

## EQUIVALÊNCIAS E CINZAS NA FOTOGRAFIA DE MAUREEN BISILLIAT

*EQUIVALENCES AND ASHES IN MAUREEN BISILLIAT'S PHOTOGRAPHY*

**Carla Adelina Craveiro Silva** / UFG

**Ana Rita Vidica Fernandes** / UFG

---

### RESUMO

Pensar a imagem fotográfica implica considerar, além das suas características fotossensíveis, a sua natureza ficcional e as camadas de memória que a constituem. Nesse sentido, o objetivo deste artigo consiste em apresentar algumas reflexões sobre as possíveis relações entre o conceito de imagem-cinza, de Georges Didi-Huberman, e o processo de criação denominado equivalência fotográfica, de Maureen Bisilliat. A revisão bibliográfica e a análise de imagens são os caminhos metodológicos percorridos. Observa-se que ocorre a opção por explorar a materialidade da fotografia e por elaborar montagens com elas. A conclusão é que se trata de uma forma de fazer com que as cinzas imagéticas ardam novamente e liberem informações sobre importantes fragmentos da história do país.

### PALAVRAS-CHAVE

Fotografia; Memória; Imagem-cinza; Maureen Bisilliat

### ABSTRACT

*Thinking about the photographic image involves considering, besides to its photosensitive characteristics, its fictional nature and the layers of memory that constitute it. In this sense, the aim of this article is to present some reflections about possible relations between the ash-image concept, by Georges Didi-Huberman, and the process of creation denominated photographic equivalence, by Maureen Bisilliat. The methodological paths followed are bibliographic review and image analysis. It is observed that there is an option to explore the materiality of photography and to elaborate compositions with them. The conclusion is that it is a way to make the imagetic ashes burn again and release informations about important fragments of the country's history.*

### KEYWORDS

*Photography; Memory; Ash-image, Maureen Bisilliat*

## Introdução

Colocar-se diante de uma fotografia e interrogá-la não se restringe a uma experiência fixa no tempo e no espaço; ao contrário, essa experiência obriga o observador a iniciar um percurso que, muitas vezes, não oferece qualquer opção de retorno. Apreender cada uma das etapas que fazem surgir tal imagem significa lidar com séculos de conhecimento não só relacionados às regras óticas e às reações químicas. A compreensão da imagem vai além, pois ela faz parte da formação dos modos de ver e de se expressar que fundamentam a existência do homem. Ao constituírem o suporte para esses modos de existência, as imagens fotográficas se tornam importantes portas de entrada para a compreensão da História e de seus atravessamentos pela Arte. Por reconhecer a centralidade desse cruzamento, o presente trabalho<sup>1</sup> busca compreender as relações entre um processo criativo da artista-fotógrafa Maureen Bisilliat — conhecido como *equivalências* —, e um conceito que pretende explicar a razão pela qual as imagens sobrevivem, a despeito da constante necessidade de destruí-las e aniquilar o conhecimento que elas guardam. Conceito este que o filósofo e historiador da arte Didi-Huberman nomeou como *imagem-cinza*.

### 1. A artista-fotógrafa e seu processo de criação

Maureen Bisilliat é uma artista que possui uma formação e uma trajetória diversificadas. Formada em Artes Plásticas e profissionalmente iniciada no desenho e na pintura, Bisilliat sentiu a necessidade de transformar os rumos do seu fazer artístico ao se mudar para o Brasil, na década de 50. O contato com a realidade social e cultural do país a incentivou a fixar residência, depois de residir em diferentes países da Europa, América do Norte e América Latina. Ao aprender a fotografar, Bisilliat começou a realizar pequenas viagens para o interior de São Paulo, à procura de lugares e temáticas que pudessem satisfazer suas curiosidades de iniciante. Em consequência disso, ela percebeu na fotografia uma ponte para colocar em prática seu projeto de “criar raízes no Brasil” (BISILLIAT, 2009), como ressalta ao ser perguntada sobre os motivos que a convenceram a permanecer aqui. Os desdobramentos de sua prática fotográfica levaram-na a se tornar, décadas mais tarde, curadora e documentarista.

