

A FOTOGRAFIA COMO EXPRESSÃO DE SI: UMA HISTÓRIA VISUAL DO POSSÍVEL

Thiago Fernando Sant'anna
tfsantanna@yahoo.com.br
Faculdade de Artes Visuais - FAV/UFG

ISSN 2316-6479

Resumo

O presente trabalho é uma história visual do possível sobre as relações de gênero na experiência de escolarização das meninas goianas no início do século XX. Trata-se de uma história com fotografias sobre a apropriação e domesticação dos corpos das meninas pelos aparelhos do poder. A emergência de matrizes de sentido na análise da imagem permitiu-me inventar um passado por meio do qual os corpos escolarizados que aparecem como sexualizados, são também disciplinados, domesticados, obedientes e *dóceis*. Enquanto expressão e, expressão si, a fotografia vai além do seu caráter documental-representacional e passa a operar como extrato de novas visibilidades.

Palavras-chave: Fotografia, Gênero, Poder, Expressão, Corpo

Abstract

This work is a visual history possible about the gender relations in the experience of schooling for girls from the Province of Goiás which occurred during in the early twentieth century. It is a history with photos about the appropriation and domestication of the bodies of the girls by the apparatus of power. The emergence of matrices of meaning in images analysis allowed me to invent a past whereby the bodies that appear as sexualized educated, are well disciplined, domesticated, obedient and docile. While expression itself, the picture goes beyond its documentary character-representational and now operates as extract new visibilities.

Key-Words: Photography, Gender, Power, Expression, Body

Entre textos e imagens: uma expressão de si

Como uma fotografia pode fabricar “o” mundo, ou, “um” mundo? Que imagens se interpõem às outras imagens ao observarmos uma imagem fotográfica? Que expressões podem emanar da uma analítica da imagem fotográfica que recuse a aderência do referente e tomem dimensões indiciárias e simbólicas como constitutivas do caráter tenso e paradoxal da imagem fotográfica? Em que condições certo regime de visualidade tornou possível expressões emanadas de uma fotografia de meninas, alunas da Mestra Inhola, na Cidade de Goiás?



Fonte: PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS.
Instituto de Pesquisa e Estudos Históricos – Brasil Central.
Alunas da Escola da Mestra Inhola, na Cidade de Goiás, 1901.

A simples inscrição do título da fotografia “Alunas da Escola da Mestra Inhola, na Cidade de Goiás, 1901”, sob a guarda do IPEH-BC, não poderia deixar de funcionar como o encontro entre texto e a imagem, como um enunciado de captura do nosso olhar, olhar de domesticação dos nossos sentidos, de aprisionamento do campo dos significados. O peso da prática de intitular impresso no texto o qual revela as instâncias espaço-geográficas identificadas - Cidade de Goiás, 1901 -, não se esquivava de nós em proporção a ser subestimado (refiro-me ao “peso”), pois somos conduzidos a observar a imagem com os nossos olhares cercados, enredados na teia discursiva que confere autoridade ao que ocupa o lugar de “título”.

A placa empunhada pela aluna, no centro acima, com a identificação “Curso Anos”, sugere-nos uma organização curricular oriunda das concepções modernas de atendimento escolar, segundo as quais as séries de estudos são marcadas pelos anos que passam. Talvez, então, as diferenças estéticas abalizadas pelo tipo de vestimenta, pela cor da roupa, pela apresentação dos cabelos não fossem marcadores fortes o suficientes para demarcar diferenças de escolaridade. Nesse caso, a inscrição na placa, registro dos tempos passados, ao lado

do título, seria um indício das apropriações arquivísticas contemporâneas da imagem, funcionando como enunciados poderosos o suficiente para capturar nosso olhar, nossas significações. Enquanto rede que enlaça textos e imagens, imagens e imagens, verdadeiras estratégias discursivas de captura e domesticação do olhar, as indicações textuais nos impõem uma origem secreta do acontecimento e uma garantia de continuidade entre texto e imagem, de forma a apressar a leitura da segunda à ordem da primeira. Desta forma, enunciam uma existência que “faz sentido”, segundo regras de formação que também anunciam outras regras, vinculadas a um ato ou prática que estaria na base de sua formulação: a hegemonia da escrita.

