para que tudo saia perfeito.

Para se produzir as fotografias de casamento (e o álbum de casamento), o fotógrafo contratado (ou mesmo, uma equipe contratada) tem a responsabilidade de que o momento “perpetuado” terá a melhor qualidade técnica<sup>31</sup> aliada a uma boa estética visual. Produção esta, que se trata de um acordo comercial, com valores bem diversos, dependendo da condição financeira do casal, da quantidade de fotos, do estilo e do *status* que cada fotógrafo possui, pela qualidade do trabalho que realiza. Concomitante a isso, seja por modismo, seja por convencionalismo, a imagem fotográfica de casamento também envolve escolhas de poses já previamente discutidas em comum acordo entre o casal e o fotógrafo.

A presença de mulheres fotógrafas especializadas em casamento tem aumentado significativamente<sup>32</sup>, com uma construção imagética diferenciada, extrapolando a captação dos momentos do ritual dos já tradicionalmente visualizados (dos ritos fotográficos, como pontua Feliciano).

Camila Butcher<sup>33</sup> é uma fotógrafa que desenvolve um trabalho interessante com a fotografia – com retratos, álbuns e com fotografias de casamento (desde o final dos anos oitenta do século XX), alternando fotografias em preto e branco a coloridas que tendem a um certo lirismo e uma expressividade ao retratar os nubentes, os convidados, as festas e o vestido de noiva . Na figura 39, o vestido é destacado antes mesmo da cerimônia do casamento.



Figura 39 – Fotografia de Camila Butcher

---

<sup>31</sup> As tecnologias computacionais, com os *softwares*, principalmente o *photoshop*, têm interferido bastante na perpetuação desse momento, modificando as imagens captadas para uma melhor edição posterior das imagens.

<sup>32</sup> Aumento este que vem sendo destacado e transposto até mesmo para a ficção televisiva. Na novela “Páginas da Vida” (exibida entre julho de 2006 e março de 2007), da Rede Globo de Televisão, escrita pelo autor Manoel Carlos, a atriz Vivianne Pasmanter interpretava a personagem Isabel, baseada na fotógrafa Isabel Becker, especializada em fotos de casamento, fato bastante noticiado nos próprios programas da emissora.

<sup>33</sup> A fotógrafa possui um site: [www.camilabutcher.com](http://www.camilabutcher.com) onde estão “postadas” algumas de suas fotografias de casamento.

Com a licença poética dada aos artistas visuais, em sua concepção autoral, a imagem institucionalizada da representação do casamento transfigura-se com outras propostas estéticas, como a iluminação, a captação da luz, exemplificada pela fotografia *Old Havana*, de 1994 (Figura 40), produzida por Cláudio Edinger<sup>34</sup>. Na fotografia de casamento de Camila Butcher há uma preparação da iluminação para a melhor captação da imagem, os elementos da cena são mais perceptíveis do que na imagem produzida por Edinger.

A imagem reproduzida abaixo faz parte do livro *Old Havana*, de 1997, em que Edinger fotografou as pessoas em algum lugar da capital cubana, explorando cores, luzes e sombras, com o vestido de noiva em destaque.



Figura 40 - Cláudio Edinger - Old Havana, 1994

Um outro expoente da fotografia brasileira, Jorge Bispo<sup>35</sup> aborda o tema vestido de noiva no ensaio denominado “Vestido de noiva” (que compõe uma das *Fine arts*), mas com a caracterização de homens famosos (artistas, atores) como “noivas” (Figura 41). Os homens fotografados por Bispo incorporam somente o vestido, não se transvestem ou não encarnam o papel da noiva. As imagens provocam um estranhamento contundente ao desconstruírem as referências em relação à própria imagem da noiva, do vestido de noiva, com suas representações provocadoras ou mesmo bizarras.

---

<sup>34</sup>Fotógrafo brasileiro, com vários livros publicados e prêmios recebidos (o mais recente, Prêmio Porto Seguro de Fotografia 2007) por seu percurso fotográfico.

<sup>35</sup> Artista plástico de formação, ele intercala contribuições para várias publicações nacionais, com retratos, ensaios e fotografias de moda, a projetos de *Fine arts*. Projetos esses, como Vestido de noiva e Unself Portrait podem ser visualizados no site [www.jorgebispo.com](http://www.jorgebispo.com).



Figura 41 - Jorge Bispo – Vestido de Noiva , 2003

A escolha de temas, como o vestido de noiva, tão recorrente ao universo feminino e desenvolvido por esses fotógrafos-artistas, também dimensiona a carga de simbologia que esse vestido tem, com sua cor branca que envolve toda a “pureza”, a idealização do ritual do casamento, apesar de algumas exceções, como a provocação causada pela obra de Jorge Bispo.

### **3.1 Lá vêm a noiva e o noivo todos de branco...**

As mudanças nos relacionamentos entre os casais vêm sendo percebidas com certa “fluidez”, como bem pontua Zigmunt Bauman (2004). Relacionamentos<sup>36</sup> esses que se movimentam e transitam sem grandes entraves, sendo modificados constantemente, sendo desfeitos e refeitos muito rapidamente.

Apesar dessa fluidez nas relações, o ritual do casamento, principalmente o religioso, ainda é uma cerimônia bastante privilegiada entre os casais e envolve ritos demarcados socialmente. Ritos que envolvem o local da cerimônia, que geralmente é a igreja, a decoração, o álbum que será produzido, o traje do noivo e a expectativa que se cria em torno da confecção ou do aluguel do vestido de noiva, dentre outros preparativos.

---

<sup>36</sup> Segundo o IBGE (pesquisa sobre registro civil de 2005, divulgada no final de 2006), os casamentos ainda acontecem numericamente bem mais do que separações e divórcios (apesar de o número de casamentos entre solteiros ter diminuído e entre divorciados ter aumentado). As mulheres tendem a se casar com uma faixa etária mais elevada, por valorizarem as suas carreiras, ou os próprios casais heterossexuais (sem deixar de considerar a possibilidade premente dos casais homossexuais formalizarem sua união) têm preferido dividir a mesma casa antes de formalizarem uma união civil ou religiosa.

Os casamentos contemporâneos, paradoxalmente, “são ao mesmo tempo o lugar de expressão das identidades regionais, familiares e sociais singulares, e os agentes de uma uniformização geral do esquema” como afirma Segalen (2002, p.144), promovendo a perpetuação ou continuação de sua tradição, destacando a noiva como “atriz principal”<sup>37</sup> do enredo desse espetáculo, com a supervalorização dada ao vestido de noiva, vestido que carrega uma simbologia bastante significativa.

Segalen (2002) reitera que

o vestido de noiva contribui para criar a ambiência espetacular, e a roupa, escolhida com muito cuidado, deve combinar com o estilo das núpcias. (...) participa da eficácia do ritual quando cria emoção, modificando o corpo dos pés à cabeça (...) (SEGALLEN, 2002, p.139).

A indumentária do vestido de noiva compõe-se de elementos essenciais como o véu, de tecido transparente e leve de tamanhos variados, geralmente da cor branca e com alguns bordados; a grinalda, com diversos modelos, podendo ser cravejados de pedras preciosas; uma saia longa; o buquê, carregado pela noiva, em que as tonalidades das flores podem possuir significados que estejam associados a bons presságios ou com a decoração da igreja e/ou da festa; as luvas que por modismos, ora são usadas, ora não são usadas, com tamanhos condizentes com o horário da cerimônia; e a utilização, principalmente, da cor branca, que, segundo Pedrosa (1980),

é a cor da pureza, campo que não originou ainda uma cor definida, que é como uma promessa, a expectativa de um fato a se desenvolver. Nessas premissas a iniciação cristã da primeira comunhão e a brancura virginal expressas pelas vestes brancas e pelo branco véu de noiva encontram sua origem e significado (PEDROSA, 1980, p.118).

