



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

DO OUTRO LADO DO MURO

O gesto político e a construção ética da imagem no cárcere feminino

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa

Para obtenção do grau de Mestre em Fotografia

Bibiana Canofre dos Santos

ESCOLA DAS ARTES

Porto, janeiro de 2026



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

DO OUTRO LADO DO MURO

O gesto político e a construção ética da imagem no cárcere feminino

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa
Para obtenção do grau de Mestre em Fotografia

Sob orientação do
Professor Doutor Paulo Catrica

ESCOLA DAS ARTES
Porto, janeiro de 2026

Dedicatória

Às fotografas pioneiras que reivindicaram o direito de narrar o invisível, transformando o arquivo em memória e o silenciamento em denúncia. A todas as mulheres reclusas, cuja subjetividade e resistência insurgem contra a espetacularização da dor e a invisibilidade do cárcere.

"Sofrer é uma coisa; outra coisa é viver com imagens fotográficas do sofrimento, o que não reforça necessariamente a consciência e a capacidade de ser compassivo. Também pode corrompê-las. Depois de ver tais imagens, a pessoa tem aberto a sua frente o caminho para ver mais — e cada vez mais. As imagens paralisam. As imagens anestesiavam."
(Susan Sontag, 1977, p. 30)

Agradecimento

Ter nascido e crescido numa família composta predominantemente por mulheres fortaleceu o meu olhar crítico e feminista perante o mundo.

Às minhas duas irmãs, agradeço por serem a minha inspiração diária e o apoio constante em toda esta trajetória. Obrigada por me recordarem, todos os dias, da minha capacidade e do propósito deste trabalho. À minha mãe e às minhas avós, expresso a minha profunda gratidão por serem exemplos de resiliência e força, tendo-se afirmado como mulheres autênticas em contextos historicamente dominados por homens.

Aos homens da minha vida, o meu sincero obrigada. Ao meu pai, por desde cedo reforçar a nossa força enquanto mulheres e incentivar a nossa independência. Ao Felipe, agradeço o apoio incondicional, a cumplicidade e a coragem de ter atravessado o oceano comigo em busca deste sonho.

Estendo o meu agradecimento aos meus colegas de mestrado e de trabalho, bem como aos funcionários da Escola das Artes da Universidade Católica do Porto. Aos amigos que estiveram presentes, agradeço a compreensão pela minha ausência e o incentivo nos momentos de maior dedicação.

Por fim, expresso a minha gratidão ao meu orientador, o Professor Paulo Catrica. A admiração que já nutria pelo seu trabalho enquanto fotógrafo cresceu mais durante este processo, agora também como Professor. Obrigada pelo cuidado, pela compreensão e pela orientação na construção desta investigação.

Resumo

Esta dissertação analisa como a fotografia documental, ao representar mulheres privadas de liberdade, pode atuar tanto como ferramenta de denúncia e visibilização quanto como mecanismo de reprodução de estigmas. Partindo de uma abordagem crítica da imagem enquanto prática social e política, o estudo examina a formação histórica da fotografia prisional e sua relação com dispositivos de vigilância, classificação e poder, destacando o papel do retrato institucional e do arquivo na construção de tipos sociais e hierarquias morais. Em diálogo com a cultura visual contemporânea, a pesquisa discute a circulação da imagem do cárcere feminino na mídia, no fotojornalismo e em projetos documentais, problematizando os limites entre empatia, espetáculo e banalização do sofrimento. A metodologia adotada é qualitativa, baseada na análise crítica do discurso visual, tendo como estudos de caso os projetos *Días Eternos (2017-2021)*, de Ana María Arévalo Gosen, *Women Prisoner Polaroids (1977-1985)*, de Jack Lueders-Booth, e *Too Much Time: Women in Prison (1990)*, de Jane Evelyn Atwood. A análise comparativa evidencia distintas estratégias éticas e narrativas, demonstrando que a potência crítica da fotografia documental reside menos na suposta objetividade da imagem e mais nas condições de produção, relação e circulação que permitem reinscrever mulheres encarceradas no campo do reconhecimento ético e social.

Palavras-chave: Fotografia documental; fotografia prisional; mulheres encarceradas; ética da representação; estereótipo; arquivo e poder.

Abstract

This dissertation analyzes how documentary photography, when representing women deprived of their freedom, can act both as a tool for denunciation and visibility and as a mechanism for reproducing stigmas. Based on a critical approach to image as a social and political practice, this study examines the historical formation of prison photography and its relationship with devices of surveillance, classification, and power, highlighting the role of institutional portraiture and archives in the construction of social types and moral hierarchies. In dialogue with contemporary visual culture, the research discusses the circulation of images of women's prisons in the media, photojournalism, and documentary projects, questioning the boundaries between empathy, spectacle, and the trivialization of suffering. The methodology adopted is qualitative, based on critical analysis of visual discourse, with case studies from the projects *Días Eternos*, by Ana María Arévalo Gosen, *Women Prisoner Polaroids*, by Jack Lueders-Booth, and *Women in Prison*, by Jane Evelyn Atwood. The comparative analysis highlights different ethical and narrative strategies, demonstrating that the critical power of documentary photography lies less in the supposed objectivity of the image and more in the conditions of production, relationship, and circulation that allow incarcerated women to be reinscribed in the field of ethical and social recognition.

Keywords: Documentary photography; prison photography; incarcerated women; ethics of representation; stereotype; archive and power.

Índice

Introdução.....	13
Capítulo I.....	20
FOTOGRAFIA, PODER E ÉTICA.....	20
1.1. A ética do espetáculo e a representação da dor.....	21
1.2. A fotografia documental: limites e potencialidades em contextos de sofrimento.....	24
1.3. Estruturas de poder, vigilância e o arquivo fotográfico.....	29
1.4. Contrato civil da fotografia e responsabilidade ética.....	32
1.5. Corpos femininos desviantes: o arquivo fotográfico como máquina de desumanização e negação ética.....	39
Capítulo II.....	43
ICONOGRAFIA DA MULHER RECLUSA:.....	43
ESTEREÓTIPOS, GÊNERO E PUNIÇÃO.....	43
2.1. O corpo feminino como território de controle e transgressão.....	44
2.1.1. A imagem da mulher encarcerada: entre vítima e criminosa.....	47
2.2. Arquivos de identificação e a tipologia criminológica.....	49
2.2.1. A padronização do retrato prisional e a negação da subjetividade.....	50
2.3. O papel da mídia e do fotojornalismo na reprodução de estigmas.....	53
Capítulo III.....	60
METODOLOGIA E CORPUS VISUAL.....	60
3.1. Natureza da pesquisa: abordagem qualitativa e análise crítica do discurso visual.....	61
3.2. Critérios de seleção do corpus.....	62
3.3. Breve Apresentação dos Casos: Ana María Arévalo Gosen, Jack Booth-Lueders e Jane Evelyn Atwood.....	65
Ana María Arévalo Gosen: denúncia, resistência e política do olhar.....	66
Jack Lueders-Booth: pedagogia, colaboração e partilha.....	68
Jane Evelyn Atwood: intimidade, proximidade e vulnerabilidade.....	70
Capítulo IV.....	72

ESTUDOS DE CASO: ESTÉTICA, NARRATIVA E ÉTICA NA REPRESENTAÇÃO	72
4.1. Ana María Arévalo Gosen: denúncia, resistência e política do olhar.....	73
4.2. Jack Lueders-Booth: retrato institucional e vigilância.....	87
4.3. Jane Evelyn Atwood: proximidade, denúncia e visibilidade.....	98
Capítulo V.....	114
CONCLUSÃO.....	114
5.1. Síntese das respostas às questões centrais.....	115
5.1.1. A fotografia como reforço e contestação da marginalização.....	116
5.2. Implicações éticas da representação: do espetáculo à responsabilidade cívica.....	117
5.3. Contribuições do estudo e sugestões para futuras pesquisas.....	117
Bibliografia.....	119

Índice de Imagens

Figura 1: “ <i>Planche 41</i> ”, Alphonse Bertillon, <i>Identification Antropométrique</i> , 1893.....	26
Figura 2: Serões: revista mensal ilustrada. Arquivo da Biblioteca Pública Municipal do Porto/CMP. 1938.....	27
Figura 3: Migrant Mother. Fotografia de Dorothea Lange, Public Domain. 1936.....	33
Figura 4: A menina e o urubu. Fotografia de Kevin Carter, Sudão, 1993.....	35
Figura 5: The Sound of Silence. instalação do artista Alfredo Jaar, 2006.....	36
Figura 6: The Sound of Silence. instalação do artista Alfredo Jaar, 2006.....	36
Figura 7: Mugshot de Goldie Williams / Crime: Vagabundagem. 1898.....	39
Figura 8: Mugshot de Ruth Young (moradora de rua) / Crime: Vagabundagem e embriaguez. 1923.....	39
Figura 9: Frame da série de TV Orange is the New Black Netflix, 2013–2019.....	51
Figura 10: Frame do do filme El Patio de mi Cárcel 2008.....	52
Figura 11: Projeto fotográfico Almond Garden. Fotografias de Gabriela Maj, 2010-2014.....	54
Figura 12: Portuguese Prison Photo Project: prisão feminina de Santa Cruz do Bispo. Fotografia de Peter Schulthess. 2019.....	55
Figura 13: Fotojornalismo brasileiro, inspeções em prisões femininas. Refeição servida na Penitenciária de Presidente Venceslau 2. Brasil de Fato. 2023.....	56
Figura 14: Días Eternos. Fotografia de Arévalo Gosen. 2019.....	65
Figura 15: Women Prisoners at MCI Framingham. Fotografia de Lueders-Booth, J. Stanley/Barker. 2024.....	66
Figura 16: Too Much Time: Women in Prison. Fotografia de Atwood, J. E. 2000	68
Figura 17: Días Eternos. Fotografia de Ana María Arévalo Gosen. 2019.....	72
Figura 18: Días Eternos. Fotografia de Ana María Arévalo Gosen. 2019.....	73
Figura 19: Días Eternos. Fotografia de Ana María Arévalo Gosen. 2019.....	73
Figura 20: Ana María Arévalo Gosen, <i>Días Eternos</i> (2019).....	74
Figura 21: Días Eternos. Fotografia de Ana María Arévalo Gosen. 2019.....	75
Figura 22: Días Eternos. Fotografia de Ana María Arévalo Gosen. 2019.....	75
Figura 23: Días Eternos. Fotografia de Ana María Arévalo Gosen. 2019.....	76

Figura 24: Días Eternos. Fotografía de Ana María Arévalo Gosen. 2019.....	77
Figura 25: Días Eternos. Fotografía de Ana María Arévalo Gosen. 2019.....	78
Figura 26: Días Eternos. Fotografía de Ana María Arévalo Gosen. 2019.....	78
Figura 27: Días Eternos. Fotografía de Ana María Arévalo Gosen. 2019.....	79
Figura 28: Días Eternos. Fotografía de Ana María Arévalo Gosen. 2019.....	80
Figura 29: Días Eternos. Fotografía de Ana María Arévalo Gosen. 2019.....	81
Figura 30: Días Eternos. Fotografía de Ana María Arévalo Gosen. 2019.....	81
Figura 31: Días Eternos. Fotografía de Ana María Arévalo Gosen. 2019.....	82
Figura 32: Días Eternos. Fotografía de Ana María Arévalo Gosen. 2019.....	83
Figura 33: Días Eternos. Fotografía de Ana María Arévalo Gosen. 2019.....	84
Figura 34: Días Eternos. Fotografía de Ana María Arévalo Gosen. 2019.....	84
Figura 35: Photograph courtesy of Jack Lueders-Booth. Gallery Kayafas. 1977-1985.....	85
Figura 36: Women Prisoners Polaroids. Fotografía de Jack Lueders-Booth. 1977–1985.....	86
Figura 37: Women Prisoners Polaroids. Fotografía de Jack Lueders-Booth. 1977–1985.....	88
Figura 38: Women Prisoners Polaroids. Fotografía de Jack Lueders-Booth. 1977–1985.....	89
Figura 39: Women Prisoners Polaroids. Fotografía de Jack Lueders-Booth. 1977–1985.....	90
Figura 40: Women Prisoners Polaroids. Fotografía de Jack Lueders-Booth. 1977–1985.....	91
Figura 41: Women Prisoners Polaroids. Fotografía de Jack Lueders-Booth. 1977–1985.....	92
Figura 42: Women Prisoners Polaroids. Fotografía de Jack Lueders-Booth. 1977–1985.....	92
Figura 43: Women Prisoners Polaroids. Fotografía de Jack Lueders-Booth. 1977–1985.....	93
Figura 44: Women Prisoners Polaroids. Fotografía de Jack Lueders-Booth. 1977–1985.....	94
Figura 45: Women in prison. Fotografía de Jane Evelyn Atwood. 2000.....	96
Figura 46: Women in prison. Fotografía de Jane Evelyn Atwood. 2000.....	97
Figura 47: Women in prison. Fotografía de Jane Evelyn Atwood. 2000.....	97
Figura 48: Women in prison. Fotografía de Jane Evelyn Atwood. 2000.....	98
Figura 49: Women in prison. Fotografía de Jane Evelyn Atwood. 2000.....	98
Figura 50: Women in prison. Fotografía de Jane Evelyn Atwood. 2000.....	99
Figura 51: Women in prison. Fotografía de Jane Evelyn Atwood. 2000.....	100
Figura 52: Women in prison. Fotografía de Jane Evelyn Atwood. 2000.....	100

Figura 53: Women in prison. Fotografia de Jane Evelyn Atwood. 2000.....	101
Figura 54: Women in prison. Fotografia de Jane Evelyn Atwood. 2000.....	102
Figura 55: Women in prison. Fotografia de Jane Evelyn Atwood. 2000.....	102
Figura 56: Women in prison. Fotografia de Jane Evelyn Atwood. 2000.....	103
Figura 57: Women in prison. Fotografia de Jane Evelyn Atwood. 2000.....	103
Figura 58: Women in prison. Fotografia de Jane Evelyn Atwood. 2000.....	104
Figura 59: Women in prison. Fotografia de Jane Evelyn Atwood. 2000.....	104
Figura 60: Women in prison. Fotografia de Jane Evelyn Atwood. 2000.....	104
Figura 61: Women in prison. Fotografia de Jane Evelyn Atwood. 2000.....	106
Figura 62: Women in prison. Fotografia de Jane Evelyn Atwood. 2000.....	106
Figura 63: Women in prison. Fotografia de Jane Evelyn Atwood. 2000.....	107
Figura 64: Women in prison. Fotografia de Jane Evelyn Atwood. 2000.....	107
Figura 65: Women in prison. Fotografia de Jane Evelyn Atwood. 2000.....	108

Introdução

Desde os primeiros experimentos que levaram ao seu surgimento no século XIX, a fotografia andou em uma linha tênue entre a objetividade e a interpretação. Por um lado, reconhecida pelo fato concreto de registrar o real e capturar um instante que jamais se repetirá, ela é utilizada como testemunho de fatos, eventos e existências. Por outro, esse real pode depender e mudar conforme o olhar de quem o recorta numa linguagem construída, permeada por escolhas como enquadramento, luz, foco, instante. É justamente neste espaço entre o documental e o simbólico, entre o que pretende ser um espelho da realidade e o que inegavelmente se configura como uma interpretação ideológica, que reside a complexidade da fotografia. Essa ambivalência se intensifica de modo particularmente ético e político quando o foco se volta para a representação de grupos socialmente marginalizados, cujas vidas e identidades já são frequentemente construídas por narrativas dominantes e estigmatizantes.

Desde sua origem, a fotografia foi celebrada como a “arte do real”, capaz de registrar o mundo com um grau de fidelidade até então inédito. William Henry Fox Talbot, em *The Pencil of Nature* (1844–1846), descrevia a fotografia como um processo quase automático de registro da realidade. Ela era capaz de alcançar algo que ia além de outras artes e ferramentas, como a pintura e o desenho: registrar o mundo real com fidelidade ao que o olho via. Essa crença na objetividade técnica conferiu à imagem fotográfica um estatuto privilegiado de documento e prova, especialmente a partir do final do século XIX, quando passou a ser amplamente incorporada em contextos jurídicos, científicos e administrativos. Conforme observa John Tagg (1988), a fotografia se institucionaliza como instrumento de poder ao ser utilizada para identificar, classificar e legitimar categorias sociais, transformando indivíduos em objetos legíveis para o Estado.

No âmbito prisional (judicial), essa prática se consolidou com o método de identificação desenvolvido por Alphonse Bertillon, que combinava retratos frontais e de perfil com dados antropométricos, criando um arquivo sistemático de corpos classificados e hierarquizados segundo normas legais e criminais (Sekula, 1986). Como observa Allan Sekula (1986), a fotografia institucional do século XIX fundiu as funções “honorífica” e “repressiva” do retrato, de modo que “*every portrait implicitly took its place within a social and moral hierarchy*”¹ (p. 10). Ao reunir essas funções opostas em um mesmo dispositivo, a

¹ Tradução do autor: cada retrato ocupava implicitamente o seu lugar dentro de uma hierarquia social e moral.

fotografia passou a operar numa ambivalência decisiva: entre a representação do indivíduo e a produção de um tipo social. Essa repetição é reforçada pelo que o autor denomina de *shadow archive*, um arquivo abrangente que “*encompasses an entire social terrain while positioning individuals within that terrain*”² (Sekula, 1986, p. 10), no qual o retrato individual ganha sentido apenas em relação a uma rede de comparação e classificação coletiva.

Assim, a fotografia prisional não apenas descrevia, mas participava ativamente da produção de categorias morais e sociais, demarcando visualmente zonas de desvio e normalidade. Como sintetiza Sekula (1986), foi “*only on the basis of mutual comparison, on the basis of the tentative construction of a larger, ‘universal’ archive, that zones of deviance and respectability could be clearly demarcated*”³ (p. 14). A neutralidade formal dessas imagens e a ausência de contexto contribuía para naturalizar o desvio, convertendo a aparência em prova de culpabilidade e o retrato em instrumento de poder disciplinar.

Tal lógica encontra paralelo direto na análise foucaultiana do poder disciplinar. Em *Vigiar e Punir* (1975), Michel Foucault demonstra que a vigilância e a catalogação de corpos nos sistemas disciplinares operam como tecnologias de poder e normalização. A fotografia, ao tornar corpos legíveis, comparáveis e ordenáveis dentro de critérios institucionais, integra essa engrenagem: produz visibilidade, mas também sujeição. Nessa perspectiva, a imagem fotográfica emerge menos como espelho do real e mais como dispositivo de tornar o corpo governável.

Roland Barthes, em *A Câmara Clara* (1980), formula a dimensão ontológica singular da fotografia ao defini-la pelo “isso foi”. A fotografia atesta a existência passada de algo real, mas essa presença não é transparente: ela é atravessada por códigos, poses e encenações. Como observa Barthes (1980/2015), “a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem” (p. 18). A fotografia, assim, registra e ao mesmo tempo produz, aproximando-se do documento sem abandonar a dimensão performativa do olhar.

² Tradução do autor: abrange todo um terreno social, posicionando os indivíduos dentro desse terreno.

³ Tradução do autor: somente com base na comparação mútua, com base na construção provisória de um arquivo maior e ‘universal’, é que as zonas de desvio e respeitabilidade poderiam ser claramente demarcadas.

No campo da ética da representação, Susan Sontag, em *Diante da dor dos outros* (2003), problematiza a pretensão de inocência da câmera, revelando como a fotografia é uma linguagem arbitrária e interpretativa, que recorta, enquadra e, ao fazê-lo, já opera uma seleção e uma valorização do real. “É sempre a imagem que alguém escolheu; fotografar é enquadrar, e enquadrar é excluir” (p. 42). Nessa perspectiva, a imagem não é o mundo, é uma representação do mundo mediada por um olhar, por uma intenção e um contexto.

Essa natureza de objetivo/subjetivo parece se mesclar ainda mais quando o objeto da fotografia é documentar realidades complexas e sensíveis, como as condições de vidas no cárcere. A complexidade de documentar tais realidades sensíveis é acentuada pela impossibilidade da neutralidade do olhar. O fotógrafo documental Sebastião Salgado, que se dedicou a registrar realidades extremas em sua obra, rejeitou categoricamente a objetividade no seu trabalho, afirmando: “Minha fotografia não é nada objetiva. Como todos os fotógrafos, fotografo em função de mim mesmo, daquilo que me passa pela cabeça, daquilo que estou vivendo e pensando” (Salgado, 2014, p. 47). Desta forma, ao adentrar em ambientes que não são os seus, o fotógrafo não apenas registra, ele seleciona, enquadra e interpreta a experiência do sujeito fotografado a partir de sua própria ideologia e de suas premissas culturais, o que pode estar ligado à produção ou ao reforço de estereótipos já existentes.

Se, por um lado, a fotografia documental se vincula historicamente à denúncia e à visibilidade de injustiças, por outro, a intenção documental não neutraliza o risco de reproduzir perspectivas enviesadas. O ato de fotografar é, por definição, um ato de poder: envolve escolhas sobre quem fotografa, a partir de que lugar, para quem e com que finalidade. Conforme observa David Bate (2009), a fotografia documental não se define apenas por sua aparência de veracidade, mas pela intenção narrativa e moral que a orienta. Nesse sentido, o autor distingue a fotografia enquanto “documento”, utilizada em contextos institucionais como evidência, da fotografia social documental, cujo propósito é interpretar experiências sociais e intervir simbolicamente no mundo. Como afirma Bate, “*social documentary was emphatically about social experience*”⁴ (Bate, 2009, p. 49), ressaltando que o valor dessas imagens reside menos em sua função probatória e mais em sua capacidade de produzir sentido, afeto e posicionamento crítico no espaço público.

Certainly, the idea of photography as ‘documentary’ can be read across both social documentary and evidence pictures in institutional disciplinary uses, but it would

⁴ Tradução do autor: o documentário social tratava enfaticamente da experiência social.

*be wrong to confuse the value of a photograph in a court of law with the affective value of social documentary pictures on a more general public.*⁵ (Bate, 2009, p.49)

Ainda que se apresente como espelho da realidade, a fotografia documental é uma construção narrativa, mediada por enquadramentos, escolhas estéticas e institucionais que determinam quem é visto, como é visto e o que se considera digno de atenção.

A discussão sobre ética, poder e representação fotográfica também dialoga com os estudos de Sontag (2003), que analisou o impacto das imagens de sofrimento sobre o espectador. No já referido *Diante da dor dos outros*, a autora observa que a circulação de imagens mostrando sofrimento humano não garante necessariamente empatia ou ação social, podendo, ao contrário, banalizar a dor e transformar a experiência do outro em espetáculo. No contexto da fotografia prisional, essa crítica é particularmente pertinente: imagens de pessoas reclusas, mesmo produzidas com intenções documentais, frequentemente participam de um circuito de visualização e julgamento que reforça hierarquias sociais e naturaliza punições.

