

Guerrilheiras no acervo fotográfico do MASP

*Female guerrillas in the MASP
photographic collection*

Maria Emilia Sardelich*

Recebido em
01/09/2026

Aprovado em
16/10/2026

*Doutora em Educação, pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora adjunta da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Centro de Educação (CE), Departamento de Metodologia da Educação (DME) e Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFPB e Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Sua atividade como docente e pesquisadora problematiza a performatividade dos atos visuais como atuações reiteradas que promovem, legitimam e sancionam normas relacionadas com o gênero, raça, classe social e diferença cultural.

Como citar:

Sardelich, M. E. (2026). Guerrilheiras no acervo fotográfico do MASP. *Imagem: Revista de História da Arte*, 8(1), 22947. <https://doi.org/10.34024/c4h7mm36>

Resumo:

O artigo apresenta a série Guerrilheiras, de autoria da artista baiana Virginia de Medeiros (Feira de Santana, 1973), com o intuito de visibilizar um modo outro de olhar e pensar a prática fotográfica, registrando a trajetória da artista, seu processo crítico e criativo no jogo da política das imagens. Na intersecção dos estudos de mulheres e da cultura visual, defende um olhar multidimensional sobre as desigualdades de gênero. Por meio de fontes bibliográficas e documentais refuta as ideias de igualdade no ambiente artístico, revelando como o fotografar de mulheres tem sido invisibilizado. Argumenta que o fotografar de Virginia de Medeiros se constitui como uma prática relacional, uma estratégia de resistência ao cânon, que trabalha de modo a constituir um poliálogo com as fotografadas, pois não se restringe à uma categoria localizável, mas pretende abolir hierarquias, organizando um espaço de vivências múltiplas, no qual diferentes existências se encontram.

Palavras-chave:

Fotografia

Virginia de Medeiros

Guerrilheiras

MASP

Abstract:

The article examines the female guerrillas series by Virginia de Medeiros (Feira de Santana, 1973), with the aim of bringing visibility to an alternative way of looking at and thinking about photographic practice, tracing the artist's trajectory as well as her critical and creative processes within the politics of images. Drawing on bibliographic and documentary sources, it challenges claims of purported equality within the art world, revealing how women's photographic practices have historically been rendered invisible. It argues that Virginia de Medeiros's photographic practice constitutes a relational practice and a strategy of resistance to the canon. Her approach operates through the establishment of a polylogue with the women she photographs, as it does not seek to confine them within a single identifiable category. Rather, it aims to dismantle hierarchies and to create a space of multiple lived experiences, in which diverse forms of existence encounter one another.

Keywords:

Photography

Virginia de Medeiros

Female guerrillas

MASP

Guerrilheiras no acervo fotográfico do MASP

Introdução

A cineasta belga Agnès Varda (1928-2019) em sua série televisiva *Um minuto para uma imagem*¹ comenta uma fotografia do francês Marc Garanger (1935-2020), realizada em 1960 durante a Guerra da Argélia, o conflito do povo argelino contra o domínio colonial francês entre os anos de 1954 e 1962. A imagem, intitulada *Mulher Argelina*, mobiliza o olhar de Agnès Varda pelas visíveis camadas de violência da sua superfície: a camada da tensão expressa no rosto da mulher retratada que, mesmo tendo sido obrigada a tirar o véu e ser identificada pelo fotógrafo a serviço do exército francês, recusa tal opressão com seu brio como também a camada da compreensão do fotógrafo sobre o sujo trabalho que realizava para o exército francês identificando a população oprimida. Tanto o olhar da mulher argelina sem nome, retratada por Marc Garanger, quanto o da reconhecida cineasta belga com nome próprio mobilizam o meu olhar para entretecer a espessa urdidura sensorial da trama de conceitos que me levam a interpretar fotografias de mulheres sobre mulheres, porque trabalhos críticos de mulheres não se debruçam, apenas, sobre a condição feminina, pois, como adverte Pollock (2013), eles abrangem todos os aspectos ideológicos do aparato social que sustenta a dominação masculina atravessada pelas questões de classe e raça.

Dentre os acervos fotográficos do Brasil que me oferecem algum caminho para investigar as fotografias de meu interesse, o do Museu de Arte de São Paulo (MASP), destaca-se pelo relevante papel frente a institucionalização da fotografia no Brasil, seja pelos cursos de fotografia organizados desde a sua fundação em 1947, como também por apresentar a primeira exposição de uma fotógrafa, a argentina Annemarie Henrich (1912-2005), em um museu dedicado à arte no País, que aconteceu em março de 1951 (Costa, 2020). Sendo um dos acervos fotográficos mais representativos do Brasil, ele também participa da “fabricação ideológica que privilegia o indivíduo masculino no discurso da história da arte” (Pollock, 2013, p. 39). As desigualdades de gênero (Scott, 1990), esse marcador socialmente construído que fricciona as práticas culturais e condiciona os lugares

1 *Une minute pour une image*, série televisiva de Agnès Varda, produzida em 1983. Disponível em: <https://youtu.be/Vg9eR6ZJlsE>

sociais que mulheres conseguem ocupar na prática fotográfica, são evidentes no acervo fotográfico do MASP que conta com, aproximadamente, 16% de fotografias frente a 84% de fotografos inventariados em levantamento realizado em novembro de 2025. As áridas estatísticas ainda são um caminho seguro para “fazer frente as desigualdades de gênero, raça e sexualidade no sistema da arte do Brasil, ainda muito refratário a discutir as diferenças” (Sardelich, 2025, p. 5). A conscientização sobre a desigualdade de gênero cresce, mas as estatísticas indicam lentas mudanças.

Das 59 fotografias identificadas no acervo fotográfico do MASP, 31 destas, já vem sendo estudadas por pesquisadoras mulheres como Alice Brill (Schaffler, 2020), Aline Motta (Sardelich & Cao, 2021), Claudia Andujar (Lombardi, 2020), Eneida Serrano (Etcheverry, 2020), Hildegard Rosenthal (Correa, 2022), Jacqueline Joner (Etcheverry, 2020), Lily Sverner (Hallal & Taborda, 2023), Nair Benedicto (Zarattini, 2020), Stefania Brill (Vannucci, 2024), entre outras. Dentre as 28 fotografias que têm obras conservadas no acervo do MASP e não contam com um estudo sobre essas obras ou sobre as possibilidades de suas identificações com epistemologias feministas conduzirem a ação fotográfica à algumas especificidades, selecionei para este artigo o conjunto de 13 fotografias, intitulado *Guerrilheiras*, produzido pela artista baiana Virginia de Medeiros (Feira de Santana, 1973), com o intuito visibilizar um modo outro de olhar e pensar a fotografia, registrando a trajetória da artista, seu processo crítico e criativo no jogo da política das imagens. Para tanto, organizo a narrativa do seguinte modo: inicialmente a rede conceitual com a qual situo a prática fotográfica em meio a política das imagens, como campo de tensões e disputas onde o que e como se vê e somos vistas corresponde à uma experiência histórica, uma forma de percepção que se impõe em meio a relações de poder; a seguir, a participação de mulheres na prática fotográfica para, posteriormente apresentar a trajetória artística de Virginia de Medeiros e suas *Guerrilheiras*.