De acordo com Trizoli e Puga (2005, p.67), cobre-se o corpo feminino como meio de “purificar a mulher com a cor branca por todas as partes do corpo, sem exceção”. As autoras enfatizam que “a noiva se tornou um arquétipo não apenas de único destino feminino, fertilidade, fecundidade ou dor, mas também de esperança, de felicidade, de contos de fadas, de sonhos realizados” (Trizoli; Puga, op.cit).

---

<sup>37</sup> Tradicionalmente, nos momentos iniciais da cerimônia religiosa, a entrada da noiva acompanhada de seu pai, pela nave da igreja ou pela passarela principal de outro local de realização do casamento, já lhe confere esse destaque. Mesmo que essa encenação possa remontar a “um gesto antigo de troca” (Feliciano, 2005) em que a entrega da noiva estava condicionada a um recebimento de um dote; na contemporaneidade, torna-se mais pertinente o questionamento da não entrada do noivo com a noiva, num sinal de igualdade de condições e de direitos quanto à união (Puga; Trizoli., 2005). Ironicamente, a exposição e o destaque dado à noiva podem ser considerados também como uma postura machista, ao torná-la um objeto de admiração.

### 3.2 Aluguel e venda na Chuva

Cris Bierrenbach, com as séries *Noivas – Aluguel e Venda* e *Noivas da Chuva* de 2004, desmistifica a percepção que temos da noiva, do “arquétipo da noiva vestida para o ritual do casamento, imagem símbolo do universo feminino”, em que “imagens aparentemente cândidas e sedutoras” vão sendo transpostas numa “narrativa que engendra uma crítica corrosiva tanto ao uso do corpo da mulher na mídia quanto às imagens cristalizadas e esvaziadas de sentido pelo tempo ou pelo excesso de circulação” (CHIODETTO, 2004).

As séries supracitadas são singulares ao promoverem um enfrentamento da representação da mulher, especificamente da figura da noiva, por um olhar também feminino e direcionado para novas concepções dessas imagens, como o ocultamento do rosto da noiva com a luz de um flash (série *Noivas – Aluguel e Venda*) ou a ampliação digital laminada, ao velar as imagens, como se a tinta estivesse escorrendo no suporte fotográfico (série *Noivas da Chuva*).

A série *Noivas – Aluguel e Venda* apresenta quatro imagens de noivas dispostas em frente a um fundo de pano azul; são quatro modelos de vestidos de noivas e quatro poses distintas da noiva. A denominação da série constitui-se como: *Center noivas* (figura 42), *Talento noivas* (figura 43), *Nova noiva* (figura 44) e *Noiva Brasil* (figura 45). A narrativa das imagens estabelece-se com as poses da noiva produzidas como em um estúdio ou remeter-nos-ia às imagens de modelos exibindo os vestidos em uma vitrine, à disposição para se alugar ou vender. A própria denominação da série reforça essa intenção do aluguel e da venda, como algo que comumente se associa aos nomes das lojas<sup>38</sup> em que se alugam ou se vendem vestidos de noiva.

A artista-fotógrafa encena e produz essas imagens (duplo objeto), ela é a noiva e seu corpo se apresenta com uma certa rigidez, principalmente em seus braços. O vestido branco com detalhes de bordados, complementado ou não com a presença de luvas ou do buquê (no caso de *Center Noivas* – figura 42, o buquê, com flores de tonalidade vermelha<sup>39</sup>, direciona o olhar ainda mais para os braços enrijecidos), está em destaque, diferentemente do rosto da artista que não pode ser contemplado pelo observador.

---

<sup>38</sup> As lojas Nova Noiva e Center Noivas, por exemplo, existem em São Paulo. Cf. [www.novanoiva.com.br](http://www.novanoiva.com.br) e [www.centernoivas.com.br](http://www.centernoivas.com.br). Cris Bierrenbach, que é paulista, também já exerceu a profissão de fotógrafa de casamento e, de certa forma, traz essa referência para a nomeação de suas imagens.

<sup>39</sup> Segundo Pedrosa (1980, p. 109), o “vermelho chamejante é o símbolo do amor ardente”. Entretanto, tal associação torna-se difícil de ser confirmada, pois a noiva não pode demonstrar tal sentimento com o rosto coberto pelo *flash*.



Figura 42 – Cris Bierrenbach, Série Noivas – Aluguel e venda - Center noivas, 2004



Figura 43 - Cris Bierrenbach, Série Noivas – Aluguel e venda - Talento noivas, 2004

Desse modo, a pose estática da suposta noiva da série *Noivas – aluguel e venda* reforça mais ainda a similitude com as modelos (manequins estáticas) onde, comumente, são colocadas as roupas para serem expostas em vitrines. A voracidade da imagem, com a impossibilidade de se ver o rosto, destaca mais ainda os vestidos que emolduram um corpo escultural para onde convergem os olhares.

O corpo escultural (bem delineado) é envolto em longos vestidos brancos. O branco, como pontuam Chevalier e Gheerbrant (2002), “é uma cor de passagem, no sentido a que nos referimos ao falar dos ritos de passagem: e é justamente a cor privilegiada desses ritos, através dos quais se operam as mutações do ser, segundo o esquema clássico de toda iniciação: morte e renascimento”. Ao velar o rosto com o flash branco e deixar-se mostrar pelo longo vestido branco, a artista-fotógrafa poderia estar num limiar da morte (no sentido de não se deixar mostrar) e do renascimento (ao transpor, para a vestimenta, sua identificação de noiva, mulher), e todas as implicações que isso suscita.





Figura 44 – Cris Bierrenbach - Série Noivas – Aluguel e venda - Nova noiva, 2004



Figura 45 – Cris Bierrenbach - Série Noivas – Aluguel e venda - Noiva Brasil, 2004

A mulher-artista-fotógrafa inverte, assim, a significação dos olhares e nos instiga como observadores a rever nossos próprios valores. Chiodetto (2004) reitera que os trabalhos de Cris Bierrenchach registram as condições de sobrevivência do corpo humano e são portadores de uma proposição pessoal que poderia ser expressa na sentença “Eu me coloco no mundo!”, percebida no tom provocativo de suas imagens e, principalmente, nos auto-retratos. Esta visão crítica do mundo, embasando sua subjetividade artística, desvela a coragem da fotógrafa em se expor abertamente e gera uma poética visual centrada na luminosidade convivendo com a escuridão, equivalente à paradoxal co-existência do positivo com o negativo, da morte com o renascimento.

Joly (2005) considera que o próprio autor não domina toda a significação da imagem produzida e pontua que, em relação à mensagem e transpondo para a mensagem visual fotográfica, “(...) devemos contemplá-la, examiná-la, compreender o que suscita em nós, compará-la com outras interpretações” (JOLY, 2005, p.44-45). Para interpretarmos a série *Noivas – aluguel e venda* (2004) de Cris Bierrenbach foi preciso revisitar seu percurso fotográfico e perceber que a coragem de se expor está consubstanciada, ironicamente, numa



“exposição indireta”, como na série “Auto-retrato” (figura 46) - série de daguerreótipos de 2003, em que esse auto-retrato configura-se com imagens de bonecas, não revelando seu rosto, da mesma forma como faz na série *Noivas – Aluguel e Venda*.