Os textos instalam, sustentam, acionam regimes de verdade, compreendidos como uma política de verdade por meio da qual os discursos acolhidos funcionam como verdadeiros, se distinguem dos falsos, sancionando uns e punindo outros, além de acionar técnicas e procedimentos úteis para obtenção da verdade, pois sustentam o estatuto “daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro”, sob a ótica de Foucault (2001, p. 12). Em um regime de domínio do texto em detrimento das imagens, das palavras emanam poder o qual, por sua vez, erige verdades.

Esse exercício de poder, presente da fotografia em questão, sinaliza para sentidos atribuídos aos corpos emanados da direção que as palavras dão às imagens na fotografia. Enxergamos alunas, meninas, porque possuímos um repertório acerca da visibilidade das existências do gênero feminino, mas evitamos ver sujeitos em descompasso com as representações femininas ligadas ao gênero por causa do título que apresenta a fotografia. O texto do título, logo, nos castra!

Mas longe de serem produto de uma realidade dada *a priori*, as imagens das “alunas” são “uma *invenção social* que sublinha um dado biológico cuja importância, culturalmente variável, torna-se um destino natural e indispensável para a definição do feminino”. (NAVARRO-SWAIN, 2000, p. 51). Isso significa que as regras textuais de arquivamento não eximem as representações de gênero, ao fabricar sentidos e atribuí-los aos corpos dentro do chamado “sistema sexo-gênero”, compreendido como “um aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status da hierarquia social etc.) a indivíduos dentro da sociedade”. (LAURETIS, 1994: 212).

Em suma, o arquivamento da imagem fotográfica está ancorado em regimes de verdade de gênero e de visualidade de um determinado grupo social os quais operam as articulações entre texto e imagem. Enquanto uma técnica discursiva de atribuição de sentidos, o texto revela sua face política ao, estrategicamente, dispor como título uma posição prioritária que confere à imagem um

papel subordinado. No entrosamento da fotografia em questão – articuladora de texto e imagem – com as regras culturais que a presidem –, mobilizam-se as formações discursivas e os regimes de verdade e de visualidade.

Mas a verdade visibilizada também produz uma verdade visual, uma forma de atribuição de significados à imagem, dada a partir de uma leitura com as imagens envolvida com “uma série de saberes que envolvem outros textos sociais.” (MAUAD, 2008, p. 24). Segundo Mauad (2008, p. 24), as regras do olhar sobre a imagem “não são geradas espontaneamente; na verdade, resultam de uma disputa pelo significado adequado às representações culturais.” (MAUAD, 2008, p. 24). Tais regras são modos de ver presididos por um regime de visualidade enquanto, no caso, condição de produção de imagens fotográficas. Tal incursão implica, segundo Mauad,

“entender que, em determinada sociedade, coexistem e se articulam múltiplos códigos e níveis de codificação, que fornecem significado ao universo cultural dessa mesma sociedade. Os códigos são elaborados na prática social e não podem nunca ser vistos como entidades ahistóricas” (MAUAD, 2008, p. 27).

Ao destacar os fenômenos visuais, o regime de visualidade pode ser pensado, dessa forma, nos termos de um regime de verdade, por meio do qual as imagens, no caso as imagens fotográficas, são acolhidas, definidas e interpretadas. Com esse olhar sobre a fotografia, ao invés de concorrência, texto e imagem coabitam, entrelaçam seus corpos e disputam o jogo de significações na arena instalada pela superfície visual. A escolha de caminhos passa ser política e não algo a descobrir.

Em tempos diferentes, os fenômenos textuais são atualizados: o texto da inscrição na placa (apresentada no momento do disparo, sob um olhar oitocentista) emerge em condições de produção específicas ancoradas, no início do século XX, nos discursos da política de atendimento escolar em Goiás, definidores de classes escolares; o texto do título (atribuído na contemporaneidade), definidor de um domínio de objetos em primeiro plano e das coordenadas espaço-temporais, salta aos olhos assentado nas regras de arquivamento de documentação visual que, naturalizadas, explicam o visível de acordo com o enunciável. Na disputa, porém, o corpo visível, aparentemente acobertado pelo corpo enunciável, pode ser destacado caso escolhamos pensar a construção visual da experiência de escolarização, no tempo e no espaço, em uma dada época e para uma determinada área social. O visual, constituído e constitutivo da fotografia, compreendido como rede de imagens que articula “imagens de referência, recorrentes, catalisadoras, identitárias” (MENESES, 2005, p. 35), sob

o suporte de instituições de sistema visuais – a exemplo da escola – é capaz de possibilitar condições de expressão da experiência de escolarização.