Na década de 60, Maureen Bisilliat atuou como fotojornalista e, em paralelo, passou a organizar algumas viagens mais longas para desenvolver projetos fotográficos pessoais. Ao planejar esses deslocamentos iniciais, a artista encontrou na leitura de algumas obras literárias um elemento motivador e potente para a escolha do destino dessas viagens. Além disso, a literatura constituiu um contato com a língua que

desencadeou, enquanto consequência primeira, um aprofundamento com as questões mais caras à compreensão das tensões que permeavam a formação da sociedade brasileira. Em seguida, a relação da fotógrafa com as obras literárias aflora como indicadora de temáticas que guiam e formam a matéria-prima para a realização de exposições e de livros fotográficos.

É nesse contexto que Maureen Bisilliat dá início ao projeto denominado como *equivalências fotográficas*, ou seja, um processo de criação e uma forma de apresentação de uma produção fotográfica ancorada em uma determinada aliança entre texto/imagem literário. Desse trabalho de intersecção entre fotografias e palavras surgiram as obras: *Hinterland - A João Guimarães Rosa* (1969), *A Visita* (1977), *Sertões, luz e trevas* (1982), *O cão sem plumas* (1984), *Chorinho Doce* (1995) e *Bahia Amada Amado* (1996); respectivamente relacionadas aos imaginários criados por Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade, Euclides da Cunha, João Cabral de Melo Neto, Adélia Prado e Jorge Amado. A fotógrafa afirma que: “[...] devorava obras que provocavam em mim uma profunda impressão. Não queria ilustrar personagens e cenas inventadas por escritores. Mas, imbuída da obra deles, ia buscar a região que lhes serviu de inspiração.” (TERRITÓRIOS, 2010). Assim, a artista entrelaça os ensaios com unidade temática aos pequenos trechos das narrativas literárias escolhidas em cada autor. O trabalho editorial é o momento em que surgem as “equivalências”, essa etapa privilegia as possibilidades de encontro entre a escrita verbal e a escrita imagética, as correspondências e as ambiguidades oriundas desse cruzamento.

Na história da fotografia, a equivalência fotográfica trata de um processo criativo no qual uma relação da imagem com outra forma de expressão é plenamente assumida, de maneira que ela não endosse o valor de complemento ou de tradução. Para o artista, como o próprio nome indica, essa equivalência existe como se não houvesse ruptura, e sim, um continuum/ sequência entre as imagens mentais formadas pela foto e aquelas geradas pela literatura, pela música e por outras expressões artísticas. Ao falar sobre o conceito de equivalência nos estudos sobre a fotografia, o fotógrafo Minor White (2003, p. 247) ressalta que não existe um procedimento padrão ou um formato específico que permita indicar uma obra fotográfica como equivalente, pois tal conceito é, antes de qualquer coisa, uma função e não um modelo determinado.

A primeira produção fotográfica que explorou esse recurso foi elaborada por Alfred Stieglitz, ao longo da década de 1920, na série nomeada *Equivalent*. Nela, Stieglitz criou um sequenciamento entre fotografias de nuvens e notas musicais. Posteriormente, outros artistas se apropriaram dessa ideia. A equivalência funciona, assim, como uma espécie de sugestão de leitura, ao tratar de uma possibilidade e/ou

de uma estratégia para o fotógrafo imprimir sua intenção tanto na forma quanto no conteúdo de sua obra.