Figura 46 - Cris Bierrenbach - Auto-retrato # 7, 2003, daguerreótipo

Diferentemente, em *Noivas no Carandiru*<sup>40</sup> (Figura 47) de Beth Moysés, conseguimos simplesmente ver os rostos das noivas, retratos de mulheres que expõem todo o sofrimento e alegria ao se casarem com os detentos da penitenciária do Carandiru, em 2000.

O vestido de noiva foi emprestado pela própria artista e depois da cerimônia civil e religiosa todo encantamento foi desfeito para retornarem “à cruel realidade de suas vidas” que lutam para continuarem com o sustento de suas famílias, mas

trazem em suas almas o carimbo da sensibilidade, do romantismo, do sonho de ser feliz. Elas estão sempre presentes ao encontro semanal com os seus maridos no presídio. Eles as aguardam ansiosos e perfumados. Fazem com que elas se sintam um pouco cinderelas, amadas e desejadas de forma única e incondicional. (MOYSÉS, 2004, p.101)



Figura 47 – Beth Moysés - Fotos da série *Noivas no Carandiru*, 2000

---

<sup>40</sup> A artista visual presenciou um casamento coletivo na Casa de Detenção Professor Flávio Fávero do Complexo Penitenciário do Carandiru, em São Paulo, em 2000.

Cris Bierrenbach, na outra série *Noivas da Chuva* (#13) (Figura 48) e *Noivas da Chuva* (#69) (Figura 49) também de 2004, assim como na série *Noivas – aluguel e venda*, de 2004, apresenta imagens de noivas, pela caracterização dos vestidos brancos, o flash que oculta o rosto e as poses estáticas dessas noivas.

Com o diferencial, porém, dessa série compor-se por duas imagens fotográficas por ampliação digital laminada, e um ruído nessas imagens – instaura-se a impossibilidade de uma identificação mais apurada de seus constituintes plásticos. As imagens são veladas e manchadas como se a tinta da fotografia estivesse intermitentemente escorrendo, perpassando a idéia de terem sido molhadas e borradas pela chuva. Na figura 48, a imagem transfigura-se quase numa pintura, pela opacidade da imagem.



Figura 48 – Cris Bierrenbach, Série Noivas da chuva (#13), 2004

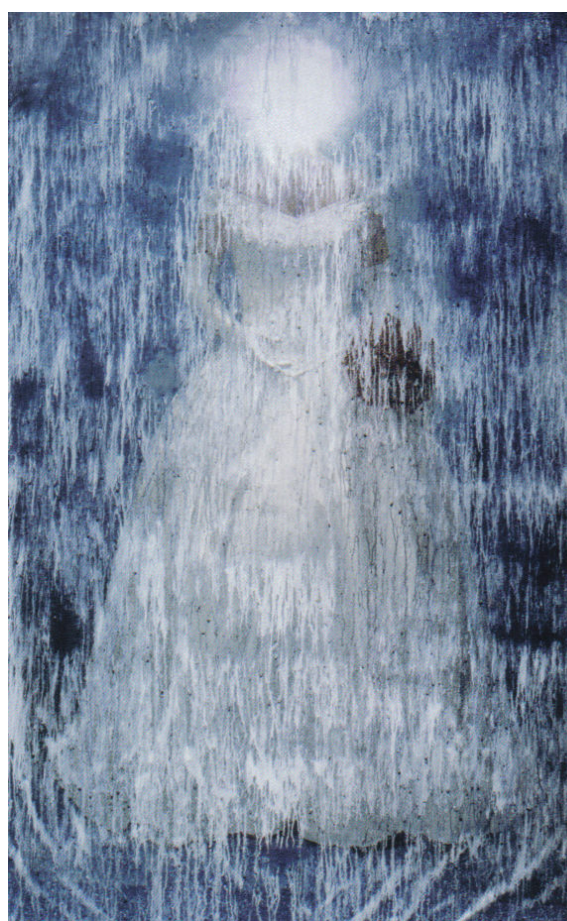


Figura 49 – Cris Bierrenbach - Série Noivas da chuva (#69), 2004

Essa falta de identificação dos constituintes plásticos pode ser constatada também na produção fotográfica de Mila Chiovatto (Figura 50), em que a imagem de uma estátua está desfigurada, velada, mas por um outro processo: a degeneração por umidade que intencionalmente interferiu na composição dessa imagem. E é igualmente perceptível na desfiguração presente na *Instalação 42* (Figura 51) de Regina Carmona em que as imagens

fotográficas digitalizadas estão dispostas num painel impossível de se identificar, com nitidez, as pessoas retratadas; a identidade é subjugada pelo velamento dessas imagens.

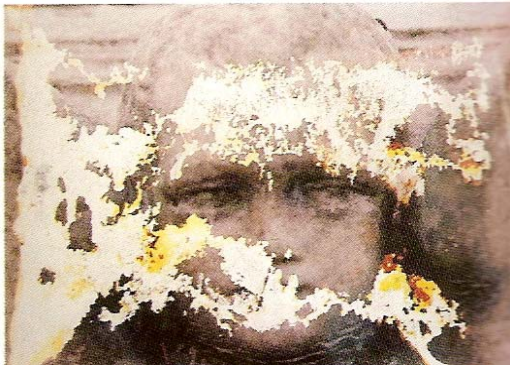


Figura 50 – Mila Chiovatto – Sem título, 1997  
Fotografia degenerada por umidade

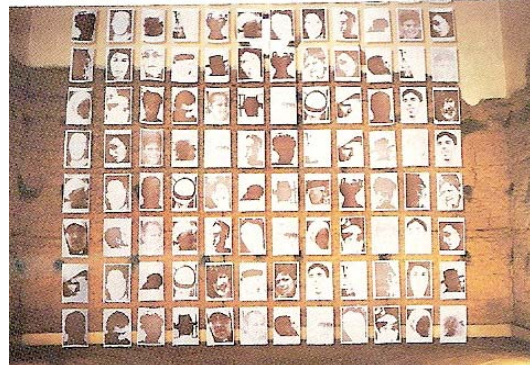


Figura 51 – Regina Carmona – Instalação 42, 1996  
Painel com fotos digitalizadas na capela do Morumbi em São Paulo

Assim, a imagem fotográfica é construída com intencionalidades de percepção da realidade, mas as técnicas utilizadas influenciam em como o olhar do outro é direcionado, e no caso desses velamentos, intenta-se desvendar o não-dito a partir da intencionalidade de quem constrói essas referências imagéticas.

Retomando a representatividade visual das fotografias de casamento, estas são constituídas para serem guardadas, revistas. A série *Noivas da Chuva* e as interferências da artista sobre a imagem (o rosto imaculado e o vestido não podem ser vistos de forma plena), como imagens artísticas cumprem seu papel ao causarem questionamentos, estranhamentos de maneira a contestar essa proliferação das imagens, com a proliferação de ruídos nas imagens de Bierrenbach.