A fotografia das alunas da Mestra Inhola não é redutível a uma representação quando nos sugere um “mapa” em construção. “Mapa” pode ser uma categoria interessante para pensarmos sobre a imagem fotográfica. Ali, a formação educacional das meninas, estudantes, dada a ler, pode ser expressa no interior da escola da Mestra Inhola, famosa professora que atuou na Cidade de Goiás no final do século XIX e início do século XXI ¹, sugerindo-nos uma disposição do social marcada pelo controle disciplinar dos corpos. Esta expressão está ancorada em um regime de visualidade que tornou possível aquela expressão, por meio da qual as meninas se encontravam nos bancos escolares de uma mesma sala de aula, longe dos meninos, haja vista que a partir de 1982 as escolas mistas já eram permitidas. Percepcionada pelos projetos educacionais direcionados às meninas da Cidade de Goiás, a expressão visual constituiu-as como sujeitos sociais, de forma que os significados mobilizados tornaram-se construtos da analítica e não segredos a serem descobertos.

Analisar uma imagem fotográfica, portanto, não é descortinar os sentidos, descobrir os significados, encontrar a causa profunda que, decisivamente, produziu-a. Esta análise deve iluminar as teias possíveis, talvez infinitas, que fizeram coadunar instâncias visíveis e enunciáveis dispersas, reunidas em “uma unidade dessa multiplicidade, um todo desses fragmentos”, de que fala Rouillé (2009, p. 104). Analisar a imagem fotográfica é desconstruí-la na direção da produção de novas visibilidades.

Entre o olhar do sujeito pelo visor da câmera fotográfica e o disparo há uma distância criada por uma cortina escura entre as duas experiências com a luz – a que possibilita ao sujeito ver e a que possibilita à imagem fotográfica existir. Entre ver e existir há as sombras e a escuridão. Ao invés de seguirmos Descartes (“penso, logo existo”) ou Japiassu (“falo, logo não existo”), poderíamos navegar por algo como “não vejo, logo existe” para expressar que

“a fotografia é máquina para, em vez de representar, captar. Captar forças, movimentos, intensidades, densidades, visíveis ou não; e não para representar o real, porém para produzir e reproduzir o *que é passível de ser visível* (não o visível).” (ROUILLÉ, 2009, p. 36)

1 Sobre a história da experiência de escolarização de meninas, e dos meninos também, na Cidade de Goiás, ver: SANT’ANNA, Thiago Fernando. *Gênero, história e educação: a experiência de escolarização de meninas e meninos na Província de Goiás (1827-1889)*. Tese de doutoramento. Brasília: Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, 2010. Sobre a história da Mestra Inhola, ver: SANT’ANNA, Thiago F.; MUNIZ, Diva do Couto Gontijo. MENINAS PRA LÁ, MENINOS PRA CÁ: a experiência de escolarização na Província de Goiás. *Caderno Espaço Feminino* (Online). , v.23, p.10 - 25, 2010.

As novas visibilidades demandam uma operação analítica por meio da qual o invisível torna-se visível. Daí tomar a fotografia como um mapa é também não ver, não dominar todos os caminhos, e também emanar a possibilidade de existir. O invisível, que ainda é “passível de ser visível”, é uma possibilidade de novas visibilidades, uma rota a ser explorada e construída. Entre o olhar através do visor, na eminência de realizar o disparo fotográfico, e a imagem fotográfica resultante, há uma fração de segundos nebulosos, haja vista a opção de reduzir a velocidade do obturador, sombrios, que designa, produz a imagem fotográfica. Eu quero dizer, então, que não é a luz que prega a imagem à superfície (o que sustenta a aderência entre o referente e a imagem), mas é a escuridão, o blecaute proporcionado pela aparição da cortina escura, que distancia, para sempre, a imagem fotográfica resultante do processo e o quadro da *realidade* que o sujeito fotógrafo teria visto, anterior ao disparo. A imagem fotográfica passa a ser uma nova elaboração da realidade, uma invenção, um mapa sujeito à criatividade do fotógrafo e do analista.

O sol da Cidade de Goiás iluminava aquele dia em que, de forma ordenada e disciplinada, as alunas da professora Pacífica expressaram em gestos insólitos, rostos sisudos, olhares austeros, as marcas visíveis de um tempo em que sorrir não era condição para inspirar um disparo. Expressões combinadas a indícios de que o passado estava definitivamente sepultado pela imagem fotográfica. Para além de documentar o passado, a fotografia constitui outros arquivos, sem sinais da aderência, mas expressão de uma nova possibilidade visual. A fotografia expressa um evento em processo de fabricação, disciplinar e ordenado, dos corpos. A fotografia expressa uma arte de existência, sugerida por Foucault (2005, p. 49), dominada pelo princípio segundo o qual é preciso “ter cuidado consigo”, princípio esse que organiza a sua visibilidade.