A filósofa Judith Butler (2009/2015) fornece um eixo decisivo ao argumentar que certas vidas são sistematicamente desvalorizadas, tornando-se “não passíveis de luto”, ou seja, privadas de reconhecimento público e político de sua vulnerabilidade e sofrimento. Com um recorte de gênero, esse debate ganha especificidade: imagens de mulheres no cárcere podem tanto reforçar a invisibilidade e a objetificação quanto disputar o regime de reconhecimento que historicamente as exclui. Butler e Sontag convergem, assim, na identificação de uma dimensão ética crítica: o modo como o olhar do espectador é mobilizado pode produzir consciência ou indiferença.

Sob a perspectiva da autora Ariella Azoulay (2008) e da investigadora Margaret Olin (2012), a ética se articula como relação. A fotografia, mais do que representação, constitui um espaço de responsabilidade compartilhada entre fotógrafo, fotografado e espectador. Azoulay (2008) compreende a imagem como um evento que implica deveres cívicos, enquanto Olin (2012) enfatiza que a fotografia cria relações, conectando pessoas e produzindo efeitos no mundo. Essa leitura evidencia como a representação de mulheres encarceradas pode perpetuar

⁵ Tradução do autor: Certamente, a ideia da fotografia como ‘documental’ pode ser interpretada tanto em documentários sociais quanto em imagens de evidência em usos disciplinares institucionais, mas seria errado confundir o valor de uma fotografia em um tribunal com o valor afetivo das imagens documentais sociais para um público mais geral.

estereótipos de transgressão moral e criminalidade ou, ao contrário, instaurar possibilidades de empoderamento e visibilidade crítica ao exigir do espectador um reconhecimento ético do sujeito representado.

O sistema prisional constitui, nesse sentido, um dos contextos mais emblemáticos de vulnerabilidade e opacidade social. Trata-se de um espaço em que o acesso é restrito, a circulação de imagens é controlada e a visibilidade pública costuma ocorrer de forma seletiva e, muitas vezes, estigmatizante. Poucas imagens chegam ao interior do cárcere e poucas saem com densidade suficiente para revelar as múltiplas camadas da experiência prisional. Quando se trata do encarceramento feminino, essa invisibilidade tende a ser agravada por estruturas sociais que associam a mulher presa a uma falha moral ou sexual, reforçando uma leitura punitiva que excede o crime e recai sobre a identidade.

A análise da fotografia prisional também deve considerar dimensões históricas e raciais, essenciais para compreender a seletividade e o propósito ideológico do encarceramento. Michel Foucault (1975/2017) demonstra que o poder moderno, em suas formas disciplinares, busca investir na vida, de classificá-la, de reparti-la, de ordená-la, de torná-la dócil e, assim, acaba por ser um poder de fabricar indivíduos. É nesse contexto de tecnologias disciplinares que a imagem prisional emerge como ferramenta de catalogação e controle.

Por sua vez, Angela Davis (2003/2022) evidencia a dimensão seletiva desse poder ao sustentar que “a prisão funciona então ideologicamente como um local abstracto onde são depositados os indesejáveis, desobrigando-nos da responsabilidade de pensar sobre os problemas reais que aflige , de forma desproporcionada, as comunidades de origem dos reclusos” (p.39). Assim, a criminologia positivista, que utilizou a fotografia e medidas antropométricas para justificar a marginalização de corpos negros e pobres, serve duplamente: reforça a função classificatória e repressiva da imagem (Foucault, 1975/2017) e sustenta o estigma social da "indesejável" (Davis, 2003/2022), limitando o reconhecimento da humanidade das mulheres reclusas e seu direito ao luto.

Diante desse percurso, a fotografia documental é compreendida aqui não apenas como instrumento de denúncia, mas como dispositivo visual que participa de disputas simbólicas: ela pode informar ou explorar, humanizar ou estigmatizar, revelar ou silenciar. Nenhuma imagem é neutra: cada escolha de enquadramento, luz ou narrativa define modos de percepção. Quando aplicada ao encarceramento feminino, essa ambiguidade se intensifica,

pois representar envolve necessariamente uma tomada de posição diante do outro. Fotografar, nesse sentido, é decidir quem merece ser visto, de que maneira e sob quais condições. O desafio ético consiste em compreender como essas imagens operam simultaneamente como espaço de visibilidade e como regime de controle.

A questão central que perpassa esta dissertação é, portanto: de que forma a fotografia documental, ao retratar mulheres privadas de liberdade, pode funcionar simultaneamente como ferramenta de denúncia e revelação de realidades, e como mecanismo de reforço de estereótipos, discutindo os limites éticos da representação na sociedade contemporânea? Em última análise, esta pesquisa investiga como a cultura visual pode produzir imagens que informem sem explorar e que revelem sem reduzir sujeitos em situação de vulnerabilidade social a estereótipos.

Este trabalho se propõe a responder três questões centrais: 1) Como a fotografia de mulheres reclusas contribui para a construção de estereótipos e a marginalização social dessas vidas? 2) De que maneira o olhar do fotógrafo documental, ao representar mulheres em situação de privação de liberdade, pode tensionar as fronteiras entre empatia, voyeurismo e responsabilidade ética? 3) Qual é o papel da ética da indiferença e da passibilidade de luto na recepção e circulação dessas imagens?

A dissertação organiza-se em cinco capítulos. O Capítulo 1 apresenta o referencial teórico, discutindo perspectivas críticas sobre fotografia, ética do espetáculo e sofrimento, limites e potencialidades do documentário social, contratos civis da imagem e desumanização de corpos no sistema carcerário. O Capítulo 2 investiga a iconografia da reclusão feminina, examinando a reprodução de estereótipos e o papel da mídia e do fotojornalismo na cultura visual contemporânea. O Capítulo 3 detalha a metodologia e a seleção do corpus visual. O Capítulo 4 realiza estudos de caso dos projetos de Ana María Arévalo Gosen, Jack Lueders-Booth e Jane Evelyn Atwood, analisando a relação entre estética, narrativa e ética na representação de mulheres encarceradas. Por fim, o Capítulo 5 apresenta as conclusões, articulando as respostas às questões centrais e discutindo implicações éticas e políticas das imagens estudadas.

Ao longo desta investigação, a fotografia é compreendida não apenas como documento, mas como prática visual que inscreve relações de poder, vigilância e responsabilidade ética. A análise crítica busca problematizar a neutralidade do olhar

fotográfico, compreender a construção histórica da transgressora e da vida não passível de luto, e refletir sobre o papel da imagem na disputa contemporânea entre visibilidade, controle e reconhecimento.

Capítulo I

FOTOGRAFIA, PODER E ÉTICA

1.1. A ética do espetáculo e a representação da dor

Susan Sontag, em sua obra *Diante da Dor dos Outros* (2003) nos fornece um olhar crítico sobre a função da fotografia na mediação do sofrimento humano. Para Sontag, fotografias de conflitos, desastres ou prisões não apenas registram eventos, mas moldam a forma como o público percebe a realidade, podendo suscitar empatia ou indiferença. “Normalmente, se existe alguma distância com relação ao tema, aquilo que uma foto ‘diz’ pode ser lido de várias maneiras” (Sontag, 2003, p.28). Assim, a fotografia de sofrimento é ambivalente: pode ser capaz de comover, mas também de saturar e anestesiar o olhar. Não é possível afirmar que a repetição de imagens de sofrimento possa conduzir automaticamente à compaixão do espectador. Ainda assim, como refere a autora, quando se trata de recordar, a fotografia fere mais fundo, o que nos faz questionar o uso ético da fotografia como testemunho, e o seu uso como espetáculo.

Através do seu ponto de vista ético, Sontag conecta-se ao conceito aristotélico de piedade. Como destaca a autora, “a piedade pode acarretar um julgamento moral se, como sustenta Aristóteles, for considerada a emoção que se deve sentir apenas por aqueles que padecem infortúnios imerecidos” (Sontag, 2003, p.65). A compaixão não é um sentimento universal e automático, e a piedade que sentimos diante do sofrimento de outra pessoa, depende da percepção de cada indivíduo: se o sofrimento é imerecido, sentimos pena daquele que sofre uma dor que não mereceu. Porém, se acreditamos que a pessoa é responsável pelo próprio sofrimento, logo substituímos a piedade por indiferença ou julgamento moral. Quando nos identificamos com o sofrimento, sentimos piedade ao reconhecer que o mesmo infortúnio poderia, em qualquer circunstância, acontecer conosco e, assim, o sofrimento passa a ser uma possibilidade humana e próxima.

Sontag defende que, para que uma imagem consiga despertar compaixão genuína, essas duas condições da piedade - a percepção do sofrimento imerecido e a identificação com a vítima -, precisam ser cumpridas. No entanto, muitas fotografias de guerra, miséria e violência fracassam nesse objetivo, pelo simples fato de haver um distanciamento cultural, que leva o espectador a sentir que a dor não o ameaça, e a identificação para piedade se perde, ou por uma narrativa de culpabilização, onde a mídia frequentemente enquadra vítimas como “merecedoras” de seus destinos, o que anula o sentimento de piedade. Assim, nosso julgamento moral e capacidade de identificação pode, facilmente, ser manipulado pela forma como a fotografia é apresentada.

No contexto de mulheres encarceradas, que este trabalho se propõe a discutir, essa análise é fundamental. As imagens de prisões, muitas vezes, são enquadradas de maneira que essas duas condições sejam negadas. Fotografias que retratam reclusas de forma sensacionalista ou desumanizada, reforçam os estereótipos de “criminosas”, “promíscuas” ou “perigosas”, insinuando que o sofrimento dessas mulheres é merecido, devido às suas transgressões. Ao estereotipar a imagem dessas mulheres, cria-se uma distância insuperável entre o espectador e o sujeito retratado. Este, passa a ver a mulher reclusa como um “outro” radicalmente diferente, com uma realidade tão distante que a ideia de que a mesma desgraça poderia acontecer a ele se torna impensável. Aquela imagem documental já não diz “poderia ser você”, mas sim “isso é o que acontece com elas”.

No debate sobre a estética da fotografia documental, Sontag (2003) critica a maneira como certas imagens de sofrimento, ao privilegiarem a composição estética, arriscam transformar a dor em um espetáculo visual. A autora aponta, especialmente, a abordagem feita pelo fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado, reconhecido internacionalmente por seus projetos humanitários e sociais, como *Migrações: humanidade em transição* (2000). Sua fotografia foi acusada de produzir uma “estética da miséria” — um termo usado por críticos que apontam que suas imagens são “grandes, espetaculares e lindamente compostas, chamadas de cinemáticas” (Sontag, 2003, p.67). Sontag (2003) aponta que o problema não está apenas na técnica ou na beleza da fotografia, mas no foco das minorias, em destituídos de poder, muitas vezes despersonalizados e sem nomeação nas legendas, o que os reduz a meros exemplos representativos do sofrimento, sem individualidade, fazendo com que a composição visual desvie a atenção da gravidade desse sofrimento.

Essa divergência expõe uma tensão central no campo da fotografia documental: até que ponto o cuidado estético pode coexistir com o compromisso ético de representar a dor de forma responsável? Ao criticar a “miséria estetizada”, Sontag chama atenção para os riscos da sedução formal que pode distanciar o espectador da gravidade do evento, e defende que as fotos que retratam o sofrimento “não deveriam ser belas”, pois uma fotografia esteticamente “bem composta” pode desviar o foco da realidade dramática para o próprio veículo da imagem, comprometendo seu estatuto de documento.

As fotos que retratam sofrimento não deveriam ser belas, assim como as legendas não deveriam pregar moral. Desse ponto de vista, uma foto bela desvia a atenção do tema consternador e a dirige para o próprio veículo, comprometendo portanto o

estatuto da foto como documento. A foto dá sinais misturados. Pare isto, ela exige. Mas também exclama: ‘Que espetáculo!’ (Sontag, 2003, p. 66)

Salgado defende que a beleza na imagem pode ser uma estratégia para aproximar o público, criando um engajamento emocional que o choque puro não alcançaria. Em entrevista ao *El País*, o fotógrafo esclarece que a intenção de seu trabalho não é militante, nem meramente estético: "Eu fotografo meu mundo, sou uma pessoa do Terceiro Mundo... Se eu fosse um fotógrafo da Suécia, Alemanha ou França, eu teria outra visão do planeta. Mas eu nasci no Brasil. Quando apresento imagens como esta, a ideia não é causar peso na consciência de ninguém. Apenas mostro o meu lado do mundo" (Salgado, 2019). Sua abordagem visual não busca estetizar o sofrimento, mas conferir-lhe dignidade, destacando a força e a resiliência dos sujeitos fotografados, através de uma perspectiva íntima e vivida.

Fazer o sofrimento avultar, globaliza-lo, pode incitar as pessoas a sentir que deveriam “importar-se” mais. Também as convida a sentir que os sofrimentos e os infortúnios são demasiado vastos, demasiado irrevogáveis, demasiado épicos para serem alterados, em alguma medida significativa, por qualquer intervenção de política local. Com um tema concebido em tal escala, a compaixão pode apenas debater-se no vazio - e tornar-se abstrata. Mas toda política, como toda história, é concreta. (Sontag, 2003, p.68)

Sontag (2003) também discute que a fotografia de sofrimento pode produzir um efeito paradoxal: ao “globalizar” a dor, ela pode tornar a compaixão abstrata, dificultando ações concretas e políticas locais. A fotografia, então, funciona mais como um símbolo que evoca sentimento do que como uma ferramenta efetiva de transformação social.

O debate sobre a estética da fotografia documental envolve, portanto, uma tensão entre o desejo de denunciar o sofrimento e a possível deturpação ou dessensibilização causada pela beleza formal da imagem. Para Sontag (2003), as imagens precisam manter um equilíbrio delicado para que o espectador não se perca no “espetáculo” da dor, mas se conecte com a humanidade que está diante da lente.

1.2. A fotografia documental: limites e potencialidades em contextos de sofrimento

O gênero fotográfico documental consolidou-se como uma das mais importantes linguagens visuais do século XX, não apenas pela sua capacidade de registrar a realidade, mas, sobretudo, pelo potencial de mobilizar afetos, incitar debates e fomentar mudanças sociais. Mais do que simples documento, a fotografia documental pode ser entendida como um ato político, um gesto de inscrição no espaço público que desafia o espectador a refletir sobre a condição do outro.

Tal perspectiva distancia a fotografia documental de um entendimento meramente mimético, pois ela não se limita a “reproduzir” o real: atua como meio de denúncia, de sensibilização e de questionamento social. Nesse sentido, o fotógrafo não é um observador neutro, mas um sujeito posicionado, cujo olhar, consciente ou não, atravessa a construção da imagem.

*The ‘neutral’ type photograph shows the state of something, its ‘condition’, while reportage uses both event and process to show them as life story “experiences”. This help to explain why documentary is itself such a slippery category too, since it can embrace different modes of practice, using techniques from art, news and journalism.*⁶ (Bate, 2009, p. 54)

Embora a noção de fotografia documental tenha se consolidado a partir dos anos 1930, seu embrião já pode ser identificado no final do século XIX. Nos Estados Unidos, fotógrafos como Jacob Riis e Lewis Hine estabeleceram um marco fundamental ao usar a câmera como instrumento de intervenção social. Riis, com suas imagens da miséria urbana em Nova York, buscava sensibilizar a classe média e provocar reformas nas políticas habitacionais e escolares. Já Hine concentrou-se no trabalho infantil e suas fotografias foram decisivas para a mudança da legislação trabalhista nos Estados Unidos. Ambos inauguraram uma tradição de fotografia engajada que se opunha à lógica dominante do retrato burguês: estúdio, pose e idealização, substituindo-a pelo registro da precariedade e das desigualdades sociais.

O ápice dessa tradição ocorreu com a criação da *Farm Security Administration* (FSA) durante o governo de Franklin Roosevelt. Sob a direção de Roy Emerson Stryker, o projeto

⁶ Tradução do autor: A fotografia do tipo ‘neutra’ mostra o estado de algo, sua ‘condição’, enquanto a reportagem usa tanto o evento quanto o processo para mostrá-los como “experiências” da história da vida. Isso ajuda a explicar por que o documentário é, em si, uma categoria tão escorregadia, já que pode abranger diferentes modos de prática, usando técnicas da arte, do noticiário e do jornalismo.

reuniu nomes como Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn e Gordon Parks, constituindo o que é, até hoje, o maior arquivo documental de cunho social da história, com aproximadamente 177 mil negativos.

O projeto revela uma tensão constitutiva da fotografia documental: de um lado, a função de registro e legitimação das políticas governamentais de combate à crise econômica, de outro, o estímulo à construção de narrativas visuais capazes de sensibilizar e mobilizar a opinião pública. Nesse contexto, a fotografia documental assume, quase que explicitamente, uma dimensão política, ao operar como instrumento de comunicação do Estado, e uma dimensão estética mais elaborada, na qual composição, luz e enquadramento passam a ser mobilizados estrategicamente para produzir empatia e engajamento no espectador.

Longe de ser um arquivo neutro, o acervo da FSA funcionou como um precioso instrumento de propaganda, orientado a construir uma imagem pública da pobreza rural norte-americana que justificasse a intervenção estatal e consolidasse uma determinada leitura da crise. Essa dialética entre documento, estética e persuasão é fundamental para compreender as contradições da fotografia documental e terá desdobramentos importantes quando observamos a produção de imagens em contextos de controle social, como as instituições prisionais.

A fotografia, desde a sua invenção, funcionou como um sistema duplo de representação na cultura burguesa. De um lado, a fotografia tinha uma função "honorífica", que popularizou e democratizou o retrato burguês como forma de autopromoção e representação da identidade. Por outro lado, o meio desenvolveu uma função "repressiva" ligada às ciências forenses, médicas e de identificação, usadas para classificar e controlar o corpo. Allan Sekula, em seu artigo *The Body and the Archive* (1986), argumenta que estas duas funções não são separadas, mas sim interligadas, e que cada retrato "próprio" tem o seu "inverso objetivador" nos ficheiros da polícia. No âmbito institucional, a fotografia tornou-se um instrumento privilegiado de controle social, especialmente nas prisões. “O retrato, o índice, o arquivo, o estatístico e o classificatório são modalidades de poder” (Sekula, 1986, p. 4).

Michel Foucault (1975/2017), ao discutir a genealogia dos dispositivos disciplinares em *Vigiar e Punir*, evidencia como o sistema carcerário moderno se constitui em torno de práticas de vigilância, catalogação e normalização dos corpos. Nesse contexto, a fotografia

assume um papel central, uma vez que contribui para a construção de um “arquivo visual” que fortalece identidades e reforça hierarquias sociais. Sekula (1986), associa este princípio ao "Panóptico" de Jeremy Bentham, um sistema de vigilância constante, onde a fotografia ajuda a integrar esse controle na vida quotidiana.

A *carte de visite*, desenvolvida por André-Adolphe-Eugène Disdéri, em 1854, popularizou a reprodução em série de retratos fotográficos de pequeno formato, inicialmente para consumo da burguesia, que se utilizava da produção em massa desses retratos acessíveis, para trocar entre amigos e familiares, e preencher seus álbuns fotográficos. Embora seu uso principal fosse social e afetivo, a lógica de repetição, padronização e circulação dessas imagens abriu caminho para o enquadramento fotográfico como tecnologia de catalogação. Poucas décadas depois, *mugshot* foi utilizado pela primeira vez, pelas forças policiais. Após a invenção da fotografia, foi rapidamente percebida a utilidade da foto para identificação de um acusado, seja para registro criminal, ou para identificação por potenciais testemunhas. Pouco tempo depois, um funcionário da polícia francesa, Alphonse Bertillon, sistematizou o processo de identificação, padronizando e criando diretrizes específicas (figura 1). O método combinava retratos frontais e de perfil com dados antropométricos, criando um modelo de registro visual que reduzia a identidade dos sujeitos a uma tipologia criminológica, catalogando criminosos a partir de medições corporais e registros fotográficos.

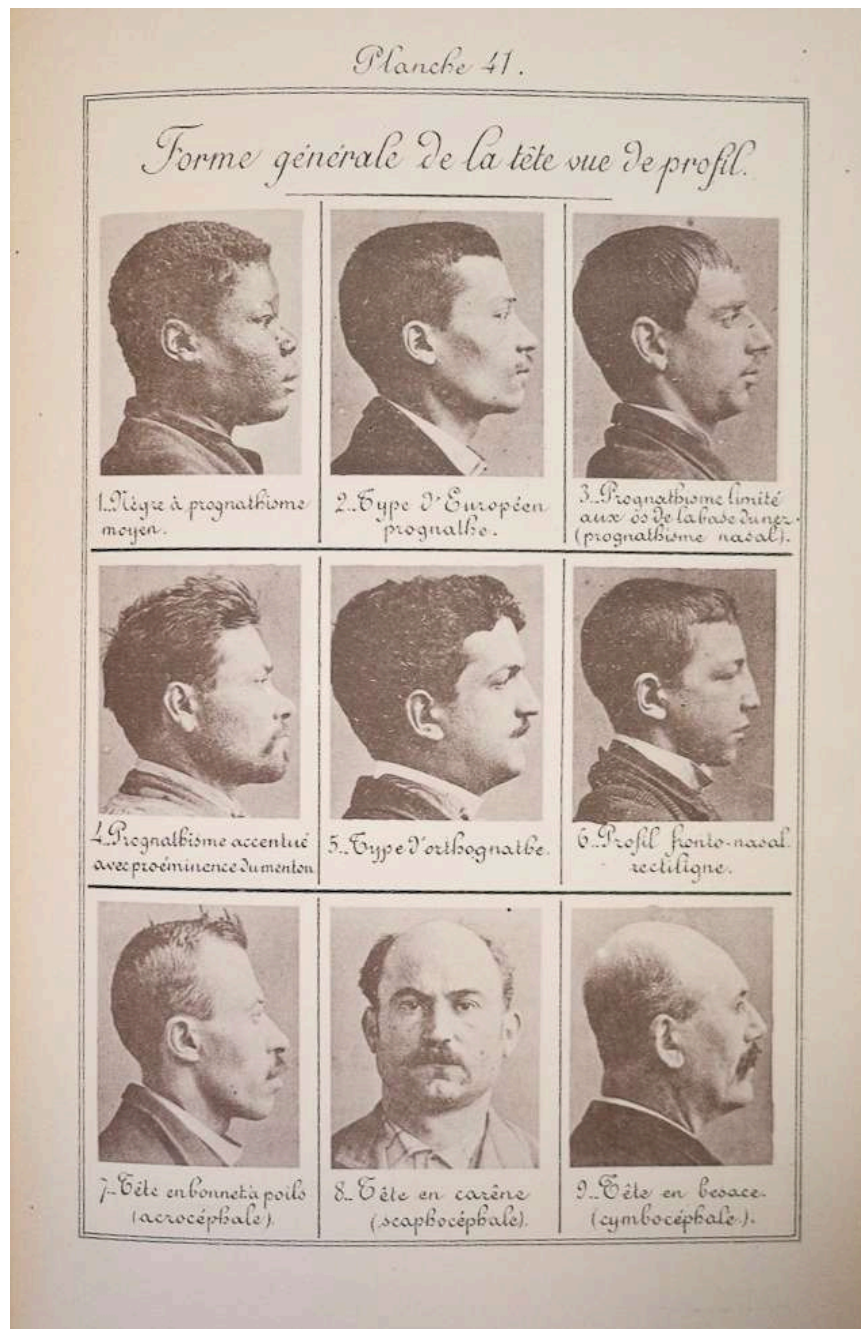


Figura 1. “Planche 41”, Alphonse Bertillon, *Identification Antropométrique*. 1893

Os primeiros retratos prisionais, como as *cartes de visite* e, posteriormente, os *mugshots*, inauguraram um regime visual em que o indivíduo era reduzido a uma imagem padronizada. Como observa Allan Sekula (1986), a fotografia do século XIX operava como uma forma de “arquivo policial”, vinculando a imagem a narrativas de perigo, desvio ou anormalidade. Não se tratava apenas de capturar rostos, mas de atuar como instrumento

classificatório: o enquadramento rígido, a neutralidade das poses e a ausência de contexto reforçavam a ideia de que o corpo retratado era, por si só, evidência de culpabilidade.