## **2. Percursos, imagens e palavras que ardem novamente**

O surgimento da fotografia propulsionou uma nova forma de lidar com os anseios direcionados às criações imagéticas. Para Vilém Flusser (2008, p.56), a “[...] nova superficialidade se interessa pelo *input* e pelo *output* das caixas pretas, se interessa pela intenção dos imaginadores ao apertarem as teclas e por minha própria experiência ao receber as imagens”. Boris Kossoy (2007, p.32) subscreve tal afirmação ao dizer que: “As imagens estão diretamente relacionadas ao universo das mentalidades e sua importância cultural e histórica reside nas intenções, usos e finalidades que permeiam sua produção e trajetória”. Assim, cabe recordar que estudar a fotografia significa analisar não só a imagem em si, mas também seu entorno enquanto algo que a constitui e que lhe confere as condições de existência.

A partir de uma proposta de pensar uma fenomenologia das imagens fotográficas, Etienne Samain (2012a, p. 21) afirma que elas pertencem à ordem das coisas vivas. Embora as imagens não pensem por si, o exercício de aproximá-las acionaria um sistema que veicula pensamento. Nesse sentido, a fotografia é ambivalente: apesar dessas características, não é possível situá-la nem como objeto, nem como sujeito. O seu lugar está no *entre* essas duas instâncias, o que faz dela um fenômeno, ou seja “[...] algo que vem à luz [phanein], algo que advém, um acontecimento [...]” (SAMAIN, 2012b, p. 157). Considerá-las enquanto acontecimento implica olhar para as imagens e também para os interstícios que existem entre elas. Isso implica o fato de perguntar-se sobre o que as originou, o que permitiu seus deslocamentos no tempo e sua respectiva sobrevivência, e que tipo de saber elas transportam. Surge, então, a demanda por exercer o que o autor descreve enquanto um olhar arqueológico que não fica diante delas de forma passiva, mas que as toma nas mãos e mergulha nelas (SAMAIN, 2012b, p.159).

Há uma característica que, à primeira vista, pode se apresentar como um empecilho ao olhar arqueológico. Trata-se da natureza especular da imagem fotográfica. Logo, olhar para a fotografia pode levar o observador a acreditar que está diante da realidade inquestionável do mundo ou, pelo menos, de um fragmento irrefutável dele. Assim, em função da “[...] natureza do registro, no qual se tem gravado o vestígio/aparência que se passou na realidade concreta, em dado espaço e tempo, nós a tomamos, também, como um documento do real, uma fonte histórica.” (KOSSOY, 1999, p. 31). Kossoy ressalta que, embora seja inquestionável sua natureza documental, é necessário atentar para o processo de construção que lhe é intrínseco:

toda fotografia é uma realidade criada por pressupostos técnicos, estéticos, culturais e ideológicos que dão à representação um componente ficcional. Assim considerada, ela deixa de ser um véu transparente que medeia a relação com o mundo para assumir o lugar de um complexo fenômeno composto de camadas – temporais, espaciais, socioculturais, entre outras –, as quais exigem as ferramentas arqueológicas para serem apreendidas.

Segundo Georges Didi-Huberman (2017, p. 40), esse problema próprio da ilusão de transparência conduz à duas posturas equivocadas diante da fotografia. A primeira acontece quando se pede tudo dela, quando se espera que a imagem ofereça na experiência imediata toda a verdade sobre um fato. A segunda consiste em negar completamente que ela possa veicular uma informação tangível, denominando seu conteúdo como algo “inimaginável”. Colocar um acontecimento na esfera do inimaginável é uma forma de impossibilitar sua existência como linguagem. Essa é uma estratégia que faz com que as imagens gerem fascínio e se tornem “intocáveis”, pelos menos simbolicamente. Assumi-la aniquila por completo o acesso ao trabalho de ressignificação da História do qual as fotografias fazem parte, porque afinal “[...] a fotografia manifesta uma aptidão particular – ilustrada por certos exemplos mais ou menos bem conhecidos – para pôr freio às mais vorazes vontades de desaparecimento.” (DIDI-HUBERMAN, 2012b, p. 38).