A “cultura do cuidado de si”, para o pensador, é um “preceito segundo o qual convém ocupar-se consigo mesmo”, o qual funciona como “um imperativo que circula entre numerosas doutrinas diferentes”, com suas tecnologias discursivas e visuais (FOUCAULT, 2005, p. 50). Essa “cultura de si”, enquanto uma prática social atravessada por relações interindividuais, trocas, comunicações e instituições proporcionou “certo modo de conhecimento e a elaboração de um saber”, pois

“tomou a forma de uma atitude, de uma maneira de se comportar, impregnou formas de viver; desenvolveu-se em procedimentos, em práticas e em receitas que eram refletidas, desenvolvidas, aperfeiçoadas e ensinadas” (FOUCAULT, 2005, p. 50)

A expressão emanada do mapa sugerido pela fotografia da classe da professora Inhola aciona uma prática do “cuidados de si” ao ser um caminho pos-

sível, povoado por exercícios como o cuidado com a disposição e exibição dos corpos, com a ausência de gestos extravagantes, com ênfase no cruzamento dos dedos das mãos. A ausência de toques entre umas e outras, no entanto, não revela-nos uma solidão, mas o caráter social da prática do “cuidado de si” (FOUCAULT, 2005, p. 57). A fotografia funcionaria, portanto, como uma técnica e estratégia visual capaz de normatizar as condutas consigo e com os outros. A fotografia seria uma tecnologia da “expressão de si” que produz as subjetividades que visibiliza.

Uma história visual do possível

Longe de ser um registro neutro, a fotografia da classe de alunas da professora da Cidade de Goiás, é um mapa que demanda ao observador uma atitude metodológica que revoga o resgate do passado tal como realmente aconteceu. Enquanto monumento, revela-nos uma crise paradigmática onde o instrumental analítico passa a ser nômade e, metodologicamente, assume uma posição atenta no mapa fotográfico. A fotografia é um acontecimento e não o representa. Ela é mais incorporal do que corporal, pois nega corpos a priori e sugere “imagens de imagens” ao realizar uma “perda do elo com o mundo.” (ROUILLÉ, 2009, p. 144). Trata-se de expressões desenhadas pela disposição das imagens dos corpos, pela relação entre elas, pelas imagens das vestimentas, pelas imagens dos gestos, pelas imagens da existência. Imagens e imagens. Relações entre imagens sugerem-nos que “a fotografia não remete às coisas, mas à espiral infinita, a outras imagens”; “ao mundo das coisas sucede o das imagens, e as próprias imagens tendem a tornar-se mundo.” (ROUILLÉ, 2009, p. 145). A série infinita de imagens que se interpõem entre o real e a imagem, invisíveis e operantes, de que fala Rouillé (2009, p. 19), mostra-nos um mapa de possibilidades de análise.

A fotografia, enquanto possibilidade de expressar práticas inscritas do regime da escolarização das meninas goianas no século XIX, é um “acontecimento visual” no qual as várias leituras admissíveis sobre a fonte nos apontam para uma *história visual do possível* para além de *uma história das representações*. Nessa história visual do possível, novas visibilidades são visualizadas, construídas, inventadas. Novos assujeitamentos são forjados! A disposição disciplinar e ordenada das alunas é uma expressão de si enquanto assujeitamento, compreendido como “resposta individual à interpelação do social que cria as identidades e a identificação a um grupo, definindo sua inserção no espaço societal” (NAVARRO-SWAIN, 2000, p. 54). É nessa perspectiva que no programa da fo-

tografia – expressão, “as visibilidades não se extraem diretamente das coisas” (ROUILLÉ, 2009, p. 163).

Nesse sentido, o acontecimento fotográfico das alunas da classe de Inhola é construído em seu processo de desconstrução; emergente, sem estar desvinculado dos procedimentos que estabelecem imagens aceitáveis/válidas. O acontecimento não é uma condição existente a priori, mas é uma expressão fotográfica, é uma construção visual do social. Dessa forma, o regime da fotografia-expressão inventa novas visibilidades.