Esse sistema dialoga diretamente com as teorias do século XIX, onde as pseudociências, como a fisionomia e a frenologia, acreditavam que o carácter interno podia ser lido na superfície do corpo e da cabeça, buscando identificar a criminalidade como uma característica inata inscrita no corpo. Como lembra Angela Davis (2003/2022), estudos de criminologia positivista mediam crânios de pessoas negras e pobres para “comprovar” sua suposta predisposição biológica ao crime, classificando-as como monstros sociais. Dessa forma, a fotografia prisional, longe de ser neutra, tornou-se um dispositivo visual que naturaliza hierarquias raciais e sociais, em que o retrato padronizado deixa de ser apenas identificação e passa a funcionar como mecanismo de controle e classificação social.

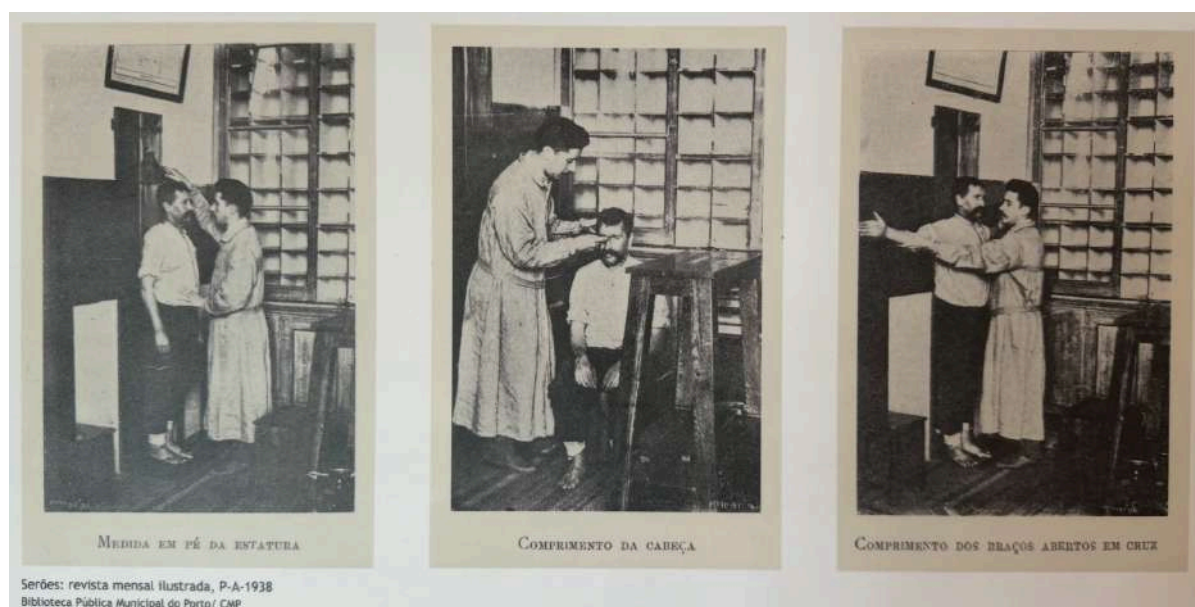


Figura 2. *Serões: revista mensal ilustrada*. Arquivo da Biblioteca Pública Municipal do Porto/CMP. 1938

*The projects of Bertillon and Galton constitute two methodological poles of the positivist attempts to define and regulate social deviance.*⁷ (Sekula, 1986, p.17)

No contexto das mulheres reclusas, essa lógica se intensifica. O retrato prisional feminino frequentemente reforça estereótipos de gênero e moralidade, apresentando-as como

⁷ Tradução do autor: Os projetos de Bertillon e Galton constituem dois pólos metodológicos das tentativas positivistas de definir e regular o desvio social.

“desordeiras” ou “desviantes” não apenas da lei, mas também das normas sociais impostas. Ao analisar essas imagens à luz de Sekula (1986) e Foucault (1975/2017), compreendemos que o problema não reside apenas no ato fotográfico, mas no regime de poder que o sustenta. Questionar os limites éticos da fotografia documental em contextos de sofrimento e controle é, portanto, fundamental para construir uma prática visual que não reitere, mas confronte, essas hierarquias.

Assim, ao mesmo tempo em que reconhecemos o potencial da fotografia documental para dar visibilidade a injustiças, é preciso problematizar seus usos institucionais, especialmente quando transformam sujeitos em objetos de arquivo. A análise crítica dos mugshots e retratos prisionais, como propõe Sekula (1986), revela não apenas a história de uma técnica, mas o funcionamento mais amplo de um sistema de vigilância que ainda hoje molda a forma como vemos, e julgamos, os corpos das mulheres encarceradas.

1.3. Estruturas de poder, vigilância e o arquivo fotográfico

A fotografia, desde sua institucionalização no século XIX, transcendeu a função meramente representativa e estética para se consolidar como uma tecnologia de poder, um dispositivo de vigilância e um instrumento de normatização social. Não se trata apenas de registrar a realidade, mas de inscrevê-la em regimes de poder que produzem sentido e hierarquias. John Tagg, em *The Burden of Representation* (1988), argumenta que a fotografia não possui autonomia estética ou epistemológica; seu significado e eficácia são sempre condicionados pelos aparatos institucionais nos quais é empregada. Para Tagg (1988), a pretensão de “representar a realidade” é inseparável das práticas de controle social, e a fotografia funciona como uma ferramenta que classifica, categoriza e normaliza os corpos e comportamentos humanos. Assim, a imagem fotográfica, longe de ser neutra, é atravessada por estruturas de poder que determinam quais vidas são visíveis, quais são marginalizadas e como a experiência social é codificada visualmente.

É neste ponto que a tecnologia visual encontra a filosofia do poder disciplinar de Michel Foucault. Em *Vigiar e Punir* (1975/2017), Foucault descreve o modelo do Panóptico não apenas como uma arquitetura disciplinar, mas como um diagrama de poder onde a visibilidade constante induz a autodisciplina. O mecanismo central não reside na aplicação

física da punição, mas na internalização da vigilância: o sujeito, consciente de que pode ser observado a qualquer momento, regula seu próprio comportamento. O autor enfatiza:

Obter um estado de consciência e de permanência de visibilidade que garanta o funcionamento automático do poder, sem que este seja efetivamente exercido de forma permanente, pois a certeza de ser visto é mais importante do que o ser realmente visto. (Foucault, 1975/2017, p. 201)

A visibilidade é a armadilha que garante a sujeição. Ao capturar corpos em imagens padronizadas, a fotografia institui um regime de visibilidade e de registro que alimenta arquivos, catálogos e bancos de dados. O objetivo é a produção de sujeitos reconhecíveis e classificáveis, em que a própria existência do indivíduo é mediada pelo olhar institucional. Como Foucault (1975/2017) conclui, o Panóptico visa “não mais punir, mas guardar, tratar, curar. E não mais por uma ação imediata sobre o corpo, mas por uma ação de vigilância sobre a alma” (p. 207).

As estruturas panópticas encontram sua materialização no arquivo fotográfico. Sekula (1986), conecta essa filosofia ao campo visual ao identificar um regime dual da fotografia: uma função “honorífica”, que celebra e legitima a identidade burguesa, e uma função “repressiva”, vinculada à identificação policial, científica e institucional. Esta última, particularmente em contextos de encarceramento, atua como tecnologia de vigilância e controle. A função repressiva se articula diretamente com as práticas disciplinares, sobretudo no cárcere. O retrato padronizado, o *mugshot*, é emblemático desse processo: reduz o indivíduo a uma tipologia criminológica, transformando corpos em dados objetificados e inscrevendo-os em arquivos que perpetuam hierarquias sociais, raciais e de gênero. Sekula (1986) descreve esse mecanismo como um “arquivo sombra”, que abrange todo o terreno social, incluindo tanto as figuras celebradas quanto as marginalizadas:

We can speak then of a generalized, inclusive archive, a shadow archive that encompasses an entire social terrain while positioning individuals within that terrain. This archive contains subordinate, territorialized archives: archives whose semantic interdependence is normally obscured by the ‘coherence’ and ‘mutual exclusivity’ of the social groups registered within each. The general, all-inclusive archive necessarily contains both the traces of the visible bodies of heroes, leaders, moral exemplars, celebrities, and those of the poor, the diseased, the insane, the criminal, the nonwhite, the female, and all other embodiments of the unworthy. The

*clearest indication of the essential unity of this archive of images of the body lies in the fact that by the mid-nineteenth century a single hermeneutic paradigm had gained widespread prestige. This paradigm had two tightly entwined branches, physiognomy and phrenology. Both shared the belief that the surface of the body, and especially the face and head, bore the outward signs of inner character.*⁸
(Sekula, 1986, pp. 10–11)

Ao propor essa noção de “arquivo oculto”, Sekula (1986) demonstra que o arquivo fotográfico não é apenas uma coleção de imagens, mas um sistema de poder que produz sentido e legitimidade social. Ele organiza o visível, definindo quem pode ser visto, de que modo e sob quais categorias de valor moral e social. Essa perspectiva revela a interdependência entre conhecimento e vigilância, entre o olhar institucional e a produção de subjetividades, um ponto que aproxima o pensamento de Sekula do modelo foucaultiano de disciplina e normalização.

O arquivo fotográfico, portanto, não é um depósito neutro de imagens, mas um sistema ativo de classificação que produz sujeitos, normas e desigualdades. Ele consolida práticas de exclusão e desumanização, tornando-se um elemento central da governamentalidade moderna. Ao analisar a fotografia prisional, percebe-se que cada registro é simultaneamente documento e instrumento de vigilância, incorporando tanto os preceitos estéticos da representação quanto às exigências disciplinares do controle social.

No caso específico da fotografia de mulheres reclusas, essa lógica se intensifica. Os corpos dessas mulheres são frequentemente inscritos em imagens que refletem, e ao mesmo tempo reforçam, estereótipos sociais: a criminalidade, a transgressão moral ou a marginalidade. Tais imagens raramente permitem que o sujeito se constitua como agente de

⁸ Tradução do autor: Podemos então falar de um arquivo generalizado e inclusivo, um arquivo oculto que abrange todo um terreno social, posicionando os indivíduos dentro desse terreno. Esses arquivos contêm arquivos subordinados e territorializados: arquivos cuja interdependência semântica é normalmente obscurecida pela “coerência” e “exclusividade mútua” dos grupos sociais registrados em cada um deles. O arquivo geral e abrangente contém necessariamente tanto os traços dos corpos visíveis de heróis, líderes, exemplos morais, celebridades, quanto os dos pobres, doentes, insanos, criminosos, não brancos, mulheres e todas as outras encarnações dos indignos. A indicação mais clara da unidade essencial desse arquivo de imagens do corpo reside no fato de que, em meados do século XIX, um único paradigma hermenêutico ganhou prestígio generalizado. Esse paradigma tinha dois ramos intimamente entrelaçados: a fisionomia e a frenologia. Ambos compartilhavam a crença de que a superfície do corpo, especialmente o rosto e a cabeça, apresentava os sinais externos do caráter interior.

sua própria representação. Como destaca Angela Davis (2003/2022), os registros institucionais de prisões femininas são atravessados por relações de poder que desumanizam e objetificam, naturalizando a exclusão social e a violência simbólica. A autora evidencia que o sistema carcerário cumpre uma função ideológica de abstração, transformando o presídio em um depósito para os "indesejáveis" e, assim, desobrigando a sociedade de lidar com as questões estruturais de racismo e desigualdade econômica que afligem desproporcionalmente as comunidades de onde provém a maior parte da população prisional. Nesse sentido, o arquivo fotográfico institucionaliza essa indiferença, reduzindo as mulheres reclusas a meros números e tipologias criminais, o que impede o reconhecimento de sua humanidade e de sua complexa trajetória social.

Ao integrar essas perspectivas, compreende-se que a fotografia não é apenas um meio técnico ou artístico, mas uma prática de governo das vidas e das identidades. Sua capacidade de gerar conhecimento está sempre mediada por relações de poder, arquivos e normas institucionais. Dessa forma, os mugshots e outras práticas documentais não apenas registram corpos, mas produzem categorias sociais, consolidam estigmas e moldam a percepção pública de quem é digno de atenção, cuidado ou luto. Para a fotografia de mulheres reclusas, isso significa que cada imagem carrega uma história dupla: de visibilidade e de controle, de presença e de marginalização, configurando-se como uma ferramenta ética, política e socialmente carregada.

1.4. Contrato civil da fotografia e responsabilidade ética

Para que uma fotografia possa ser criada, exige-se mais do que técnica ou estética: uma relação é estabelecida. A fotografia surge a partir de um “contrato civil”, que nada mais é do que um vínculo entre indivíduos e os poderes que os governam entre fotógrafo, fotografado e espectador, conforme propõe Ariella Azoulay (2008) em *The Civil Contract of Photography*. A imagem, após sua criação, deixa de ser neutra, envolvendo sujeitos sociais e políticos, fazendo com que sua interpretação dependa do contexto e das intenções de todos os envolvidos. Esse contrato cria obrigações mútuas, sobretudo em contextos de violência e vulnerabilidade, expondo “direitos não reconhecidos” de pessoas privadas de cidadania, permitindo que reclamem visibilidade e justiça dentro e fora de seu país de origem.

*Photography is not merely an image or an event but the event of photography in which a photographed person, the photographer, and the spectator are bound by a civic duty.*⁹ (Azoulay, 2008, p. 26)

A fotografia de sofrimento impõe um dever ético ao espectador, de reconhecer a reivindicação feita pelo fotografado, populações marginalizadas em situação de catástrofe ou risco contínuo, e não ser cúmplice do poder que os oprime. A resposta civil é, portanto, uma forma de resistência simbólica à indiferença e à desumanização.

O contrato civil da fotografia encontra espaço nas práticas históricas de documentação social, como a da *Farm Security Administration* (FSA) que, na década de 1930, utilizava a fotografia para recrutamento e mobilização social. O contrato ético entre cidadão e Estado, era baseado numa ética de transparência e responsabilidade pública, em noções como “verdade” e “dignidade do fato”, acreditando que mostrar o sofrimento seria um passo em direção à ação social. Em seu livro, Azoulay (2008) utiliza como exemplo central a icônica fotografia *Migrant Mother* (figura 3), de Dorothea Lange. A autora questiona se, a fotografada, Florence Owens Thompson, teria sido violada por Lange, uma vez que a fotógrafa tinha nas mãos o poder da situação e, embora a imagem capturada tenha se tornado um ícone da Grande Depressão, Thompson não recebeu qualquer compensação financeira. Azoulay (2008) interpreta essa situação como um exemplo claro da assimetria de poder entre fotógrafo e sujeito, onde a fotografia, mesmo quando guiada por intenções humanitárias, pode reproduzir a discrepância entre o poder de quem vê e a vulnerabilidade de quem é visto.

⁹ Tradução do autor: A fotografia não é apenas uma imagem ou um evento, mas o evento da fotografia, no qual a pessoa fotografada, o fotógrafo e o espectador estão ligados por um dever cívico.

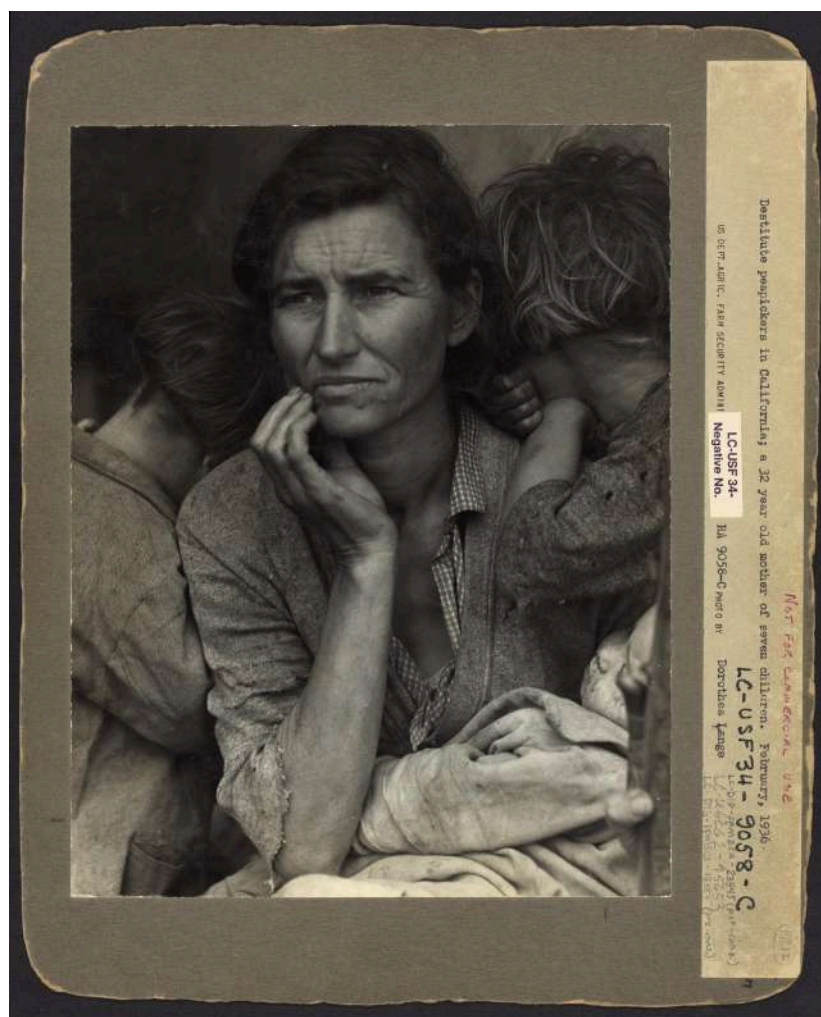


Figura 3. *Migrant Mother*. Fotografia de Dorothea Lange, Public Domain. 1936

Essa reflexão ganha profundidade ao dialogar com as ideias de Margaret Olin (2012), que amplia o debate ético para o campo da relação afetiva e interpessoal entre fotógrafo, sujeito e espectador. Quando falamos da fotografia de empoderamento, o valor ético da imagem não reside apenas na denúncia ou na visibilidade, mas na qualidade da relação que ela instaura. Como escreve:

The difference between documentary and empowerment photography is not the pictures. (...) What distinguishes the two approaches is their perceived interpersonal relations. Documentary photography asks its viewer to look at, to confront, or to interact with a subject. Empowerment photography asks its viewer to

*look through someone else's eyes, to identify with the photographer.*¹⁰ (Olin, 2012, p. 140)

A autora propõe, assim, uma virada ética e relacional: deslocar o olhar da contemplação para a empatia ativa, convidando o espectador não apenas a *ver* o outro, mas a *ver através* do outro. Essa ideia aproxima-se das experiências de fotografia participativa, em que o ato de fotografar torna-se colaborativo, redistribuindo poder e autoria. Como exemplo, a Olin (2012) traz a experiência vivida pela fotógrafa Wendy Ewald, que ao refletir sobre seus projetos com jovens estudantes, questiona as fronteiras entre arte, pedagogia e antropologia visual:

*Whether I was teaching or photographing, the crucial part of my artistic process was human interaction. What was it, finally, that I was doing? Was it some kind of visual anthropology? Was it education? Photography? Could I combine these elements and be an artist too?*¹¹ (Olin, 2012, p. 141)

Essa postura participativa aproxima-se do contrato civil proposto por Azoulay, pois redefine a ética da imagem a partir da partilha de responsabilidades. Ambas as autoras convergem na compreensão de que a fotografia é um espaço de presença simultânea, onde a representação não pode ser separada das condições de poder e do reconhecimento mútuo entre sujeitos.

Essa análise ética ganha maior complexidade quando observamos fotografias de sofrimento extremo em contextos contemporâneos. Um caso que serve como exemplo é o da imagem na figura 4, do fotojornalista Kevin Carter, “A menina e o urubu” (1993), realizada durante a crise humanitária no Sudão. A fotografia retrata uma criança severamente desnutrida, agachada no chão, enquanto um urubu observa à curta distância. A ambiguidade da cena, onde não se sabe o que ocorreu imediatamente após o momento registrado, foi precisamente o que intensificou o debate ético em torno da imagem.

¹⁰ Tradução do autor: A diferença entre a fotografia documental e a fotografia de empoderamento não está nas imagens. (...) O que distingue as duas abordagens são as relações interpessoais percebidas. A fotografia documental pede ao espectador que observe, confronte ou interaja com um tema. A fotografia de empoderamento pede ao espectador que veja através dos olhos de outra pessoa, que se identifique com o fotógrafo.

¹¹ Tradução do autor: Quer estivesse a ensinar ou a fotografar, a parte crucial do meu processo artístico era a interação humana. Afinal, o que é que eu estava a fazer? Era algum tipo de antropologia visual? Era educação? Fotografia? Poderia combinar esses elementos e ser também uma artista?

Embora a fotografia tenha contribuído para chamar a atenção internacional para a fome no Sudão e mobilizado doações humanitárias, também gerou críticas severas quanto à responsabilidade do fotógrafo diante da vulnerabilidade do sujeito fotografado. A imagem colocou o espectador diante de uma tensão ética incontornável: entre a necessidade de tornar visível o sofrimento e o risco de transformar essa dor em objeto de contemplação.

Assim, a fotografia atua simultaneamente como documento e provocação ética, reforçando o argumento de Azoulay (2008) de que a imagem é um evento civil e político. No caso da fotografia de Kevin Carter, a imagem individual teve o poder de virar os olhos do mundo para a guerra no Sudão, mobilizando a opinião pública e auxiliando instituições internacionais como a ONU na arrecadação de ajuda humanitária. Esse exemplo evidencia que, mesmo diante da vulnerabilidade extrema do fotografado, a fotografia pode exercer um papel de visibilidade transformadora — mas também suscita questões éticas cruciais sobre o direito à representação e à dignidade do sujeito.



Figura 4. A menina e o urubu. Fotografia de Kevin Carter, Sudão, 1993

O debate ético em torno dessas imagens destaca duas tensões centrais. Primeiro, a fotografia pode funcionar como instrumento de empoderamento, dando visibilidade a sujeitos privados de cidadania plena e denunciando injustiças. Segundo, pode reproduzir relações de poder assimétricas, em que o fotógrafo detém controle sobre a narrativa e o espectador se limita à contemplação do sofrimento.