O fotografar e a colonialidade do ver

Em geral, os estudos sobre a prática fotográfica tomam como marco histórico o ano de 1826, pelo fato do francês Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) ter usado uma câmara escura para registrar a vista de sua janela capturada por um processo denominado de holografia. Também é comum encontrar informações sobre como o seu colega Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) aprimorou a holografia de Niépce introduzindo outros elementos ao processo para chegar ao daguerreótipo e vendê-lo ao governo da França em 1839. Dentre os vários

fatos relacionados aos inícios da prática fotográfica, prefiro o marco temporal do verbo fotografar, ou seja, referenciar a ação humana que pressupõe a mediação da máquina fotográfica. A expressão fotografar (*photographier*) foi utilizada pela primeira vez pelo francês Hercule Florence (1804-1879) em seu *Livro de Anotações e Primeiros Materiais*², anos antes do verbo ser utilizado pelo inglês John Frederick William Herschel (1792-1871), em 1839. Nesse livro, Florence descreve o modo para fixar a imagem, capturada pela câmera, em papel. Considero importante notar que esse pioneiro da prática fotográfica foi um dos integrantes da Expedição Langsdorff, uma missão científica russa, que realizou um importante inventário do Brasil entre os anos de 1821 e 1829.

Independente de reconhecermos a primeira autoria da “imagem técnica” (Flusser, 2002) a menção à Hercule Florence parece-me apropriada para sinalizar como a “mecanização do sistema de expressão do homem ocidental” (Laurentiz, 1988) construiu o mito da reprodução fiel da realidade, posto que a máquina fotográfica outorgaria confiabilidade à pesquisa científica do século XIX por distanciar-se da subjetividade, sendo rapidamente assimilada por vários campos do saber, especialmente pelos estudos antropológicos então impulsionados pela teoria de Charles Darwin (1809-1882), publicada, em 1859, no livro *A Origem das Espécies*. Desse modo, a prática fotográfica também serviu às teorias científicas da época com um entendimento de que aptidão se referia à força, inteligência e superioridade do colonizador, configurando um enquadramento arbitrário e autoritário, pois, como observa Machado (1984), a intervenção da câmera fotográfica já é, em si “um ato de colonização implícito” (Machado, 1984, p. 77).

Outros fotógrafos da época, a exemplo de Alberto Henschel (1827-1888), Auguste Stahl (1828-1877) envolvidos com a Expedição Thayer, entre 1865-1866, ou Marc Ferrez (1843-1923) que fez parte da missão científica denominada de Comissão Geológica do Império, em 1870, foram classificando, categorizando as pessoas retratadas em tipos raciais, reforçando estereótipos e justificando hierarquias sociais do “sistema mundo moderno/colonial” (Quijano, 2005), no qual a categoria raça tem a função de classificar e hierarquizar as populações, tornando essa abstrata categoria social em características visíveis como a cor e os traços fisionômicos. Para Quijano (2005) o colonialismo refere-se ao controle político e administrativo direto em que um país domina o território de outro e a colonialidade à mentalidade, a estrutura invisível de poder que permanece mesmo

2 *Livre d'Annotations et de Premiers Matériaux*, em português *Livro de anotações e de primeiros materiais*, escrito em 1830, por Hercule Florence e atualmente preservado pelo Instituto Hercule Florence. Disponível em: <https://ihf19.org.br/pt-br/hercule-florence/manuscritos>

após o fim desse domínio formal. A colonialidade se faz visível em quatro dimensões: economicamente, nas grandes extensões de terra e exploração do trabalho; politicamente, no autoritarismo abusivo; socialmente na vigilância do gênero e da sexualidade; epistemicamente, pela contenção do conhecimento e da subjetividade. Desse modo, a denominada “colonialidade do poder” (Quijano, 2005) estrutura uma teia conceitual que se estende para: a “colonialidade do saber” (Grosfoguel, 2016), um modelo de conhecimento euro centrado, supostamente universal e se autoproclama como único válido; a “colonialidade do ser” (Maldonado-Tores, 2007), como a perda da condição humana dos povos colonizados/racializados; a “colonialidade da natureza” (Alimonda, 2011), a destruição ambiental de territórios colonizados/racializados a partir do extrativismo predatório; a “colonialidade do gênero” (Lugones, 2014), a imposição do binarismo sexual europeu associado ao patriarcado; a “colonialidade do ver” (Barriandos, 2019), um complexo sistema de controle da visão e do visível para a desumanização do outro que só pode tornar-se visível como forma de negação da sua existência, como uma operação de exclusão inclusiva, que consiste em tornar visível para fazer desaparecer, uma “permanente reinvenção heterogênea de um regime lumínico que, por um lado, produz e devora o Outro e, por outro, busca e esconde a mesmidade de quem olha” (Barriandos, 2019, p. 51).

Para Barriandos (2019) os diversos regimes etnocêntricos e etnófagos da colonialidade do ver podem ser contestados em um novo diálogo visual intepistêmico, pois, embora os processos de desumanização da alteridade sejam constitutivamente moderno/coloniais, não significa que eles careçam de fissuras epistêmicas por meio das quais se possa exercer uma crítica sobre a normalização do olhar e do que é olhado. Entender a genealogia da colonialidade do ver e sua matriz de racialização epistêmica radical da alteridade implica reconhecer que a sujeição, inferiorização, objetificação e racialização da alteridade por meio da visão não se constituiu em um único regime visual universal.

O fato de vivermos em um mundo no qual o ver e a visualidade predominam não é algo natural ou aleatório, pois a visualidade define as condições sociais do visível nas dinâmicas de poder. A visualidade nos envolve tanto quanto nós a envolvemos por meio das práticas de olhar. Essas práticas são aprendidas pela recorrência e onipresença. Nós as vivenciamos de maneiras que vão muito além de nossos encontros com as imagens. Assim, como outras práticas, o ato de olhar envolve relações de poder, pois olhar voluntariamente, ou não, é exercer escolha

e submissão, influenciando como os outros também poderão olhar (Sturken & Cartwright, 2001).

A visualidade diz respeito às condições de negociação pelas quais algo se torna visível e sob as quais também pode ser invisibilizado. A partir desse entendimento, podemos nos perguntar sobre quem tem o direito de olhar? À quem é dada a oportunidade de exercer o direito de ver e quais as condições desse direito? Mirzoeff (2016) salienta que o direito a olhar não se refere à específica declaração dos direitos humanos, nem sequer à defesa de pautas das minorias, mas “é uma recusa a permitir que a autoridade suture sua interpretação do sensível para fins de dominação, primeiro como lei e, em seguida, como estética” (Mirzoeff, 2016, p.749).