### 3.3. Um adeus ritualizado

Em nossa sociedade, brasileira, de maioria cristã, a fotografia, como registro do casamento (mais relevante na cerimônia religiosa), representa a possibilidade de recordação de um momento importante na vida de muitas pessoas que se dispuseram a modificar seu estado civil, e que irão constituir uma vida a dois (Feliciano, 2005). O álbum de casamento faz parte do ritual do casamento e, geralmente é um caro investimento, mas indispensável.

Desse modo, o álbum de casamento torna-se um componente determinante para que essas imagens fotográficas sejam guardadas, e se estabelece como a memória social do evento, dando início e continuidade para os novos álbuns da família que irá ser formada (ou da família já em formação, no caso dos casais que oficializam a relação posteriormente).



O álbum cumpre funções, além de eternizar a memória, que são, segundo Feliciano (2005), “ideológica” (a partir das imagens pode-se constatar a ostentação de novos “papéis” na sociedade) e “estética” (como os “noivos querem ser vistos pelos outros”).

A organização das lembranças do ritual pelo álbum é particularizada por uma seqüência cronológica dos ritos que pode ser sempre revisitada. Entretanto, dessa organização cronológica constroem-se narrativas que quase nunca se configuram cronologicamente.

Melendi (2003) enfatiza que:

Pulam-se as páginas, volta-se atrás. A história vai sendo contada lançando pontes entre os vazios e as falhas, as do álbum e as da memória, porque o álbum demonstra aquilo o que já aconteceu, reforça aquilo que está claro, repete o que todos sabem (...). A novela pessoal ou familiar que se inscreve nas páginas do álbum trabalha apenas com resíduos, fragmentos de paisagens e acontecimentos (...) (MELENDI, 2003, p.28).

Narrativas estas que Rosângela Rennó tenta reconstruir na série *Cerimônia do Adeus*<sup>41</sup> (Figuras 52 a 54), utilizando negativos fotográficos adquiridos em estúdios de retratos de Havana, Cuba, em 1994, expondo-os em 2003, como parte da exposição *O Arquivo Universal e Outros Arquivos*.

As imagens são fotografias digitais, em cor, realizadas a partir desses negativos fotográficos, constituindo uma série de quarenta fotografias, que pode ser lida como um auto-retrato coletivo de um ritual.

Se a artista Beth Moysés emprestou os vestidos de noiva para que as esposas dos encarcerados do Carandiru se casassem paramentadas; em Cuba, o governo oferecia o pagamento da cerimônia de casamento e as fotos aos noivos.

Diferentemente da obra literária quase homônima de Simone de Beauvoir<sup>42</sup> em que a mulher se despede friamente do homem amado; as fotografias com as quais Rennó trabalha são fotografias pós-casamento, produzidas após a cerimônia de casamento. O nome atribuído ao ensaio – *Cerimônia do Adeus* - faz-se pertinente, pois são noivos e noivas recém-casados que fazem “pose” para a câmera fotográfica, como registro do enlace matrimonial, despedindo-se da câmera fotográfica, mas com a emoção e felicidade estampadas em seus rostos.

---

<sup>41</sup> A série, com as quarenta fotografias, segue exemplificada nas próximas três páginas. Foram escaneadas e reduzidas do livro *Rosângela Rennó [O Arquivo Universal e outros arquivos]* e considera-se a seqüência das páginas desse livro, com exceção das imagens que aparecem em página dupla no livro, e que nesse trabalho se apresentam juntas na página 71. Serão considerados grupos 1, 2 e 3 para as páginas 68, 70 e 71, pois todas fazem parte da série *Cerimônia do Adeus*.

<sup>42</sup> A *Cerimônia do Adeus*, de 1981, é baseada nos diários dessa autora e narra, sem sentimentalismos, a degradação física e mental do homem que havia amado. É seu prolongado adeus a Jean Paul Sartre que havia morrido um ano antes.



Figura 52 - Rosângela Rennó – Cerimônia do Adeus, 1997-2003 (Bloco 1)

Segundo Chiarelli (2002, p.234), “trabalhando com negativos e/ou fotos preexistentes, Rennó demonstra sua preferência em operar com uma segunda realidade, com a realidade mediada pelo olhar de um outro sujeito”; deste modo, a fotógrafa-artista não produziu as imagens, não esteve no exato momento em que aqueles casais se puseram diante da câmera. No entanto, ao se apropriar dos negativos e digitalizar as imagens, redimensiona as imagens numa outra narrativa, ao expô-las em museus, em galerias, cabendo ao expectador atribuir uma nova significação pelas leituras conferidas às imagens.

A partir dessa apropriação dos negativos por Rennó, Melendi (2003) reitera que

A ampliação do espaço autobiográfico, da memória e do testemunho, não só no campo teórico mas também no da criação literária e artística, marca os últimos anos do século XX. Registrar nossas histórias individuais e coletivas parece ser o único recurso possível para que possamos criar mitos fundadores que substituam nossos relatos desfocados, nossas identidades falsas. A fotografia, com sua enganosa ilusão de veracidade, perfila-se como o meio mais adequado para atualizar a própria fábula pessoal e propagá-la no interminável presente da arte. A foto extraída do álbum de família configura-se como o arquivo mais enfático e mais próximo de nossa identidade pessoal, geracional e familiar (MELENDI, 2003, p.29).

A transposição dessas imagens fotográficas para um local de exposição tende a retirar da clausura dos originais fotográficos “a memória viva” dos personagens que, necessariamente, tiveram somente as fotos como registro, sem poderem reproduzi-las, pois os negativos foram disponibilizados para Rennó.

A representação das fotografias de casamento é desfigurada num jogo de luz e sombra, dificultando, em alguns casos, a identificação dos casais, atores principais que ficam ofuscados pelo velamento dessas imagens.

Como fotografias de pós-cerimônia, diferentes casais encontram-se dentro de carros ou pilotando motos com mudanças sutis de cenário. De acordo com Feliciano (2005, p.51), a “noiva no carro é uma imagem que aparece em quase todos os álbuns. (...). É uma imagem diretamente ligada ao *glamour* e *status*, visto que, a maioria das noivas procura alugar os veículos mais luxuosos para conduzirem-na à igreja”. Nesse caso, como foi um oferecimento do governo de Havana, os noivos aparecem juntos nos carros (são trinta e quatro dentro do carro e uma noiva em cima do carro ao lado do noivo – Bloco 2) e nas motos (são quatro no total). No último carro do Bloco 3, o carro é bem luxuoso e está em destaque, mas não é possível identificar os rostos dos noivos, por ser uma tomada aérea.

Os nubentes apresentam-se sorridentes (com exceção de um casal do Bloco 1, e outro casal do Bloco 2, em que uma imagem aparece velada, destacando somente as pernas dos noivos e em outra imagem do Bloco 2, há o único casal que se beija da série de fotografias), como se esperam que as pessoas se manifestem nessas celebrações.