É preciso, portanto, que as imagens sejam tocadas. Um toque que vá além de sua superfície e reconheça sua espessura histórica, pois, apenas quando isso acontece é possível observar a manifestação do que Didi-Huberman (2012a, p. 210) chama de *imagem-cinza*. O autor defende a hipótese de que o contato com o real faz com que as imagens queimem, sem que sejam consumidas por completo. Para além de uma afirmação poética, considerar essa ardência das imagens, principalmente as fotográficas, consiste em reconhecer que elas podem permanecer em um estado de dormência ou de latência. Tal estado cria a necessidade de que se tome postura diante delas, de forma a fazer reviver os substratos sociais, políticos e culturais que a viabilizaram.

Assim, o autor explica que a imagem é cinza não só porque ela é um artefato do passado, um *já passado*, mas porque tudo que estava em volta dela já foi consumido por essa passagem. As cinzas são as possibilidades de sobrevivência desses substratos. Misturados às cinzas, os últimos fragmentos dos gestos que a geraram, das palavras que foram ditas ou censuradas, da direção do olhar e dos deslocamentos no espaço e no tempo que ocorreram encontram-se literalmente “petrificados”. Conseqüentemente, é por ser guardiã de memórias que a imagem

fotográfica se mantém sobrevivendo às combustões, num constante processo de retorno às cinzas.

O processo de produção das equivalências fotográficas de Maureen Bisilliat é marcado pela volta aos arquivos. Antes de idealizar as viagens, ela busca a obra literária. É esta que lhe aponta os direcionamentos de lugares a visitar e de possíveis temáticas a abordar. No uso de imagens de seu próprio arquivo, Bisilliat aciona o que Samain chama de trabalho da memória. Quando retorna das viagens para fotografar, ela afirma que é necessário deixá-las decantando, para que meses ou anos depois possa revisitá-las e produzir suas equivalências. É como se precisasse adicionar camadas de tempo à fotografia para que fique no ponto de ser trabalhada.

Em alguns casos, suas viagens seguem um percurso muito próximo ao que os autores escolhidos fizeram antes de escrever a obra, como em *Hinterland* (1969) e em *Decantando as Águas* (2012). No primeiro, ela viajou por cidades do interior de Minas Gerais pelas quais Guimarães Rosa havia passado antes de escrever *Grande Sertão: Veredas* (1956). Para o segundo livro, Bisilliat cruzou a região Norte do país de barco, seguindo o itinerário traçado por Mário de Andrade antes de finalizar *Macunaíma* (1928) e durante o qual ele produziu parte do diário de bordo *O Turista Aprendiz* (1976).

Por outro lado, há também viagens em que os lugares buscados não têm um compromisso rígido com as geografias e paisagens que geraram as produções literárias. Tal opção é notada em *Chorinho Doce* (1995), *O Cão Sem Plumaz* (1984) e em *A visita* (1977), mas é principalmente percebida em *Sertões, luz e trevas* (1982). Embora estabeleça equivalência com *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, essa produção é composta por fotografias que não se restringem ao Estado da Bahia: numerosas imagens foram tiradas em todo o território nordestino. Percebe-se, portanto, que nesse processo predomina uma tentativa de aproximação simbólica entre os lugares, as personagens das fotos e das obras literárias.

Ocorre, desde então, um encontro entre a geografia pessoal do autor e uma fotografia que funciona como uma topografia, um processo de reconhecimento da artista. É registrando os “acidentes geográficos” que nascem desse cruzamento que ela produz o seu próprio mapa. Mapa esse que, na volta, será guardado em forma de imagens latentes ou reveladas, para depois ser colocado na mesa e reelaborado, acionado pela memória. O foco está em retomar os documentos que comprovam a sua viagem, mas que são também arquivos da sua experiência, para dar corpo ao processo de fazer equivaler imagens e palavras.