A (in)visibilidade das mulheres no fotografar

As mulheres sempre tiveram uma participação ativa na produção fotográfica desde os seus inícios no século XIX, mesmo que muitos livros que pretendem contar a história da prática fotográfica omitam o fato de Anna Atkins (1799-1871), uma botânica e fotógrafa inglesa, tenha produzido o primeiro livro ilustrado com fotografias, um guia botânico com imagens de algas intitulado *Fotografias de Algas Britânicas: Impressão em Cianotipia*, todas coletadas e registradas por ela por meio da cianotipia, publicado em 1843. Durante anos a ambiguidade das iniciais de Anna Atkins, A. A., foram interpretadas como Autoria Anônima, o mesmo recurso utilizado por muitas mulheres da época para conseguir vender ou publicar suas obras. Apesar do acesso às academias de arte ser vetado às mulheres no século XIX, o campo da fotografia não estava regrado por normas gremiais que limitavam a entrada de mulheres, o que permitiu a presença feminina na prática fotográfica desde seus inícios. As mulheres trabalharam de forma anônima em empreendimentos familiares, sob às ordens de pais ou maridos, retocando ou colorindo cópias e, mesmo que fosse o olhar feminino responsável pelo enquadramento, este costumava ser suplantado por uma assinatura masculina, como no caso da inglesa Constance Talbot (1811-1880), esposa de William Henry Fox Talbot (1800-1877), ou da brasileira Gioconda Rizzo (1897-2004), filha do fotógrafo Michelle Rizzo (1869-1929), até que pode montar seu próprio estúdio, o *Photo Femina*, na cidade de São Paulo em 1914.

Mesmo participando na produção e mercado fotográfico, raramente as fotógrafas ganharam reconhecimento. Tem sido o trabalho de pesquisadoras que

tem revelado o fotografar de mulheres de forma consistente. Perrot (2017) afirma que as mulheres sempre estiveram enredadas em ambíguos jogos de palavras nas relações de poder dadas as antigas e recorrentes representações que remontam às narrativas sagradas como as da Torá e da Bíblia: a mulher como origem de todos os males da humanidade, a senhora das sombras e da noite, opondo-se à luz da razão masculina; a ardilosa tecelã dos bastidores, oculta por detrás do homem, do trono, da cena pública e que exerce seu poder nas alcovas; a mulher como potência civilizadora, a sacrificada mãe educadora que absorve todas as outras representações. A autora destaca que a crítica feminista tem contribuído para apresentar as mulheres na teia das relações de poder, superando o discurso da opressão e dominação, enfatizando a agencia feminina nas mais diversas práticas culturais.

Em relação às práticas artísticas, Reilly (2019) denomina de estratégias revisionistas, as que buscam recuperar nomes de mulheres ao longo da história, evidenciando como estas sempre se envolveram em todas as práticas culturais, porém tem sido, sistematicamente, banidas dos livros de história da arte. A autora aponta que, apesar de necessárias, as estratégias revisionistas não têm conseguido responder uma das grandes questões que essas mesmas estratégias colocaram, a de evidenciar como as mulheres e as minorias atuam para transformar a injusta ordem do cânon, seja em relação às desigualdades de gênero e de raça. Na história da fotografia o livro *Uma História Mundial de Mulheres Fotógrafas*, de Lebart e Robert (2022), se inscreve nessa estratégia revisionista, abrangendo o período de 1850 até os dias atuais. No contexto brasileiro o livro *Fotógrafas Brasileiras: Imagem Substantiva*, de Dines (2022) também opta pela estratégia revisionista, com um enfoque na memória, no eixo imagem e gênero, indicando sua filiação à questão levantada por Linda Nochlin (2016) na década de 1970, respondendo que, no caso do Brasil, a ação de fotógrafas tem sido expressiva e, quantitativamente vem aumentando desde a década de 1960, porém elas tem sido invisibilizadas pelo fato de “o campo da fotografia, até período recente, estar dominado, principalmente, por figuras masculinas” (Dines, 2022, p. 10).

As práticas relacionais são as apontadas por Reilly (2019) como as possíveis estratégias mais bem-sucedidas para resistir à injusta ordem do cânon, pois ao adotar o princípio do poliálogo abolem as hierarquias. Práticas artísticas que se organizam a partir dessa estratégia relacional admitem posições contraditórias bem como a existência de práticas em disputa, buscando romper com o binarismo

expresso nas oposições excludentes, tratando de organizar um espaço de vivências múltiplas, no qual diferentes existências se encontrem.

O fotografar de Virginia de Medeiros

Nem sempre é viável pensar-se como artista para quem nasce e vive na zona rural da “*Princesa do Sertão*”, o município de Feira de Santana, o segundo mais populoso do estado da Bahia. Até os 18 anos a baiana Virginia de Medeiros pôde estar atenta aos ciclos da natureza, convivendo com plantas e bichos, quando uma oportunidade para visitar a Bienal do Recôncavo, na cidade de São Félix, definiu seus caminhos. A Bienal do Recôncavo foi um dos eventos mais significativos das Artes Visuais do Nordeste até a sua décima primeira e última edição, quando o Centro Cultural Dannemann, principal mantenedor e patrocinador financeiro do evento desde a década de 1990, encerrou suas atividades em 2014. Virginia de Medeiros, que até então não havia visitado nenhuma mostra artística, se viu afetada ao ponto de optar pelo curso de Artes Visuais, mudando-se para a cidade de Salvador e, a partir dessa escolha, voltou várias vezes à Bienal do Recôncavo, não mais como uma novata visitante, mas como artista nos anos de 1995, 1998 e 2000.

Em 2003 foi contemplada com a Bolsa Vitae para desenvolver a pesquisa “*As dobraduras da matéria: uma poética do metamorfismo no corpo das travestis*”. Essa investigação possibilitou a criação do *Studio Butterfly*. Em depoimento, Medeiros afirma que:

No estúdio fiz uma poltrona de princesa, chamada poltrona dos afetos e ali elas sentavam para falar da vida, dos amores da família e levavam seus álbuns de fotografias, um material precioso porque não era um recorte do meu olhar sobre o mundo delas, mas era o olhar delas para o mundo delas. Em troca, eu oferecia, simbolicamente um *book* de fotos para elas, em troca do tanto que me haviam oferecido. O trabalho que eu faço é um ponto de intersecção entre meu mundo, minha presença nos mundos dessas pessoas, mas a gente está criando um terceiro lugar, que seria a arte. A minha solidariedade para com essas pessoas não é o lugar do politicamente correto, nem o da vítima. Trabalho com um dos temas mais complicados de lidar porque há sempre o risco de eu cair num exotismo, de cair num clichê, então esse é o meu maior desafio. Mas como estou sempre trabalhando com essa ideia de fabulação, com a ideia

de estar menos preocupada com o fato, menos preocupada com a verdade e mais interessada em criar outro lugar, isso me protege de alguma forma. Eu estou menos interessada no testemunho e mais interessada na capacidade que essas pessoas têm de imaginar, de fabular, de reinventar a sua própria condição (Nara Roesler, 2014, 02:15).