Figura 53 - Rosângela Rennó – Cerimônia do Adeus, 1997-2003 (Bloco 2)



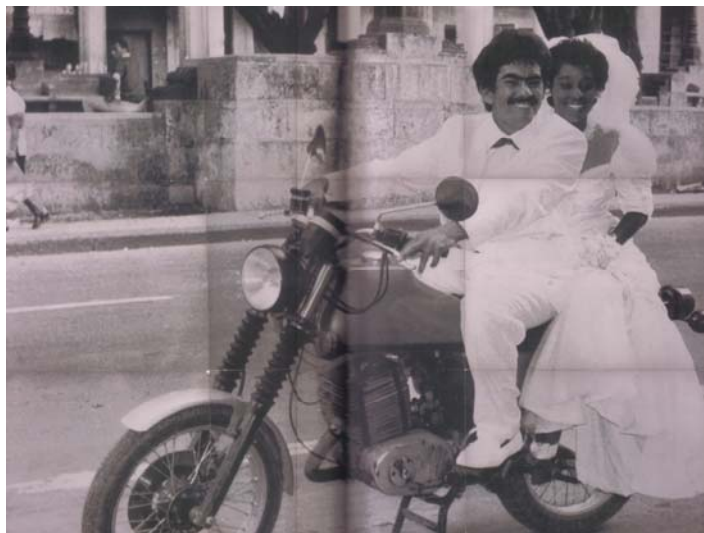


Figura 54 - Rosângela Rennó – Cerimônia do Adeus, 1997-2003 (Bloco 3)



Imagens das celebrações entre os noivos que são construídas por nossas narrativas. Ao serem expostas, essas imagens interagem com o espectador. Não se sabe realmente se a felicidade demonstrada nos rostos desses noivos é verdadeira, ou o porquê esses noivos foram escolhidos pelo governo. A intenção das imagens artísticas transcende o caráter documental e se apresentam como provocadoras de olhares e questionamentos na própria composição da imagem.

Nessa perspectiva, Rosângela Rennó expôs também em *O Arquivo Universal e outros arquivos*, a obra *Bibliotheca*, uma instalação com um conjunto de 37 mesas/vitrine contendo cem álbuns de família, de viagens e coleções, material organizado em 2002 (por esquema de cores e por países), a partir da compra de seis caixas de slides completas, num mercado de pulgas de Bruxelas, em 1992.

Se em *Cerimônia do Adeus*, a artista visual expõe as imagens que foram concebidas para constar num álbum de casamento, nessa instalação ela “aprisiona” os álbuns nessas mesas, em que só podem ser entrevistados através das laterais de vidro.

Na figura 55, os álbuns encadernados chamam a atenção pelo contraste da cor vermelha com o da capa da noiva, que figura com um véu majestoso (figura 56). Um álbum de casamento que mais se parece com um caderno, mas pela associação da fotografia da noiva com a pintura ao fundo (parece Nossa Senhora), novas narrativas podem ser construídas e transpostas para o ambiente de exposição, aguçadas pela impossibilidade de olhar, de folhear essas imagens.



Figura 55 – Rosângela Rennó – Bibliotheca, 2002

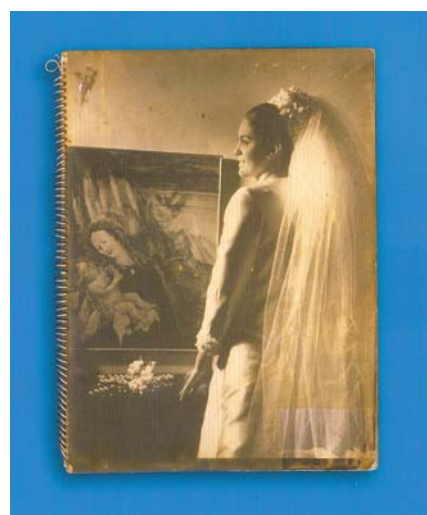


Figura 56 – Detalhe

Assim, as imagens fotográficas dependem muito de como nos relacionamos com ela. No âmbito da interpretação, Miriam Moreira Leite (2001) estabelece que, quando:

olhamos uma fotografia, não é ela que vemos, mas sim outras que se desencadeiam na memória, despertadas por aquela que se tem diante dos olhos. Uma das condições de leitura da imagem seria conhecer, compreender ou ter vivido a situação ou as condições fotografadas,

verificando-se que a análise detalhada do conteúdo elimina sua configuração global, que precisa ser recomposta. Além disso, não olhamos apenas para uma foto, sempre olhamos para a relação entre nós e ela. Pensamos simultaneamente por conceitos e imagens (LEITE, 2001, P.145).

Imagens que são quase veladas em *Cerimônia do Adeus* e remetem-nos a uma lembrança fugidia. Rosângela Rennó, também em seu percurso fotográfico, aborda a questão do aniquilamento do próprio indivíduo, e isso transparece na Série Vermelha (Militares – Figura 57), de 2000 a 2003, que de forma semelhante à *Cerimônia do Adeus* (também participou da exposição de *O Arquivo Universal e outros arquivos*), constitui-se por fotografias digitais realizadas a partir de originais fotográficos adquiridos em feiras de artigos de segunda mão ou doados por familiares e amigos, mas nos priva quase totalmente da identificação de quem está sendo representado. São vultos uniformizados, de militares, envoltos num vermelho-sangue “ensurdecedor”.

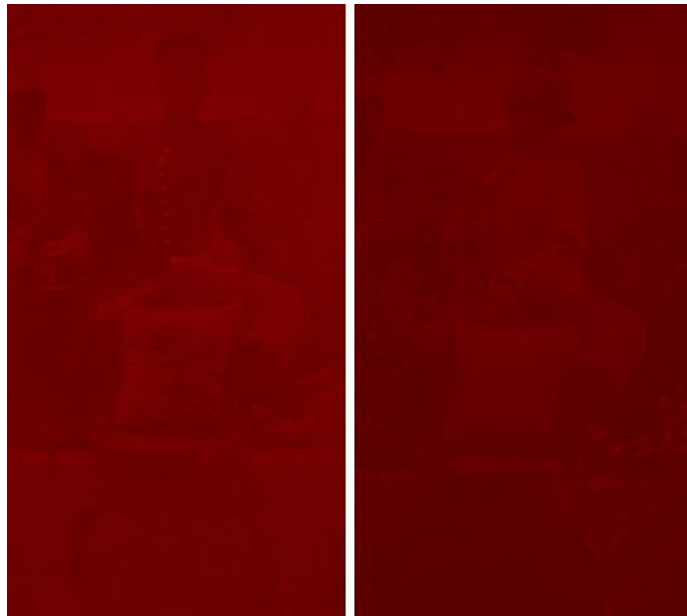


Figura 57 - Rosângela Rennó – Série Vermelha (Militares), 2000-2003

### 3.4. Afinidades Eletivas

Àquelas naturezas que, ao se encontrarem, se ligam de imediato, determinando-se mutuamente, chamamos 'afins'.

(Johann W. Goethe, 1992, p.51)

*Afinidades Eletivas* (Figura 58) e *As Afinidades Eletivas ou As ligações perigosas* (Figura 59)<sup>43</sup> são as outras produções imagéticas de Rosângela Rennó, ambas de 1990, em que retículas fotográficas, duas fotos em transparência, são sobrepostas, com a imagem de um casal de noivos (paramentados) em cada uma delas. A união dessas transparências numa redoma de vidro (primeira versão – com óleo mineral – figura 58) e numa moldura convencional (na segunda – figura 59) induz a uma ilusão de óptica por usar a técnica de fotografia bidimensional e o plástico canelado. Mais uma vez, Rennó se apropria de fotos antigas de casamento para criar esses objetos.

Dependendo do ângulo de observação da obra, os dois casais se alternam ou mesmo as duas mulheres ou os dois homens tornam-se um casal. Imposições sociais à sexualidade e ao desejo, ou seja, questões relacionadas à heterossexualidade, à monogamia e a outras convenções socialmente impostas e assumidas até que “a morte os separe” estão presentes em *Afinidades eletivas*.