### 3. Equivalências: entre o Sertão e a Amazônia

Para pensar as possíveis relações entre as equivalências de Bisilliat e o conceito de imagem-cinza, foram escolhidas duas fotografias tomadas em diferentes momentos da trajetória da artista, as quais apresentam características que permitem estabelecer aproximações entre elas. A primeira (FIGURA 1) faz parte do ensaio publicado no livro *Sertões, Luz e Trevas* (1982), composto por fotografias feitas entre os anos de 1967 e 1972. A intenção de Bisilliat ao elaborá-lo foi a de estabelecer relações com as duas primeiras partes de *Os Sertões* (1902). Com os títulos de *O Homem e A Terra*, elas narram as características geográficas da região sertaneja e os modos de vida da população de Canudos. As equivalências desse livro não usam trechos da narrativa sobre a guerra que ocorreu no local, mas essa opção não significa um apagamento do fato histórico.



FIGURA 1 – Maureen Bisilliat, s/ título, s/ data  
Fonte: BISILLIAT, *Sertões, Luz e Trevas*, 1982

Os elementos que evocam o conflito surgem de modo disperso entre as fotografias, é como se as próprias formas de vida das pessoas retratadas já denotassem uma existência em constante luta. Inicialmente, o elemento que se destaca nesse retrato diz respeito à penumbra da qual surge um rosto masculino. O corte na composição da imagem traz a ideia de uma tomada feita a partir de um ângulo muito próximo. A recorrência ao claro-escuro faz com que apenas um lado do rosto possa ser visualizado. Essa é uma opção que ressurge em muitas imagens desse livro, assim

como em outras obras. Esse claro-escuro representa um marco do trabalho da artista, sendo possível afirmar que se trata de uma sobrevivência de suas técnicas de criação como pintora.

Contudo, a imagem padece de nitidez, de precisão de foco. Essas “imprecisões” plásticas têm várias razões. Em primeiro lugar, devido à ênfase na textura da pele que lhe provoca um aspecto difuso. Em segundo lugar, em consequência do próprio modo de ampliação a partir do qual Maureen Bisilliat interferiu sobre a superfície da imagem. No processo de revelação, sua interferência faz com que a parte escura apareça riscada e o rosto do homem fique impressionado com as marcas do dedo da artista.

A segunda fotografia (FIGURA 2) integra o livro *Decantando as Águas* (2012), produzido para estabelecer equivalências com os relatos de Mário de Andrade em *O Turista Aprendiz* (1976). Diante das confidências do cronista, Bisilliat decidiu refazer o percurso da viagem ao Norte e produzir um filme destinado para a ambientação de uma exposição fotográfica. Em uma pequena embarcação, a fotógrafa saiu da cidade de Belém e foi até Porto Velho, entre o dia 7 de junho e o dia 7 de julho de 1985. O barco “Lima Gonçalves IV” era capaz de navegar a dez metros do leito dos rios Amazonas e Madeira, permitindo a feitura de um relato fílmico intimamente ligado ao cotidiano ribeirinho.

Quase três décadas depois, ela retornou ao arquivo fílmico para formatar o livro. As imagens que o compõem provêm dos frames retirados do filme, digitalizados, impressos e remontados, por meio de um procedimento manual de recortar e colar, em suas palavras, “[...] desconstruindo um tempo fílmico, recriou-se um tempo estático a ser posto em movimento pela imaginação do leitor [...]” (BISILLIAT, 2012, p. 8). Nele, Bisilliat inclui pela primeira vez trechos de sua própria escrita. A fotógrafa mescla, assim, os relatos do autor com fragmentos de um diário de bordo escrito durante a viagem de 1985, no qual ela consigna e confessa os estranhamentos, as lembranças da visualidade amazônica presenciada em expedições anteriores, ideias para elaboração do filme, além de outras memórias reveladas.