Studio Butterfly é um trabalho que se estendeu entre os anos de 2006 a 2013 e projetou nacionalmente o nome da artista com sua participação na 27ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, em 2006. Seja com a fotografia, o vídeo e ou a instalação, Medeiros (2014b) reconhece que o seu fazer está dotado de um *páthos* antropológico, pelo fato de buscar interagir com um outro mundo que não o seu, atravessando fictícias barreiras de separação, aventurando-se por lugares e códigos outros, em constante deslocamento de seus próprios limites.

Eu me interesso por adentrar em universos pouco visíveis na esfera macrossocial. Uma característica muito importante do meu trabalho é que ele é movido por um desejo de acessar o outro. Nessa política eu me torno também um personagem atuante. O trabalho *Studio Butterfly*, ali a gente tem um recorte tão íntimo e tão próximo de qualquer indivíduo. Então muitas vezes a gente não tem acesso à consciência dessas pessoas, que nos chegam, muitas vezes, a partir de imagens estereotipadas. Essa é uma característica que permeia toda a minha trajetória. É trazer consciência mesmo desses sujeitos. Eles estão sempre entrando e atuando ali como sujeitos ativos na construção do trabalho” (Medeiros, 2014b, s/p.)

As diversas produções de Virginia de Medeiros dão visibilidade aos “despossuídos” (Anjos, 2015), aqueles que habitam o “limbo social” (Pelbart, 2019) sem estereotipagem nem vitimização. A artista realiza um trabalho de desmistificação das configurações excludentes, por considerar que uma das funções da arte é fazer ver aquilo que passa despercebido pelo olhar hegemônico, como um traço vital ao poder da alteridade, o que Butler (2016) indica como sendo um ato de desestabilizar o “enquadramento mandatário”, que por meio de normas epistemológicas e midiáticas organiza a percepção pública, estabelece uma hierarquia entre vidas legítimas, aquelas que geram comoção e luto quando violentadas, e vidas precárias, as que não merecem ser choradas e justificam toda a violência do Estado contra elas.

Desse modo, o fotografar de Virginia de Medeiros busca encontrar um lugar que não é seu nem do outro, pois compreende que:

Como artista me sinto uma performer. Não me sinto uma mediadora, mas uma catalisadora, porque tenho de ser atravessada por aqueles com quem trabalho. Esse lugar não é o meu mundo, nem o mundo da outra pessoa. É um terceiro lugar, ponto de intercessão. Não tem sujeito, não tem objeto. São dois corpos performando, se inventando. Porque, quando você liga uma câmera, você liga um lugar de invenção, de ficção (Medeiros, 2016, s/p).

Guerrilheiras no Acervo do MASP

Para apresentar as *Guerrilheiras* de Virginia de Medeiros considero necessário contextualizar como, desde o início dos anos 2000, vem se articulando na cidade de São Paulo, uma das cidades mais hostis e desiguais do planeta, um processo de aproximação entre o coletivismo artístico de direito à cidade e o ativismo político por moradia. O ativismo por moradia se intensificou na década de 1980 com a redemocratização do País e, em 1987, a União dos Movimentos de Moradia (UMM) se organizou articulada com uma base do Movimento Sem Terra (MST) na zona leste da cidade de São Paulo. Essas organizações buscavam ocupar terrenos vazios no extra raio da cidade a fim de indicar ao poder público a necessidade de política de moradia nas periferias. Diferentemente da UMM, a União de Lutas dos Cortiços (ULC), no início da década de 1990 passa a reivindicar a reforma dos cortiços do centro da cidade para moradia em uma área da cidade com melhor infraestrutura urbana. No início do século XXI, o Movimento Sem Teto do Centro (MSTC) adota a estratégia de ocupação de prédios vazios do centro da cidade reivindicando um lugar para todos no centro da cidade de São Paulo.

Oliveira Neto (2012) registra que um dos primeiros contatos entre coletivos artísticos e ativistas do MSTC aconteceu na Ocupação Prestes Maia, no período de 2003 a 2007, que ficou conhecido como Arte Contemporânea no MSTC (ACMSTC). Esse encontro deu visibilidade inédita para a Ocupação que, com todas as contradições e tensões entre artistas e ativistas gerou o saldo positivo da ressignificação identitária por parte dos ocupantes assumindo um posicionamento de autoafirmação por reconhecerem o pertencimento à um movimento de luta coletiva por dignas condições de existência. Essa experiência de colaboração e participação também evidenciou as trocas e a produção de conhecimento

resultante desse contato entre artistas e ativistas, pois modos de fazer artístico, como a performance, passaram a compor as ações de militantes do movimento social (Oliveira Neto, 2012).

Em 2012 a Frente de Luta por Moradia (FLM) com o MSTC organizaram a ocupação do prédio do Hotel Cambridge, inaugurado como um hotel de luxo na década de 1950 que em sessenta anos transformou-se em um local vazio e abandonado. Em 2015, sob a curadoria de Juliana Caffé, Yudi Rafael e Alex Flynn, a Residência Artística Cambridge se instalou no prédio do Hotel Cambridge, ocupado pelo MSTC. Participaram dessa Residência Ícaro Lira³, Jaime Lauriano⁴, Raphael Escobar⁵, Júlian Fuks⁶ e Virginia de Medeiros, com uma permanência média de três meses para cada artista.

A ideia de fazer uma residência dentro de uma ocupação não é algo muito comum. Ela surgiu porque nesse período a líder do movimento, Carmem Silva Ferreira participou do filme *Era o Hotel Cambridge*⁷ e com essa experiência ela começou a perceber que a arte tinha poder de alcance muito potente para desconstruir a imagem estigmatizada do movimento social como invasor e desarticular a perseguição e a criminalização em torno do movimento. É a ideia de que a arte poderia ser uma aliança para o movimento. Por isso a residência convidou artistas que não tinham um projeto determinado *a priori* mas para viver com os moradores e realizar um trabalho conjunto (Medeiros, 2019, s/p)

Artistas foram convidados a trabalhar junto com ativistas do movimento social, sem nenhum financiamento, embora os artistas participantes fossem representados por grandes galerias comerciais. Flynn (2018) destaca o caráter experimental dessa residência bem como a proposta de trabalhar de modo horizontal com os participantes. As atividades da residência buscavam discutir modos de pensar as formas de viver na cidade em uma grande conversação,

3 Ícaro Lira, (Fortaleza, Ceará, 1986) - @icarolira – Disponível em: <https://cargocollective.com/icarolira>

4 Jaime Lauriano (São Paulo, São Paulo, 1985) - @jaimelauriano – Disponível em: <https://www.premiopipa.com/pag/jaime-lauriano/>

5 Raphael Escobar (São Paulo, São Paulo, 1987) - @raphael_escobar- Disponível em: <https://www.escobarr.com/dentro--inside.html>

6 Júlian Fuks (São Paulo, São Paulo, 1981) - @julian.fuks – Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/colunas/julian-fuks/>

7 *Era o Hotel Cambridge*, filme de Eliane Caffé, realizado em 2016, que retrata o cotidiano da Ocupação. Trailer disponível em: <https://youtu.be/a5EQUG-RMI8>

ênfatizando que as decisões também podem partir da comunidade, por meio “da ativação de relações de mundos que existem e que ainda estão por existir” (Flynn, 2018, p. 41).