A obra *As Afinidades Eletivas* recebe uma outra denominação de *As ligações perigosas*, consubstanciada nessas imposições sociais que consideram as “transgressões” sociais sobre a sexualidade, algo bastante perigoso.

O título de *Afinidades Eletivas* refere-se à obra homônima de Goethe (originalmente, de 1810), que mostra os conflitos de um casal a partir da intromissão de um "outro casal":

(...) a afinidade, esse abandono e essa junção entrecruzando-se; neles vêem-se os quatros seres, unidos até então dois a dois, que entrando em contato, abandonam a sua união anterior e formam novas. Nesse ato de largar e prender, nessa fuga e nessa busca, julgamos ver realmente uma determinação mais elevada; atribuímos a esses seres uma espécie de vontade e preferência, e assim consideramos plenamente justificado o termo técnico ‘afinidades eletivas’” (GOETHE, 1992, p.53).

No título supracitado, o casal heterossexual revê sua união a partir da intromissão de uma mulher e de um homem, nesse ínterim de largar e se juntar a outro. Para Bauman (2004, p.45), afinidade eletiva é um pleonasma no sentido de que uma afinidade, por si só, já é eletiva, por causa das escolhas feitas. E complementa que “nem mesmo os casamentos, ao contrário da insistência sacerdotal, são feitos no céu, e o que foi unido por seres humanos

---

<sup>43</sup> Esta peça pertence ao acervo do Museu de Arte de Ribeirão Preto.

estes podem – e têm permissão para – desunir, e o farão se tiverem uma oportunidade.” A imagem fotográfica, mesmo estática, promove a “desunião” e “união” de casais quando somos incitados a modificarmos a percepção que temos dos objetos em que ela está inserida.

Assim, uma outra leitura possível para a obra de Rennó é ver nela “os temas da transitoriedade do amor, das inúmeras potencialidades do afeto, às vezes contrárias às convenções sociais, e do voyeurismo, uma vez que a operação constitutiva da poética do trabalho se origina de uma combinação do deslocamento do visitante com seu olhar dirigido e interessado.” (OLIVA, 2007).

A partir do olhar dirigido e interessado, identifica-se, no primeiro plano da redoma de vidro (figura 58), a mulher que constrói outras referencialidades de interação, ao se “intrometer” entre o casal de noivos, promovendo combinações entre os casais heterossexuais ou homossexuais, ou a percepção de que o homem está casando com as duas mulheres (uma possível incitação à poligamia).



Figura 58 - Rosângela Rennó –Afinidades Eletivas, 1990

Da imagem da moldura (figura 59), pode-se perceber a intromissão do outro casal e fica mais evidente a imagem do noivo em primeiro plano, formando o casal de homens, à

frente das mulheres. O plástico canelado, que recobre a fotografia, promove reentrâncias que causam interferências na própria interpretação da imagem.

Para Puga e Trizoli (2005),

Rosângela transpõe a imagem da saída dos noivos da igreja sobre a de convidados e de um outro casal mais velho, talvez os próprios noivos, com roupas cotidianas. E, depois, já um pouco mais velhos e sérios, com o peso do cotidiano, talvez em um período de crise ou de acomodação na relação. (PUGA; TRIZOLI, 2005, p.71)

Uma outra interpretação que suscita novos olhares. Apesar das autoras pontuarem que Rennó não quer fazer uma alusão à passagem do tempo, pode-se estabelecer que as relações entre as pessoas nesse “líquido mundo moderno que detesta tudo o que é sólido e durável”, numa visão pessimista de Zigmunt Bauman (2004), tendem a convergir entre múltiplas outras, e o casamento é uma delas, transfigurado na imagem dos noivos.



Figura 59 – Rosângela Rennó  
As Afinidades Eletivas ou As ligações perigosas, 1990

O casamento, então, como ritual de passagem redefinido por relações que suplantam sua “liquidez”, transpõe para a sua representação, e principalmente para a mulher e para o vestido de noiva (com sua indumentária diferenciada), discussões que a artista visual provoca na sua construção imagética.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

---

A fotografia, esse resquício de tempo, de fatos, lugares, sensações, memórias, aprisionado num pedaço de papel (e, mais recentemente, no computador), como imagem fixa que pode sempre ser revisitada, construindo e reconstruindo referências visuais - afetivas ou não, sempre instituiu um fascínio em mim.

Como pesquisadora no Mestrado em Cultura Visual, o propósito de se investigar a fotografia não se deu simplesmente no sentido de pesquisa iconográfica, mas delimitá-la também como importante elemento imagético dentro da produção artística, e especificamente de uma intensa produção nacional de mulheres artistas na contemporaneidade.

Assim, a presente pesquisa destacou a fotografia na arte contemporânea e especificamente na produção artística brasileira dos anos noventa do século passado e início dos anos dois mil do presente século, a partir da análise da produção das artistas visuais: Cris Bierrenbach, com as séries *Noivas – Aluguel e Venda* e *Noivas da Chuva*, ambas de 2004; e Rosângela Rennó, com *As Afinidades Eletivas* (1990) e *Cerimônia do Adeus* (1997-2003).

Um dos elementos impulsionadores desse estudo foi situar a presença da imagem fotográfica na arte contemporânea, identificando um panorama da fotografia nos movimentos artísticos que promoveram a sua inserção no circuito das artes, modificando a constituição dessa imagem, seja distanciando-a da representação figurativa, seja propiciando à linguagem fotográfica dialogar com outros meios, sobretudo com as novas tecnologias (a manipulação digital da imagem, com o uso de softwares, por exemplo).

A partir desse panorama, temáticas recorrentes como a identidade, o corpo, e o autorretrato foram identificadas na produção fotográfica de artistas visuais brasileiros. As considerações de autores como Kátia Canton (2000), Tadeu Chiarelli (2002) e Rubens Fernandes Júnior (2003) foram norteadores para situar a fotografia na arte contemporânea. Autores que divulgam a produção artística nacional (são críticos de arte), destacando a significação que a fotografia adquire na contemporaneidade como elemento representativo da expressão autoral de artistas visuais.

Dentro do contexto de inserção da fotografia na produção artística contemporânea brasileira, o foco dessa pesquisa foi o estudo de obras que investigassem questões relacionadas à mulher. Para tanto, foram selecionados ensaios fotográficos das artistas Cris Bierrenbach e Rosângela Rennó para análise, artistas que têm o casamento como tema comum nesses ensaios.

As discussões do gênero envolvem questões referentes à presença da mulher na arte, na história oficial da arte ocidental, cristã, que ainda legitima e privilegia a produção artística masculina no sistema das artes. Artistas como Artemísia Gentileschi e Louise Bourgeois tiveram, em épocas distintas, que transpor seus dramas pessoais para que tivessem a possibilidade de obter o reconhecimento como artistas visuais.

Transpondo para essa discussão do feminino, especificamente na produção fotográfica brasileira, a produção de três artistas, como Rosana Paulino, Maristela Ribeiro e Beth Moysés, ressignifica a pluralidade de temas como a identidade, o corpo, as condições sócio-existenciais da mulher, o auto-retrato, e a indumentária do vestido de noiva e incita questionamentos da presença e da representatividade da mulher na sociedade.

Rosana Paulino vê, em sua negritude, a possibilidade de provocar com seus bordados, e com a imagem fotográfica no suporte de tecido, uma forma de apresentar e discutir o preconceito, a discriminação racial e de gênero.