O debate em torno dessa imagem ganhou camadas adicionais quando, em julho de 1994, pouco mais de dois meses após ter recebido o *Prêmio Pulitzer*, Kevin Carter cometeu suicídio, um ato frequentemente associado à pressão ética e a condenação popular que se seguiu à publicação da fotografia. Esta complexidade é explorada por Alfredo Jaar na instalação *The Sound of Silence* (2006), como podemos ver nas figuras 5 e 6, onde o artista problematiza não apenas o registro fotográfico, mas a mercantilização da dor dentro do sistema de circulação e consumo de imagens de sofrimento. Ao estruturar a obra como uma narrativa textual que culmina num lampejo quase agressivo da fotografia, Jaar desloca o foco do 'instante decisivo' para a responsabilidade coletiva: do fotógrafo, das instituições e do espectador. Como o próprio Jaar (2021) afirma, “as imagens não são inocentes. Cada imagem que produzimos contém uma concepção do mundo” (p.140), evidenciando que a violência ética não reside apenas na produção da imagem, mas na sua espetacularização e na forma como ela é instrumentalizada pela economia do olhar.



Figura 5 (esquerda) e Figura 6 (direita). *The Sound of Silence*. instalação do artista Alfredo Jaar, 2006

Assim, tanto para Azoulay quanto para Olin, a fotografia social e de sofrimento não deve ser entendida apenas como documento, mas como evento ético e político. A responsabilidade da imagem se estende para além do clique: envolve quem vê, quem é visto e o modo como ambos permanecem implicados em redes de poder, reconhecimento e ação social. Imagens como as da FSA ou de Kevin Carter, não apenas documentam eventos, mas obrigam o espectador a refletir sobre sua própria posição frente ao poder, à desigualdade e à

responsabilidade ética. No contexto da fotografia de mulheres reclusas, essas reflexões são particularmente pertinentes: cada retrato institucional ou documental inscreve corpos vulneráveis em regimes de poder e classificação, exigindo do espectador uma postura crítica que reconheça os direitos e a dignidade dos sujeitos representados, mesmo em contextos de privação de liberdade.

Dessa forma, o contrato civil da fotografia articula-se com a discussão anterior sobre estruturas de poder e vigilância, permitindo compreender que a ética fotográfica não se limita ao gesto do fotógrafo, mas se estende ao espectador e à sociedade, que participam da manutenção ou contestação das desigualdades visuais e sociais.

1.5. Corpos femininos desviantes: o arquivo fotográfico como máquina de desumanização e negação ética

A análise da fotografia prisional feminina exige compreender o corpo da reclusa como um objeto historicamente construído e disciplinado pelos dispositivos de poder. O arquivo visual institucional, formalizado no século XIX pelo *mugshot* de Alphonse Bertillon, transcendeu a função de identificação para se tornar um regime visual de objetificação e classificação criminológica. Bertillon sistematizou o retrato padronizado, que combinava vistas frontais e laterais com dados antropométricos, estabelecendo uma tipologia visual de criminosos que naturalizava hierarquias raciais, de gênero e sociais (Sekula, 1986). Tais registros não apenas documentavam, mas ativamente construíam a narrativa de desvio moral e criminalidade que recaía sobre essas mulheres, cuja transgressão era frequentemente interpretada como ameaça direta à ordem social e às normas de gênero.

Allan Sekula (1986), ao evidenciar que o arquivo fotográfico é uma modalidade de poder que produz um conhecimento do corpo que é simultaneamente científico, administrativo e moralizador, nos mostra como a padronização do retrato prisional reduz a individualidade a uma categoria classificatória. No contexto das prisões femininas, essa produção de conhecimento foi intrinsecamente atravessada por pressupostos de gênero, refletindo a expectativa social de que mulheres deveriam obedecer a normas morais específicas, ligadas à sexualidade, ao cuidado e à obediência social. Se o homem “desviante”

é majoritariamente catalogado como criminoso, um indivíduo que violou o contrato social, a mulher é historicamente classificada de forma distinta, como moralmente desviada.

Angela Davis (2003/2022) explica essa diferenciação punitiva de forma incisiva, mostrando como o gênero fundamenta o propósito das instituições de controle:

A punição masculina estava ideologicamente ligada à penitência e à reforma. A própria retirada de direitos e liberdades implicava que, com auto-reflexão, estudo religioso e trabalho, os homens reclusos pudessem alcançar a redenção e recuperar tais direitos e liberdades. Contudo, uma vez que às mulheres não eram reconhecidos estes mesmos direitos, elas não estavam habilitadas a participar neste processo de redenção. De acordo com a perspectiva dominante, as reclusas eram irrevogavelmente mulheres perdidas, sem qualquer possibilidade de salvação. Se os homens criminosos eram considerados indivíduos públicos que tinham simplesmente violado o contrato social, já as mulheres criminosas eram vistas como tendo transgredido princípios morais fundamentais à identidade feminina. (Davis, 2003/2022, p. 102)

Esse contexto reforça a ideia de que a fotografia prisional feminina não visava apenas registrar um ato ilegal, mas fixar visualmente o corpo como prova de uma falha moral ou social. O *mugshot* da mulher carregava o peso da transgressão legal e de gênero, reforçando estereótipos de desvio. Ao sistematizar essas imagens no arquivo, a fotografia funcionava simultaneamente para a vigilância institucional e para legitimar a exclusão social, naturalizando o encarceramento de mulheres negras e pobres e a marginalização das “transgressoras morais”.

Como observou Sekula (1986), o arquivo visual não é neutro. Ele legitima certas formas de saber e exclui outras, invisibilizando experiências e reduzindo o sujeito a uma categoria administrativa. Exemplos de *mugshots* femininos evidenciam essa construção de gênero e criminalidade. Arquivos policiais do início do século XX, conforme exemplo dos *mugshots* apresentados nas figuras 7 e 8, mostram mulheres acusadas de prostituição, desobediência familiar ou fraude moral em poses padronizadas. A imagem, ao ser despojada de qualquer narrativa social, isola a mulher, focando o olhar administrativo na falha individual e moral.



Figura 7. Mugshot de Goldie Williams / Crime: Vagabundagem. 1898

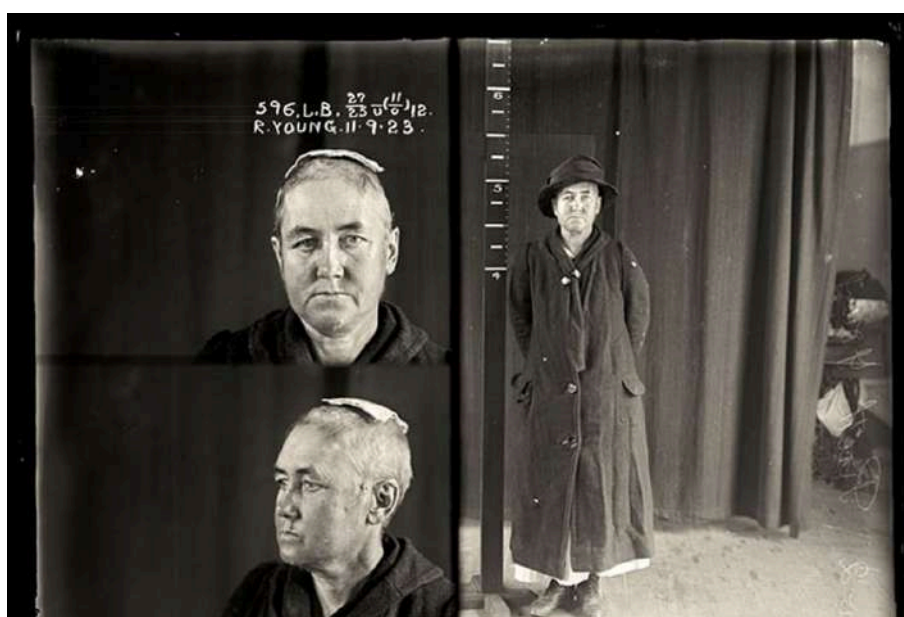


Figura 8. Mugshot de Ruth Young (moradora de rua) / Crime: Vagabundagem e embriaguez. 1923

Judith Butler, em seu livro *Quadros de Guerra* (2009/2015), nos fornece uma base ética para analisar essas práticas, introduzindo o conceito de passibilidade de luto, que evidencia como a sociedade seleciona quais vidas merecem atenção ética. No contexto prisional feminino, a naturalização do estereótipo, a mulher retratada como “transgressora moral”, resulta na exclusão de suas vidas do campo de reconhecimento ético:

Nem todas as vidas são reconhecidas como passíveis de luto; a sociedade seleciona quais corpos merecem reconhecimento e cuidado, e a vida que não se ajusta às normas dominantes de gênero ou raça é frequentemente relegada à esfera da 'não-vida'. (Butler, 2009/2015, p. 35)

O arquivo fotográfico institucional, ao padronizar, isolar e reproduzir o corpo feminino, reforça essa marginalização. Ao seguir a lógica panóptica descrita por Foucault (1975/2017), o retrato padronizado mantém o corpo sob vigilância constante, ao mesmo tempo em que o despoja de humanidade: o corpo é visível, mas não sujeito de direitos éticos ou de reconhecimento social pleno. Sekula (1986) observa que a instrumentalização da fotografia cria uma “economia visual de poder”, onde o sujeito é simultaneamente objeto e instrumento do controle social.

Além dos arquivos históricos, casos de fotografia contemporânea prisional feminina também evidenciam estas práticas de objetificação. Fotógrafos como Jane Evelyn Atwood e Jack Booth-Lueders registraram mulheres encarceradas, trazendo à tona o contraste entre estética e vulnerabilidade. Ao documentar as condições de vida e a experiência cotidiana das reclusas, estas fotografias revelam o potencial crítico da imagem para desafiar a narrativa do desvio moral e promover visibilidade ética. Contudo, a questão ética permanece, já que a representação visual pode reforçar estereótipos se não mediada por uma perspectiva crítica que considere o contrato civil da fotografia.

Dessa forma, a fotografia prisional feminina atua como mecanismo de violência simbólica, que: utiliza a imagem para construir a mulher como desviante moral; insere o corpo em um arquivo que nega sua complexidade social e identidade; restringe sua passibilidade de luto, impedindo o espectador de se conectar com a humanidade do sujeito; e perpetua práticas de vigilância e normalização, alinhando-se aos dispositivos panópticos de poder. O estudo dessas imagens, portanto, exige uma abordagem crítica que desnaturalize o encarceramento e questione as categorias visuais de gênero, raça e moralidade.

Capítulo II

ICONOGRAFIA DA MULHER RECLUSA:

ESTEREÓTIPOS, GÊNERO E PUNIÇÃO

2.1. O corpo feminino como território de controle e transgressão

A análise da experiência feminina dentro do sistema prisional revela um duplo mecanismo de controle: não apenas a punição legal pela transgressão de normas civis, mas também a vigilância moral e sexual imposta às mulheres. Angela Davis (2003/2022) observa que a prisão feminina historicamente reproduz normas sociais sobre feminilidade e sexualidade, transformando o corpo da mulher em objeto de disciplina, exploração e vigilância contínua. A prisão feminina difere das prisões masculinas, pois as mulheres são alvo de um regime de disciplina que combina controle físico e moralidade, reforçando a ideia de que seu desvio é, simultaneamente, legal e sexual.

Davis (2003/2022) evidencia que as mulheres encarceradas frequentemente são alvo de sentenças mais longas do que os homens, com base na premissa de que seria necessário mais tempo para “corrigir” comportamentos antes de serem reintegradas à sociedade, refletindo uma disciplina orientada não apenas pelo direito penal, mas por expectativas de gênero e moralidade. Além disso, a autora destaca que práticas de vigilância sexual, humilhação e abuso são estruturais dentro da prisão feminina, criando uma realidade na qual a experiência de detenção difere profundamente da vivida pelos homens. O encarceramento feminino funciona como uma extensão de normas patriarcais, perpetuando desigualdades de gênero.

O desvio do senhor escravagista era transferido para a mulher escrava por ele vitimizada. Do mesmo modo, os abusos sexuais perpetrados por guardas prisionais são justificados com a hipersexualidade das mulheres presas. A ideia de que o desvio feminino tem sempre uma dimensão sexual persiste na actualidade, sendo que esta intersecção da criminalidade com a sexualidade continua a ser racializada. (Davis, 2003/2022, p. 100)

A vigilância moral e sexual sobre a mulher criminosa remonta às origens da criminologia. A escola positivista, notadamente através dos trabalhos pioneiros de Cesare Lombroso e Guglielmo Ferrero (1895), postulou que a mulher criminosa seria um ser hereditário e moralmente degenerado, cuja transgressão era inerente à sua natureza sexual e biológica. Como demonstra a criminóloga Nicole Rafter (1997, como citado Noon, 2000), a criminologia desse período focou-se em patologizar o corpo feminino transgressor, estabelecendo um nexos entre desvio, moralidade e sexualidade que moldou tanto a legislação

penal quanto à disciplina carcerária sobre as mulheres. Rafter esclarece que esse processo não foi uma descoberta científica neutra, mas uma invenção discursiva:

*Eugenic criminology in particular, and the human sciences more generally, crafted a social vision in which the treatment and punishment of individual miscreants required the classification and screening of vast populations for signs of impending corruption and hereditary taint.*¹² (RAFTER, 1997, como citado em Noon, 2000, p. 140)

Essa visão histórica de “defeito” hereditário e moral estabelece a base para o regime de disciplina que Davis (2003/2022) critica, no qual o corpo feminino é alvo de vigilância, humilhação e punição moralizada, tornando-se um território de controle e transgressão.

Judith Butler (2009/2015) complementa essa perspectiva ao discutir a passibilidade de luto e a visibilidade ética das vidas tidas como inferiores, mostrando que a sociedade reconhece apenas parcialmente o sofrimento dessas mulheres. Assim, sua invisibilização reforça a construção do corpo feminino como território de transgressão e moralidade regulada. A figura feminina que não se conforma às normas de gênero e moralidade dominantes é frequentemente tratada como não digna de reconhecimento ético, tornando-se objeto de violação e controle. A detenção, o confinamento e o isolamento funcionam como manifestações práticas da lógica do não-reconhecimento. O sofrimento das mulheres privadas de liberdade, bem como suas vulnerabilidades, é sistematicamente ignorado, colocando-as na esfera da “não-vida” social.

Esta lógica reforça uma hierarquia de valor social que confere plena visibilidade ética apenas àqueles cujas vidas correspondem às normas culturais dominantes. Tal concepção dialoga diretamente com Michel Foucault (1975/2017), que, em *Vigiar e Punir*, descreve a prisão como uma tecnologia de poder centrada na vigilância, na disciplina e na produção de corpos dóceis. Foucault enfatiza que a arquitetura prisional, como o *Panopticon* idealizado por Jeremy Bentham, não apenas pune, mas molda o comportamento através da certeza da vigilância:

¹² Tradução do autor: A criminologia eugênica, em particular, e as ciências humanas, de maneira mais geral, criaram uma visão social na qual o tratamento e a punição de indivíduos delinquentes exigiam a classificação e a triagem de vastas populações em busca de sinais de corrupção iminente e mancha hereditária.

Daí decorre o efeito mais importante do Panóptico: induzir no recluso um estado consciente e permanente de visibilidade, que assegura o funcionamento automático do poder. Fazer de maneira a que a vigilância seja permanente nos seus efeitos, ainda que seja descontínua na sua ação; que a perfeição do poder tenda a tornar inútil a atualidade do seu exercício. (Foucault, 1975/2017, p. 231).

Esta tecnologia se baseia no princípio de que a certeza de ser visto é mais importante do que o ser realmente visto de forma contínua, uma vez que a vigilância se torna internalizada e o poder passa a ser exercido pelo próprio indivíduo. Para mulheres, essa vigilância não é neutra: ela é atravessada por normas de gênero, sexualidade e moralidade, criando um regime de dupla punição.

Além do controle institucional, dados contemporâneos reforçam a desigualdade persistente no tratamento das mulheres encarceradas. O *Relatório Global sobre Mulheres na Prisão* da Associação para a Prevenção da Tortura (APT, 2024) evidencia que, apesar de representarem apenas cerca de 7% da população prisional mundial, o número de mulheres privadas de liberdade cresce de forma desproporcional em relação aos homens. O relatório destaca vulnerabilidades específicas, como altas taxas de transtornos mentais, acesso limitado a serviços de saúde física e reprodutiva, escassez de atividades educacionais e laborais adequadas, e a prevalência de práticas como revistas corporais, isolamento e maus-tratos, especialmente entre mulheres LGBTQIAPN¹³, estrangeiras ou gestantes.

O relatório enfatiza também a necessidade de medidas alternativas ao encarceramento, como prisão domiciliar assistida para mães de crianças pequenas, políticas baseadas em perspectiva de gênero e abordagem interseccional para reconhecer e atender às necessidades específicas das mulheres encarceradas. Tal discussão evidencia que o modelo prisional atual, conforme argumentado por Davis e Foucault, não funciona de forma adequada para as mulheres, perpetuando a disciplina moralizada e a marginalização social (APT, 2024).

Assim, compreender o corpo feminino como território de controle e transgressão implica reconhecer a interseção entre gênero, poder e moralidade, onde a disciplina

¹³ A sigla que representa e dá visibilidade às diversas identidades de gênero e orientações sexuais: Lésbicas (L), Gays (G), Bissexuais (B), Transexuais (T), *Queer* (Q), Intersexos (I), Assexuais/Arromânticos (A), Pansexuais (P), Não-binários (N). O “+” representa todas as outras identidades de gênero e orientações sexuais que não estão explicitamente na sigla.

carcerária, a vigilância visual e a exclusão ética se articulam para produzir uma experiência de encarceramento que é simultaneamente física, moral e simbólica.

2.1.1. A imagem da mulher encarcerada: entre vítima e criminosa

A construção da imagem da mulher encarcerada configura-se como um território de significados que ultrapassa a simples função de registro criminal. Diferente dos homens, cujo corpo é predominantemente avaliado sob critérios de legalidade e ameaça à ordem pública, o corpo feminino é inspecionado e interpretado à luz de normas morais e sociais.

Essa leitura dual confere às imagens produzidas no contexto prisional um papel central na manutenção de estereótipos: elas não apenas documentam, mas representam visualmente a transgressão feminina, reforçando a narrativa de culpa e desvio moral. Ao analisar arquivos fotográficos e sistemas de vigilância, Allan Sekula (1986, p.6) observa que o meio fotográfico opera num duplo sistema, no qual nos deparamos com: “*a system of representation capable of functioning both honorifically and repressively*”¹⁴. Enquanto a função repressiva serve como instrumento de classificação e vigilância que define e cerca o corpo-sujeito, a função honorífica, ou expressiva, abre espaço para o reconhecimento e a promessa de libertação da subjetividade.

A análise do não-reconhecimento ético é fundamental para entendermos a representação da mulher encarcerada, pois a lógica do cárcere opera sobre a premissa da descartabilidade do sujeito. Judith Butler (2009/2015) demonstra que o poder político estabelece ativamente uma hierarquia de valor entre vidas: “precisamente o raciocínio no qual se apoia certo tipo de esforço de guerra para distinguir entre vidas valiosas e que são passíveis de luto, de um lado, e vidas sem valor e que não são passíveis de luto, de outro” (p.14). Essa seletividade é aplicada por dispositivos de poder, sendo o sistema prisional um dos seus principais teatros: “esses enquadramentos são atuantes em situações de prisão e tortura, [...] de acordo com as quais determinadas vidas são percebidas como vidas, ao passo que outras, embora aparentemente estejam vivas, não conseguem assumir uma forma percebível como tal” (Butler, 2009/2015, p. 14). Desse modo, a mulher reclusa é duplamente humilhada: como

¹⁴ Tradução do autor: um sistema de representação capaz de funcionar tanto de forma honorífica como repressiva

transgressora moral (Davis, 2003/2022) e como uma "não-vida" social, cujo sofrimento é eticamente negligenciado.

Além da moralidade, a sexualidade feminina é historicamente controlada e punida. Davis (2003/2022) descreve práticas de disciplina e supervisão específicas, que ainda são aplicadas nas prisões femininas nos dias atuais, como inspeções corporais invasivas e vigilância de comportamentos considerados sexualmente transgressivos, procedimentos raramente aplicados de forma equivalente aos detentos masculinos.

O contraste entre prisões masculinas e femininas evidencia como o gênero molda a experiência do encarceramento e a representação visual do corpo: enquanto o homem é essencialmente criminalizado por violar a lei, a mulher é moralmente julgada e sexualmente vigiada. Esta diferença se manifesta também na cobertura midiática e nos arquivos históricos, onde imagens de mulheres são muitas vezes acompanhadas de descrições ou legendas que reforçam estereótipos de promiscuidade, fragilidade ou perversidade, enquanto imagens masculinas se concentram na periculosidade ou no ato criminoso em si.

Em síntese, a imagem da mulher reclusa é um campo de tensão entre representação e realidade, visibilidade e invisibilidade, transgressão e vitimização. Entender essas dinâmicas é fundamental para analisarmos como a fotografia contribui para a manutenção de estereótipos e para o controle social das mulheres encarceradas.

A combinação desses elementos (sexualidade vigiada, punição moralizada e controle institucionalizado), resulta em uma representação dual da mulher, que é simultaneamente vítima e criminosa. Por um lado, sua condição de vulnerabilidade evidencia a violência estrutural do cárcere. Por outro, sua imagem é mobilizada para reforçar narrativas de transgressão moral e sexual, legitimando o confinamento e a vigilância contínua. Este território de controle se manifesta não apenas nos espaços físicos da prisão, mas também na iconografia produzida por arquivos policiais, relatórios institucionais e cobertura midiática, que sistematicamente consolidam estereótipos de gênero e moralidade.

Portanto, compreender o corpo feminino como território de controle e transgressão permite analisar a intersecção entre gênero, poder e representação, oferecendo um referencial crítico para o estudo das imagens de mulheres reclusas, suas implicações éticas e políticas, e os efeitos simbólicos que repercutem além dos muros da prisão.

2.2. Arquivos de identificação e a tipologia criminológica

A constituição dos registros prisionais e policiais no final do século XIX representou uma virada epistemológica na forma de compreender a mulher criminalizada. A fotografia, a estatística e a burocracia passaram a atuar conjuntamente como tecnologias de poder (Foucault, 1975/2017), produzindo um saber visual e documental que definia, classificava e hierarquizava as mulheres encarceradas.

Nesses documentos institucionais, a fisionomia feminina era descrita por meio de medidas, cicatrizes, traços faciais, expressões e observações comportamentais, compondo um dossiê que ultrapassava a mera identificação física. Esses arquivos não se limitavam à função administrativa; funcionavam como instrumentos de normatização moral, traduzindo em linguagem burocrática e imagética os juízos de valor sobre a sexualidade e o comportamento das mulheres.

Diferentemente dos arquivos masculinos, que enfatizavam a periculosidade e o potencial de reincidência, os registros femininos davam destaque a atributos como “temperamento”, “decência”, “vocalização maternal” ou “tendência à desobediência”. Essa codificação reforçava a ideia de que o crime feminino era uma extensão de uma falha moral, uma incapacidade de cumprir o papel social de esposa, mãe ou cuidadora.