De novembro de 2016 a janeiro de 2017, Virginia de Medeiros ocupou um apartamento no 15º andar do prédio ocupado pelo MSTC. Durante esse período em uma entrevista a artista relatou que:

A experiência aqui na residência tem potencializado todas as características do meu trabalho, pela riqueza que existe dentro desse espaço aqui da ocupação, do movimento MSTC, porque é um espaço da diferença. Aqui eu estou convivendo com diferentes realidades, diferentes pessoas, diferentes modos de existência, mas que todos estão unidos por uma luta. Essa luta é o que dá uma espécie de identidade para o movimento. E eu tive a sorte de começar a residência no dia do Outubro Vermelho⁸, que foi o dia da ocupação, quando eles ocuparam alguns imóveis simultaneamente aqui no centro da cidade e eu participei da ocupação do 9 de Julho⁹. Eu estava ali, junto, desde os preparativos até o dia, vendo aquelas famílias, aquelas pessoas todas se organizando para ocupar e vendo como existe, dentro do movimento, uma organização profunda, que não está fora da ordem, não está à margem dessa ordem, mas pelo contrário, está resgatando uma ordem de direito, que é o direito da habitação digna. Fui conhecendo as mulheres daqui. Me mudei para cá, fui conhecendo as pessoas, os vizinhos, as mulheres. Eu vi que é um movimento liderado por mulheres, que as mulheres estão na linha de frente do movimento e que esse movimento dá para elas o poder de argumentação, dá voz a elas. O trabalho está indo para essa direção. Eu quero trazer essa força que a luta traz dentro de questões da habitação e que envolve questões de educação, envolve questões de cultura, mas também do resgate dessa força da mulher. Eu pretendo trazer uma imagem mítica, de sair dessa fronteira da realidade ou do precário, mas de trabalhar com uma projeção dessa força e, claro, cruzar isso com os relatos, que é a vida, que é o que é mesmo, de fato. Aqui não são representações a que se chega do que é um refugiado, do que é um negro, do que é um trans, um trabalhador, o povo, o popular. Aqui é o corpo a corpo. Aqui é um organismo que lida com a diferença. É um organismo em movimento. É a vida em movimento,

8 A artista refere-se às iniciativas da Frente de Luta por Moradia e do Movimento Sem Teto do Centro no dia 16 de outubro de 2017, em São Paulo, e foi nomeada pelos movimentos sociais como Outubro Vermelho em referência à Revolução Bolchevique de 1917.

9 A Ocupação 9 de Julho se localiza na Rua Álvaro de Carvalho, 427, em São Paulo, sendo coordenada por mulheres.

é o sujeito em movimento. Há sempre uma possibilidade de criar uma nova subjetividade. É um lugar de criação. Criação de sujeitos (Medeiros, 2017, s/p).

É a força de mulheres em luta que está presente nas 13 fotografias intituladas *Guerrilheiras*. Nascimento (2019) observa que o discurso em torno da figura de guerrilheiras e militantes, em geral, é depreciativo, buscando deslegitimar as atividades dessas mulheres vistas como promíscuas e dificilmente representadas como heroínas, a exemplo de Olga Benário (1908-1942), Iara Iavelberg (1944-1971) ou Dilma Rousseff (1947-), entre tantas outras que se destacam na História do Brasil, enfatizando que o aspecto revolucionário dessas vidas, em geral, é secundarizado por não parecer feminino. A série de Virginia de Medeiros nos convida a perguntar sobre quem são essas mulheres? São trabalhadoras, taxistas, bonequeiras, cozinheiras, acupunturistas, educadoras, jardineiras, massoterapeutas, costureiras que participam ativamente de uma guerrilha, uma guerra de resistência, um combate irregular, não convencional, que acontece de surpresa, por grupos coesos em movimento, com o objetivo de resistir por muito tempo até que o inimigo desista. A artista afirma que: “Foi especial para mim estar nesse lugar, nesse momento. Estava destruída emocionalmente, passando por uma separação. A vida me deu a chance de estar com mulheres que tinham vivido histórias de destruição. Comecei a acessar um lugar de força que eu não tinha, como mulher” (Medeiros, 2016, s. p.)

A negociação para produzir as imagens das mulheres retratadas partiu de duas questões básicas feitas pela artista ao questionar qual a ferramenta de luta, de força e se essas mulheres se consideravam vitoriosas.

Todo trabalho de arte é um testemunho de liberdade. [...] Essa residência era de três meses, mas eu acabei ficando dois anos no movimento porque eu me envolvi mesmo com a militância e toda guerreira tem uma ferramenta de luta. Então eu perguntei qual é a sua? A Beth falou é esse tijolo aqui. Aí ela possa junto com os tijolos, e eu fui perguntando e cada uma foi falando, o que foi muito bonito, porque era o saber delas. Então a dona Dadá que é costureira, ela falou: a minha ferramenta de luta, de força, é a minha costura. Estar em contato com essas pessoas e entender a partir disso, perceber seu lugar a partir desse universo, é um lugar de muita transformação e de autoconhecimento no lugar mais profundo das existências. Eu acho que quem trabalha com arte tem uma ferramenta incrível de poder acessar e experimentar por esse viés do sensível (Medeiros, s/d).



Figura 1: Elizabeth Afonso Pereira, Guerrilheiras, Virginia de Medeiros.

Fonte: Acervo Fotográfico MASP 10986.



Figura 2: Maria das Neves Pereira, Guerrilheiras, Virginia de Medeiros.

Fonte: Acervo Fotográfico MASP 10987.

Como a artista evidencia em suas palavras e imagens, as mulheres fotografadas nesta série desempenharam um papel relevante no processo de representação que engrandece as experiências de força e luta que essas guerrilheiras têm em e de seus corpos. Essas mulheres colocam-se em pose, inscrevendo-se com suas gestualidades, vestimentas e ferramentas usadas para a ocasião, como seus

símbolos de luta. As poses assertivas, convictas, sóbrias, solenes, circunspectas não desviam o olhar da fotógrafa com sua câmera que evita a hierarquização visual e o distanciamento. A artista se posiciona em uma justa distância para permitir que a corporeidade das protagonistas se expresse, mantendo o foco nas posturas, estabelecendo o poliálogo entre os olhares da fotógrafa, da fotografada e de observadores da fotografia que se transformam pela agência da superfície que, por sua vez, torna-se o lugar que reúne os diferentes olhares e temporalidades atualizando os encontros, na medida em que compartilham a experiência, “quando aquilo que eu vejo me olha e me reconheço nesse olhar” (Mauad, 2020, p. 50).