Num outro aspecto, Maristela Ribeiro expõe a fotografia de rostos e olhares de mulheres que sofrem encarceramentos psiquiátrico, carcerário e da longevidade, utilizando a instalação como meio de manifestação artística, num exercício de metalinguagem, ao se encarcerar as imagens fotográficas em caixas e armários, que podem ser vistas somente através de fendas e frestas.

A produção de Beth Moysés, por sua vez, instiga pelas imagens fotográficas produzidas a partir de performances de inúmeras mulheres com vestidos de noiva em que a memória e o afeto tentam ser resgatados como manifestação e alerta contra a violência sofrida por mulheres.

A associação da fotografia com outros meios de representação, seja pelo suporte como o tecido, seja conjugada com a instalação ou ser objeto de exposição como resultado de performance, integra cada vez mais o sistema das artes, em exposições (em museus, galerias).

Em Cris Bierrenbach observa-se uma mescla de procedimentos técnicos associada à representatividade do corpo, discutindo-se, sobretudo, a questão da identidade. A artista, ora coloca objetos cortantes no interior de seu corpo e capta essa imagem pela radiografia, ora promove uma releitura de procedimentos antigos de produção de fotografias, como o daguerreótipo, reforçando a materialidade que esses procedimentos promovem. É um velar que pretende desvelar significados e que envolvem a materialidade do corpo da mulher.

Questionamentos como a auto-representação de Cris Bierrenbach, na série *Noivas – Aluguel e venda e Noivas da chuva*, confluiu para a noiva que não se deixa ver o rosto; poses que se assemelham a modelos estáticos de vitrines; interferências nas imagens que

impossibilitam a identificação nítida dos próprios componentes visuais. Imagens fotográficas que intentaram na supressão, o deslocamento de olhares para a inserção de sentidos.

Rosângela Rennó provoca o olhar do espectador-leitor sobre convenções sociais da memória, da sexualidade, do desejo, do matrimônio, incorporadas sócio-culturalmente, levando-o a refletir sobre tais convenções. A artista propõe uma ressignificação através das mediações entre autor-obra-espectador. Nessas imagens ressignificadas, alude-se ao que é visto, mas não é identificado integralmente.

As imagens fotográficas apropriadas por Rosângela Rennó em *Cerimônia do Adeus* e *As Afinidades Eletivas* e *As Afinidades Eletivas ou As ligações perigosas* promovem uma nova produção de sentidos através da construção de um olhar mais questionador e de releituras possíveis para o ritual do casamento.

Além do fato de Cris e Rosângela trabalharem com fotografia, quer produzindo os próprios registros, intervindo sobre eles, quer apropriando-se de imagens produzidas por terceiros, sobretudo de anônimos, o casamento torna-se um ponto em comum nos trabalhos estudados, constituindo-se de novos sentidos.

Sentidos que sempre intentarão a ser buscados e transformados por olhares questionadores de um universo imagético como a fotografia inserida nas artes visuais, abordando um ritual ainda tão impregnado de significações e ainda tão presente em nossa sociedade, mas que pode ser ressignificado.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

- ARAÚJO, Virgínia Gil. Realidades imaginárias na fotografia: a artificialidade, os espectros e as ruínas da realidade. In: **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura; Editora da UFRGS, 2004.
- BAUMAN, Zigmunt. **Amor Líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre fotografia. Trad. de Júlio Castañon Guimarães. 8ª. Impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BATISTA, Paulo Henrique Camargo. **Fotoformas**: A poética do processo interventor de Geraldo de Barros. 2006. 180f. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2006.
- BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BIERRENBACH, Cris. **Fotoportátil 2**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BORGES, Maria Eliza Linhares. **História & Fotografia**. 2ª. ed.. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. **Un arte medio** – ensayo sobre los usos sociales de la fotografía. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.
- BOURGEOIS, Louise. **Destrução do pai / reconstrução do pai**. Escritos e entrevistas 1923-97. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- BRISOLLA, Márcia Regina Santos. **Representação da mulher na campanha pela real beleza Dove**: um estudo dos processos de significação em mensagens publicitárias. 2006. 100f. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual) – Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2006.
- BUCHMANN, Luciano. **As imagens de Rosângela Rennó**. São Paulo: Instituto Arte na Escola, 2005. DVDteca Arte na Escola.
- CANTON, Kátia. **Novíssima arte brasileira**. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2000.
- CARVALHO, Marcos Rogério Ribeiro de. **Alguns elementos para a leitura da imagem fotográfica**. São Paulo: ARTEunesp, 14. págs. 77-90, 1998.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins, 2005.
- CHAIA, Miguel. Arte nua e crua. In: **Fotoportátil 2**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002, p. 141.
- CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002.
- CHIODETTO, Eder. O feminino e os Espelhos. In: **Foto Arte 2004 – Brasília, capital da fotografia**. Idealização e coordenação geral Karla Osório Netto – Brasília Arte 21, 2004.

COCCHIARALE, Fernando. **Panorama de arte atual brasileira/97**. Texto crítico Tadeu Chiarelli; comentário Rejane Cintrão; apresentação Milú Villela. São Paulo: MAM, 1997, p. 114.

COSTA, Cristina. **A imagem da mulher: um estudo de arte brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. Senac, 2002.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac& Naify, 2004.

DIDI-HUBBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Campinas: Editora 34, 1998.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e outros ensaios**. 8° ed. Campinas, SP: Papirus, 2004.

EDINGER, Claudio. **Old Havana**. DBA, DAP, Dewi Lewis, Editions Stemmlé, 1997.

FABRIS, Annateresa. A identidade no plural. In: **Arte e Cultura da América Latina**. São Paulo: Arte e Cultura da América Latina, v. VII, n. 2, p. 87-97, 2000.

\_\_\_\_\_. **Cindy Sherman ou de alguns estereótipos cinematográficos e televisivos**. Rev. Estudos Feministas, v.11 n.1, Florianópolis jan./jun. 2003.

\_\_\_\_\_. Identidades seqüestradas. In: SAMAIN, Etienne (org.). **O fotográfico**. 2ª. Ed. São Paulo: Editora Hucitec/ Editora Senac, 2005.

\_\_\_\_\_. **L'indizio negato**. In: Biennale di Venezia, 45, 1993. Aperto'93. p.382. Disponível em < <http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em 03/2006.

FELICIANO, Luiz Antonio. **Álbuns de casamento em dois movimentos: fragmentos visuais de um ritual**. 2005. 160f. Dissertação (Mestrado em Múltiplos Meios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005. Disponível em < <http://www.ibi.unicamp.br>>. Acesso em 10/04/2006.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. **Labirinto e Identidades: panorama da fotografia no Brasil [1946-1998]**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: HUCITEC, 1985.

FRANCA, Patrícia. Flash - aparências e contornos. In: SANTOS, Maria Ivone dos; SANTOS, Alexandre (org.) et al. **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura: Editora da UFRGS, 2004. p. 216-222.

GOETHE, Johann W.. **As afinidades eletivas**. Trad. Erlon José Paschoal. 2ª. Ed. de 1810. São Paulo: Nova Alexandria, 1992.

HIGONNET, Anne. Mulheres, imagens e representações. In: THÉBAUD, Françoise. **História das mulheres no ocidente: o século XX**. Tradução de Alda Maria Durães et. al. Porto: Afrontamento, São Paulo: Ebradil. V.5, p. 402-427, 1993.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Tradução Marina Appenzeller. 9° ed.. Campinas: Papirus, 2005.