Ao longo do livro surge o recurso de montagem com os frames fotográficos. Bisilliat une esses fragmentos de diferentes instantes do filme em um mesmo quadro, o que dá a impressão inicial de que os elementos representados fazem parte de uma mesma cena. Os cenários da vida ribeirinha são mostrados a partir da aproximação entre detalhes pertencentes a diferentes lugares, mas que se assemelham pela cor, pela forma ou pelo significado. A fotógrafa transpõe os limites espaciais e temporais



impostos pelo filme em um gesto que parece querer recuperar o instante decisivo no processo de composição fotográfica.

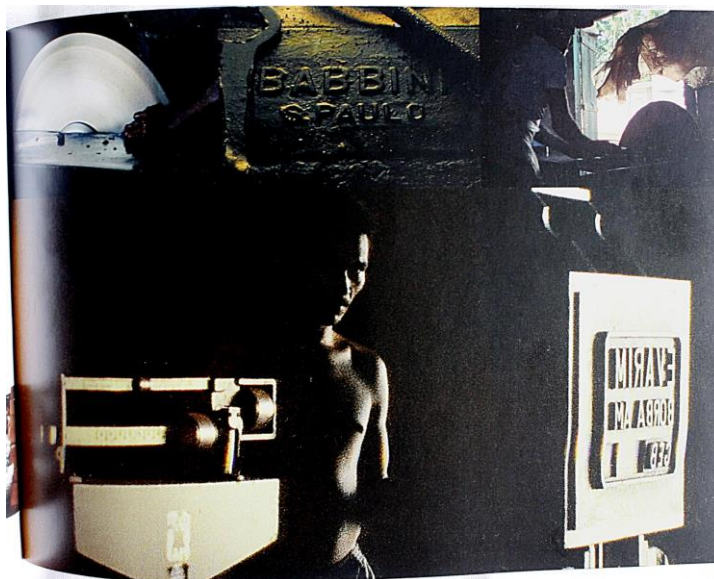


FIGURA 2 – Maureen Bisilliat, s/ título, 1985

Fonte: BISILLIAT, Decantando as Águas – O Turista Aprendiz Revisitado, 2012

A Figura 2 representa uma montagem elaborada a partir de um trecho do filme realizado em uma fábrica de processamento de borracha, na cidade de Santarém, no Estado do Pará. Ela é composta por quatro frames que constroem uma espécie de narrativa de cunho documental. Na parte inferior, é possível perceber o retrato de um homem ao lado de um objeto metálico que parece ser uma balança. A recorrência ao claro-escuro também se faz presente aqui, o que denota, além de uma opção pelo anonimato, que em seus retratos Bisilliat dá aos personagens a condição de uma aparição, tal como uma *lux* que acende em meio ao escuro da memória. Na parte superior da montagem, a artista uniu detalhes daquilo que seria o ofício exercido pelo homem. A ênfase nos gestos das mãos retorna tanto nos frames escolhidos quanto na sua própria experiência de ação sobre as imagens.

### Conclusão

Ao aproximar essas duas imagens, é possível pensar nas formas distintas de montar o arquivo, retomando aqui a afirmação de Boris Kossoy sobre a imagem fotográfica ser um testemunho, um arquivo histórico, mas também uma ficção. Percebe-se, então, que ao serem manuseadas, essas imagens saem da condição de dormência na qual ficaram em decorrência do tempo entre sua feitura e sua manipulação. Este anacronismo traz à tona o fato de que elas assumem, portanto, a condição de

imagem-cinza, em sua capacidade de arder novamente e dar testemunho de sobrevivências estéticas, técnicas e históricas.

Repete-se a composição figurativa na tomada das fotografias, nas quais Maureen Bisilliat abriu mão do código perspéctico para que a impressão de profundidade nasça do volume dos corpos, e não de um ponto de fuga do olhar. Na Figura 1 e na Figura 2 surgem homens que aparecem da penumbra de forma que nem sua identidade nem o espaço no qual estão sejam identificáveis. Sobrevive também, por meio de diferentes recursos, a valorização do toque manual sobre a superfície fotográfica, opção que remete aos anseios do Pictorialismo, movimento da história da fotografia que buscava aproximá-la de técnicas da pintura para que alcançasse a condição de prática artística.