Essa ênfase na falha moral e na deficiência do “sentido feminino” tem suas raízes diretas na criminologia positivista. Para Lombroso & Ferrero (1895), o desvio da mulher criminosa não era apenas uma violação legal, mas uma manifestação de atavismo e de uma incapacidade inata de desenvolver o senso de moralidade natural ao seu sexo. Nicole Rafter (1997, como citado em Noon, 2000) ressalta que essa perspectiva considera o corpo feminino como anormal de forma específica, criando a necessidade de registros que fossem além dos traços físicos para catalogar o defeito moral e sexual da transgressora. Assim, as categorias de “decência” e “temperamento” nos arquivos policiais cumpriam a função de medir a distância entre a mulher reclusa e a norma idealizada de feminilidade da época.

Como observa Allan Sekula (1986), o arquivo fotográfico e burocrático não apenas coleta informações, mas produz um conhecimento sobre o corpo que é simultaneamente científico, administrativo e moralizador. Essa produção de saber é particularmente evidente no caso das mulheres, cujos corpos eram construídos como evidência de desvio. Ao lado da

fotografia, as fichas criminais, prontuários médicos e relatórios institucionais formavam um sistema de vigilância que, ao mesmo tempo em que catalogava, redefinia o que significava ser mulher dentro da ordem penal.

Tais registros também cumpriam uma função performativa: ao descrever, enquadrar e rotular, criavam realidades. As categorias “prostituta reincidente”, “má mãe” ou “desordeira moral” não apenas organizavam a administração prisional, mas moldavam o imaginário social, transformando as mulheres em tipos fixos, passíveis de punição e exclusão. Como nota Foucault (1975/2017), o poder disciplinar opera ao “transformar os indivíduos em casos”, isto é, em sujeitos que são conhecidos, observados e corrigidos a partir de registros contínuos e detalhados. Essa prática de vigilância constante e catalogação materializa o princípio panóptico, a sujeição pela visibilidade, reproduzindo a lógica de controle sobre o corpo feminino e sua sexualidade.

Nesse contexto, o arquivo de identificação não apenas descreve, mas define a mulher reclusa. Ele atua como um espelho institucional no qual a subjetividade é apagada e substituída por categorias de desvio moral, sexual e social. A linguagem técnica e os instrumentos visuais (como a fotografia e o retrato policial) participam de um mesmo projeto de desumanização, no qual o corpo feminino é visto simultaneamente como objeto de controle e prova de sua própria culpa.

Em síntese, os arquivos de identificação funcionam como dispositivos que consolidam a ideologia da vigilância e da moralização, perpetuando um sistema de classificação que confunde ciência com julgamento moral. No caso das mulheres, essa prática assume um caráter duplamente punitivo: além de criminalizá-las, reafirma a distância entre a mulher “ideal” e a mulher “transgressora”, justificando simbolicamente o confinamento e o apagamento de sua individualidade.

2.2.1. A padronização do retrato prisional e a negação da subjetividade

A padronização do retrato prisional, consolidada no final do século XIX a partir do sistema antropométrico de Alphonse Bertillon, marcou um momento decisivo na história da representação visual do sujeito criminalizado. A fotografia, que até então carregava um estatuto de memória e individualidade, foi transformada em um instrumento técnico de

vigilância e categorização. O retrato passou a ser regido por normas fixas: posição frontal e perfil, iluminação neutra, fundo uniforme, de modo a eliminar qualquer traço de expressão, subjetividade ou contexto. O objetivo era produzir uma imagem funcional, um documento visual que servisse à administração do poder e ao controle social.

Michel Foucault (1975/2017) descreve esse processo como parte de uma transição histórica na qual o poder punitivo deixa de se exercer sobre o corpo através do suplício e passa a operar por meio da vigilância e da normalização. A fotografia prisional se insere plenamente nessa lógica: ela substitui a exposição pública da dor pela visibilidade controlada da identidade. O indivíduo é reduzido a um caso, uma ficha, um rosto catalogado. O poder disciplinar, segundo Foucault (1975/2017), “transforma os indivíduos em objetos de informação e não mais de castigo; em sujeitos de observação e não mais de sofrimento” (p. 202).

Allan Sekula (1986) retoma esse diagnóstico ao afirmar que o arquivo fotográfico institucional constitui um sistema de dupla função: repressiva e honorífica. Enquanto os retratos burgueses exaltavam a individualidade e a respeitabilidade, as fotografias policiais e prisionais visavam neutralizar o sujeito, apagando sua singularidade e tornando-o um objeto de vigilância. “O retrato do criminoso”, escreve Sekula (1986), é o inverso do retrato burguês: enquanto este afirma a identidade, aquele a suprime, classificando o indivíduo como tipo. A imagem torna-se, portanto, um signo da exclusão — uma representação que não comunica o sujeito, mas o seu afastamento da norma.

No caso das detentas, esse apagamento da subjetividade assume um caráter ainda mais complexo. O retrato prisional feminino foi moldado por uma dupla lógica: criminal e moral. Além da tipificação física, buscava-se capturar a aparência de “desvio” ou “imoralidade” — olhar desafiador, penteado desfeito, expressão considerada indecorosa. Tais elementos eram interpretados como indícios de uma natureza moralmente falha. Como observa Angela Davis (2003/2022), a mulher encarcerada foi historicamente enquadrada como alguém que transgrediu tanto a lei quanto os princípios morais da feminilidade, sendo punida por ambos. Essa leitura atravessava a produção das imagens, nas quais o rosto feminino era apresentado como prova visual de sua inadequação social e sexual.

Essa operação visual não é neutra: ela converte a face em sinal de culpa. O *mugshot*, como dispositivo, encarna a racionalidade panóptica: é o olhar do poder materializado em

forma de arquivo. A fotografia prisional não apenas registra, mas cria o criminoso como tipo visível, como categoria social. Foucault (1975/2017) observa que ver sem ser visto é o privilégio do poder disciplinar, e o retrato prisional funciona precisamente como essa forma de visibilidade unilateral. A detenta fotografada é simultaneamente observada e silenciada: capturada em sua imagem, mas excluída do direito de se representar.

A padronização do retrato prisional, portanto, reflete a tentativa de neutralizar qualquer possibilidade de expressão subjetiva. O enquadramento fixo e a ausência de contexto — exigências centrais do método de Bertillon — visavam garantir que a fotografia se tornasse puramente instrumental, livre de ambiguidade estética. Essa suposta neutralidade, contudo, é profundamente ideológica. Ao eliminar o olhar do sujeito feminino, o gesto, o ambiente e a narrativa, a imagem reduz o indivíduo à condição de espécime, reforçando o paradigma positivista que liga o corpo ao desvio moral.

Judith Butler (2009/2015), ao discutir a precariedade da vida e a distribuição desigual da visibilidade, oferece um contraponto contemporâneo a essa análise. A filósofa argumenta que “as normas que regulam o reconhecimento determinam quais vidas são vistas como dignas de representação e quais permanecem invisíveis” (Butler, 2009/2015, p. 15). No caso das mulheres encarceradas, a visibilidade que lhes é concedida é a da criminalização — um olhar que não reconhece a humanidade, mas a utiliza como prova de desvio. Assim, o retrato prisional feminino situa-se em uma zona paradoxal: visível o suficiente para ser controlado, invisível demais para ser compreendido.

Em suma, a padronização do retrato prisional representa a consolidação da lógica disciplinar aplicada à imagem. O rosto torna-se índice do crime; o corpo, suporte do controle; e a fotografia, instrumento de negação da subjetividade. A mulher retratada não é vista enquanto pessoa, mas como objeto a ser corrigido, um fragmento visual dentro do vasto arquivo do poder.

2.3. O papel da mídia e do fotojornalismo na reprodução de estigmas

A imagem da mulher encarcerada, construída pela fotografia institucional e pelos arquivos disciplinares, mudou gradualmente para o campo da cultura visual contemporânea. Séries televisivas, filmes e projetos fotográficos documentais passaram a ocupar um papel

central na construção do imaginário social sobre o cárcere feminino. Essa transição do registro institucional para a cultura do consumo narrativo é característica da fotografia e do audiovisual contemporâneos. Como observa Charlotte Cotton (2004), a fotografia afasta-se da crença na sua verdade intrínseca e passa a operar por meio da narrativa e da ficção como estratégias para comentar criticamente a realidade social. O *storytelling* (contar histórias) torna-se, assim, uma forma de preencher as lacunas deixadas pela neutralidade e pelo distanciamento dos retratos prisionais do século XIX.

Entretanto, essa exposição no espaço público carrega uma ambiguidade moral e estética. Para Susan Sontag (2003), do ponto de vista ético, a representação do sofrimento exige um rigor particular, pois "as fotos que retratam sofrimento não deveriam ser belas, assim como as legendas não deveriam pregar moral" (p. 66). Essa tensão entre visibilidade, narrativa e espetacularização continua a moldar a forma como a sociedade olha para as mulheres reclusas.



Figura 9. Frame da série de TV *Orange is the New Black*. Netflix, 2013–2019

Séries de sucesso internacional, como *Orange is the New Black* (Netflix, 2013–2019), representada na figura 9, desempenharam um papel relevante ao ampliar a empatia do público em relação à população prisional feminina. A obra trouxe para o debate questões como violência institucional, racismo, sexualidade e maternidade no cárcere, contribuindo para uma maior conscientização social. Essa visibilidade representa, sem dúvida, um avanço simbólico. No entanto, a série também opera sobre uma linha tênue: ao mesmo tempo em que humaniza suas personagens, também submete suas narrativas à lógica do entretenimento, na qual o sofrimento, a violência e a sexualidade são frequentemente dramatizados e consumidos como espetáculo. O risco da fetichização da mulher transgressora permanece latente, reduzindo a complexidade das experiências vividas em padrões narrativos reconhecíveis.



Figura 10. Frame do filme *El Patio de mi Cárcel*. 2008

Esse mesmo dilema atravessa produções europeias como *Vis a Vis* (Atresmedia, 2015–2019), marcada pela intensificação da violência e da sexualização dos corpos femininos, e o filme espanhol *El Patio de mi Cárcel* (2008), representado na figura acima (10), que, embora proponha uma narrativa de solidariedade e redenção, ainda se estrutura

dentro de uma lógica melodramática. Essas representações evidenciam a persistência de uma dualidade simbólica: a mulher encarcerada oscila entre a figura da vítima digna de compaixão e a da criminosa moralmente desviada que necessita de correção.

Angela Davis (2003/2022) argumenta que o encarceramento feminino está profundamente enraizado em um sistema patriarcal que criminaliza não apenas atos ilícitos, mas também condutas sociais e sexuais que desafiam normas de gênero. Essa leitura é corroborada por análises do jornalismo crítico contemporâneo. Em reportagem publicada pelo jornal Sul21 (2017)¹⁵, a ativista, Irmã Petra Silvia Pfaller, que atua diretamente com mulheres presas, afirma que “o sistema penal foi feito e pensado por homens para homens”, destacando como a estrutura prisional ignora sistematicamente as especificidades do corpo feminino, da maternidade e da saúde das mulheres. O texto evidencia que a punição feminina se estende para além da privação de liberdade, operando como um mecanismo contínuo de controle moral e social.

Em contraponto a essas construções ficcionais, o campo da fotografia documental e do fotojornalismo tem buscado desenvolver estratégias visuais mais éticas e politicamente engajadas. Projetos como *Almond Garden* (2010–2014), de Gabriela Maj (figura 11), e *Women Prisoners in Italy* (2009), de Melania Comoretto, deslocam o olhar do espetáculo para a experiência vivida, devolvendo às mulheres encarceradas a condição de sujeitos e não de tipos sociais.

¹⁵ ‘O sistema penal foi feito e pensado por homens, para homens’, diz Irmã que trabalha com presas - Sul 21



Figura 11. Projeto fotográfico *Almond Garden*. Fotografias de Gabriela Maj, 2010-2014

Essas abordagens dialogam com a noção de reconhecimento ético proposta por Judith Butler (2009/2015), ao reinscreverem essas vidas no campo da visibilidade e da passibilidade de luto. Ao invés de reforçar a curiosidade voyeurística, tais projetos convocam o espectador a uma relação ética, marcada pela escuta, pela proximidade e pela responsabilidade diante da imagem.

Essas novas abordagens também se refletem em iniciativas institucionais, como ilustrado na figura 12, o *Portuguese Prison Photo Project* (2017–2019), que documentou o interior de estabelecimentos prisionais portugueses, incluindo o Estabelecimento Prisional de Santa Cruz do Bispo, no Porto, uma das maiores prisões femininas do país. O projeto propõe um olhar documental transparente sobre o sistema prisional português, permitindo uma leitura pública das condições de encarceramento. Contudo, ao adotar uma estética neutra e sistemática, também evidencia o limite entre transparência e vigilância, ecoando as críticas de Foucault (1975/2017) e Sekula (1986) sobre o poder disciplinar da imagem.



Figura 12. *Portuguese Prison Photo Project: prisão feminina de Santa Cruz do Bispo*. Fotografia de Peter Schulthess. 2019

No campo do fotojornalismo brasileiro, reportagens como as publicadas pelo *Brasil de Fato* (2023)¹⁶, revelam a persistência de práticas que violam direitos humanos em prisões femininas (figura 13), expondo corpos adoecidos, mulheres grávidas sem assistência médica e condições sanitárias precárias.

¹⁶

<https://www.brasildefato.com.br/2023/11/01/e-o-retrato-da-senzala-inspecoes-em-prisoas-de-sp-flagra-m-pe-necrosado-gravidas-sem-consulta-e-comida-escassa/>



Figura 13. Fotojornalismo brasileiro, inspeções em prisões femininas. Refeição servida na Penitenciária de Presidente Venceslau 2. Brasil de Fato. 2023

Essas imagens cumprem uma função essencial de denúncia pública, mas também evidenciam o risco apontado por Sontag (2003): o da banalização do sofrimento. Para a autora, a repetição de imagens de dor pode dessensibilizar o público, gerando indiferença e transformar a violência estrutural em um espetáculo cotidiano. Como observa a autora, “a dor dos outros não é um convite à contemplação, mas um apelo à consciência” (Sontag, 2003, p. 114). O desafio ético do fotojornalismo e da fotografia documental reside, portanto, em informar sem explorar, sensibilizar sem reduzir e denunciar sem reforçar a indiferença.

Em resumo, as representações midiáticas e fotográficas da mulher reclusa revelam uma tensão permanente entre empatia e controle. Se antes a imagem servia majoritariamente à vigilância e à punição, hoje ela também se apresenta como espaço potencial de denúncia, reconhecimento e disputa simbólica. Esse deslocamento, no entanto, permanece instável e

profundamente dependente das escolhas éticas e metodológicas de quem produz e difunde as imagens. É a partir dessa tensão que os capítulos seguintes analisam como a fotografia documental contemporânea, por meio de diferentes métodos e perspectivas, busca romper, ou reinscrever, os padrões históricos da representação do cárcere feminino.

Capítulo III

METODOLOGIA E CORPUS VISUAL

3.1. Natureza da pesquisa: abordagem qualitativa e análise crítica do discurso visual

A presente pesquisa adota uma abordagem qualitativa, com foco na análise crítica do discurso visual, a partir da compreensão de que a fotografia é uma prática social, cultural e política, e não apenas um meio técnico de registro. A imagem fotográfica é aqui entendida como um discurso situado, que participa ativamente da produção de significados sobre o corpo, o gênero e o poder, especialmente quando se trata da representação de mulheres privadas de liberdade.

A abordagem qualitativa permite examinar as imagens em profundidade, interpretando seus sentidos simbólicos, éticos e políticos dentro dos complexos contextos em que são produzidas e circulam. Mais do que descrever o conteúdo visível ou quantificar sua frequência, esta pesquisa busca desnaturalizar o olhar institucional, compreendendo como a fotografia constrói narrativas de vigilância, vulnerabilidade e resistência, revelando as tensões estruturais entre empatia e controle, visibilidade e invisibilidade. Essa análise crítica se concentra em desvendar as operações de silenciamento e codificação que transformam o corpo da mulher reclusa em um objeto passível de catalogação, estigma e, paradoxalmente, espetacularização midiática.

A metodologia adotada articula diferentes eixos de análise, compondo uma triangulação teórico-metodológica rigorosa:

Eixo Ético e Político – Inspirado nas reflexões de Angela Davis (2003/2022) e Judith Butler (2009/2015), este eixo examina o encarceramento feminino como expressão de desigualdade estrutural e punição moral (Rafter, 1997, como citado em Noon, 2000), analisando como as imagens podem reproduzir ou desafiar esses sistemas de poder e a "passibilidade de luto" dessas vidas.

Eixo Discursivo e Institucional – Fundamentado em Michel Foucault (1975/2017) e Allan Sekula (1986), este eixo compreende a fotografia prisional como parte de um regime de vigilância e classificação que herda a lógica da criminologia eugênica. Nele, o arquivo visual atua como instrumento de normalização, exclusão social e redução do sujeito a um tipo estatístico.

Eixo Estético e Relacional – A partir de Ariella Azoulay (2008), Margaret Olin (2012) e Susan Sontag (2003), analisa-se a fotografia como um evento ético e cívico, em que

fotógrafo, fotografado e espectador compartilham uma responsabilidade comum diante da imagem e de sua circulação. Este eixo critica a estetização da dor e busca a dimensão relacional da imagem.

Essa estrutura metodológica permite que o estudo dialogue com a complexidade do ato fotográfico, reconhecendo-o como um campo de forças no qual a representação visual tanto denuncia as estruturas de opressão quanto, inadvertidamente, legitima formas de poder. A imagem, portanto, é tratada como um enunciado político, no qual se inscrevem vozes, silenciamentos e disputas por reconhecimento.

Como propõe Ariella Azoulay (2008), cada fotografia envolve um contrato civil entre quem fotografa, quem é fotografado e quem observa, estabelecendo obrigações mútuas de visibilidade e responsabilidade. Esse princípio ético é essencial para compreender o modo como a fotografia documental pode transformar o olhar do espectador de voyeurismo em gesto político. Margaret Olin (2012), por sua vez, amplia essa discussão ao refletir sobre o toque simbólico da imagem — o momento em que o espectador é interpelado pela dor ou dignidade do outro, chamado a agir, e não apenas a contemplar passivamente.

Por fim, o diálogo com Foucault e Sekula permite situar as imagens em uma genealogia do olhar disciplinar: o registro fotográfico como tecnologia de poder e o arquivo como instrumento de vigilância e categorização social. Nesse sentido, o método qualitativo crítico busca desmontar os dispositivos visuais que naturalizam a punição e a marginalização, analisando como a fotografia participa da produção simbólica do corpo feminino encarcerado, sobretudo aquele estigmatizado pela moral sexual.

Desse modo, a metodologia adotada não se limita a uma análise formal, mas propõe uma leitura ética, política e relacional das imagens, compreendendo-as como espaços de conflito e possibilidade. Essa abordagem fornece as bases conceituais para a leitura dos três projetos que constituem o *corpus* visual desta pesquisa, examinados no capítulo seguinte.

3.2. Critérios de seleção do *corpus*

A definição do *corpus* visual desta pesquisa baseou-se na escolha de três projetos fotográficos que, embora distintos em origem, contexto e abordagem, dialogam entre si pela

forma como representam a experiência feminina do encarceramento. A seleção priorizou trabalhos que exploram as relações entre ética, poder e representação, alinhando-se ao debate teórico sobre o contrato civil da fotografia (Azoulay, 2008) e sobre o papel do olhar documental na construção e contestação de estereótipos sociais.

O primeiro critério de escolha foi o tempo de imersão e o envolvimento ético do fotógrafo com o ambiente prisional. Nesse sentido, o trabalho de Jane Evelyn Atwood constitui um marco fundamental na história da fotografia prisional contemporânea. Em *Too Much Time: Women in Prison* (2000), Atwood acompanhou durante nove anos o cotidiano de prisões femininas em nove países, estabelecendo uma relação de empatia e escuta com as mulheres retratadas. Sua motivação evoluiu da curiosidade inicial para uma profunda indignação diante das condições de encarceramento. Como ela própria afirma:

*For nine years, in nine countries, I photographed women in prison. I am often asked how I could have spent so much time on such a sad subject. Initially, curiosity was my main motive. Surprise, shock and amazement took over. Then the rage carried me to the end. [...] Today, the policy in women's prisons is to humiliate rather than rehabilitate. In some societies, a man who has served time in prison is considered a hero. For a woman, it is always a disgrace.*¹⁷ (Atwood, 1990)

Atwood destaca que, na época em que o projeto foi realizado, 89% das mulheres encarceradas cumpriam pena por crimes não violentos, questionando a real necessidade de sua detenção. Sua abordagem combina rigor documental e compromisso ético, traduzindo-se em um olhar que busca dar voz às mulheres silenciadas pelo sistema:

*They knew that I was a way that they could have their voices heard, and they had never had that before. [...] If I had a duty, it was to not betray those women with all the information I had gathered from them, and to tell it to other people who know nothing about prison, to tell what it's really like to be inside.*¹⁸ (Atwood, 2019)

¹⁷ Tradução do autor: Durante nove anos, em nove países, fotografei mulheres na prisão. Muitas vezes me perguntam como pude dedicar tanto tempo a um assunto tão triste. Inicialmente, a curiosidade foi o meu principal motivo. Surpresa, choque e espanto tomaram conta de mim. Depois, a raiva me levou até o fim. [...] Hoje, a política nas prisões femininas é humilhar em vez de reabilitar. Em algumas sociedades, um homem que cumpriu pena na prisão é considerado um herói. Para uma mulher, é sempre uma vergonha.

¹⁸ Tradução do autor: Elas sabiam que eu era uma forma de fazerem ouvir as suas vozes, algo que nunca tinham tido antes. [...] Se eu tinha um dever, era o de não trair aquelas mulheres com toda a informação que tinha recolhido delas e contá-la a outras pessoas que nada sabiam sobre a prisão, para contar como é realmente estar lá dentro

O segundo critério foi a presença de uma dimensão colaborativa e pedagógica entre fotógrafo e sujeitos representados. Essa perspectiva é exemplificada pelo trabalho de Jack Lueders-Booth, *Women Prisoners at MCI Framingham* (2024), realizado entre 1977 e 1987 na penitenciária feminina de Framingham, Massachusetts. O fotógrafo iniciou o projeto como professor de fotografia na prisão e desenvolveu, junto às reclusas, uma série de retratos e registros orais produzidos de forma conjunta. Em suas palavras:

*My time there was scheduled to end in 1979, but by then I had begun photographing these women, and what began at their request grew to occupy me personally, and fully. I wished to continue and did, remaining at MCI Framingham for another 7 years, photographing, while also tutoring inmates who had a continuing interest in photography.*¹⁹ (Lueders-Booth, 2024a)

O projeto, portanto, ultrapassa o âmbito documental, transformando-se em um exercício de partilha visual e escuta ética, no qual as mulheres participam ativamente do processo de representação. Essa dimensão relacional aproxima-se da noção de fotografia como evento civil (Azoulay, 2008) e das reflexões de Margaret Olin (2012) sobre o ato fotográfico como gesto de reciprocidade.