KAMITA, Rosana Cássia . O refúgio da arte. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé L.. (Org.). **Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura**. Florianópolis; Santa Cruz do S: Ed. Mulheres; Edunisc, 2003, p. 105-114.

- KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, SA, 2002.
- LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de família** – leitura da fotografia histórica. 3º ed. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2001.
- LOPONTE, Luciana Gruppelli. **Sexualidades, artes visuais e poder**: pedagogias visuais do feminino. Revista de Estudos Feministas. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, v.10, n.2, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Gênero, Artes Visuais e Docência**. Florianópolis: Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero 7: Gênero e preconceitos, 2006.
- LUCENA, Maria Inês (org.). **Representações do feminino**. Campinas, São Paulo: Editora Átomo, 2003.
- MACHADO, A. **A fotografia como expressão do conceito**. 2000. Disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br>. Acesso em 14/11/2005.
- MAGALHÃES, Angela; PEREGRINO, Nadjá Fonsêca. **Fotografia no Brasil**: um olhar das origens ao contemporâneo. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), 2004.
- MELENDI, Maria Angélica. Biblioteca ou das possíveis estratégias da memória. In: **O arquivo universal e outros arquivos**. São Paulo: Cosac & Naify, p.23-49, 2003.
- MOYSÉS, Elizabeth de Melo Camargo. **Abrigo da Memória**. 2004. 145 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004. Disponível em <<http://www.ibi.unicamp.br>>. Acesso em 15/05/2006.
- MÜLLER-POHLE, Andreas. **Informationsstrategien**. European Photography, vol.6, n.1, january/march, 1985.
- NICHOLSON, Linda. **Interpretando o gênero**. Revista dos Estudos Feministas, v.8, n.2, p.09 a 41. Florianópolis: CFH/CCE/UFSC, 2000.
- OLIVA, Fernando. **O lugar do desejo**. 2007. Disponível em <<http://www.bravonline.com.br/impressa>>. Acesso em 18/05/2007.
- PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. 2º ed. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial Ltda, 1980.
- PERISCHETTI, Simonetta. **Imagens da fotografia brasileira 1**. São Paulo: Ed. Senac & Estação Liberdade, 2000.
- POLLOCK, Griselda. **Vision and difference: feminism, femininity and the histories of art**. New York: Routledge, 2003.
- PUGA, Vera Lúcia; TRIZOLI, Talita. **Vestidos de noiva**. Caderno Espaço Feminino, v.13, n.16, Jan./Jun. 2005, p.43 a 71. Uberlândia: EDUFU, 2005.
- REY, Sandra. **O que imiscui-se por trás das máscaras nas instalações de Maristela Ribeiro**. REVISTA OHUN - ANO 1 - nº1 – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia PPG-AV-EBA-UFBA, 2004. Disponível em [http://www.revistaohun.ufba.br/html/fendas\\_e\\_frestas.html](http://www.revistaohun.ufba.br/html/fendas_e_frestas.html). Acesso em 25/05/2006.
- RENNÓ, Rosângela. **O arquivo universal e outros arquivos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. **Rosângela Rennó**: depoimento. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2003.

RIBEIRO, Maristela. **Fendas e Frestas**: procedimentos artísticos contemporâneos em diálogo com a problemática que permeia a condição existencial e social da mulher. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, 2005.

RIBEIRO, Niura Legramente. Procedimentos fotográficos nos processos de criação nas Artes Visuais. In: **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura; Editora da UFGRS, 2004.

ROSEMBLUM, Naomi. **A history of woman photographers**. New York: Abbeville Press, 1994.

ROUILLÉ, A. Da Arte dos fotógrafos à fotografia dos artistas. In: M. I. Turazzi(org.). **Fotografia – Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro: MINC, n.27, 1998, p.303-11.

SAMAIN, Etienne (org.). **O fotográfico**. 2ª. Ed. São Paulo: Editora Hucitec/ Editora Senac, 2005.

SANTOS, Maria Ivone dos; SANTOS, Alexandre (org.) et al. **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura: Editora da UFGRS, 2004.

SANTOS, Alexandre. **Fotografia em expansão**. Disponível em <[http://www.iberecamargo.org.br/content/revista\\_nova/entrevista\\_integra.asp?id=180](http://www.iberecamargo.org.br/content/revista_nova/entrevista_integra.asp?id=180)>. Lugares – Revista de Arte Contemporânea de 24.11.2006. Acesso em 15/01/2007.

SEGALEN, Martine. **Ritos e rituais contemporâneos**. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

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

STRANO, Michele M.. **Ritualized transmission of social norms through wedding photography**. Revista Communication Theory, n. 16, págs. 31- 46, 2006.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Corpo e gênero em Rosângela Rennó**. Florianópolis: Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero 7: Gênero e preconceitos, 2006.

#### SITES CONSULTADOS

<<http://www.bethmoyses.com.br/bethmoys.htm>>. Acesso em junho de 2006.

<<http://www.fotosite.com.br>>. Acesso em setembro de 2007.

<<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em setembro de 2007.

<<http://www.galeriavermelho.com.br>>. Acesso em agosto de 2007.

<<http://www.studium.iar.unicamp.br>>. Acesso em maio de 2007.

<<http://www.espacovirgilio.com.br/artistas/rpaulino.html>>. Acesso em outubro de 2007.

<<http://www.scielo.br>>. Acesso em outubro de 2007.

<<http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/exposicoes/mulheres/apresentacao.asp>>. Acesso em junho de 2007.

<<http://www.iberarte.com/content/view/723/280/>>. Acesso em agosto de 2007.

<[http://www.iberecamargo.org.br/content/revista\\_nova/entrevista\\_integra.asp?id=180](http://www.iberecamargo.org.br/content/revista_nova/entrevista_integra.asp?id=180)>. Acesso em

<[http://www.mamam.art.br/mam\\_exposicoes/2006-renno.html#](http://www.mamam.art.br/mam_exposicoes/2006-renno.html#)>. Acesso em setembro de 2006.

<[http://www.fortesvilaca.com.br/expo/rr\\_2003\\_press.html](http://www.fortesvilaca.com.br/expo/rr_2003_press.html)>. Acesso em novembro de 2007.

<<http://www.jorgebispo.com>>. Acesso em maio de 2007.

<<http://www.camilabutcher.com>>. Acesso em agosto de 2007.

<[http://www.revistaohun.ufba.br/html/fendas\\_e\\_frestas.html](http://www.revistaohun.ufba.br/html/fendas_e_frestas.html)>. Acesso em novembro de 2006.

<[http://www.art-for-the-world.com/wwd/2007/mulherMulheres/galleria\\_files/9.jpg](http://www.art-for-the-world.com/wwd/2007/mulherMulheres/galleria_files/9.jpg)>. Acesso em abril de 2007.

<<http://www.artfacts.net/exhibpics/7987.jpg>>. Acesso em novembro de 2007.

<[http://www.grubas.com.br/datafiles/publicacoes/eja/arq\\_capacitacao\\_eja/arte.doc](http://www.grubas.com.br/datafiles/publicacoes/eja/arq_capacitacao_eja/arte.doc)>. Acesso em novembro de 2007.

<<http://www.bravonline.com.br/imprensa>>. Acesso em maio de 2007.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)