Figura 3: Maria Luiza dos Santos e Adriana Santos Menezes, Guerrilheiras, Virginia de Medeiros.

Fonte: Acervo Fotográfico MASP 10991.



Figura 4: Irene dos Santos, Guerrilheiras, Virginia de Medeiros.

Fonte: Acervo Fotográfico MASP 10989.

A opção estética pelo preto e branco em toda a série produz uma atemporalidade ao eliminar referências que as cores podem oferecer, intensificando a solenidade e uma profunda conexão com a memória e a história da fotografia. As protagonistas ocupam o eixo central das composições, levemente deslocadas à direita ou esquerda, em posturas firmes, controladas em ligeiro perfil ou três quartos, seguras, decididas, enfatizando a solidez de suas presenças que incorporam a solenidade dos retratos clássicos de representação política do poder, da autoridade, do respeito. O enquadramento vertical reforça a percepção de estabilidade e alicerce que essas mulheres representam na ocupação urbana. A iluminação, em geral centralizada e frontal com um evidente jogo de claro escuro ao redor das protagonistas desenha os contornos dos corpos que ganham um ar escultural, revelando a epicidade do cotidiano de mulheres monumentais que constroem, cuidam, organizam o espaço ocupado e nos interrogam sobre por quais espaços criamos, zelamos, arranjamos e sustentamos.



Figura 5: Joana Pereira da Conceição, Guerrilheiras, Virginia de Medeiros.

Fonte: Acervo Fotográfico MASP 10996.



Figura 6: Leonice Penteado Lucas, Guerrilheiras, Virginia de Medeiros.

Fonte: Acervo Fotográfico MASP10993.

São retratos da vida cotidiana em uma ocupação como casa e estúdio fotográfico, um espaço de refúgio, proteção e resistência em que as fotografadas se reidentificam no lugar. Os elementos presentes nas cenas funcionam como pistas que revelam a identidade e a situação das protagonistas: tijolos, sacos de cimento, carretéis de linha, manequim, tecidos, máquina de costura, bonecas, bolos, cozinha, plantas, livros, árvore, carro, bandeiras, cartazes, camisas de futebol. A artista organiza com as protagonistas os espaços cênicos na e da ocupação de modo integrado, para contar as histórias e rotinas que se estabelecem na convivência dessas mulheres. As cenas montadas reforçam a ideia de que vemos mulheres que têm algo em comum, porém são diversas em seus modos de viver uma vida nada confortável, na qual a paz e a segurança não estavam asseguradas, mas foram construídas com coragem e ousadia, apesar de serem vistas com desconfiança por uma sociedade que as vê como vândalas e agitadoras. Marinho (2023) sinaliza que as ocupações urbanas trazem em suas práticas outros modos de vida não alinhados à lógica da individualidade e da propriedade privada permitindo vislumbrar outros modos de existir e habitar na cidade, pois as ocupações são territórios populares de luta e construção política promovendo debates e discursos interseccionais ligados ao feminismo, racismo e homofobia.



Figura 7: Generosa Maria de Sousa Lima, Guerrilheiras, Virginia de Medeiros.

Fonte: Acervo Fotográfico MASP 10994.



Figura 8: Daniela Santos Neves, Guerrilheiras, Virginia de Medeiros.

Fonte: Acervo Fotográfico MASP 10990.

Virginia de Medeiros logra um modo de representar a experiência da força feminina subvertendo as formas culturais que definem a mulher como subordinada. São corpos relevantes por direito próprio, imagens de mulheres, mostrando o que elas podem ser ou fazer como mulheres e não em relação aos homens, como uma redefinição dos significados das palavras, das imagens e dos valores. Uma imagética para os corpos de mulheres que escapam aos códigos de representação opressivo. Corpos tranquilos e confiantes na luta e no engajamento de experiências sobre como inventar formas outras de contar suas histórias. Corpos que se afirmam na sutil negociação para serem vistos do lugar que literalmente ocupam e constroem seus relatos de força e poder, que narram e tensionam o olhar construído sobre eles. Não são os corpos de processos físicos exclusivamente femininos, centrados na beleza ou no sofrimento, mas que desconstroem os códigos visuais dominantes do estereótipo, dos símbolos sexuais, da dona de casa, mesmo que estejam ocupando um lar novo com familiares. Corpos de trabalho e saber, com nomes e experiências próprias, capazes de fabularem formas outras de existir e como afirma a artista: “se constituem como sujeitos da cena e não como um mero objeto que é observado: criar um mundo, nele crer e se projetar” (Medeiros, 2016, p, 1).



Figura 9: Priscila Pamela P. Santos, Guerrilheiras, Virginia de Medeiros.

Fonte: Acervo Fotográfico MASP 10995.



Figura 10: Marineide Jesus da Silva, Guerrilheiras, Virginia de Medeiros.

Fonte: Acervo Fotográfico MASP 10992.

As mulheres fotografadas compõem a força feminina atuante nos movimentos de direito à moradia e representam o poder do ativismo artístico e político, resultado do encontro de um fotografar que não ignora o que se passa a sua volta, mas que se deixa afetar por modos outros de existência, resistindo ao violento “enquadramento mandatório” do preconceito, da misoginia e da aporofobia que ainda se tenta construir acerca da representação das mulheres militantes na sociedade brasileira.



Figura 11: Adriana Ferreira Xavier, Guerrilheiras, Virginia de Medeiros.

Fonte: Acervo Fotográfico MASP 10988.

Considero que Virginia de Medeiros, convivendo com as mulheres na ocupação agregou a “mística” dos movimentos sociais no fotografar essa série. Chaves (2002) observa que a mística é uma ação que envolve símbolos para compor cerimônias e rituais de grupos sociais. Nos movimentos sociais tem a finalidade de motivar a participação, pois atua como um princípio organizativo, reafirmado a identidade de militantes, sendo fundamental para construir os vínculos de pertencimento e coletividade. Desse modo, a artista constrói um universo simbólico comum para essas mulheres, que transformam seus diferentes fazeres em práticas de emancipação e fortalecimento. “A mística refere algo intangível, é a qualidade de confiança, coragem e firmeza ante situações favoráveis ou adversas da luta” (Chaves, 2022, p. 3).



Figura 12: Sonia Mabel B. Barreto, Guerrilheiras, Virginia de Medeiros.

Fonte: Acervo Fotográfico MASP 10997.



Figura 13: Carmen da Silva Ferreira, Guerrilheiras, Virginia de Medeiros.

Fonte: Acervo Fotográfico MASP 10998.