Por fim, o terceiro critério de seleção foi a dimensão geopolítica e interseccional das imagens. O trabalho de Ana María Arévalo Gosen, *Días Eternos* (2019), realizado em prisões femininas em toda a América Latina, incluindo Venezuela, Guatemala e El Salvador, oferece um contraponto essencial às produções europeias e norte-americanas. Suas fotografias denunciam a precariedade estrutural, o abuso institucional e as violações de direitos humanos que caracterizam o encarceramento feminino na América Latina. Arévalo combina denúncia e empatia, reafirmando a função pública e política da fotografia documental social.

Faced with this dreadful prison reality, a mandatory task of public debate and political action in Venezuela and Latin American society must learn about the suffering of the incarcerated population in order to help remedy some of these

¹⁹ Tradução do autor: Meu tempo lá estava previsto para terminar em 1979, mas nessa altura eu já tinha começado a fotografar essas mulheres, e o que começou por pedido delas acabou por me ocupar pessoalmente e de forma total. Eu queria continuar e foi o que fiz, permanecendo na MCI Framingham por mais 7 anos, fotografando e também dando aulas particulares a detentas que tinham um interesse contínuo pela fotografia.

*problems. [...] It is urgent to contribute to the establishment of penitentiary institutions that do not violate the Human Rights of detainees.*²⁰ (Gosen, 2019)

Para a fotógrafa, a função do fotojornalista é ser testemunha e mediador social:

*We spend time speaking to the disadvantaged, and we become witnesses of hopelessness. What we ultimately want is to bring awareness to certain issues.*²¹ (Gosen, 2019)

Assim, o corpus proposto estrutura-se em torno de três eixos complementares:

1. O olhar testemunhal e prolongado;
2. O olhar colaborativo e partilhado;
3. O olhar de denúncia e resistência política.

Esses três projetos configuram um panorama amplo das formas contemporâneas de representação do encarceramento feminino e permitem uma análise comparativa entre regimes de visibilidade e agência, articulando as dimensões éticas, estéticas e políticas da fotografia documental.

3.3. Breve Apresentação dos Casos: Ana María Arévalo Gosen, Jack Booth-Lueders e Jane Evelyn Atwood

A escolha dos três fotógrafos analisados nesta dissertação foi guiada por critérios éticos, estéticos e metodológicos que refletem diferentes formas de abordar a experiência feminina do encarceramento. Embora cada projeto possua particularidades formais e contextuais, todos compartilham uma preocupação central: como representar mulheres privadas de liberdade sem reduzir suas identidades à condição de prisioneiras, mas revelando nelas humanidade, resistência e identidade.

²⁰ Tradução do autor: Diante dessa terrível realidade prisional, uma tarefa obrigatória do debate público e da ação política na Venezuela e na sociedade latino-americana deve ser conhecer o sofrimento da população carcerária, a fim de ajudar a remediar alguns desses problemas. [...] É urgente contribuir para o estabelecimento de instituições penitenciárias que não violem os direitos humanos dos detentos.

²¹ Tradução do autor: Passamos tempo conversando com pessoas desfavorecidas e nos tornamos testemunhas da desesperança. O que queremos, em última análise, é conscientizar as pessoas sobre certas questões.

Ana María Arévalo Gosen: denúncia, resistência e política do olhar

A fotógrafa Ana María Arévalo Gosen, nascida em 1988, é uma fotógrafa e artista visual venezuelana radicada em Bilbao, Espanha. Mudou-se para Toulouse, na França, para cursar Ciências Políticas no *Institut d'Etudes Politiques*, onde descobriu sua paixão pela fotografia na ETPA, *Ecole de Photographie*. Arévalo é também cantora e ativista, e define sua prática artística como um instrumento de impacto social. Em seu site oficial, a autora afirma:

*My work as a photographer, a singer and an artist aims to relentlessly create a positive impact through emotional, straightforward & honest storytelling. My mission is to trigger lasting social change.*²² (Gosen, 2020)

Arévalo entende a fotografia como instrumento de denúncia pública e responsabilidade cívica. Para ela, *“it is urgent to contribute to the establishment of penitentiary institutions that do not violate the Human Rights of detainees”*²³ (Gosen, 2020). Suas imagens evidenciam não apenas o sofrimento físico e psicológico das mulheres, mas também sua resistência e solidariedade, inscrevendo o corpo feminino como território de luta política. A fotógrafa se posiciona como testemunha e mediadora: *“We spend time speaking to the disadvantaged, and we become witnesses of hopelessness. What we ultimately want is to bring awareness to certain issues”*²⁴ (Gosen, 2020).

²² Tradução do autor: Meu trabalho como fotógrafa, cantora e artista visa criar incessantemente um impacto positivo por meio de narrativas emocionais, diretas e honestas. Minha missão é provocar mudanças sociais duradouras.

²³ Tradução do autor: É urgente contribuir para a criação de instituições penitenciárias que não violem os direitos humanos dos detidos.

²⁴ Tradução do autor: Passamos tempo conversando com pessoas desfavorecidas e nos tornamos testemunhas da desesperança. O que queremos, em última análise, é conscientizar as pessoas sobre certas questões.

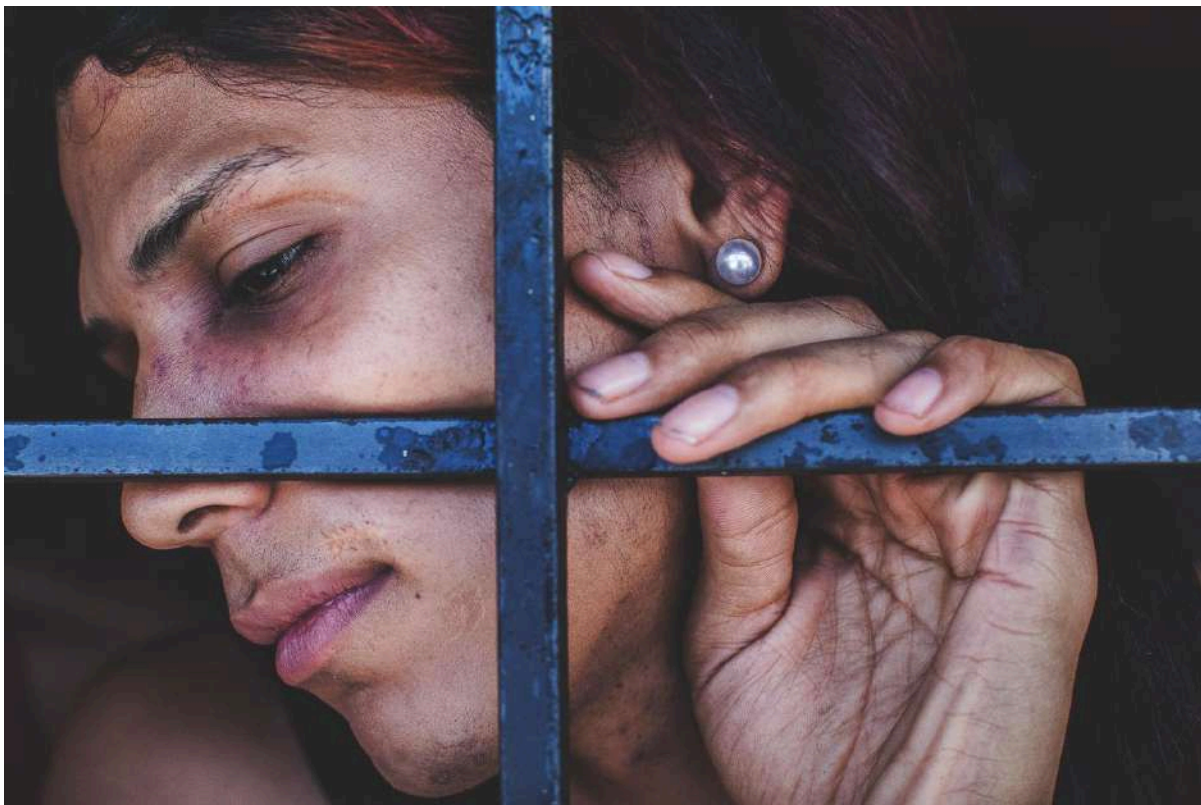


Figura 14. *Días Eternos*. Fotografia de Arévalo Gosen. 2019

Seu projeto *Días Eternos* (2017–2021) nasceu do desejo de expor as condições precárias e a violação de direitos humanos nos centros de detenção preventiva da Venezuela. Para isso, Arévalo passou dias convivendo com as mulheres encarceradas, estabelecendo uma relação de confiança antes mesmo de iniciar as fotografias. Essa postura empática e paciente traduziu-se em imagens de grande densidade emocional, onde as detentas aparecem em momentos de vulnerabilidade, cuidado e esperança.

O ensaio foi reconhecido internacionalmente, recebendo o *Women Photograph + Nikon Grant* (2018) e o apoio do *Pulitzer Center on Crisis Reporting*. Ao registrar corpos femininos em situações de extrema privação, Arévalo não busca o choque, mas a dignidade: suas imagens convocam a empatia e o debate público sobre a urgência de uma reforma prisional na América Latina.

Jack Lueders-Booth: pedagogia, colaboração e partilha

Jack Lueders-Booth (n. 1935) é um fotógrafo norte-americano cuja trajetória articula prática artística, ensino e compromisso social. Após abandonar uma carreira corporativa aos 35 anos, ingressou na Universidade de Harvard, onde lecionou fotografia entre 1970 e 1999, sendo três vezes indicado ao *Joseph P. Levinson Memorial Award for Outstanding Teaching*. Concluiu o mestrado em Educação (Ed.M.) pela *Harvard Graduate School of Education* em 1978 e, posteriormente, lecionou em instituições como a *Rhode Island School of Design*, *Tufts University* e *Yale University*.

Suas obras integram acervos do *Museum of Modern Art* (Nova Iorque), *San Francisco Museum of Modern Art* e *Library of Congress*, entre outros. Recebeu bolsas da *Polaroid Foundation*, *National Endowment for the Arts* e *National Endowment for the Humanities*. Entre seus livros mais conhecidos estão *Inherit the Land* (2005), *The Orange Line* (2022) e *Women Prisoners Polaroids* (2024).



Figura 15. Women Prisoners at MCI Framingham. Fotografia de Lueders-Booth, J. Stanley/Barker. 2024

O projeto *Women Prisoners Polaroids* (2024), que é objeto de análise no presente trabalho, teve origem em sua dissertação de mestrado. Booth desenvolveu um projeto educativo na prisão feminina MCI Framingham, em Massachusetts, onde ensinou fotografia às internas e produziu, em colaboração com elas, uma série de retratos. O trabalho combina retratos no estilo Polaroid com depoimentos das detentas, produzidos em um contexto experimental de normalização prisional, onde as celas eram decoradas e a convivência mista parcialmente permitida. Ainda que as fotografias tenham sido realizadas pelo próprio Lueders-Booth, o caráter colaborativo está presente na construção dos retratos, fruto de diálogo, consentimento e troca simbólica. Como afirmou o fotógrafo: “*What began at their request grew to occupy me personally, and fully*”²⁵ (Lueders-Booth, 2024b).

Jane Evelyn Atwood: intimidade, proximidade e vulnerabilidade

Jane Evelyn Atwood (1947) é uma fotógrafa norte-americana nascida em Nova Iorque. Estudou no Tennessee, Illinois e Massachusetts, formando-se na *Bard College* na década de 1970. Em 1971 mudou-se para Paris, onde comprou sua primeira câmera e iniciou um trabalho documental sobre prostitutas, inaugurando uma trajetória voltada para pessoas e comunidades marginalizadas.

Em 1980, Atwood recebeu a primeira bolsa *W. Eugene Smith* para fotografia humanística, o que lhe permitiu desenvolver o projeto sobre a vida de crianças cegas. Mais tarde, recebeu o *World Press Photo Award* (1987) pelo ensaio *Jean-Louis: Living and Dying with AIDS*. Sua abordagem combina fotografia documental e relato pessoal: Atwood entrevista e ouve os protagonistas de suas imagens, integrando texto e fotografia como meios complementares de expressão.

Entre 1988 e 1997, realizou o projeto *Too Much Time: Women in Prison*, que a levou a visitar 40 prisões em 9 países — incluindo penitenciárias de segurança máxima e o corredor da morte. Este ensaio, reconhecido como uma das mais extensas e importantes investigações visuais sobre o encarceramento feminino, denuncia a violência estrutural e a desumanização presentes nas instituições prisionais. Suas imagens revelam intimidade e dignidade em meio ao confinamento, enfatizando a dimensão emocional e humana do cárcere. “*They knew that I*

²⁵ Tradução do autor: O que começou a pedido deles acabou por me ocupar pessoalmente e por completo.

*was a way that they could have their voices heard*²⁶ (Atwood, 1990) afirma a fotógrafa, ressaltando o papel mediador que assume entre as mulheres e o público. A autora reflete:

*From the beginning, I was struck by the immense emotional lack of the prisoners... Today, the policy in women's prisons is to humiliate rather than rehabilitate. In some societies, a man who has served time in prison is considered a hero. For a woman, it is always a disgrace.*²⁷ (Atwood, 1990)



Figura 16. *Too Much Time: Women in Prison*. Fotografia de Atwood, J. E. 2000

²⁶ Tradução do autor: Eles sabiam que eu era uma forma de fazerem ouvir as suas vozes.

²⁷ Tradução do autor: Desde o início, fiquei impressionada com a imensa carência emocional das presidiárias... Hoje, a política nas prisões femininas é humilhar em vez de reabilitar. Em algumas sociedades, um homem que cumpriu pena na prisão é considerado um herói. Para uma mulher, é sempre uma vergonha.

Os três projetos analisados — *Días Eternos*, *Women Prisoners Polaroids* e *Too Much Time: Women in Prison* — formam um panorama plural da representação da mulher encarcerada. Juntos, revelam diferentes regimes de visibilidade e agência, em contextos que variam da América Latina aos Estados Unidos e à Europa, mas compartilham uma mesma urgência ética: repensar o olhar sobre a mulher privada de liberdade. O próximo capítulo aprofunda a leitura dessas imagens, articulando os aspectos estéticos, narrativos e políticos que as tornam fundamentais para compreender o papel da fotografia documental contemporânea.

Capítulo IV

ESTUDOS DE CASO: ESTÉTICA, NARRATIVA E ÉTICA NA REPRESENTAÇÃO

4.1. Ana María Arévalo Gosen: denúncia, resistência e política do olhar

A venezuelana Ana María Arévalo Gosen, nascida em 1988 em Caracas, se identifica como “*visual storyteller*”, ou seja, seu papel como fotógrafa documental é o de contar histórias através das imagens. Arévalo combina em sua obra a prática documental com um ativismo visual orientado pela ética do testemunho e pela denúncia social. Seu projeto *Días Eternos* (2017–2021) nasceu de sua experiência de retorno à Venezuela, em meio à crise humanitária e política, e se expandiu posteriormente para outros países latino-americanos. A fotógrafa passou longos períodos em prisões e centros de detenção preventiva, convivendo com as detentas e documentando as condições degradantes a que eram submetidas. O trabalho, vencedor do Leica Oskar Barnack Award (2021), tornou-se um marco na fotografia documental contemporânea latino-americana por articular empatia, política e responsabilidade social.

A própria fotógrafa define sua missão como um compromisso ético e humanista:

Even if most of us get overwhelmed by the intensity of the visual exposure in our daily lives, the power of photography has not faded. On the contrary, it can be leveraged to reveal the raw reality, raise awareness and activate reflection for the common good and the improvement of humanity.

My work as a photographer, a singer and an artist, aims to relentlessly create a positive impact through emotional, straightforward & honest storytelling. My mission is to trigger lasting social change.²⁸ (Gosen, 2024)

Essa visão traça um olhar político e sensível, que ultrapassa o registro do sofrimento para transformar o ato de fotografar em uma forma de ação social. Sua metodologia parte da convivência: antes de iniciar o projeto, Arévalo passou vários dias dentro das celas conversando com as mulheres, ouvindo suas histórias, e também compartilhando suas experiências, construindo assim um espaço de confiança. Somente após esse período é que se sentiu pronta para registrar a realidade dessas mulheres. Esse gesto de escuta e reciprocidade

²⁸ Tradução do autor: Mesmo que a maioria de nós se sinta sobrecarregada pela intensidade da exposição visual em nosso dia a dia, o poder da fotografia não diminuiu. Pelo contrário, ele pode ser aproveitado para revelar a realidade crua, aumentar a conscientização e estimular a reflexão para o bem comum e o aprimoramento da humanidade. Meu trabalho como fotógrafo, cantor e artista visa criar incansavelmente um impacto positivo por meio de narrativas emocionais, diretas e honestas. Minha missão é provocar mudanças sociais duradouras.

transforma o próprio papel do fotógrafo, que passa de observador externo para testemunha implicada, uma presença ética e relacional.

O título "*Días Eternos*" resume o sentido simbólico do projeto. As imagens representadas nas figuras 17 à 34, traduzem visualmente a sensação de tempo suspenso vivido pelas mulheres encarceradas. Um tempo que não passa, e se arrasta, afastando aos poucos qualquer perspectiva de futuro. Nas fotografias, o calor, a espera e a imobilidade dos corpos materializam o que Arévalo descreve como “o tempo que não passa”. As mulheres, sentadas em colchonetes, olhando para o vazio ou apoiadas umas nas outras, entre corpos entrelaçados, parecem aprisionadas tanto fisicamente quanto temporalmente. Esse uso da repetição visual (corpos deitados, olhar perdido, gestos contidos, luz rarefeita) comunica a ideia de um presente contínuo, sem esperança, onde cada dia se prolonga até a exaustão.



Figura 17. Días Eternos. Fotografia de Ana María Arévalo Gosen. 2019



Figura 18. Días Eternos. Fotografía de Ana María Arévalo Gosen. 2019



Figura 19. Días Eternos. Fotografía de Ana María Arévalo Gosen. 2019



Figura 20. Días Eternos. Fotografia de Ana María Arévalo Gosen. 2019

As imagens também estão carregadas de símbolos visuais silenciosos. As mochilas penduradas nas paredes, as roupas dobradas no canto, os beijos com batom, os desenhos de corações feitos a lápis, as frases deixadas por cada uma das mulheres que ali passou, são vestígios de individualidade em meio à homogeneização prisional. Arévalo enquadra esses elementos de forma natural, destacando o contraste entre a aspereza do ambiente e os pequenos gestos de afeto. São rastros de humanidade deixados nas paredes e nos objetos, marcas que resistem ao apagamento. Esses detalhes visuais funcionam como metáforas da tentativa das mulheres de reconstruir um sentido de casa dentro do confinamento, de deixar suas marcas, subvertendo o espaço disciplinar e devolvendo-lhes intimidade.

Em outras fotos, Arévalo se aproxima dos corpos femininos em situações de intimidade e vulnerabilidade. Em algumas, as detentas aparecem alisando os cabelos umas das outras ou improvisando cuidados com a aparência. Como descrito na legenda de uma das fotografias, “*beauty has always been important in the Venezuelan culture. Women take care of their appearance even if they do not have mirrors or visitors*”²⁹. Podemos ver esse cuidado como uma forma de resistência, um gesto que reafirma a dignidade e o pertencimento, a tentativa de preservar o “eu” em um contexto em que tudo busca negá-las. O cabelo bem cuidado, o batom improvisado e o cuidado com o corpo tornam-se formas simbólicas de preservar identidade e humanidade, dialogando com o que Judith Butler (2009/2015) descreve como o reconhecimento ético das vidas vulneráveis.



Figura 23. *Días Eternos*. Fotografia de Ana María Arévalo Gosen. 2019

²⁹ Tradução do autor: a beleza sempre foi importante na cultura venezuelana. Dentro dos centros de detenção preventiva, as mulheres cuidam da aparência mesmo sem espelhos ou visitas.



Figura 24. Días Eternos. Fotografia de Ana María Arévalo Gosen. 2019

Em contrapartida, outras imagens expõem a ausência total de privacidade: mulheres agachadas tomando banho sob uma torneira, enquanto outras reclusas assistem esperando sua vez, ou reclusas usando baldes como banheiro em meio a outras mulheres dentro da cela. Essas cenas expõem a negligência de um sistema construído para homens, violando no cotidiano o corpo feminino, incapaz de lidar com as necessidades corporais e a higiene íntima, ignorando o emocional dessas mulheres. Essa realidade materializa o que Angela Davis (2003/2022) denuncia como o caráter patriarcal e desumanizador das instituições prisionais, cuja política é humilhar em vez de reabilitar.



Figura 25. Días Eternos. Fotografía de Ana María Arévalo Gosen. 2019



Figura 26. Días Eternos. Fotografía de Ana María Arévalo Gosen. 2019



Figura 27. *Días Eternos*. Fotografia de Ana María Arévalo Gosen. 2019

Em outro registro desse cotidiano, um grupo de detentas joga dominó. À primeira vista, o gesto parece expressar um momento de lazer e descontração. No entanto, a legenda da foto leva o espectador a refletir do ponto de vista das reclusas. De acordo com essas mulheres “*prisons create parasites, instead than reforming them*”³⁰ (Gosen, 2020). Arévalo utiliza a cena para revelar a estagnação e o vazio de sentido na rotina prisional. Novamente, a leitura dialoga diretamente com Angela Davis (2003/2022), ao criticar o sistema que afirma reeducar, mas que, na prática, perpetua ciclos de exclusão.

³⁰ Tradução do autor: As prisões criam parasitas, ao invés de reformá-las.



Figura 28. Dias Eternos. Fotografia de Ana María Arévalo Gosen. 2019

A presença das crianças é outro aspecto central e exclusivo do trabalho de Arévalo, entre os três fotografos analisados. Em algumas imagens, vê-se uma mãe encarcerada com sua filha, e crianças em dia de visitas. A fotografia chama atenção para o fato de que a maioria dessas mulheres está presa por crimes não violentos ou de pequena gravidade, sendo frequentemente as únicas provedoras de suas famílias. A ruptura do vínculo materno, portanto, não afeta apenas as mulheres, mas também a estrutura emocional e social das comunidades, um reflexo do que Davis (2003/2012) identifica como desintegração das comunidades pelo encarceramento em massa.