Colocadas em contato, essas imagens-cinza ardem ainda por um atravessamento histórico. Ressurge aqui a imagem do migrante-seringueiro. O sertanejo incentivado pelo governo, tanto no Império quanto no período varguista, a fugir da seca para fazer sangrar a floresta por meio da extração desenfreada de látex em condições de trabalho próximas à escravidão. Mesmo que a relação seja anacrônica, pois os ciclos da borracha são anteriores ao momento em que a imagem foi tirada, a sobrevivência das fotos de Bisilliat transforma o homem de Santarém na imagem do destino do homem sertanejo – o seu provável futuro materializado. Assim, as equivalências inflamam imagens de traumas da história do país, cujas cinzas sempre vão ressurgir, apesar de todas as tentativas de apagamento que já ocorreram e estão ainda em curso.

## Notas

---

<sup>1</sup> A elaboração do texto surgiu de uma parceria entre os interesses da pesquisa de Carla Craveiro e as discussões suscitadas na disciplina “Pensamentos e Ações das Imagens”, ministrada em 2019.2 por Ana Rita Vidica e outras docentes (Lara Satler, Émile Cardoso e Alice Martins). Este texto foi revisado pelo professor doutor Samuel José Gilbert de Jesus (PPGACV-UFG), orientador da referida pesquisa de mestrado.

## Referências

ANDRADE, Mário de. **O Turista Aprendiz**. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

BISILLIAT, Maureen. **Fotografias: Maureen Bisilliat**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

\_\_\_\_\_. **Sertões, Luz e Trevas**. São Paulo: Ed. Rhodia, 1982.

\_\_\_\_\_. **Decantando as águas: O turista aprendiz revisitado**: diário de bordo 1985. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. In: **PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG**, vol.2, n.4, nov. 2012a, p.204-219. Texto disponível em:  
<<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>> Acesso em: 12 mar. 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. KKYM: Lisboa, 2012b.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas: Elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.

KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

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

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. In: SAMAIN, Etienne (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012a.

\_\_\_\_\_. As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo. In: **Visualidades**, v.10,n.1, jan-jun. 2012b, p. 151-164. Disponível em:  
<<https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/23089>> Acesso em: 23 mar. 2020

TERRITÓRIOS Maureen Bisilliat. Parte 3 – Paraty em foco. Mediação: Juan Esteves. Rio de Janeiro: 6º Festival Internacional FNAC de Fotografia, 2010. 1 vídeo (9 min. 57 seg.). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=gCpDJnRcX54>> Acesso em: 13. mar. 2020

WHITE, Minor. Equivalência: tendência perpétua. In: FONTCUBERTA, Joan. **Estética Fotográfica**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

### **Carla Adelina Craveiro Silva**

Mestranda do Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual da UFG, com pesquisa sobre as equivalências na história da fotografia. Graduada em Comunicação Social – Jornalismo pela UFC. Integrante dos grupos de pesquisa Estudos Fotográficos (UFCA/CNPq) e Núcleo de Investigações em História(s) da Arte (UFG/CNPq).

### **Ana Rita Vidica Fernandes**

Doutora em História pela Faculdade de História-UFG (2017) com doutorado sanduíche na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS-Paris / PDSE-CAPES), Mestre em Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais-UFG (2007) e Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal de Goiás (2003). Docente do curso de Comunicação Social - Publicidade e Propaganda e do Programa de Pós-graduação da Universidade Federal de Goiás (UFG), coordena o Núcleo de Pesquisa em Teoria da Imagem (NPTI) e participa do Grupo de Pesquisa REdArTH Rede Internacional de Pesquisa em Educação, Arte e Humanidades ambos vinculados à UFG.