Ao plasmar a experiência dessas *Guerrilheiras* em seu fotografar, Virginia de Medeiros dá visibilidade às histórias de vida que ocupam o edifício do antigo Hotel Cambridge e também desloca essas mulheres para outros espaços de poder, inscrevendo-as na rede de conexões do sistema da arte, valorizando uma narrativa que, historicamente, tem sido excluída de museus e galerias. A série *Guerrilheiras* foi apresentada pela primeira vez na exposição *Alma de Bronze*, que aconteceu no período de primeiro de setembro a quatro de novembro de 2018, na Ocupação Nove de Julho, junto com vídeo homônimo sobre o processo de ocupação e a videoinstalação *Quem Não Luta tá Morto*¹⁰, com depoimentos dessas mulheres. Posteriormente a série integrou a exposição *Histórias Feministas*, no Museu de Arte de São Paulo, de 23 de agosto a 17 de novembro de 2019, com a curadoria de Isabella Rjeille. No dia 5 de outubro de 2019, como atividade relacionada à exposição, Generosa Maria Lima, Maria Luiza dos Santos, Marineide Jesus da Silva e Sonia Mabel Barreto, junto com a artista, participaram da palestra *A força do feminino na luta por habitação I*. Após a exposição, a série foi doada pela artista ao acervo fotográfico do museu, recebendo cada uma das imagens um número correspondente no acervo. Assim chegaram as *Guerrilheiras* ao acervo do Museu e, em 2021, nove das treze fotografias do acervo foram expostas na galeria Nara Roesler, em Nova Iorque, na exposição coletiva intitulada *Nos Ombros de Gigantes*. Três anos depois, em 2024, as *Guerrilheiras* continuaram circulando pelo País, narrando as transformações subjetivas vividas por essas mulheres nas experiências da ocupação, no documentário *Todas Elas*, nono episódio da série *Brasil Visual-Segunda Temporada I*¹², que apresenta como a produção artística contemporânea tem sido atravessada por questões do cotidiano.

Os deslocamentos produzidos pelo fotografar de Virginia de Medeiros nesta série não são de ordem puramente geográfica, mas também estética, subjetiva e identitária, na medida em que as *Guerrilheiras* se constituem como sujeito das cenas ao fabularem sobre si, criarem e se projetarem no mundo criado. A série se constitui como um projeto artístico fotográfico histórico, mas também como um arquivo coletivo, vivo, construído pela comunidade das mulheres fotografadas.

10 *Quem não luta tá morto*, 2016-2018, Virginia de Medeiros, vídeos disponíveis em: <https://vimeo.com/showcase/5683038>

11 MASP Palestras: *A força do feminino na luta por habitação*. Disponível em: <https://youtu.be/0uXT2YSaWs>

12 Série *Brasil Visual* dirigida por Rosa Melo e Lia Letícia, com realização de Rosa Melo Produções Artísticas e AC Produções, Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul, Agência Nacional do Cinema, Fundo Setorial do Audiovisual e Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro, por meio da Lei Paulo Gustavo. Disponível em: https://canalcurta.tv.br/series/brasil-visual_2%C2%AA-temporada

A artista se exercita na criação de percepções outras sobre as mulheres, não só por fotografar, por se colocar detrás da câmera, mas por se posicionar com a câmara nesse poliálogo com mulheres invisibilizadas respeitando a alteridade das fotografadas. A série se insere no jogo da política das imagens não só pela visibilidade e os deslocamentos das fotografadas, mas na medida em que a superfície visível abre uma brecha no nosso entendimento sobre essas mulheres, de modo que a imagem rearranja os elementos da realidade nos rerepresentando essas vidas mesmo que, poeticamente, os elementos da linguagem visual da fotografia sejam, aparentemente, utilizados de um modo já visto nos fazendo deter nosso olhar nessas mulheres imponentes, abrindo uma possibilidade de pensar e, talvez, deslocar um olhar já aprendido.

Considerações Transitórias

A rede conceitual apresentada assinala como a prática fotográfica, desde seus inícios, construiu o mito da reprodução fiel da realidade que serviu às teorias científicas do sistema mundo moderno/colonial configurando um enquadramento arbitrário e autoritário em relação à alteridade. A colonialidade do poder estrutura a colonialidade do ver, esse complexo sistema de controle da visão e do visível que produz e devora o Outro. Apesar dessa visualidade hegemônica se perpetuar, práticas outras de fotografar podem questionar a normalização do olhar e do que olhamos. É possível encontrar contravisualidades no fotografar de mulheres que não se ocupam somente em representar mulheres outras, mas em nos fazer ver os esquemas ideológicos que sustentam a normalização do olhar marcado pela classe e raça.

O fotografar de Virginia de Medeiros se constitui como uma prática relacional, como uma estratégia de resistência ao cânon, que trabalha de modo a constituir um poliálogo com as fotografadas, pois não se restringe à uma categoria localizável, mas em abolir hierarquias, organizando um espaço de vivências múltiplas, no qual diferentes existências se encontram. Mulheres de poder ocupando espaços que, historicamente, lhes foram negados e criam redes de apoio contra essas formas de exclusão. É um fotografar que acontece como um processo de autoempoderamento coletivo entre a artista e as mulheres com as quais convive(u). Produz imagens a partir de uma gramática da coletividade e do sensível, dando forma a experiências sensoriais, afetivas e estéticas imbricadas na organização da vida que persevera

pelos laços comunitários. Olha e nos faz olhar um arranjo real de corpos e modos de existir historicamente invisibilizados.

As *Guerrilheiras* de Virginia de Medeiros compõem um conjunto de imagens que se constroem a partir do encontro possível de mulheres em um fotografar que transforma suas chances em força. Em um mundo hostil, em uma surda guerra contra vidas precárias, o direito a habitar a cidade é uma questão coletiva na qual essas mulheres militam. As *Guerrilheiras* sabem onde e com quem estão, pois são as autoras de suas próprias imagens, compondo um registro quase imperceptível aos olhos de grande parte da sociedade brasileira que invisibiliza a mulher trabalhadora, a mulher de luta por direitos básicos, como o da moradia. O fotografar de Virginia de Medeiros é também um signo de poder, pois nos faz ver formas outras de olhar, configurando o traço distintivo da experiência humana de fabular com e a partir de imagens.

Esta série de Virginia de Medeiros se insere no jogo da política das imagens na medida em que desconstrói uma imagem estereotipada das ativistas dos movimentos sociais possibilitando um processo de resignificação identitária. Esse fotografar constrói uma experiência ética e estética com as protagonistas sem congelá-las em um enquadramento previamente arquitetado, encontrando um modo outro de fazê-las aparecer, dotadas de presença, nome próprio e com seus objetos de poder, convidando observadores a participar dessa conversa nesse espaço tempo diferido da imagem fotográfica.

Referências

- Alimonda, H. (2011). *La naturaleza colonizada. Ecología política y minería en América Latina*. Buenos Aires: CLACSO.
- Anjos, M. (2015). Cães sem plumas: os despossuídos na arte contemporânea brasileira. *Lua Nova*, 96, 163-175.
- Arte!Brasileiros (2017). *Virginia de Medeiros na Ocupação Hotel Cambridge*. [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=FUFMw43jhTo>
- Barriandos, J. (2019). A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual intepistêmico. *Revista Epistemologias do Sul*, 3, (1), 38-56.
- Butler, J. (2016). *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro. Civilização Brasileira.