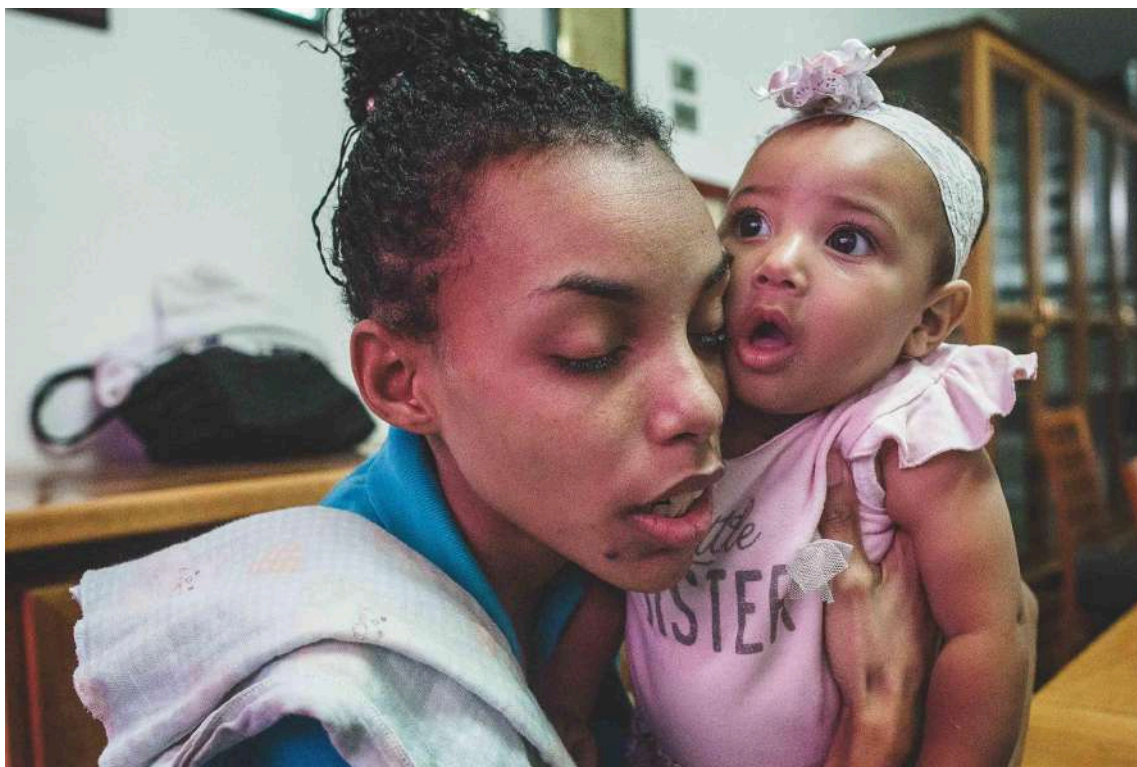


Figura 29. Días Eternos. Fotografía de Ana María Arévalo Gosen. 2019



Figura 30. Días Eternos. Fotografía de Ana María Arévalo Gosen. 2019

Visualmente, *Días Eternos* é um trabalho de luz contida e proximidade. Arévalo evita o sensacionalismo e a dramaticidade, optando por uma fotografia que convida à observação silenciosa, e a reflexão. A câmera permanece no mesmo plano do sujeito retratado, no intuito de compartilhar o espaço. Essa decisão estética reflete o conceito de fotografia de empoderamento de Margaret Olin (2012), que propõe que o verdadeiro poder da imagem está em olhar através dos olhos do outro, em vez de apenas observar à distância.



Figura 31. *Días Eternos*. Fotografia de Ana María Arévalo Gosen. 2019

Mais do que uma documentação das condições de encarceramento, *Días Eternos* constitui um testemunho político. A fotógrafa busca expor as falhas estruturais do sistema prisional venezuelano, denunciando a violação sistemática dos direitos humanos e a negligência estatal diante dessas mulheres invisibilizadas. Como observa o próprio texto curatorial do Ph Museum (2019), “*these photos urge to denounce*”³¹, denunciam a cumplicidade das autoridades e convocam o público, o espectador, à reflexão ética e social.

³¹ Tradução do autor: Estas fotos incitam a denúncia.

Essa abordagem vai de encontro com o contrato civil da fotografia proposto por Ariella Azoulay (2008), segundo o qual a imagem estabelece uma relação política entre fotógrafo, fotografado e espectador, envolvendo obrigações mútuas de reconhecimento e responsabilidade. As mulheres retratadas por Arévalo tornam-se sujeitos políticos: suas imagens demandam o reconhecimento de direitos não apenas civis, mas também visuais.



Figura 32. Días Eternos. Fotografia de Ana María Arévalo Gosen. 2019

As prisões retratadas, marcadas por corredores abafados, celas superlotadas e uma atmosfera de vigilância permanente, evocam o Panóptico foucaultiano, onde o olhar do poder é contínuo e disciplinador. No entanto, Arévalo subverte essa lógica: ao segurar a câmera a partir de dentro, devolve às mulheres o controle de suas imagens. Assim, a fotografia deixa de ser instrumento de vigilância para se tornar ferramenta de resistência e reumanização.

Ao unir ética e estética, Arévalo constrói uma narrativa que desafia o olhar indiferente. *Días Eternos* não busca apenas denunciar: busca reumanizar. Suas imagens expõem o colapso do sistema prisional e, ao mesmo tempo, revelam os gestos cotidianos de

resistência que sobrevivem dentro dele. Ao devolver rosto, voz e dignidade a essas mulheres, a fotógrafa afirma que ver é também reconhecer, e reconhecer implica responsabilidade.



Figura 33. Días Eternos. Fotografía de Ana María Arévalo Gosen. 2019



Figura 34. Días Eternos. Fotografía de Ana María Arévalo Gosen. 2019

4.2. Jack Lueders-Booth: retrato institucional e vigilância

O projeto *Women Prisoners Polaroids* (1977–1985) nasceu de uma convergência inesperada entre prática artística, pedagogia e acaso. Enquanto elaborava sua proposta de dissertação de mestrado na Harvard Graduate School of Education, Jack Lueders-Booth pretendia investigar o ensino da fotografia em contextos de confinamento como ferramenta de expressão e reconstrução simbólica.

Em entrevista ao *The Culture Show Podcast* (2024), o fotógrafo recorda:

*It came to me rather than I coming to it. I had been teaching at Harvard, and a colleague in the same department was teaching painting in prisons. They needed someone to build a photography program, and that became my thesis project.*³²
(Lueders-Booth, 2024)

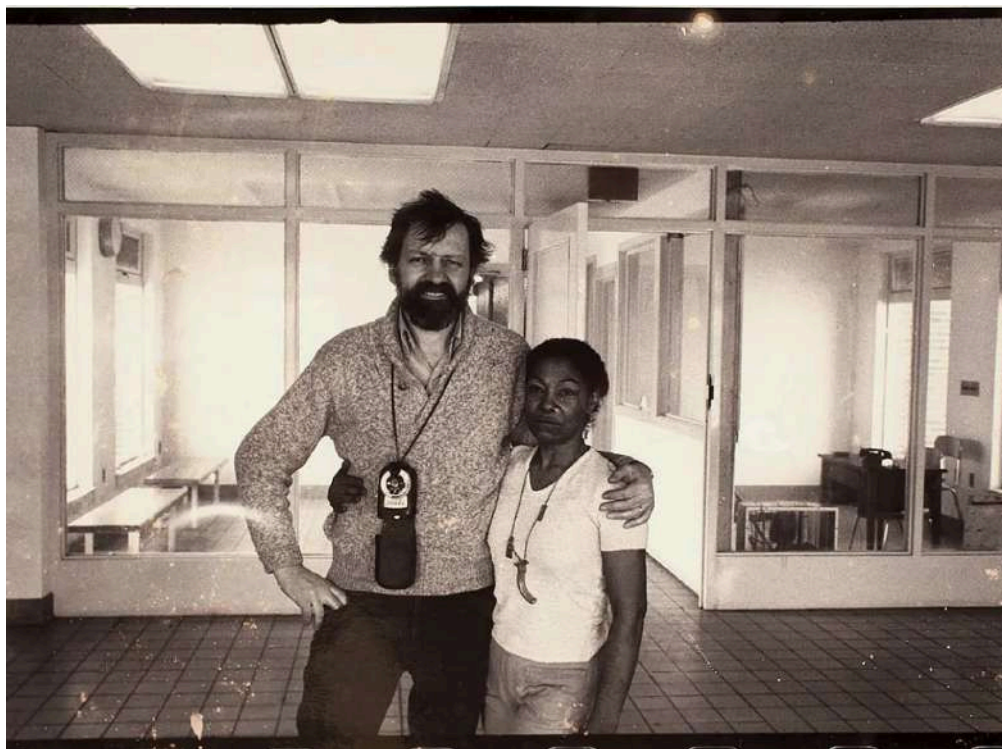


Figura 35. Photograph courtesy of Jack Lueders-Booth. Gallery Kayafas. 1977-1985

³² Tradução do autor: Foi isso que me procurou, e não eu que procurei isso. Eu lecionava em Harvard, e um colega do mesmo departamento ensinava pintura em prisões. Eles precisavam de alguém para criar um programa de fotografia, e isso se tornou meu projeto de tese.

Booth foi designado ao centro de detenção feminina MCI Framingham, em Massachusetts, uma instituição marcada por uma história singular. O caráter doméstico e acolhedor das imagens se deu devido a história particular da MCI Framingham: desde o século XIX, sob a direção de Miriam Van Waters, a prisão havia adotado princípios de “normalização”, buscando assemelhar-se a um internato feminino. As internas podiam vestir suas próprias roupas, decorar suas celas e manter certo grau de autonomia, evitando o que Van Waters chamava de “mentalidade carcerária”. Booth explica:

*The warden wanted the prison to be treated more like a boarding school than a prison — that the women feel at home there. She wanted to make sure they didn't develop an incarcerated mentality.*³³ (Lueders-Booth, 2024)

Esse contexto moldou profundamente o olhar de Booth: as imagens resultantes do projeto desafiam o imaginário tradicional da prisão, deslocando o foco da punição para a humanidade das retratadas.



Figura 36. *Women Prisoners Polaroids*. Fotografia de Jack Lueders-Booth. 1977–1985

³³ Tradução do autor: A diretora queria que a prisão fosse tratada mais como um internato do que como uma prisão — que as mulheres se sentissem em casa lá. Ela queria garantir que elas não desenvolvessem uma mentalidade de presidiárias.

A presença de sua filha Laura Lueders-Booth, então com 18 anos, foi decisiva na aproximação com o grupo. A jovem, com idade próxima à das detentas, facilitou o contato inicial e quebrou a distância geracional e social que poderia existir entre o fotógrafo, um homem branco e de classe média, e aquelas mulheres. Booth reconhece essa mediação com gratidão: “*She gave me a level of credibility that I didn’t have otherwise as an early 40s middle-class white guy*”³⁴ (Lueders-Booth, 2024).

Durante quase uma década, Booth realizou oficinas de fotografia e produziu, paralelamente, uma série de cerca de 200 retratos em Polaroid. Embora o livro leve esse nome, as imagens foram feitas com uma câmera 4x5, utilizando o filme Polaroid Color 2, lançado comercialmente em 1978. O processo era demorado: o equipamento exigia montagem, foco sob o pano escuro e revelação imediata. Esse tempo técnico gerava um ritual de espera e confiança, diferente da instantaneidade de um retrato comum. “*It was an arduous process, not a snapshot by any means*”³⁵ (Lueders-Booth, 2024), observou Booth.

Cada fotografia era resultado de um acordo entre fotógrafo e retratada. As mulheres escolhiam como queriam ser vistas, preparavam-se para o momento, selecionavam suas roupas e arrumavam o ambiente. Booth comenta que muitas queriam parecer como quem eram — ou quem estavam se tornando:

*They wanted to look as good as they could. They wanted to look like who they wished they were, or who they were becoming.*³⁶ (Lueders-Booth, 2024)

Aqui, o projeto de Booth opera como contraponto direto ao regime de arquivo disciplinar descrito por Allan Sekula (1986) em *The Body and the Archive*. Enquanto o retrato policial e o *mugshot* objetificam o corpo como dado estatístico, a fotografia de Booth restitui o sujeito. Ao invés de capturar o corpo como evidência da culpa, ele oferece um espaço para que a mulher interprete a sua própria identidade escolhendo roupas, poses e objetos pessoais. Trata-se, portanto, de uma recusa do paradigma classificatório, um gesto ético que suspende o poder hierárquico da câmera.

³⁴ Tradução do autor: Ela me deu um nível de credibilidade que eu não tinha como um homem branco de classe média com 40 e poucos anos.

³⁵ Tradução do autor: Foi um processo árduo, não uma imagem instantânea de forma alguma.

³⁶ Tradução do autor: Elas queriam ter a melhor aparência possível. Queriam parecer quem gostariam de ser ou quem estavam se tornando.



Figura 37. Women Prisoners Polaroids. Fotografia de Jack Lueders-Booth. 1977–1985



Figura 38. *Women Prisoners Polaroids*. Fotografia de Jack Lueders-Booth. 1977–1985

Essa atmosfera influenciou diretamente o resultado visual. Fora de contexto, as imagens não se parecem em nada com um presídio. O fundo revela cortinas e objetos afetivos e pessoais, elementos que contradizem o imaginário das grades, uniformes e muros. O retrato prisional aqui não opera como instrumento de controle, mas como afirmação da sua identidade.

O gesto fotográfico de Booth subverte a lógica do *mugshot*, em que o corpo é reduzido à evidência da culpa. Em vez disso, o fotógrafo restitui à imagem um valor de intimidade e dignidade, o que Azoulay (2008) chama de “contrato civil da fotografia”, onde o ato de fotografar se baseia na partilha e no reconhecimento mútuo.



Figura 39. *Women Prisoners Polaroids*. Fotografia de Jack Lueders-Booth. 1977–1985

A convivência prolongada permitiu que as imagens captassem gestos de ternura e laços afetivos. Muitas das retratadas posavam juntas, com os braços entrelaçados ou trocando sorrisos. Algumas eram amigas; outras, mantinham relações afetivas. Booth comenta que “*some were lovers, many were simply close friends*”³⁷, e que esse gesto de abraçar-se era

³⁷ Tradução do autor: Alguns eram amantes, muitos eram simplesmente amigos íntimos.

espontâneo, como uma forma de inscrever o afeto no registro, em um contexto onde o toque e a liberdade são geralmente controlados (Lueders-Booth, 2024).



Figura 40. Women Prisoners Polaroids. Fotografia de Jack Lueders-Booth. 1977–1985



Figura 41. Women Prisoners Polaroids. Fotografia de Jack Lueders-Booth. 1977–1985



Figura 42. Women Prisoners Polaroids. Fotografia de Jack Lueders-Booth. 1977–1985

O fotógrafo também reconheceu as desigualdades que atravessavam aquele ambiente. Em várias entrevistas, mencionou que “*many incarcerations were economically determined*”³⁸ (Lueders-Booth, 2024), referindo-se a mulheres sem representação jurídica adequada. Seu trabalho não tinha uma motivação política explícita, mas uma intenção ética: ver as mulheres para além de seus crimes.

*I was not politically driven. I was just interested in the women themselves as people, and how that could be communicated in a photograph.*³⁹ (Lueders-Booth, 2024)

Essas imagens, portanto, operam em uma zona ambígua: são retratos dentro de um regime disciplinar, mas que resistem à vigilância. Foucault (1975/2017) descreve o panoptismo como um sistema em que o olhar controla e disciplina; em Booth, esse olhar se inverte — a câmera torna-se um meio de convivência e reconhecimento.



Figura 43. *Women Prisoners Polaroids*. Fotografia de Jack Lueders-Booth. 1977–1985

³⁸ Tradução do autor: Muitas prisões foram determinadas por motivos econômicos.

³⁹ Tradução do autor: Eu não tinha motivação política. Estava apenas interessado nas mulheres como pessoas e em como isso poderia ser transmitido numa fotografia.



Figura 44. *Women Prisoners Polaroids*. Fotografia de Jack Lueders-Booth. 1977–1985

O livro *Women Prisoners Polaroids* inclui também testemunhos orais e poemas escritos pelas detentas, reforçando a dimensão colaborativa do projeto. Entre eles, destaca-se o poema de Tina Williams (1980), cuja voz ressoa como eco daquelas vidas invisibilizadas:

*For all of my sisters who have felt the weight of life's cruelties as the knife of life's coldness pierced their hearts...*⁴⁰ (Tina Williams, 1980, como citado em Lueders-Booth, 2024b)

Mais do que um documento sobre o cárcere, *Women Prisoners Polaroids* é um ensaio sobre humanidade sob vigilância. Ao longo dos anos, Booth construiu um arquivo visual que transforma o retrato — tradicional instrumento de poder — em uma prática de escuta e cuidado. Suas imagens, nascidas em um espaço de disciplina, revelam o oposto: a possibilidade de ver o outro com ternura e dignidade.

⁴⁰ Tradução do autor: Para todas as minhas irmãs que sentiram o peso das crueldades da vida quando a faca da frieza da vida perfurou seus corações...

4.3. Jane Evelyn Atwood: proximidade, denúncia e visibilidade

O trabalho de Jane Evelyn Atwood sobre mulheres encarceradas constitui um dos projetos mais extensos, consistentes e eticamente comprometidos da fotografia documental prisional. Desenvolvido ao longo de aproximadamente uma década, o projeto levou a fotógrafa a mais de quarenta instituições prisionais em nove países distintos, abrangendo sistemas carcerários na Europa Ocidental, Leste Europeu e Estados Unidos. Atwood obteve acesso a espaços de extrema invisibilidade institucional, incluindo centros de detenção preventiva, prisões de segurança máxima e o corredor da morte, construindo uma investigação visual profundamente marcada pela permanência, pela escuta e pela convivência prolongada com as mulheres que fotografava.

Diferentemente de abordagens pontuais ou de caráter jornalístico imediato, Atwood construiu seu método a partir do tempo. A fotógrafa afirma que sua motivação inicial foi a curiosidade, rapidamente transformada em choque, indignação e, por fim, em um compromisso duradouro:

*For nine years, in nine countries, I photographed women in prison. I am often asked how I could have spent so much time on such a sad subject. Initially, curiosity was my main motive. Surprise, shock and amazement took over. Then the rage carried me to the end.*⁴¹ (Atwood, 1990)

Essa permanência permitiu que Atwood estabelecesse relações de confiança com as reclusas, criando um espaço de escuta que ultrapassa a função documental tradicional. A fotógrafa descreve esse processo como uma responsabilidade ética diante das histórias que lhe eram confiadas, a necessidade de “não trair” aquelas mulheres com as informações e histórias que lhe foram confiadas, e de transmitir ao público externo a realidade do cárcere feminino a partir de dentro, com complexidade e responsabilidade.

⁴¹ Tradução do autor: Durante nove anos, em nove países, fotografei mulheres na prisão. Muitas vezes me perguntam como pude dedicar tanto tempo a um tema tão triste. Inicialmente, a curiosidade foi o meu principal motivo. A surpresa, o choque e o espanto tomaram conta de mim. Depois, a raiva me levou até o fim.

*They would tell me everything because they knew that I was a way that they could have their voices heard. I felt that my duty was not to betray them, and to tell people outside what prison is really like.*⁴² (Atwood, 2019)

Essa metodologia afasta propositalmente o trabalho de Atwood de estéticas distanciadas ou da lógica da espetacularização do sofrimento, frequentemente associadas à representação de populações marginalizadas. A fotografia não opera como denúncia sensacionalista, mas como um gesto de presença continuada. Ao publicar as imagens acompanhadas de relatos diretos das reclusas, Atwood impede que a fotografia funcione como apropriação silenciosa da dor alheia, aproximando seu trabalho do que Ariella Azoulay (2008) define como o “evento civil da fotografia”, no qual fotógrafo, fotografado e espectador se vinculam por uma responsabilidade compartilhada diante da imagem. A imagem deixa de ser mero registro e passa a operar como espaço de reconhecimento.



Figura 45. *Women in prison*. Fotografia de Jane Evelyn Atwood. 2000

⁴² Tradução do autor: Elas me contavam tudo porque sabiam que eu era uma forma de fazer com que suas vozes fossem ouvidas. Eu sentia que meu dever era o de não traí-las e contar às pessoas de fora como era realmente a prisão.



Figura 46. Women in prison. Fotografía de Jane Evelyn Atwood. 2000



Figura 47. Women in prison. Fotografía de Jane Evelyn Atwood. 2000



Figura 48. Women in prison. Fotografia de Jane Evelyn Atwood. 2000



Figura 49. Women in prison. Fotografia de Jane Evelyn Atwood. 2000

As primeiras imagens do projeto evidenciam essa relação de proximidade. Os retratos são realizados em espaços privados como celas, camas, corredores internos, e revelam expressões contidas, olhares diretos ou desviados, corpos que não performam para a câmera. Não há poses heroicas nem dramatização excessiva. O enquadramento fechado e o uso da luz ambiente reforçam a sensação de intimidade e de tempo compartilhado. As imagens não procuram revelar o crime, mas afirmar na presença humana que persiste apesar da reclusão.

Ao longo do projeto, Atwood torna visível como a experiência do encarceramento feminino é profundamente atravessada por questões de gênero. Muitas das mulheres fotografadas relatam histórias de violência doméstica, abuso sexual, abandono familiar e dependência econômica. A prisão, longe de representar uma ruptura com essas experiências, frequentemente as prolonga ou intensifica. Essa constatação ecoa diretamente as análises de Angela Davis (2003/2022), ao afirmar que o sistema prisional feminino opera como um mecanismo de punição moralizada, no qual o corpo da mulher é disciplinado não apenas juridicamente, mas também sexualmente. A fotografia passa, assim, a evidenciar a continuidade estrutural das opressões, desmontando a narrativa da prisão como espaço de “correção” ou “reabilitação”.



Figura 50. Women in prison. Fotografia de Jane Evelyn Atwood. 2000



Figura 51. Women in prison. Fotografia de Jane Evelyn Atwood. 2000



Figura 52. Women in prison. Fotografia de Jane Evelyn Atwood. 2000



Figura 53. Women in prison. Fotografia de Jane Evelyn Atwood. 2000

Nessas imagens, o corpo feminino aparece como território de inscrição da violência estrutural. Cicatrizes, posturas defensivas, gestos contidos e situações de exposição revelam uma experiência corporal marcada pela disciplina e pela vulnerabilidade. No entanto, Atwood evita qualquer forma de espetacularização da dor. A câmera mantém uma distância ética rigorosa, evitando qualquer erotização ou fetichização do sofrimento: ela não invade, mas permanece, observa e registra. Esse posicionamento ético aproxima-se da distinção feita por Margaret Olin (2012), para quem imagens de sofrimento exigem do espectador não uma contemplação passiva, mas o reconhecimento de uma reivindicação ética por parte do sujeito fotografado.

Outro eixo central do projeto é a atenção dedicada aos espaços da prisão. Atwood fotografa corredores, celas coletivas, grades e áreas comuns, revelando como a arquitetura carcerária organiza o tempo, o movimento e as relações sociais. O espaço não surge como pano de fundo neutro, mas como um agente ativo da experiência prisional.