A construção visual do feminino

Ao acenar para um regime de visualidade que constrói um evento – a fotografia da classe de alunas da Mestra Inhola – as expressões de si emanadas dos corpos, dos comportamentos e das relações sociais visualizadas exercem uma “politização da anatomia”, de que fala Mathiew. (1989). Nesse processo, o corpo e a anatomia são interpelados pelo social e construídos politicamente no seu bojo. E para que a escolarização efetivasse tal processo de “politização do anatômico” como mecanismo de produção do sexo, da sexualidade, do corpo e dos comportamentos era necessário, portanto, a existência de técnicas e procedimentos que dessem fôlego a certa “verdade” aceitável sobre o funcionamento da escolarização das meninas goianas. A fotografia em análise sinaliza-nos para certa operação desse processo a partir do qual os corpos, os comportamentos e as relações sociais são construídos como expressão de uma cultura de si que desenha diferentemente os corpos entre as meninas.

Em suma, a fotografia produz para nós um passado, cria um acontecimento, por meio do qual uma formação social como a escolar era capaz de veicular representações sociais de gênero e construir sujeitos meninas e mulheres, no interior desse processo. E o processo, por mais que carregasse os procedimentos que estabeleciam a “verdade”, produz e naturaliza a própria categoria do sexo, ocultando a suas condições de produção. Nesse sentido, não existe um “sexo” *a priori* a partir do qual o gênero seria preenchido culturalmente, mas é o próprio desenho do gênero, forjado na fotografia, presidido por um regime de visualidade sobre o sexo que cria e naturaliza as definições/práticas do feminino.

O processo em questão sugere-nos certa alienação de acordo com a qual “a sociedade vive suas relações com suas instituições à maneira do imaginário” e “não reconhece no imaginário das instituições seu próprio produto” (CASTORIADIS, 2000, p. 159-160). As personagens envolvidas no processo de escolarização, fabricante/naturalizador dos gêneros não conseguem compreender os mecanismos de produção imaginária que conferem ao “sexo” uma definição via

natureza. Quer dizer, a fotografia é um meio visual/cultura pelo qual o gênero é “produzido e estabelecido como “pré-discursivo”, anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra sobre a qual age a cultura” (BUTLER, 2003, p. 25). Tanto é que deve ter sido “natural” atribuir o título: “Alunas da Escola da Mestra Inhola, na Cidade de Goiás, 1901”.

Quanto às práticas visuais sobre a experiência de escolarização, a prática de fotografar e ser fotografado é apenas uma delas e funciona como uma rede de significações e de relações de poder no interior das quais os indivíduos são fabricados enquanto meninas, diferentes entre si. Neste processo, o gênero constrói o sexo para ser pensado como natural e também binário (masculino e feminino), através de tecnologias políticas como a fotografia. Tais tecnologias indicam-nos as apostas políticas construídas no interior das redes de poder escolares que designam identidades, verdades, discursos e visualidades sobre o sexo.

Estes mecanismos de produção da escolarização generizada não podem ser analisados sem que sejam interpelados os sentidos atribuídos aos corpos nas superfícies selecionadas. Nessa perspectiva, é inegável reconhecer que uma noção a ser completamente descartada aqui, não há como negar, é a de que o “corpo” é uma instância “dada” pela “natureza”. O corpo não é mais do que um conjunto de efeitos discursivos e visuais investidos sobre uma materialidade. O corpo é um efeito produzido/inventado com a fotografia.

Logo, não há um “sexo natural” dado *a priori*, a partir do qual esse “eu fisiológico” estaria recebendo um conjunto de influências sociais, afirmação que acaba por desbancar o “sistema sexo-gênero” naturalizando os papéis sexuais ao instalar uma relação de poder nas relações sexuais, tornadas binárias e naturais. Enquanto um conjunto de representações sociais, uma ordem social, o “sistema sexo-gênero” institui os papéis sexuais, sob uma ótica binária, além da construção social dos gêneros.²

Ao pensarmos na direção de um “conjunto de acordos sobre os quais a sociedade transforma a sexualidade biológica em produtos da atividade humana, e nos quais essas necessidades sexuais transformadas são satisfeitas” (NICHOLSON, 2000, p. 11), o “sistema sexo-gênero” cai por terra. Isso porque dá lugar à tese de Judith Butler (2003, p. 25), aqui referenciada, segundo a qual o sexo, o corpo e o sujeito são efeitos do gênero e das suas “práticas regulatórias” que neutralizam o sexo cultural (BUTLER, 2003, p. 25). Nesse sentido, o corpo, *desnaturalizado*, não desaparece; “ele se torna uma variável historicamente específica cujo sentido e importância são reconhecidos como potencialmente diferentes em contextos históricos variáveis” (BUTLER, 2003, p. 36).