- Correa, A. S. (2020). A nova mulher sob as lentes de Hildegard Rosenthal. In: E. Zerwez & H. Costa. *Mulheres Fotógrafas / Mulheres Fotografadas: fotografias e gênero na América Latina*. São Paulo, Intermeios, 249-260.
- Costa, H. (2020). Presenças efêmeras: mulheres fotógrafas no Foto Cine Clube Bandeirantes. In: P.D. Giulio & H. Costa. *Três autores do sexo fraco: Alice Kanji, Dulce Carneiro, Annemarie Heinrich*. São Paulo, Utópica, 18-28.
- Chaves, C. (2022). Rituais da Mística. A mística do MST e as aporias da ação coletiva. *Revista de Antropologia*, 65 (3).
- Dines, Y. S. (2022). *Fotógrafas brasileiras: imagem substantiva*. São Paulo, Grifo.
- Etcheverry, C. M. (2020). Fotojornalistas no Rio Grande do Sul dos anos 1970: Jacqueline Joner e Eneida Serrano. In: E. Zerwez & H. Costa. *Mulheres Fotógrafas / Mulheres Fotografadas: fotografias e gênero na América Latina*. São Paulo, Intermeios, 351-362.
- Flusser, V. (2002). *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro, Relume Dumará.
- Flynn, A. (2018). Reconfigurando a cidade: arte e ocupação no Hotel Cambridge em São Paulo. *Plural, Revista de Ciências Sociais*, 25 (2), 20-45.
- Grosfoguel, R. (2016). Del extractivismo económico al extractivismo epistémico y extractivismo ontológico: una forma destructiva de conocer, ser y estar en el mundo. *Tabula Rasa*, 24, 123-143.
- Hallal, M. C. L. & Taborda, T. M. (2023). O feminino nos acervos históricos: perspectivas imagéticas de Lily Sverner, *Sillogés*, 6, (1), 111-133.
- Jaca (2019) *Palestra com Virgínia de Medeiros – Bolsa Pampulha*. [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=hQu52RN6R98>
- Laurentiz, P. (1988). *A holarquia do pensamento artístico*. [Tese, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo]. Repositório Institucional da PUC.
- Lebart, L. & Robert, M. (2022). *A World History of Women Photographers*. Londres, Thames & Hudson.
- Lombardi, K. H. (2020). As mulheres azuis de Claudia Andujar. In: E. Zerwez & H. Costa. *Mulheres Fotógrafas / Mulheres Fotografadas: fotografias e gênero na América Latina*. São Paulo, Intermeios, 315 - 326.

Lugones, M. (2014). Rumo a um feminismo descolonial, *Estudos Feministas*, 22 (3), 935-952.

Machado, A. (1984). *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo, Brasiliense.

Maldonado-Torres, N. (2007). Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: S. Castro-Gómez R. Grosfoguel. *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá, Siglo del Hombre Editores.

Marinho, B. R. (2023). *Existo porque resisto: a casa de referência Mulheres Mirabal como corpo-território e expressão política das lutas feministas no espaço urbano*. [Dissertação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul]. Repositório Institucional da URGs.

Mauad, A. M. (2020). Por seus olhos nos vemos: Genevieve Naylor, fotografia e gênero nos tempos de Boa Vizinhança (1941-1942). In: E. Zerwey & H. Costa. *Mulheres Fotógrafas / Mulheres Fotografadas: fotografias e gênero na América Latina*. São Paulo, Intermeios, 37-51.

Medeiros, V. (2014b). *Entrevista concedida à Curta Com*. <https://www.youtube.com/watch?v=xncqQNUkOR4>

Medeiros, V. (2016). Artista Virgina Medeiros. Gravura Contemporânea. <https://gravuracontemporanea.com.br/artista-virgina-medeiros/>

Nara Roesler (s. d.). *Guerrilheiras | virgínia de medeiros | frieze online viewing room los angeles* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=OojraKB4tHY>

Nara Roesler. (2014). *Studio Butterfly e outras Fábulas* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=nN5lFMAFXKE>

Mirzoeff, N. (2016) *Cómo ver el mundo: una nueva introducción a la cultura visual*. Barcelona, Paidós.

Nascimento, J. M. do (2019). *Guerrilheiras e biografias: a imagem da mulher militante nos ciclos de memória sobre a ditadura civil-militar brasileira*. [Dissertação, Universidade Federal Fluminense]. Repositório Institucional da UFF.

Nochlin, L. (2016). *Por que não houve grandes artistas mulheres?* São Paulo, Edições Aurora.

Oliveira Neto, S. (2012). *Situação Prestes Maia: o processo de colaboração entre artistas, coletivos artísticos e o Movimento Sem-Teto do Centro (MSTC)*. Ocupação

Prestes Maia/São Paulo (2003-2007). [Dissertação, Universidade de São Paulo]. Repositório Institucional da USP.

Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Argentina: Fiordo.

Pelbart, P. P. (2019). *Ensaio do Assombro*. São Paulo: N-1 Edições.

Perrot, M. (2017). *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

Quijano, A. (2005). Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In Edgardo Lander. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais- Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 117-142.

Reilly, M. (2019). *Activismo en el mundo del arte: hacia una ética del comisariado artístico*. Madrid, Alianza Editorial.

Sardelich, M. E. (2025). Desigualdades de Gênero no Acervo Fotográfico do MASP. In *Anais do VIII Grão Fino: Semana de Fotografia*. Campina Grande, UFCG, 1-6.

Sardelich, M. E. & Cao, M. L. F. (2021). Memórias americoafricanas en el trabajo de artistas brasileñas contemporáneas. *Cuadernos de Musica, Artes Visuales y Artes Escenicas*, 16, 60-83. 2021. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/30288>

Schaffler, L. (2020). Photography from the Psyche: Alice Brill in the clinic of Juqueri, São Paulo, 1950. In: E. Zerwez & H. Costa. *Mulheres Fotógrafas / Mulheres Fotografadas: fotografias e gênero na América Latina*. São Paulo, Intermeios, 261-272.

Scott, J. W. (1990). *Gênero: uma categoria útil para a análise histórica*. Recife: SOS Corpo e Cidadania.

Sturken, M. & Cartwright, L. (2001). *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. New York, Oxford University Press.

Vannucci, A. (2024). *Outros brasis: imagens e pensamento fotográfico de Stefania Brill*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ.

Zarattini, M. (2020). Fotógrafas inquietas e livres: Lourdes Grobet e Nair Benedicto. In: E. Zerwez & H. Costa. *Mulheres Fotógrafas / Mulheres Fotografadas: fotografias e gênero na América Latina*. São Paulo, Intermeios, 295-306.

Zerwez, E. & Costa, H. (2020). *Mulheres Fotógrafas / Mulheres Fotografadas: fotografias e gênero na América Latina*. São Paulo, Intermeios.