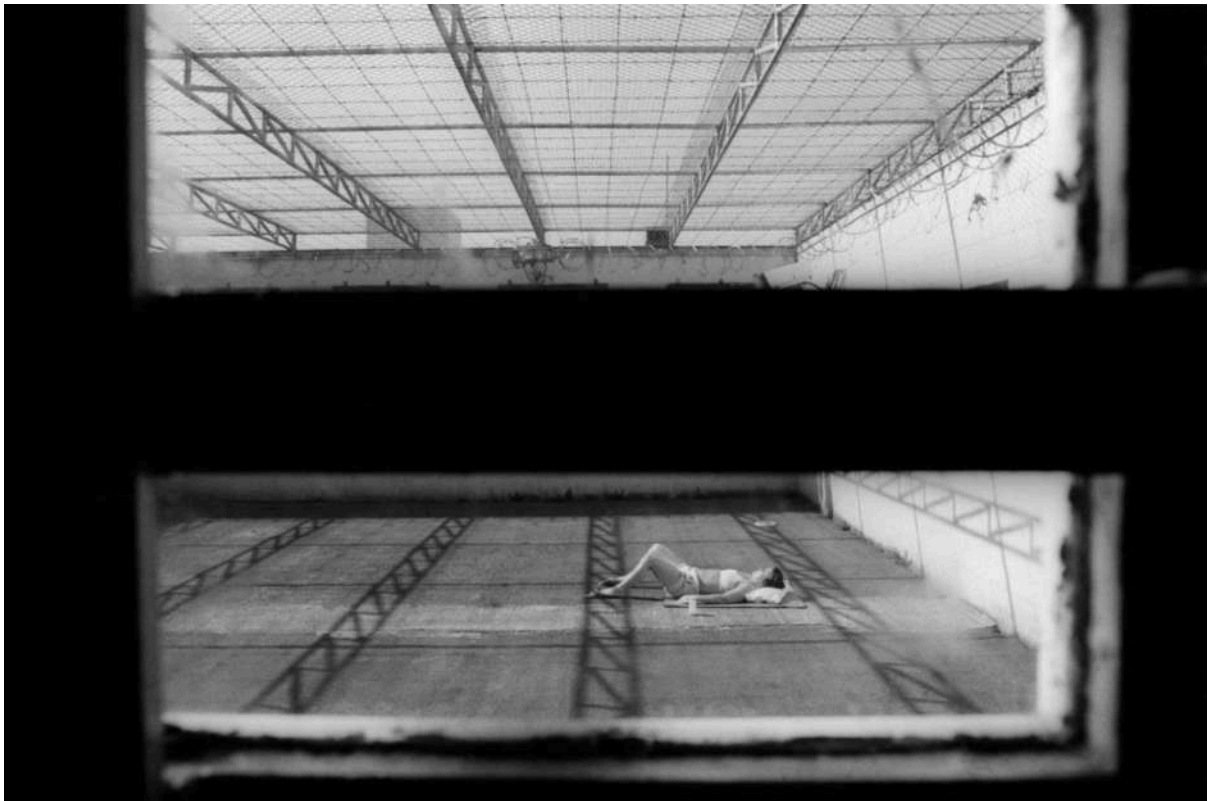


Figura 54. Women in prison. Fotografia de Jane Evelyn Atwood. 2000



Figura 55. Women in prison. Fotografia de Jane Evelyn Atwood. 2000



Figura 56. Women in prison. Fotografia de Jane Evelyn Atwood. 2000

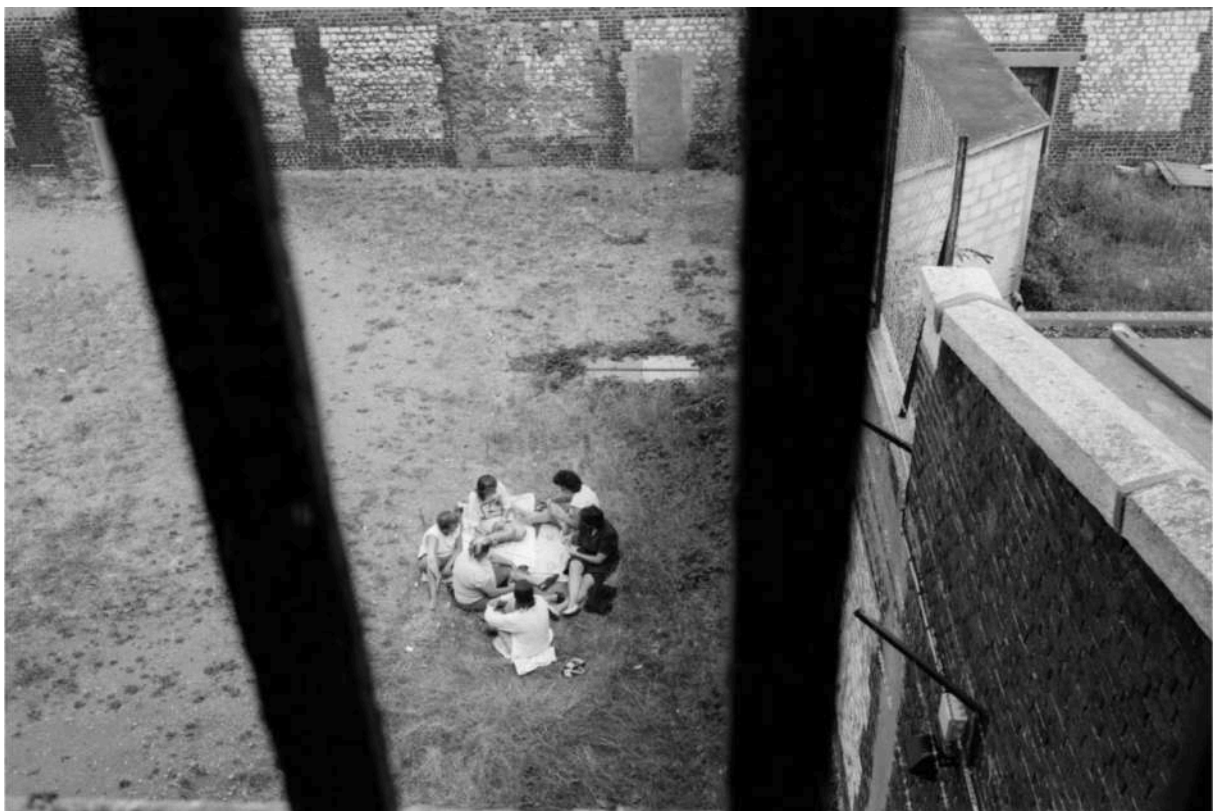


Figura 57. Women in prison. Fotografia de Jane Evelyn Atwood. 2000



Figura 58 (esquerda) Figura 59 (direita). Women in prison. Fotografias de Jane Evelyn Atwood. 2000



Figura 60. Women in prison. Fotografia de Jane Evelyn Atwood. 2000

Essas imagens dialogam diretamente com a leitura foucaultiana da prisão como dispositivo disciplinar, concebido para vigiar, normalizar e regular os corpos. No entanto, ao inserir a presença das mulheres nesses ambientes, Atwood rompe com a abstração arquitetônica e reinscreve o humano no interior do dispositivo de controle. O resultado é uma tensão constante entre estrutura e vida, entre contenção e resistência silenciosa.

A dimensão temporal atravessa todo o projeto de forma silenciosa, mas persistente. O encarceramento feminino manifesta-se como uma experiência de suspensão do tempo, marcada sobretudo pelos momentos de visita. Nas imagens em que casais se abraçam, pais seguram os filhos no colo, bebês são amamentados ou crianças observam o exterior através de uma barreira de vidro, a fotografia torna visíveis instantes de contato afetivo que existem apenas de maneira provisória e regulada. Esses encontros, embora carregados de intimidade, acontecem sob vigilância constante e dentro de um regime institucional que controla o tempo, o toque e a presença.

Ao registrar essas cenas, Atwood evidencia aquilo que Davis (203/2022) identifica como uma das dimensões mais violentas do encarceramento: a ruptura sistemática dos vínculos familiares e comunitários, especialmente no caso de mulheres que exercem papéis centrais no cuidado dos filhos. A prisão não se limita a punir o indivíduo, mas produz um impacto direto sobre redes afetivas inteiras, penalizando de forma desproporcional mães e crianças. O gesto do abraço, da amamentação ou do olhar mediado por grades e vidros revela a tensão constante entre proximidade e separação, transformando o afeto em um acontecimento precário e temporário.

Essas imagens deslocam o foco da criminalização individual para as consequências sociais do encarceramento, expondo como o sistema prisional produz uma forma de punição expandida, que se estende para além dos muros da prisão. Ao tornar visíveis esses momentos de intimidade vigiada, Atwood reinscreve essas vidas no campo do reconhecimento ético, convidando o espectador a confrontar não apenas a condição da mulher encarcerada, mas também os efeitos estruturais de um sistema que fragmenta famílias, interrompe maternidades e transforma o tempo do afeto em exceção.



Figura 61. Women in prison. Fotografia de Jane Evelyn Atwood. 2000



Figura 62. Women in prison. Fotografia de Jane Evelyn Atwood. 2000



Figura 63. Women in prison. Fotografia de Jane Evelyn Atwood. 2000



Figura 64. Women in prison. Fotografia de Jane Evelyn Atwood. 2000

Nesse ponto do projeto, Atwood introduz uma imagem que opera como uma ruptura significativa em relação ao conjunto anterior. Diferentemente das fotografias que evidenciam a perda de identidade, a suspensão do tempo e a vulnerabilidade das mulheres encarceradas, esta imagem apresenta uma funcionária da prisão aplicando batom diante de sua mesa de trabalho. O gesto, associado tradicionalmente ao cuidado de si, à vaidade e à construção da identidade feminina, adquire aqui um significado ambíguo e profundamente simbólico. Em um contexto no qual as reclusas são sistematicamente privadas de seus objetos pessoais, de sua autonomia corporal e de sua possibilidade de auto expressão, a cena desloca o olhar para uma disparidade fundamental: enquanto as mulheres encarceradas têm sua feminilidade regulada, vigiada ou apagada, a mulher que representa a instituição preserva a possibilidade de performar sua identidade de forma cotidiana e naturalizada.



Figura 65. Women in prison. Fotografia de Jane Evelyn Atwood. 1990

A presença do retrato de Vladimir Lenin intensifica a carga simbólica da imagem da figura 65. O líder revolucionário, historicamente associado a ideais de emancipação, igualdade e transformação social, surge como um símbolo ideológico que observa silenciosamente a cena, revelando o paradoxo institucional: a promessa de libertação permanece estagnada no plano ideológico, enquanto a prática cotidiana do sistema carcerário

continua a operar por meio da disciplina, da vigilância e da desigualdade. O autocuidado aqui não representa liberdade, mas um privilégio restrito àqueles que ocupam posições de poder dentro do sistema.

Essa fotografia sintetiza uma das teses centrais do trabalho de Atwood: o encarceramento feminino não apenas pune juridicamente, mas produz uma sanção moral duradoura, que ultrapassa os muros da prisão. Como a própria fotógrafa afirma:

*In some societies, a man who has served time in prison is considered a hero. For a woman, it is always a disgrace.*⁴³ (Atwood, 1990)

Ao longo de *Women in Prison*, Atwood recusa tanto a estetização da miséria quanto a construção de narrativas redentoras. Suas imagens não absolvem nem condenam; elas insistem na complexidade das experiências vividas pelas mulheres encarceradas. Ao privilegiar a convivência prolongada, a escuta e a articulação entre imagem e palavra, a fotógrafa reinscreve essas mulheres no campo do reconhecimento ético, deslocando o olhar do crime para a vida.

Nesse sentido, o projeto não se limita a documentar o sistema prisional, mas questiona os regimes de visibilidade que determinam quais corpos merecem empatia, dignidade e escuta. Ao tornar visíveis essas existências sem recorrer ao espetáculo ou à piedade, Atwood prepara o terreno para uma reflexão mais ampla sobre o poder das imagens na construção dos estigmas que recaem sobre as mulheres privadas de liberdade, tema que será retomado na conclusão deste trabalho.

⁴³ Tradução do autor: Em algumas sociedades, um homem que cumpriu pena na prisão é considerado um herói. Para uma mulher, é sempre uma vergonha.

Capítulo V
CONCLUSÃO

Este trabalho compreende a fotografia não como um meio neutro, mas como um ato político capaz de subverter hierarquias e reorganizar os regimes de visibilidade que mantêm o cárcere na sombra. Ao investigar a iconografia da mulher reclusa, buscou-se analisar como imagens historicamente associadas ao controle, à vigilância e à punição continuam a influenciar a forma como o encarceramento feminino é percebido na contemporaneidade. Ao longo da dissertação, demonstrou-se que a fotografia pode operar simultaneamente como instrumento de marginalização e como espaço de contestação ética e política, dependendo das condições de produção, circulação e recepção das imagens.

A análise teórica dos arquivos institucionais, das representações midiáticas e dos projetos documentais contemporâneos permitiu evidenciar que o corpo feminino encarcerado é historicamente atravessado por estigmas de gênero, moralidade e sexualização. No entanto, também se observou que determinadas práticas fotográficas contemporâneas têm buscado romper com esses paradigmas, propondo novas formas de ver, narrar e reconhecer essas vidas. A seguir, apresentam-se de forma sintética as respostas às questões centrais que orientaram esta investigação.

5.1. Síntese das respostas às questões centrais

A primeira questão desta dissertação interrogava de que maneira a fotografia de mulheres privadas de liberdade contribui para a construção de estereótipos e para a marginalização social dessas vidas. A análise demonstrou que, desde os arquivos policiais do século XIX até muitas representações contemporâneas na mídia, a imagem da mulher encarcerada foi frequentemente utilizada para reforçar narrativas de desvio moral, hipersexualização e falha social. O retrato prisional, os registros padronizados e a repetição visual do corpo vulnerável operaram como mecanismos de naturalização da exclusão, associando aparência, culpabilidade e inferioridade ética.

A segunda questão buscou compreender de que forma a fotografia documental contemporânea pode reforçar ou romper com esses regimes históricos de representação. A partir do estudo dos projetos de Ana María Arévalo Gosen, Jack Lueders-Booth e Jane Evelyn Atwood, foi possível identificar estratégias distintas de aproximação ética, colaboração, permanência e escuta. Esses projetos demonstram que a fotografia pode deslocar o olhar do

espetáculo da punição para a experiência vivida, restituindo às mulheres encarceradas a condição de sujeitos complexos, atravessados por afetos, contradições e histórias singulares.

Por fim, a terceira questão abordou o papel da ética da indiferença e da passibilidade de luto na recepção e circulação dessas imagens. O diálogo com autores como Judith Butler e Susan Sontag permitiu compreender que a mera visibilidade não garante reconhecimento ético. Imagens podem sensibilizar, mas também dessensibilizar; podem convocar empatia, mas igualmente reforçar distanciamentos. A fotografia do cárcere feminino situa-se, portanto, em um campo de tensão permanente entre denúncia e banalização, exigindo uma postura crítica tanto de quem produz quanto de quem consome essas imagens.

5.1.1. A fotografia como reforço e contestação da marginalização

Ao longo da dissertação, evidenciou-se que a fotografia ocupa um lugar ambíguo na construção social da mulher encarcerada. Por um lado, arquivos institucionais, produtos midiáticos e determinadas narrativas visuais reforçam estigmas históricos, reproduzindo a mulher presa como figura moralmente desviada, sexualizada ou reduzida à condição de vítima passiva. Por outro, práticas documentais comprometidas com a escuta, a convivência e a responsabilidade ética demonstram o potencial da fotografia para contestar essas representações, criando espaços de reconhecimento e reflexão crítica.

Os projetos analisados no Capítulo 4 ilustram essa possibilidade de deslocamento. Ao privilegiar a permanência, o consentimento, a palavra das fotografadas e a recusa da espetacularização do sofrimento, esses trabalhos mostram que a fotografia pode funcionar como um espaço de negociação simbólica, no qual a marginalização não é apagada, mas problematizada. A imagem deixa de ser apenas um instrumento de classificação e passa a operar como um campo de disputa entre visibilidade e controle.

5.2. Implicações éticas da representação: do espetáculo à responsabilidade cívica

As implicações éticas da representação fotográfica atravessam todo este estudo. A partir das contribuições de Ariella Azoulay, Margaret Olin e Susan Sontag, compreendeu-se que a fotografia que carrega sofrimento não pode ser pensada apenas como documento ou expressão artística, mas como um evento cívico que envolve responsabilidades compartilhadas entre fotógrafo, fotografado e espectador. Nesse sentido, a ética da representação não se limita à intenção do autor, mas se estende às condições de circulação e aos modos de recepção das imagens.

A análise das representações midiáticas e do fotojornalismo revelou que a repetição de imagens de dor pode produzir tanto mobilização quanto indiferença. Quando a violência se torna excessivamente visível, corre-se o risco de transformá-la em espetáculo, esvaziando seu potencial crítico. No caso das mulheres encarceradas, esse risco é agravado por estruturas históricas que já retiram essas vidas do campo do reconhecimento pleno. Produzir imagens eticamente responsáveis implica, portanto, questionar não apenas o que é mostrado, mas como, por quem e para quem essas imagens são produzidas.

5.3. Contribuições do estudo e sugestões para futuras pesquisas

Esta dissertação contribui para os estudos de fotografia e cultura visual ao articular de forma crítica os campos da representação do cárcere, dos estudos de gênero e da ética da imagem. Ao aproximar autores como Angela Davis, Judith Butler, Ariella Azoulay, Margaret Olin, Michel Foucault, Allan Sekula e Susan Sontag, o trabalho propõe uma leitura integrada que evidencia como a fotografia participa ativamente da construção social da marginalização feminina, mas também pode operar como ferramenta de contestação simbólica.

Do ponto de vista metodológico, a análise comparativa de projetos documentais com estratégias distintas (denúncia, colaboração, permanência e escuta), permitiu demonstrar que não existe uma única forma ética de fotografar o cárcere, mas múltiplas possibilidades que dependem da posição do fotógrafo, das relações estabelecidas e do contexto institucional. O estudo também reforça a importância de considerar as condições de produção e circulação das imagens como parte fundamental da análise visual.

Como sugestão para pesquisas futuras, destaca-se a relevância de aprofundar investigações práticas e autorais no campo da fotografia prisional feminina. Este estudo evidenciou, no entanto, as dificuldades concretas de acesso a instituições carcerárias em Portugal, especialmente para pesquisadoras e fotógrafas independentes, o que inviabilizou a realização de um projeto autoral no tempo hábil desta dissertação. Ainda assim, a pesquisa reforça a necessidade de insistir na construção de espaços de diálogo com instituições e comunidades, de modo a possibilitar, no futuro, projetos fotográficos que ampliem a escuta, a participação e o reconhecimento das mulheres privadas de liberdade.

Por fim, espera-se que este trabalho contribua para o debate sobre os limites e as possibilidades da fotografia documental contemporânea, reafirmando a imagem como um espaço de responsabilidade ética, política e social. Ao refletir sobre quem tem o poder de ver, representar e narrar o cárcere feminino, esta dissertação propõe que a fotografia, longe de oferecer respostas definitivas, pode abrir fissuras no olhar dominante e instaurar novos regimes de visibilidade baseados no reconhecimento e na dignidade humana.

Bibliografia

- Associação para a Prevenção da Tortura. (2024). *Relatório global sobre mulheres na prisão análise dos mecanismos nacionais de prevenção*. Relatório Global sobre Mulheres na Prisão
- Atwood, J. E. (1990). *Women in prison*. Agence VU'. Women in prison 1990
- Atwood, J. E. (2019, May 2). *How to capture an intimate history*. Aperture. How to Capture an Intimate History
- Azoulay, A. (2008). *The civil contract of photography*. Zone Books.
- Barthes, R. (2015). *A câmara clara*. Nova Fronteira. (Original work published 1980)
- Bate, D. (2009). *Photography: The key concepts*. (2nd ed.). Bloomsbury Visual Arts.
- Butler, J. (2015). *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Civilização Brasileira. (Original work published 2009). Trad. S. Lamarão; A. M. Cunha.
- Cotton, C. (2004). *The photograph as contemporary art*. Thames & Hudson LTD.
- Davis, A. (2022). *Estão as prisões obsoletas?* Antígona. (Original work published 2003)
- Foucault, M. (2017). *Vigiar e punir: Nascimento da prisão*. Edições 70. (Original work published 1975). Trad. P. E, Duarte.
- Fredette, C. (1999). *Jane Evelyn Atwood*. ICP | International Center of Photography. Jane Evelyn Atwood | International Center of Photography
- Gosen, A. M. A. (2019). *Ana Arévalo speaks at the ILS conference on photographing women in Venezuela's pre-trial detention centers*. Pulitzer Center. Ana Arevalo Speaks at ILS Conference on Photographing Women in Venezuela's Pre-Trial Detention Centers
- Gosen, A. M. A. (2020, December 3). *Días eternos • Ana María Arévalo Gosen*. Ana María Arévalo Gosen; Ana María Arévalo Gosen. Días Eternos • Ana María Arévalo Gosen
- Gosen, A. M. A. (2024, March 5). *About • Ana María Arévalo Gosen*. Ana María Arévalo Gosen; Ana María Arévalo Gosen. About • Ana María Arévalo Gosen

- Jaar, A. (n.d.). *The Sound of Silence – Alfredo Jaar*. Alfredojaar.net. Retrieved January 2026, from The Sound of Silence, 2006
- Jaar, A. (2021). Ver para entender. *Zum*, 21, 137–146.
- Jack Lueders-Booth. (2019). JLB. Resume — JLB
- Jane Evelyn Atwood. (2000). *Too Much Time*. Phaidon.
- Lombroso, C., & Ferrero, G. (1895). *The female offender*. Rothman & Co.
- Lueders-Booth, J. (2024a). *Jack Lueders-Booth, Artists For Humanity and King Richard's Faire*. The Culture Show Podcast. Spotify: Jack Lueders-Booth, Artists For Humanity and King Richard's
- Lueders-Booth, J. (2024b). *Women prisoner polaroids*. Stanley Barker.
- Noon, D. H. (2000). Nicole hahn rafter — creating born criminals. *Left History: An Interdisciplinary Journal of Historical Inquiry and Debate*. <https://doi.org/10.25071/1913-9632.5466>
- Olin, M. (2012a). *Touching Photographs*. University of Chicago Press.
- Paloma Lima. (2022, May 29). *Diante da dor dos outros, Susan Sontag* | Paloma Lima. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=2jFzU43P0qw>
- Pfaller, I. P. S. (2017, May 13). “O sistema penal foi feito e pensado por homens, para homens”, diz Irmã que trabalha com presas - Sul 21. Sul 21; Sul 21. ‘O sistema penal foi feito e pensado por homens, para homens’, diz Irmã que trabalha com presas - Sul 21
- Ph Museum. (2019). *Días Eternos - PhMuseum*. Phmuseum.com. Días Eternos - PhMuseum
- Salgado, S. (2014). *Da minha terra à Terra*. Paralela.
- Salgado, S. (2019, June 24). *Sebastião Salgado: “Foi dito que eu fazia estética da miséria. Ridículo! Fotografia meu mundo.”* El País. Sebastião Salgado: “Foi dito que eu fazia estética da miséria. Ridículo! Fotografia meu mundo” | El País Semanal

- Sekula, A. (1986). The body and the archive. *October*, 39, 3–64.
<https://doi.org/10.2307/778312>
- Sontag, S. (2003). *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia Das Letras.
- Tagg, J. (1988). The burden of representation: Essays on photographs and histories.
University of Minnesota Press.
- Talbot, W. H. F. (1844). *The pencil of nature*.