2 Sobre o “Sistema Sexo-Gênero” ver: RUBIN, Gayle. The traffic in Women: notes on the political Economy of Sex. In: REITER, Rayna, R. *Toward an Anthropology of Women*, New York and London, Monthly Review Press, 1975, p. 159.

Assim, a análise da fotografia nos indica uma história visual do possível no campo das relações de gênero na experiência de escolarização das meninas goianas no início do século XX. Essa história também expressa eventos sobre a apropriação e domesticação dos corpos das meninas pelos aparelhos simbólicos do poder, veiculados no interior da rede escolar disciplinar em termos das diferenças na condução das práticas de escolarizar. A partir dessas matrizes de sentido – a ordem, a disciplina, o controle na educação, a naturalização do sexo – a imagem desvela-nos um social cujos significados podem ser lidos, veiculando aquele imaginário social e se inscrevendo nos corpos escolarizados que aparecem como sexualizados, disciplinados, domesticados, obedientes e *dóceis*.

A maneira como os corpos de meninas nela presentes são posicionados, modelados, eclipsados pelos gestos insólitos, pelas vestimentas, pelo ajuntamento, pode ser um caminho para perceber essa expressão de si. Uma expressão marcada pela prática de encapuzar que não cobre os rostos e nem as mãos, mas os rende nas poucas expressões faciais, nos olhares frontais, nas disposições das mãos para baixo e na ausência de toques entre as pessoas ali presentes. A partir de tais práticas visuais e discursivas, regulatórias são produzidas meninas escolarizadas. Apesar de não terem sido solicitadas a dar um sorriso, embutido no estranhamento dos rostos diante da parafernália que captava a imagem, poderíamos lhes dizer: Sorriam, vocês estão sendo fabricadas!

Referências

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. (trad. Renato Aguiar). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CASTORIADIS, Cornelius. *A Instituição Imaginária da Sociedade*. 5 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade. O cuidado de si*. (trad. Maria Theresa da C. Albuquerque). Rio de Janeiro: Graal, 2005.

_____. *Microfísica do poder*. (trad. Roberto Machado). 16 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

_____. *A arqueologia do saber*. (trad. Luiz Felipe Baeta Neves). 6 edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

LAURETIS, Teresa de. Tecnologias do Gênero. (Tradução de Suzana Funck). In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org). *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994, p. 206-242.

MAUAD, Ana Maria. Fotografia e História: possibilidades de análise. In: CIAVATTA, M; ALVES, N. (orgs.). *A leitura de imagens na pesquisa social*. História, Comunicação e Educação. 2 ed. São Paulo: Cortez, 2008.

MATHIEU, Nicole-Claude. A anatomia política. Categorizações e Ideologias do Sexo. In: DAUNE-RICHARD, et al (Eds.). *Categorizações de sexo e construções científicas*. Aix-em-Provence: Universidade de Provence, 1989, p. 109-147.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Rumo a uma “História Visual”. In: MARTINS, J. S.; ECKERT, C.; NOVAES, S. C. (orgs.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. São Paulo: Edusc, 2005.

NAVARRO-SWAIN, Tânia. A invenção do corpo feminino ou a hora e a vez do nomadismo identitário. In: _____. (Org.). *Textos de História*. Feminismos: teorias e perspectivas, Brasília, v. 8, n. 1/2, p. 47-84, 2000.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. *Estudos Feministas*. CFH/CCE/UFSC, V. 8, n. 2, p. 09-42, 2000.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS. Instituto de Pesquisa e Estudos Históricos – Brasil Central. Alunas da Escola da Mestra Inhola, na Cidade de Goiás, 1901.

ROUILLÉ, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.

Minicurrículo

Thiago F. Sant’Anna é Doutor em História pela Universidade de Brasília, com Pós-Doutorado em Artes e Cultura Visual pelo Programa de Pós-Graduação em Artes e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais, da Universidade Federal de Goiás, onde atua como professor colaborador. Atualmente é professor do curso de Serviço Social da UFG/Campus Cidade de Goiás, onde desenvolve projetos de pesquisa e de extensão ancorados em uma perspectiva transdisciplinar foucaultiana. Email: tfsantanna@yahoo.com.br